

# LES SURREALISTES FRANÇAIS ET LE SEPTIEME ART: L'ENTHOUSIASME DES PREMIERS TEMPS

Delvaux J.

École supérieure des Arts Saint-Luc Liège

Université de Catane

Le cinéma est né en même temps que les fondateurs du mouvement surréaliste et, durant plusieurs années, il devait être reconnu par ceux-ci comme une activité de première importance. Sa magie et le rêve collectif au sein duquel il nous entraîne semblaient s'affirmer comme une porte d'investigation de la surréalité, voire comme un équivalent en images de l'écriture automatique. Parmi les éloges, innombrables, Desnos affirme que *«c'est au cinéma, par lequel nous fûmes éduqués, que revient toute la gloire de cette ère nouvelle»* [Desnos, p. 130]. Aragon, de son côté, en parle comme d'une *«sensibilité supérieure»* [Aragon, p. 110], porteuse d'une formidable force de remise en cause.

Le présent article tentera de rendre compte de cette exaltation pour le septième art par l'intuition naturelle de ses mécanismes profonds, ainsi que pour sa force de poétisation du quotidien, c'est-à-dire au nom de caractéristiques qui rencontrent pleinement le projet surréaliste.

Le mouvement de Breton *«repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée»* [Breton, p. 42]. Nombre de théoriciens français rencontrent spontanément cette idée que le cinéma représente une *«situation psychologiquement toute nouvelle»* qui bouleverse les repères naturels de la sensibilité et de la pensée [Wallon, p. 16] [Deleuze, p. 84]. Le nouvel art ramène le temps et l'espace à des données affectives pures, plongeant le spectateur dans un état de rêverie [Metz, p. 123-131]. Il se pose en tant que voie particulière d'investigation de la pensée, et rappelle le caractère imagé des productions inconscientes ou du rêve [Chasseguet-Smirgel, p. 81-87].

Dans ces perspectives, la démarche saccadée des personnages, la simplification des couleurs, le recours aux flous et fondus enchaînés suscitaient une sensation de dépaysement chère aux surréalistes, un voyage du désir entre veille et sommeil, dans les conditions isolées d'une salle... Comme le dit Éluard: «*Entre neuf heures et minuit, entre la veille et le sommeil, des moitiés d'images réelles comblaient notre irréalité (...) Nos yeux rentraient dans leur coquille et nos regards dans ce qu'ils avaient rêvé de voir*» [Éluard, p. 289]. En outre, les puissances de perception permises par le cinéma correspondaient à la modernité des avions, des chemins de fer, voire des fêtes foraines. L'intérêt poétique des avant-gardes pour les techniques nouvelles, au-delà même du groupe surréaliste, s'en trouvait comblé ; souvenons-nous du *Ballet mécanique* (1924) de Léger, par exemple. Breton et les siens s'enthousiasmaient pour le dérèglement des sens et des mouvements, les variations d'échelles de plans, d'axes, etc. qui stimulaient des associations inédites, au mépris de toute logique.

Pour le mouvement surréaliste, cette notion d'*inédit*, celle d'*insolite*, de ce qui échappe à nos sens, etc. se rejoignent et se dépassent dans la recherche fondamentale du *merveilleux*: seule la poursuite poétique de celui-ci peut nous émanciper de la tristesse, de la banalité ou de la sérénité calculée de «*la vie des chiens*» [Breton, p. 12]. Or, le cinéma a précisément ce pouvoir de faire jaillir l'insolite tout en l'imposant naturellement... C'est ce que défend Ado Kyrou, qui n'hésite pas à qualifier le septième art tout entier comme étant «*d'essence surréaliste*», en raison de sa capacité unique à manifester les contenus inconscients et latents sur le même plan que le contenu manifeste: «*Le résultat est la surréalité, à laquelle le public croit seulement au cinéma*» [Kyrou, p. 6]. Jean Goudal, dont Breton reconnut plus tard les mérites, fournit également ici un apport théorique précieux en affirmant que, de manière bien plus crédible que l'écriture, le septième art produit une «*hallucination consciente*» [Goudal, p. 308], au sens où il opère un simulacre de fusion entre conscient et inconscient. Il réalise le vœu de Breton en une «*résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité*» [Breton, p. 23-

24]: en effet, ses associations d'images ne souffrent d'aucun besoin de légitimation parce que leurs enchaînements sont trop rapides pour être corrodés par des démarches réflexives ou des intrusions (nous pourrions même parler de "subversions") logiques. Un simple montage ou un procédé de fondu peuvent nous montrer sans problème qu'«une église se dressait éclatante comme une cloche» (Soupault cité par Breton [Breton, p. 61]): l'effet en sera aussi pénétrant et convaincant que le rêve, alors que la "simple" imagination d'un lecteur ou la rêverie d'un homme, au contraire, restent soumises à la question de la vraisemblance, notamment en raison de la concurrence des perceptions réelles. La salle, elle, annule ce type de concurrence, tout comme «l'esprit de l'homme qui rêve se satisfait pleinement de ce qui lui arrive. L'angoissante question de la possibilité ne se pose plus» [Breton, p. 22]. Devant l'écran, ce sont des faits qui se présentent à l'œil, et celui-ci les accepte. Aussi, lorsqu'elle est appliquée au cinéma, et donc mieux que dans le domaine littéraire, «la thèse surréaliste ne nous frappe plus que par sa justesse et sa fécondité» [Goudal, p. 308].

Le cinéma sert aussi une poétisation du quotidien, alors que le clivage des esthétiques traditionnelles entre l'art, l'œuvre et la vie, inhibaient la liberté [Alquié, p. 42]. Avec lui, «la vie est là, simple et tranquille» [Vitrac, p. 289]: il restitue à celle-ci le merveilleux et le bonheur, en compense les vicissitudes et les misères. En même temps que la beauté de la femme est illuminée sous tous les plans [Éluard, p. 289], les objets les plus communs comme un téléphone, ou un paquet de cigarettes, peuvent tout à coup émouvoir et suggérer des «étincelles» [Breton, p. 59].

Le caractère populaire s'avère ici essentiel: si le cinéma devait tenir un rôle de premier plan au sein des avant-gardes artistiques, en en alimentant souvent le goût de la provocation, c'est aussi parce que cette esthétique du quotidien était préservée de toute sacralisation ou dogme d'académie: «Cet art est trop profondément de ce temps pour confier son avenir aux hommes d'hier» dit Aragon, qui parle d'une «consécration des sifflets» [Aragon, p. 111]. Pour ces motifs, le personnage de Charlot était chéri des membres du groupe, parce qu'il incarnait particulièrement

bien la remise en cause du héros ou du personnage classique: ses mouvements mal coordonnés expriment la pulsion libre et gratuite, revêche aux conditionnements sociaux. Aux côtés de Chaplin, volontiers décrit comme un explorateur de l'inconscient, les goûts des surréalistes se déclinaient le plus souvent entre les «*comédies américaines à sentimentalité facile*» [Leiris, p. 224], la profondeur révolutionnaire des Marx brothers [Artaud, p. 138-139], les grandes références du comique et du burlesque (Lloyd, Langdon, Arbuckle, Keaton), celles du fantastique et de l'expressionnisme (Méliès, ainsi que le *Nosferatu* de Murnau). Les feuilletons populaires de Louis Gasnier ou de Feuillade, que Kyrou considère comme un précurseur [Kyrou, p. 52-57], étaient également très prisés, parce que l'atmosphère y est toujours celle de la liberté: les personnages y incitent à la révolte contre les normes bourgeoises et ne sont, après tout, marginaux qu'au sein d'une société qui contrarie notre nature profonde...

De même que le mouvement reste revêche à tout classement, les goûts et expériences demeuraient largement singuliers, et le contact avec les images pouvait être parfois profond et intérieur, parfois léger et fugitif (Breton et Vaché sortaient souvent de la salle sans même connaître le titre du film). Il n'en reste pas moins que le groupe répondit à l'appel d'Apollinaire en faveur du septième art, et qu'il témoigne d'une rare force de valorisation de ce dernier, à contre-courant des réserves de l'époque. Il conviendra toutefois de nuancer la portée de cette valorisation, en commençant par constater que les nombreuses dédicaces, exprimées tantôt sous forme de poèmes (un art nouveau demandait de nouvelles expressions critiques), tantôt en tant que genre explicite et original d'écriture (Soupault écrit des *Poèmes cinématographiques*), s'ensuivirent de bien peu de réalisations. La passion des surréalistes français fut avant tout celle de spectateurs et, dans le cadre de prochains travaux, il conviendra de développer les raisons pour lesquelles cette magnifique alliance entre une technique nouvelle et le projet surréaliste d'un art total mêlant amour, existence et poésie, en resta finalement surtout... à l'état de promesse.

## Bibliographie

1. *ALQUIÉ, F.*, Philosophie du surréalisme.– Paris, 1955.
2. *ARAGON, L.*, "Du décor"/ *VIRMAUX, A. et O.*, Les surréalistes et le cinéma.- Paris, 1976, pp. 107-112.
3. *ARTAUD, A.*, "Sur les Marx Brothers", Note publiée dans *La Nouvelle revue française* n°220, 1er janvier 1932/ *VIRMAUX, A. et O.*, Les surréalistes et le cinéma.– Paris, 1976, pp. 138-139.
4. *BRETON, A.*, Manifeste du surréalisme.– Paris, 1924.
5. *CHASSEGUET-SMIRGEL, J.*, "Entretien sur le cinéma"/ Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité.- Paris, 1971.
6. *KYROU, A.*, Le surréalisme au cinéma.– s.l., 1985.
7. *LEIRIS, M.*, L'Âge d'homme.– Paris, 1939.
8. *METZ, C.*, Le signifiant imaginaire.– Paris, 1984.
9. *VITRAC, R.*, "Retour de manivelle. De toutes les couleurs"/ *VIRMAUX, A. et O.*, Les surréalistes et le cinéma.– Paris, 1976.
10. *WALLON, H.*, "De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinéma"/ *Revue internationale de filmologie*, n.1,– Paris, juillet-août 1947.