

L'INADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Henri BÉHAR

Le surréalisme a l'âge du cinéma, ai-je écrit jadis¹. Je voulais dire par là que ses premiers animateurs sont nés avec le cinéma, qu'ils en avaient pris le goût à la mamelle. À peu près en même temps que se développait ce qui d'un divertissement et d'une boîte à rêves allait devenir l'usine aux images. Ils en usèrent et abusèrent, en véritables cinéphages. mais ils s'y frottèrent peu, vraisemblablement pour des raisons financières autant que morales ou esthétiques.

Or, sur le plan théorique, rien ne s'opposait, au contraire, à ce qu'ils projettent leurs images sur la toile. Dès 1925, le critique de cinéma Jean Goudal² y voyait un moyen d'expression surréaliste par excellence, permettant de produire sur le même plan le rêve et la réalité, le conscient et l'inconscient, ce qu'il nommait « une hallucination consciente ». En outre, et c'était à ses yeux une preuve de la supériorité du cinéma sur l'écriture, il fait fi de la logique courante, permettant à quiconque de voir, ce qui s'appelle voir, une église au fond d'un lac !

Pas du tout, nous explique Michel Beaujour, ce n'est là qu'une illusion mentale, car pour obtenir ces effets, il faut en passer par la technique, par la raison : « Le cinéma, par essence, n'est pas un art de spontanéité et d'improvisation. Au contraire de l'homme à plume et de l'homme à pinceau, qui peuvent tirer immédiatement leurs images du réservoir de l'imaginaire, l'homme à caméra est condamné à ne pouvoir se passer du monde sensible, médiatisé par une machine et par une organisation sociale assez complexe³. »

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

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

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

3. Michel Beaujour, « Surréalisme ou cinéma ? », *Études cinématographiques*, n° 38-39, 1^{er} trimestre 1965, p. 60.

Mécontent de ces obstacles, Marc Bertrand nous assure, par la suite⁴, que le surréalisme aurait dû s'appuyer sur le cinéma pour se faire entendre, comme le romantisme s'est servi de la peinture, le symbolisme de la musique. D'une part, comme l'image surréaliste, l'image cinématographique constitue une réalité propre, provenant de la dictée de l'inconscient, et son déroulement dans le temps est analogue au déploiement du rêve. Elle est une permanente métaphore, chantant la merveille de la coïncidence, du hasard, de la rencontre. D'autre part, elle comporte ses limites intrinsèques, et ne saurait « traduire », encore moins illustrer l'image poétique, surtout celle qui procède d'un jeu verbal, d'un calembour. Ainsi aucun film n'a pu montrer « la rosée à tête de chatte », ni, plus banalement, « le lait noir », car le spectateur n'y verrait que de l'encre. Mais, hors de ces limites, laisse-t-il entendre, tous les espoirs étaient permis.

Au bilan, André Breton se disait volé « comme dans un bois ». Et dans un texte demeuré inédit il déclarait en 1951 : « Je tiens encore, à ce jour, *Un chien andalou* et *L'Âge d'or* pour les deux seuls films intégralement surréalistes⁵ ». Comment expliquer cette restriction ? De même que pour le théâtre, peut-être n'avait-il pas vu ce que le langage cinématographique pouvait apporter à la connaissance de l'esprit humain et à l'exploration du surréel ?

Au demeurant, tous les surréalistes ne partageaient pas ce jugement. Proclamant « le cinéma est d'essence surréaliste⁶ », Ado Kyrou allait jusqu'à considérer que tout film contenait en puissance une once de surréalisme (sauf ceux de Cocteau). À l'instar de Man Ray, il suffirait, pour s'en convaincre, de fermer un œil, de regarder une séquence à travers ses mains formant un cadre...

Plus sérieusement, les historiens du cinéma, dénombrent une dizaine de films relevant, d'une manière ou d'une autre, du surréalisme, sans parler des scénarios non tournés ou détournés⁷. Ce sont, dans l'ordre chronologique :

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

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

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

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

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

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

Je ne me retiens pas d'ajouter ce dernier film, généralement ignoré des cinéphiles, non pour compléter la dizaine ni en raison de ses qualités cinématographiques, mais pour son inspiration lyrique à partir des objets conservés dans les musées d'Europe et d'Amérique, constituant ce qu'il est convenu désormais d'appeler les arts premiers⁸.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

UNIVERSITÉ PARIS III
SORBONNE NOUVELLE