ENS Louis Lumière

La Cité du cinéma, 20 rue Ampère - BP 12 - 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel : + 33 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité Cinéma, promotion 2017-2020

Soutenance en septembre 2020

Les potentialités du surréalisme au cinéma

Nicolas Hrycaj-Watremez

Ce mémoire sera accompagné de la partie pratique

Souriez, vous êtes morts.

Directeur de mémoire : David Faroult

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Guisy Pisano

ENS Louis Lumière

La Cité du cinéma, 20 rue Ampère - BP 12 - 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel : + 33 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité Cinéma, promotion 2017-2020

Soutenance en septembre 2020

Les potentialités du surréalisme au cinéma

Nicolas Hrycaj-Watremez

Ce mémoire sera accompagné de la partie pratique

Souriez, vous êtes morts.

Directeur de mémoire : David Faroult

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Guisy Pisano

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier David Faroult, qui a dirigé ce mémoire. Sa patience et ses conseils avisés m'ont soutenus lors de cette année de recherche. Je remercie également John Lvoff, Françoise Baranger, Laurent Stehlin, Giusy Pisano et Florent Fajole pour leur aide.

Je remercie également Julie Grünebaum, qui a bien voulu répondre à mes questions et m'a ouvert ses archives, ainsi que Simon Roca pour son partage et sa conception du cinéma. Je remercie également le Centre Culturel Tchèque.

J'aimerais enfin remercier tous ceux qui m'ont aidé, Simon Chabas pour ses relectures avisées, Wei Yuan pour nos discussions, et Marilou Caravati pour son support infailible.

RÉSUMÉ

En se fondant sur une conception du surréalisme comme mouvement sensible et politique, non pas limité à une vision du monde mais en tant qu'état d'esprit véritablement révolté et tourné vers la liberté, on met en évidence les liens forts qui l'unissent avec le cinéma. On essaiera ainsi de discerner un cinéma surréaliste, en se demandant quels films peuvent manifester l'état d'esprit des surréalistes, en utilisant le cinéma à cet escient, et en s'intéressant au potentiel surréaliste du cinéma.

Utilisant comme fondement théorique des oeuvres du surréalisme historique, nous nous intéresserons ici au potentiel surréaliste du cinéma au fil du siècle, en se concentrant sur deux moments précis. Tout d'abord, les années 1960 en Tchécoslovaquie, où plusieurs jeunes cinéastes semblent avoir intégré l'influence surréaliste et s'en servent comme instrument de critique politique. Ensuite, dans la production cinématographique contemporaine, où le surréalisme semble avoir perdu son aspect subversif, et où l'on étudiera deux oeuvres particulières qui le font malgré tout émerger.

Mots-clés : surréalisme ; cinéma ; politique ; liberté ; révolte

ABSTRACT

Using a conceptual theory of surrealism as a poetic and political movement, not limited to a conception of the world but as a truly rebellious state of mind, turned towards freedom, we highlight the strong bonds that unite it with cinema. We will thus try to discern a surrealist cinema, by asking ourselves how movies express the spirit of the surrealists, by using cinema to this end, and by looking at a surrealist potential of cinema.

Exploring works of historical surrealism as a theoretical foundation, we will focus here on the surrealist potential of cinema over the century, focusing on two specific moments. First, the 1960s in Czechoslovakia, where several young filmmakers seem to have integrated the surrealist influence and use it as an instrument of political criticism. Then, in the contemporary film production, where surrealism seems to have lost its subversive aspect, and where we will study two particular works that nevertheless make it emerge.

Keywords : surrealism ; cinema ; politics ; freedom ; revolt

TABLE DES MATIERES

Remerciements	2
Résumé	3
Abstract	4
Table des matières	5
INTRODUCTION	8
Première partie - Comment le surréalisme s'exprime-t-il au cinéma ?	13
Chapitre 1 - Qu'est-ce que le surréalisme ?	13
A. Une conception du monde reposant sur une réalité supérieure	13
B. Pour la liberté : de la révolte à la révolution	15
Chapitre 2 - L'essence surréaliste du cinéma	19
A. L'attrait d'un nouvel outil	19
B. Le potentiel surréaliste du cinéma	21
C. Le surréalisme face à l'industrie cinématographique	24
Chapitre 3 - Un consensus autour de deux oeuvres devenues fondatrices	26
L'étude d' <i>Un Chien Andalou</i> et de <i>L'Âge d'Or</i> , de Luis Buñuel.	
A. Libérer le récit de l'espace et du temps	29
B. Ouvrir la vision : l'oeil de l'esprit	32
C. Une critique politique	34
Deuxième partie - Le potentiel surréaliste au cinéma : l'exemple de la Nouvelle Vague tchèque	44
Chapitre 1 - Une résurgence du surréalisme	44
Chapitre 2 - La Fête et les Invités (O slavnosti a hostech) - Jan Němec	47

A. L'ambiguïté de la structure	48
B. La contradiction constante entre jeu et menace	50
C. Subversion de la réalité et instabilité d'esprit	53
Troisième partie - Le surréalisme dans le cinéma contemporain : entre assimilation destructrice et héritage réapproprié	61
Chapitre 1 - L'influence et la dévaluation du surréalisme	62
A. La transformation d'un état d'esprit en répertoire de procédés	62
B. L'usurpation du surréalisme et sa dévaluation	66
C. Pourquoi le surréalisme est-il crucial aujourd'hui ?	68
Chapitre 2 - Quel cinéma surréaliste contemporain ?	72
A. <i>Canine</i> , Yorgos Lanthimos (2009)	72
B. <i>Chant d'hiver</i> , Otavio Lourenço (2015)	79
CONCLUSION	84
BIBLIOGRAPHIE	87
FILMOGRAPHIE	90

INTRODUCTION

« Transformer le monde, a dit Marx ; changer la vie, a dit Rimbaud :
ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un »

André Breton, dans « Discours au Congrès des Ecrivains » (1935)¹

Quand on évoque le surréalisme au cinéma, une courte scène du film d'Elia Suleiman, *Intervention Divine* (2002) nous revient en mémoire : le noyau de pêche qu'un homme jette négligemment depuis sa voiture fait exploser un tank Israélien. Une autre, dans *La Voie Lactée* (1969) de Buñuel : un homme, assoupi pendant la kermesse d'une école, rêve de l'exécution d'un pape ; le coup de feu imaginé résonne dans la clairière. Ces deux scènes nous semblaient contenir un élément indescriptible, mais où des possibilités inconnues du cinéma et de la conscience se manifestaient à notre esprit. Ce sont ces sensations qui nous ont conduit à vouloir étudier le surréalisme au cinéma, et à en faire l'objet d'étude de ce mémoire. Par l'analyse de films qui faisaient émerger le surréalisme, nous avons voulu proposer une étude de la traduction et des évolutions du surréalisme au cinéma.

Mouvement littéraire et pictural, artistique et politique, le surréalisme ne semble pas se limiter à une dimension unique. C'est d'ailleurs ce qui fait sa force : contrairement à d'autres avant-gardes, il rassemble révolte sensible et sociale, étant à la fois un geste artistique et un mouvement politique. Le surréalisme ne postule aucune frontière entre conscient et inconscient, entre réalité et rêve. C'est aussi le refus des compromis : le surréalisme est un procédé qui établit une réalité absolue, une sur-réalité, refusant les séparations artificielles, et prenant en compte la totalité de l'existence. Le surréalisme cherche ainsi les moyens de traduire visuellement les images mentales, les désirs, les « rêves et hallucinations » et d'opérer autant de déconstructions du réel pour troubler la perception. La volonté de ne pas encadrer, objectiver, limiter ou rationaliser est claire : l'imagination est la liberté totale de l'homme. La notion de regard porté sur le réel est importante ; André Breton écrit d'ailleurs que “changer la

¹ BRETON André, *Discours au Congrès des Ecrivains*, dans *Position politique du surréalisme*, Paris, 1935

vue, cet espoir qui peut paraître insensé n'en aura pas moins été l'un des grands mobiles de l'activité surréaliste”.

Le surréalisme est profondément politique dans ses buts (en se proposant de transformer le monde, et de changer la vie) : il lie de manière indissociable la poétique et la politique. Le surréalisme, contre l'ordre social dominant, choisit de contester le découpage normé des phénomènes et propose de nouvelles formes d'organisation du discours, en visant à la libération du langage. À la société bourgeoise, la morale, les lois et la religion qui sont responsables de l'annihilation des facultés humaines, il oppose la liberté, le désir, la passion. Le cinéma surréaliste est un cinéma de la révolte, de la révélation de l'inconscient.

Pourtant, il est encore trop souvent réduit à sa dimension de mouvement artistique, aux oeuvres de quelques artistes, ou bien considéré comme un synonyme d'irrationnel ou d'absurde. Le terme “surréaliste” a aujourd'hui de multiples sens : il semble impossible de traiter le surréalisme comme un tout cohérent. Il peut évoquer de multiples réalités : il peut être décrit comme le mouvement littéraire et pictural né au début du siècle, ou un adjectif rentré dans le langage courant comme un synonyme d'irrationnel ou d'absurde. Dès lors, il nous est paru évident de retourner au sens du surréalisme tel qu'il était défini et pratiqué par André Breton et les surréalistes lors de la fondation du mouvement.

Dans l'étude du surréalisme au cinéma, une difficulté fondamentale se présente pourtant rapidement : la caractérisation d'un cinéma ou d'un film comme étant surréaliste. D'un côté, les définitions données par André Breton dans son *Manifeste du surréalisme* (1924) permettent de se représenter les mécanismes, les volontés et l'état d'esprit du mouvement. En même temps, le mouvement surréaliste, tout au long de son existence, est si radical qu'il refuse, exclut des personnalités en raison de divergences politiques, artistiques ou morales. Son exigence est telle que malgré la proximité entre le surréalisme et le cinéma détaillée dans de nombreux ouvrages au début du XX^{ème} siècle, un nombre très limité de films furent considérés par le mouvement comme surréalistes. *Un Chien Andalou* (1929) et *l'Âge d'Or* (1930) sont les seuls films considérés de manière consensuelle par les surréalistes comme des oeuvres qui les représentaient, et sont les seuls éléments d'un éventuel “cinéma surréaliste”.

En parallèle, on a l'intuition que certains films, même s'ils ne semblent à première vue pas relever du surréalisme dogmatique tel qu'il est défini par André Breton, font usage du cinéma dans toutes ses capacités de révélation de l'esprit humain à lui-même, poussant à la liberté, à l'imaginaire et à la révolte. Ces films, dans leur geste cinématographique et ainsi dans la conception du monde qu'ils offrent et dans leur propos, manifestent l'état d'esprit surréaliste. Par exemple, Jean Vigo fut profondément influencé par son visionnage d'*Un Chien Andalou* ; lors de sa première projection d'*À propos de Nice* (1930), il en fait l'éloge, et évoque l'automatisme de la caméra comme révélateur, et sa volonté d'ouvrir la vision : "Et le but sera atteint si l'on parvient à révéler la raison cachée d'un geste, à extraire d'une personne banale et de hasard sa beauté intérieure ou sa caricature, si l'on parvient à révéler l'esprit d'une collectivité d'après une de ses manifestations purement physiques."²

Les films de Buñuel et l'exemple de Jean Vigo constituent un point de départ intéressant pour étudier ces gestes cinématographiques radicaux et personnels, à la marge du surréalisme mais profondément influencés par celui-ci, même s'ils n'ont jamais été reconnus comme véritablement surréalistes du fait de l'intransigeance du mouvement, et plus tard de sa disparition. On choisit donc de considérer le surréalisme historique et ses principes fondateurs comme une boussole, permettant de se pencher sur une production cinématographique plus large.

Ainsi, avant tout travail sur le surréalisme, il est nécessaire de distinguer les films qui relèvent du surréalisme, tel que l'entendait André Breton, des films porteurs de son état d'esprit, et des autres films qui les entourent, pouvant sembler surréalistes mais dévaluant en réalité la révolte profonde qu'il contient en lui. Car c'est un mouvement de révolte et de liberté, cherchant à bouleverser les consciences et à ouvrir les regards. Plusieurs films que l'on a considérés *a priori* comme surréalistes se sont d'ailleurs révélés hors-sujets lors de leur analyse pour préparer ce mémoire : ce qui montre également la difficulté de définition du surréalisme, et la variété des champs qu'il recouvre ou qu'il évoque - en même temps que cela montre l'influence profonde qu'il a eu sur le cinéma.

Ce mémoire essaie donc, sans avoir la prétention d'être exhaustif, d'étudier l'évolution du surréalisme et de sa traduction cinématographique au cours du siècle. Il met l'accent sur la

² Présentation par Jean Vigo le 14 juin 1930 au Vieux Colombier, publié dans Ciné-Club de février 1949.

conception du mouvement par ses acteurs et les débats internes au mouvement, afin de détailler au mieux les inspirations, motivations, ruptures et continuités du mouvement jusqu'à nos jours, car nous avons jugé que la production cinématographique surréaliste et ses dynamiques sont aujourd'hui si méconnues qu'elle méritent de faire l'objet d'un sujet de mémoire à elles seules. Pour des raisons qui relèvent également de la nature de l'exercice, nous concentrons le champ d'étude de ce mémoire aux oeuvres qui font consensus au sein des surréalistes, à des oeuvres qui utilisent les moyens du cinéma et du surréalisme, ainsi qu'à d'autres oeuvres dites surréalistes mais qui ne le sont en fait pas, et qui servent dès lors de contre-exemples pour nourrir l'argumentaire.

Ainsi, on se demande où réside l'intérêt d'un cinéma surréaliste ? Quels films ont pu manifester l'état d'esprit des surréalistes, (sans forcément s'en réclamer) et utiliser le cinéma à cet effet ? Qu'est ce que les films surréalistes peuvent révéler des potentialités offertes par le surréalisme au cinéma ?

Nous étudierons dans une première partie le surréalisme tel qu'il s'exprimait au cinéma lors de l'apparition du mouvement. Les membres du groupe manifestent des espoirs qui semblent démesurés dans ce nouveau médium : certains auteurs évoquent le cinéma comme par essence surréaliste. Paradoxalement, la seule traduction du mouvement au cinéma acceptée de manière consensuelle réside dans deux films de Buñuel. On analysera donc ces films pour tenter de comprendre comment le surréalisme s'approprie originellement le cinéma comme moyen d'expression, et ce qu'il pouvait lui apporter également.

On se penchera dans une deuxième partie sur des résurgences du surréalisme au cinéma, dans le contexte des années 1960, marquées par un renouveau du cinéma dans plusieurs pays, et en particulier en Tchécoslovaquie. La pression intense sur le cinéma et l'imagination par l'obéissance aux règles du réalisme soviétique, le poids d'un groupe culturel surréaliste à Prague et la pratique collective du cinéma par de jeunes réalisateurs donne naissance à plusieurs films où le surréalisme s'exprime de manière radicale, critique et révoltée.

Enfin, on essaiera dans la troisième partie de trouver une actualité au surréalisme, dans des films contemporains. Ce n'est pas une tâche aisée ; il semble que le surréalisme ait été débarrassé de sa force subversive, transformé en un répertoire de procédés. Le contexte politique a changé, le langage aussi, et la manière de s'exprimer du surréalisme également.

PREMIÈRE PARTIE - Comment le surréalisme s'exprime-t-il au cinéma ?

Cette partie présente tout d'abord l'état d'esprit du surréalisme historique et sa conception du monde et des rapports entre l'homme et le monde. Bien plus qu'un courant artistique, c'est un mouvement total, moral et politique, sensible et social, tourné vers la libération de l'esprit humain, l'abolition de ses frontières et la révolution.

Le cinéma est considéré par certains comme "par essence" surréaliste : comme il offre un espace qui ne fait pas de distinction entre rêve et veille, c'est selon Ado Kyrou le moyen d'expression idéal du contenu latent de la vie, plus complet, riche et libre que n'importe quel autre. Quels éléments permettent d'argumenter une telle affirmation ? Eu égard de l'abondante littérature consacrée au surréalisme au cinéma, comment expliquer également la méfiance à laquelle il était pourtant soumis, et le faible nombre de films considérés comme surréalistes à l'époque ?

C'est par la mise en évidence de cet état d'esprit, ainsi qu'en considérant le cinéma comme par essence surréaliste, qu'on s'intéressera aux premières oeuvres considérées comme surréalistes au cinéma. Malgré une conception du surréalisme restreinte par les membres du groupe surréaliste eux-mêmes, limitant fortement le nombre d'oeuvres considérées comme surréalistes, on s'aperçoit que les oeuvres les plus importantes ont pu être réalisées à la périphérie du mouvement : on étudiera ainsi *Un Chien Andalou* (1929) et *l'Âge d'Or* (1930) de Luis Buñuel.

Chapitre 1 - Qu'est-ce que le surréalisme ?

A. Une conception du monde reposant sur une réalité supérieure

“Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point.”

Second manifeste du surréalisme - André Breton

Une des idées principales des surréalistes était de relier perception et imagination. Le réel est d'habitude confondu avec la perception que l'on s'en fait : pour les surréalistes, il s'agit au contraire de dépasser cette perception objective, celle de l'oeil, et d'y ajouter la réalité psychique. Profondément influencés par les travaux de Sigmund Freud, le concept de réalité psychique qui correspondait à la réalité de l'inconscient, des rêves, des désirs et fantasmes des individus, leur apparaissait tout aussi cohérent et tangible que celui de la réalité matérielle.¹ Le surréalisme se fonde sur la croyance en une réalité supérieure, créée par la résolution entre deux états : le rêve et la veille.

L'idée n'était pas de délaisser la réalité matérielle et l'état de veille, mais simplement de les considérer comme un appauvrissement. Rêve et veille existent sur des plans différents qu'il s'agit de relier. Le surréalisme serait la jonction des deux ; convertie au rêve et explorant perpétuellement des territoires sans frontières, la réalité qui en naît semble apparaître plus riche, plus complexe et fascinante que celle qui nous est offerte. Celle-ci permet de faire se côtoyer perception et imagination, rêve et veille, contenu manifeste et contenu latent². Ado Kyrou reprend d'ailleurs cette distinction: “Nos sens sont incomplets et nous voyons, touchons, sentons des choses qui sont beaucoup plus que ce que nous croyons qu'elles sont. La vie forme des replis sinueux qui en cachent certaines parties, tout en rendant un magnifique son de richesse et d'insolite”³. La rêverie permet en effet de mettre en surface de la conscience le

¹ LAPLANCHE & PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 1984, p. 391-392

² Le contenu latent peut être défini comme tout production de l'inconscient.

³ KYROU Ado, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Ramsay, 1985, p. 14.

contenu illimité de l'inconscient ; la considérer sur le même plan que la conscience décloisonne la réalité de son carcan rationnel. Cette réalité devient multiple, incluant les désirs et les passions.

La recherche surréaliste accorde une place importante à l'imagination. L'esprit fonctionnant de manière ininterrompue, il apparaît comme naturellement surréaliste, comme le dit Henri Michaux en 1927 : "Une minute dans un cerveau, c'est des tables, des rayons de soleil, des chiffres, des fleuves, des losanges, des mélodies, du bruit, du rouge"⁴. Or la difficulté réside dans l'expression de cet esprit, et dans la révélation de ce qu'il contient dans ses profondeurs. Ainsi, André Breton, dans la première édition du *Manifeste du Surréalisme*, le définit ainsi : "Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale"⁵. L'automatisme permet l'inconscient irrationnel, là où les désirs réprimés sont contenus et donc ce par quoi ils peuvent s'exprimer. Pour Breton il était impossible que leur expression soit le résultat d'une quelconque pensée rationnelle ou préméditation.

Les surréalistes montrent d'ailleurs une attirance particulière pour le spontané sans filtre (tout en ne le fétichisant pas ; André Breton évoque dans *l'Amour Fou* ce qui lui paraît intéressant dans le spontané, le cristal). Georges Ribemont, évoque l'importance du spontané pour le surréalisme : "On sait cependant que le surréalisme a son idée propre de la poésie. Ce qu'il entend par poésie est le jaillissement non prémédité de ce monde merveilleux que l'enfant, le fou, le rêveur laissent venir au jour avec tant de naturel, alors qu'aux yeux des gens raisonnants et raisonnables il semble si insolite."⁶ On voit ici que ce qui apparaît clairement aux enfants et aux fous ne s'exprime pas de la même façon chez des "gens raisonnables". Le surréalisme est un jaillissement non prémédité, alors que l'esprit tend à se limiter et à se censurer. Tout comme il n'a pas les moyens de s'exprimer à la vitesse de sa pensée, il est aussi soumis à un nombre important de barrières. Tout comme on abolit les frontières entre le rêve et la veille, on tente d'abolir les frontières morales de la société également.

⁴ MICHAUX Henri, *Qui je fus*, Gallimard, 1927, p. 78

⁵ BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Folio, Essais, 1924, p. 36.

⁶ RIBEMONT Georges, *Printemps, surréalisme et cinéma*, dans *l'Ecran Français* n°45, 8 mai 1946

Comme le surréalisme choisit d'affranchir l'homme de ce qui émerge de cet inconscient non réprimé et de la profondeur de ses désirs, les tabous et les interdits auparavant contraints apparaissent. Le surréalisme permet de s'arracher à l'interdiction de la transgression des interdits, dont les membres du groupes font porter la responsabilité à la société, et argumentent en faveur de la nécessité de les violer ; l'érotisme et la cruauté qui les fascinent dans les écrits du Marquis de Sade en sont témoins. Artaud, dans son scénario *la Révolte du Boucher*, résumait ainsi les sentiments qu'il cherche à faire émerger : "érotisme, cruauté, goût du sang, recherche de la violence, obsession de l'horrible, dissolution des valeurs morales, hypocrisie sociale, mensonge, faux témoignages, sadisme, perversité, etc"⁷. C'est la désinhibition de la pensée qui est recherchée pour éviter les contraintes sociales, et qui remet en question de manière implicite l'organisation de la société⁸.

Le surréalisme hérite ici de l'influence du mouvement Dada, qui a remis en cause les conventions idéologiques, esthétiques ou politiques et leurs contraintes. Selon Henri Michaux, "Dada fait table rase, ce qui va permettre au surréalisme d'entreprendre la création d'un nouvel univers". Cette volonté destructrice du mouvement se complète d'une ambition nouvelle : reconstruire positivement la vie. On peut également penser que la recherche de l'incohérence et la pratique de l'irrationnel a poussé l'art vers l'inconscient. Pourtant, au contraire des dadas qui aspirent au néant, les surréalistes sont tournés vers la création et la révélation d'un nouvel univers.

B. Pour la liberté : de la révolte individuelle à la révolution politique

C'est donc toute une conception des rapports entre l'homme et le monde qui apparaît. Le surréalisme doit trouver son territoire dans la vie, en poussant à regarder différemment les mots et les objets du réel débarrassés de leur utilitarisme. Car le surréalisme pousse à reconsidérer son environnement ; les surréalistes remettent en question la société et ouvrent la possibilité d'autres expressions artistiques, modes de vie, philosophies ou organisations sociales. La société semble éliminer systématiquement le contenu latent de la vie pour abrutir l'homme dans un quotidien sans merveilleux. Les préoccupations raisonnables peuvent pourtant être libérées par l'irruption du rêve, et la découverte d'une autre méthode de fonctionnement de l'esprit humain.

⁷ ARTAUD Antonin, *La révolte du boucher*, 1930, dans *La Nouvelle Revue Française* (n° 201), Gallimard

⁸ SCHWARTZ Barthélémy & PÉRET Benjamin, *L'astre noir du surréalisme*, Libertalia, Paris, 2016

Le surréalisme n'est pas un mouvement artistique: il est indissociable de sa composante de révolte institutionnelle et de sa volonté de liberté totale. Le projet surréaliste a toujours contenu une conception radicale de la liberté, une éthique de l'insoumission ; il pousse la vie à se rebeller contre tout ce qui voudrait la contingenter, que ce soit la société ou le contrôle de la raison sur la pensée. C'est une réelle volonté de libération, des mots, des images et de l'esprit, et presque une morale constituée de la trilogie cardinale de la poésie, de l'amour, et de la liberté, et opposée à celle de la société bourgeoise. La volonté de ne pas encadrer, objectiver, limiter ou rationaliser est claire: l'imagination est anarchique, repousse les barrières de nos frontières mentales. Selon Buñuel, c'est la liberté totale de l'homme⁹.

Jean-Christophe Averty va même jusqu'à dire que le surréalisme n'a d'intérêt uniquement comme morale, comme règle de vie basée sur l'individu et son esprit, qui le pousse à chercher en soi les clés du monde. Le surréalisme devient une expérience continue, un mode de vie qui pousse à la libération intégrale, et à l'exploration de toutes les pistes pour rendre possible l'impossible ; c'est une conception de la vie basée sur l'affirmation de la liberté individuelle, la préservation du Moi face aux contraintes et aux frontières. Chaque individu peut s'émanciper grâce à sa propre créativité. C'est une conception profondément égalitaire de la créativité, où la vie et la pensée de tous peuvent être contaminées par la poésie, en leur donnant les moyens de penser par eux-mêmes et d'éviter au peuple de devenir une masse informe soumise au capital.

Le surréalisme s'oppose à l'ordre établi, aux valeurs bourgeoises et à sa morale, aux formes d'oppression du corps et de l'esprit ; elle lui oppose une conception du monde basée sur la liberté, contre l'oppression sociale, les hiérarchies et les inégalités. L'état d'esprit surréaliste en plus de pousser à la révolte individuelle, apparaît également comme révolutionnaire. N'oublions pas la chronologie : le mouvement apparaît en 1919, juste après la Première Guerre mondiale : on ne s'étonnera pas du refus radical d'un modèle de société capitaliste¹⁰ et de la morale bourgeoise de ces élites qui ont permis à un tel événement de se produire. Le mouvement surréaliste historique s'est également développé et approfondi dans la résonance

⁹ Buñuel, qui rappelle en même temps que le slogan "l'imagination au pouvoir" était surréaliste bien avant d'être repris par les étudiants en mai 68.

¹⁰ HILFERDING Rudolf, *Le capital financier*, 1910, *Les Editions de Minuit*, 1970

de la Révolution d'Octobre 1917¹¹. On comprend ainsi la sympathie des surréalistes pour les doctrines sociales se voulant libératrices.

Cet état d'esprit révolutionnaire va pousser les surréalistes à vouloir rejoindre des partis politiques qui semblaient répondre à certains de leurs idéaux. Après une attirance originale par le socialisme, c'est le parti communiste qui concentre l'attention des surréalistes à partir de 1925. La fascination de la révolution de 1917 se double d'une volonté de rejoindre une révolte collective, plus efficace qu'une attitude individualiste. Ils agissent également par opportunisme : l'idée est de se faire connaître comme courant révolutionnaire, face à d'autres courants artistiques concurrents (des écrivains populistes ou la littérature prolétarienne¹²)

À ce moment-là, certains points de convergence apparaissent entre surréalistes et communistes, en particulier en matière d'anticolonialisme et d'antimilitarisme; de ce fait, les surréalistes se séparent leurs valeurs libertaires et semblent convertis à la "mystique bolchevique"¹³. La rupture arrive en 1935 après plusieurs années entre défiance et collaboration ; les communistes considèrent en effet la littérature comme un instrument de propagande avant toutes choses, conception contraire à l'activité poétique telle que la conçoivent les surréalistes. Après 1945, leur engagement politique traditionnel semble devenir une position éthique et morale, qui s'accompagne de la dénonciation du stalinisme.

On peut cependant noter une affinité particulière entre surréalisme et anarchisme, en particulier dans les dernières années du mouvement, mais qui fait d'ailleurs écho à ses origines. André Breton, revenant sur les origines du surréalisme en 1952, évoque sa proximité, certes tardive, avec l'anarchisme. "Où le surréalisme s'est pour la première fois reconnu, bien avant de se définir à lui-même et quand il n'était encore qu'association libre entre individus rejetant spontanément et en bloc les contraintes sociales et morales de leur temps, c'est dans le miroir noir de l'anarchisme. Anarchie ! ô porteuse de flambeaux ! ».¹⁴

¹¹ Les titres des revues *La Révolution Surréaliste* (créée en 1924), à laquelle succède *Le surréalisme au service de la Révolution*, dans lesquelles vont être développés les thèmes et les débats du mouvement, en sont révélateurs.

¹² Léon Lemonnier et André Thérive d'un côté et Henri Poulaille et des amis d'Henri Barbusse entre autres (selon REYNAUD PALIGOT Carole, *Parcours politiques des surréalistes 1919-1969*, CNRS Editions, 2010)

¹³ TREBITSCH Michel, *Le groupe Philosophies et les surréalistes. 1924-1925*, *Mélusine*, n° XI, 1990, p. 63-75, p. 71.

¹⁴ BRETON André, *La Claire Tour*, dans *Le Libertaire* du 11 janvier 1952

On peut conclure que l'appareil des partis ne pouvait convenir totalement au surréalisme, comme on l'observe à chaque fois qu'il tente de s'en rapprocher. Artaud parle d'un "changement des apparences"¹⁵ qui ne changerait rien à sa condition propre. D'ailleurs, le ralliement du groupe au communisme entraîne plusieurs défections¹⁶ ; Luis Buñuel quitte également le groupe parce qu'il considère son ralliement au parti communiste comme incompatible avec les vues du groupe surréaliste, et d'autres exemples jalonnent l'histoire du mouvement jusqu'à sa dissolution le 4 octobre 1969.

Le surréalisme apparaît moins comme un courant artistique que comme un état d'esprit doublé d'une philosophie révolutionnaire. Le surréalisme est également créateur, il vise à la construction d'une société différente et nouvelle : nouvelle échelle de valeurs et de vie. Il vise avant tout à la libération des esprits, plus qu'à un combat politique dans lequel il se ferait happer. Le mouvement porte ainsi une orientation ferme de révolte, avant tout morale et sensible plus que seulement politique. Cette orientation permet d'orienter ses points de vue, et de constituer un mouvement inédit et total, qui permet de repenser la société dans son ensemble. Un tel mouvement pourrait l'observer de manière dépolitisée, et transmettre sa critique par la création artistique.

¹⁵ ARTAUD Antonin, *A la grande nuit, ou le bluff surréaliste*, 1927

¹⁶ Artaud, Soupault, Desnos, Miró et Ribemont-Dessaignes

Chapitre 2 - L'essence surréaliste du cinéma

A. L'attrait d'un nouvel outil

Les membres du groupe semblent nourrir un véritable espoir envers le cinéma et son utilisation possible pour servir le surréalisme. On peut d'ailleurs remarquer une littérature abondante sur les rapports entre cinéma et surréalisme au début du mouvement. Les surréalistes semblent apprécier et s'inspirer du cinéma populaire ; André Breton a toujours reconnu l'importance du cinéma et son essence surréaliste; il relève par exemple des films comme *Ombres blanches* (S. Van Dyke et Robert J. Flaherty, 1928). Breton et Aragon rendent d'ailleurs hommage à Musidora dans *Le trésor des jésuites* (1929) et célèbrent plus largement les ciné-feuilletons de Louis Feuillade, *Fantômas* (1913) et *Les Vampires* (1915-1916). De nombreux essais, critiques et manifestes évoquent aussi le cinéma, et certains pratiquent le nouveau genre du scénario ; les discussions entre surréalistes à propos de cinéma étaient passionnées. Il faut d'ailleurs souligner qu'une partie du groupe surréaliste semble s'intéresser au cinéma par dandysme ; il n'est pas encore un art bourgeois, soumis aux valeurs des classes dirigeantes. Au contraire, il est un art de masse qui est à l'opposé de la culture convenable. Les surréalistes le voient ainsi comme capable d'exalter et de provoquer les gens de goût. La pratique surréaliste du cinéma s'accompagne d'ailleurs d'une volonté de désacralisation - on pourrait évoquer les passages où Breton raconte ses séances de cinéma, choisies au hasard, et dressant une table de dîner au milieu de la salle.

Le cinéma devient rapidement l'espoir des milieux littéraires, fascinés par l'idée qu'il serait une forme nouvelle de poésie - Paul Eluard (1945) : "le cinéma a découvert un nouveau monde, à la portée, comme la poésie, de toutes les imaginations". Le cinéma est d'abord reconnu comme un nouveau moyen d'expression avec une puissance révélatrice particulière. Apollinaire en parle même avant les manifestes du surréalisme rappelle Jean Epstein « Le cinéma est le plus puissant moyen de poésie, le plus réel moyen de l'irréel, du « surréel », comme aurait dit Apollinaire. »¹⁷. L'adjectif surréel n'est pas ici par hasard : on va s'interroger sur les raisons pour lesquelles le groupe surréaliste nourrit autant d'espoirs dans le cinéma, et quels sont les rapports qu'il entretient avec le surréalisme. Il semble que les moyens du cinéma se mêlent aux aspirations du surréalisme, du fait de fortes affinités. Même s'il paraît rapidement

¹⁷ EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma*, t. I, Paris, Seghers, coll. « Cinéma club », 1974, p. 142

dépassé par les difficultés inhérentes à l'esprit surréaliste (établissant une conception des rapports entre l'homme et le monde, et ne se limitant pas à des codes esthétiques ou à une forme artistique), le médium du cinéma semble un outil particulièrement adapté pour le développement de ses problématiques.

Tout d'abord, les conditions de visionnage d'un film attirent particulièrement les surréalistes, car il crée un état de rêve particulier. Desnos évoque le cinéma comme un outil adapté au surréalisme : "Pour nous, pour nous seuls, les frères Lumière inventèrent le cinéma. Là, nous étions chez nous. Cette obscurité était celle de notre chambre avant de nous endormir. L'écran pouvait peut-être égaler nos rêves".¹⁸ En effet, il semble que l'état de conscience du spectateur dans une salle de cinéma, ait particulièrement attiré les surréalistes historiques. Jean Goudal, un des premiers critiques du surréalisme au cinéma, évoque par exemple la situation d'un spectateur de cinéma, assis dans une salle uniquement comme deux yeux face à un écran, et dont l'image projetée le sort de sa propre réalité. Le spectateur de cinéma se "trouve placé dans une situation très particulière, à mi-chemin de la conscience et de l'inconscience. Le film l'installe dans une sorte d'hallucination éveillée, née des conditions même de la représentation : obscurité, faisceau lumineux, musique"¹⁹. Edgar Morin parle des salles de cinéma comme de "grandes cavernes extérieures (...) qui communiquent avec nos cavernes intérieures ; notre âme y erre comme nos ancêtres erraient dans les jungles ou les forêts vierges"²⁰. Le cinéma permet à l'homme d'échapper à la réalité, le plonge dans un état particulier similaire à l'hypnose, ouvert à la poésie.

Ainsi, la distinction entre le réel et l'imaginaire qui se fait en état de rêve n'a plus lieu dans le monde du rêve ; de la même façon, les conditions physiques du cinéma le permettent. L'identification par l'image semble bien plus puissante que l'identification par le langage²¹. Entouré de ténèbres, le spectateur s'abandonne à des images qui défilent devant lui, et sur lesquelles il n'a aucun contrôle contrairement aux autres formes d'art. Les spectateurs ne peuvent que se rendre aux images sur lesquelles ils n'ont pas de prises. Aucune autre image ne vient contredire celles de l'écran, et tous les sens de l'audience sont concentrés sur celle-ci. Ainsi le cinéma crée un espace onirique pour le spectateur, entre rêve et veille, où la raison est

¹⁸ DESNOS Robert, « *Fantômas, Les Vampires, Les Mystères de New York* », dans *Les rayons et les ombres : cinéma*, Paris, Gallimard, 1992, p. 83.

¹⁹ VIRMAUX Odette & VIRMAUX Alain, *Les Surréalistes et le cinéma*, Editions Seghers, 1976, p. 24

²⁰ MORIN Edgar, *L'Humanité de l'humanité : L'identité humaine*, t. 5, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2003, p. 103

²¹ WILLIAMS Linda, *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*, 1981

suspendue. Le spectateur croit en cette réalité, de la même manière que la réalité du rêve est acceptée.

De plus, la nature artificielle du film reste présente à l'esprit du spectateur ; son statut d'illusion est visible. La croyance du spectateur dans cette réalité est donc également suspendue. Jean Goudal parle d'une "conscience confuse de sa personnalité"²² ; le spectateur est partagé entre sa réception du film, la réalité de celui-ci qu'il accepte comme un rêve, et la conscience de son statut d'illusion. Ainsi, on observe une union du rêve et de la réalité, similaire à celle que Breton appelait de ses vœux. Comme le dit Marguerite Bonnet, "Le cinéma permet la confrontation permanente entre le réel et par là même la construction de la réalité plus complexe désirée par les surréalistes. Contrairement à la poésie surréaliste, qui, en subvertissant le langage et le sens du monde, place l'homme dans un univers différent, le cinéma replace le spectateur dans un monde peu vraisemblable mais véritablement palpable"²³.

B. Le potentiel surréaliste du cinéma : l'expression du contenu latent de la vie

On peut également aller plus loin dans cette volonté d'exprimer une réalité plus complète et fascinante. On peut d'abord évoquer la possibilité du cinéma de reproduire des mécanismes du rêve, par la similarité apparente entre le langage du rêve et celui du cinéma (une succession d'images qui forment un simulacre du monde réel). Freud remarque que les rêves ne peuvent pas être traduits par des mots, seulement par des images. Buñuel en évoquant le film parle d'une "imitation involontaire du rêve"²⁴, tout en reconnaissant la différence entre cette hallucination consciente et la forme du rêve, un état de sommeil inconscient.

En renversant ce principe, certains ont voulu faire utiliser les outils du cinéma pour montrer le réel de manière onirique. Le film permet aussi d'agir sur l'espace et le temps, il peut donc déformer le réel pour le rendre plus complet - rendre visible des choses invisibles par l'image - la réalité n'était plus soumise aux limites imposées par la réalité objective. Tout comme les outils littéraires, le répertoire d'effets de la caméra semblait permettre de nombreuses expérimentations. Dans le même temps, la tentation d'imiter le rêve par de tels mécanismes

²² GOUDAL Jean, "Surrealism and Cinema", dans Paul Hammond (Ed.), *The Shadow and its Shadow* (London: British Film Institute, 1978), p. 88.

²³ BONNET Marguerite, Surréalisme et cinéma (I) : D'un langage à l'autre, l'expérience surréaliste - ensemble réalisé avec le concours de Yves Kovacs - n° 38-39, Printemps 1965, pp 83-101

²⁴ KYROU Ado, *Luis Buñuel*, Editions Seghers, 1963, pp. 124-125.

était grande ; Robert Desnos évoque ainsi son souhait de réalisation d'un film dans un article "Je voudrais qu'un metteur en scène s'éprit de cette idée. Au matin d'un cauchemar, qu'il note exactement tout ce dont il se rappelle et qu'il le reconstitue avec minutie." D'ailleurs, au début des années 20, l'onirisme se multiplie tant qu'il devient rapidement un effet, la plupart du temps gratuit, que dénoncent ainsi les époux Virmaux²⁵. Mais le surréalisme n'est pas une mimésis de rêve rêvé. La réalité supérieure n'est pas celle du rêve uniquement, mais elle se trouve dans l'union du rêve et de la veille.

Tout d'abord, on se penche sur l'usage de l'automatisme mécanique au service de l'automatisme psychique. On peut s'interroger sur la conception du film comme imitation du processus cérébral, et sur son pouvoir de contournement des fonctions rationnelles de l'esprit. Les images se succèdent suffisamment rapidement pour que les mécanismes de logique qui relient les images défilant sur l'écran n'aient pas le temps de se déclencher ; l'esprit travaille intuitivement, automatiquement, pour lier les images. Le pouvoir émotionnel est irrésistible du fait de l'immédiateté des images, au delà de leur compréhension consciente. C'est par automatisme que le spectateur perçoit les images sur l'écran ; on se souvient de la définition du surréalisme que donnait André Breton, mettant l'accent sur sa dimension d'automatisme psychique, sans contrôle de la raison²⁶.

Les expérimentations littéraires cherchaient d'ailleurs à atteindre l'automatisme de l'esprit, afin d'atteindre l'inconscient de manière méthodique. Qu'en est-il du cinéma ? On peut évoquer le processus de création d'*Un chien Andalou*, où Buñuel et Dalí expérimentent l'écriture automatique mise en images. En allant plus loin, l'automatisme de la caméra a aussi pu apparaître comme un outil similaire aux procédés surréalistes de l'écriture automatique. La caméra, qui ne réclame ni conscience ni métier, apparaît pour cet usage comme un objet providentiel. L'automatisme permet le dérèglement des sens, et la projection du sujet dans l'objet.

Breton évoque les surréalistes comme de "modestes appareils enregistreurs" ; Jacques Vaché évoque sa position dans des termes semblables "Je suis vide d'idées, et peu sonore,

²⁵ VIRMAUX Odette & VIRMAUX Alain, *les Surréalistes*, Editions Seghers, 1976

²⁶ BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Folio, Essais, 1924, p. 36.

plus que jamais enregistreur inconscient de beaucoup de choses, en bloc²⁷ D'ailleurs, cet automatisme mécanique au service de l'automatisme psychique est aussi complété par les possibilités de hasard offertes par l'outil. Les découvertes nées d'imprévus techniques ou de juxtapositions inattendues jalonnent d'ailleurs l'histoire du cinéma.

On peut ainsi se demander comment ce réalisme pourrait-être au service de l'automatisme psychique ? Le réalisme et l'automatisme de la prise de vue ouvre la voie à l'inconscient ; le spectateur s'abstrait de sa vie en observant le film, et par cette distanciation, permet la projection de son esprit dans les choses. C'est une affinité fondamentale entre le surréalisme et le cinéma, du fait de la continuité entre l'inconscient optique, physique de l'outil caméra, et l'inconscient psychique. Le cinéma permet ainsi la révélation de l'esprit humain, et l'expression du contenu latent en plus du contenu manifeste.

Exprimée de manières diverses par les surréalistes, une des pistes de l'expression de l'inconscient psychique est la transfiguration des objets et des lieux. Aragon en parle comme une chose impossible auparavant : "Avant l'apparition du cinématographe, c'est à peine si quelques artistes avaient osé se servir de la fausse harmonie des machines et l'obsédante beauté des inscriptions commerciales des affiches, des majuscules évocatrices, des objets vraiment usuels, de tout ce qui chante *notre* vie, et non point quelque artificielle convention, ignorante du corned-beef et des boîtes de cirage."²⁸

Le film permet de faire apparaître le contenu latent de la vie, dépassant l'opposition entre le réel et le rêve, révélant les objets, les puissances de l'amour et de la vie psychique. Car c'est une révélation hors de l'apparence objective des choses que recherchent les surréalistes ; celle-ci passe par l'imagination et non pas par l'oeil physique (on peut d'ailleurs rapprocher cette idée d'une photographie du groupe surréaliste datée de 1929, les montrant les yeux fermés, ou du photomontage des artistes autour de *La femme cachée* de René Magritte) ; il faut pouvoir observer les choses avec un oeil intérieur, et c'est précisément ce que permet le cinéma. L'oeil de la caméra est un nouvel oeil qui permet de discerner une réalité autre, celle du spectateur même. Ainsi, le cinéma opère un double processus : celui d'aliéner le spectateur, tout en lui faisant découvrir en lui-même des territoires qu'il ignorait jusqu'alors. Il change

²⁷ VACHÉ Jacques, « *Lettre de guerre* » à André Breton (14/11/18), dans VIRMAUX Odette & VIRMAUX Alain, *Les Surréalistes et le cinéma*, Editions Seghers, 1976, p. 105.

²⁸ Louis Aragon, « Du décor », *Les surréalistes et le cinéma*, p. 108.

l'homme et la conscience de ce qui l'entoure : la matière apparaît dans ses relations avec l'esprit dont elle est issue. Les images d'objets, de formes, de vie se rapprochent et et s'opposent en créant des mondes originaux indépendants.

C. Le surréalisme face à l'industrie cinématographique

Peut-on conclure que le cinéma est par essence surréaliste ? Il apparaît que le cinéma, entre l'état du spectateur face à l'écran, au statut des images et de leur succession, en passant par le mécanisme même d'enregistrement et de projection, semble capable de faire émerger le contenu latent de la réalité. Entre le rêve et la veille, il pourrait ouvrir des possibilités importantes, s'affranchissant de l'espace et du temps pour convertir le regard. Pourtant, les époux Virmaux posent une question paradoxale : "pourquoi si peu de films surréalistes, alors que les membres du groupe avaient éprouvé pour l'écran une passion si éloquente, si contagieuse ?"²⁹ Malgré son potentiel certain, on remarque que le surréalisme historique est caractérisé au cinéma par une production très limitée. Le bilan est dérisoire en regard de l'espoir mis dans le cinéma, et en comparaison de la production écrite et peinte.

Tout d'abord, l'état d'esprit du surréalisme avait une conception telle des rapports entre l'homme et le monde qu'il était très difficile de l'adopter complètement. La doctrine surréaliste de l'époque, reconnue particulièrement intransigeante, peut expliquer le peu d'oeuvres considérées comme surréalistes. En effet, le surréalisme considérait que rien ne pouvait dépasser les pensées du moment³⁰ ; or le cinéma a sa technique propre et ruine la spontanéité. Pour Breton, "les images devaient être instinctives plutôt que préparées, non pas des représentations mais des visions". Or paradoxalement, pour communiquer ses pensées, l'inconscient doit s'en remettre à la conscience pour être étudié et communiqué, et donc se traduire par le langage et grâce à la raison. Ainsi, l'automatisme psychique pur qu'on imaginait était irréalisable, face à la technique et aux nécessités de production d'une oeuvre achevée.

Ensuite, l'arrivée du cinéma parlant et commercial poussa à la condamnation de la quasi totalité du cinéma. Certains auteurs évoquent des boucs émissaires tels que Cocteau et Dali,

²⁹ VIRMAUX Odette & VIRMAUX Alain, *Les Surréalistes et le cinéma*, Editions Seghers, 1976, p. 5

³⁰ "J'ai plus confiance dans ce moment, actuel, de ma pensée que dans tout ce qu'on tentera de faire signifier à une oeuvre achevée" André Breton, *Œuvres Complètes*, T. I, ed. Marguerite Bonnet (Paris: Gallimard, 1988), p. 783.

qui auraient détourné le cinéma surréaliste de sa véritable vocation³¹ ; ils en sont peut-être le symptôme mais n'en sont sûrement pas la cause. Le début du parlant coïncide avec une influence importante du modèle commercial américain de production cinématographique ; la Paramount s'installe à Joinville en 1932. Avant que le cinéma surréaliste n'ait réussi à s'enraciner dans un public large, les enthousiastes de la première heure et les avant-garde se retirent peu à peu, en même temps que les mécènes. La clientèle intellectuelle cesse aussi de s'intéresser au cinéma, devenu industrie.

“Régression désolante vers le théâtre” disait Breton du parlant en 1930 ; “le muet était une sorte d'esperanto, un langage vraiment universel, tandis qu'aux yeux des surréalistes un cinéma qui parlait la langue de chaque nation avait toutes les chances de devenir, entre les mains des gouvernants, l'arme parfaite du chauvinisme et de la “crétinisation”. Comment, d'ailleurs, pouvait-il en être autrement puisque les possibilités de productions marginales avaient disparu et puisque tous les écrans semblaient dorénavant voués aux dieux du seul commerce ?”³² Ces prévisions s'avéraient en partie réalisées quelques années plus tard ; le cinéma fut utilisé massivement à partir des années 30 et pendant la Seconde Guerre mondiale, puis se développa ainsi à des fins de propagandes étatique (les studios de Cinecitta fondés en 1937 par Benito Mussolini, et surtout l'industrie de divertissement d'Hollywood rapidement liée avec le pouvoir politique).

Benjamin Péret en 1951, dénonce ce qu'il considère comme l'insignifiance, la stupidité, le caractère odieux, le rôle anesthésiant de l'ensemble de la production cinématographique : “Industrie soumise aux lois d'un marché sordide, et incapable de distinguer une oeuvre de l'esprit d'un sac de farine (...) Que trois ou quatre films sur cent échappent à cette règle, et se révèlent des oeuvres de valeur, peu importe!”³³ Cette phrase de Péret semble rejeter le cinéma dans son ensemble, malgré toutes les exceptions qu'il pourrait exister, et contrairement aux autres champs artistiques. On ne peut que la mettre en relation avec un passage d'Anicet de Luis Aragon, où le protagoniste y donne son opinion, particulièrement critique : “je saisis exactement ce que tu viens demander au cinéma. Tu y cherches le spectacle d'une action intense que tu te donnes l'illusion d'accomplir ; sous le prétexte de satisfaire ton besoin

³¹ Georges Ribemon “Le peintre surréaliste Salvador Dali, qui pendant quelque temps paraît avoir dégradé la doctrine surréaliste jusqu'au niveau de la mode, s'emploie maintenant à Hollywood, mais il ne s'agit plus là que d'une liquidation de tout un bazar surréaliste, dépassé par ailleurs”

³² VIRMAUX Odette & VIRMAUX Alain, *Les Surréalistes et le cinéma*, Editions Seghers, 1976

³³ VIRMAUX Odette & VIRMAUX Alain, op.cit, p. 283

Chapitre 3 - Un consensus autour de deux oeuvres devenues fondatrices : l'étude d'*Un Chien Andalou* et de *L'Âge d'Or*, de Luis Buñuel.

L'état d'esprit du surréalisme avait une conception telle des rapports de l'homme et du monde qu'il était très difficile de l'adopter complètement. La confiance et l'espoir mis dans le cinéma, dont les nombreux écrits des surréalistes en sont représentatifs, ne pouvait qu'être déçue face à l'ampleur de la tâche. Pourtant, le potentiel qu'il y apercevaient dans les premiers temps existait toujours. Comment faire coïncider ce potentiel avec l'état d'esprit surréaliste ?

Un auteur fait l'unanimité parmi tous les écrits évoquant le cinéma surréaliste. Luis Buñuel, d'origine espagnole, s'installe à Paris en 1925 et devient assistant de Jean Epstein (puis co-scénariste sur *La Chute de la Maison Usher*, Jean Epstein, 1926). En 1928, après en avoir écrit le scénario avec Dali, il tourne son premier film, *Un Chien Andalou* ; après une projection privée pour Man Ray et Louis Aragon, ceux-ci lui proposent de le projeter devant le groupe surréaliste, qui sortent particulièrement enthousiasmés de l'oeuvre. Deux ans plus tard, il tourne *L'Âge d'Or*, qui en plus de remporter l'adhésion totale du groupe surréaliste, est censuré et finalement interdit après le saccage d'une salle de cinéma et une intense campagne de presse contre le film.

Un Chien Andalou et *L'Âge d'Or* sont les deux seuls films qui sont considérés de manière unanime comme des oeuvres surréalistes. À partir de ce constat, on a choisi d'étudier ces deux films et de répondre à plusieurs questions. Que peut-on tirer de l'analyse des deux premiers films de Luis Buñuel pour établir une conception du surréalisme au cinéma ? Quel potentiel avait l'intégration de l'état d'esprit surréaliste au cinéma sur le cinéma et sur la société même ?

En 1929, Luis Buñuel, en collaboration avec Salvador Dali, réalise son premier film : *Un Chien Andalou*. La méthode de fabrication du scénario, très documentée par Dali et Buñuel, était semblable à celle, littéraire, de l'écriture automatique. On s'attachera à analyser le film comme oeuvre d'art, plutôt que de se pencher sur le processus de création qui l'a fait apparaître.

Il est difficile de résumer *Un Chien Andalou* sans sacrifier l'esprit libre de l'oeuvre. Le film commence par un prologue: en pleine nuit, sur un balcon, un homme aiguisé un rasoir et

regarde le ciel : un nuage avance vers la pleine lune. Une tête de femme, les yeux ouverts ; la lame du rasoir tranche l'oeil de la femme, le nuage passe devant la lune. Huit ans plus tard, un cycliste apparaît dans une rue, portant une boîte. Dans une chambre à l'étage, une jeune fille arrête de lire et va à la fenêtre. Le cycliste s'effondre. La boîte contient une cravate, des manches et un faux col, que la fille dispose sur le lit. Le cycliste apparaît dans la chambre, regardant sa main d'où sortent des fourmis. Dans la rue, une jeune fille joue avec une main coupée alors que des badauds l'entourent ; un agent de police prend la main, la foule se disperse, et la jeune fille se fait renverser par une voiture. Dans la chambre, le cycliste poursuit la jeune fille et semble la désirer, lui caressant la poitrine. Elle essaie de lui échapper, alors qu'il la poursuit, tirant une corde au bout de laquelle se trouvent un bouchon, un melon, des frères maristes, et deux pianos remplis de cadavres d'ânes. Les fourmis reviennent et le cycliste est étendu dans un lit.

Un personnage sonne à la porte, et la jeune fille lui ouvre ; il jette par la fenêtre les accessoires et la boîte, prend deux ouvrages sur une table d'écolier et les mets dans les mains du cycliste. Seize ans plus tôt, les livres se changent en pistolets, l'homme tire, le nouveau venu s'écroule dans un parc, à côté d'une femme qui disparaît. Des passants emportent son corps. La jeune fille est seule dans la chambre, elle observe un papillon dont le dos est marqué par une tête de mort. Elle sort de la chambre et, sur une plage, retrouve un autre homme. Ils avancent sur la plage, poussent du pied la boîte et ses accessoires. Le dernier plan : Au printemps, la jeune fille et l'homme sont enfoncés jusqu'au buste dans le sable, les insectes les dévorent.

Buñuel réalise ensuite *l'Âge d'Or* en 1930. Premier film parlant du réalisateur, le film est consacré à la relation entre un homme et une femme qui s'aiment et cherchent à avoir des relations sexuelles, empêchées par l'ordre établi, la morale bourgeoise, l'Eglise et la famille. Après un prologue constitué des images d'un documentaire sur les scorpions, des archevêques se tiennent sur un paysage désolé et ensoleillé, à proximité de la mer. Plus loin, des bandits végètent dans une cabane ; ils essaient d'atteindre les archevêques mais n'y parviennent pas, mourrant l'un après l'autre. Une délégation de personnages en uniformes arrivent. Les archevêques sont devenus des squelettes. Alors que la cérémonie de fondation de Rome commence, un homme et une femme s'enlacent dans la boue. Les deux sont séparés, l'homme emmené. La jeune femme est la fille d'un aristocrate, le Marquis de X... qui prépare une réception mondaine. Alors que l'homme cherche à rejoindre la réception en se débarrassant de tout ce qui peut le ralentir (les policiers qui l'emmènent, un aveugle qui cherche à prendre le

taxi, un chien qui se dresse devant lui), la jeune fille passe du temps avec sa famille mais son esprit est tourné vers l'homme. La réception commence ; un ostensor est sorti d'un taxi et déposé dans la boue, une femme est brûlée en cuisine, un garde tire sur son fils qui vient de faire tomber sa cigarette. Finalement, l'homme arrive à la réception, gifle la mère avant de retrouver la fille dans le jardin, où les bourgeois écoutent un concert. Après des moments chargés de désir et d'érotisme entre les deux, la jeune fille part finalement avec le chef d'orchestre. L'homme s'enfuit, et jette par les fenêtres le contenu de la chambre de son aimée. Au même instant, le comte de Blangis (inspiré des écrits du marquis de Sade) sort de son château avec ses compagnons après une orgie : il est visiblement Jésus, et raccompagne à l'intérieur une jeune fille faible qui se traîne dehors. Le dernier plan : une croix où sont accrochés des cheveux de femme pareils à des scalps, et la barbe de Jésus, alors que la neige tombe en bourrasques.

Même si ces deux films sont proches chronologiquement et thématiquement, leurs différences sont multiples et on peut remarquer une évolution réelle entre les deux. Comme l'exprime Ado Kyrou, "*Un Chien Andalou*, à quelques séquences près, n'était que poésie, littérature filmée ; l'âge d'or est un film, c'est à dire qu'ici le cinéma a assimilé toutes ses influences et parle sa propre langue."³⁵. En effet, la méthode de création diffère, *Un Chien Andalou* est écrit sur le modèle d'un jeu littéraire entre Buñuel et Dali. L'influence de Dali fut beaucoup plus limitée dans *l'Âge d'Or*, les deux hommes échangeant principalement par correspondance, et Buñuel alla même jusqu'à nier son implication dans le scénario. Certains auteurs semblent repérer l'influence de Dali dans *l'Âge d'Or* et on est tenté de leur donner raison quand on voit la place anecdotique que ces images ont dans l'oeuvre elle-même.

Tout d'abord, il semble que ces deux films de Luis Buñuel cherchent à désorienter le spectateur, en le privant de l'espace et du temps bien ordonné du récit filmique classique. La réalité du film n'est pas limitée par la rationalité, elle est au contraire guidée par l'esprit et les désirs de ses protagonistes. En plus d'être désorientée, la vision du spectateur est trompée par les images, parfois contradictoires ou irréelles et le montage. Ainsi, l'oeil physique du spectateur, ainsi que l'annonce Buñuel dans les prologues, n'est pas suffisant pour comprendre un monde qui ne se limite pas à son apparence. L'analyse des désirs réprimés, mis en

³⁵ KYROU Ado, *Luis Buñuel*, Editions Seghers, 1963, p 22

évidence par Buñuel et transgressés par ses protagonistes, nous montre que l'oeil physique, rationnel, doit se doubler de l'oeil de l'esprit, celui qui s'attache au contenu latent du réel. Celui-ci dévoile dans le même temps la normalité de ces désirs, leur aspect transgressif pour la morale commune et leur répression hypocrite par une société bourgeoise et religieuse conformiste. Ainsi, en exprimant les limites de sa liberté, il réveille la révolte chez le spectateur.

A. Libérer le récit de l'espace et du temps

Le film trompe le spectateur sur le temps en lui montrant des indications contradictoires et hors contexte ; le récit apparaît à la fois ancré et hors du temps. Le carton qui ouvre *Un Chien Andalou*, "Il était une fois", semble être une introduction à l'histoire, en la plaçant comme un conte, hors du temps. Pourtant, le second carton indique "8 ans après". Puis, plus loin, "16 ans plus tôt". Au delà de l'aspect parodique, le spectateur est troublé dans sa considération première, et incapable de ramener à un contexte particulier, ne sachant pas quand se déroule le présent. De plus, la juxtaposition des deux cartons crée une réalité particulière, l'histoire se déroulant hors du temps mais dans laquelle le temps peut toutefois être mesuré. Cette dernière affirmation est également contredite par certains autres cartons; par exemple, "16 ans plus tôt" et "vers trois heures du matin" semble annoncer une ellipse, l'action s'est déroulée en dehors du film. Pourtant, on retrouve les personnages à la même place et dans les mêmes positions qu'auparavant. Ainsi, chaque aperçu d'un univers temporel est contredit par un autre élément. Le monde présenté par Buñuel semble s'inscrire dans une réalité tangible, tout en niant celle-ci.

Dans *l'Âge d'Or*, un carton indique "quelques heures après" alors que l'on vient de voir des évêques bien portants sur la roche. Lorsque les officiels, descendus des barques, arrivent devant les évêques, ils ne sont plus que squelettes. Il y a donc eu une ellipse bien plus importante que "quelques heures après". Un procédé similaire est utilisé à la fin d'*Un Chien Andalou* : le couple qui marchait sur la plage, après un carton "Au printemps", sont retrouvés enterrés dans le sable jusqu'au buste, visiblement morts.

L'espace d'*Un Chien Andalou* est particulier, il apparaît malléable et ouvert à tous les possibles, tout en étant très limité. Le prologue se déroule entre l'intérieur d'une chambre et un balcon. La conclusion se déroule à la plage. La majeure partie du film se joue entre un appartement habité par le personnage féminin, et la rue en contrebas. Il est intéressant de

remarquer que la chambre du prologue est la même que l'appartement ; quand les personnages semblent changer de lieu, ils se retrouvent toujours dans cette même pièce. Les objets et les visions y surgissent par intermittence avant de disparaître. Cet appartement est aussi contigu à la mer. Le personnage féminin sort de la pièce, le vent souffle, et elle se retrouve au bord de la mer. Ainsi le film garde certaines apparences de la réalité, mais la subvertit. Le film repose sur une logique interne, qui renvoient pourtant à un monde vraisemblable. Il ne permet pas au spectateur de se dépayser, installé dans un nouvel espace et jouissant de ce nouveau monde ; ici, sans être dans l'abstraction pure, le spectateur est constamment dans l'impossibilité de résoudre la séquence ou de la considérer comme quelque chose de concevable. Il est poussé à considérer les images non pas d'un point de vue rationnel, mais il doit justement s'en détacher.

La force du désir est d'abord moteur et transgression. Il semble que les limitations du monde réel sont donc dépassées par le monde psychique ; la réalité est donc changeante, perméable. Les choses, les objets, les hommes ont donc la possibilité d'être également métamorphosés et subvertis, grâce aux outils du cinéma. Car ce sont bien les outils du cinéma et la subversion de son langage qui permettent ici de montrer un monde plus vaste et complexe qu'il n'apparaît dans la réalité. Une séquence particulière dans *l'Âge d'Or* le montre bien, en faisant cette fois-ci intervenir le son. Lorsque le personnage joué par Lya Lys rentre dans sa chambre, elle trouve une vache sur son lit qu'elle fait sortir, alors que le son de sa cloche envahit l'espace sonore du film. Sur le plan suivant, qui montre son amant à des kilomètres d'elle, le son de la cloche est également présent, et se superpose avec des aboiements de chien. La femme s'assoit ensuite devant son miroir : au lieu de voir sa réflexion, elle voit des nuages et le bruit du vent vient se superposer aux bruits de cloches. Ainsi, le monde devient perméable, par la force des sentiments ou du désir ; la distance ne permet pas de séparer les amants. De plus, le monde présenté oscille entre la réalité concrète et le rêve des deux amants. Le monde intérieur des protagonistes est révélé, et transforme la réalité ; là où Buñuel modifiait les repères d'espace et de temps, c'est l'esprit et le désir des personnages qui se révèle dans le réel filmique, où leurs fantasmes apparaissent et agissent. Tout comme le désir, il modifie l'espace. Il métamorphose aussi les choses. L'imagination agit sur la réalité comme les parties du corps qui se métamorphosent dans les visions du personnage masculin, transformant une femme habillée en une femme nue, des seins en fesses, ou par analogie de forme des poils en oursins, etc. Le même procédé est repris dans *l'Âge d'Or*, avec une analogie qui transforme les

plumes en neige. Mais dans ce film également, le rêve et le fantasme sont mis sur le même plan que la réalité du film. On peut évoquer la scène de dialogue dans le parc. Leurs paroles ne passent pas par des mots, leurs bouches restent fermées; et pourtant ils communiquent, de manière encore plus fluide que dans la réalité, où les corps des amants se gênent parfois, se cognent. En contribuant au réalisme, au contraire de l'amour romantique qui montre des amants en parfaite symbiose, Buñuel le contredit en montrant un amour qui s'exprime par la pensée uniquement.

Le désir est moteur : la femme d'*Un Chien Andalou*, bien qu'habillée, se retrouve nue dans l'esprit du personnage masculin. On peut se demander également s'il ne faut pas voir dans l'accident du personnage androgyne la réalisation d'un fantasme de l'homme qui l'observe par la fenêtre, alors que les voitures passent autour d'elle. Ce même procédé sera d'ailleurs exploité dans *La Voie Lactée*, où, faisant du stop, l'un des personnages espère à voix haute que la voiture qui ne s'est pas arrêtée pour eux ait un accident, ce qui arrive quelques secondes après.

Dans *l'Âge d'Or*, alors que le personnage joué par Modot traverse la ville, son attention se fixe sur une affiche dont il voit une main et des doigts qui s'agitent et des cheveux de femme. Ensuite, dans une vitrine, il voit un portrait de femme qu'il imagine extatique allongée sur un divan la main entre les jambes. L'affiche contient à la fois la vision de l'homme, et en même temps la réalité de la femme à laquelle il pense, réellement allongée sur le divan, qui réarrange sa jupe et se dirige vers le salon. Le désir transforme et métamorphose les choses en stimulant l'imagination, mais il semble aussi avoir un effet sur la réalité objective.

Ainsi, Buñuel montre une réalité qui peut être manipulée par les protagonistes, métamorphosée selon leurs désirs. On a vu que le spectateur devait accepter l'espace et le temps du récit. Il doit aussi accepter que la réalité physique présentée sur l'écran n'est pas complète ; la réalité psychique est également à l'oeuvre. L'espace, le temps, les hommes qui lui sont présentées ne sont donc pas limitées à leur aspect physique, visible par l'oeil.

B. Ouvrir la vision : l'oeil de l'esprit

Si on l'observe avec un oeil rationnel, le film, par son montage, cherche constamment à tromper le spectateur. Par exemple, au début d'*Un Chien Andalou*, l'homme au vélo apparaît comme mort dans un plan, la tête contre le caniveau, et les yeux ouverts. Dans le plan d'après, sa tête est différemment angulée, ses yeux sont fermés, mais il est toujours immobile. S'il a bougé entre les deux plans, il n'est pas mort ; pourtant les deux plans semblent chacun affirmer qu'il l'est, de manière tangible, incontestable. Le regard du spectateur semble lui mentir - ce qu'il voit est immédiatement détrompé par une autre image. La vision physique est donc corrompue : le spectateur doit s'adapter à un monde plus complexe, d'apparence réel mais qui n'obéit pas à la rationalité.

On peut aussi remarquer les nombreux raccords-mouvement, et raccords-regard qui permettent d'enchaîner les plans sans brusquerie, et de manière dynamique ; toutefois, ces raccords sont souvent biaisés. Par exemple, lorsque le personnage masculin se retrouve le bras coincé dans la porte, les deux personnages poussent la porte pour la fermer. Quand le double du personnage masculin jette des affaires par la fenêtre, les plans où l'homme est à l'intérieur se déroule de nuit, alors que les plans qui montrent le balcon de l'extérieur sont tournés de jour. Toute la continuité du montage narratif, classique est subvertie; le cinéma revendique son rôle d'illusion. Ces artifices techniques sont bien éloignés d'autres productions d'avant-garde, plus ou moins abstraites, usant d'effets plastiques et esthétiques dans une narration et un montage classiques.

Le montage dément ici la vue par la vue. Or l'oeil est le principal moyen d'appréhension de la réalité ; le spectateur est forcé à penser que le regard, rationnel, s'attachant au contenu manifeste, lui ment. Il est poussé à observer avec l'oeil de l'esprit, de l'imagination, du fantasme, celui-là même dont les protagonistes font usage. Buñuel cherche donc à adapter le regard afin de percevoir le monde autrement, dans sa complexité, autant avec un oeil physique qu'avec un oeil psychique. C'est ce que le prologue d'*Un Chien Andalou* semble annoncer : la destruction d'un oeil physique -celui d'une femme volontaire se laissant faire- et qui s'ouvre déchiré par le rasoir. Jean Vigo l'évoque dans *Vers un cinéma social*, la présentation avant projection d'*À propos de Nice* (1930) "Tel est le prologue, il faut avouer qu'il ne saurait nous laisser indifférents. Il nous assure que, dans ce film, il s'agira de voir d'un autre oeil que de

coutume, si je puis dire.” Ce qui est annoncé est la destruction de l’oeil physique, au profit d’une nouvelle façon de voir le monde.³⁶

Dans ce prologue, un premier indicateur montre au spectateur qu’il ne faut pas croire ce qu’il voit, ce que sa rationalité lui dicte instinctivement face à l’image. *Un Chien Andalou* commence par un carton “Il était une fois”. Ce carton s’inscrit dans la tradition du conte ; le balcon sous la lune rappelle également la tragédie romantique de Roméo et Juliette. Le spectateur est ainsi placé face aux éléments évidents d’une histoire d’amour entre l’homme et la femme. Pourtant, cette pensée première est immédiatement contredite, le montage amenant de manière apparemment logique à l’image-choc de l’oeil de la femme tranché par un rasoir. De plus, on peut supposer que Buñuel joue aussi du cliché romantique en s’y attaquant : pourquoi l’image cliché d’une romance au clair de lune, et d’un nuage qui la traverse ne serait pas aussi difficile à supporter que celle d’un oeil coupé par un rasoir ? Il pourrait vouloir montrer l’image choc dans un premier temps, mais aussi montrer qu’il faut la relativiser, la rappeler à son rôle d’image. La vision n’est pas libre, dictée par la rationalité et le conscient. Pourtant, face à elle et en résonance, il exprime son propre inconscient, et la libre expression de l’intériorité des personnages, de leurs désirs les plus profonds.

La nouvelle façon de voir le monde serait celle d’un oeil de l’intériorité, dévoilant le contenu latent des choses ? L’importance du fétichisme dans les films est révélateur ; c’est l’oeil qui voit dans des objets, parties de corps, quelque chose de plus que leur apparence même. Dans *l’Âge d’Or*, plusieurs désirs réprimés sont ainsi évoqués de manière directe. La scatophilie par exemple, lorsque l’homme imagine la femme qu’il aime sur des toilettes, en pensant à de la boue tournoyante. L’onanisme également- Buñuel représente la femme, extatique sur son divan, jupe relevée et main entre ses jambes. L’image d’un doigt (le majeur) blessé ou d’une main qui frotte apparaît également souvent.³⁷ Enfin, plusieurs fétichismes - lorsque le couple est dans le jardin, autour de la statue, plusieurs éléments sont présents ; l’obsession du pied qui caractérise la filmographie de Buñuel y est visible dans le personnage de Lya Lys qui suce les orteils de la statue. Là où le pied semble appeler le fantasme et la douceur, les mains semblent

³⁶ Le prologue de *L’Âge d’Or* peut en être rapproché également. Filmés aussi proches, les scorpions semblent devenir des êtres étranges sortis d’ailleurs, dépassant le cadre du reportage, et orientant même la vision de la suite du film dans une voie documentaire. Les brigands et les évêques sont placés dans le même décor de pierres sèches que les scorpions précédemment.

³⁷ “l’effet de ce mouvement sera troublant à l’extrême, son expression étant particulièrement onaniste” extrait du découpage cité par Kyrou p. 239

subir la violence. Entre autres, la main qui caresse le visage du personnage féminin, sans doigt également, renvoie à une forme de mutilation. Cette main est d'ailleurs semblable à la main coupée dans *Un Chien Andalou*, ou à celle associée à la putréfaction avec les fourmis qui en sortent. Le doigt de Lya Lys est blessé également, entouré d'un bandage.

Ces trois désirs sont profondément liés à des objets ou des parties du corps ; le désir considéré comme déviant fait apparaître un contenu latent qui leur est lié. Pour un esprit rationnel et pour l'oeil, un pied n'est rien de plus qu'un organe permettant la marche. Pourtant, vu à travers l'oeil de l'esprit, il devient un objet de désir et fait émerger l'inconscient de ses profondeurs cachées. On arrive là à un point crucial : dans ces deux films de Buñuel, l'intériorité des personnages se révèle libre, exprimée au grand jour. Leurs désirs sont les moteurs du récit, et ces désirs là sont souvent des désirs réprimés par la société et par la morale traditionnelle. Dans *Un Chien Andalou*, plusieurs séquences témoignent d'un érotisme et d'une violence destructrice qui sont très proches d'Artaud. L'homme poursuit la femme, l'agrippe, la touche, imagine qu'il touche son corps nu. Buñuel sous-entend également des crimes réels. Dans *Un Chien Andalou*, le personnage principal se retourne contre lui-même et lui tire dessus. Dans *l'Âge d'Or*, le viol et le meurtre sont évoqués, lors de la sortie du duc de Blangis et de ses camarades. C'est justement dans *l'Âge d'Or* que se révèle le désir sous toutes ses formes, particulièrement les désirs interdits.

De manière secondaire, on peut remarquer que le personnage joué par Modot cède à toutes ses pulsions : le désir charnel, la violence (il gifle la mère de la fille qu'il aime), la destruction (en ouvrant les oreillers puis en jetant des choses par la fenêtre) - il cède aussi à son imagination comme on l'a vu plus tôt, en se laissant aller à ses fantasmes. Un homme tire aussi sur son enfant parce qu'il l'empêche de rouler une cigarette. Pourtant, toutes ces violences semblent être normales et acceptées.

C. Une critique politique

Buñuel présente des personnages qui réalisent des fantasmes réprimés par la morale commune, des désirs habituellement mal assumés ou gardés secrets. Il remet en cause la division entre le bien et le mal, comme valeurs manichéennes du catholicisme. Il met en évidence l'intériorité de l'homme et ses désirs tout en assumant leur existence et leur

expérience. La dimension cathartique était évoquée dans certains entretiens avec Buñuel : “Sade ne commettait ses crimes qu’en imagination, comme une façon de se libérer de ses pulsions meurtrières. L’imagination peut se permettre toutes les libertés. Passer à l’acte est autre chose. L’imagination est libre; l’homme non”³⁸. On peut imaginer que ce n’est pas seulement par besoin de se libérer de ses pulsions que celles-ci y figurent ; cet appel à l’irrationnel est aussi montré par provocation à l’encontre des bourgeois. Il est intéressant de remarquer que ce que répriment les personnages bourgeois, ce sont les manifestations d’amour entre Gaston Modot et Lya Lys, alors qu’ils sont totalement indifférents à des drames ou des événements qui eux peuvent choquer le spectateur. Par exemple, la servante brûlée dans la cuisine les laisse indifférents ; de même que le tombereau qui passe dans la pièce en pleine réception³⁹ (il serait en effet inconvenant de les remarquer, ou sont-ils trop occupés par eux-mêmes pour le voir ?), et l’assassinat d’un enfant par son père leur semble justifié après de brèves explications. Leur morale semble différente et hypocrite ; cette indifférence se transforme en une réaction violente quand ils semblent visés personnellement ou par des éléments particuliers, l’amour en premier lieu.

Ainsi, le spectateur se retrouve avec des images qu’il ressent comme un choc, mais qui n’atteignent pas les personnages qu’il voit sur l’écran, qui semblent, eux, réagir selon leurs propres dogmes. Au contraire, l’amour et la liberté de l’esprit apparaissent plus choquants pour eux. Le conflit survient ainsi entre la morale bourgeoise, instituée par la société, et la propre morale du spectateur, qui relève de l’expérience perceptive et des connaissances de chacun. Or, dans cette comparaison, la morale bourgeoise et religieuse semble être la plus restrictive en matière de libertés. On aperçoit ici une critique de ceux qui donnent des frontières à l’homme, aux responsables de l’enfermement de son esprit, de son enfermement social.

Cet aspect critique est très peu présent dans *Un Chien Andalou* ; certains ont pu noter les frères maristes tirés par le personnage principal en même temps que les pianos et les cadavres d’ânes putréfiés, en imaginant qu’ils symbolisaient le poids de l’éducation et de la religion qui empêcheraient les désirs du jeune homme de s’exprimer. Pourtant, il ne semble pas

³⁸ TESSON Charles, *Conversations avec Luis Buñuel : il est dangereux de se pencher au-dedans*, Paris : Cahiers du cinéma, 1993, p. 43

³⁹ On peut d’ailleurs remarquer que les réceptions de ce genre ont été utilisées par de nombreux cinéastes pour dénoncer l’hypocrisie et la lâcheté de la bourgeoisie. L’exemple de Rübén Ostlund dans *The Square* (2017) est le dernier en date, mais Sennett le faisait déjà dans Le roman comique de Charlot et Lolotte, et Renoir également en 1938 dans *La Règle du Jeu* (où les spectateurs continuent de croire -ou faire croire- à un spectacle malgré les coups de revolver).

que le film incluait une dimension critique particulière.⁴⁰ *L'Âge d'Or* est beaucoup plus direct dans ses attaques, contre la famille, la bourgeoisie et la religion. Au delà de toutes ses attaques frontales évidentes à l'encontre de la morale bourgeoise, on peut aussi relever plusieurs éléments.

D'abord, les liens entre bourgeoisie et religion. L'"union du sabre et du goupillon" apparaît dès le début du film ; les archevêques ressemblent à des colonisateurs, les maisons de Rome "siège séculaire de l'Eglise" s'écroulent alors que le pape célèbre une messe ; l'ostensoir présent dans un taxi allant à la réception ; les détails sont nombreux. La religion ne semble pas pouvoir mourir ou disparaître ; même jeté par la fenêtre, l'évêque se relève et reprend sa mitre. Même sous forme de squelette, d'autres religieux arrivent pour les remplacer.

On peut ensuite évoquer l'hypocrisie religieuse et l'enfermement du dogme : l'élément le plus choquant vis-à-vis de la religion semble cependant arriver à la fin de *l'Âge d'Or* ; la sortie du duc. D'une part, le duc de Blangis, dont le carton vient de rappeler la corruption de l'esprit et la débauche, a l'apparence des icônes de Jésus. Ensuite, lorsqu'une pauvre fille rescapée de l'orgie "bestiale" ayant eu lieu durant 120 jours apparaît sur le pas de la porte, Jésus/Blangis se dirige vers elle, la prenant dans ses bras d'un air qu'on pense d'abord protecteur. Disparaissant dans le château, cette impression est vite niée par un cri strident -celui de la fille- et par la sortie de Blangis/Jésus, cette fois-ci seul et ayant perdu sa barbe. On ne peut que relever la critique de l'hypocrisie de la religion et de ses déguisements.⁴¹ On peut aussi relever que les religieux sortent du château, mais que les jeunes filles sont condamnées à y rester, vivantes ou mortes. La jeune fille qui essaie d'en sortir est raccompagnée à l'intérieur pour être torturée à nouveau. La barbe de Jésus apparaîtra enfin sur la croix pour le plan final de *l'Âge d'Or*, où elle se trouve parmi plusieurs autres chevelures, qu'on peut imaginer être celles des femmes enfermées dans le château, accrochées comme des trophées de chasse⁴². L'enfermement et le conformisme est aussi critiqué chez les bourgeois : il ne semble pas possible de sortir de ce milieu. Lya Lys paraissait totalement amoureuse de Modot pendant tout le film. Pourtant, lorsque le chef d'orchestre apparaît, elle s'en détourne immédiatement et laisse Modot seul, retournant dans le

⁴⁰ "Dans *Un chien andalou*, il n'y a pas de critique sociale ni de critique d'aucune sorte. Dans *L'Âge d'or*, oui. Il y a un parti pris d'attaque de ce que l'on pourrait appeler les idéaux de la bourgeoisie: famille, patrie et religion." BUÑUEL Luis, *Mon dernier soupir*, – Ramsay Poche Cinéma, 1986, p.39.

⁴¹ D'ailleurs, l'apparence est importante dans la critique des bourgeois et de la religion : plusieurs de ces personnages ont des uniformes, des médailles ; le personnage joué par Modot dispose d'un papier qui justifie de le libérer.

⁴² La pilosité de Jésus reviendra d'ailleurs plus tard dans la filmographie de Luis Buñuel, en particulier dans *La Voie Lactée* où sa mère lui demandera de ne pas la raser.

giron familial, le poussant à la révolte et à la destruction. La figure de la révolte face à cet enfermement est très présente dans les films de Buñuel. Il décrit lui-même *Un Chien Andalou* comme un appel au meurtre⁴³. Dans *l'Âge d'Or*, les personnages principaux qu'il y fait figurer sont transgresseurs et révoltés, et pour l'amour, face à l'autorité et l'ordre moral de la bourgeoisie et de la religion. Les amants déclarent la guerre à la société ; tout ce qui peut retarder leur rencontre devient un ennemi (par exemple, l'aveugle ou la mère de Lya Lys).

L'Âge d'Or choqua d'ailleurs beaucoup plus qu'*Un Chien Andalou*. Des groupes nationalistes vinrent créer le chaos dans la salle et transformèrent la séance en manifestation politique. Le film fut interdit par la police à la suite de cette manifestation de la Ligue des Patriotes et de la ligue Anti-Juive le 3 décembre 1930 au studio 28. Les mots de Maurice Heine dans une lettre à André Breton le 7 janvier 1931 sont révélateurs : "Tout ce qui tend à arracher l'enfant au despotisme paternel, la jeunesse à la gérontocratie, l'individu à la tyrannie de la famille, l'homme au molochisme de la patrie et la pensée à l'abêtissement des religions, en un mot toute cette indiscipline d'esprit qui par son essence s'oppose à la guerre, doit fatalement encourir la répression d'une société qui ne se fonde que sur la guerre"⁴⁴. Le Vicomte de Noailles, qui avait financé le film, était exclu du Jockey Club avant même les représentations publiques ; la rumeur disait qu'il avait également été excommunié mais une lettre du cardinal dément celle-ci, tout en caractérisant l'oeuvre de "film injurieux pour la patrie, la famille et la religion".⁴⁵

S'attaquer de manière directe à la bourgeoisie était déjà un scandale en soi ; les représenter ainsi ne pouvait qu'attirer leur foudre. Comme le résume Ado Kyrou, "Jusqu'alors, le cinéma était majoritairement inoffensif ; le film de Luis Buñuel semblait enfin montrer les possibilités du cinéma et son esprit de révolte."⁴⁶

⁴³ "Mais que puis-je contre les fervents de toute nouveauté, même si cette nouveauté outrage leurs convictions les plus profondes, contre une presse vendue ou insincère, contre cette foule imbécile qui a trouvé beau ou poétique ce qui, au fond, n'est qu'un désespéré, un passionné appel au meurtre." BUÑUEL Luis, *Un Chien andalou*, dans *La Révolution surréaliste*, n°12, 1929

⁴⁴ HEINE Maurice, lettre à André Breton datée du 7 janvier 1931.

⁴⁵ DUEZ David, *Pour en finir avec une rumeur : du nouveau sur le scandale de l'Âge d'or*, dans *1895 (2000/2, n° 32)*

⁴⁶ "Le cinéma était jusqu'en 1930, et à quelques rares exceptions près, anodin ; il ne remplissait donc pas son but. *L'Âge d'or* eut le courage de montrer les possibilités du cinéma, capable, comme *Les chants de Maldoror* ou comme une saison en enfer, de révéler l'homme à lui-même. Socialement, il est d'ailleurs beaucoup plus important de montrer une image réquisitoire qui peut réveiller l'élan révolté chez les spectateurs que sauver un âne" Ado Kyrou

L'univers que Buñuel montre est compréhensible dans ses apparences. Les personnages, les lieux, les objets et les acteurs semblent réels. Pourtant, ils subissent une transformation, une métamorphose de forme ou d'esprit, ce qui crée une rupture avec la réalité objective. La réalité montrée par Buñuel peut être multiple ; les images traditionnelles ne sont pas renversées, mais subverties. Le spectateur est donc désorienté, et non dépaysé. Il perd ses repères. Le monde apparaît ainsi similaire au monde réel, tel qu'on le verrait si notre vision était plus ouverte aux possibilités que contient la vie. Il montre la réalité de la vie en exprimant son contenu latent, réprimé par la raison et la conscience, par la société et sa morale. C'est aussi une conception totale de l'image qui apparaît : celle-ci peut contenir une infinité de possibilités. La réalité montrée par Buñuel pousse donc le spectateur, en pleine incompréhension, à expérimenter la rupture avec la réalité qu'il souhaite de manière directe, et donc d'apercevoir cette sur-réalité directement, de conceptualiser un monde ouvert à toutes les possibilités.

Il force le spectateur à voir au-delà des apparences qui sont manifestement trompeuses, à expérimenter le monde comme un univers dans lequel ce que voit l'oeil apparaît sur le même plan que le contenu latent, celui de l'oeil de l'esprit. Le contenu latent de la réalité peut se cacher n'importe où, à n'importe quel moment - il est toujours surprenant, et inattendu. Refusant tout manichéisme, Buñuel montre l'intérieur de l'esprit humain, celui des fantasmes réprimés, des pulsions et des désirs exposés sur la pellicule et au grand jour, de la même manière qu'il émerge en réalité, instinctivement. Il présente l'intériorité de l'homme sur le même plan que son extériorité.

Ainsi, il pousse le spectateur à percevoir le monde différemment, mais également à se percevoir d'un autre oeil ; c'est le résultat de cette communication entre un réel subverti, et le spectateur, qui se retrouve sans repère, et se découvre. C'est tout sa conception du monde qui est également élargie, ouverte. En montrant l'humanité dans ses fantasmes et ses désirs, Buñuel ne donne pas une représentation idéalisée de l'homme : « il ne montre pas l'homme tel qu'il a envie de se voir (imagination et idéalisation) mais tel qu'il n'a pas eu le temps de se découvrir. »⁴⁷ Les frontières de son esprit lui apparaissent clairement ; celles du monde réel également. Celui-ci, en comparaison avec le monde surréaliste que présente Buñuel apparaît si restreint et pauvre qu'on ne peut que s'élever contre lui. Ainsi, il se constitue comme un

⁴⁷ TESSON Charles, *Luis Buñuel*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1995, p. 63

manifeste en faveur de la liberté : de l'esprit, de l'amour. Il permet aux personnages de transgresser des frontières, de réaliser leurs fantasmes, d'agir selon leur volonté pure. Face à un tel cinéma, les mythes sociaux paraissent absurdes, de même que leur poids sur l'esprit humain et l'enfermement spirituel qu'elles causent. Buñuel montre leur existence et les transgresse en même temps. Il désigne les responsables, les autorités qui bornent et établissent les frontières de ce que l'homme peut penser ou faire, et réveille l'élan de révolte du spectateur.

On aperçoit ainsi la place que pourrait avoir le cinéma dans la révolte surréaliste. Le cinéma est d'ailleurs défini par Ado Kyrrou comme un "creuset de révolte qui est moralement tendu vers l'anéantissement de ce qu'on a l'habitude d'appeler "la morale traditionnelle", antirévolutionnaire, antisociale, antiérotique et farouchement réactionnaire". Pour lui, toute révolte poétique sensible et individuelle est inséparable de la révolte sociale. On peut rappeler qu'*Un Chien Andalou* était considéré par son auteur comme un "appel au meurtre"⁴⁸ ; Henri Langlois évoque aussi le surréalisme comme "l'art de la haine". C'est avec Buñuel que le cinéma devient politique et révolutionnaire, lui qui n'était principalement qu'un outil de divertissement auparavant.

On peut se demander si ces deux films sont réellement surréalistes ; il semble que ces oeuvres manifestent l'état d'esprit surréaliste, entre théorie et pratique surréalistes. Il utilise ainsi les moyens du cinéma pour dévoiler les frontières de l'esprit, ouvrir la vision du spectateur au contenu latent et psychique, jeter l'homme en dehors de lui-même en lui donnant un élan de révolte et de liberté. Pourtant, il serait plus juste de parler de ces films comme des premières oeuvres manifestant l'apparition d'un style personnel et particulier, qui intègre certes l'état d'esprit surréaliste, mais n'est pas conçu dans cette optique, ou préoccupé par sa doctrine : il semble s'établir comme un créateur véritable.

D'une part, la dimension personnelle est très présente dans ces deux films : il le rappelle dans une lettre du 25 mars 1929 adressée à Pépin Bello, rappelant sa coexistence universitaire avec ce dernier de Garcia Lorca, où il évoque "tous nos trucs à l'écran" (par exemple, l'image de l'âne pourri, imaginée simultanément par Dali et Pepin Bello en 1927, et vue par Buñuel

⁴⁸ "Mais que puis-je contre les fervents de toute nouveauté, même si cette nouveauté outrage leurs convictions les plus profondes, contre une presse vendue ou insincère, contre cette foule imbécile qui a trouvé beau ou poétique ce qui, au fond, n'est qu'un désespéré, un passionné appel au meurtre." BUÑUEL Luis, *Un Chien andalou*, dans *La Révolution surréaliste*, n°12, 1929

dans son enfance) Selon Gimenez Caballero, *Un Chien Andalou* est d'ailleurs rempli de scènes "dignes d'un collégien : la luxure, les maristes, les cahiers de géographie, les pianos et les bicyclettes, les petites boîtes à surprises, la plage et la cruauté, le rasoir à main". On peut même se demander si le titre *Un Chien Andalou* ne se rapporte pas à Buñuel lui-même, tout en ayant une dimension sociale, évoquant les gens mis au ban de la société, les démunis et les indigents, traités comme des chiens. Il ira d'ailleurs tourner le documentaire *Terre sans pain* (1933) juste après *L'Âge d'Or* dans la région des Hurdes, parmi les plus pauvres d'Espagne.

On reconnaît également plusieurs éléments (qu'il qualifie comme ses "images obsessionnelles") qui seront présents tout au long de la filmographie de Buñuel, dès les premiers plans d'*Un Chien Andalou* : *La dentellière* de Vermeer par exemple, dans un livre lu par le personnage féminin, tout comme l'image des pieds, ou la pilosité de Jésus. Ces images ne sont qu'une partie infime de ce qu'on retrouve dans ses oeuvres suivantes, que ce soit la perméabilité entre le rêve et la réalité, ou le désir comme moteur de l'homme parmi beaucoup d'autres exemples. De même, le dérèglement et la perméabilité de l'espace et du temps se retrouvent tout au long de son oeuvre, par exemple à la fin de *Simon du désert* (1965) où le personnage principal passe du V^{ème} siècle à une boîte de nuit moderne, ou bien les hérétiques de *La Voie Lactée* qui évoluent entre le Moyen-Âge et l'époque contemporaine.

Cependant, on ne retrouvera cependant jamais ce degré de surréalisme dans les oeuvres suivantes de Luis Buñuel. Il faudra attendre ses derniers films pour retrouver un esprit similaire, avec *La Voie Lactée*, *Le Charme discret de la bourgeoisie*, *Le Fantôme de la liberté*, et *Cet obscur objet du désir*, après avoir réalisé des oeuvres principalement commandées. Néanmoins leur esprit sera aussi différent. Là où le spectateur d'*Un Chien Andalou* était gagné par la désorientation physique et morale, sa place est ici plus confortable: leurs récits demandent à être décodés comme un propos ironique, en employant des conventions cinématographiques de manière décalée, en jouant donc sur le langage. Là où la désorientation impactait directement le spectateur et ses manières de penser et de voir, elle semble ici destinée à faire rire ou réfléchir.

Pourtant, Buñuel aura eu une influence profonde sur le cinéma, qui se remarque dès l'année d'après : Jean Vigo, dans son discours de présentation qu'il intitule "vers un cinéma social" avant la projection de son film *À propos de Nice*, évoque l'influence et la qualité d'*Un*

Chien Andalou durant plusieurs minutes. Il le pousse à refuser les clichés romantiques du cinéma bourgeois, la dramaturgie et l'influence du théâtre, qui n'est pas sans rappeler les critiques similaires de *l'Âge d'Or* : "se libérer de deux paires de lèvres qui mettent 3 000 mètres à s'unir et presque autant à se décoller". Il en fait l'éloge, et évoque l'automatisme de la caméra comme révélateur, et sa volonté d'ouvrir la vision : "Et le but sera atteint si l'on parvient à révéler la raison cachée d'un geste, à extraire d'une personne banale et de hasard sa beauté intérieure ou sa caricature, si l'on parvient à révéler l'esprit d'une collectivité d'après une de ses manifestations purement physiques."⁴⁹ Il essaie de montrer que le cinéma peut être autre chose qu'un art bourgeois conformiste, en se positionnant comme anticonformiste, engagé plus que révolutionnaire (son père avait été militant anarchiste dans sa jeunesse). Il oppose également la vieille ville de Nice, populaire, avec la promenade des anglais, bourgeoise, dont il présente l'oisiveté ainsi "grossières réjouissances placées sous le signe du grotesque, de la chair et de la mort, et qui sont les derniers soubresauts d'une société qui s'oublie jusqu'à vous donner la nausée et vous faire le complice d'une solution révolutionnaire". Il utilise également le montage, également influencé par le constructivisme russe et son opérateur Boris Kaufman, en confrontant les plans pour qu'ils accouchent d'une signification supplémentaire, montrant un défilé militaire suivi d'un cimetière, ou un âne avant un ancien combattant.

⁴⁹ Présentation par Jean Vigo le 14 juin 1930 au Vieux Colombier, publié dans Ciné-Club de février 1949

Discerner un “cinéma surréaliste”

On s'aperçoit donc que le cinéma a très tôt été influencé par le surréalisme. Des oeuvres en marge du mouvement ont également pu manifester son esprit, certains auteurs ayant compris que l'intérêt du surréalisme résidait surtout dans son état d'esprit général, et non dans l'obéissance à sa doctrine. Pourtant, cette influence semble aussi avoir été en demi-teinte : en 1947, Jacques Brunius écrit avec amertume que “le champ d'investigations qui semblait ouvert au film à été incroyablement rétréci”. On peut donc se poser la question de la pérennité de cette influence du surréalisme au cinéma, et de son rapport avec sa vocation première.

Ainsi, on se demande quels films ont pu manifester l'état d'esprit des surréalistes, (sans forcément s'en réclamer) et utiliser le cinéma à cet escient ? Quels films ont pu révéler le potentiel surréaliste du cinéma ?

Une première réponse viendrait de ceux qui semblent explorer son influence et son héritage au service des mêmes buts. Les oeuvres considérées comme surréalistes le sont dans leur manière de porter le concept du surréalisme - non pas caractérisées par des éléments esthétiques mais par l'état d'esprit que l'on y distingue, inspirées par le surréalisme ou pouvant être considérées comme telles par leur degré de détachement et leur potentiel de libération de l'esprit. D'ailleurs, on pourra intégrer des films qui n'ont pas de projet surréaliste à proprement parler - certains le sont de manière naïve, hors de toute tentative consciente et cherchant l'adhésion. Cependant, il faudrait également éviter l'écueil relevé par Ado Kyrou : “j'y apprendrais que les 9/10ème de ce qui s'est fait de bon ou d'original au cinéma, depuis Méliès, étaient du surréalisme”

Il y a donc besoin de critères plus objectifs pour reconnaître l'état d'esprit surréaliste. Malgré la part importante de subjectif : il est difficile de ne pas imposer sa propre vision d'un film, les images et les pensées qu'il fait évoquer chez le spectateur. Les conclusions seront donc entièrement dépendantes des présupposés et du corpus établi pour ce mémoire.

La liberté est au centre de la pensée surréaliste ; c'est elle qui est recherchée, par tous les moyens possibles, et contre les frontières du monde et de l'esprit. Les oeuvres avec un état d'esprit surréalistes se distinguent aussi par leur degré de détachement du cinéma traditionnel et par la subversion d'un récit narratif classique. En considérant le cinéma en tant qu'art et non

pas comme commerce, elles établissent un langage propre, un geste créateur original, qui ouvre l'imaginaire du spectateur.

Elles le sont aussi dans leur rapport au latent, qui se révèle entre autres dans la manière dont ils saisissent des objets et des événements pour en tirer un enrichissement et des lumières. Elles ont un potentiel de révélation, d'ouverture de la vision et est capable de faire émerger le contenu latent de la réalité, qui se double par le potentiel de libération de l'esprit, de son intériorité et de ses capacités. La réalité est enrichie, le monde apparaît plus complexe qu'il ne le semble rationnellement.

Il faut enfin évoquer le renversement des structures sociales. Le projet surréaliste a toujours contenu une conception radicale de la liberté, une éthique de l'insoumission ; il pousse la vie à se rebeller contre tout ce qui voudrait la continger, que ce soit la société ou le contrôle de la raison sur la pensée. En partant de ces deux oeuvres de Buñuel et en les considérant comme le degré maximal du surréalisme au cinéma, on étudiera donc d'autres films en s'interrogeant sur le potentiel surréaliste qu'ils présentent.

Deuxième partie - Le potentiel surréaliste au cinéma : l'exemple de la Nouvelle Vague tchèque

Chapitre 1 - Une résurgence du surréalisme

Qu'en est-il du surréalisme au cinéma trente ans après le consensus autour des oeuvres de Buñuel ? On pose l'hypothèse suivante : on constate une résurgence du surréalisme dans le cinéma tchèque des années 60. En effet, des films cette période semblent hériter de son état d'esprit et le pérenniser à leur manière. Le surréalisme à l'oeuvre dans certains films de la "Nouvelle Vague Tchèque" hérite du surréalisme historique, s'ancre dans les apparences de la réalité en la subvertissant, et met sa radicalité au service de la critique politique d'un régime autoritaire, pour la révolte et la libération de l'esprit.

Après la mort de Breton en 1966, le groupe surréaliste français est dissous. Il paraît donc intéressant de rechercher des traces de l'influence du surréalisme dans le cinéma mondial, au moment même où l'élan original arrive à un terme (il continuera cependant sous d'autres avatars, malgré une influence moindre). Les années 60 marquent aussi un moment historique et faste de renouveau du cinéma, caractérisé par une rupture avec la production commerciale et son rajeunissement, que ce soit en Angleterre, en France, au Brésil ou en Pologne. En Tchécoslovaquie, le processus de déstalinisation amorcé par Khrouchtchev en 1956 et l'affaiblissement de la censure ouvrent un passage pour l'expression personnelle et artistique. Cette ouverture politique apparente pousse les réalisateurs, auparavant découragés par la pression politique, à se lancer dans de nouveaux films avec une liberté nouvelle. La production de films, qui se heurtait auparavant à un système centralisé et soumis à l'Etat, est aussi paradoxalement facilitée par la nationalisation des studios Barrandov et par la décentralisation en groupes de production à partir de 1957. Ainsi, un ensemble de films réalisés entre 1963 et 1969 en réaction à la qualité médiocre des films du réalisme socialiste, et encouragés par la relative liberté accordée par le dégel soviétique, témoignent d'une rupture importante avec ceux qui les précèdent et de l'expression personnelle de leurs jeunes réalisateurs. Parmi eux, on étudiera en particulier un film réalisé en 1966 qui se distingue comme parmi les plus provocateurs et subversifs de l'époque en Tchécoslovaquie, et qui nous

semble hériter du surréalisme et le pérenniser : *La Fête et les Invités (O slavnosti a hostech)* de Jan Němec.

Les films de cette période ont pu être rassemblés dans un mouvement informel, la "Nouvelle Vague" Tchécoslovaque. S'il faut nuancer cette appellation, choisie a posteriori et qui décrit moins la réalité d'un groupe formellement constitué qu'une simplification journalistique, il ne faut pas non plus sous-estimer la dimension collective des films réalisés à cette époque. La plupart des cinéastes considérés comme faisant partie du mouvement sont formés et issus de la même école, l'Académie du Film de Prague (Filmová a televizní fakulta, FAMU), dont Jan Němec et Věra Chytilová, mais également Ivan Passer, Milos Forman, ou Jiri Menzel. Malgré leurs divergences stylistiques, ils semblent partager des influences et des désirs communs, encouragés d'ailleurs par le directeur de l'école Otakar Vavra, nommé en 1956 et favorable à l'autonomie des étudiants, instaurant des projections d'oeuvres de différents genres et pays ainsi que leur discussion.⁵⁰ Ils constituent ainsi un ensemble perméable et collectif, partageant les mêmes opinions, collaborant et s'influçant mutuellement. Comme figure représentative de cette dynamique commune, on peut évoquer Ester Krumbachová qui fut co-scénariste de *la Fête et les Invités*, ainsi que de *Les Petites Marguerites*.

Il faut également évoquer l'influence possible d'un groupe surréaliste, fondé à Prague en 1934, et qui bénéficie à ce moment-là d'une audience renouvelée.⁵¹ On peut émettre l'hypothèse que les affinités historiques avec le surréalisme et son poids ont transparu dans les discussions des milieux culturels, et donc peut-être dans les films de cette époque. On peut noter paradoxalement que quelques années auparavant, malgré le poids historique et culturel du mouvement en France, le surréalisme était loin de jouer le même rôle dans l'apparition de la Nouvelle Vague.

D'ailleurs, le cinéma de Buñuel semble avoir eu suffisamment d'influence sur Jan Němec pour qu'il cite le plan de la main trouée parcourue de fourmis d'*Un Chien Andalou* dans *Les Diamants de la Nuit*. Interrogé sur sa conception du cinéma, Jan Němec évoque l'idée de "film pur": "le film pur signifie que l'audience doit imaginer le film dans son esprit. Cela force le

⁵⁰ Milos Forman, Claude Poizot, éditions Dis Voir, 1987.

⁵¹ Le Groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie partage plusieurs affinités avec le poétisme tchèque qui lui existait depuis plus longtemps. Ce groupe surréaliste se distingue aussi par la diversité de ses applications et de son champ d'investigation, incluant également la photographie, le théâtre ou la psychologie en plus de la peinture ou de l'écriture. Le groupe réapparaît devant le public à partir de 1966.

spectateur à se concentrer (...) et ouvre la possibilité de découvrir les secrets du subconscient humain et des rêves. Mais un film pur doit également être interprétable en soi ; il doit avoir sa propre esthétique et sa propre poésie.”⁵² Bien qu’il ne le mentionne jamais, on peut remarquer de fortes similarité avec l’état d’esprit surréaliste, et avec la conception du cinéma par essence surréaliste d’Ado Kyrrou, évoquée dans la première partie du mémoire. Pour Němec, ce n’est pas l’histoire que raconte le film mais l’expérience du film qui est essentielle ; le médium du film est le plus à même de créer cet état d’accès à l’inconscient.

Ses films sont peut-être également marqués par la révolte qu’il juge morale et nécessaire- “Si l’on vit dans une société qui est à la base illibérale, il est du devoir de tout être humain pensant de s’attaquer à ce manque de liberté de toutes les manières possibles”, déclare-t-il en 1968. Contrairement aux autres pays cités précédemment (en dehors de la Pologne), le cinéma tchécoslovaque de cette période s’affirme en effet comme réaction à l’environnement politique totalitaire, à l’idéologie de contrôle culturel qui se manifeste au cinéma par le “réalisme socialiste”, doctrine plus que courant artistique, laquelle implique qu’une oeuvre reflète les principes du communisme soviétique. Malgré l’ouverture apparente de la production, les réalisateurs étaient toujours soumis à la censure d’Etat face au film terminé, qui pesait également au moment de l’écriture du scénario. Dans le cas de *La Fête et les Invités* par exemple, cela pousse Jan Němec à abstraire les personnages et les situations. Cela ne suffira pas pour échapper à la censure⁵³, et les deux réalisateurs étudieront d’ailleurs les sanctions du régime : Věra Chytilová n’aura plus le droit de tourner, et Jan Němec évitera l’arrestation de peu, puis sera forcé d’abandonner la réalisation au moment de la normalisation⁵⁴ quelques années plus tard.

On peut donc s’interroger sur l’expression du surréalisme dans certains films du cinéma tchèque des années 1960, et cela dans une production culturelle qui questionne l’autorité d’un régime politique oppressif. On postule que le surréalisme au cinéma se retrouve dans la

⁵² NEMEC Jan, KOSULICOVA Ivana (entretien avec), *Everything You Always Wanted to Know about My Heart...*, Per Revue, Vol 3, n° 17, 14 mai 2001

⁵³ “I do not believe in direct influence, that someone reads a book that tells him how to make a film. But I think there are indirect influences that affect you even when you’re not aware of it. The mysterious and abstract characters of the film *O slavnosti a hostech* arose because of our fight against censorship. We would have had no chance of making the film if it had been more concrete. We used “over-stylization” to confuse the Communist censors so they would not immediately realize that it was aimed against them.” NEMEC Jan, KOSULICOVA Ivana (entretien avec), *Everything You Always Wanted to Know about My Heart...*, Per Revue, Vol 3, n° 17, 14 mai 2001

⁵⁴ Rétablissement du rôle du parti dans l’appareil économique et politique, sous l’impulsion de la ligne conservatrice du parti communiste tchécoslovaque (marquée par l’abandon des réformes du printemps 1968) à partir d’avril 1969 par Gustav Husák

Nouvelle Vague tchèque, utilisant les outils du cinéma dans un but artistique et politique, pour la révolte et la liberté. Certains films semblent révélateurs de l'influence importante du surréalisme au cinéma, et constituent une évolution de la traduction du mouvement au cinéma. On se demandera quelles sont les possibilités offertes par le surréalisme pour le cinéma tchèque des années 60, c'est à dire comment la mise en mouvement du surréalisme se joue dans les films étudiés et que forme-t-il chez le spectateur ?

Chapitre 2 - La fête et les invités (O slavnosti a hostech) - Jan Němec (1966)

*La Fête et les Invités*⁵⁵ est un film qui présente un groupe d'amis invités à un banquet à la campagne. Après un pique-nique dans les bois, les invités se mettent en route : un groupe d'hommes menés par le fils de l'hôte, Rudolf, les font prisonniers et les intimident de manière humiliante et malsaine. L'hôte arrive et les délivre, s'excusant pour les actions de son fils et décrivant ce qu'il s'est passé comme une farce et un jeu. Une fois au dîner, après s'être aperçu qu'un des invités avait quitté la fête, l'hôte lance Rudolf et les convives à sa recherche dans la forêt, guidés par un chien et armés d'un fusil.

On a l'intuition que le surréalisme est à l'oeuvre dans ce film : en effet, il n'instaure pas d'emblée un principe de réalité, il amène graduellement et de manière inconfortable à constater que la menace pour les invités est réelle. Le film laisse ensuite les personnages ignorer ce danger au moment où il est le plus évident, alors que le spectateur en est encombré. Le film force le spectateur à être constamment en mouvement intérieurement et émotionnellement; il passe par des états d'esprit différents qui se succèdent, forcé de douter de sa compréhension en permanence. Deux réalités distinctes coexistent en même temps dans l'esprit du spectateur, et cette instabilité est présente à la fois dans chaque partie du film mais aussi dans chaque séquence, de manière constante et récurrente. On s'aperçoit que le film fait sans cesse changer d'état d'esprit, tout d'abord selon les parties (le film est composé de trois parties distinctes), puis également dans chaque séquence, de manière constante et récurrente.

⁵⁵ Le titre mérite d'être souligné - traduit en français par *La Fête et les Invités*, le titre anglophone lui ajoute "A report on" donnant la forme d'un rapport. Le titre original, O slavnosti a hostech, contient en effet cette dimension de manière plus subtile : on pourrait le traduire par "à propos de la fête et les invités" ou "de la fête et les invités", qui sonne comme la note rapportant de manière objective un événement, donnant l'impression d'un point de vue documentaire, ou bien d'un rapport de police.

A. L'ambiguïté de la structure

Tout d'abord, dans son ensemble le film est divisé en trois parties qui se suivent, chacune séparée des autres par une ellipse temporelle ; ces trois parties diffèrent complètement, mais témoignent d'une évolution de la situation des invités et des états d'esprit du spectateur. La première partie présente un pique-nique dans les bois. Le repas paraît innocent et confortable. Les invités mangent, boivent, discutent. Aucune menace n'est présente, l'ambiance amicale et parfois même érotique ; on retrouve l'image romantique d'*Un déjeuner sur l'herbe*, peinte par Edouard Manet ou filmée par Jean Renoir. La réalité présentée est tangible et vraisemblable, l'action et une partie des dialogues évoquent des choses concrètes, la nourriture qu'ils se partagent, les objets qui les entourent. Pourtant, une partie de la scène se dérobe au spectateur : les dialogues sont vides et futiles, parfois incompréhensibles car liés à des personnes ou des événements inconnus. Le spectateur n'est pas contenté, obligé de suivre comme il peut, et de se raccrocher à ce qu'il comprend. Il est également poussé à la langueur, et semble subir la torpeur des invités qui s'endorment sur leurs boissons.

La place de la caméra amplifie d'ailleurs cette situation de confort, en plaçant le spectateur dans le groupe. En effet, la caméra semble être celle d'un regard subjectif, à hauteur humaine, cadrant les personnages en plan poitrine et passant de l'un à l'autre comme un regard pourrait se promener (un plan montre de manière évidente le décolleté d'une des invitées qui rit, et semble être le regard d'un invité qui l'observe à la dérobée ; lorsque les femmes font leur toilettes au bord de la rivière, on aperçoit l'un des invités essayant d'observer la scène de loin). Le spectateur a ainsi l'impression d'être intégré au groupe, ce qui le rend encore plus réceptif à ce qu'il va subir ensuite.

La transition entre la première partie et la seconde est brutale et inattendue - alors que les invités avancent joyeusement dans la forêt, un homme apparaît derrière le dernier, un peu à la traîne, et passe son bras dans le sien. On ne le voit d'abord pas : le premier plan est un champ sur le groupe, fixe, observant silencieusement l'arrivée d'un homme inconnu (on apprendra ensuite que c'est le fils adoptif de l'hôte, Rudolf). Arrivé à la hauteur de l'invité (qui détourne la tête en faisant mine de ne pas le voir), il passe son bras dans le sien d'un geste qui pourrait être amical avec quelqu'un de proche, mais déplacé et coercitif pour un inconnu ; il n'apparaît pas libre de ses mouvements. Cette impression de menace s'amplifie quand d'autres

personnes apparaissent derrière eux. À sa question “cela vous dérangerait-il de me lâcher ?”, il n’obtient qu’un silence. Un autre homme le tient par le bras et lorsqu’il essaie de se débattre, les deux qui l’encadrent raffermissent leur prise. Quatre plans successifs montrent d’autres personnes qui arrivent tout autour d’eux : le mouvement est intéressant : la caméra avance en travelling et les hommes qui apparaissent la regardent, et la suivent, habillés correctement mais les visages fermés. Ce mouvement semble faire de la caméra un invité qui avance pour échapper à la nouvelle troupe. Ces hommes atteignent le reste des invités, et les entraînent dans les bois en les maintenant par les bras. À ce moment du film, le spectateur n’a aucune idée de qui sont ces hommes, et des raisons qui les poussent à agir ainsi. Il est dans une position similaire à celle des invités, réagissant peu, et se laissant plus ou moins entraîner par la force.

C’est dans la seconde partie que la menace et la coercition vont devenir évidentes, mais toujours contrebalancée par d’autres éléments, créant chez le spectateur des émotions contradictoires : n’est-ce qu’un jeu dont il peut s’amuser ? ou est-ce une situation périlleuse et perverse pour les personnages, pour lesquels il s’inquiète. Le film pousse à ce que ces deux positions soient tenables, et encouragées par l’ambiguïté des dialogues, et souvent par les actions des personnages mêmes.

La situation des invités se transforme en prise d’otage, à la fois absurde et innocente (ils sont enfermés dans une prison sans murs, matérialisée seulement par une limite tracée au sol) mais en même temps menaçante, oppressive et humiliante. Le discours de leurs gardes est pourtant rassurant et mondain, évoquant un jeu ; pourtant, la situation finit par basculer dans la violence lorsqu’un des invités décide de sortir de la prison et de s’en aller. Les gardes se jettent sur lui et semblent le malmener, mais cette violence est immédiatement désamorcée par l’arrivée de l’hôte, qui fait cesser le jeu et s’excuse. Tout semble rentrer dans l’ordre, les invités récupèrent leur place d’honneur et la menace est évacuée. Le spectateur est ainsi encore une fois plongé dans l’incompréhension : tout cela n’était vraisemblablement qu’un jeu et il n’y avait aucune raison d’avoir peur. Pourtant, la menace et la violence étaient bien réelles, et il se pourrait que le mécanisme se répète à nouveau : les deux aspects coexistent en même temps sur l’écran et dans l’esprit du spectateur.

La troisième partie commence alors que les invités sont libérés et que la troupe se met en route vers le lieu du banquet en discutant. Les doutes et la menace que pouvaient ressentir le spectateur sont moins évidents, les invités sont rassurés, l'organisation sociale est rétablie hiérarchiquement, garantissant un semblant d'ordre. Les invités semblent oublier volontairement ces événements et se concentrent sur le repas. L'hôte semble réellement désolé de cet épisode. Pourtant, le spectateur observe la présence de Rudolf et de ses hommes de main, le déroulement particulier du dîner ainsi que le caractère de l'hôte, pour qui le banquet est gâché car un des invités n'est pas à sa place. Après un temps, la plupart des convives se lancent à la recherche de l'un des invités qui a quitté la soirée, avec un fusil et un chien. Le spectateur peut l'interpréter de manière très menaçante : on a vu le potentiel de violence de Rudolf, même si ce n'est qu'un jeu. Restés au banquet, les invités continuent pourtant comme si de rien n'était; au cas où l'homme revient, on leur a laissé un fusil pour tirer en l'air. La femme de l'homme qui s'est enfui a plus peur pour le costume de son mari que pour sa vie.

Ainsi, il semble que le film pousse dans sa forme à créer une ambiguïté chez le spectateur. Il l'habitue d'abord à une situation innocente, dans laquelle il plonge le spectateur comme un des personnages. Ensuite, il le laisse face à une menace dont il ne peut pas faire sens. Pourtant, face à des invités qui se comportent de manière mondaine et conformiste, acceptant la menace réelle comme un jeu, le spectateur est partagé dans sa compréhension, hésitant à profiter de l'aspect de jeu de la situation, ou au contraire à s'inquiéter d'une situation qui devient toujours plus menaçante. On se rend alors compte que cette dialectique est constamment présente, particulièrement dans la deuxième partie.

B. La contradiction constante entre jeu et menace

Quand le groupe arrive et que la situation d'otages commence, la troupe est impressionnante par son nombre, sortant de toute la forêt, se dirigeant vers les invités en les regardant. L'impression de menace est diffuse puis elle s'affirme quand ils les prennent par les bras avant de les entraîner dans la forêt. Les personnages pensent d'abord qu'ils sont des invités (ils le seront au final). Le spectateur partage le doute des personnages, essaient de comprendre la situation qui leur échappe. Cette partie va amplifier le doute du spectateur et le faire changer d'états psychiques de manière plus subtile.

Dans un plan large, les invités sont regroupés, entourés de plusieurs gardes qui se parlent entre eux, alors que d'autres apportent une table et un livre. En même temps que leur placement dans le plan large montre qu'il ne peuvent s'échapper, les plans serrés sur les gardes les montrent de manière innocente, en train de fumer ou de flâner.

Rudolf leur demande ensuite comment ils vont - la normalité de la question devient elle-même menaçante. Il ajoute "As if you were afraid of us", et semble dire qu'il ne faudrait pas avoir peur d'eux, qu'ils sont libres - pourtant, on a vu qu'ils n'étaient pas là de leur plein gré. Il leur demande ensuite de se séparer, "dans leur intérêt", ajoutant la possibilité de sanctions, sans les nommer.

L'homme aux lunettes du groupe des invités se plie à l'exigence. Il fait même du zèle, les range par sexe et par ordre alphabétique. Etonnamment, alors que cette méthode de tri humain peut rappeler des contextes d'oppression terribles, l'une des invités semble s'en amuser : "c'est amusant". D'un côté l'esprit du spectateur ne peut s'empêcher de voir derrière cette situation de prisonniers l'image des camps de concentration, encore proches dans les esprits ; ces images subjectives menaçantes sont pourtant contrebalancées par la réaction même des invités.

Une fois qu'ils s'y sont pliés, peut être même parce qu'ils s'y sont pliés, le garde trace une limite au sol autour de leur groupe. L'enfermement devient physique, sans l'être totalement - les murs de la prison ne sont qu'une ligne tracée au sol, et des pierres matérialisent la porte d'entrée. La prison prend une dimension parodique et enfantin. Pourtant les gardes font mine d'en avoir perdu les clés, ce qui signifie que les invités vont devoir y passer la nuit.

L'absence de réaction à leur enfermement semble encore une fois donner un caractère normal à la situation. C'est en suivant les règles que la situation se détend ou paraît normale. Rudolf reprend une banalité ("l'air est très bon ici"), alors que plusieurs plans sur les invités et les gardes se succèdent, cadrés à leur taille, de la même façon, observant les alentours. Pourtant Rudolf renchérit, "une telle soirée chaleureuse sera plaisant - j'espère simplement que vous n'aurez pas peur du noir", et en se penchant en avant, avec un clin d'oeil - "de quoi pourrait-on avoir peur ?" répond l'homme aux lunettes - "peut-être une jolie femme". L'invité cherche à créer une connivence avec son bourreau, malgré le fait qu'il n'a aucune raison d'être

enfermé, et que même cet enfermement est absurde et psychologique. Le spectateur observe cela, présent avec le groupe mais en même temps d'un regard subjectif et détaché sur la situation, qu'il ne saisit toujours pas. Leur enfermement n'est toujours pas justifié, aucune raison n'est donnée au groupe, ni même au spectateur.

Malgré cela, les invités semblent s'adapter aux nouvelles règles édictées, et ce faisant, les amplifient. L'un des invités semble comprendre qu'il faut jouer le jeu, et essaie donc de converser normalement avec Rudolf ; ils marchent autour de la prison, le pas cadencé, bras dessus bras dessous en discutant. Rudolf explique que ce n'est qu'une blague depuis le début, qu'il aime le théâtre et se livre à l'invité, avant de lui serrer la main et de le remercier. On imagine que la mascarade prend fin, seulement l'instant d'après, il reprend sa position de surveillance derrière le bureau. L'un des invités franchit la ligne de la prison, et Rudolf, poliment, interrompt sa conversation et se précipite comme un enfant vers le fuyard. Ses actions rappellent le jeu ; au moment où il parle de s'amuser, il lui lance des cailloux dessus, et toute la troupe se lance à la poursuite de l'invité alors que Rudolf fait une crise de nerfs digne d'un enfant gâté, s'empare du sac de l'invité et découpe ses lanières.

On observe tout au long de cette partie que du fait de ne pas avoir expliqué les raisons de l'enfermement des invités, on peut interpréter les actions de leurs geôliers comme à la fois le jeu pervers de Rudolf (qui agit et joue en effet comme un enfant, particulièrement dans ses mimiques et ses gestes), aussi bien que comme l'enfermement réel et arbitraire d'un groupe, soumis à des règles inconnues et aléatoires, dont la transgression est punie, jusqu'à la violence. Presque chaque action menaçante est suivie d'un dialogue innocent et mondain ; les invités, en se laissant faire et en jouant le jeu, ou au contraire en essayant de s'y soustraire, semblent créer eux-mêmes les situations menaçantes. On peut d'ailleurs remarquer que les invités font abstraction de la violence. Le groupe presque entier pousse d'ailleurs l'homme attaqué à rester silencieux ("personne ne te fait rien" "tu as besoin de te contrôler"). Le spectateur se demande jusqu'où l'action ira pour espérer que les invités se révoltent. Cela n'arrivera pas dans cette séquence, malgré la violence physique qui surgit. On voit qu'il n'y a pas de rupture brusque entre la menace et la normalité, la menace arrive graduellement. On imagine donc que même s'il y avait violence physique, la révolte ne serait pas justifiée dans l'esprit des invités, étant donné qu'ils ont tout accepté auparavant. À la fin de la deuxième partie, alors que l'hôte arrive et s'excuse, deux gardes époussettent l'homme traîné au sol, tout

en maintenant fermement ses bras. Il s'est fait battre par les gardes, mais il va jusqu'à nier l'évidence, ce que les invités, le spectateur ont vu et que l'homme lui-même a subi : "Nobody beat me". Ainsi, sa parole contredit ce qu'on a vu, ce qu'il pense également. Même les mots sont dépossédés de leur sens. Les conversations banales et polies se chargent de menaces ; elles sont constamment contredites par des actions et des gestes qui semblent être ceux du contrôle, de l'enfermement, de la violence, mais qui sont totalement niés par les personnages. Le spectateur ne peut dès lors pas déterminer si tout cela n'est qu'une comédie ou une situation terrifiante.

C. Subversion de la réalité et instabilité d'esprit

D'autres éléments viennent d'ailleurs ajouter au trouble du spectateur et le pousser à remettre en cause la validité ce qu'il voit. L'état d'esprit du spectateur oscille pendant son visionnage du film : l'aspect vraisemblable de l'histoire, de certains éléments, objets, discussions - sont subvertis. Les repères de compréhension sont très limités, les dialogues sont poussés dans leur politesse vide, les objets changent de sens.

La première partie du film évoque une réalité vraisemblable, un groupe de personnes autour d'un repas au milieu des bois. Pourtant la compréhension de cette réalité est limitée par plusieurs éléments. L'espace est impossible à situer, limité à une clairière et par le cours d'eau qui la borde. Cet effet est amplifié ensuite lors du passage du groupe qui fait la noce, puis lors du repas, qui a aussi lieu dans la forêt, autour d'un lac. L'heure n'est pas non plus précisée. Les seules pistes de compréhension sont données par les vêtements et le contenu du pique-nique, plutôt contemporains. Ainsi malgré certains éléments repères, le spectateur est désorienté. Le récit prend alors l'aspect d'un conte, hors du temps et de l'espace.

Aucun des personnages n'est nommé à l'exception du fils de l'hôte, Rudolf. Son père est lui-même est évoqué, mais ni son nom ni sa fonction ne sont pas précisés. Il est un personnage inconnu mentionné sans qu'on sache à qui cela se rapporte. De plus, on dit de lui qu'on pourrait "s'attendre à tout", qu'il a toujours des "idées extravagantes" Il laisse planer un doute, et on ressent sa présence au dessus du groupe, présent par son absence, d'une manière qui peut

évoquer les fonctionnaires du Château de Kafka⁵⁶. Les relations entre les participants du pique-nique sont également difficiles à comprendre : on ne sait s'ils sont amis, mariés, ou même si leur rapport est professionnel, comme certains dialogues le sous-entendent. Ils semblent même étrangers l'un à l'autre parfois.

Le réalisateur refuse au spectateur de pouvoir jouir complètement du film. Il ne lui sert pas une interprétation univoque mais au contraire le pousse à déchiffrer lui-même les situations à partir de ce qu'il voit et de ce qu'il entend, les mots, les images, les signes qu'il peut interpréter. Pourtant même ceux-là sont subvertis et se refusent à l'interprétation. Tout d'abord, les objets changent de sens. Des objets communs et inoffensifs deviennent menaçants sous le regard du spectateur, et pour d'autres objets, leur dimension dangereuse est mise de côté de manière absurde. Certains objets, inoffensifs en apparence, se remplissent de menace et changent la perception de la réalité du spectateur, comme les surréalistes le désiraient. Buñuel, le formule ainsi dans un exposé fait à l'université de Mexico en 1953 : "pour un néo-réaliste, ce verre est un verre et rien d'autre ; on le verra sortir du buffet, emplir de boisson, porter à la cuisine où la bonne le lavera et pourra le casser, ce qui causera son renvoi ou pas, etc. Mais ce même verre, contemplé par des êtres différents, peut être mille choses différentes, parce que chacun déverse une dose d'affectivité sur ce qu'il contemple et que personne ne voit les choses comme elles sont, mais comme ses désirs et son état d'âme les lui fait voir". Le spectateur ne peut pas prendre ce qu'il voit comme garanti : l'usage et l'identité des objets ne sont pas fiables car changeants. Le spectateur s'en rend donc compte, et est laissé seul face à l'interprétation qu'il doit en faire. De fait, l'interprétation réside dans l'oeil du spectateur, pour un moment précis, et c'est sa subjectivité qui donne sens à la scène.

Par exemple, quand les invités sont fait prisonniers par le fils adoptif de l'hôte, Rudolf, il s'assoit à un bureau installé pour l'occasion, et regarde le contenu d'un dossier. Le contexte

⁵⁶ Franz Kafka, dont les écrits sont redécouvert à l'occasion de la Franz Kafka Liblice Conference en 1963, devient à cette occasion un sujet important dans les discussions des cercles intellectuels du pays, tout en étant risqué : les autorités communistes n'apprécient pas les implications évidentes d'un monde absurde, sombre et désespéré - une condamnation silencieuse de leur régime. L'influence de sa littérature va marquer durablement les esprits, et l'on s'en aperçoit particulièrement au visionnage de *Joseph Kilian* (Pavel Juráček et Jan Schmidt, 1964), un des premiers films de la Nouvelle Vague Tchèque. On peut aller plus loin : Kafka a écrit en allemand - son oeuvre n'a été traduite que dans les années 60 - auteur de renommée mondiale fierté nationale avant qu'ils ne le découvrent - alors qu'ils sont aux prises d'une bureaucratie socialiste - politiquement dans la figure de kafka - inassumable pour le régime de censurer kafka, d'empêcher qu'il soit traduit en tchèque - moment qui rend la traduction embarrassante pour le pouvoir - Kafka visait un autre pouvoir bureaucratique, fait d'autant plus percevoir que le régime qui se dit socialiste partage les pires tares du régime qu'il a renversé - par un jeu de circonstances historiques, Kafka devient un étendard/ un levier culturel de déverrouillage - parfait alibi pour critiquer la bureaucratie en se réclamant de la fierté nationale.

coercitif et agressif dans lequel sont placés les personnages pousse à considérer ces objets comme une réelle menace; l'absurde n'est plus inoffensif, mais est remplacé par la peur d'un interrogatoire alors même que leur détention est inexplicée. Lorsque l'hôte revient, le spectateur comprend que le bureau est en fait une des tables du dîner à venir, et le dossier noir contient la liste des invités, une fonction innocente qui est complètement annulée par le souvenir de l'emprisonnement spontané des invités. Ainsi, ces deux objets peuvent à la fois détenir un sens innocent et en même temps faire partie d'une réalité effrayante. Le spectateur apprend après coup que la table et le livre étaient inoffensifs alors qu'ils étaient subjectivement chargés de menace pendant la scène.

À la fin du film, un mécanisme similaire apparaît, quand les recherches se mettent en place pour trouver l'invité en fuite. L'hôte a d'abord déclaré qu'il souhaitait se tirer une balle dans la tête avec de nombreux détails. Un peu plus tard, Rudolf suggère innocemment qu'on tire un coup de fusil lorsque le fuyard est retrouvé. Pourtant la proximité des deux images verbales, la première particulièrement violente, empêche d'envisager le fusil autrement que comme un danger, et les recherches que comme une chasse à l'homme. L'un des invités s'empare plus tard du fusil tout en interrogeant la femme du disparu dans une série de questions précises, appuyant encore plus sur la menace pesant sur l'homme. Pourtant, aucun des personnages ne semblent considérer le fusil comme un danger particulier. Le chien qui est lancé aux trousses du fuyard a un rôle similaire : personne ne le considère comme une menace et la femme s'inquiète plus du costume de son mari fugitif qui pourrait être abîmé que de la vie qu'il pourrait perdre.

Ainsi, d'un côté l'interprétation chargée de menace que fait le spectateur de ces objets est rendue illogique par la considération qu'en ont les invités. D'un autre, le spectateur a compris que les objets les plus innocents pouvaient devenir menaçants. L'audience perçoit les personnages et les situations comme de plus en plus inhumains, malgré l'apparence de jeu et la façade de comportement rationnel et social. Sa perception des objets est identique : ceux qui semblaient au début innocents prennent un tour menaçant et se chargent de pouvoir. Le spectateur s'en rend compte progressivement, ne les suspectent pas à l'origine, mais les considérant en rétrospective comme bien plus dangereux qu'ils n'en avaient l'air. C'est d'ailleurs rétrospectivement que le spectateur se rend compte du danger - il passe tout le film à s'imaginer que quelque chose de terrible peut arriver, alors que l'horreur est déjà survenue. Par

cette emphase, et l'exagération de la réalité des systèmes autoritaires et des interactions humaines, une vérité perce : le sens des mots, l'apparence des objets et des situations est multiple et ambigu.

C'est aussi là que l'on retrouve le surréalisme, poussant à voir le danger dans les apparences les plus banales de la vie quotidienne, et subvertissant la réalité. Car l'aspect matériel des choses mérite également d'être étudié : la prison dans laquelle sont enfermés les invités n'a pas de murs, seulement une ligne tracée au sol, et la peur de la réaction des gardes et de Rudolf. Ainsi le spectateur est pris entre la matérialité défaillante des objets et l'impression que les frontières ne sont plus celles qu'il imagine. Le réalisateur parvient à rendre visible les frontières de l'esprit, en forçant le spectateur à matérialiser une prison mentale autour des invités, en lui montrant que c'est également son esprit qui décide du sens d'un objet et qu'il n'est pas destiné à un usage unique. Nemec subvertit les objets les plus banals de la vie quotidienne en y insérant une composante de peur et de danger.

Cette instabilité d'état d'esprit et d'émotions, le fait qu'une même situation puisse être vécue de manière aussi ludique qu'effroyable place le spectateur dans une situation particulière et indéterminée : loin d'être figé dans une seule position, il est constamment en mouvement émotionnellement. Son désir de jouir du ludique n'est pas contenté, toujours contrebalancé par l'inconfort d'un péril réel : son rire est neutralisé par la peur. Le film force le spectateur à ne pas pouvoir faire sens des situations et le laisse dans l'incompréhension. Il ne laisse pas le choix au spectateur, qui se rattache aux images / signes / situations et aux dialogues ; Il le pousse à évoquer différentes options de compréhension - le spectateur hésite entre différentes interprétations mais on lui refuse une interprétation univoque. Son désir de comprendre n'est pas rassasié, et il est forcé de se rattacher à des signes qui le trompent encore plus.

La vision du monde du spectateur est subvertie, et sa pensée fait émerger une réalité différente : le danger finit par se cacher partout ; une fois qu'il a compris qu'une table et un livre pouvaient être des instruments de domination, il ne peut pas considérer de manière positive un fusil ou un chien. Il est pourtant obligé de rester dans la position des invités, qui eux semblent ignorer le danger que court leur ami, ou qui font mine de ne pas s'en apercevoir. Le film invite à voir au delà des mots, à comprendre la situation dans son ensemble et dans sa perversité.

L'oeil du spectateur ne s'attache plus à la tangibilité des choses, à la réalité objective, mais au contraire devient subjectif et se remplit de multiples interprétations possibles.

Le surréalisme aboutit ainsi à la formation de questionnements moraux et à une réflexion universelle sur la condition de l'homme. Le spectateur passe directement pas les contradictions que semblent vivre les personnages ; sa compréhension de la situation est similaire à celles que pourraient avoir les personnages. Il observe et partage la détresse des personnages, chez qui les deux réalités du jeu et de la peur coexistent aussi - ceux là se laissent faire mais le spectateur se pose la question de sa propre obéissance et de sa propre aliénation. Il se pose ainsi les mêmes dilemme moraux, il se demande comment lui aurait réagi, s'il aurait eu peur, s'il se plierait à ces règles absurdes ou si au contraire il résisterait. Lors de l'analyse on se rend compte que dans les faits, la menace et la peur sont présentes depuis le début ; pourtant lors du visionnage du film, un certain doute demeure; on peut aussi se convaincre que ce n'est qu'un jeu, qu'ils ne sont pas en danger. Le film force à être embarrassé de cette question tout le temps: le spectateur peut trouver les invités trop serviles - il se demande s'ils ont simplement le choix, ou si tout cela n'est qu'un jeu. La prise de conscience du danger de la situation est trop tardive. Le dilemme n'est jamais tranché : jusqu'à la fin, au moment où la chasse à l'homme commence, un échange de regards entre les invités semble montrer qu'ils ne sont pas dupes du jeu de massacre dans lequel ils ont mis les pieds; pourtant, l'instant d'après, ils reprennent leurs discussions futiles et détachées.

L'oeuvre met le spectateur dans une position de dilemme moral, et le pousse à chercher les mécanismes insidieux de contrôle qui s'exercent sur lui, son conformisme et sa propre soumission à l'autorité, aboutissant à une réflexion universelle sur la condition de l'homme. Ainsi, en faisant émerger le surréalisme, le film permet la critique du régime auquel ils sont soumis, dévoilant une menace constante bien plus dangereuse que le maintien des apparences de civilité. Le film permet de subvertir la tangibilité des apparences, du langage et des objets, en faisant émerger de manière surréaliste ce qu'ils renferment derrière, les outils de contrôle d'un état autoritaire. Le mécanisme totalitaire, en plus de modifier radicalement ce que l'on dit, change également ce que l'on voit et la manière dont on pense, mais n'empêche pas l'imagination. La dimension allégorique est claire : le film semble être ainsi la métaphore d'un

procédé commun aux régimes totalitaires - la pression pour accepter l'opinion générale (officielle), grâce au silence et à l'élimination de ceux qui refusent de suivre et de se plier à l'autorité.

Le réalisateur semble ici donner une leçon politique : il suffit d'un changement minime pour activer des menaces cachées dans des objets qu'on imagine inoffensifs ; ainsi, les apparences de normalité et d'harmonie peuvent être maintenues; la compréhension de l'existence d'une telle menace se fait de manière implicite, sans même avoir besoin de la nommer ou de la reconnaître. Le pouvoir politique prend le contrôle des populations grâce en gardant justement l'implicite caché ; si personne ne reconnaît la menace, et identifie la réalité de la situation, personne ne remet en cause la légitimité d'un pouvoir même violent.

D'ailleurs, le groupe tout entier se soumet aux figures d'autorité qui apparaissent. Lorsque Rudolf et ses amis arrivent, ils prennent le dessus sur la troupe, silencieux, omniprésents, et malgré leurs manières polies à première vue, la violence est bien réelle, autant dans les gestes que dans les mots. L'effet est le même pour le spectateur et pour les personnages : on ne sait pas à quoi s'attendre, mais on est obligés de suivre le film, accepter l'état d'incompréhension et l'autorité des nouveaux arrivants. Rudolf impose des règles qu'ils respectent malgré leur absurdité : le fait de tracer une limite au sol les enferme véritablement. La tentative de résistance que lui oppose l'invité en franchissant la ligne est réprimée, et celui-ci ne se plaindra jamais sérieusement de sa condition, peut-être satisfait de la promesse de l'hôte de lui remplacer son couteau et son briquet.

Ici, les coupables sont autant l'hôte et son fils que les invités qui maintiennent tant qu'ils le peuvent les apparences, cherchant surtout à ne pas déranger la situation. Au contraire, les invités semblent vouloir adopter la conduite de l'hôte. Tous rejoignent son point de vue sur leur ami disparu. Les invités semblent créer eux-mêmes les conditions de leur enfermement, en tentant de sauvegarder l'apparence normale et sociale. Le groupe des invités semble être totalement soumis au conformisme. Plusieurs phrases sont répétées par tout le groupe : "je suis démocrate" suivi du groupe qui déclare "moi aussi", de même que "je croyais que c'étaient des invités" suivi de "moi aussi", "moi aussi". Ainsi la perte de son individualité au profit du groupe semble mise en avant comme mécanisme totalitaire. Ces répétitions ont un aspect comique à première vue, beaucoup moins quand le spectateur imagine leurs implications.

Car le réalisateur semble aussi s'adresser à ceux qui s'inscrivent d'eux-mêmes dans le système sans le remettre en question. Il montre également la facilité à laquelle on obéit aux règles édictées même si elles n'ont pas de sens et sont imposées par la force. Un personnage représente particulièrement cette prise de partie du pouvoir : l'homme aux lunettes est le premier à suivre toutes les règles édictées, et il sera ensuite récompensé pour son opportunisme, placé à droite de l'hôte lors du dîner. Plus généralement, tous s'accommodent du régime de l'hôte, que ce soit grâce à la corruption (les femmes qui acceptent le vin et la nourriture offerte), la justification intellectuelle (l'homme à lunettes qui est ainsi placé en bout de table, à côté de l'hôte). Le seul homme qui refuse est le mari de l'invitée blonde. Silencieux au début du film, il semble comprendre que les mots n'ont plus de sens et que personne ne les écoute. Lorsque les autres invités affirment artificiellement leur attachement à l'hôte, il reste également silencieux, avant de disparaître, vers la liberté. Pour lui, le seul principe moral est celui de la révolte, même silencieuse. Malgré cela, l'autorité ne supporte pas la défection, même d'un seul individu; l'hôte est troublé et le dîner ne peut plus avoir lieu, la chasse commence.

Ainsi, l'exemple de *La Fête et les Invités* semble montrer que le surréalisme est bien à l'oeuvre à l'intérieur du film. Le film prend le spectateur à partie, et l'inclut d'abord comme un invité supplémentaire. Son point de vue devient lié à celui des invités, et son esprit critique semble endormi lors de la première partie du film, champêtre et festive, où les plaisirs de la nourriture, du corps, des objets et de la nature sont omniprésents. Cette première partie ludique est vite balayée par l'arrivée de Rudolf et de sa troupe, qui fait basculer le film et le spectateur dans une situation particulière, dans laquelle le jeu se confond avec la menace et la peur. En balançant la menace par des éléments rassurants, l'hésitation est totale, la compréhension limitée, le spectateur change constamment d'état face à des dialogues qui restent mondains, des actes de plus en plus violents, des objets subvertis. L'univers paraît vraisemblable mais il est en rupture avec la réalité objective, faisant aussi émerger le contenu latent des objets et des situations. On peut y retrouver ici l'idée d'André Breton, du point d'affranchissement de l'homme qui se trouve entre réalité et rêve pour atteindre une réflexion universelle sur la condition de l'homme. Cette réflexion prend la forme d'un questionnement moral, et d'une critique politique forte du régime qui impose une menace voilée et perpétuelle, en plus des sanctions prises contre ceux qui la refusent.

Bien sûr, l'analyse d'un unique film de cette période n'est en aucun cas représentative de l'ensemble de la production tchèque à ce moment là. Ce n'est pas la seule résurgence dans le mouvement, mais il semble que cela soit la plus complète, articulant révolte sensible et sociale dans une forme cinématographique personnelle. D'autres films semblent porter une certaine influence du surréalisme, même si celle-ci se manifeste à un moindre degré, parfois seulement lors d'une scène : on comprend aisément pourquoi au vu de la circulation des idées parmi les réalisateurs de l'époque, qui faisait du cinéma un art collectivement réfléchi et pratiqué. Cette analyse est néanmoins révélatrice de l'influence du surréalisme à ce moment historique, et permet surtout de comprendre comment il peut s'exprimer dans un contexte social et politique différent, plus d'une trentaine d'années après Buñuel.

Ce surréalisme semble moins ancré dans les rêves et l'inconscient que dans les réalités quotidiennes et l'horreur qui s'y cache. Pourtant, sa mise en action a toujours un effet puissant sur l'esprit des spectateurs, et l'impératif de révolte et de liberté qui était l'une des fondations du mouvement est renouvelé. Il redonne au cinéma ses capacités d'émancipation et de recul critique, mises en sourdine par le réalisme socialiste. Ses adversaires ont cependant changé : ce n'est plus la bourgeoisie et le clergé, mais le pouvoir politique, ses autorités et ses censeurs, qui parviennent à étouffer la conscience et l'imaginaire des populations. On peut d'ailleurs s'interroger sur les évolutions postérieures du surréalisme au cinéma, qui semble s'attacher aux évolutions politiques de l'époque où il apparaît. Il est d'ailleurs notable que la Nouvelle Vague Tchécoslovaque précède de peu la contre-culture qui caractérise les années 1960, qui peut aussi être considérée dans une tradition surréaliste et romantique, critiquant le matérialisme des sociétés consommatrices, cherchant aussi à faire disparaître les limites, atteindre des états de conscience plus élevés. Buñuel s'étonnait d'ailleurs en entendant les slogans de mai 68 en France, ne pouvant s'empêcher d'y voir une certaine responsabilité du surréalisme. Face à ces bouleversements, on peut se demander ce qu'il est devenu aujourd'hui.

Troisième partie - Le surréalisme dans le cinéma contemporain : entre assimilation destructrice et héritage réapproprié

On peut s'interroger sur ce qu'est devenu le surréalisme au cinéma aujourd'hui. Une phrase d'Ado Kyrrou évoque la faillite du surréalisme et son appropriation par des structures commerciales : "On s'empara de ce cinéma et on s'en servit ; le moyen de libération devint moyen d'exploitation et d'esclavage". Les découvertes subversives du surréalisme auraient donc été retournées par les outils répressifs mêmes que combattaient les surréalistes⁵⁷. Il semble en effet que la dimension critique du surréalisme a une très faible résonance de révolte et de liberté dans le cinéma contemporain, du fait de son intégration à la production commerciale, et de sa transformation en répertoire de procédés. Le surréalisme semble être tombé dans le domaine public : n'importe quel réalisateur peut faire usage de ces procédés pour créer un effet faisant partie de son répertoire narratif, des éléments dérivés du surréalisme mais sciemment intégrés à leurs films. La lecture ainsi faite du surréalisme, son appropriation ne sont qu'une réduction du mouvement, dans le meilleur des cas une réfraction réflexive de son état d'esprit initial : une conception post-moderne du surréalisme qui ne le comprend pas. Or, cette représentation confuse s'est figée dans la représentation populaire et même dans la critique cinématographique. Débarrassé de ses aspects les plus subversifs, ses valeurs ont aussi été assimilées par la bourgeoisie qu'elle mettait en danger, en l'intégrant à la production commerciale (comme ce fut le cas pour de nombreux mouvements d'avant-garde ou progressistes).

Ainsi la version atténuée du surréalisme, telle qu'il est défini aujourd'hui pour le grand public n'est qu'un ersatz de l'état d'esprit original du surréalisme, défendant d'autres causes. Pourtant, n'est-il pas crucial dans le monde contemporain ? Les surréalistes s'élevaient justement sur les artisans d'un système total, moral et physique, qui enfermait, et transformait à son usage le langage, les imaginaires ou l'histoire. On s'aperçoit que les revendications portées par le mouvement sont plus que jamais d'actualité, et que la dynamique sociétale apparaissant à la naissance du mouvement semble s'être pérennisée.

⁵⁷ DEBORD Guy, *Internationale Situationniste* n°1, 1958

On s'interrogera sur les possibilités offertes par le surréalisme pour le cinéma aujourd'hui. Comment le surréalisme pourrait, encore aujourd'hui, ouvrir des possibilités de cinéma ? L'enjeu est de remettre en phase le surréalisme et ses exigences de révolte et de liberté dont il a été spolié. On se demandera comment les potentialités surréalistes sont explorées dans le cinéma contemporain, en réaction au contexte artistique, politique et social.

Chapitre 1 - L'influence et la dévaluation du surréalisme

A. La transformation d'un état d'esprit en répertoire de procédés

Le degré de consensus le plus haut des surréalistes autour d'un film, comme ce fut le cas pour les deux premiers Bunuel, s'arrête dans les années 30. La production cinématographique est pourtant profondément marquée par l'apparition de ce mouvement et surtout par sa traduction au cinéma, qui semble libérer les films de conventions classiques et traditionnelles, autant sur la forme que sur le fond. On a vu l'exemple de la Nouvelle Vague tchèque, dans lequel le surréalisme a joué un rôle certain. Pourtant, on a l'impression que malgré cette influence culturelle indéniable, le surréalisme a été dévalué, transformé en répertoire de procédés. On peut postuler que même si le surréalisme a influencé le cinéma et l'a transformé, il s'est en même temps vidé de sa substance et de son état d'esprit.

Le surréalisme a influencé le cinéma de différentes manières ; il l'a libéré des formes classiques et conventionnelles, a ouvert ses possibilités filmiques. Cette influence du cinéma des surréaliste est d'ailleurs paradoxale, le cinéma étant, on l'a vu, loin d'être le mode d'expression privilégié des membres du groupe. Pourtant, malgré la quantité limitée des oeuvres produites, l'important réside dans la radicalité de leur expression cinématographique, et la singularité de leur impact sur les esprits.

Un certain nombre de malentendus à propos du surréalisme ont émergé au cours du siècle dernier ; en même temps qu'il influençait le cinéma, il perdait aussi la force radicale qu'il avait à l'origine. D'ailleurs, on peut remarquer dès l'apparition du surréalisme au cinéma une

confusion entre ce qu'on prenait pour imagerie et forme surréaliste, qui n'étaient que les éléments du style personnel naissant de Buñuel.

On peut par exemple s'intéresser à l'onirisme. Bien que les rêves soient explorés au cinéma bien avant l'apparition du surréalisme, on constate pour ces thèmes un engouement particulier, presque un effet de mode, à partir des années 30. Les films qui apparaissent à partir de la fin des années 30 semblent représenter une réalité plus riche, qui laisse la place à l'inconscient ; les rêves sont inclus, et l'onirisme se multiplie. "Rêve" est d'ailleurs le mot clé d'innombrables textes relatifs à l'écran dans les années 30. André S. Labarthe, critique de cinéma, parle d'"onirisme de bonne compagnie" pour évoquer les procédés efficaces de suggestion du rêve à l'écran qui se multiplient, afin de créer une atmosphère "aimable de bon ton". Ce procédé est poussé à bout jusqu'à en faire des images stéréotypées - "Le rêve fût bientôt perçu comme un palier provisoire, un alibi paresseux, une manière prudente de faire accepter des audaces, bref une facilité"⁵⁸. Il s'accompagne également d'incohérences ou de ce qui passe pour de la paresse, avec des extravagances mises sur le compte du rêve ou de la folie d'un personnage.

Pourtant, l'onirisme est loin d'être un élément discriminant pour caractériser un film comme surréaliste. Deux exemples en sont révélateurs. Il peut d'abord être intéressant d'évoquer un film marqué par l'onirisme, un voyage vers le merveilleux, mais dont le positionnement moral l'écarte complètement du surréalisme : *La Nuit du Chasseur* (Charles Laughton, 1955). On comprend qu'il puisse à première vue être rapproché d'une oeuvre surréaliste : entre l'imagerie du rêve, les évolutions narratives, ou l'évocation des relations entre humanité, monde matériel et animal. Pourtant, la dynamique générale de l'oeuvre est très loin d'un point de vue surréaliste : elle est même plutôt manichéenne. Le sentiment de panique morale (le réalisateur était également marqué par le puritanisme religieux anglo-saxon) qui survient face au chaos est à l'opposé de l'état d'esprit surréaliste. Ainsi, même si sa thématique ne peut qu'éveiller l'intérêt par rapport au surréalisme (et les surréalistes ont été les premiers à reconnaître la qualité de cette oeuvre malgré un accueil critique très limité), le positionnement moral du film est irréconciliable avec un point de vue surréaliste.⁵⁹

⁵⁸ LABARTHE André S.

⁵⁹ HAMMOND Paul, *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*, Paul Hammond, City Lights Books, 2000

Une autre possibilité est de penser que l'expérimentation formelle et l'esthétique peuvent être surréaliste. Or ça n'est pas le cas, le surréalisme étant défini non pas par des éléments esthétiques mais par la relation entre les choses. L'expressionnisme jusqu'au point d'abstraction, comme a pu le faire Orson Welles avec *La Dame de Shanghai* (1955), peut y faire penser. On ne peut nier l'influence visible qu'a pu avoir le surréalisme sur le film : Ado Kyrrou l'évoque en montrant qu'il se rapproche du surréalisme par "le mode de narration et la passion des images libres". On se souvient en effet de la séquence de l'aquarium ou de celle de la galerie des glaces, qui fait éclater les passions et révèle la réalité des personnages au grand jour ; pourtant, l'imagerie est très fortement inspirée de l'expressionnisme allemand, ou du réalisme poétique français.

Le cinéma de Buñuel était tout le contraire d'une telle débauche d'intentions marquées. La mise en scène porte sur des gestes quotidiens et des objets détournés, et non pas sur des symboles connus à repérer. C'est la coexistence du réel, de la rêverie et l'impossibilité de la résolution qu'il montre, sans obstruer la vue du spectateur par des artifices. Pourtant même Buñuel subira pourtant les reproches d'avoir cédé à la facilité et d'avoir joué sur des paramètres formels: certains auteurs critiquent le procédé arbitraire d'enchaînement des séquences (dans *Le Fantôme de la Liberté* "brillant catalogue de reste de films en projets") - au contraire d'autres films où ce sont les personnages ou les groupes qui déterminent la structure du récit⁶⁰. René Magritte, dans une lettre, a des mots encore plus durs pour *Los Olvidados* (Buñuel, 1950) "Quelques images dans ce film gangster peuvent être pris pour l'expression d'une esthétique surréaliste, mais le surréalisme n'est pas une esthétique ; c'est un état de révolte qui ne doit pas être confondu avec l'irrationnel, la cruauté et le scandale. Comme les victimes d'un malentendu facile Buñuel a confondu le non-conformisme de la pensée vivante avec cette pensée elle-même."⁶¹

On peut évoquer une phrase d'Ado Kyrrou qui appelait de ses vœux un cinéma plus complet en 1953. "Des films seront tournés dans le seul but, éminemment poétique, de lancer les spectateurs dans cette vie et de mêler les images de l'écran à la vie quotidienne. (...) Rêves projetés dans les rues des grandes villes, vie projetée dans les rêves des hommes, le cinéma atteindra son but suprême : l'abolition de toutes les barrières. Nous serons "nous" et "pas nous".

⁶⁰ TESSON Charles, Luis Bunuel, Collection "Auteurs", Cahiers du Cinéma, p 62

⁶¹ MAGRITTE René, *La destination*, Bruxelles, Editions Les lèvres nues, 1977, p. 260 à propos de *Los Olvidados* (BUNUEL Luis)

Nous chasserons les papillons souterrains au grand jour, nous embrasserons de notre regard toutes les merveilles du monde, nous déploierons sous les yeux médusés des incrédules les immenses joies de la vie.”⁶²

Les écrans d’aujourd’hui sont des lieux de rêves, de désirs et de fantasmes, qui voient se multiplier les histoires et les vies. Les pulsions qui valaient à Buñuel la censure et le refus sont aujourd’hui accessibles, la morale n’est plus fixée aux limites décidées par l’Eglise et les valeurs bourgeoises. Les frontières entre réalité et fiction y sont brouillées, de même que celles entre sommeil et veille. Ainsi, il semble que les films appelés de ses vœux par Ado Kyrrou sont aujourd’hui nombreux, même si pourtant bien loin du surréalisme.

B. L’usurpation du surréalisme et sa dévaluation

On se penche donc sur la conception postmoderne du surréalisme. C’est une notion qui semble galvaudée, abusée ; devenu un répertoire d’effets, le surréalisme a été débarrassé de ses attributs révolutionnaires. De fait, certaines oeuvres sont qualifiées de surréalistes à tort : ce sont des abus post modernistes de la conception du surréalisme. On étudiera donc des oeuvres qui sont généralement considérées ou étiquetées surréalistes en essayant de montrer comment un tel qualificatif ne leur est pas adapté/approprié. On verra comment la notion de surréalisme est ainsi galvaudée et privée de ses dimensions subversive et révoltée originales.

Une confusion s’est faite entre une imagerie ou une esthétique surréaliste, et l’état d’esprit même du surréalisme. L’adjectif “surréal” est souvent utilisé pour des situations, des personnages ou des films. Il est devenu synonyme d’irrationnel ; parfois on l’utilise simplement pour qualifier quelque chose d’inhabituel. La dimension d’étrange est très claire mais également assez large: on questionne rarement ce que surréel signifie véritablement. Aujourd’hui, ce que l’on appelle communément surréalisme ou surréel aujourd’hui n’est pas le mouvement d’origine - quand on interroge la notion de “films surréalistes” on s’aperçoit que le qualificatif s’applique à des éléments de forme, qui paraissent faire partie d’une “esthétique surréaliste”, qu’on pourrait appeler stéréotypes esthétisants. C’est une lecture simpliste de l’état d’esprit surréaliste, et la transformation d’une philosophie en procédés esthétiques. Des éléments du surréalisme historique ont été catégorisés comme surréalistes, ainsi transformés, sortis de leur contexte et

⁶² KYROU Ado, *Luis Buñuel*, Editions Seghers, 1963, pp. 303-304.

de l'oeuvre particulière qui les avait vu naître, et débarrassés de leur potentiel car répétés à l'infini : par exemple, la narration éclatée s'est imposée, la démarcation entre réalité perceptible et images mentales n'est plus aussi marquée qu'auparavant. Si le cinéma contemporain a intégré certains traits pouvant apparaître comme surréalistes, c'est dans la plupart des cas des aspects formels qui, poussées à l'extrême deviennent la marque d'un maniérisme assumé, de l'exagération d'un style et de la réinterprétation de codes déjà établis. Les flash-backs, pertes de repères spatio-temporels ou les structures oniriques sont devenus courants. Ils sont devenus des codes, reconnaissables et compréhensibles, qui mettent le spectateur dans une position facile de lecteur, dans un régime d'image qu'il a l'habitude de voir et de comprendre, et dont il connaît le sens. Les images ne le trompent pas et il sait comment les déchiffrer : il est bien difficile d'ouvrir son regard et son esprit ainsi. C'est bien l'inverse du cinéma désiré par les surréalistes.

Pour illustrer ce propos, on citera deux exemples récents, les films de Quentin Dupieux et un court métrage de Leos Carax. Le cinéma de Quentin Dupieux a souvent été rapproché du surréalisme, sans pour autant défendre son état d'esprit. Il n'est pas question ici de dénigrer les qualités de son travail mais plutôt de montrer que sa qualification de surréaliste est abusive, et de se demander pourquoi.

Certes, on remarque une influence certaine et assumée de Luis Buñuel : *Le Charme discret de la bourgeoisie* (Buñuel, 1972) est cité dans *Au Poste !* (2018), *Wrong Cops* se termine également par un plan de biche en écho à l'autruche de la fin du *Fantôme de la liberté* (Buñuel, 1974). On retrouve également le glissement progressif de la réalité au rêve et l'exploration de l'inconscient. L'humour est basé sur le non-sens et le détournement des normes ; les références et l'exploitation de genres cinématographiques sont nombreux. Plus généralement, ses films semblent aller à l'opposé de la rationalité et de la normalité. De fait, ses oeuvres sont imprévisibles mais on peine également à y trouver un sens : les personnages semblent être des pantins qui traversent des situations où l'absurde est poussé à l'extrême. Les mises en abyme de différentes histoires sont vertigineuses, formant la trame en se croisant sans que la logique ne s'y retrouve. Pourtant, le surréalisme n'est pas un répertoire esthétique, mais bien un état d'esprit de révolte, profondément politique : c'est celui-ci que l'on peine à retrouver.

De plus, même un film qui met en pratique les idées surréalistes n'apparaît pas constituer un film surréaliste pour autant. Un autre exemple pourrait être le court-métrage *Merde*, de Leos Carax (2008, un segment du film *Tokyo*). Un homme hirsute, qui se fait appeler Merde et vivant dans les égouts de Tokyo, parcourt la ville en terrorisant les passants, leur volant leurs cigarettes qu'ils sont en train de fumer. Après avoir trouvé des cadavres de soldats japonais et leurs armes, il sort dans la rue et lance des grenades sans raison apparente sur les passants, piétinant ensuite leurs corps sans vie. On ne peut que se rappeler de "l'acte surréaliste par excellence" décrit par André Breton dans le Second Manifeste du Surréalisme, consistant à sortir dans la rue et tirer au hasard dans la foule. L'acte de Monsieur Merde semble être l'acte d'un étranger, d'un fou. Son explication est limitée au fait qu'il n'aime pas les gens, encore moins les japonais, qu'ils le dégoûtent car leurs yeux ressemblent à des sexes de femme. Rien ne permet de penser que le surréalisme s'exprime dans ce film, autrement que dans son scénario. On peut d'ailleurs le rapprocher d'une situation similaire : dans *le Fantôme de la Liberté* (Buñuel, 1974), un homme se place en haut de la tour Montparnasse et tire sur des gens au hasard. Là où la justice condamne à mort Monsieur Merde pour ses actions, qu'il trépasse puis semble ressusciter, le personnage de Buñuel est également condamné à mort mais quitte le tribunal en homme libre après l'énonciation de la sentence. Le potentiel surréaliste chez le spectateur est beaucoup plus important dans l'exemple de Buñuel, où sa rationalité peine face à une situation commune mais subvertie, que dans le film de Carax où l'aspect fantastique prend le dessus.

L'influence du surréalisme s'est donc manifestée par l'intégration de thèmes et de certains aspects formels considérés surréalistes, au point de transformer le mouvement en un répertoire de procédés (absurde, onirisme, irrationnel, inconscient, narration éclatée), mais en oubliant souvent les revendications radicales du mouvement à ses origines, et sa dimension de révolte et de subversion. On observe un paradoxe : même s'il a influencé le cinéma, ce n'est pas pour autant que le cinéma soit devenu surréaliste, au contraire.

Caractériser de telles oeuvres de surréalistes semble aller à l'encontre de l'état d'esprit du surréalisme, et noyer les films qui porteraient véritablement sa révolte. Cela permet aussi peut-être de dénigrer le surréalisme réel quand il apparaît, et particulièrement sa dimension critique et subversive, trop importante pour la laisser s'exprimer. Car le surréalisme s'est

toujours constitué en réaction à tout ce qui pourrait limiter la liberté. On peut donc se demander où est l'exigence de liberté et de révolte qu'il portait en lui à son origine.

Les films que Kyrrou appelait de ses vœux sont maintenant nombreux ; pourtant, on y distingue rarement l'état d'esprit du surréalisme. On a vu au début de la deuxième partie que le surréalisme était transformé en répertoires de procédés. Pourtant, on postule que certains films contemporains pourraient porter sa révolte, et s'approcher de son état d'esprit et de sa mise en oeuvre. Vers qui se tournerait la révolte surréaliste aujourd'hui ? Quelle forme prend-elle dans le cinéma et que lui apporte-t-il ? On va s'intéresser aux adversaires hypothétiques du surréalisme aujourd'hui.

C. Pourquoi le surréalisme est-il crucial aujourd'hui ?

On a vu que le surréalisme était inconcevable sans sa dimension de révolte, à la fois sensible et sociale : on essaie donc d'imaginer vers quels adversaires sa révolte serait tournée aujourd'hui. La XIe Exposition Internationale du Surréalisme, la dernière avant la mort d'André Breton, peut orienter la réflexion. Tenue en 1965 sur le thème de l'oeil, c'est une "exposition de combat dénonçant la spectaculaire société de consommation" selon les termes d'Alain Joubert⁶³. Les cibles privilégiées y sont l'informatique, pour son conditionnement de la sensibilité, et la publicité, bras armé de ce conditionnement général.

Annie Le Brun rejoint le groupe surréaliste en 1969, l'année de sa dissolution. C'est dans la dimension révoltée qu'elle se reconnaît; dans ses ouvrages parus depuis, des interrogations fondamentales reviennent. Bien qu'ils n'aient pas un rapport direct avec le cinéma, ses écrits permettent de poser la base théorique d'une critique politique surréaliste contemporaine. Celle-ci porte principalement sur le capitalisme post-industriel et ses effets, influencée par l'école de Francfort et plus particulièrement par les travaux d'Herbert Marcuse. *Du trop de réalité* (Annie Le Brun, 2000), sur lequel on reviendra, emprunte notamment à *L'Homme Unidimensionnel* (publié en 1964) qui se dressait contre l'homogénéisation des consciences du fait de la logique technicienne, ainsi que l'économie productiviste.

⁶³ JOUBERT Alain, *Le surréalisme est ce qui sera*, article d'Alain Joubert, publié le 14 janvier 2020. En attendant Nadeau, revue en ligne.

Celle-ci peut-être utile pour dialoguer avec des oeuvres cinématographiques modernes qui pourraient sembler porter l'état d'esprit surréaliste. Face à ce qu'elle identifie comme "l'inactualité" de la révolte surréaliste, inconciliable avec « les valeurs d'efficacité et de rationalité sur lesquelles s'est construite la civilisation occidentale » désamorcée par l'« anesthésie sensible qui semble gagner nos sociétés postindustrielles, [...] processus de neutralisation lié au triomphe de la technique et de la technicité »⁶⁴, elle montre l'intérêt d'entretenir une pensée critique et radicale qui se dresse face aux différentes formes de répression⁶⁵. On en présentera donc certaines thèses, qui touchent à la transformation du monde sensible et social, et qui nous semblent avoir un rôle important sur l'évolution et les apparitions du surréalisme au cinéma aujourd'hui.

Annie Le Brun montre que la réalité contemporaine est celle de l'excès, d'abord produite par les impératifs de la marchandisation et des formes de consommation. Cet excès de réalité s'impose comme simulacre de liberté, et mobilise aussi l'attention et l'intériorité des individus, les expropriant d'eux-mêmes. Cette réalité excessive produit une nouvelle forme de censure : « Nous voici devant une réalité qui ne s'oppose à rien ni personne. Elle ne cesse même de venir à notre rencontre. Et c'est de ne jamais tenir en place qu'elle est devenue si envahissante. Réalité excessive que la surabondance, l'accumulation, la saturation d'informations gavent d'événements dans un carambolage d'excès de temps et d'excès d'espace »⁶⁶. La censure n'interdit plus mais neutralise, par la surabondance de commentaires et l'excès d'interprétations, une surabondance qui cache ainsi l'élément sensible parmi toutes les autres informations. De la même façon, les signes de subversion sont noyés : on peut d'ailleurs penser que cela a pu contribuer à la dévaluation du surréalisme évoquée plus tôt. Les idées révoltées du surréalisme sont désamorcées par son institutionnalisation, et les signes du surréalisme s'éloignent de leur sens original. Le pouvoir subversif de l'imaginaire est ainsi neutralisé, de plus en plus réduit au silence ou à la conciliation avec l'état des choses.

Le langage est à la fois instrument, symptôme et victime de cette censure. Selon Annie Le Brun, les individus sont confrontés à un appauvrissement et un glissement sémantiques. Ce mouvement n'est pas simplement l'apparition d'un langage managérial, qui est la marque d'une

⁶⁴ LE BRUN Annie, *Surréalisme et subversion poétique*, dans *De l'inanité de la littérature*, PAUVERT Jean-Jacques, Belles Lettres, 1994, p.151

⁶⁵ *Idem*, p.153

⁶⁶ LE BRUN Annie, *Du trop de réalité*, éditions Stock, 2000, p.18

logique d'efficacité, de performance, mais il influence aussi les frontières perméables de notre intériorité. D'une part, on assiste à une démétaphorisation qui pousse le langage à être assigné à résidence. Les choses sont contraintes à rester identiques à elles-mêmes, et doivent également prouver leur identité en se séparant des autres. Le langage est également exposé à une généralisation de l'euphémisme ; George Orwell alertait déjà sur ces dangers au milieu du 20ème siècle et il faut croire que le mouvement s'est pérennisé. Les exemples en sont nombreux aujourd'hui, atténuant profondément la radicalité et s'appliquant souvent à des personnes des marges sociales ou pour des intérêts mercantiles (un licenciement devenant par exemple un plan de sauvegarde de l'emploi, vieillards devenant seniors, ou précarité remplaçant pauvreté). Une formulation plus lénifiante ne change pas la réalité des exclus, au contraire elle constitue un leurre de transformation sociale. D'ailleurs, l'obsession de cette transformation du langage semble être la trace d'une croyance disproportionnée dans le rôle de l'efficacité du symbole, alors qu'il reproduit justement les rapports de force établis.

Cette dynamique de glissement sémantique et d'atténuation est renforcée par une autre tendance, celle de nommer à l'aide de néologismes pseudo-techniques nombreux (optimiser, rentabilité, dangerosité, positiver, mécéner, impacter par exemple). D'autres mots au contraire sont usés et abusés, pouvant tout signifier jusqu'à perdre leur sens original (culture, communication, différence). Ainsi, le mot se réduit à un rôle de figurant, dissimulant l'absence de ce qu'ils signifiaient jusqu'ici : le signifiant et le signifié sont détachés l'un de l'autre, le signifiant palliant seulement l'absence du signifié.

Le langage contribue malgré lui à éloigner les individus du monde sensible. En effet, ce langage est soumis à l'image d'une réalité bien établie, qui écrase ce qui ne lui sert pas à s'étendre, et c'est son intériorisation qui peut être contraignante pour la pensée. C'est la victoire du langage de l'extériorité sur celui de l'intériorité, par les nécessités de neutralité et d'objectivité qu'il fait apparaître, et entrer dans la sphère individuelle (gérer, valoriser, projeter). L'expression sensible est envahie et discréditée, le langage "optimisé" devenant langage de synthèse, qui remplace le signifiant et le signifié par l'échange de signes de cette réalité même, univoques comme des sigles ou des logos. Il devient également difficile voire impossible de distinguer l'influence extérieure de ce qui s'exprime en nous, ce qui confère aux pouvoirs une capacité de domination encore plus insidieuse qu'avant, car elle ne trahit pas son origine. On ne peut que s'alarmer d'une telle influence sur le sens critique, les imaginaires ou la morale des

individus, en un mot sur leur liberté. À ce sujet, le terme d'espace est révélateur: utilisé souvent pour dissimuler un contexte commercial ou publicitaire, son sens original met un accent sur l'indétermination, ne faisant pas obstacle et donc porteur de liberté. On observe d'ailleurs que l'espace public est envahi par le texte, alors que l'espace mental et intérieur est également atteint.

Ainsi, on peut se demander comme Annie Le Brun comment se réapproprier le langage, mais aussi la révolte, garants d'une certaine liberté, afin de reprendre possession d'un monde dont les individus sont chaque jour encore plus dépouillés. Le surréalisme apparaît ici comme une arme cruciale, révoltée contre les adversaires du sensible, et qui pourrait donner au cinéma les moyens d'une révolte personnelle et sociale : le surréalisme pousse à l'imaginaire, favorisant la liberté créatrice; on peut rappeler les mots d'Ado Kyrou à ce propos : "Mêlé à la sensibilité et à l'intelligence de ce temps, le surréalisme, si semblable en sa problématique, au cinéma, est encore aujourd'hui presque inépuisable. Et trop de schémas conformistes, trop de représentations-images stéréotypées continuent de peser sur nos vies pour ne pas réclamer l'aide de cet explosif, de ce libérateur."⁶⁷

⁶⁷ KYROU Ado, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Ramsay, 1985, p. 21

Chapitre 2 - Quel cinéma surréaliste contemporain ?

Il semble que malgré le fait que le mouvement surréaliste n'existe plus, certains films semblent malgré eux pérenniser son état d'esprit de différentes manières. On essaiera donc d'illustrer la fécondité du mouvement, en étudiant ensuite des oeuvres qui, à notre sens, héritent et pérennisent le surréalisme, dans leur état d'esprit, dans le geste cinématographique qu'elles établissent. L'idée n'est non pas de caractériser ces films comme surréalistes : ces films là nous semblent simplement plus porteurs pour y explorer une démarche qui pourrait être surréaliste aujourd'hui que des films décrits comme surréalistes alors qu'ils n'en sont pas. Le choix de ces oeuvres est subjectif, relevant plus d'intuitions à explorer que d'évidences à justifier : plusieurs films pour lesquels une telle intuition se présentait se sont finalement révélés peu pertinents après analyse. À partir de ces exemples et des analyses précédentes, on tentera de conclure sur les possibilités offertes par le surréalisme au cinéma aujourd'hui.

A. *Canine*, Yorgos Lanthimos (2009)

Canine est un film réalisé par Yorgos Lanthimos en 2009 ; il montre un père et une mère vivant avec leurs trois enfants dans un pavillon à la campagne. Les enfants ne sont jamais sortis de la maison, et ont été éduqués sans contact avec le monde extérieur : ils n'ont pas de prénom, pensent que les avions qui passent au dessus de la maison sont des jouets qui tombent dans leur jardin, et les parents leur changent le sens de certains mots (par exemple, un fusil est un bel oiseau blanc). La règle veut qu'ils aient le droit de sortir de la maison quand une de leurs canines tombera et repoussera. Cristina, agente de sécurité dans l'entreprise du père, est chargée d'assouvir les besoins sexuels du fils et vient régulièrement à la maison. Un jour, en échange d'un cunnilingus, elle offre à l'aînée un serre-tête phosphorescent. Plus tard, la jeune fille regarde les deux cassettes vidéo que Cristina transportait dans son sac : *Rocky* et *les Dents de la Mer*. Profondément troublée, elle est punie et frappée par le père, qui fait de même avec Cristina. Une nuit, l'aînée s'arrache la canine en se frappant la mâchoire avec une haltère, et se cache dans le coffre de la voiture de son père. Le lendemain, alors qu'il est à l'usine, le coffre de la voiture reste fermé.

Comment le surréalisme s'exprime-t-il dans *Canine* ? On postule que le surréalisme est présent dans l'opposition entre une illusion créée de toute pièces et devenue réalité pour les personnages, et cette irréalité subvertie qui opère paradoxalement l'ouverture de l'imaginaire du

spectateur. Le surréalisme existe dans les capacités du film à faire que l'imagination du spectateur oscille entre sens qui devient non-sens, et un non-sens qui devient sens. Ainsi, l'enfermement et la liberté, l'horreur et le jeu, la vie et la mort coexistent. De plus, le pouvoir de l'imagination usé pour la manipulation et le contrôle est ici mis en évidence, retourné contre les individus comme instrument de coercition, et qui convertit la fiction en vérité à l'usage d'une autorité dominante. Le point de vue du spectateur devient lié aux personnages et soumis à ce même simulacre de réalité, qui pousse vers l'étouffement des imaginaires, grâce à différents outils. Le langage joue un grand rôle dans cette subversion ; à l'usage des dominants, il limite la réalité à leur volonté, et fait de l'illusion la vérité.

On peut noter une convergence entre la vision du langage des surréalistes fondateurs et la conception du langage dans ce film. Il est ici utilisé mais privé justement de sa partie subversive, qui elle s'affirme pour le spectateur comme un moyen de libération de l'esprit. Le film montre d'une part l'importance du langage, son rôle face aux frontières de l'esprit et dans la révolte intérieure. Il montre également le langage comme un outil dans les mains d'une autorité et sa toute puissance, permettant de faire de l'imagination une arme, et d'inverser rationalité et irrationalité. D'un côté on assiste à un discours qui s'épuise sur lui-même et enferme, de l'autre à l'expression d'un langage qui ouvre les possibilités de la conscience, qui fait émerger l'inconscient : celui-ci fait éclater l'univers clos, pétrifié du discours. Le spectateur est poussé à considérer les situations de sa subjectivité, et de libérer son inconscient en faisant appel au choc, au malaise et aux tabous.

Tout d'abord, on va s'intéresser au point de vue du spectateur. Le point de vue du spectateur semble dès le début faire partie du foyer, comme un enfant de plus parmi eux. La première séquence place le spectateur au centre des trois enfants qui écoutent la cassette éducative, et un échange de regards le fait passer de l'un à l'autre. Le cadre est fixe et les plans sont lents. La place de la caméra semble ainsi créer un point de vue inhabituel, qui n'est pas motivé par l'esthétique, mais qui inclut plutôt le spectateur dans la vie familiale, et le fait observer comme un autre membre du groupe.

Ce procédé est amplifié par la dimension didactique et hypnotique de la cassette : cette première séquence intègre certes le spectateur dans le foyer familial, mais le met également face à une réalité subvertie, une réalité du non-sens. Les apparences de la réalité sont pourtant

présentes : le décor est installé, la maison de campagne et le vent qui souffle dans les arbres du jardin, le soleil qui illumine les corps d'une blancheur éclatante, l'eau de la piscine qui scintille. On aurait pu penser que la cassette était un divertissement, une musique par exemple. Pourtant toutes ces apparences communes et confortables d'un pavillon de campagne sont subverties. La cassette audio est une leçon, dans laquelle on apprend que le mot mer signifie "fauteuil en cuir avec des accoudoirs en bois", qu'une autoroute est un "vent très puissant", et que la randonnée est un "matériel résistant utilisé pour construire le sol".

Ce langage semble au service de l'illusion créée par le père, autorité unique de la famille : il l'utilise pour sa capacité à pouvoir renommer la réalité. En niant totalement l'existence de concepts que le langage aurait pu transmettre, il essaie de la contrôler. Les idées de mer ou de randonnée, qui traduisent une certaine idée de liberté, de puissance, de découverte n'existent plus. Le langage est utilitaire, afin de modeler le monde des enfants d'une façon contrôlable pour les parents. On retrouve ce procédé à plusieurs reprises dans le film : la famille se réunit parfois autour d'un gramophone pour écouter un enregistrement de Frank Sinatra, *Fly me to the moon*. Cette chanson est traduite en même temps par le père, qui en transforme complètement le sens original, celui de l'échappée vers la lune; "I love you" devenant par exemple "I will never leave you". Le contrechamp montre la famille heureuse et unie, autour d'un mensonge. Le langage qui est appris aux enfants est limité ; le discours est clos. Les nouveaux mots inventés par les parents sont simplement des variations d'éléments déjà définis (le "fauteuil aux accoudoirs de bois" par exemple). Le discours clos se retrouve dans d'autres éléments : lorsque la famille se réunit autour d'un film, ce sont les vidéos de la famille qu'ils regardent, et la benjamine les connaît par coeur. Elle énonce les dialogues en même temps qu'elle les regarde, le regard fixe, rivé sur la télévision. Enfin, quand le fils commet une faute, sa punition est de boire ce qu'on imagine être un bain de bouche, lui nettoyant littéralement la bouche. L'illusion de normalité que l'autorité paternelle entretient se transforme ainsi en réalité. La fiction devient vérité, par l'action de l'imagination. La réalité est subvertie, jusqu'à dans ses caractéristiques physiques : les chats deviennent des monstres qu'il faut tuer. L'imagination des enfants semble donc retournée et étouffée.

Les enfants sont donc à la fois enfermés physiquement à l'intérieur de ces hauts murs qui les protègent de l'extérieur, et psychologiquement dans une réalité mentale réduite et étouffée. Leurs mouvements apparaissent souvent artificiels. Leurs dialogues également,

débités d'un ton monocorde : on se rend compte qu'ils sont ainsi parce qu'habituels, répétés de nombreuses fois. Leur réalité physique et mentale est si limitée qu'ils en viennent rapidement à la violence ou à la mort. Une partie importante de la vie des enfants semble passée à jouer ; la compétition entre les enfants, les récompenses des parents sont omniprésentes. Pourtant, la dimension de jeu est subvertie également. Bien que ce soit une activité censée faire plaisir, le jeu devient ici le lieu de coexistence entre la vie et la mort. Alors qu'ils semblent jouer dans la piscine, la benjamine apparaît en apnée ; le spectateur doute qu'elle soit morte dans une telle situation de jeu volontaire, mais pourtant le doute est bien présent au vu des règles et des habitudes particulières de la famille. Son frère la sort de l'eau sans manifester trop d'affolement, et il commence avec sa soeur des gestes de premier secours, de manière très clinique. La possibilité que ce ne soit qu'un jeu est claire ; cependant le spectateur peut également comprendre qu'elle est en danger et qu'ils ont une manière étrange d'y réagir. Ainsi, la vie et la mort coexistent dans un moment suspendu, de même que la possibilité de danger et en même temps de jeu chez le spectateur. Un autre jeu porte également cette dimension de mort (en même temps qu'une critique claire du divertissement) : les deux filles jouent à respirer des tissus imbibés de somnifères, et s'endorment immédiatement. La dimension d'hypnose et de sommeil est également présente. Ici, l'intériorisation des règles que la famille essaie de leur imposer et son influence sur leur imaginaire et leur conscience sont évidentes.

En même temps, le langage permet aussi la libération des barrières mentales de l'imagination. Le monde montré par le film est un monde qui refuse le spontané au profit de l'automatisme et de la répétition, et semble débarrassé du sensible. Quelques éléments s'apparentent à de l'art mais ils ne sont jamais considérés comme facteur d'épanouissement, tournés en général vers le père (le portrait qu'en peint son fils par exemple). Même la danse, qui apparaît spontanée, est réprimée et interrompue : la libération du corps va trop loin, et semble intolérable pour l'autorité et sa norme.

L'imagination des enfants apparaît complètement bornée par les règles imposées et par son enfermement physique et psychologique. Le rêve raconté par le fils à Cristina nous en donne un aperçu. Elle lui demande s'il rêve : il répond qu'il rêve uniquement de la mort de sa mère. On ne sait d'ailleurs pas s'il invente une image similaire à ce que Cristina rêvait, ou s'il rêve véritablement uniquement de la mort de sa mère. Dans tous les cas, c'est la trace d'un imaginaire déréglé et étouffé. Les trois enfants se tournent d'ailleurs vers l'extérieur comme lieu

de tous les possibles. Le cadet parle à la clôture comme à son frère mort, jette des pierres vers l'extérieur. L'aînée vole des parts de gâteau avant de les jeter par-dessus la clôture.

On comprend donc que si l'on atteint les limites du discours clos, la volonté de liberté émerge ; il suffit d'un stimuli pour que le langage éclate, et que les possibilités de pensée et de vie émergent. Le discours de contrôle est confronté à l'apparition de nouveaux mots et idées. L'introduction des cassettes vidéo des *Dents de la Mer* et de *Rocky* bouleverse l'imaginaire de l'aînée. Après cet aperçu de l'extérieur, son imaginaire se remplit des images mais surtout des mots qu'elle a entendus. Elle souhaite se faire appeler Bruce, le nom du requin des *Dents de la Mer*, elle rejoue comme un monologue les dialogues des films. Les règles de la maison paraissent bien fades par rapport à ce qu'elle a vu, et malgré la punition du père qui la frappe avec la cassette vidéo scotchée à sa main, son imaginaire reste contaminé. L'apprentissage d'un nouveau langage, celui de ces films, (malgré leur dimension populaire pour le spectateur) fait éclater les barrières mentales de son enfermement. Ici, il semble que c'est l'imaginaire qui pousse à la liberté. À un moment, coexistent son envie de liberté irrépressible, et l'intériorisation des règles auxquelles sa conscience est soumise : "je crois que ma canine est en train de pousser" dit-elle pendant un repas de famille. L'intériorisation de celles-ci ira même jusqu'à la violence contre soi : au moment de sortir de la maison, l'aînée va jusqu'à la mutilation en se frappant la mâchoire de manière à obéir à la règle de perdre sa canine pour sortir.

On a jusqu'à maintenant étudié comment les personnages voyaient leur réalité subvertie à des fins de contrôle, et l'impact que cela avait sur leurs imaginaires. Penchons-nous à présent sur ce que le film crée chez les spectateurs. Il est donc face à la représentation d'inconscients étouffés, appauvris, car confronté à un nombre très faible de stimuli, de possibilités d'ouvertures mentales face à un discours clos. Paradoxalement, la vision d'un tel monde semble pouvoir nourrir son imaginaire. Il est confronté à un langage particulier, et à cette réalité subvertie qu'il n'arrive pas à comprendre entièrement, qui est si malsaine qu'il ne peut que s'y confronter et la ressentir : quand l'illusion devient réalité pour les personnages, le sens devient non-sens pour les spectateurs. Les domaines de l'irrationnel et du rationnel s'échangent, et l'imagination se mêle à la raison.

On peut reprendre l'exemple de la première séquence, où le sens des mots est transformé. Il semble que cette transformation ouvre des possibilités poétiques chez le

spectateur, qui distingue un monde où le sens des choses est différent, où le langage peut dire autre chose que ce qu'il est conçu pour. On ne peut que noter la force poétique de juxtapositions poétiques, telle que la carabine qui devient un bel oiseau blanc, l'autoroute qui est dorénavant un vent très puissant, où le zombie qui est à présent une petite fleur jaune.

Ainsi, la subversion négative dans la diégèse du film se confronte à la subversion sensible pour le spectateur. En même temps, cette subversion le fait douter du sens auquel il est opposé. Comme le monde dans lequel le spectateur est plongé est très peu expliqué, c'est par sa subjectivité qu'il essaie de le déchiffrer. Le doute s'affirme à chaque action, et un faisceau de possibilités de compréhension émerge, que le réalisateur n'hésite pas à amplifier. On comprend les règles graduellement - ou alors on croit les comprendre mais ce ne sont que des intuitions. Il semble impossible de marcher au sol à l'extérieur de la maison, seulement en voiture, mais la seule justification possible est celle d'un choix arbitraire des parents, dont on essaie de saisir les motivations. De nombreux questionnements émergent de ces paradoxes. Les séquences commencent souvent par un plan qui nous semble cacher quelque chose : pourquoi les enfants ont-ils les yeux bandés ? Même les aspects les plus innocents prennent une autre dimension : pourquoi l'aînée découpe-t-elle des parts de gâteaux dans le frigo ?

De plus, différents éléments font que les possibilités de compréhension et les hypothèses formulées par le spectateur deviennent de plus en plus glauques : on s'aperçoit de réflexes de violences tolérés entre frères et soeurs (l'aînée entaille le bras de son frère avec un long couteau par jalousie), on avait auparavant vu une cicatrice sur le bras, que l'on attribue a posteriori à cette violence acceptée. La fin du film est en ce sens particulièrement incertaine : l'aînée s'est enfermée dans le coffre de la voiture de son père, qui va à son travail le lendemain matin. Le dernier plan montre le coffre fermé et silencieux. Les hypothèses qui peuvent être envisagées de ce qu'il advient de la jeune fille dans le coffre sont si nombreuses, et autant de possibilités d'imagination offertes au spectateur.

Le film embarrasse le spectateur de l'impossibilité qu'il a de comprendre la situation, sans jamais donner une explication qui justifierait les actes des parents, le laissant dans un malaise diffus, qui le touche également dans son inconscient. Le film plonge d'ailleurs le spectateur dans les zones d'ombre de sa conscience, qu'il met en évidence. La réalité et le comportement des enfants semble aussi dérégulé par l'absence de lois morales ou naturelles.

Ici, on peut évoquer le rapport au sexe que le film entretient, et son influence sur le spectateur. Le sexe n'est jamais montré comme un instrument de plaisir, il apparaît au contraire une nécessité physique, qui va jusqu'à l'inceste, qui est pourtant une norme sociale fondamentale dans la plupart des sociétés humaines. Le père fait venir l'agent de sécurité de son usine, Cristina, pour les besoins sexuels de son fils. Leur représentation est clinique : un plan fixe montre le père qui prépare la chambre, l'aînée et le fils qui se déshabillent, puis qui commencent à s'accoupler de manière maladroite. Un autre plan décadré montre le visage de la femme fermé pendant l'acte, alors que l'homme va et vient. Plus tard, le fils doit choisir entre ses deux soeurs en les palpant dans une baignoire, les yeux fermés ; la soeur choisie est préparée, peignée par sa mère, puis amenée à la chambre de son frère qui l'attend. Les mêmes gestes qu'avec Cristina sont répétés, dans plusieurs plans assez longs qui dérangent dans leur représentation frontale et crue, et par leur dimension incestueuse.

Le surréalisme se retrouve dans la conversion de l'illusion en réalité : le rationnel devient irrationnel et l'irrationnel devient norme ; ces deux aspects de la réalité coexistent en même temps dans l'esprit des spectateurs. Le film, par son surréalisme, remet au centre de l'humanité la nécessité de l'imagination, et rappelle la puissance du langage et ses potentialités poétiques ainsi que coercitives. Le film et son surréalisme constituent ainsi le lieu d'une métaphore du monde contemporain. Une autorité paternelle à qui les individus donnent leur confiance, modèle le monde et ses règles comme elle l'entend, inversant la rationalité chez ses sujets, en créant chez eux les moyens de leur propre servitude. Dans ce monde moderne, l'imagination est devenue un instrument de contrôle contre elle-même, même si elle est toujours pleine de ses possibilités de révolte. Celle-ci n'arrive pas seule, les individus semblent avoir intégré sans arrière-pensée ces conditions, parce qu'elles sont rationnelles dans les conditions de l'ordre existant. Dans un monde où les marques de la domination sont rigoureusement effacées, il est difficile de ne pas les voir ; c'est d'ailleurs ce que les structures de contrôle réussissent à faire croire. Ainsi, le surréalisme à l'oeuvre dans *Canine* semble -même s'il se réalise inconsciemment- porter les impératifs de révolte et de liberté qui définissent le surréalisme historique. Le spectateur libère sa conscience de l'automatisme, en la dégageant de la morale et de la logique. Ses adversaires sont ceux qui nient le sensible, et les manipulateurs du langage qui renomment la réalité pour pouvoir la contrôler, et vident les mots de leur sens. Pourtant, c'est la réappropriation de ce langage qui devient la raison même de la révolte et un moyen de libération psychologique et physique.

B. *Chant d'hiver*, Otar Iosseliani (2015)

Un prologue montre d'abord la décapitation d'un noble qui refuse de se séparer de sa pipe sous la guillotine, pendant la Révolution française. Une femme venue assister au spectacle récupère sa tête coupée. Un second prologue montre un épisode de la guerre de 2008 en Géorgie : des soldats traversent un village, le pillent, massacrent des habitants, puis se retrouvent autour d'un piano. Ils se lavent les mains puis se font baptiser dans une rivière par un pope, dont on reconnaît les traits du marquis guillotiné. Enfin, le reste du film qui en constitue aussi la majeure partie se déroule dans un Paris contemporain, présentant une galerie de personnages qui habitent dans le même quartier, et ne cessent de se croiser. Il y a deux amis, Amiran, un ethnologue passionné par les crânes, et son comparse Rufus, concierge de l'immeuble, qui vend des armes pour s'acheter de vieux ouvrages (et présentant une très forte ressemblance avec le noble guillotiné et l'aumônier militaire géorgien), un préfet de police libidineux et obsédé par la surveillance de ses voisins, sa fille violoniste, une bande de jeune voleurs, des balayeurs et des hommes portant le chapeau, un couple qui se dispute constamment, des mendiants, des policiers. Les deux amis vont manifester, se retrouvent embarqués par les CRS puis libérés aussi rapidement, retrouvent une vieille connaissance fortunée, se disputent. Autour d'eux, des histoires d'amour se nouent et se dénouent, des réfugiés et des marquis désargentés sont expulsés, un homme construit une maison avec des pierres qu'il récupère autour de lui. La fin marque la réconciliation des deux amis autour d'une bouteille, et le préfet de police qui finit dans les égouts.

Chant d'hiver semble être avant tout un regard posé sur la réalité contemporaine, qui la transforme légèrement, tout en ayant une certaine apparence d'objectivité. Tout d'abord, le film utilise le procédé du plan-séquence de manière récurrente. La place de la caméra est à une certaine distance des personnages, s'en rapprochant légèrement parfois mais en gardant toujours l'impression d'un point de vue externe au film qui l'observe de loin, comme un passant pourrait le faire. Cette forme du plan-séquence permet un montage dans le plan : il permet également non pas de juxtaposer différentes réalités (comme on pourrait le faire avec une coupe), mais de les faire vivre en même temps, côte à côte et au même niveau. On peut ici évoquer des policiers qui viennent d'expulser des réfugiés et de détruire leur campement. La caméra suit leur camion de prisonniers qui s'en va et s'arrête sur un groupe de pratiquants de

Tai Chi. Les mouvements lents semblent imperméables à cette violence, contradictoires mêmes. Pourtant, le plan les lie en montrant leur appartenance à la même réalité. Cette situation est particulièrement surréaliste, on retrouve d'ailleurs ici une certaine influence du surréalisme historique et de la forme du cadavre exquis.

Le cadre devient ouvert à toutes les possibilités. La mise en scène fait surgir dans le champ des personnages, des objets de manière incongrue et banale à la fois. Ainsi, la forme semble être le support de la liberté de mouvement des personnages qui se croisent, qui vont et viennent dans l'espace et le temps. On pourrait même évoquer ce cadre comme créateur de lien social, par la capacité à faire entremêler personnages et situations. Le film se compose comme un ballet de personnages qui ne font qu'évoluer, se déplacer sans limites, dans l'espace et dans le temps.

Un des aspects les plus remarquables du film est l'insistance sur la capacité d'un homme à être multiple. Le pope qui baptise l'unité militaire rapace et russe, une fois dans sa tente, enlève sa toge et enfile des habits militaires ; entre temps, on observe sur son torse des tatouages de truand. L'indétermination des personnages est d'ailleurs volontairement maintenue. Ils sont rarement nommés, identifiés seulement par leurs titres de noblesse ou leur apparence : par exemple, un mendiant à la rue, joué par Pierre Etaix, est appelé Monsieur le Marquis. À l'opposé, celui qu'on comprend être Préfet de police semble se comporter comme un banquier et vivre comme un chef de la pègre.

Ces personnages multiples traversent également les époques : le pope est aussi le vicomte guillotiné du début du film, un clochard parisien qui trébuche et se fait aplatir par un rouleau compresseur, et enfin Rufus, le concierge qui apprécie les anciens ouvrages, également trafiquant d'armes. Ce personnage meurt plusieurs fois mais renaît sans cesse et continue à vivre. Le bourreau de la scène de la guillotine a l'apparence du préfet de police contemporain, et l'ami de Rufus est celui qui lit sa condamnation à mort. Le temps paraît ainsi perméable dans l'ensemble du film, mais également parfois dans chaque séquence. Par exemple, en entendant les enfants jouer dans la cour de son immeuble avec une balle, le personnage d'Amiran pose une bassine sous sa fenêtre et la mesure. Elle sera brisée quelques instants plus tard.

Dans une réalité où les personnages traversent ainsi les époques, chaque séquence devient un saut dans l'inconnu. La narration apparaît libre et rarement prévisible, écartée des chemins logiques. Sans présence de repères narratifs, c'est souvent au spectateur de distinguer et de comprendre l'action. Le réalisateur amplifie d'ailleurs cet aspect grâce à un usage du son particulier.

Le son devient également un espace où les mots se mélangent et se diffusent, de manière expressive. Les dialogues s'amalgament, pas toujours compréhensibles ; le spectateur est poussé à déchiffrer les gestes, s'inventer les mots. Le mouvement des corps devient d'ailleurs parfois plus importants que les mots inaudibles. Les gestes forment une communication nouvelle, entre les personnages du film, et entre le film et ses spectateurs. La communication entre les personnages passe d'ailleurs parfois par le silence, le regard, ou la musique : une séquence montre Rufus au téléphone avec son amour d'antan, qui lui fait simplement écouter la musique qui sort d'un gramophone. Aucune parole n'est échangée. Le son limité devient donc également un support d'imagination : les mots et les choses n'apparaissent pas fixés, mais peuvent justement éclater en possibilités suggestives nombreuses.

Le film montre une vie contemporaine subvertie : la représentation de Paris est plus une réflexion des convictions et des fantasmes du réalisateur qu'une réalité objective. Il s'intéresse aux personnages à la marge, aux exclus du monde contemporain, qui choisissent d'apprécier la vie pour sa liberté, quelles que soient les circonstances qu'ils traversent, et loin de la servitude du confort. Au contraire, la société contemporaine qui apparaît en filigrane semble être désignée comme l'adversaire de l'imagination et du sensible, de la liberté : elle se dresse contre tout ce que le surréalisme croyait et favorisait. Elle expulse de son sein tous les éléments qui pourraient mettre en cause sa rationalité. Ses sbires sont les militaires russes, les gendarmes français ; ils se ressemblent d'ailleurs, les derniers quittant la demeure du désargenté dans des camions similaires, remplis d'objets similaires à ceux pillés pendant la guerre par les russes. Les soldats russes, qui ont littéralement du sang sur les mains, sont baptisés dans la séquence suivante. Cette société est une société de l'expulsion, d'un bout à l'autre du film (les civils pendant la guerre, le bidonville de réfugiés à Paris, les mendiants dans leur voiture etc.). Le préfet de police représente également l'autorité de cette société coercitive et malsaine, et sa totale hypocrisie. Lorsque Rufus l'appelle pour éviter que la voiture, seul domicile d'un

mendiant, ne soit emmenée à la fourrière, le préfet est alors dans une piscine intérieure. Il justifie de ne pas pouvoir agir de la manière suivante : “je vais devoir vous quitter je suis très très occupé”. Il sera d’ailleurs forcé par le réalisateur et démiurge de tomber dans les égouts, et d’en sortir couvert de saleté en pleine campagne.

Face à ces expulsions, le seul refuge devient la marge. Dans le monde qu’il observe et qu’il donne à voir, il semble nécessaire de ménager des espaces à sa marge pour avoir la possibilité d’être libre. La société ne semble plus modifiable que dans ces endroits, car elle expulse tous les éléments qui n’ont pas leur place à l’intérieur. Il semble que le surréalisme se trouve moins dans la révolte que dans la démission : rien ne semble plus possible à l’intérieur de cette société. C’est d’ailleurs ce qu’acte le personnage joué par Mathieu Amalric, construisant seul une maison sur une colline isolée, qu’il recouvre des lettres de change (“l’héritage de mes parents”), argent qui n’a plus de valeur dorénavant, redevenu papier. Différentes réalités sociales inégales coexistent : cette maison de pierre contraste aussi avec les abris des réfugiés, dont le toit s’envole quand le vent souffle, alors que des bourgeoises dans leur château s’affolent car leurs couvre-chefs s’envolent.

Ainsi, l’espace physique plus généralement devient nécessairement un endroit d’imagination. Un espace nouveau et irrationnel apparaît à trois reprises durant le film. Rufus passe devant une haute enceinte de pierre (ironiquement, on peut remarquer que la façade utilisée est celle de la prison de la Santé). Il avance puis s’arrête, se retourne : une porte est apparue dans la muraille, et s’ouvre. Il rentre et se retrouve dans un jardin magnifique et luxuriant, peuplé de cygnes et de paons, ainsi que d’une femme qui lui prend la main et l’emmène sur une passerelle. Ce moment suspendu est interrompu par la sonnerie de son téléphone qui retentit ; il sort de l’endroit. Plus tard dans le film, il repasse devant la porte qui est désormais brisée : le jardin est délabré, un piano est détruit et des fauteuils sont troués. Il en ressort dépité, trébuche et manque de passer sous un rouleau compresseur qui passe.

Au contraire, dans la cuisine d’un château délabré d’un noble désargenté, des enfants mangent une glace et regardent la télévision qui diffuse des scènes de guerre, avec leurs explosions, leur fumée et leurs cris d’agonie. Cette vision pessimiste du monde contemporain semble s’opposer à l’espace décrit plus haut, et à la nécessité des espaces personnels. Ceux-ci

sont fragiles, la société pouvant à chaque instant les réduire à néant, mais ils ouvrent l'imagination et l'espoir face à l'avenir.

Ainsi, Otar Iosseliani présente une société contemporaine subvertie, où la nécessité de l'imagination et de liberté s'oppose à un monde qui l'expulse. Le surréalisme, sans s'exprimer radicalement, semble constamment imprégner le film de son esprit de liberté et de révolte : la réalité devient communautaire, révolutionnaire et utopique. Ce film montre que le surréalisme peut faire du cinéma un lieu d'imagination, un art du montage social et de la circulation dans l'espace et le temps des choses et des êtres, tout en étant révolté et libre. Otar Iosseliani fut d'ailleurs profondément influencé par Jean Vigo durant ses études à l'Institut national de la cinématographie. Le traitement de la réalité qu'il compose est à la fois théâtral, artificiel et familier. Le surréalisme ne va ici pas chercher le choc, mais pousse à la subversion et à l'imagination, vers l'aménagement d'espaces personnels et l'affirmation d'un regard critique sur une société qui n'est plus modifiable ou seulement dans ses marges. Le temps et l'espace apparaissent comme perméables, le passé apparaît dans le présent, l'homme est multiple. Le film paraît fondé sur l'aléatoire et la nonchalance, sur des événements qui arrivent au moment où il faut.

Même si le surréalisme au cinéma s'est transformé, il apparaît toujours capable d'être fécond. Ces deux films, bien que très différents, semblent former du surréalisme en amenant le spectateur à réinventer son regard, sur lui-même et sur la société qui l'entoure. Il fait résonner son propre inconscient réprimé et montre les possibilités ouvertes par l'imagination et par l'expression de son intériorité. Cette ouverture est rendue possible par la libération d'un langage sclérosé dans le cas de *Canine*, porteur de sens multiples et donc d'autant de réalités. Dans *Chant d'Hiver*, c'est le passage par un regard personnel qui fait du cinéma un art de l'imagination et de la liberté, ouvrant la réalité à chaque mouvement de caméra. Le surréalisme se révèle ici social, s'appuyant sur des faits politiques et sociaux à l'oeuvre, et constituant de réelles remises en question des régimes de société qu'ils expriment. À leur façon et de manière très personnelle, ils poussent le spectateur à voir au-delà des apparences de nos sociétés contemporaines. La réponse est souvent la même : il faut rêver les yeux ouverts, ménager des espaces d'imagination et de spontanéité, afin d'appréhender le réel différemment.

CONCLUSION

Au terme de ce mémoire, on a l'impression d'avoir ouvert plus de questions que d'avoir répondu à celles que l'on se posait à l'origine. Le surréalisme, malgré sa définition par André Breton et les différentes précisions apportées à celle-ci au cours du siècle, reste pourtant difficile à définir dans ses applications. Un nombre infime de films ont été considérés comme surréalistes, du fait de l'intransigeance du mouvement et de son haut degré d'exigence. Il semble pourtant que des films, même s'ils ne s'en réclamaient pas, se sont réalisés à sa marge, traversés par son état d'esprit, sa révolte et son besoin de liberté, physique et spirituelle. À partir de l'analyse des films de Buñuel, geste fondateur de l'intégration du surréalisme au cinéma, on a pu mettre en lumière certains mécanismes à l'oeuvre dans des films où s'exprimait pleinement le surréalisme, ainsi que montrer le potentiel certain du surréalisme pour l'outil cinématographique.

Le langage du cinéma est vaste et le surréalisme peut s'exprimer de multiples manières : on voit que le cinéma semble pour plusieurs raisons une forme particulièrement adaptée à son développement, au point que certains ont pu dire qu'il était par essence surréaliste. Les réalisateurs étudiés s'approprient tous le médium du cinéma de manière personnelle, permettant grâce à leur regard de former du surréalisme. Par les outils du cinéma et d'un langage cinématographique sans cesse renouvelé par les gestes artistiques des cinéastes, le surréalisme semble permettre de renouveler la pensée critique, ou en tout cas de l'habiter de manière artistique et de la faire vivre dans les consciences des spectateurs. Le cinéma est donc un médium essentiel pour le développement du surréalisme : dans la mesure où il touche l'esprit directement, son potentiel est extrême. Seulement, là où le cinéma était utilisé comme outil de propagande, il est utilisé par le surréalisme comme outil de libération. Il semble que le surréalisme permet d'ouvrir l'esprit et l'imagination du spectateur face à des entreprises visant à la pensée unique, dans le cas du communisme soviétique ou du libéralisme. Là où la société impose le manichéisme, les films semblent vouloir s'en débarrasser et ouvrir des perspectives, sans réduire les choses à leur apparence.

On en a étudié plusieurs dans des contextes différents, pour comprendre de quelles manières le surréalisme s'exprimait dans des oeuvres cinématographiques diverses, et dans une

production culturelle et un contexte politique qui ne semblait pas toujours propice à son apparition. Au contraire, les contextes les plus répressifs de l'imaginaire et de la révolte ont pu voir naître des oeuvres profondément surréalistes. Le contexte de la Nouvelle Vague tchèque est remarquable. Le cinéma s'y constituait comme un art collectif, où le surréalisme infusait dans un ensemble de films jeunes, et s'exprimant de manière la plus intense dans *La Fête et les Invités*. La subversion de ce film et de plusieurs oeuvres qui lui sont contemporaines était en partie due à ce que le régime communiste imposait à la production culturelle, et au poids de la censure. Le surréalisme trouvait un adversaire dans les éléments politiques et sociaux qui opprimaient les esprits.

Le surréalisme semble indissociable de son contexte d'apparition, ou pourrait-on même dire de son contexte d'oppression ; on a vu que dans le cas tchèque, l'influence de la censure avait complètement bouleversé les films qui apparaissaient. De plus, le surréalisme et sa radicalité s'y révélaient utiles pour la critique politique d'un régime difficilement critiquable ouvertement, sans pourtant se ranger aux arguments occidentaux. Néanmoins, de tels films parvenaient tout de même à être produits. Ainsi la censure politique peut être comparée à une censure économique: on ne peut savoir si Bunuel serait parvenu à réaliser *l'Âge d'Or* sans l'aide économique d'un mécène, le Vicomte de Noailles. De là, il est facile de penser à tous les films qui ne voient pas le jour du fait de leur difficulté de production et peut être de leur contenu subversif. Ce n'est pas forcément le cas : la censure par l'excès semble aussi à l'oeuvre aujourd'hui, faisant du surréalisme un courant artistique uniquement, ou d'un film subversif un produit qui ne se distingue pas d'autres produits culturels.

On avait l'intuition qu'on ne retrouvait pas le surréalisme historique dans un certain nombre de films, aujourd'hui caractérisés de surréalistes mais qui n'ont finalement pas grand rapport avec l'expression de l'état d'esprit du mouvement. On a pu réaliser que le surréalisme perdait son sens de liberté et de révolte en même temps qu'il influençait le cinéma en profondeur. Il était aussi débarrassé de toutes ses capacités subversives pour être transformé en un répertoire de procédés. Le terme surréalisme est ainsi devenu ouvert à plusieurs significations. La dimension subversive du surréalisme semble s'être perdue au fil du siècle, au fur et à mesure de son intégration et de son influence sur la production cinématographique commerciale. Le surréalisme semble donc avoir influencé très tôt le cinéma, mais il a de ce fait été copié très tôt également, jusqu'à être transformé et galvaudé. L'évolution du cinéma

contemporain a par exemple pu rendre banales certaines découvertes du surréalisme sur le langage cinématographiques : la multiplication des virtualités, le hasard dans la narration dramatique, l'intégration du rêve ou du fantasme sont devenus ordinaires aujourd'hui.

Mais l'évolution de la société a également fait évoluer le véritable surréalisme au cinéma. Il ne se limite plus à la critique de la bourgeoisie et de la religion, mais s'étend à d'autres dogmes oppressifs ; l'autoritarisme, le patriarcat, la société technologique par exemple. Les exemples de *Canine* et de *Chant d'Hiver* montrent la capacité du surréalisme à s'actualiser dans le cinéma contemporain, de différentes manières mais avec la même volonté de révolte. Le surréalisme qui apparaît débarrassé de sa substance de révolte semble pourtant crucial face au contexte contemporain ; il se cristallise sur des thèmes particuliers, en particulier sur la place du langage, son impact sur l'imaginaire et ses capacités de contrôle. Il paraît donc aujourd'hui nécessaire de réactiver une démarche surréaliste légèrement essoufflée, dans sa dimension sensible et sociale à la fois. En effet, le surréalisme influençait de manière diffuse une partie des oeuvres de la Nouvelle Vague tchèque par leurs pratiques collectives et leurs influences communes, cela ne semble pas être le cas du cinéma contemporain, dans lequel on le retrouve chez certains auteurs disséminés dans une production générale qui n'y accorde que peu d'attention. Annie Le Brun évoquait ainsi la peur de la société contemporaine d'ouvrir des passages dans l'impensé, qui était auparavant le sens de la poésie: de nous mener vers ce que nous ne savons pas voir. Et c'est pourtant le but du surréalisme : ouvrir le regard.

BIBLIOGRAPHIE

Essais et ouvrages théoriques

ARTAUD Antonin, *A la grande nuit, ou le bluff surréaliste*, 1927

AUMONT, Jacques & MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin cinéma, 2005

BEAUJOUR Michel, dans *Etudes cinématographiques n°54-55*,

BERGALA Alain, *Luis Buñuel*, Collection Grands Cinéastes, 2008

BONNET Marguerite, *André Breton, Œuvres Complètes*, T. I, Gallimard, Paris, 1988

BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Folio, Essais, 1924

BRETON André, *Discours au Congrès des Ecrivains*, dans *Position politique du surréalisme*, Paris, 1935

BUÑUEL Luis, *Mon dernier soupir*, – Ramsay Poche Cinéma, 1986

COTENTIN Régis *Du simulacre numérique. Les images digitales au défi du vivant*. Thèse de doctorat. Université Sorbonne Paris Cité, 2017.

DEBORD Guy, *Internationale Situationniste n°1*, 1958

DESNOS Robert, « *Fantômas, Les Vampires, Les Mystères de New York* », dans *Les rayons et les ombres : cinéma*, Paris, Gallimard, 1992

DUEZ David, *Pour en finir avec une rumeur : du nouveau sur le scandale de l'Âge d'or*, dans *1895 (2000/2, n° 32)*

DZIUB, Nikol, *Le "cinéma de poésie", ou l'identité du poétique et du politique*, dans *Fabula-LhT*, n° 18, « *Un je-ne-sais-quoi de « poétique »* », avril 2017

EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma*, t. I, Paris, Seghers, coll. « *Cinéma club* », 1974

FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Vienne, 1900

HILFERDING Rudolf, *Le capital financier*, 1910, *Les Editions de Minuit*, 1970

JACOBS Bidhan, *Vers une esthétique du signal. Dynamiques du flou et libérations du code dans les arts filmiques (1990-2010)*. Thèse de doctorat. Paris 3. 2014

KYROU Ado, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Ramsay, 1985

KYROU Ado, *Luis Buñuel*, Editions Seghers, 1963

LAPLANCHE & PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 1984.

LE BRUN Annie, *Appel d'air*, dans *Réflexion sur la poésie*, Paris, Plon, 1988 ; rééd. Paris, Verdier/poche, 2011.

LE BRUN Annie, *Surréalisme et subversion poétique*, dans *De l'inanité de la littérature*, PAUVERT Jean-Jacques, Belles Lettres, 1994

LE BRUN Annie, *Du trop de réalité*, éditions Stock, 2000

MAGRITTE René, *La destination*, Bruxelles, Editions Les lèvres nues, 1977

MARCUSE Herbert, *L'Homme Unidimensionnel*, Les Editions de Minuit, 1964

MICHAUX Henri, *Qui je fus*, Gallimard, 1927

MORIN Edgar, *L'Humanité de l'humanité : L'identité humaine, t. 5*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2003

PARROT, Louis,, *Paul Éluard*, coll. Poètes d'aujourd'hui n° 1, éd. Pierre Seghers, 1945 ; nouvelle édition augmentée, postface de Jean Marcenac, 1960.

REYNAUD PALIGOT Carole, *Parcours politiques des surréalistes 1919-1969*, CNRS Editions, 2010

SCHWARTZ Barthélémy & PÉRET Benjamin, *L'astre noir du surréalisme*, Libertalia, Paris, 2016

TREBITSCH Michel, *Le groupe Philosophies et les surréalistes. 1924-1925*, *Mélusine*, n° XI, 1990

VIGO Jean, *Vers un cinéma social*, 1930

VIRMAUX Odette & VIRMAUX Alain, *Les Surréalistes et le cinéma*, Editions Seghers, 1976

WILLIAMS Linda, *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*, 1981

Articles de presse, entretiens et correspondance

ARTAUD Antonin, *La révolte du boucher*, 1930, dans *La Nouvelle Revue Française* (n° 201), Gallimard

BRETON André, *La Claire Tour*, dans *Le Libertaire* du 11 janvier 1952

BRETON André & ARAGON Louis, *Le trésor des jésuites*, 1929

BUÑUEL Luis, lettre à Pépin Bello datée du 25 mars 1929.

BUÑUEL Luis, *Un Chien andalou*, dans *La Révolution surréaliste*, n°12, 1929

HEINE Maurice, lettre à André Breton datée du 7 janvier 1931

KOVACS, Yves, Surréalisme et cinéma (I) : D'un langage à l'autre, l'expérience surréaliste - ensemble réalisé avec le concours de Yves Kovacs - n° 38-39, Printemps 1965

NEMEC Jan, KOSULICOVA Ivana (entretien avec), *Everything You Always Wanted to Know about My Heart...*, Per Revue, Vol 3, n° 17, 14 mai 2001

RIBEMON Georges, *Printemps, surréalisme et cinéma*, dans *l'Ecran Français* n°45, 8 mai 1946

TESSON Charles, *Conversations avec Luis Buñuel : il est dangereux de se pencher au-dedans*, Paris : Cahiers du cinéma, 1993

TESSON Charles, *Luis Buñuel*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1995

TUDURI, Claude. *Pour un art des images numériques*, dans *Études*, vol. tome 403, no. 10, 2005.

VACHÉ Jacques, « *Lettre de guerre* » à André Breton (14/11/18), dans VIRMAUX Odette & VIRMAUX Alain, *les Surréalistes*, Editions Seghers, 1976

FILMOGRAPHIE

Films au centre du corpus

BUÑUEL, Luis. *Un Chien andalou*, France, 1929, noir et blanc, 16 min, silencieux
BUÑUEL, Luis. *L'Age d'or*, 1930, France, 1930, noir et blanc, 1h03, sonore
CARAX, Leos. *Tokyo - Merde*, France, Japon, Allemagne, Corée du Sud, 2008, couleur, 1h52, sonore
CHYTILOVA, Věra. *Sedmikrásky (Les Petites Marguerites)*, Tchécoslovaquie, 1966, couleur, 1h19, sonore
DUPIEUX, Quentin. *Rubber*, 2010, France, couleur, 1h25, sonore
DUPIEUX, Quentin. *Réalité*, 2014, France, couleur, 1h35, sonore
IOSELLIANI, Otar. *Chant d'hiver*, 2015, France, couleur, 1h57, sonore
LANTHIMOS, Yorgos. *Kynodontas (Canine)*, Grèce, 2009, couleur, 1h37, sonore
NEMEC, Jan. *O slavnosti a hostech (La fête et les invités)*, 1966, Tchécoslovaquie, noir et blanc, 1h11, sonore

Films mentionnés

BUÑUEL Luis, *Simón del desierto (Simon du désert)*, Mexique, 1965, noir et blanc, 45 min, sonore
BUÑUEL Luis, *La Voie Lactée*, France, 1969, couleur, 1h45, sonore
BUÑUEL Luis, *Le Charme discret de la bourgeoisie*, France, 1972, couleur, 1h45, sonore
BUÑUEL Luis, *Le Fantôme de la liberté*, France, 1974, couleur, 1h45, sonore
BUÑUEL Luis, *Cet obscur objet du désir*, France, 1977, couleur, 1h45, sonore
FEUILLADE Louis, *Fantômas*, France, 1913, noir et blanc, 54 min, muet
FEUILLADE Louis, *Les Vampires*, France, 1915-1916, noir et blanc, muet
FORMAN Milos, *Hoří, má panenko (Au feu les pompiers)*, Tchécoslovaquie, 1967, couleur, 1h15, sonore
NEMEC Jan, *Démanty noci, (Les Diamants de la Nuit)*, Tchécoslovaquie, 1958, noir et blanc, 1h08, sonore
LAUGHTON Charles, *The night of the Hunter (La Nuit du Chasseur)*, Etats-Unis, 1955, noir et blanc, 1h33, sonore
ÖSTLUND Ruben, *The Square*, Sweden, France, Germany, Denmark, 2017, couleur, 2h32, sonore
RENOIR Jean, *La Règle du Jeu*, France, 1938, noir et blanc, 1h53, sonore
SULEIMAN Elia, *بِدِ الْإِهْبَةِ (Intervention divine)*, France, Maroc, Allemagne, Palestine, 2002, couleur, 1h40, sonore
VAN DYKE S. & FLAHERTY Robert J., *White Shadows in the South Seas, (Les Ombres blanches)*, Etats-Unis, 1928, noir et blanc, 1h22, muet
VIGO Jean, *À propos de Nice*, France, 1930, noir et blanc, 45 min, muet
VIGO Jean, *Zéro de conduite*, France, 1933, noir et blanc, 47 min, sonore

WELLES Orson, *The lady from Shanghai (La Dame de Shanghai)*, Etats-Unis, 1955, noir et blanc, 1h32, sonore

Références picturales mentionnées

La dentellière, Vermeer, 1671

Un déjeuner sur l'herbe, Edouard Manet, 1863

La femme cachée, René Magritte, 1929