
« Allons un peu plus d'humour, que diable » :
Charlotte Serval, *Le cinéma burlesque, une
autre origine du surréalisme*.

Charlotte Serval, Burlesque cinema, another origin of
surrealism.

Damiano De Pieri



Charlotte Serval, *Le Cinéma burlesque, une autre origine du
surréalisme*, Milan-Paris : Éditions Mimésis, coll. « Images,
médiuums », 2024, 588 p., EAN 9788869764448.



Pour citer cet article

Damiano De Pieri, « « Allons un peu plus d'humour, que diable » :
Charlotte Serval, *Le cinéma burlesque, une autre origine du
surréalisme*. », Acta fabula, vol. 27, n° 2, "Un passé garant de
l'avenir" : nouvelles approches critiques, Février 2026, URL :
<https://www.fabula.org/revue/document20741.php>, article mis en
ligne le 04 Février 2026, consulté le 28 Février 2026, DOI :
10.58282/acta.20741

Damiano De Pieri, « « Allons un peu plus d'humour, que diable » : Charlotte Serval, *Le cinéma burlesque, une autre origine du surréalisme*. »

Résumé - Cet ouvrage propose de mettre en lumière et d'analyser la présence du cinéma burlesque dans la vie, la pensée et les écrits des surréalistes et surtout d'identifier la manière dont le burlesque a influencé leurs attitudes, leurs réflexions et leur écriture. Grâce à une féconde exploration d'archives littéraires et cinématographiques et mobilisant une approche sociologique et historique, l'autrice n'apporte pas seulement un nouveau fragment à la riche histoire du surréalisme, elle déplace aussi les lignes de cette histoire et les contours des faits révélant le rôle fondamental joué par le cinéma burlesque dans la naissance du surréalisme.

Mots-clés - burlesque, cinéma, littérature, surréalisme

Damiano De Pieri, « Charlotte Serval, Burlesque cinema, another origin of surrealism. »

Summary - This book aims to highlight and analyse the presence of burlesque cinema in the lives, thoughts and writings of the Surrealists, and above all to identify how burlesque influenced their attitudes, reflections and works. Through a fruitful exploration of literary and cinematographic archives and using a sociological and historical approach, the author not only adds a new fragment to the rich history of surrealism, but also shifts the lines of its history and the contours of the facts, revealing the fundamental role played by burlesque cinema in the birth of surrealism.

Keywords - burlesque, cinema, literature, surrealism

« Allons un peu plus d'humour, que diable » : Charlotte Serval, *Le cinéma burlesque, une autre origine du surréalisme*.

Charlotte Serval, *Burlesque cinema, another origin of surrealism*.

Damiano De Pieri

Le titre de cet ouvrage ne doit pas nous induire en erreur. Malgré l'antéposition de « cinéma burlesque » dans la phrase nominale, c'est bien le surréalisme qui est le protagoniste principal du livre. Or, les études sur ce mouvement vivent depuis quelques années un renouveau qui tire son profit de plusieurs circonstances. Tout d'abord, le dépôt d'un grand nombre d'archives dans différentes institutions et l'apparition de nombreux documents dans des ventes publiques depuis, au moins, la célèbre Vente Breton de 2003. Puis, l'arrivée dans le domaine public de correspondances qui, pour des raisons légales, étaient auparavant réservées. Enfin, un décloisonnement des disciplines qui se fraye un chemin dans le contexte universitaire français fondé sur une division nette de savoirs appréhendées par une méthodologie rigidement structurée, peu favorable à la comparaison entre *corpus* de natures différentes. À ces aspects d'ordre objectifs, il faut peut-être ajouter une autre condition d'ordre subjectif et biographique. Celles et ceux qui aujourd'hui décident de se consacrer à une recherche sur le surréalisme sont éloignés dans le temps de l'époque en question et des premiers travaux scientifiques sur le surréalisme et le dadaïsme apparus entre 1950 et 1970. Cette position permet en effet de questionner le surréalisme sans les carcans idéologiques des chapelles critiques ni le risque de complaisance envers les protagonistes d'une histoire préoccupés viscéralement par l'écriture de leur propre histoire. L'historiographie, on le sait, a une histoire. Charlotte Serval en est consciente et son livre le révèle sans détour dès le début. Au moment d'introduire son hypothèse forte, elle affirme que celle-ci « se soustrait au magnétisme exercé par le surréalisme dans de nombreuses études » : pour l'autrice, donc, une des origines du surréalisme est à chercher du côté du cinéma burlesque (p. 18).

Maîtresse de conférences en études cinématographiques à l'université Grenoble-Alpes et agrégée de lettres modernes, Charlotte Serval publie ici un ouvrage qui reprend et enrichit sa thèse de doctorat soutenue en 2020. Elle se propose de

mettre en lumière et d'analyser la présence du cinéma burlesque dans la vie, la pensée et les textes des surréalistes et surtout d'identifier la manière dont le burlesque a influencé leurs attitudes, leurs réflexions et leur écriture. Le livre suit un parcours en entonnoir conçu en trois parties qui traitent d'abord du quotidien des surréalistes (« Les pratiques spectatoriennes burlesques des surréalistes », p. 39-212), puis la théorie du surréalisme (« Le cinéma burlesque excitant théorique des surréalistes », p. 213-375) et enfin les textes surréalistes (« Les scénarios burlesques des surréalistes », p. 383-532). À la différence des titres de ces parties, j'insiste sur la prééminence du terme « surréalisme » et de ses dérivés par rapport au terme « burlesque ». Car, au-delà de la prudence, légitime et nécessaire, ce livre montre comment la naissance du surréalisme est nourrie par le burlesque, et non pas simplement comment le burlesque existe chez les surréalistes. L'étude dépasse ainsi le cadre du « simple » rapport entre le surréalisme et le cinéma qui a été abondamment examiné.

S'agissant de l'origine du surréalisme, Charlotte Serval a identifié comme bornes chronologiques de son corpus les années 1917 et 1930. La première date correspond à la rencontre entre Aragon, Breton et Soupault qui décrète la constitution du premier noyau de futurs surréalistes avant la publication du *Manifeste* de 1924. La seconde marque l'éclatement du groupe surréaliste avec la publication du *Second manifeste du surréalisme* dans le dernier numéro de *La Révolution surréaliste* par Breton en décembre 1929, et du pamphlet « Un cadavre » en janvier 1930, dirigé contre ce dernier par Desnos, Leiris et Bataille, entre autres. Cet intervalle coïncide par ailleurs avec le crépuscule du cinéma muet. Celui-ci laisse en effet progressivement la place au cinéma sonore qui, né en 1927, s'imposera à partir de 1930. Ce choix est emblématique à la fois de la démarche de Charlotte Serval et du surréalisme tout court. Au-delà de la parole, l'ouvrage s'arrête en effet sur le geste, l'attitude, les pratiques. Et le surréalisme, né incontestablement dans un contexte littéraire, ne cherche-t-il pas à aller au-delà de la voix et de la poésie à travers le signe ? Comme l'ont rappelé peu de critiques, Breton en 1921 définit d'abord l'écriture automatique comme une « véritable photographie de la pensée »¹. Et le lyrisme nouveau que recherchent les surréalistes échappe à toute formalisation poétique et rhétorique à la faveur du pouvoir de l'*image* qui, comme on le sait, est célébré dans le *Manifeste* de 1924.

L'image, et surtout l'image en mouvement attire et habite donc les surréalistes qui appartiennent à la génération du cinématographe. Dans la première partie du livre, Charlotte Serval retrace finement les pratiques spectatoriennes des surréalistes pour comprendre de quelle manière ils participent à ce spectacle. Pour cela, elle analyse

¹ Dans la préface au catalogue de l'exposition de Max Ernst tenue aux éditions Sans Pareil du 3 mai au 3 juin 1921, « Max Ernst », *Les Pas perdus*, dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. Marguerite Bonnet, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 245.

trois dimensions qui exigent à la fois une investigation historique et sociologique : les films aimés, les lieux fréquentés et les rituels pratiqués. Dans les deux premiers chapitres, cette incursion dans le quotidien des surréalistes révèle une réception et une appropriation singulière du cinéma burlesque, qui s'inscrit en faux des normes s'installant progressivement dans le public et les cinéphiles de l'époque. C'est le sujet des deux premiers chapitres. Les dispositions des surréalistes, face au cinéma burlesque, semblent suivre en effet deux paradigmes typiques du surréalisme : la recherche d'une authenticité, en écho au percept rimbaldien de la « vraie vie » opposée à la « vie *réelle* », et la volonté d'abolir les frontières entre fiction et réalité. L'amour fou pour le cinéma burlesque est vécu ainsi entre la sensation, alimentée par la conception sensorielle et la dimension performative du cinéma, et l'identification. « L'émotion déclenchée par ces films pourrait être entendue dans son sens étymologique de mise en mouvement », remarque à propos Charlotte Serval (p. 76). Les surréalistes ne distinguent alors pas le film de la salle, les personnages des acteurs. Ils « appréhendent Charlot comme si la caméra enregistrerait la réalité de sa vie », écrit l'autrice, en rappelant qu'au moment de la parution du récit autobiographique de Chaplin *Mes Voyages*, Desnos souhaitait voir tirer de ces pages un « film inédit » appelé « Charlot le miroir » (p. 76-77). Pour ce qui concerne l'authenticité, les surréalistes préfèrent aux nouvelles les vieilles salles qui portent les traces des premiers temps du cinéma, cartographiées minutieusement dans le troisième chapitre. L'attrait pour l'insolite et le suranné de ces lieux va de pair avec la totale disponibilité des surréalistes à l'égard de la nature tragi-comique et de l'excentricité pulsionnelle caractéristiques du cinéma burlesque. Celui-ci inspire ainsi les comportements des surréalistes dans les salles au cours des séances ainsi que dans leur vraie vie (chapitres 4 et 5). Entre identification et imitation, ils font en sorte que le cinéma échappe à une forme d'institutionnalisation et de normalisation et font du cinéma burlesque un levier du changement de la vie et de la transformation du monde. À ce propos, Charlotte Serval convoque justement les « énergies révolutionnaires » que Walter Benjamin identifie dans le goût pour le suranné des surréalistes (p. 99). Pour mesurer l'influence décisive du cinéma burlesque sur la dimension éthique et esthétique du surréalisme, les rapprochements entre des scènes de films, des épisodes de sociabilités fondateurs du mouvement, comme la soirée du *Cœur à barbe*, et les photomaton des surréalistes, sont particulièrement probants.

La deuxième partie du livre se concentre sur les formulations théoriques et la constitution de la pensée surréaliste à l'aune du cinéma burlesque. Les deux premiers chapitres sont consacrés plus spécifiquement à la présence du cinéma burlesque dans les écrits sur le cinéma (chapitre 1) et à la contribution que font les surréalistes à la constitution discursive du genre burlesque (chapitre 2). Or, toujours en cohérence avec la défense de l'authenticité, le refus de l'intellectualisation et

l'abolition des frontières entre l'art et la vie, les surréalistes adoptent, pour parler des films burlesques, une écriture où il s'agit d'abord de « sentir » et non pas de « juger », d'exalter plutôt que de critiquer. Les textes présentent alors un emploi important de superlatifs et une syntaxe simplifiée dans des formes pour la plupart brèves qui sont des véritables « instantanés de leur réception à un moment donné », selon la belle formule de Charlotte Servel (p. 233). La revue *Littérature*, laboratoire du mouvement, comporte le plus grand nombre d'écrits sur le cinéma burlesque, preuve de l'impact formateur de celui-ci sur le surréalisme. Si l'ensemble de ces écrits se distingue de la critique officielle et des textes des cinéphiles de l'époque, il contribue néanmoins à faire émerger des caractéristiques spécifiques du genre, qui plus tard nourriront les discours d'autres théoriciens. En effet, contrairement à des critiques de cinéma comme Henry Poulaille ou le plus célèbre Louis Delluc, les surréalistes refusent par exemple une évolution ascendante des films de Charlot. À une vision téléologique ils opposent un regard nostalgique et préfèrent ses premiers films. Aussi revendiquent-ils la profonde condition humoristique où résident le poétique, le tragique et le comique, et valorisent-ils l'excès, le merveilleux, l'élément anarchique et révolutionnaire. Mais quel rôle le film burlesque a-t-il joué dans l'élaboration du surréalisme ? Charlotte Servel y répond dans le troisième chapitre. Il existe d'abord des déclarations explicites, comme le rapprochement du surréalisme et de Charlot dans le numéro que le *Disque vert* lui consacre en 1924, ou l'affirmation de Soupault dans « Le Cinéma U.S.A. » de 1924, où il constate l'influence du cinéma burlesque sur la poésie. Mais au-delà de celles-ci, la clé semble se trouver dans une lecture saisissante menée par Charlotte Servel de deux textes précoces de Louis Aragon, « Du Décor » et « Du Sujet » dédiés au cinéma et à Charlot. Dans un commentaire particulièrement convaincant, l'autrice y décèle des idées qui seront reprises plus tard dans *Une vague de rêves* et dans le *Manifeste du surréalisme*. La « magnification » des objets favorisée par le regard poétique de l'enfant dans « Du Décor » devient la célébration de l'enfance et la « conscience poétique des objets » dans le *Manifeste* (p. 348). Dans « Du Sujet », célébrant l'action, Aragon fait l'éloge du « réflexe » issu d'une psychologie « profonde », « saisi sans préambule, dissertation ni grimaces ». Ne sommes-nous pas là dans une des définitions de l'automatisme ? Par ailleurs, de leur côté, Soupault et Desnos soulignent la spontanéité et l'improvisation des héros du cinéma burlesque en des termes proches de l'automatisme comme moyen permettant l'accès à l'inconscient. Charlotte Servel ne remet pas en question, bien évidemment, l'inspiration freudienne de l'écriture automatique. Mais elle rappelle que déjà Marguerite Bonnet affirmait que « la notion d'automatisme psychique rassemble donc tous les modes d'expression spontanée découverts² ». Et le cinéma burlesque est manifestement l'un de ces modes d'expression, ce qui permet à

² « Notice au *Manifeste du surréalisme* », dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 1339.

l'autrice d'affirmer et conclure que celui-ci fut un « agent provocateur du surréalisme » (p. 319) et « un remarquable excitant théorique pour les surréalistes » (p. 375).

La dernière partie du livre examine la production des scénarios burlesques des poètes surréalistes. Charlotte Serval défend ici une interprétation cinématographique de ces textes. En effet, écrits par des poètes, ces scénarios ont souvent été analysés comme des textes littéraires au détriment de leur nature cinématographique. Or, dans le premier chapitre, l'autrice démontre que ces scénarios étaient écrits pour être réalisés, même quand leur statut demeure ambigu ou plutôt hybride. Ce fut le cas, par exemple, du « poème cinématographique » « *Indifférence* », selon la définition assignée par Philippe Soupault à son texte. Publié dans la revue *Sic* en 1918, il est repris un mois après dans la revue spécialisée *Le Film* accompagné d'une sorte d'annonce adressée à d'éventuels metteurs en scène. De plus, Charlotte Serval retrace l'histoire des tentatives, dans les années 1920, de créer une agence de scénarios par Marcel Duhamel et une maison de production par Artaud. Si les scénarios ne furent pas réalisés, la cause est à son avis à rechercher finalement dans leur style trop suranné qui ne favorisait pas la légitimation du septième art, mise en œuvre par le discours critique ambiant de l'époque. Ce style, analysé dans le deuxième chapitre, se caractérise en effet par la présence du bas corporel, de pulsions primaires comme la faim, de l'animalisation et par le paroxysme de la violence. « Le mystère du métropolitain » de Robert Desnos en est une illustration exemplaire (p. 450-451). Ces sujets et leur mise en scène renversent l'ordre établi de la société et de ses valeurs, à savoir la patrie, la famille et le travail, proposant un monde où il « ne reste que l'éclat de rire du spectateur » (p. 457). Le rire, c'est bien cela qui, au fond, est l'un des dispositifs subversifs que les surréalistes cultivent. Et Charlotte Serval a bien raison de souligner et rappeler par son ouvrage la dimension humoristique et ludique trop souvent mitigée des avant-gardes. Car le rire n'est jamais une fin en soi et le jeu, quand bien même il serait marginal ou dissimulé, participe à la réappropriation du pouvoir et à la construction de l'identité. Le dernier chapitre lance enfin un « nouveau chantier » proposant quelques cas d'étude de récits surréalistes non scénaristiques, mais qui portent les traces du cinéma burlesque. Il s'agit alors du burlesque en tant que réalité référentielle, avec l'intrusion ou l'identité de certains personnages dans les récits de rêve de Queneau, *Anicet, ou le Panorama* d'Aragon ou *En Joue !* de Soupault. Et du burlesque en tant qu'ingrédient pour la refondation du langage et le renouvellement de l'écriture poétique comme dans *Les Pénalités de l'Enfer* de Desnos et *L'Éléphant à bielles* de Péret.

De la vie quotidienne au texte, en passant par la formation de la pensée des surréalistes, Charlotte Serval mobilise une approche à la fois sociologique,

historique et critique. Le soubassement solide de son travail de recherche est sans aucun doute constitué par la fréquentation et la mise en perspective des fonds d'archives entre eux de même qu'avec les publications. La nouvelle façon d'envisager le rapport entre le cinéma et les surréalistes, ainsi que l'hypothèse de départ, l'ont amenée également à s'intéresser aux archives privées et à ce qu'elle appelle les « archives minuscules », à savoir des textes fragmentaires, carnets et agendas, contrats, documents éphémères sur l'exploitation cinématographique. Des archives minuscules mais dont la portée est grande pour la compréhension et la connaissance des avant-gardes, comme l'a aussi récemment montré la collection exceptionnelle de « petits papiers » de Paul Destribats, aujourd'hui déposée au Centre Georges Pompidou³. Par ailleurs, dans la première partie, un important ensemble de photographies est analysé de manière inédite comme témoignage visuel de comportements, faits et gestes. Tout au long des pages, les documents issus des membres du surréalisme sont toujours confrontés à ceux de personnalités extérieures au groupe, notamment les animateurs du cinéma de l'époque : critiques, cinéphiles, réalisateurs. Ces témoignages croisés révèlent alors des trouvailles surprenantes et consolident les thèses du livre. L'inscription, par exemple, des *Champs magnétiques* sous la mention « quelques livres à étudier », dans la bibliographie de la biographie consacrée à Charlie Chaplin par Henry Poulaille en 1927, prouve que « l'écriture automatique et les expérimentations des surréalistes méritent d'être explorées à travers le prisme du cinéma burlesque et inversement » (p. 251). Cet emploi des sources et le « goût de l'archive » avouée par l'autrice, maîtrisé avec érudition et intuition, lui permettent ainsi de découvrir des aspects inconnus du surréalisme, d'argumenter efficacement ses positions et de conduire avec assurance des interprétations critiques innovantes. Pour ces dernières, elle fait preuve d'un double regard analytique, celui du lecteur et celui du spectateur, porté sur le texte, l'image et le photogramme envisagés dans leur potentiel pragmatique et leur impact esthétique. Sans ces fondations archivistique et méthodologique nous n'aurions pas la connaissance de l'existence d'une « identité burlesque » chez les surréalistes, ni la vision renouvelée, fondamentale pour la naissance du surréalisme, des textes sur le cinéma d'Aragon. Nous n'aurions pas non plus la reconstitution de l'aventure tentée par Duhamel et Artaud avec leurs agences et l'apparition en filigrane d'un ton humoristique dans le film *L'étoile de mer*, écrit par Desnos et réalisé par Man Ray. Le parti pris du livre et le point d'observation redessinent ainsi la « hiérarchie » du *corpus* du surréalisme naissant et du groupe même. Voici que les textes négligés « Du Décor » et « Du sujet » d'Aragon s'élèvent au rang des textes de Breton publiés entre 1917 et 1923, recueillis dans *Les Pas perdus* par une opération éditoriale suggérant un chemin

³ *Petits papiers des avant-gardes. La collection Paul Destribats*, Bernard Blistène, Mica Gherghescu, Nicolas Liucci-Goutnikov (dir.), Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2024.

cohérent et ascendant vers la naissance officielle du surréalisme, décrétée avec le *Manifeste* en 1924. Voici encore qu'une place de choix est restituée à Philippe Soupault dont la contribution au mouvement est aujourd'hui souvent méconnue ou sous-estimée. À l'image des scènes du film burlesque, le livre renverse en partie le système de valeurs constitutives de l'historiographie du surréalisme. Pour le dire plus sérieusement avec les mots de Marc Bloch, le livre honore le rôle du métier de l'historien car « le passé est, par définition, un donné que rien ne modifiera plus. Mais la connaissance du passé est une chose en progrès, qui sans cesse se transforme et se perfectionne. »⁴ *Le cinéma burlesque, une autre origine du surréalisme* n'apporte pas seulement un nouveau fragment à la riche et complexe histoire du surréalisme, il déplace surtout les lignes de cette histoire, les contours des faits, ouvrant un horizon jusqu'à aujourd'hui inconnu.

⁴ Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien* [1949], Paris : Dunod, 2024.

« Allons un peu plus d’humour, que diable » : Charlotte Serval, Le cinéma burlesque, une autre origine du surréalisme.

PLAN

AUTEUR

Damiano De Pieri

[Voir ses autres contributions](#)

Université Sorbonne Nouvelle — damiano.depieri@gmail.com