



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 15, n° 4, Avril 2014
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.8596>

Médias & médiations chez Cocteau: le sujet, le réel & l'imaginaire

Marion Brun



Caroline Surmann, *Cinéma et théâtre chez Jean Cocteau, Intermédialité et esthétique*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2012, 330 p., EAN 9782812405709.



Pour citer cet article

Marion Brun, « Médias & médiations chez Cocteau: le sujet, le réel & l'imaginaire », *Acta fabula*, vol. 15, n° 4, Notes de lecture, Avril 2014, URL : <https://www.fabula.org/revue/document8596.php>, article mis en ligne le 04 Avril 2014, consulté le 14 Octobre 2024, DOI : 10.58282/acta.8596

Médias & médiations chez Cocteau: le sujet, le réel & l'imaginaire

Marion Brun

L'ouvrage de Caroline Surmann *Cinéma et théâtre chez Jean Cocteau, Intermédialité et esthétique* est issu de son travail de thèse soutenue à l'université Paris-Sorbonne en juin 2011. Si le titre exhibe une réflexion intermédiaire sur les rapports de différences, de ressemblances, d'influences entre deux médias, le cinéma et le théâtre, cette étude se propose surtout d'explorer la dichotomie du réel et de l'imaginaire dans le cinéma de Cocteau. En effet, son ouvrage subordonne la question de l'intermédialité à la problématique « esthétique » du rapport du sujet au monde, de son mode de perception du monde. L'inclusion d'une « théâtralité » dans le cinéma de Cocteau permet d'interroger *in fine* la dichotomie entre réalité et fiction. C. Surmann propose ainsi une manière de lecture métapoétique du cinéma de Cocteau, en envisageant ses œuvres comme des instruments d'interrogation sur sa propre création. Elle définit d'ailleurs elle-même sa méthode critique, comme « une approche formaliste et esthétique » (p.17) et récuse une « analyse herméneutique » (*ibid.*), entendant par là que sa recherche sur l'onirisme cinématographique de Cocteau ne la conduira pas à une étude psychanalytique ou thématique mais qu'elle envisagera les structures propres à la « logique » du rêve. Onirisme, réel, merveilleux sont autant d'éléments qui la ramènent à cette problématique du réel et de l'imaginaire, essentielle dans l'œuvre de Cocteau.

L'intermédialité & l'exhibition de la fiction

La composition de son ouvrage entre parties théoriques et parties d'application aux œuvres (qui aurait pu être plus imbriquées) l'amène à reprendre l'histoire de la notion théorique d'« intermédialité ». Elle rappelle sa double origine anglo-saxonne et allemande : Dick Higgins, Wolf, Rajewsky s'inspirent du concept d'« intertextualité » apparu à la fin des années soixante pour penser les œuvres à la conjonction de plusieurs médias qui transgressent les modes de communications. Cocteau, « cinéaste et anticinéaste » d'après C. Surmann, se prête à une telle analyse intermédiaire notamment parce qu'il pense une équivalence des formes de communication pour transmettre la poésie. Cocteau abolit les cloisonnements et les

hiérarchies des médias en particulier dans ses ballets-théâtres : *Parade*, *Le Bœuf sur le toit* ou *Les Mariés de la tour Eiffel*. Il y remet en question les séparations de genres en proposant un « mariage magique entre la tragédie antique et la revue de fin d'année, le chœur et le numéro de music-hall »¹. Cette hybridation est le vecteur d'un renouvellement du spectacle qui doit devenir audiovisuel, qui doit demander au spectateur un dédoublement de sa perception. C. Surmann, dans une démarche fortement dialectique, pose la question de l'intermédialité en terme de pur et d'impur, de rapprochement et de distinction. Si une hybridation est à l'œuvre pour les spectacles de ballets, Cocteau n'en cherche pas moins à définir la spécificité théâtrale. Elle rappelle ainsi l'attachement de l'écrivain à la valeur dramatique de la parole théâtrale qui doit accélérer l'action et proscrire le littéraire. Mais cette question du rapport de complémentarité et de différence, surtout posée entre le cinéma et le théâtre, est déplacée par C. Surmann vers la question de la « médiation » et du filtre pour dire la rencontre du sujet et du monde. Les rapports du cinéma et du théâtre seront repensés autour d'une autre opposition dialectique, le réel et la fiction, puisque, comme l'auteure le souligne elle-même, « la référence intermédiaire est souvent un "faire semblant" » (p. 50).

L'ouvrage permet de mettre en évidence l'histoire de la relation tumultueuse entre cinéma et théâtre. Si ces deux arts se rapprochent par leur composition dramatique, le cinéma se distingue en se faisant art de l'image alors que le théâtre cherche à se définir comme un art de la parole. Le débat entre cinéma muet et parlant vient évidemment brouiller ces définitions puis radicaliser cette opposition, notamment à cause des prophéties qui annoncent la mort du théâtre, menacé d'être supplanté par le nouvel art de la parole qu'est devenu le cinéma. Cocteau se situe dans la polémique contemporaine qui sévit² pour maintenir l'identité d'art de l'image pour le cinéma. L'analyse des deux adaptations, du théâtre à l'écran, *L'Aigle à deux têtes* et *Les Parents terribles* est l'occasion pour C. Surmann de réfléchir sur la différence des deux médias, notamment parce que, toujours selon une lecture réflexive, ces œuvres thématisent cette question. Le montage cinématographique donne ainsi la possibilité de « flexibiliser le temps et l'espace » (p. 146) alors que le théâtre reste en parti limité à l'unité de temps et de lieu (même si le théâtre, sous l'influence du cinéma qui menace son existence, s'inspire de son espace-temps flexible en proposant des analepses, en se détachant d'une *mimesis* du temps et de l'espace³). Le théâtre propose une action directe qui laisse la liberté au spectateur d'observer davantage un personnage plutôt qu'un autre alors que le cinéma organise la vision du spectateur : le spectateur est contraint d'adhérer au point de

1

2

3

vue proposé par la caméra. Enfin, le théâtre suppose instant de la représentation et liberté de déformation de la part du comédien alors qu'au contraire, le cinéma implique durée et fixation. Les deux adaptations sont ainsi lues par C. Surmann comme l'expérimentation des possibilités spécifiquement cinématographiques en terme de liberté spatiale et d'organisation de la vision.

Toutefois la distinction fondamentale que trace C. Surmann entre théâtre et cinéma est le rapport au réel : on voit ainsi ressurgir la problématique du réel et de l'imaginaire. Le cinéma suppose une certaine neutralité du jeu, une adhésion de l'image avec le réel, alors que le théâtre tranche avec le réel par une exagération, un grossissement. Cette différence tient à leur mode de diffusion distinct : le gros plan du cinéma permet un jeu naturaliste tandis que le théâtre, qui suppose éloignement de l'acteur avec son public, demande un jeu outré. Ainsi, l'influence du théâtre sur le cinéma va être pensée comme un moyen d'exhibition de la fiction cinématographique. C'est l'interprétation que donne C. Surmann du *Sang d'un poète* et *Testament d'Orphée* en montrant comment ces deux films sont influencés par la mise en scène théâtrale par l'usage de décors antinaturalistes et scéniques. Cette « théâtralité » permet de révéler que le cinéma lui aussi est un lieu de simulacre, de représentation, de jeu. Elle propose ainsi une lecture réflexive de ces films : ils s'interrogent, écrit-elle, sur le rapport entre réel et imaginaire, sur la perception. Les scènes qui exhibent un personnage en train de regarder interrogent le spectateur dans son rapport à l'image fragmentaire et partiel que lui présente le metteur en scène. Le « théâtralité » permet ainsi d'introduire un rapport brechtien avec l'image cinématographique.

Une métaphysique de Cocteau : le réel & l'imaginaire

Nous employons le mot de « métaphysique » dans la mesure où C. Surmann expose les conceptions moins « esthétiques » que philosophiques de Cocteau dans le chapitre intitulé « Conceptions esthétiques de Jean Cocteau ». Pour qualifier les œuvres de « modernes » (c'est-à-dire polysémiques, en rupture avec la *mimesis*), C. Surmann fait une digression convoquant Descartes et Kant et la mise à mal par leur pensée de la dichotomie objectivité et subjectivité. Cette digression est bien le signe de l'orientation philosophique du chapitre qui l'amène moins à qualifier l'esthétique de Cocteau qu'à caractériser sa pensée. C. Surmann évoque le « doute épistémologique » (p. 88) du poète, sa poésie comme mode de connaissance du réel, son refus de la séparation hermétique des catégories « conscient » et « inconscient », son « vérisme » qui réfléchit la réalité comme pensée avant que

d'être perçue. Elle conclut le chapitre en parlant de la « tâche presque métaphysique » (p. 111) que se donne Jean Cocteau pour sa création, puisqu'il entend se faire médiateur entre le visible et l'invisible, le réel et l'imaginaire.

La pensée de Cocteau se concentre sur cette dernière antinomie. En effet, le cinéma est, selon l'auteure, un art propre à relever ce type de questionnement puisqu'il abrite un débat qui se pose en ces termes : soit le cinéma a pour nature d'enregistrer le réel et donc il ne peut être que réaliste (Bazin), soit le cinéma est une machine imaginaire qui extériorise des images intérieures et il n'a donc pas une fonction réaliste (Méliès). Dans un raisonnement véritablement dialectique, C. Surmann pose ainsi comme point de départ la dualité du cinéma, qui enregistre le réel mais le structure, l'organise, ce qui l'ouvre à l'imaginaire. Elle rappelle à plusieurs reprises l'expression de Cocteau à propos du spectateur de cinéma, qui doit « rêver debout » (p. 326) dans la salle obscure, ce qui souligne de manière percutante la dualité propre à l'art cinématographique, selon Cocteau. Son analyse des « films oniriques » permet de trouver une première application aux conceptions « esthétiques » de Cocteau : *Le Testament d'Orphée*, film qu'elle qualifie d'« automythographique », mêle des éléments biographiques au mythe qui met donc au jour « une nouvelle stratégie discursive où réalité et fictionalité s'entremêlent plus intimement que jamais » (p. 218). *Le Testament d'Orphée* et *Le Sang d'un poète* partagent une structure onirique qui distribue le réel selon un autre ordre, qui nie ainsi l'opposition frontale entre rêve et imaginaire, puisque l'imaginaire, le rêve ne se présentent que comme un autre ordre de la réalité. C. Surmann souligne ainsi la « délinéarisation », la « dénarrativisation », l'« acausalité », qui sont les caractéristiques de l'onirique, ce nouvel « ordre » entre réel et fiction. Dans son dernier chapitre, C. Surmann donne deux nouveaux exemples de films réflexifs sur l'opposition entre réel et imaginaire : *La Belle et la Bête* et *Orphée*. La merveille dans *La Belle et la Bête* procède paradoxalement d'un « style documentaire ». La filiation du film avec les illustrations de Gustave Doré est un autre indice de la fusion entre réalisme et merveille. Elle met ainsi en évidence que les techniques de trucage (qui se limitent au moment du tournage) visent à révéler l'irréel dans le réel. Ces techniques de prestidigitateur soulignent la porosité entre rêve et réalité, aliène le réel dont les lois semblent pouvoir être déjouées. Ainsi, le cinéma se donne pour but de « pouvoir montrer l'irréel avec l'évidence du réalisme⁴ ».

L'ouvrage de Caroline Surmann travaille sur la binarité (théorie/application, cinéma/théâtre etc...) et propose de jouer sur le paradoxe dialectique du réel et de l'imaginaire. C'est donc avec beaucoup de rigueur méthodologique que C. Surmann propose une lecture réflexive de Cocteau : toute œuvre réfléchit sur les questions esthétiques du réalisme et de son détachement. La représentation de Cocteau se trouve modifiée : au lieu du touche-à-tout, quelque peu superficiel et désordonné, C. Surmann cherche à dresser un portrait de Cocteau qui maîtrise les formes employées, les réfléchit, et les oriente dans un but unique, métaphysique : rappeler la relativité du réel.

PLAN

- [L'intermédialité & l'exhibition de la fiction](#)
- [Une métaphysique de Cocteau : le réel & l'imaginaire](#)

AUTEUR

Marion Brun

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : marion_brun@ymail.com