



# Cocteau et le surréaliste belge

## Ernst Moerman

PAR DOMINIQUE NASTA

C'est David Gullentops qui m'a mise sur la piste de l'amitié complice que partageaient Jean Cocteau et Ernst Moerman, auteur proluxe malgré sa disparition prématurée, surtout connu par son unique film, un « muet-sonorisé » réalisé en 1937, *Monsieur Fantômas*. Au départ du rapprochement entre Moerman et Cocteau, qui dans *Léone* consacre plusieurs lignes à celui qu'il qualifie de « roi de 1911 », il n'y pas uniquement, comme on pourrait le penser, l'engouement commun aux avant-gardes belges et françaises pour l'emblématique Fantômas.

Super-héros créé par Souvestre et Allain, immortalisé à l'écran une première fois par la série d'épisodes signés Louis Feuillade, fixé maintes fois sur la toile d'un Magritte, habitant la poésie d'un Breton et d'un Desnos, il se retrouve au panthéon des valeurs surréalistes selon l'exigeant Ado Kyrou. L'auteur de *Surréalisme au cinéma* est néanmoins sans pitié pour « la petite bêtise » qu'est à ses yeux *Le Sang d'un poète* de Cocteau<sup>1</sup>.

Le jeune Ernst Moerman, avocat, poète et dramaturge à ses heures, habitué des cercles surréalistes belges, « inoubliable méconnu, extraordinaire funambule » selon son biographe Carlos de Radzitzky, croise plusieurs fois le chemin de Cocteau, qu'il considère comme son véritable maître à penser. Il lui emprunte, écrit Radzitzky, qui fait la connaissance de Cocteau chez Moerman lors de la

---

<sup>1</sup> Voir Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Arcanes, 1953, p. 56-62 pour Fantômas et p. 239 pour la critique du film de Cocteau.

première à Bruxelles des *Chevaliers de la Table Ronde*, « l'amour des formules en trompe-l'œil » et un éclectisme pour le moins polyvalent<sup>2</sup>.

Voici les premiers vers du poème de Moerman « Vie imaginaire de Jean Cocteau » :

Jean Cocteau est un soleil bien mis  
Qui cherche un peu partout son monocle  
S'il existait réellement (mes lunettes ne sont pas de ce monde)  
Je l'aurais déjà vu  
J'aime mieux croire  
Qu'il est mort le jour de sa naissance  
Pendant que, dans le lit dévasté par la symétrie  
Son frère jumeau prenait sa place [...]

Et « en miroir » la réponse-hommage de Cocteau, inédit paru dans la revue *Empreintes* en 1950 et reproduit dans « Les Cahiers du Rideau » en 1984 :

Moerman était un écorché vif... Il était fait de cordes, de fils, de rouages, de lampes rouges, de contacts, bref de tout un arsenal propre à émettre et à enregistrer les ondes<sup>3</sup>...

L'on ne peut s'empêcher d'évoquer, avant d'entrer dans le détail d'un relevé comparatif visant l'établissement d'une taxinomie commune, le motif qui constitue, à notre avis, la clé d'accès aux territoires de l'œuvre des deux artistes : celui de la traversée du miroir, autrement dit du passage incessant d'un support énonciatif à un autre, d'un monde à l'autre, d'une condition à l'autre, qu'elle soit esthétique ou purement physiologique. Cocteau et, à sa façon quelque peu artisanale, Moerman essayent avec des fortunes diverses de resserrer les liens entre le poète, l'homme ordinaire, son double et le monde, entre l'art majeur et sa contrepartie galvaudée par la culture de masse, entre les mythes fondateurs et la

---

<sup>2</sup> Cf. Carlos de Radzitzky, « Prose pour un oiseau mort », dans Ernst Moerman, *Œuvre poétique*, Bruxelles, André de Rache Éd., 1970, p. 11-21.

<sup>3</sup> Les deux citations : celle extraite du poème de Moerman ainsi que l'inédit de Cocteau figurent dans la revue *Empreintes*, n° 7-8, 1950, p. 124-125.

mythologie personnelle de chacun d'entre eux, qu'il s'agisse du surréalisme belge ou de l'avant-garde française.

Contrairement à Jean Cocteau, qui subit de plein fouet les critiques de ses contemporains pour son refus de se plier aux règles « strictes » imposées par le mouvement surréaliste, Moerman évolue dans une Belgique qui, comme on l'a maintes fois rappelé, connaît plusieurs vagues de surréalisme, en littérature, en peinture mais aussi pour ce qui est du domaine cinématographique. Il suffit, à ce titre, de rappeler la première vague d'essais surréalisants signés Henri Storck (*La Mort de Vénus, Pour vos beaux yeux*, 1929), également auteur d'un scénario aux accents surréalistes *La Courte Échelle*, ou Charles Dekeukeleire, auteur d'une très expérimentale *Histoire de détectives*, et surtout *La Perle* réalisé à Paris à la même époque par le belge Henri d'Ursel. Ce dernier retournera en Belgique et soutiendra assidûment les vagues ultérieures de ce même courant à travers son activité au sein de l'Écran du Séminaire des Arts, ancêtre de l'actuelle Cinémathèque, en projetant notamment le film de Moerman devant un public de connaisseurs bien plus tolérants que leurs homologues parisiens<sup>4</sup>.

Si *Monsieur Fantômas* relève d'une deuxième vague, il y en aura bien une troisième à la fin des années cinquante. Plusieurs pionniers de l'essai et de la peinture surréaliste tels que Marcel Mariën (auteur dans les années trente du manifeste *Un autre cinéma*) ou René Magritte (auteur de *Les Lèvres rouges*, co-scénarisé par Lecomte et Scutenaire) n'hésiteront pas à se lancer dans des entreprises proches de l'écriture automatique ou d'un anti-cléricalisme qui aurait pu rendre perplexes Dali et Buñuel, je pense bien sûr à l'inénarrable *Imitation du cinéma* de Marcel Mariën (1959).

Le pari des modernes qui peuplent l'avant-garde surréaliste dont Cocteau ne se sent pas toujours solidaire et qui d'ailleurs le rejette cruellement en France, à travers les critiques acerbes d'Apollinaire, Éluard, Breton et plus tard Kyrrou, est de chambouler le territoire des habitudes acquises dans le processus de lecture d'une œuvre artistique. Luis Buñuel, contemporain de Cocteau et bénéficiant d'un même mécène pour la production du *Chien Andalou*, est souvent comparé à

---

<sup>4</sup> Voir à ce sujet l'article d'Olivier Smolders, « Cinéma et surréalisme en Belgique », *Textyles*, n° 8, numéro consacré aux « Surréalismes de Belgique », novembre 1991, p. 269-281.

l'auteur du *Sang d'un poète*, alors que les mécanismes créatifs sont assez différents. Buñuel affiche une mise en application on ne peut plus rigoureuse de l'écriture automatique, à travers les juxtapositions aléatoires d'images mentales à forte connotation sexuelle, alors que Cocteau se préoccupe surtout de l'établissement d'un juste dosage entre l'espace du quotidien et celui des rêveries poétiques conçues pour briser la continuité spatio-temporelle<sup>5</sup>.

Le poète-voyeur à la perruque et au buste nu est relayé par Cocteau-narrateur qui avoue par écrit « être pris au piège par [son] propre film », car le travail de la création est un don mais aussi « une blessure ». À l'image d'Orphée qui pénètre dans deux mondes, le monde terrestre et celui des enfers, le poète coctalien côtoie sa chambre et se laisse entraîner par le jeu des objets vivants (la statue, le blason) dans celui de son imagination : s'ensuivent des visions contrastées « par le trou de la serrure » à la manière des occurrences scopiques du cinéma primitif. À ceci s'ajoute le rêve cauchemardesque de la vie d'écolier, associé au jeu sanglant des cartes du destin : cette deuxième série narrative est « déballée » ». Sur une scène de théâtre dont les seuils (les loges peuplées de spectateurs amusés) sont clairement définis.

Pour le funambule Moerman, boudé par plusieurs anthologies de la littérature belge, oscillant perpétuellement entre une carrière d'avocat et les délices de la vie de bohème, le passage de l'écrit — il consacre plusieurs séries de poèmes et un essai de dramaturgie à « Fantômas » — à l'écran s'avère une nécessité avouée : « dès lors abandonnant la chose écrite, l'encre et les linotypes, j'ai conçu le dessein de servir la poésie...de la rendre visible et de l'imposer par l'image<sup>6</sup> ».

Il prend le risque de réaliser, au travers de moyens somme toute assez artisanaux (beaucoup de plans fixes, pas de comédiens connus, recours au muet sonorisé et usage fréquent des intertitres) un moyen-métrage sans prétention qui, depuis sa redécouverte vers la fin des années quatre-vingt, figure sur de nombreuses couvertures d'ouvrages consacrés à l'avant-garde du cinéma belge. Le

---

<sup>5</sup> Voir Steven Kovacs, *From Enchantment to Rage : The Story of Surrealist Cinema*, London, Fairleigh Dickinson, 1980, p. 176-178.

<sup>6</sup> Cf. Ernst Moerman in *Le Rouge et le Noir*, numéro spécial du mercredi 29 septembre 1937, cité par Dominique Païni dans l'entrée qu'il consacre à *Monsieur Fantômas* dans *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, Guy Jungblut, Patrick Leboutte, D.Païni (éds), Crisnée, Yellow Now, 1990, p. 208-210.

personnage central, si l'on peut le qualifier ainsi, interprété par Léon Smet alias Jean-Michel, subit d'incessantes métamorphoses dont il est en même temps l'artisan. Fidèle aux principes de la libre association, Moerman le place dans un espace-temps sans entrave : ici masqué sur une plage déserte, là en haut de forme sur un toit en clin d'œil à Magritte, c'est une véritable girouette qui observe sans être observé et n'est à l'aise qu'au sein de « l'entre-deux ».

Pour ce qui est des seuils intertextuels et métatextuels de la narration, on retrouve chez Cocteau comme chez Moerman une volonté affichée d'autoréflexivité. La chronologie de l'œuvre cinématographique coctalienne est liée de manière indissoluble à ses propres écrits, à des adaptations et à bien d'autres films dont il signa le scénario ou les dialogues. On peut donc parler de voix pré-filmiques comme celles d'*Orphée* (1950), du couple maudit de *l'Aigle à deux têtes* (1948) ou encore de la famille incestueuse des *Parents terribles* (1949). Ces voix-personnages — renvoyant souvent à des époques mythiques et lointaines, biaisées par le jeu pour le moins emphatique d'un Jean Marais que Cocteau conçoit comme un même-autre, — marquent leur propre territoire filmique. L'espace ainsi façonné ne demeure pas figé dans un classicisme déclamatoire. Alors qu'il laisse aux autres le soin d'écraniser le sublime monologue moderne qu'est *La Voix humaine*, l'écrivain-cinéaste se charge de moderniser ses textes à travers une visualisation insolite de la puissance de la parole. Dans *Orphée*, les dialogues entre l'ange Heurtebise, la Princesse incarnant la Mort et le poète, rendent l'irréel très concret et obligent le spectateur à percevoir les échappées temporelles comme des paramètres naturels du discours filmique : « Chacun de nous, dit la Princesse à Orphée, possède sa mort qui le surveille depuis sa naissance » ou bien encore « Vous cherchez trop à comprendre ce qui se passe, cher Monsieur, c'est un grave défaut ». L'espace de la représentation filmique devient dès lors très perméable à des changements brusques d'éclairage, d'échelle des plans, de trucages en tout genre. Peu à peu, le lien entre l'homme et le monde est enfoui, il y a selon l'expression de Fabrice Revault d'Allones « inévidance du réel<sup>7</sup> ».

---

<sup>7</sup> Pour une analyse détaillée des seuils de la narration et des occurrences de voix chez Cocteau, voir Dominique Nasta, « Cocteau-Almodovar : Hybridations de la (post) modernité cinématographique » dans le numéro n° 894 de la revue *Europe* consacré à Jean Cocteau, sous la direction de David Gullentops et Serge Linares, Paris, octobre 2003, p. 234-243.

Plusieurs lieux hermétiques célèbrent l'idée paradoxale d'un champ de forces incessantes dans *Les Enfants terribles* et bien davantage dans *L'Aigle à deux têtes*, où Cocteau fait dire aux protagonistes : LA REINE : « Depuis ce matin, j'ai été traversée par toutes les folies des femmes » / STANISLAS : « Et moi, par toutes les folies des hommes » (Acte III, scène 6). De telles brisures verbales des limites spatiales sont d'autant plus lourdes de sens qu'elles évoluent dans des cadres saturés par un bric-à-brac d'objets réels ou en trompe-l'oeil, qui laissent peu de place aux décors naturels. L'« intoxication des lieux » comme l'appelle l'exégète Bruno Roberti n'implique pas une caméra statique mais des champs/contrechamps et des ellipses des plus insolites<sup>8</sup>.

Le travail des frères Van Peperstraete derrière la caméra de Moerman est assez étonnant pour un moyen-métrage somme toute assez artisanal : tourné en décors naturels, *Fantômas* alterne les vues d'ensemble sur un littoral belge qui n'a rien à envier aux plages mystérieuses d'*Un Chien Andalou*, avec des vues en clair-obscur d'un couvent de Nivelles, en y incorporant des objets surréalistes (clé géante, contrebasse cautionnant une des nombreuses métamorphoses du super héros) qui semblent s'intégrer parfaitement dans cet espace à rebondissements. Comme le film est muet, ce sont les intertitres et l'intéressante partition faisant souvent la part belle au contrepoint contrastant de Robert Ledent, qui font office de « voix alternatives ». Au refrain scriptural « Fantômas court le monde à la recherche de la femme qu'il aime », répondent les plans montrant une dactylo qui tape entre les vagues avec ses écouteurs et sa mine fort sérieuse. Au clochard qui joue du violon avec insistance fait écho une partition très moderne, sans pathos recherché. À une série d'intertitres dialogiques assez convenus « Elvire je vous aimerai toujours / Et je vous jure sur ce qu'il y a de plus précieux au monde », fait écho la maquette d'un bateau que de Radzitzky reproduit dans le volume d'écrits de Moerman, en précisant qu'il s'agit d'un objet cher à l'artiste, lui rappelant les voyages d'une jeunesse vagabonde.

L'éclectisme de Moerman lui donne des airs de postmoderne avant la lettre autorisant les citations symbolistes (Elvire/Ophélie sur lit de fleurs dans la forêt mystérieuse) et les intertextes citationnels démontrant que l'artiste belge aime

---

<sup>8</sup> *Idem*, p. 239.

Éluard autant que Cocteau. On y voit la couverture de *Capitale de la douleur* et le carton suivant reprend « Vos danses sont le gouffre effrayant de mes songes / Et ta tombe et ma chute éternisent ma vie ».

Bien que très préoccupé par le transfert cinématographique de mythes relevant de l'antiquité gréco-latine aussi bien que judéo-chrétienne, Cocteau s'avère, tout comme Bergman, Fellini ou encore de nos jours Almodovar ou von Trier, pleinement capable d'établir sa propre mythologie. Le dénominateur commun de cette réappropriation mythique est sans aucun doute l'Être hybride, androgyne, multiple, mi-homme, mi-femme, bicéphale, ici transsexuel, là à moitié animal. Ayant ouvertement affiché son homosexualité en tant que moteur de création d'une œuvre bravant les interdits et les idées reçues, Cocteau réussit à dépasser le cadre « étiqueté » qui aujourd'hui encore relève de la marge, de l'exception, de films montrés dans le cadre de festivals au public ciblé. Il est intéressant de remarquer combien la notion d'altérité, de différence sexuelle ne se traduit pas uniquement par ce qu'on a appelé « la sensibilité vamp », mais bien par une finalité universaliste, qui rend concret et familier le vertige de la métamorphose.

Le cas de Moerman est quelque peu différent, mais reste malgré tout, même pour si une courte période, dans le sillage des transferts en tout genre. On l'a vu par le biais du traitement « élastique » de la spatio-temporalité qui rappelle sur un mode certes burlesque/mineur l'œuvre phare qu'est *Un Chien Andalou*. Mais ce n'est pas tout : l'œuvre écrite de Moerman inclut, hormis *Fantômas 33* (1933), un poème intitulé « Vie imaginaire de Jésus-Christ », précédé d'une « Introduction aux miracles », ainsi qu'une pièce en deux actes créée en 1936 *Tristan et Yseult*. Dans le premier poème qu'il lui consacre, « Fantômas...est un Centaure qui s'ennuie / De ne pouvoir descendre de cheval ». Passerelles on ne peut plus évidentes avec l'œuvre de Cocteau.

Pour ce qui relève de la diégèse filmique, nous assistons à maintes reprises à des variantes thématiques, voire même ethnographiques d'une même situation narrative, qui voit dans la mort/le suicide/le viol une étape nécessaire au devenir surréaliste : ainsi la scène de la femme alitée sur une place déserte « veillée » par deux paysans slaves, les chapeaux melon magrittiens remplaçant les agents disparus du commissaire Juve, ou encore la scène métatextuelle où un couple

faisant écho aux vrais époux Magritte est vu en présence d'un chevalet où sied l'admirable reproduction du « Viol ».

La grande majorité des personnages centraux de l'œuvre coctalienne, qu'il s'agisse du jeune poète-voyeur, d'Orphée, de Stanislas et de la Reine ou par extension discursive de « la Bête », ne peuvent concevoir l'existence en dehors de « l'être pluriel » : « Je vous offre — dit Stanislas à la Reine — d'être vous et moi un aigle à deux têtes. » La transposition visuelle de cette pluralité autorise, dans le cas de Cocteau, les morceaux de bravoure les plus époustouflants, où la magie de Méliès rejoint le montage métaphorique des avant-gardes européennes. Le Fantômas de Moerman, sorte d'Œdipe aveugle avançant le visage masqué (« Enlevez votre masque/Il fait sombre ici » se disent les amoureux alors qu'ils baignent dans la lumière éclatante d'une belle journée à la plage), est lui aussi façonné pour affronter l'universel dans son éternel recommencement. Le carton final ne nous prévient-il pas « Fantômas, fin du 280.000<sup>e</sup> épisode<sup>9</sup> » ?

Concluons par une réflexion du même Carlos de Radzitzky, qui synthétise d'une façon on ne peut plus concluante non seulement l'évidente filiation poétique, mais aussi les liens visuels qui unissaient les deux artistes, nous confortant ainsi dans cette première tentative d'analyse comparée de leur travail cinématographique : « À la base de la plupart des images de Moerman, il y avait une logique intuitive, sortie tout droit des miroirs de Cocteau, de ceux qui “ feraient bien de réfléchir avant de renvoyer les images ”<sup>10</sup>. »

Copyright © 2007 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

#### Référence bibliographique à reproduire :

Dominique Nasta, *Cocteau et le surréaliste belge Ernst Moerman*. Séance publique du 6 mars 2004 : Cocteau et la Belgique [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur :  
<<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/06032004/nasta.pdf>>

---

<sup>9</sup> Voir aussi à ce sujet, la partie consacrée par Philippe Dubois à *L'essai surréaliste dans Ça tourne depuis cent ans : Une histoire du cinéma francophone de Belgique*, sous la direction de Philippe Dubois et Edouard Arnoldy, Bruxelles, Communauté Française de Belgique/CGRI, 1995, p. 72.

<sup>10</sup> Cf. Ernst Moerman, *Œuvre poétique, op.cit.*, p. 11.