

Le rêve processus de création : les écritures du rêve

Samedi 2 juin 2018 - Atelier 1 / Université de printemps d'histoire des arts

Olivier Barbarant, Inspecteur général de l'Education nationale,
Renaud Ferreira de Oliveira, Inspecteur général de l'Education nationale en charge du cinéma,
Brice Sicart, IPR d'arts plastiques, Académie de Créteil.

Cette question peut s'ouvrir face au tableau *En classe, le travail des petits*, de Jean Geoffroy (1889), illustrant les comportements à la fois studieux et distraits des écoliers, questionnant le rôle que joue les rêveries dans l'apprentissage.



Dans le cadre de cette conférence, la réflexion s'organise autour de l'existence du rêve au sein de l'éducation, et de sa place dans le système éducatif. En effet le rêve, d'errance distractive, peut se transformer en démarche réflexive bénéfique pour l'élève. Ainsi, quelle(s) vertu(s) éducative(s) pouvons-nous réellement donner au rêve ? Quel temps pourrait être consacré au lâcher-prise des élèves ? Si l'on parle de lâcher prise, ceci est à différencier d'un laisser-aller, il s'agit d'instaurer une méthode dans la rêverie.

On fera le choix de s'appuyer sur des exemples artistiques, cinématographiques pour la plupart, afin de comprendre les enjeux des processus de création oniriques.

Trois axes sont à prendre en compte : comprendre les motifs du rêve, puis les ressorts du processus employé par l'artiste, et enfin la réception sensible du regardeur face à la mise en forme de ce rêve, qu'il interprète cognitivement.

Le rêve et son écriture sont complémentaires et tiennent de la question du langage et du concept : écrire le rêve et rêver pour écrire en quelque sorte.

Le chef de file du surréalisme André Breton théorise un processus d'écriture "primaire" reflétant un inconscient relatif à cette intériorité profonde qu'est le rêve.

En effet, l'écriture automatique se discerne de par sa fluidité, quand l'artiste opère un véritable lâcher-prise du moins, mais la peinture et la sculpture, elles, sont plus hermétiques à la représentation du rêve.

L'art le plus enclin à l'évocation de celui-ci est sans doute le cinéma, lui-même inspiré du monde onirique. Il est, dans les années 1920, comme un rêve éveillé.

Comment cinéma et écriture se mêlent-ils pour relayer le rêve ?

Il est vrai que tous les arts ne sont pas tous égaux dans leurs rapports au rêve. Le cinéma et le rêve ont cela de commun qu'ils développent une trame dans une temporalité qui n'est pas la nôtre, hors du réel. C'est ce qui explique pourquoi le cinéma est perçu comme un rêve éveillé et partagé dès les années 1920 par les surréalistes.

Le cinéma dépasse les limites du rêve en invitant d'une part à une expérience collective, quand le rêve ne saurait l'être, mais aussi en figeant les images dans le temps, quand celles du rêve s'effacent en même temps que la mémoire. Le cinéma, par la représentation visuelle et évolutive d'états suggère ainsi que la vie est un rêve comme un autre, avec ses incohérences et ses sensations dont on ne sait dire si elles sont réelles.

Pour parvenir à créer ce "rêve éveillé " Soupault parle de "Pratique onirocritique" du cinéma.

Les surréalistes se livrent donc au jeu du hasard, pour reconstituer cette confusion propre au rêve, ils mélangent les données, restent en mouvement en prenant soin toutefois de créer des images inertes percutant la mémoire. Leur art est empreint de torpeur, ils aiment à exploiter la pénombre, car elle cache, floute, de même que notre oubli dissimule les souvenirs de nos rêves. Le cinéma surréaliste favorise donc les sensations concrètes, stimule les sens, pour immerger le récepteur dans un rêve éveillé.

En parallèle, Dali imagine un cinéma rêvant, sans temporalité, pour prolonger la rêverie dans les sens du toucher, de l'ouïe...Le rêve est un support synesthésique.

L'étoile de mer de Man Ray est un exemple d'expérience onirique synesthésique ; "cinéma sentant", au-delà du cinéma rêvant; tel un jeu vivace dans la poésie avec Aragon.

Extrait d' *Entr'acte* de René Clair, 1924. Ce film post-dada ouvre la voie du surréalisme et fait la jointure entre les 2 mouvements. C'est un film d'amis, où participent la plupart des surréalistes : on n'y observe aucune réelle trame scénaristique. Cet extrait s'ouvre sur la mort par balle d'un personnage et le cortège funéraire de celui-ci.

La musique, d'Éric Satie, est accélérée en même temps que l'image afin de susciter un effet de tournoiement hypnotique chez le spectateur, organiser la chaos propre au rêve.

Lors de la scène, tous les moyens de locomotion de l'époque sont représentés dans un esprit d'agitation : la marche, l'avion, le bateau à vapeur, le train sont présents.

La mort y est désacralisée par la cocasserie d'un cortège courant après le cercueil, dont le cadavre reparaît à la fin de l'extrait.

Il existe plusieurs niveaux de lecture à cette scène. La cadence entêtante mineure-majeure, le caractère comique voire burlesque par la grossièreté du gag réanime ce cadavre par l'effet galvanique du cinéma. Le cadavre devient alors une analogie du spectateur.

Cette idée était soutenue par Jules Supervielle avant même André Breton : le cinéma peut donner corps à l'inédit, crédit à l'insensé. Paul Noujet, lui, auteur belge, nous parle d'une capacité à "créer des images qui durent", comme dépassement du rêve évanescent et fugace. Le cinéma a ce pouvoir de piéger par la forme une capsule du réel dans le réel.

Un autre extrait se doit d'être analysé pour comprendre l'articulation du cinéma et du rêve. Il s'agit du film *La maison du Docteur Edwards*, d'Alfred Hitchcock (1945) (chapitre 9, 1h05-1h08) : Edwards se lève dans la nuit, commence sa journée mais aussitôt ses pulsions psychopathes se réveillent.

On observe un choix esthétique dans les plans très géométriques, comportant des lignes verticales (porte) et des horizontales (lit) mais aussi diagonales (ombre sur la porte). Le clair-obscur marqué, procédé souvent utilisé par Hitchcock, souligne cette frontière poreuse entre rêve et réalité. S'en suit une séance d'amour lumineuse sur lit, lumière indiquant l'aspect agréable de la scène. Degré de lumière et plaisir sont ici liés. L'obsession du personnage pour la ligne et surtout pour le blanc crée un sentiment de folie, tandis que le ralentissement des plans suggère que la folie passe de la pulsion à une intégration au psychisme du personnage.

Les objets ont un rôle surréaliste, la mise au point varie pour les mettre en valeur et souligner leur aspect contondant qui génère alors une inquiétude chez l'anodin: n'importe quel objet recèle un danger, peut être une arme. Le rêve prend alors des tournures de cauchemar. Le rasoir devient par exemple géant face au vieil homme qui est petit par l'angle de caméra.

Ainsi peut-on faire un parallèle avec *La Vierge au chancelier Rollin* de Van Eyck (1435), contenant en l'œuvre des espaces complexes et un rapport entre le proche et le lointain ambigu.

La frontière brouillée entre réveil, sommeil et réalité, Cocteau l'évoque quand il parle du moment "entre chien et loup".

Finalement, l'écriture du rêve prend une autre forme dans *Le charme discret de la bourgeoisie*, de Bunuel (1972). Il s'agit d'une scène de dîner dans laquelle les personnages découvrent qu'ils sont les acteurs d'une pièce de théâtre. On note l'humour de la situation durant la chute du faux poulet, mais aussi la mise en abîme du repas sur la scène dans le rêve. On constate également la progressivité des indices qu'il s'agit d'un rêve.

La séquence illustre ce doute final et existentiel qui remet en question le réel : la vie est-elle un songe, comme disait Calderon ? Ce que je perçois est-il réel ? N'y a-t-il pas de réel, juste un rêve plus ou moins partagé ? Autant de questions cartésiennes qu'exploite l'art sous tous ses aspects.