

## 80 ans après... *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel

Emmanuel LARRAZ  
Professeur Emérite,  
Université de Bourgogne à Dijon.

### Résumé :

80 ans après sa sortie au Studio des Ursulines à Paris en 1929, *Un chien andalou*, le premier film surréaliste, de Luis Buñuel et Salvador Dalí, n'a rien perdu de sa force. L'on trouve déjà dans ce film fondateur les grands thèmes de l'œuvre que Buñuel va réaliser pendant plus de cinquante ans, et qui visent à interpeler le spectateur par des images surprenantes et parfois même énigmatiques, en rapport avec la vision freudienne de l'inconscient dominé par la sexualité. Ce court métrage subversif met en image, avec un humour féroce, les grandes idées du fondateur de la psychanalyse sur l'importance de la pulsion scopique, l'existence du complexe d'Œdipe, de l'onanisme, de l'inversion, l'étrange relation entre Eros et Thanatos...

**Mots clés :** surréalisme, Buñuel, Dalí, Freud, humour, voyeurisme, onanisme, homosexualité, scandale.

### Plan :

Une œuvre d'une grande cohérence  
La recherche du scandale  
L'énigme du titre  
Le cinéma au service de la révolution... freudienne  
La représentation des pulsions et « perversions »

Cette réflexion a été inspirée par la visite de l'exposition consacrée, quatre-vingts ans après sa sortie, au premier film de Luis Buñuel, en septembre 2009 à Saint-Sébastien, en collaboration avec le Festival International de Cinéma, à la *Tabakalera*. J'ai bien conscience de la difficulté d'écrire à nouveau sur ce film culte qui a été à la source d'une très abondante littérature critique. L'on peut en effet avoir l'impression que tout a été dit sur ce court métrage de 17 minutes qui rendit célèbres du jour au lendemain deux *métèques* du Paris de l'époque, l'Aragonais Luis Buñuel et le peintre catalan Salvador Dalí qui avait collaboré à l'écriture du scénario. Je vais cependant essayer de donner, après beaucoup d'autres, une lecture de certains aspects de ce film fondateur en m'attachant à montrer que l'on y trouve déjà l'essentiel de l'univers buñuelien.

## Une œuvre d'une grande cohérence

L'une des preuves de la cohérence exceptionnelle de toute l'œuvre de Buñuel maintes fois relevée et notamment par Jean-Claude Carrière, collaborateur et ami du cinéaste, serait qu'elle s'ouvre sur une déchirure, avec le célèbre plan de l'œil tranché, en 1929, pour s'achever, cinquante deux ans plus tard, sur une fermeture, sur le raccommodage d'une dentelle déchirée, à la fin de *Cet obscur objet du désir*. Buñuel n'aimait pas que l'on cherchât à donner

un sens à des images qu'il avait créées, disait-il, simplement pour impressionner et émouvoir les spectateurs et c'est ainsi qu'il avait déclaré à deux journalistes mexicains, qu'au lieu d'expliquer les images, on ferait mieux de les accepter comme elles sont : « Nous devrions nous contenter de savoir si elles nous répugnent, nous émeuvent ou nous attirent » ( Pérez Turrent, Tomás et De la Colina, José, 1993, 31). L'on sait également, par des confidences de Jean-Claude Carrière, que bien qu'il ait reçu à plusieurs reprises le psychanalyste mexicain Fernando Cesarman qui avait écrit sur son œuvre un livre intitulé, *El ojo de Buñuel*, le cinéaste avait été agacé par cette tentative « d'explication » de seize de ses films et qu'il se moquait volontiers du titre en rappelant que le mot *ojo* peut avoir en espagnol un sens scatologique. Il avait cependant reconnu, de mauvaise grâce et en jouant sur l'ironie, que l'on pouvait s'amuser à donner un sens aux images apparemment incohérentes d'*Un chien andalou* :

L'homme avance vers la femme, c'est la pulsion sexuelle. Les cordes, les entraves morales. Les deux bouchons de liège : la frivolité de la vie. Les deux potirons séchés : les testicules. Les curés : la religion. Le piano : le lyrisme de l'amour. Et les ânes : la mort. (Pérez Turrent Tomás et De la Colina, José, 1993, 31)

Il a même reconnu, toujours à contrecœur, que l'on peut interpréter le prologue comme une invitation à fermer l'œil (le regard) qui ne voit que les apparences et la poésie facile, pour chercher au contraire une vision profonde, surréaliste : « Je ne nie pas que l'on puisse interpréter le film comme vous le faites : Nous allons fermer les yeux à la réalité apparente et voir à l'intérieur de l'esprit. » (Pérez Turrent Tomás et De la Colina José, *ibid*)

Il a même eu la faiblesse d'expliquer lui-même le sens de quelques photogrammes dans les confidences qu'il a dictées à Jean-Claude Carrière :

Pour des raisons qui m'échappent, j'ai toujours trouvé dans l'acte sexuel une certaine similitude avec la mort, un rapport secret mais constant. J'ai même tenté de traduire ce sentiment inexplicable en images dans *Un chien andalou* quand l'homme caresse les seins nus de la femme et que tout à coup son visage devient celui d'un cadavre. Est-ce parce que je me suis trouvé, dans mon enfance et ma jeunesse, victime de la plus féroce oppression sexuelle que l'histoire ait jamais connue ? (Buñuel, Luis, 1982, 22).

Cette association d'Eros et de Thanatos sur laquelle Freud avait mis l'accent semble donc faire écho chez Buñuel à une expérience personnelle et les surréalistes qui avaient immédiatement adopté le cinéaste vont présenter le combat entre ces deux forces comme l'une des caractéristiques de sa personnalité. Dans le *Manifeste* qu'ils publièrent peu après, à la suite du scandale provoqué par la projection de *L'âge d'or*, ils affirmaient que « Buñuel était le siège d'une série de combats que se livrent dans le lointain deux instincts associés en tout homme, l'instinct sexuel et l'instinct de mort » (Bear Henri et Carassou, Michel, 1984, 122)

## La recherche du scandale

Buñuel et Dali avaient conscience, dès l'écriture du scénario de leur premier film, qu'ils allaient faire un coup d'éclat, provoquer un scandale et que leur projet comme l'avait écrit l'Aragonais à son ami de la *Résidence des Etudiants*, Pepín Bello, n'avait pas dans d'antécédents dans l'histoire du cinéma, qu'il s'agissait de quelque chose d'énorme : « *algo muy gordo* ». Ils s'appliquèrent donc à dynamiter dès les premières images le dispositif de la projection où le spectateur est habituellement « captif et immobilisé dans son fauteuil, et aussi captivé par le film, rivé à l'écran par le jeu de la séduction et de l'identification » (Aumont,

Jacques, 1995, 52). En une belle formule, Jacques Aumont a défini le cinéma comme « un aspirateur du regard par l'écran », ce qui traduit bien la force d'attraction irrésistible des images qui surgissent dans l'obscurité de la salle. Jean Epstein, quant à lui, avait comparé le cinéma dès les années 20 à une drogue que les spectateurs consommaient sans modération :

Véritablement, le cinéma créé un régime de conscience particulier à un seul sens. Et une fois qu'on s'est habitué, il devient une sorte de besoin, tabac ou café. J'ai ma dose ou je n'ai pas ma dose. Faim d'hypnose beaucoup plus violente que l'habitude de lecture parce que celle-ci modifie bien moins le fonctionnement du système nerveux (Epstein, Jean, 1974, 94)

Buñuel qui connaissait Epstein et ses écrits avait également remarqué le pouvoir hypnotique qu'exerçait le cinéma sur le spectateur dont il tendait à atténuer le sens critique :

L'hypnose cinématographique légère et inconsciente est due sans doute à l'obscurité de la salle, mais aussi aux changements de plans, de lumière et aux mouvements de la caméra qui affaiblissent l'intelligence critique du spectateur et exercent sur lui une sorte de fascination et de viol (Buñuel, Luis, 1982, 83).

Et c'est ce spectateur, sujet regardant légèrement hypnotisé par l'écran, que l'image en gros plan de l'œil tranché par le rasoir allait perturber sadiquement. Il y avait dans la violence de cette image un humour féroce qui consistait à suggérer que le spectateur-voyeur pouvait être puni de sa pulsion de la façon la plus cruelle. Rappelons par ailleurs que le gros plan était à l'époque considéré fort justement par Epstein comme « l'âme du cinéma », « le drame en prise directe ». Et lorsque Buñuel écrivit l'un de ses rares articles de critique sur « le plan photogénique », il cite encore Jean Epstein et revient sur l'importance de ce qu'il appelle à l'époque « le grand plan » :

« A l'écran il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes » *ha dicho Jean Epstein, el primero en hablar de esa calidad psicoanalítica del objetivo. Un gran plano de Greta Garbo no es más interesante que el de un objeto cualquiera, siempre que éste signifique o defina algo en el drama. Fraguado en el cerebro de los hombres, y ligado por su propio cuerpo, el drama termina por subordinarse también a las cosas.* (López Villegas, Manuel, 2000,169).

Luis Buñuel qui découvrait à Paris où il résidait depuis 1925 les ressources du langage cinématographique, continuait à être un lecteur assidu des classiques espagnols et notamment du jésuite aragonais Baltasar Gracián qui lui aussi avait insisté, dès le dix-septième siècle, dans *El Criticón*, sur l'importance de l'œil et sur l'existence des « yeux de l'âme » qui permettent d'avoir accès aux profondeurs du monde intérieur. Cette familiarité avec l'œuvre de Gracián est attestée par le cinéaste Carlos Saura qui a également été influencé par elle, et qui a rappelé à maintes reprises que Gracián, s'inscrivant dans le débat, classique au dix-septième siècle, sur l'importance relative des sens, défendait la primauté de la vue sur l'ouïe. Cela ne pouvait laisser indifférent Luis Buñuel qui, comme on le sait souffrit très tôt de troubles de l'audition.

Lors des premières projections d'*Un chien andalou* il y eut bien un effet de scandale et de nombreuses plaintes de spectateurs relayés par la presse et qui étaient irrités, comme l'avait prédit Benjamin Péret, par un cinéma des profondeurs qui les dérangeait en révélant ce qu'ils refusaient de voir, ce qu'ils s'obstinaient à se cacher à eux-mêmes. Après quelques rares projections en Espagne, le film y fut interdit pendant la dictature de Franco jusqu'en 1968, ce qui donne une idée de la frilosité de la censure. En France, malgré le scandale et peut être en partie grâce à lui, le film connut immédiatement un grand succès et il resta huit mois d'affilée à l'affiche du *Studio 28*. Et paradoxalement ce succès finit par déranger les surréalistes ce qui

fit que Buñuel et Dali se crurent dans l'obligation (sincère ou feinte) de protester dans la revue espagnole Mirador contre l'abrutissement du public qui aimait ce qui avait été conçu pour l'agresser :

*Un chien andalou* a eu un succès sans précédent à Paris, ce qui nous soulève d'indignation comme n'importe quel autre succès public. Mais nous pensons que le public qui a applaudi *Un chien andalou* est un public abruti par les revues et divulgations d'avant-garde, qui applaudit par snobisme tout ce qui semble nouveau et bizarre. Ce public n'a pas compris le fond moral du film qui est dirigé directement contre lui, avec une violence et une cruauté totale (Mirador, n° du 29 octobre 1929).

Il s'agissait en fait de l'une des premières désillusion des surréalistes confrontés à la capacité de récupération de la société dans laquelle ils vivaient et qui s'efforçait avec succès de digérer et de désamorcer les tentatives de subversion de l'ordre établi par les artistes.

## L'énigme du titre

Un élément qui contribua également à intriguer et à déranger les spectateurs quoique à un degré bien moindre que l'image choc en gros plan qui marquait la fin du prologue, était le titre qui ne semblait avoir aucun rapport avec le sujet apparent du film. Buñuel a souvent déclaré, fort jésuitiquement, que c'était bien à tort que Lorca s'était senti visé et il ne manquait pas de citer la déclaration du poète en rappelant sa prononciation andalouse :

Quando en los años 30 estuve en Nueva York, Angel del Río me contó que Federico que había estado también allí, le había dicho : « Buñuel ha hecho una mierdesita, así de pequeña que se llama Un perro andaluz, y el perro andaluz soy yo . » ( Sánchez Vidal, Agustín 1984,56).

Comme preuve de l'erreur de Lorca, le cinéaste ajoutait que, *Un perro andaluz* était le titre d'un recueil de poèmes qu'il avait déjà écrits mais qu'il n'avait pas publiés avant le tournage du film. Cependant cette dénégation n'est nullement convaincante, car il semble bien que les poèmes étaient déjà une charge contre « les chiens andalous », c'est-à-dire les poètes qui, comme Juan Ramón Jiménez et García Lorca lui semblaient décadents, *putrefactos*, car ils tombaient dans les lieux communs et le sentimentalisme.

La référence au titre prévu initialement pour le recueil de poèmes pourrait laisser penser que le choix du titre pour le film s'était fait de façon arbitraire, or il n'en était rien comme Buñuel tenait à le préciser lui-même dans des « Notes sur la réalisation d'*Un chien andalou* » publiées à la suite du texte de deux versions du scénario dans le tome II du catalogue de l'exposition de Saint-Sébastien :

Un perro andaluz no existiría si no hubiese existido el movimiento llamado Surrealista. Tanto su "ideología", su motivación psíquica y el empleo sistemático de la imagen poética como arma subversiva responden a las características de toda obra auténticamente surrealista. Esta película no intenta atraer ni agradar al espectador, sino que por lo contrario se dirige contra él, en tanto que éste pertenece a una sociedad con la que el Surrealismo se halla en pugna.

El título del film no es arbitrario o resultado de una broma. Posee una estrecha relación subconsciente con el argumento. Entre centenares de otros títulos se eligió este por ser el más adecuado. Como nota curiosa puede decirse aquí que ha llegado a producir obsesiones en ciertos espectadores, cosa que no ocurriría si fuese un título arbitrario. (Catálogo de la Exposición, tomo 2, 117-118)

Parmi les personnes littéralement obsédées par ce titre, Buñuel citait, dans une brève autobiographie écrite aux USA en 1939 pour essayer de trouver du travail, l'écrivain Henry Miller qui, sans le connaître, lui avait envoyé une lettre à ce sujet. (López Villegas, Manuel, 2000, 27)

Quant au poète et critique Guillermo Carnero, il pense que Federico García Lorca avait pu se sentir visé au moins à trois reprises dans le film. La première, lors du retour à la vie du héros allongé sur le lit qui pouvait être une réminiscence des mises en scène de sa propre mort auxquelles se livrait le poète à la Résidence des Etudiants. La deuxième, lors de l'apparition du cycliste qui rappelait le texte en prose *El paseo de Buster Keaton*. Enfin la séquence où l'on voit les caresses compulsives des seins et des fesses de la jeune fille, pouvait être une allusion à l'aventure manquée de Federico avec Margarita Manso (*Arte y Parte*, 2005, n° 56)

C'est l'un des premiers commentateurs de l'œuvre de Buñuel J.F. Aranda qui résume le mieux à notre avis la tonalité du film où il voit :

*Una biografía aplicable a muchos miembros del grupo, en su aspecto subconsciente y protoparanoico : sus complejos de infantilismo, castración, ambivalencia sexual y de personalidad, etcétera, y su lucha interior por la liberación de la carga burguesa y la afirmación de lo adulto* (Sánchez Vidal, Agustín, 1984, 56)

L'on retrouve en effet, réunis dans ce film, les trois plus grands artistes espagnols du premier tiers du XXème siècle : Buñuel et Dali apparaissent à l'image et García Lorca est évoqué dans le titre.

## **Le cinéma au service de la révolution . . . freudienne**

Les travaux de Freud étaient à l'époque mieux connus en Espagne que dans bien d'autres pays et notamment en France grâce à l'initiative de l'éditeur José Ruiz Castillo qui, sur les conseils de José Ortega y Gasset, avait acheté, dès 1917, en pleine Guerre Mondiale, les droits de traduction à l'espagnol. Les premiers volumes, *Psicopatología de la vida cotidiana* et *Una teoría sexual y otros ensayos*, parurent en 1922 et la maison d'édition *La Biblioteca Nueva* publia 17 volumes de 1922 à 1934, date à laquelle prit fin la traduction par Luis López Ballesteros y de Torres. Signalons que ce traducteur eut le privilège de recevoir une lettre de Freud, en mai 1923, où il le félicitait pour la qualité de son travail et où il lui rappelait que « le désir de lire dans l'original l'immortel Don Quichotte, l'avait amené à apprendre par lui-même la belle langue castillane . »

Dans le prologue qu'il écrivit pour le premier volume traduit en espagnol, *Psicopatología de la vida cotidiana*, le philosophe José Ortega y Gasset déclarait que les idées de Freud étaient la création la plus originale et stimulante qui était apparue sur l'horizon de la psychiatrie au cours de vingt dernières années. Et il signalait également que ce qui était le plus problématique dans sa pensée était également ce qui était le plus intéressant, c'est-à-dire l'attention centrale qu'il consacrait aux phénomènes de la sexualité. Le deuxième volume publié, *Una teoría sexual y otros ensayos* (qui en français avait été traduit, en 1923, sous le titre, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*), fut celui qui eut le plus grand retentissement à cause de l'importance accordée par le penseur à la vie sexuelle dans toute l'activité humaine, dès l'enfance.

On peut imaginer sans peine le choc produit par cette réflexion sur la sexualité dans une Espagne soumise, selon l'expression de Luis Buñuel à « un catholicisme castrateur » :

L'interdiction de tout rapport sexuel en dehors du mariage (et encore), le bannissement de toute image, de toute parole qui pourrait se rapporter de près ou de loin à l'acte d'aimer, tout contribuait à faire naître un désir d'une exceptionnelle violence. » (Buñuel, Luis, 1982, 58)

Buñuel reconnaît également que sa génération, alors que l'on enseignait que la chasteté était la plus haute vertu, indispensable à toute vie louable, découvrit avec « un oppressant sentiment de faute », la « fonction tyrannique du sexe, autrement dit l'onanisme. » (Id. 21) Cet onanisme était associé à la pulsion de voir qui poussait les jeunes gens à consulter des revues « érotiques », des revues interdites qui paraîtraient aujourd'hui d'une innocence angélique. La vision de « la naissance d'une jambe ou d'un sein, suffisait à embraser leur désir » et la totale séparation des hommes et des femmes donnait un surcroît d'ardeur à leurs impulsions maladroites. Le cinéaste se souvient également de l'attrait pour ses camarades et lui-même de la plage de Saint-Sébastien où sa mère possédait une maison et où ils pouvaient, l'été, essayer de surprendre les baigneuses lorsqu'elles changeaient de tenue. Ils essayaient, depuis une cabine de bain, d'observer par un trou pratiqué dans la cloison, les dames qui se déshabillaient de l'autre côté :

Cependant, à cette époque-là, la mode piqua de longues épingles dans les chapeaux féminins et les dames, se sachant observées, introduisaient ces épingles dans les trous, ne craignant pas de percer l'œil curieux (Je me suis souvenu de ce détail dans *El*). Pour nous protéger des épingles, nous placions dans les trous de petits bouts de verre. (Id. 23)

Les confessions de Dali, notamment dans *La vie secrète de Salvador Dali*, confirment la difficulté qu'avaient ces jeunes Espagnols pour vivre leur sexualité. Dans le cas du peintre, il semble qu'il ait été terrorisé par le danger des maladies vénériennes. Son père, notaire à Figueras, avait, pour le mettre en garde, laissé intentionnellement sur le piano un livre de médecine illustré de photographies effroyables et Dali, fortement impressionné aurait eu plus tard le plus grand mal à avoir une relation sexuelle. Même lorsqu'il fréquenta les maisons closes de Paris, lors de son premier voyage, il disait s'être gardé de tout contact physique avec les prostituées, se contentant de se masturber en leur présence. Il en tira la conclusion qu'il était possible « de jouir des passions d'un plaisir sexuel extraordinaire sans avoir besoin du moindre contact charnel. » (Sánchez Vidal, Agustín, 1988,26) Quant aux femmes qu'il croise dans la rue, il n'ose les aborder, se contentant de les regarder avec une telle intensité qu'il dit les « brûler des yeux. » Puis, revenu bredouille dans sa prosaïque chambre d'hôtel, il se livrait alors, avec rage, au « rituel du sacrifice solitaire » :

Devant l'armoire à glace, j'accomplissais le sacrifice solitaire que j'essayais de prolonger le plus longtemps possible, pour rappeler une à une les images entrevues dans la journée et les forcer à venir me montrer ce que j'avais tant désiré de chacune d'elle. Au bout d'un long quart d'heure épuisant et mortel, j'arrachais enfin de toute la force animale de ma main crispée l'ultime plaisir mêlé de larmes brûlantes et aigres. (Salvador Dali, 1952, 167)

L'influence de Freud sur Buñuel et Dali dans la conception d'*Un chien andalou* a été maintes fois reconnue par le cinéaste et notamment en 1939 lorsqu'il définit ce premier film comme « un amalgame de l'esthétique du surréalisme avec les découvertes de Freud » (López Villegas, Manuel, 2000, 27) Dans des « Notes sur la réalisation d'*Un chien andalou* », dont le texte est reproduit dans le catalogue de l'Exposition de 2009, il précisait que ce film représentait une réaction violente contre ce que l'on appelait alors le *Cinéma d'Avant-Garde* :

Qui s'adressait exclusivement à la sensibilité artistique ou à la raison du spectateur avec ses jeux d'ombres et de lumières, ses effets photographiques, sa recherche d'un montage rythmique et d'une technique compliquée et qui parfois affichait un humour parfaitement conventionnel et raisonnable. C'est à ce cinéma qu'appartiennent Ruttman, Cavalcanti, Man Ray, Dziga Vertoff, René Clair, Dulac, Ivens, etc... (Catalogue, Tome II, 119).

Les deux jeunes Espagnols ont donc eu l'audace de vouloir aller au-delà des œuvres de ces cinéastes reconnus en n'acceptant, lors de l'écriture de leur scénario que « des images purement irrationnelles qui sont aussi mystérieuses et inexplicables pour l'auteur que pour le spectateur. » Et ils concluent en affirmant que « le seul procédé d'études des symboles qui se trouvent dans le film serait peut-être la psychanalyse »

## La représentation des pulsions et « « perversions » »

Les images déroutantes que l'on trouve dans *Un chien andalou* évoquent donc les pulsions et les « perversions » de la sexualité, ces manifestations qui sont, d'après Freud, de celles qui, même dans la vie normale, échappent le plus à l'influence de l'activité psychique supérieure. Avec l'humour noir qui est l'une des caractéristiques essentielles du surréalisme, c'est bien de la sexualité sous toutes ses formes et de l'expression multiple du désir que parle *Un chien andalou* : du voyeurisme, du sadisme, de l'inversion, de l'onanisme, du complexe d'Œdipe, de l'union mystérieuse entre Eros et Thanatos. . . Et ces thèmes vont se retrouver désormais, sous des formes diverses, dans toute l'œuvre de Buñuel.

Le voyeurisme est sans aucun doute la pulsion qui est la plus présente dans *Un chien andalou* et en général dans toute l'œuvre de Buñuel. La première manifestation du désir qui apparaît dans le prologue est l'excitation que provoque chez Buñuel le spectacle de la lune pleine. Si l'on se place dans la perspective de Freud (*Trois essais sur la théorie de la sexualité*) qui affirmait que les perversions fonctionnent sous le signe du double, il est logique que Buñuel qui sera, tout au long de sa vie, ennemi de la publicité personnelle et de l'exhibitionnisme qui l'irritait tant par exemple chez Dalí, accepte d'apparaître à l'écran (exhibitionnisme) comme un voyeur. Le voyeurisme est en effet selon la pensée de Freud l'une des premières pulsions qui apparaît chez l'enfant. Il dit que dans ce cas « c'est l'organe visuel qui joue le rôle de zone érogène ». Il insistait également sur l'importance du regard dans la naissance du désir : « c'est l'impression visuelle qui éveille le plus souvent la libido et c'est de ce moyen que se sert la sélection naturelle. » Le voyeurisme est par ailleurs en rapport avec l'essence même du cinéma. La pulsion du cinéaste rejoint celle des spectateurs, fascinés ensuite par les images qu'il a projetées dans l'obscurité de la salle. Nous avons vu que Jean Epstein avait proclamé, dans les années 20, la victoire, grâce au cinéma, de la vue sur tous les autres sens. La pulsion scopique du cinéaste, de l'homme-caméra, peut déboucher sur la cruauté, sur le sadisme, car filmer c'est voler une image, se saisir de l'autre, le dominer et jusqu'à un certain point le chosifier. Dans le prologue d'*Un chien andalou*, la pulsion sadique est associée au voyeurisme et attribuée, par un effet de montage, au personnage de Buñuel lorsqu'il tranche l'œil de la femme, en gros plan, par un geste d'une violence inouïe.

Il n'est pas besoin d'être un très grand connaisseur de toute l'œuvre de Buñuel pour pouvoir affirmer que le voyeurisme est la « perversion » la plus souvent mise en scène dans ses films. Nous avons déjà fait une allusion à *EL*, lorsque nous avons cité un passage de ses mémoires dans lequel il disait que la séquence très impressionnante où le personnage paranoïaque qui se croit épié, et qui pense qu'il va crever l'œil de celui qui l'espionne correspondait chez le cinéaste à des souvenirs de ses vacances sur la plage de Saint-Sébastien où il essayait d'épier les baigneuses. Rappelons que *Viridiana* (1961), Palme d'or au Festival de Cannes est un film où le voyeurisme joue un rôle primordial. Ainsi don Jaime est avant tout un voyeur qui, lorsqu'il endort sa jeune nièce vierge, se contente ensuite de la contempler amoureuxment après l'avoir parée des atours de sa femme Elvira, morte le soir de ses noces. Même s'il se

laisse aller à embrasser sa bouche et sa gorge dans une scène teintée de nécrophilie, ce qui est essentiel pour lui c'est le plaisir des yeux ; Rita, la petite sauvageonne est également voyeuriste et elle avoue en toute innocence à Viridiana qu'elle l'a vue en chemise. Quant à la servante, Ramona, elle regarde classiquement par le trou de la serrure et le spectateur assiste, par ses yeux, au déshabillage de la novice. C'est l'un des grands moments du film, lorsqu'elle raconte comment Viridiana enlève sa jupe et s'assied ensuite au bord du lit pour enlever ses bas noirs. Enfin, c'est par le regard que Ramona exprime la violence de son attirance pour Jorge (Paco Rabal) et que Viridiana, à la fin du film doit exprimer qu'elle est prête à renoncer à la chasteté. Comme l'exprimait le scénario, « c'est un regard que nous ne lui avons jamais vu. Indéfinissable, mais qui semble à la fois plein de reconnaissance, d'excuse, de tendresse. . Un regard de femme. »

Si l'on revient à *Un chien andalou*, il convient de souligner l'importance de la séquence où l'on voit le jeune homme et la jeune fille regarder, en plongée, dans la rue la jeune femme à l'allure androgyne sur le point de se faire écraser par les voitures .C'est la vision de la mort en direct qui semble provoquer un regain de l'excitation sexuelle et la reprise de la poursuite de la jeune femme. L'on pourrait voir dans cette claire association du plaisir sadique et de l'excitation que provoque le spectacle de la mort l'un des antécédents des « snuff moovies.»

Les troubles de l'identité sexuelle sont suggérés par l'apparition du personnage d'apparence androgyne, mais il y a également l'image du cycliste affublé de dentelles où l'on peut voir une allusion à « l'inversion », à l'homosexualité. L'on peut voir dans l'image du cycliste une allusion à l'homosexualité de Lorca et Guillermo Carnero, dans un article publié en 2005 dans la revue *Arte y Parte* (n°56) suggère que l'on peut voir là une allusion à un bref texte en prose que Lorca venait d'écrire, *Paseo de Buster Keaton*(1928). On y voyait l'acteur faire une chute de vélo et être incapable d'offrir à une dame « l'épée aux feuilles de myrtes » qu'elle lui demandait. Rien n'interdit non plus de penser par ailleurs que cette image du cycliste ne soit la traduction humoristique en image du terme *pédale* qui précisément était apparu à cette époque en France pour concurrencer dans le registre populaire le mot *pédéraste* employé dans le français académique pour désigner un homosexuel. « Pédéraste » est par exemple le terme utilisé par les surréalistes au cours de la célèbre enquête sur la sexualité organisée, pour la première fois au monde probablement, par les artistes qui se réclamaient de ce mouvement et dont les résultats furent publiés dans *La Révolution Surréaliste*. Rappelons à ce sujet qu'André Breton manifestait une grande intolérance envers les *pédérastes* contrairement à Aragon, Marcel Duhamel, Prévert ou Queneau. Sur l'emploi du mot *pédale* on a le témoignage du linguiste Claude Duneton qui a relevé que « être de la pédale » pour désigner un homosexuel, est attesté par écrit pour la première fois en 1935 .(Duneton, Claude, 1985, 107,108)

Luis Buñuel quant à lui, se présente dans ses mémoires comme un homophobe ordinaire qui se souvient avec humour de l'indignation qu'avait suscitée chez lui, dans un premier temps, l'accusation d'homosexualité à l'égard de Lorca qui n'avait nullement des manières efféminées :

On vint me raconter qu'un certain Martin Dominguez, un Basque physiquement très fort, affirmait que Lorca était homosexuel. Je ne pouvais pas le croire. On ne connaissait dans Madrid à l'époque que deux ou trois pédérastes et rien ne pouvait me laisser penser que Federico le fût...Federico n'avait rien d'efféminé dans son comportement, aucune affectation. D'ailleurs il n'aimait pas les parodies et les plaisanteries faites à ce sujet- comme celle d'Aragon, par exemple- qui, venant quelques années plus tard donner une conférence à Madrid,

demanda au Directeur de la Résidence où il devait parler, dans l'intention de le scandaliser-intention couronnée d'effet- : « Vous ne connaissiez pas une pissotière intéressante ? » (Buñuel, Luis, 1982, 75).

Pour l'onanisme, l'auto-érotisme, auquel l'on a vu que Dali préférait s'adonner pour se garder de toute contamination, Buñuel raconte qu'il s'accompagnait d'un terrible sentiment de culpabilité que l'éducation religieuse ne faisait qu'attiser. Il est intéressant de rappeler à ce sujet que Freud écrit encore, en 1908, à propos de *La morale sexuelle « civilisée » et la maladie nerveuse des temps modernes*, que la masturbation n'est pas souhaitable et qu'elle « ne correspond nullement aux exigences idéales de la morale sexuelle civilisée », car :

Elle entraîne les jeunes gens dans les mêmes conflits avec l'idéal que ceux que donne l'éducation, conflits auxquels ils voulaient échapper par l'abstinence. Ensuite, elle corrompt le caractère, premièrement, par de *mauvaises habitudes* : en lui apprenant à atteindre des buts importants sans se fatiguer, de façon agréable, au lieu d'y parvenir par une vigoureuse tension d'énergie, c'est-à-dire en suivant le principe du *prototype sexuel*, et deuxièmement, dans les fantasmes qui accompagnent la satisfaction : en élevant l'objet sexuel à un degré d'excellence qu'il n'est pas facile de trouver dans la réalité. Un écrivain spirituel (Karl Kraus dans le journal viennois « Fackel ») a pu même, en renversant l'argument, exprimer cyniquement la vérité en ces termes : le coït n'est qu'un succédané insuffisant de la masturbation. » (Freud, Sigmund, 1969, 42,43)

Ce n'est finalement qu'après les huit séances organisées à Vienne sur ce sujet, de novembre 1911 à avril 1912, que la Société Psychanalytique déclara la masturbation inoffensive. Cette déclaration battait en brèche les affirmations de la bible des anti-masturbateurs, *L'onanisme*, de Samuel Tissot, un médecin suisse qui décrivait, en 1764, des cas de patients atteints d'épilepsie, de tétanos, d'aliénation mentale, d'anémie pernicieuse, de phthisie. . . Elle opposait également un démenti catégorique à de nombreuses légendes populaires qui disaient qu'elle pouvait provoquer toute sorte de maux et notamment la surdité, ce qui ne devait pas déplaire à Buñuel atteint de cette infirmité. Rappelons à ce propos que Buñuel dont l'humour est absolument extraordinaire, disait que le sentiment de culpabilité qui naît de l'interdit et qui est une source de souffrance, peut également être source de plaisir.

Les deux compères en tout cas s'en sont donné à cœur joie dans les allusions à l'activité masturbatoire. La dentelli re du tableau de Vermeer reproduit au début, dans le livre que lit chastement la jeune fille, s'adonne à des travaux qui occupent ses mains. Une main du jeune homme *fourmille* littéralement, puisqu'à l'image apparaissent de grosses fourmis qui s'en échappent. Dans le scénario publié par La Révolution Surréaliste dans son numéro 12 du 15 décembre 1929, l'on pouvait lire ces indications :

La femme a la sensation que quelqu'un se trouve derrière elle et se retourne pour voir qui c'est. Sans le moindre étonnement, elle voit le personnage, sans aucun accessoire cette fois qui observe avec grande attention, quelque chose dans sa main droite. Dans cette grande attention il entre pas mal d'angoisse. La femme s'approche et regarde à son tour ce qu'il a dans la main. Gros Plan de la main au centre de laquelle grouillent des fourmis qui sortent d'un trou noir. Aucune de ces dernières ne tombe. (Catalogue T.II, 106).

Et lorsque la main a p ch , elle est susceptible de recevoir un terrible châtiment et d'être amputée. En 1923, dans *La disparition du complexe d'Œdipe*, Freud évoquait la menace d'amputation comme un *adoucissement* de la menace de castration :

La plupart du temps c'est des femmes qu'émane la menace de castration ; il est fréquent qu'elles cherchent à renforcer leur autorité en en appelant au père ou au docteur, qui, assurent-elles, exécutera la punition. Dans un certain nombre de cas les femmes elles-mêmes apportent un adoucissement symbolique à la menace, en annonçant la suppression non pas de l'organe génital, en vérité passif, mais de la main, qui pêche activement. (Freud, Sigmund, 1969, 118)

Dans le film, c'est le personnage androgyne qui, sans prendre garde aux voitures qui la frôlent, joue avec une main coupée qu'elle pousse avec un bâton jusqu'à l'intervention d'un agent de police qui s'en saisit et la met dans une boîte. Cette séquence était prévue dans le scénario de la façon suivante :

Au centre du cercle, cette jeune fille essaye de ramasser, avec un bâton, une main coupée aux ongles colorés, qui se trouve à terre. Un des agents s'approche d'elle et la sermonne vertement ; il se baisse et ramasse la main qu'il enveloppe soigneusement et qu'il met dans la boîte que portait le cycliste. Il remet le tout à la jeune fille qu'il salue militairement lorsqu'elle le remercie. (Ibid)

Les surréalistes, divisés sur l'attitude à avoir par rapport aux *pédérastes*, étaient unanimes par contre pour déclarer que la fellation était un acte surréaliste dans la mesure où elle s'opposait à l'acte sexuel conçu comme un acte de reproduction, et pour défendre l'onanisme. Breton avait déclaré, lors de la première séance des *Recherches sur la Sexualité*, que l'onanisme « qui était de tous les âges, n'avait rien de répréhensible et qu'il était une compensation légitime à certaines tristesses de la vie. » Il prenait toutefois la précaution de préciser qu'il « n'est tolérable que s'il s'accompagne de représentations féminines. » Raymond Queneau n'avait pas ces pudeurs et déclarait que « L'onanisme est aussi légitime en soi et absolument que la pédérastie. » (Archives du Surréalisme, 1990)

La richesse du film est telle que l'on pourrait pousser plus avant cette analyse en s'intéressant notamment à l'emploi de la musique ou à la structure temporelle, mais il ne s'agit dans le cadre d'une communication que de quelques réflexions et d'hypothèses de lectures de quelques unes des images de ce chef-d'œuvre, de ce grand court métrage, le premier film surréaliste et probablement le plus surréaliste de toute l'histoire du cinéma. On a vu que les quatre-vingts années qui se sont écoulées depuis sa sortie tumultueuse au Studio des Ursulines, le 6 juin 1929, n'ont en rien émoussé la force de ses images qui gardent tout leur mystère. C'est le cas notamment pour l'oxymore du dernier plan énigmatique qui réunit une dernière fois les forces antagoniques de la vie et de la mort en associant à l'image, sur une plage désertique, les amants unis dans la mort, enlisés dans le sable jusqu'à la poitrine, dévorés par les rayons du soleil et par un essaim d'insectes alors que s'affiche sur le ciel, paradoxalement, l'indication du printemps.

### Bibliographie

- Archives du surréalisme*, publiées sous l'égide d'Actual, *Recherches sur la sexualité*, (Janvier 1928-Août 1929), Gallimard, 1990.
- AUMONT, Jacques, *L'oeil interminable*, Editions Segquier, Paris, 1995.
- BEAR, Henri et CARASSOU, Michel, *Le surréalisme, Textes et débats*, Paris, Librairie Générale Française, 1984.
- Catalogue de l'Exposition à la *Tabakalera*, Saint-Sébastien en septembre 2009, *Un Perro Andaluz, 80 años después*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/La Fábrica Editorial, Madrid, 2009.
- DALI, Salvador, *La vie secrète de Salvador Dali*, Editions de La Table Ronde, Paris, 1952.
- DUNETON, Claude, *La puce à l'oreille (Les expressions populaires et leurs origines)*, Editions Balland, Paris, 1985.
- EPSTEIN, Jean, *Ecrits sur le cinéma (1921-1953)*, Editions Seghers, Paris, 1974.
- FREUD, Sigmund, *La vie sexuelle*, traduit de l'allemand par Denise Berger, Jean Laplanche et collaborateurs, Presses Universitaires de France, Paris, 1969.
- LÓPEZ VILLEGAS, Manuel, *Escritos de Luis Buñuel*, prólogo de Jean-Claude Carrière, Editorial Páginas de Espuma, Madrid, 2000.
- PÉREZ TURRENT, Tomás et DE LA COLINA, José, *Conversations avec Luis Buñuel. Il est interdit de se pencher à l'intérieur*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1993.
- SÁNCGEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel, Obra Cinematográfica*, Ediciones J.C. Madrid, 1984.
- SÁNCGEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí : El enigma sin fin*, Editorial Planeta, Barcelona, 1988.

### Notice biographique

Emmanuel Larraz est Professeur Emérite de l'Université de Bourgogne à Dijon. Membre de l'Association Espagnole des Historiens du Cinéma (AEHC), ancien membre de la Casa de Velazquez à Madrid, *Visiting Profesor* de l'Université d'Etat de Californie à Los Angeles et de l'Université d'Etat du Kentucky à Louisville, ainsi que du Colegio de Michoacán (Mexique). Il a écrit une histoire du cinéma espagnol, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, préfacée par Luis García Berlanga, (Editions du Cerf, Paris). Il a dirigé plusieurs thèses de doctorat sur le cinéma espagnol et sur le cinéma cubain et a été l'éditeur de plusieurs volumes de travaux collectifs publiés par l'Université de Bourgogne sur Pedro Almodóvar, le cinéma au féminin, Luis García Berlanga, Carlos Saura, Tomás Gutiérrez Alea. Il a co-réalisé avec Gilles Dinnematin un documentaire de montage : *La Guerre d'Espagne dans les actualités filmées Pathé* (2002).