

# Un chien andalou de Luis Buñuel

Une analyse de Jacques Kermabon

Après un court prologue nous montrant le réalisateur lui-même sectionnant avec un rasoir l'oeil d'une jeune femme, ce film truffé d'images obscures, semble décrire les obstacles divers qu'un jeune homme rencontre pour rejoindre la femme (celle du prologue), objet de son désir. A un moment, il croise un double qu'il abat avec un revolver. La femme lui échappe finalement et se retrouve sur une plage avec un autre homme. La mer dépose sur la grève des objets ayant appartenu au premier homme et qu'ils rejettent à la mer. Un court épilogue, une image fixe, nous montre l'homme et la femme enterrés dans le sable jusqu'aux épaules.

## Un film qui s'éprouve

Quel autre court-métrage peut se vanter d'avoir suscité autant d'exégèses, au point qu'assez vite les textes consacrés à *Un chien andalou* commençaient en relevant l'absurdité d'ajouter une nouvelle interprétation à toutes celles déjà proposées.

Le plus fascinant demeure que, quand bien même on connaîtrait toutes ces approches, elles n'ont rien le choc que procure chaque vision de ce film, ni son mystère. La modestie s'impose donc face à ce labyrinthe de sens. Tout au plus peut-on tenter de restituer les conditions de naissance d'*Un chien andalou* et d'essayer de comprendre comment ce film unique continue de tenir tête face aux analyses de tous poils.

## Comment est né Un chien andalou ?

Buñuel en a raconté à plusieurs reprises la genèse. Dali et lui ont écrit le scénario en six jours. « *Nous étions en telle symbiose qu'il n'y avait pas de discussion. Nous travaillions en accueillant les premières images qui nous venaient à l'esprit et nous rejetions systématiquement tout ce qui pouvait venir de la culture ou de l'éducation. Il fallait que ce soient des images qui nous surprennent et qui soient acceptées par tous les deux sans discussion*<sup>1</sup> ». Unique, ce court métrage de Buñuel tranche avec l'avant-garde d'alors, plus proche d'une inspiration plastique, et avec les œuvres que Buñuel va réaliser. Même s'il est pertinent, dans une perspective auteuriste, de lire *Un chien andalou* au prisme thématique de cette œuvre (la sexualité et ses perversions, une culture religieuse et un penchant pour le blasphème, l'humour, la dérision, le goût des insectes, l'importance de l'onirisme, la saveur de l'incongruité), il n'échappe à personne que les films suivants de Buñuel empruntent une ligne de plus en plus claire. Déjà, *L'âge d'or* (1930), sa deuxième œuvre, accueillie avec plus de ferveur encore par le groupe surréaliste, repose sur un développement dramaturgique plus explicite. Le poids du co-scénariste pèse sans aucun doute dans cette singularité. On trouve en effet une déclinaison des motifs propres



**Production :** Luis Buñuel  
**Scénario :** Luis Buñuel, Salvador Dali  
**Image :** Albert Duverger  
**Décor :** Pierre Schildknecht  
**Musique :** Wagner, tangos  
**Montage :** Luis Buñuel  
**Interprétation :** Simone Mareuil, Pierre Batcheff, Manou Messant, Luis Buñuel, James Mitravilles, Salvador Dali  
**1928, 35mm, 1,37, noir et blanc muet, 17 minutes**

1. Conversations avec Luis Buñuel, Ed. Cahiers du Cinéma, 1993

à l'univers de Salvador Dalí : l'âne pourri, le piano à queue (*Guillaume Tell*, 1930 ; *Tête de mort atmosphérique sodomisant un piano à queue*, 1934), associé au cercueil (*Fontaine nécrophilique coulant d'un piano à queue*, 1933), La dentellière de Vermeer, les fourmis (*Le grand masturbateur*, 1929). On peut tenter de mesurer l'apport de l'un et de l'autre. Dans la première monographie consacrée au cinéaste (1962), Ado Kyrrou, surréaliste - Dalí était depuis longtemps brouillé avec le groupe -, s'y essaye : «*Je suis persuadé que les buts de Buñuel et Dalí différaient. Pour le premier, il s'agissait de cerner ce domaine incandescent où le rêve et la réalité se confondent en un magnifique geste de libération, pour le second il s'agissait d'épater le bourgeois. Entre Buñuel et le grand publiciste s'ouvre l'abîme de la sincérité*». Kyrrou va même jusqu'à distinguer les séquences superficiellement surréalistes imaginées par Dalí et les «*réels cris de révolte*» de Buñuel. On aura une autre idée de cette opposition sous la plume de Dalí. En 1954, le peintre rédige un projet de film. Il affirme alors combien Buñuel, travaillant seul depuis leurs premières expériences, lui rend «*ainsi l'inestimable service de révéler au public à qui revenait le côté génial et à qui le côté primaire d'Un chien andalou*<sup>2</sup>». Une séquence parmi d'autres de ce projet annoncé, éclaire ses propres ambitions : «*On pourra voir une scène représentant la fontaine Trevi à Rome. Des maisons de la place, les fenêtres s'ouvriront et six rhinocéros tomberont dans l'eau l'un après l'autre. À chaque chute de rhinocéros, s'ouvrira un parapluie noir émergeant du fond de la fontaine*». À chacun d'apprécier la pertinence de ce partage des responsabilités. L'important demeure que ce film est le fruit de la rencontre entre deux imaginaires.

## La part du surréalisme

S'il connaissait de réputation le mouvement surréaliste, ce n'est qu'une fois le film fini que Buñuel rencontra Louis Aragon, Man Ray, André Breton ou Paul Eluard. *Un chien andalou* fut adoubé par le groupe malgré le succès qu'il rencontrait. Ce fut même l'occasion d'un procès interne fait à Buñuel qui avait accepté que *La revue du cinéma*, éditée par Gallimard, publiât son scénario. Il se rendit avec Eluard à l'imprimerie pour en empêcher la publication, mais c'était trop tard. Le mois suivant la parution, le scénario fut aussi publié dans *La révolution surréaliste* (n°5, novembre 1929) avec une mention de Buñuel : «*Ceci est la seule publication de mon scénario que j'autorise*» Dans le n°12 de l'organe surréaliste, Buñuel dénonça violemment en une formule demeurée célèbre «*la foule imbécile qui a trouvé beau ou poétique ce qui, au fond, n'est qu'un désespéré, un passionné appel au meurtre*». En 1993, à l'occasion d'une restauration de *L'âge d'or*, Pepin Bello, étudiant en même temps que Buñuel, alors qu'on lui demandait ce qui, dans *Un chien andalou*, lui semblait appartenir au groupe de la résidence de Madrid, répondit : «*Je reconnais tout. Il n'y a pas un exemple, c'est une atmosphère, un climat qui me parle, dans lequel je me sens immergé*<sup>3</sup>», sentiment que *L'âge d'or* n'éveille pas chez lui. Trop rapidement annexé au surréalisme parce que Buñuel lui-même a revendiqué son appartenance aux idéaux du groupe, *Un chien andalou* est d'abord une émanation du climat madrilène d'alors, les cafés littéraires, le rôle d'écrivains comme Ramon Gomez de la Serna, très célèbre à l'époque, créateur des greguerias, sortes de saillies parfois drôles, parfois tristes. On présente aujourd'hui cet écrivain comme un cousin du surréalisme. Dans *Mon dernier soupir*, Buñuel évoque longuement cette ambiance et Gomez de la Serna, avec lequel il faillit réaliser son premier film. «*À ce moment-là, les poètes espagnols s'efforçaient de trouver des adjectifs synthétiques et inattendus, comme «la noche ajusticiada» (la nuit passée en justice, exécutée)*». Buñuel lui-même écrivait des poèmes. Le titre du film est d'ailleurs celui qu'il avait envisagé pour un recueil. Il se rattachait à un mouvement, l'ultraïsme<sup>4</sup>, qui se voulait à l'avant-garde de l'expression artistique. Cette avant-

2. Dalí, *Mes secrets cinématographiques*, publié dans *La Parisienne*, février 1954, reproduit dans Salvador Dalí, catalogue du Centre Georges Pompidou, 1979.

3. Propos recueillis par Agustin Sanchez Vidal dans *Souvenirs de l'âge d'or*, film de Michel Pamart et Dominique Rabourdin, 1993.

4. Au confluent de mouvements d'avant-garde tels que futurisme, cubisme et dadaïsme, ce mouvement poétique fut lancé vers 1918 par un groupe de poètes : Guillermo de Torre, Xavier Bóveda, César A. Comet, Pedro Garfias, F. Iglesias Caballero, J. de Aroca. Outre le lexique de la technique, de la science ou du sport, les mots rares, les images surprenantes, les métaphores brillantes composent le langage de l'ultraïsme. Vers les années 1920-1923, plusieurs revues, souvent éphémères, propagent l'ultraïsme en Espagne (Grecia, Cervantès, Ultra), en Argentine (Proa, Prisma, Martín Fierro), au Mexique (Horizonte, Los Contemporáneos), en Uruguay (Los Nuevos, Alfar), à Cuba (Revista de avance). L'influence de l'ultraïsme fut décisive ; la «*génération de 1927*» (F. García Lorca, G. Diego, P. Salinas...) y trouve, en partie, ses racines ; J. L. Borges y fut associé. L'ultraïsme débouche dans le créacionisme, créé à Paris par le poète chilien Vicente Huidobro et le poète français Reverdy. Ultraïsme et créacionisme finirent par être emportés par la grande vague du surréalisme. (d'après l'Encyclopedia Universalis)

garde espagnole est bien sûr très loin d'avoir connu le rayonnement du surréalisme. Et puis la Guerre Civile transformera le paysage : Garcia Lorca sera exécuté par les Franquistes, Gomez de la Serna partira en Argentine. Aussi, ce Chien andalou qu'on associe communément au surréalisme doit être vu comme l'émanation du climat dans lequel baignait la résidence des étudiants de Madrid, propre à stimuler les libres associations de Buñuel et Dali.

## La question du sens

Pourquoi ne pas croire Buñuel quand il répète à loisir que ces interprétations qu'il a entendues, toutes plus ingénieuses les unes que les autres, pour lui, sont fausses. «*Dali et moi choisissions les gags, les objets qui nous venaient à l'esprit et nous rejetions impitoyablement tout ce qui pouvait signifier quelque chose*». Comprendre ce film ne peut donc pas vouloir dire retrouver un sens caché, crypté, sauf à assimiler sa construction à celle d'un rêve et à le lire dans une perspective psychanalytique en interprétant les scènes en termes de déplacements ou condensations de questions bien évidemment sexuelles. Une telle lecture est-elle légitime ? Quel est l'inconscient qui se manifeste ici ? Celui de Buñuel, de Dali ? Il est possible d'articuler certaines scènes à des traits biographiques de l'un ou de l'autre. Un seul exemple : dès que l'on sait que Dali prétendait qu'il avait dû jouer au génie (avant même d'en devenir un) pour tuer le frère mort qui était en lui, on est tenté de rapprocher cet élément biographique de la scène où le personnage principal tue son double<sup>5</sup>. Nous avons besoin de sens, mais il y a gros à parier que les lectures que nous proposerons d'*Un chien andalou* éclaireront plus sur nous-mêmes que sur un film dont il est frappant de constater qu'il ne nous apparaît jamais tout à fait identique à chaque vision<sup>6</sup>. Faut-il chercher un sens aux tours d'un prestidigitateur ? Apparitions, disparitions, substitutions, déplacements dans l'espace émaillent ce film, mais le magicien joue aussi avec des sentiments (la peur, le désir) et avec le cinéma même. Le carton initial «*Il était une fois*» inscrit en effet la trame dans la tradition du conte et la première scène place les ingrédients de ce qui pourrait être une histoire d'amour (un homme, une femme, un balcon, la lune). L'œil tranché, même s'il est amené par la logique de contiguïté du montage, fait basculer le spectateur dans un autre monde. Il faut imaginer ce gros plan sur un grand écran pour avoir une idée du choc que cette vision insoutenable procure. *Un chien andalou* est finalement moins un film qui se comprend qu'un film qui s'éprouve. On pourrait penser que l'étrangeté qui en émane relève surtout de ses constructions d'images incohérentes (une boîte mystérieuse, une main coupée, un âne sur un piano à queue, des maristes accrochés derrière...). Nous ne nous attarderons pas sur les images incongrues sauf à relever que certaines ont à voir avec le langage. L'illustration littérale de l'expression «*avoir des fourmis dans la main*» en est la plus explicite. D'autres pistes ont été suggérées : le cocktail en guise de sonnette évoquerait un jeu sur les mots anglais désignant les organes sexuels et/ou excréteurs comme «*cock*» et «*tail*» («*queue*» et «*cul*») ; un réseau homophonique passe de «*fourmi*» à «*oursin*», via la foule qui «*fourmille*». Le plus étrange peut-être est que, face aux événements, les personnages réagissent d'une façon assez ordinaire - du moins sans commune mesure avec la perplexité qui nous saisit - par des expressions ou des gestes assez clairs, empruntés au cinéma d'alors. Contrairement à d'autres productions de l'avant-garde, soit plus abstraites, soit injectant des effets plastiques à l'intérieur d'une construction plus classiquement narrative, *Un chien andalou* met en présence des acteurs qui semblent exprimer des sentiments, se poursuivent, se touchent, se lancent des regards, bref, qui jouent (parfois exagérément). Simplement, ce jeu qui exhale un parfum de cohérence, n'aboutit à rien de tangible. Le monde qui se constitue, à peine offre-t-il un semblant d'existence qu'il nous échappe, s'évanouit, à l'instar des parties du corps qui n'arrivent pas à se stabiliser : les seins deviennent des fesses, la bouche aisselle, pubis. Temps et espace échappent à tout repère. Les cartons

5. Il l'explique ainsi dans un Gros plan, film de Pierre Cardinal (1975). Ses parents avaient perdu un enfant qu'ils adoraient, trois ans avant la naissance de Dali. Ils ont appelé leur deuxième fils Salvador, comme le premier. Et le peintre explique que, toute son enfance, il lui a fallu tuer en lui ce frère mort pour prouver combien lui-même était vivant.

6. Il faudrait interroger individuellement plusieurs spectateurs après une première vision pour apprécier le cheminement des mémoires. Dans un texte publié en 1977 (Screen, n°3, automne 1977, traduit dans La revue belge du cinéma n°33-34-35), Phillip Drummond pointe les différents commentaires des historiens ou analystes qui ont commenté la scène des pianos à queue. Certains parlent d'un seul piano, de vache ou de veau au lieu d'âne), de prêtres morts, de déménageurs...

font mine de rythmer le film (pastiche d'une narration classique) en déniaient à la chronologie tout caractère plausible<sup>7</sup>. Quant à l'espace, il se résume à peu de lieux. Le prologue se joue entre l'intérieur d'une chambre et son balcon. L'épilogue se déroule sur une plage. Le cœur du film, le plus long, passe de la rue à un appartement et y demeure en dehors d'une incise lorsque le corps du personnage masculin s'écroule et se retrouve dans un parc. Lors d'une première vision, il n'est pas certain qu'on repère que la chambre est l'unique pièce de la partie centrale (la même aussi que celle du prologue) et que, quand les personnages passent d'une pièce à l'autre, c'est dans la même qu'ils se retrouvent, indéfiniment. Elle est le lieu d'irruption de tous les possibles. Objets divers, réminiscences du passé y surgissent comme du néant avant d'y retourner. L'espace de cette chambre se révèle tout autant contiguë de la ville que de la mer. Par commodité, on parlera de rêve pour décrire cet obsédant surplace. Or, c'est à un film que nous assistons, un film qui nous emmène là où il veut, selon son bon plaisir. Raccords de regard et raccords dans le mouvement confèrent une réelle dynamique à l'enchaînement des plans et montrent à quel point le jeune réalisateur espagnol avait un sens aigu du montage classique, alors même que celui-ci était loin d'être aussi précisément stabilisé dans le cinéma français des années vingt, contrairement au cinéma américain dont Buñuel, comme beaucoup, était friand<sup>8</sup>. Mais, de près, ces raccords se révèlent trompeurs. Lors de la scène du bras coincé dans la porte, deux logiques contradictoires s'affrontent, puisque, que l'on soit du côté de l'homme ou de celui de la femme, la fermeture de la porte s'effectue en poussant. Autre faux-raccord : plus loin, le double de l'homme jette des affaires par la fenêtre. Un principe répété d'alternance nous montre l'homme à l'intérieur et le balcon vu de l'extérieur, et il est clair qu'ici il fait jour tandis qu'il fait nuit là. L'étrangeté ne naît donc pas que des scènes énigmatiques, elle se nourrit autant, en sous-main, des bizarreries des raccords. En cela, *Un chien andalou* est une variation sur les illusions du cinéma. Comme dans un tour de passe-passe, sidéré par ce que montre la scène, on ne voit pas que ce qu'on a pris pour une continuité était aussi vicié. Parodie du cinéma narratif, la mécanique des raccords contribue à la dynamique du film en entraînant notre regard d'un plan à l'autre, mais dans le même temps déjoue cette illusion de continuité. Cette continuité se nourrit aussi de motifs et d'objets récurrents. On pourra ainsi s'amuser à repérer les répétitions du motif inaugural, l'opposition entre le cercle et la ligne droite. Il y a aussi cette boîte rayée portée au cou de l'homme-cycliste, qu'on retrouve serrée contre la poitrine de l'androgynisme puis, à la fin, échouée sur la plage. Que dissimule-t-elle ? Pourquoi ces rayures ? Si jusqu'au bout le secret est bien gardé, c'est que cet objet distillé à plusieurs reprises n'a d'autre rôle que de produire du mystère. Si *Un chien andalou* demeurera à jamais énigmatique c'est qu'il ne cache rien. Puisant à différentes sources, il orchestre une succession de situations improbables en mimant et minant la continuité illusoire du mode de représentation filmique. Il nous donne à voir quelque chose et, dans le même geste, nous le retire, il suscite notre intérêt et avant même de le combler le fait s'évanouir ou passe à autre chose. Sans doute est-ce là le mouvement le plus près de l'effet que ce film nous fait éprouver, comme quand le double de l'homme s'écroule dans la chambre, tombe dans un parc derrière le dos nu d'une femme digne d'Ingres, qui aussitôt disparaît avant qu'il ait pu l'effleurer.

7. Le dernier, inscrit sur la dernière image, « Au printemps... », pourrait être une évocation ironique d'un slogan publicitaire qui, à l'époque, vantait le célèbre grand magasin : « Au Printemps, j'achète tout les yeux fermés ».

8. Grand admirateur de Buster Keaton, il avait publié des textes sur ce burlesque. La scène où l'homme tire le piano peut d'ailleurs être vue comme un hommage direct à Keaton.