

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Band: - (1993)
Heft: 2

Artikel: L'intertexte contre l'intertexte : Un chien andalou de Luis Buñuel
Autor: lampolski, Mikhaïl
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870501>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

L'INTERTEXTE CONTRE L'INTERTEXTE (UN CHIEN ANDALOU DE LUIS BUÑUEL)

Dans *Un Chien andalou*, Buñuel et Dali recourent à l'un des traits de la poétique surréaliste consistant à dénier toute inscription culturelle de leur œuvre en la référant au rêve, au désir et au corps. Mais il s'agit là d'un masquage aux fins polémiques, le film se construisant sur une série d'intertextes complexes (Apollinaire, Gomez de la Serna, Benjamin Péret, etc.) mettant en jeu un certain nombre de procédés et de tropes communs au surréalisme telle que la mise en rapport d'éléments selon des critères purement extérieurs afin d'en évincer le sens et en détruire l'intertexte culturel. Or la structure syntagmatique ne peut opérer cette dé-sémantisation qu'au prix de l'édification d'un nouvel intertexte, d'une nouvelle symbolisation transformant l'image en un hiéroglyphe aux interprétations illimitées.

Permettant de sortir fictivement du cadre de la littérature et ainsi de la renouveler, le cinéma a servi de modèle littéraire à de nombreux écrivains d'avant-garde. Ce cinéma imaginaire, guère apte à être filmé, ne prend son sens que comme *fait littéraire*. D'où l'écart entre le nombre de films surréalistes imaginés et effectivement réalisés. Maints scénarios surréalistes sont parvenus jusqu'à nous¹, mais seuls furent réalisés *La Coquille et le*

1. Parmi les plus importants on peut citer: les *Poèmes cinématographiques* et *Le Cœur volé* de Philippe Soupault, *La Coquille et le clergyman*, *Les Dix-huit Secondes*, *La Révolte du boucher*, etc., d'Antonin Artaud, *Minuit à deux heures*, *Les Mystères du métropolitain*, *Y a des punaises dans le rôti de porc* et bien d'autres de Robert Desnos; *Paupières mûres*, *Barre fixe et mtasipoj* de Benjamin Fondane, *Pulchérie veut une auto* de Benjamin Péret, *Le Huitième jour de la semaine* de Georges Ribemont-Dessaignes, *La Perle* de Georges Hugnet, *La Loi d'accomodation chez les borgnes*, *Sursum Corda* de Francis Picabia, etc.

clergyman (G. Dulac, 1927), qui a été répudié par son scénariste Antonin Artaud, et *La Perle* de Georges Hugnet (H. d'Ursel, 1929). Le panthéon des films surréalistes est donc très réduit. On peut ajouter aux titres précédents *Un Chien andalou* (1928) et *L'Age d'or* (1930) de Luis Buñuel et Salvador Dali, ainsi, peut-être, que *L'Etoile de mer* (1928) de Man Ray et Robert Desnos.

Le projet d'un cinéma qui n'est pas destiné à l'écran a été formulé en 1928 par Benjamin Fondane : «OUVRONS DONC L'ÉPOQUE DES SCENARII INTOURNABLES²».

Le scénario comme genre «difficile à lire et impossible à écrire» s'oppose à la littérature en tant que forme poétique. L'opposition «littérature vs poésie» est caractéristique des surréalistes : à la littérature appartiennent tous les stéréotypes de l'écriture, à la poésie leur dépassement. R. Desnos, en particulier, considérait que c'était justement par le cinéma que passait le front «de la grande bataille qui oppose partout [...] la poésie à la littérature, la vie à l'art, l'amour et la haine au scepticisme, la révolution à la contre-révolution.» Le même Desnos voit dans le cinématographe un remarquable outil purement mécanique pour combattre la lecture, car l'obscurité de la salle «empêche la lecture illusoire des manuels et des livres édifiants de toutes sortes.» Le cinéma, du point de vue des surréalistes, s'oppose à la «grande» culture bourgeoise comme sa négation agressive. Dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924), André Breton écrivait :

Et, dès lors, il me prend une grande envie de considérer avec indulgence la rêverie scientifique, si malséante en fin de compte, à tous égards. Les sans-fil? Bien. La syphilis? Si vous voulez. La photographie? Je n'y vois pas d'inconvénient. Le cinéma? Bravo pour les salles obscures³.

Le cinéma était donc considéré comme un moyen de lutte contre la culture, un refus de la forme littéraire, pouvant prendre la forme d'un dépassement par les mots de la tradition littéraire. Un texte orienté vers la poétique cinématographique devait forcément entrer en opposition avec le vaste intertexte littéraire. Le cinéma le «branchait» sur une sorte d'intertextualité négative, sur la négation du contexte culturel.

2. Benjamin FONDANE, «Trois Scénarii», in *Les Documents internationaux de l'Esprit Nouveau*, Bruxelles, 1928.

3. André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, in *Œuvres*, t. 1, Paris: Gallimard (La Pléiade), 1990, p. 345.

Étudions dans cette perspective quelques aspects du premier film reconnu sans réserves par les surréalistes, *Un Chien andalou* de Buñuel et Dali qui a été réalisé consciemment comme modèle de poésie surréaliste au cinéma. D'après Buñuel lui-même,

Par son «idéologie», sa motivation psychique et l'utilisation systématique de l'image poétique pour mettre à bas les notions reconnues, ce film correspond à toutes les caractéristiques d'une œuvre authentiquement surréaliste⁴.

A l'évidence, une telle réalisation permettait de tenter un transfert direct de la structure du trope surréaliste de la littérature au cinéma. A cet égard, le célèbre prologue du film — un parallèle entre un œil tranché par un rasoir et un nuage traversant le disque lunaire — présente un grand intérêt. La plupart du temps, il a donné lieu à une interprétation psychanalytique, mais ces dernières années, des chercheurs se sont intéressés également à la structure quasi-littéraire de cette comparaison. L'Américaine Linda Williams, par exemple, considère la métaphore de la lune et de l'œil comme un exemple rare de «métaphore dans le syntagme» avec réciprocité retournée des éléments constitutifs. Elle remarque que la métaphore est habituellement fondée sur le rapprochement d'une action humaine *dans la diégèse* et d'un élément de la nature *extra-diégétique*. Or, dans le film de Buñuel, la lune et le nuage appartiennent à la diégèse, comme le souligne l'orientation du regard du personnage (Buñuel lui-même), sortant sur le balcon, rendant dès lors secondaire l'action humaine du premier membre de la comparaison. Ce n'est donc pas l'œil qui est comparé à une lune extra-diégétique, mais la lune de la diégèse qui est comparée à l'œil de la femme «mal» intégré à la diégèse⁵. Certes, on peut interpréter une telle réversion des membres de la comparaison de cette métaphore comme purement surréaliste et en tirer des conclusions générales sur le renversement dans ce film. Mais l'affaire, à l'évidence, est un peu plus complexe. Les relations avec la culture ne se bornent pas à un retournement «métaphorique» aussi simple.

4. Luis BUÑUEL, «Notes on Making of Un chien andalou», in *The World of L. Buñuel*, éd. J. Mellen, New-York: Oxford University Press, 1978, p. 151-52.

5. Linda WILLIAMS, «The Prologue to Un chien andalou: A Surrealist Film Metaphor», *Screen*, vol. 17, n° 4 (1976-77), p. 30-31.

Buñuel lui-même affirme que l'image de l'œil coupé au rasoir lui est venue en rêve :

Invité par Dali à Figueras pour passer chez lui quelques jours, je lui racontai que peu de temps auparavant, j'avais vu en rêve un nuage effilé qui coupait en deux la lune, et une lame de rasoir dis-séquant un œil⁶.

Georges Bataille donne une autre version :

Buñuel lui-même me racontait que c'était Dali qui avait imaginé cet épisode, qui lui avait été suggéré directement par la vision authentique d'un long nuage étroit coupant en deux le disque lunaire⁷.

Le recours au rêve sert souvent à évincer une source et camoufler les liens intertextuels cachés derrière les tropes. Le rêve remplace la source de la citation en la transposant de la sphère de la culture à celle de la physiologie, de l'érotisme, du subconscient. Néanmoins, on a toutes les raisons de croire que le motif de l'œil coupé en deux a plusieurs origines. Dali l'utilise dès 1927 dans le texte *Mon amie et la plage*⁸, F. Aranda fait remonter ce motif à un poème de E. Larréa de 1919⁹. Il peut également être interprété par rapport au thème de la cécité dans le film (les yeux crevés des ânes, les aveugles enfouis dans le sable à la fin du film, etc.)

Arrêtons-nous encore sur une des sources possibles de ce motif — le roman de Ramon Gomez de la Serna *Ciné-ville*. Buñuel adorait de la Serna et surestimait son rôle dans l'essor du cinéma. Il avait voulu réaliser un scénario de cet écrivain, constitué de six nouvelles, *Capricios*¹⁰ et se serait apprêté à l'embaucher comme scénariste pour le *Chien andalou*¹¹. Il n'y a pas le

6. Luis. BUÑUEL, *Mon dernier soupir*, Paris: Robert Laffont, 1986, p. 125.

7. Georges BATAILLE, *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1970, t. 1, p. 211.

8. «Mon amie aime [...] la tendresse des légères coupures de scalpel sur la courbure des prunelles...», Salvador DALI, *Rétrospective 1920-1980*, Paris: Centre Pompidou, catalogue d'exposition, 1979, p. 48.

9. J. FRANCISCO ARANDA, *L. Buñuel. A Critical Biography*, London: Secker & Warburg, 1975, p. 67 (traduit de *Luis Buñuel, biografía critica*, Editorial Lumen, 1970).

10. P. DRUMMOND, «Textual Space in "Un chien andalou"», *Screen*, vol. 18, n° 3 (1977), p. 60. Publié sous le titre «Chiffres» dans *La Revue du cinéma* (Paris), 9 (avril 1930).

11. J. Aranda, *op. cit.*, p. 59.

moindre doute sur le fait que Buñuel connaissait la ciné-utopie littéraire de Ramon Gomez de la Serna, proche des surréalistes par son regard sur la vie à travers le cinéma. Des parallèles existent entre le prologue du film et le chapitre intitulé «Le grain de beauté volé», où il est question d'un «événement tragique»: le mari de la vedette de cinéma Edma Blake avait «ligoté sa femme, puis lui avait extirpé le magnifique grain de beauté qu'elle avait dans le dos¹²». Mais l'écrivain souligne avec insistance le caractère de travestissement du grain de beauté d'Edma Blake, auquel peut être facilement substitué un autre élément: un œil («Arracher un grain de beauté palpitant, c'est comme arracher un œil»), un diamant («Le plus beau brillant monté sur platine ne valait pas ce grain de beauté naturel»), un phare («Elle se tourne le dos à elle-même, et elle pense que le grain de beauté qu'elle a dans le dos brille autant qu'aucun phare au monde») Soudain le grain de beauté d'Edma Blake apparaît sur la lune («La lune même, en cette nuit splendide, eut un grain de beauté féminin, minaudier, près de la commissure de son large sourire») et devient un symbole érotique («Elsa avait dit: "Si un homme me faisait cela, je lui mangerais le nez."» — le nez étant évidemment ici un euphémisme dans la tradition du travestissement érotique). Soulignant de la sorte le caractère versatile du grain de beauté, l'écrivain construit une longue chaîne de motifs interchangeables, une métaphore filée à plusieurs degrés: grain de beauté-œil-phare-lune, plus loin, *jupiters* et réflecteurs de studios de cinéma. La lumière aveuglante du phare-lune-*jupiters* est reliée par l'auteur au motif de la cécité (l'un des plus importants de *Ciné-ville*): «Un des plaisirs de l'étoile qui se livre en holocauste au public est de brûler ses yeux à la flamme [...] Au cinéma, la voix, la parole, la diction nuancée et élégante sont dans les yeux. On pourrait dire que les aveugles sont "cinématographiquement muets"». De telles métaphores filées métadéscriptives sont tout autant caractéristiques de la poétique surréaliste, cependant l'interchangeabilité des motifs dans *Cinéville* a encore un caractère hybride: «Arracher un grain de beauté palpitant, c'est comme arracher un œil». La substitution de l'œil au grain de beauté se réalise ici sur le plan figuratif, discursif, agissant uniquement par médiation sur le plan référentiel, diégétique de la narration.

12. Ramon GOMEZ DE LA SERNA, *Ciné-ville*, Paris: Ed. Gérard Lebovici, 1987 [1927], p. 56.

La réunion à l'intérieur de la diégèse de la lune et de l'œil dans *Un chien andalou* mène à une liaison plus radicale des plans discursif et référentiel, que l'on retrouve dans la principale partie du film.

La métaphore du prologue acquiert encore une autre qualité majeure. Les images mises en relation y sont unies, pour la plupart, à partir d'une ressemblance purement extérieure, formelle. Le cercle de la lune et le globe de l'œil peuvent donc être facilement intervertis. Une telle accentuation de la forme extérieure a vocation de détruire les liens sémantiques instaurés et de les remplacer par un autre mode d'interaction des signifiants. Le fait de faire passer l'accent de la sémantique à l'aspect formel-extérieur des images mises en relation est à la base de la stratégie surréaliste de rénovation du langage. Michel Riffaterre définit ainsi la nature de la conjonction de l'image dans les textes surréalistes : «L'union surréaliste, substitut formel de la synonymie, rapproche métaphoriquement des mots n'ayant rigoureusement aucun lien sémantique¹³». Dans *Un chien andalou* la fonction de conjonction de coordination est remplie par l'illusion, due au montage, de la réunion dans l'espace de deux éléments rapprochés par le fondu enchaîné, par la réunion «insolite» de deux objets (ou plus) dans une seule image absurde, etc. De la sorte, le cinéma, fort de son «agrammaticalité», peut, pour des constructions analogues, se passer de la simulation grammaticale de la synonymie à partir des conjonctions de coordination.

L'enchaînement d'éléments logiquement non coordonnables, même au moyen de conjonctions de coordination dans un texte littéraire, ou au moyen du montage dans un texte cinématographique, produit un paradoxe. D'un côté, nous avons des «amas» entiers d'anagrammatismes, d'anomalies, qui incitent inmanquablement à la lecture intertextuelle. Ces chaînes insolites, anormales, clament, littéralement, leur caractère de citations. D'un autre côté, la disparition des liens sémantiques fait porter l'accent sur la pure syntagmatique. Comme si l'on nous proposait de lire un texte n'offrant d'intérêt que dans la spontanéité de son développement, un texte qui serait tout entier concentré dans le syntagme et récuserait tout lien paradigmatique.

13. Michel RIFFATERRE, *La Production du texte*, Paris: Ed. du Seuil, 1979, p. 223.

Les surréalistes eux-mêmes, avec leurs références constantes au rêve, au caractère médiumnique de l'écriture automatique, etc., ont incité à une lecture psychologisante, notamment à travers le prisme du freudisme. Le code obscur du texte se cacherait dans l'obscurité du subconscient. Riffaterre montre que les éléments des textes surréalistes se lisent comme des hiéroglyphes : «Nous ne les comprenons pas comme discours et même pas non plus comme symboles isolés, ils représentent plutôt un discours dont la clef est enfermée quelque part». Un hiéroglyphe qui ne renvoie pas à l'intertexte, mais au texte du subconscient. Telle était, en tout cas, la stratégie délibérée des surréalistes qui n'ont cessé de se référer à l'automatisme de l'écriture et des rêves. Cette stratégie se justifiait car c'est justement au moyen de la psychanalyse qu'on a pu avec le plus de bonheur interpréter maints textes surréalistes.

Pourtant l'évocation de l'inconscient n'est qu'un palliatif. Dans la stratégie surréaliste, l'important est ailleurs. Riffaterre a remarqué très justement que les «agrammatismes sémantiques» des surréalistes sont constamment compensés par une «grammaticalité» sur le plan de la structure. «L'absurde, le non-sens réside dans ce qu'ils bloquent le décodage et forcent le lecteur à lire directement les structures.»

Par la suite, nous aurons à comprendre dans quelle mesure la structure syntagmatique est capable de normaliser un texte non normalisable sur le plan du travail «habituel» de l'intertexte, d'un déchiffrement traditionnel des citations. C'est au cinéma qu'il appartient, pour ainsi dire, de délivrer la sémantique, de quitter ce champ des associations qui pèse sur les éléments verbaux. Le cinéma peut en effet faire porter l'accent sur le côté extérieur, visuel de l'objet, le soustrayant au remplissage sémantique que la littérature opère. D'où le mimétisme de nombre de textes surréalistes par rapport au cinéma.

Le moyen le plus simple d'un rapprochement syntagmatique d'objets qui ne tienne pas compte de leur symbolisme et de leur signification, est bien sûr de partir d'une ressemblance extérieure formelle facilement perceptible sur la base d'une forme géométrique commune. La forme la plus élémentaire est le cercle qui n'a pas acquis une telle importance dans la poésie surréaliste par hasard.

Le passage d'un objet rond à un autre est particulièrement présent dans le scénario de Robert Desnos *Minuit à quatorze heures* (1925) qui décrit le développement même de la poétique surréa-

liste partant d'associations formelles (enfilade d'objets circulaires) et opérant la transformation d'objets, le passage physique de l'un à l'autre. Leur position accumulative initiale se transforme en mouvement du sujet lui-même, la comparaison devient source des événements. On trouve à peu près le même procédé dans un scénario de B. Fondane, *Les Paupières mûres*, où figurent des boules de billard blanches. Dans *Une Girafe* de Buñuel, des boules de billard apparaissent également, cachées à l'intérieur de la «cinquième tache» d'une girafe, qui rappelle un tiroir de bureau¹⁴. Ces boules ne sont que la réalisation d'une forme géométrique (cercle) qui est un équivalent universel. Dans *Un chien andalou*, la fonction du cercle est en partie la même. La position des éléments circulaires dans le prologue se transformant ensuite à l'intérieur du sujet : la lune en œil, le nuage en rasoir.

L'accent porté sur la forme de l'objet et l'importance accordée aux objets sphériques, mènent à un renforcement de la fonction dénotative des signifiants. Les surréalistes nivellent la diversité sémantique entre des objets qui se ressemblent formellement. C'est particulièrement clair dans l'image poétique traditionnelle où c'est l'aspect concret-matériel qui est souligné. Les yeux font partie de ces «images poétiques» qui subissent une telle chosification. D'une part, ils sont activement poétisés¹⁵, d'autre part, le jeu avec les yeux comme avec des boules est constant dans les textes surréalistes. Les tropes traditionnels sont dé-sémantisés à travers leur chosification.

Mais nombre de textes surréalistes, témoignent aussi d'un phénomène à première vue inattendu, l'introduction d'un riche intertexte poétique via ce type de tropes. La poésie formée sur la négation de l'intertextualité, se met rapidement et intensivement à produire un nouveau champ de liens intertextuels, destinés à démontrer concrètement la stratégie sémantique choisie. L'intertexte surréaliste, pourtant, ne fait pas que multiplier les exemples de ce jeu de ressemblance avec un motif, il est traversé par le parodique — à chaque fois, le jeu avec l'objet s'éloigne de la métaphore poétique traditionnelle, lui faisant subir un abaisse-

14. Luis BUÑUEL, «Une girafe», *Le Surréalisme au service de la révolution*, 6 (mai 1933). Ado KYROU, *Luis Buñuel*, Paris: Ed. Seghers, 1962, p. 124.

15. Ainsi Eluard et Breton comparent régulièrement les yeux à des étoiles par exemple.

ment blasphématoire. Certes, des motifs comme «les yeux» ou «la lune» ne pouvaient manquer de provoquer de multiples associations avec la tradition poétique. Ainsi, le rapprochement de l'œil de la femme et de la lune dans *Un chien andalou* parodiait certainement le caractère pittoresque des poésies de Federico Garcia Lorca, ami de Buñuel, qui forment l'intertexte poétique du début du film. En 1924, Lorca fit cadeau à Buñuel d'un poème qu'il écrivit au dos d'une photographie où ils figurent tous les deux. On peut y lire les vers suivants : «la grande lune scintille et roule / dans les hauts nuages calmes¹⁶.» Or *Un chien andalou* provoqua une rupture entre Buñuel et Lorca qui considéra que le film était dirigé contre lui : «Le chien, c'est moi», disait-il¹⁷.

La chosification blasphématoire se manifeste de la manière la plus extrême dans le motif du démembrement du corps qui, provoquant un choc dans la conscience du lecteur, ne fait au fond qu'introduire dans le sujet cet élément poétique largement diffusé. Curieusement, le thème même de l'énucléation, de la déchirure de l'œil est activement mythologisé dans un corpus entier de textes, comme chez Georges Bataille, largement influencé par *Un chien andalou*. L'importance du film pour ce thème est mentionnée dans *L'Œil* de Bataille (1929), écrit juste après la première du film. Y apparaissent les éléments inauguraux du mythe : le cauchemar de Granville, poursuivi par des visions d'yeux se métamorphosant en poissons ; l'histoire de Crampon, offrant en souvenir son œil de verre au prêtre qui l'assiste avant son exécution, etc. Plus tard, ce thème sera développé dans l'essai *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh* (1930). Ici, Bataille s'appuie sur le livre de M. Lortillois, *De l'automutilation. Mutilations et suicides insolites* (1909), où sont rapportés onze cas d'auto-énucléations et autres crèvements d'yeux volontaires. Bataille fait lui aussi le rapprochement entre les yeux et un astre, non pas la lune, mais le soleil, suivant en cela la tradition chrétienne¹⁸. Dans le contexte du sacrifice solaire, Bataille étudie également le mythe d'Œdipe¹⁹. Plus tard, le

16. L. Buñuel, «Une girafe», p. 63.

17. *Idem*, p. 64.

18. A. Boczkowska, *Tryumf Luny i Wenus*, Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1980, p. 38-39.

19. G. Bataille, *Œuvres*, 1980, p. 258-70.

même thème sera développé dans son *Histoire de l'œil*. Chez Bataille, la chaîne des substitutions mythologiques de l'œil est la suivante : œil-insecte-autre partie découpée du corps-soleil. Ainsi, les mécanismes extérieurs de la métaphores surréaliste sont conservés.

Dans un texte de 1926, *Uccello, un poil*, Antonin Artaud construit une chaîne encore plus proche de Buñuel : œil-œuf-lune. Il associe des visages de pendus à des œufs nés de «la paume monstrueuse» de l'artiste, une paume «de pleine lune». L'œuf se transforme en lune²⁰. Plusieurs textes d'Artaud sont construits comme la fixation des sensations physiologiques de son propre corps dont les parties sont entraînées dans des séries métaphoriques très complexes, le corps lui-même, comme totalité, se désagrègeant. En tant que principe constructif, cette «sensation» a été utilisée par Hans Bellmer dans ses poupées, dont les bras, les jambes, les têtes, ne sont pas à leur place.

La tête est d'ailleurs le motif préféré des manipulations surréalistes. Sa forme ronde incite «naturellement» à intervertir têtes et yeux²¹. Tout aussi caractéristique est la métamorphose de la tête en oursin²². Souvent, la tête figure comme objet, comme boule. Par exemple chez Tristan Tzara²³, ou dans le scénario de B. Fondane *Paupières mûres*²⁴, ou encore chez Soupault²⁵ et chez Breton²⁶. Cette tradition, qui remonte encore aux spectacles d'illusionnistes et aux films de Méliès, est présente dans *Un chien andalou* à travers le motif de la main coupée, motif largement représenté chez Desnos, Soupault, Breton. La ressemblance entre la main et l'étoile de mer est liée elle aussi au motif de

20. Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1976, t. 1, p. 140-41.

21. «Ses yeux sont une tête coupée», Paul ELUARD, *Poèmes*, Paris: Gallimard, 1951, p. 105.

22. «Ma tête devient difficile à prendre à cause des piquants», André BRETON, Philippe SOUPAULT, *Les Champs magnétiques*, Paris: Gallimard, 1968, p. 71.

23. «Tu tiens comme pour lancer une boule ta tête pleine de poésie chiffre lumineux.» Tristan TZARA, *L'Homme approximatif*, Paris: Gallimard, 1968, p. 27.

24. «55. Il tourne la tête vers la glace 56. la tête de femme s'y trouve mais posée sur la table», B. Fondane, «Paupières mûres».

25. «La tête roule sans feuille et le fruit du jour est mûr et rouge», Philippe Soupault.

26. *Allotropies* : «Ma tête roule de là-haut où jamais ne se porteront mes pas», Breton, *Le Revolver à cheveux blancs* [1932], *op. cit.*, t. 2, p. 73.

l'œil. Ce lien est à l'origine de la mythologie développée dans l'œuvre de Breton. Ainsi, l'œil du prologue de Buñuel se retrouve, via l'intertexte poétique, dans le motif de la main coupée de la partie principale du film. De tels enchaînements se forment à travers des liens métaphoriques fixés dans la poésie surréaliste. L'intertexte favorise ici la cristallisation de chaînes de substitutions permanentes et d'équivalents, il forme des liens syntagmatiques (chaînes), en les paradigmatissant.

Les surréalistes créent un système de similitudes externes, les égalisent sur la base de la multiplicité des phénomènes et des objets, puis rechargent de symbolisme ces liens universels recréés (la sphère, la boule, ne sont plus que le noyau élémentaire de ce processus métaphorique fondé sur la destruction de la sémantique traditionnelle). Ce n'est pas un hasard si Breton et Soupault s'exclament «la sphère détruit tout²⁷». La destruction de la sémantique figée dans le processus métaphorique conduit à mettre au premier plan des métamorphoses où le passage d'un objet à l'autre se réalise à travers la destruction physique du premier objet. Le cinéma apparaît ici particulièrement efficace grâce à de simples trucs, comme le fondu. Les films qui ont donné le jour à ce genre de métamorphoses sont *Entr'acte* de René Clair et *La Coquille et le clergyman* d'Artaud et Dulac, qui ont joué un rôle déterminant dans la genèse du cinéma surréaliste. Les métamorphoses sont à l'origine d'un des premiers scénarios présurréaliste, *Indifférence* de Philippe Soupault²⁸. Dans la création littéraire des surréalistes, elles sont représentées très clairement chez Benjamin Péret, dont Breton disait qu'un «principe généralisé de mutation, de métamorphose²⁹» préside à sa création³⁰.

27. A. Breton-P. Soupault, *op. cit.*, p. 117.

28. P. Soupault, «Poème cinématographique. Indifférence», *Sic*, 25 (janvier 1918).

29. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris: Ed. Jean-Jacques Pauvert, 1968, p. 385.

30. Dans le roman de Péret *Il était une boulangère* (1925), des arbres se transforment en dragon, un visage en siphon, une femme en oiseau et en bérêt. Dans *Mort aux vaches et au champ d'honneur* (1922), les objets semblent demeurer dans un état de pré-mutation, ils sont mous ou liquéfiés. Salade, l'héroïne, circule dans une «auto molle» (*Mort aux vaches et au champ d'honneur*, Paris: Eric Losfeld, 1967, p. 40), M. Charbon «se liquéfie brusquement» (*idem*, p. 76), les rails sont «entièrement liquéfiés» (*idem*, p. 56-57). Cette chaîne de transformations absurdes parodie la théorie darwinienne de l'évolution,

Ainsi, pour leurs métaphores excentriques, les surréalistes semblent s'efforcer de substituer à l'intertexte *littéraire* un intertexte *naturel* et sortir par là-même des limites de la culture. D'où, également, le rôle privilégié des animaux dans la suite des métamorphoses. Les plus importants sont les plus simples, ceux qui n'ont pas de signification symbolique développée. Parmi eux, une place essentielle est dévolue aux insectes et aux animaux marins, compris comme des êtres protéiformes. Le lien entre la métamorphose et le thème de la mer, ou de l'eau est continu chez les surréalistes.

Dans *Un chien andalou*, une faune nombreuse et variée est liée au thème des métamorphoses. Avant tout, le papillon «tête de mort», l'*atropos*. Le papillon est un vieux symbole de métamorphoses. On le rencontre bien souvent dans les textes de Breton, identifié à la femme dans son caractère versatile. Le papillon transporte le pollen, maintient la vie et réalise la communication universelle. Il incarne la mort et le retour à la vie. Chez Breton, l'*atropos* apparaît dans *Au lavoir noir* (1936) comme image de la femme nocturne, arrivée des espaces infernaux et parlant la langue de la mort et dans *Arcane 17* (1944), avec le thème des transmutations alchimiques. Le papillon y figure comme signe (lettre) ésotérique du code alchimique, garantissant les «échanges» et «les sombres métamorphoses³¹». L'*atropos* figure parmi les motifs d'*Une Girafe* de Buñuel (dans la «neuvième tache»): «à la place de la tache on découvre un gros papillon nocturne obscur, avec la tête de mort entre les ailes». Ainsi, le papillon-*atropos* d'*Un chien andalou* possède-t-il un vaste intertexte surréaliste, qui le relie de façon univoque au thème des métamorphoses.

La chaîne des métamorphoses cinématographiques contient en outre les fourmis et l'oursin. Dans un passage célèbre, un fondu enchaîné permet de relier des fourmis sortant de la paume d'une

devenue en quelque sorte le modèle du métamorphisme surréaliste. Dans une déclaration à propos d'*Un chien andalou*, Dali écrivait (1929): «Si je prends des exemples simples tirés de l'histoire naturelle, ce n'est pas un hasard, car, comme l'a montré Max Ernst, l'histoire du rêve, du prodige, l'histoire surréaliste, c'est avant tout et à pleine mesure l'histoire naturelle» (in *Rétrospective 1920-1980*, p. 68).

31. André BRETON, *Arcane 17*, Paris: J-J. Pauvert, 1965, p. 90, voir aussi Marc EIGELDINGER, *Poésie et métamorphose*, Neuchâtel: La Baconnière, 1973, p. 207-8.

main, les poils des aisselles d'un homme allongé sur la plage, un oursin sur le sable et une main coupée avec laquelle joue un androgyne. Les poils et les fourmis tiennent un rôle particulier dans les métamorphoses métaphoriques qui ont lieu dans le film. A un autre moment, les poils des aisselles de l'héroïne remplacent la bouche du héros que celui-ci a «gommée» de son visage.

Le lien insectes/poils apparaît sous une forme parodique dans l'essai de Buñuel «Variations sur le thème des moustaches de Menjou», où il se moque des traits donjuanesques du masque de l'acteur et affirme que

la force immense de Menjou provient de ses moustaches [...] Sous la sombre magie de ces moustaches le sourire trivial ou le fantôme du sourire acquièrent une expressivité inhabituelle; une page de Proust incarnée dans une lèvre supérieure [...] Les moustaches de Menjou, qui représentent tellement le cinématographe de son époque, remplaceront dans l'avenir ces horribles et inexpressifs chapeaux de Napoléon. Nous les avons vues brûlantes dans le gros plan d'un baiser, semblables à un insecte rare de l'été, sur des lèvres sensibles comme le mimosa, et les dévorant comme un coléoptère de l'amour. Nous avons vu son sourire, tel un tigre, bondir de l'embuscade de ses moustaches³².

Les poils-insectes courant sur le visage de Pierre Batcheff dans le film introduisent de façon parodique le thème du donjuanisme, du sanguinaire irrésistible, et sont liés également au thème proustien, important dans le film.

L'image des fourmis fut proposée par Salvador Dali³³ qui l'a fortement mythologisée et largement utilisée dans sa peinture. Les fourmis apparaissent pour la première fois dans «Le Grand tamar noir» et dans «Le Grand masturbateur» où ils occupent la place d'une bouche manquante. La mythologie des fourmis devient rapidement très précise. D'une part, elles sont liées au thème de la pourriture. Dans «Le Grand Masturbateur», Dali remplace la bouche par une sauterelle dont le ventre en décomposition grouille de fourmis. Les fourmis symbolisent la putréfaction sur la carcasse de l'âne dans «Guillaume Tell» (1930). D'autre part, ces insectes sont liés à la thématique érotique, puisqu'ils sont régulièrement associés aux poils pubiens, par exemple dans «Jeu lugubre» (1929), dans l'étude à l'aquarelle pour «Le Grand

32. F. Aranda, *op. cit.*, p. 270.

33. L. Buñuel, *op. cit.*, p. 125.

Masturbateur» (1929), dans «Combinaisons» (1931), où les fourmis sur le pubis sont reliées au symbole freudien si répandu qu'est la clef. Les fourmis qui figurent à la place de la bouche dans «Rêve» (1931) représentent métaphoriquement des fantasmes érotiques. Leur ambivalence réalise l'association des thèmes de la mort et de l'éros, très importante pour Dali. Cette association est confirmée par l'intertexte littéraire surréaliste, où les fourmis sont associées au sang. Chez Breton³⁴ ou chez Péret³⁵. Peu avant la réalisation d'*Un chien andalou*, l'association des mains, des fourmis et de la mort apparaît chez Artaud³⁶. La chaîne crâne-mort-fourmis figure aussi, de manière tronquée, chez Breton et Soupault : «Tu ouvres le cerveau, là sont des fourmis rouges³⁷.»

La ressemblance extérieure des fourmis rouges avec le sang, des fourmis noires avec les poils frisés, ou le fait qu'elles mangent de la charogne, les transforme en signifiants réversibles, susceptibles de faire référence à divers signifiés et par là-même de relier entre eux des matériaux en apparence complètement hétérogènes. Chez Buñuel, tout comme chez Péret et Breton, la sémantique traditionnelle de cet insecte est détruite, il est privé de sa charge signifiante habituelle et devient comme un signifiant «vide», capable d'acquérir différents sens métaphoriques et d'entrer dans de nombreuses substitutions. Nous avons devant nous l'évolution d'un trope et non sa forme cristallisée et résiduelle.

Tout au long du film, Buñuel et Dali remplacent le sens fixé par des significations occasionnelles. Cette procédure est particulièrement claire pour les objets possédant un symbolisme culturel bien développé. Avant tout, *La Dentellière* de Vermeer de Delft et les pianos à queue qui appartiennent à la culture européenne raffinée. Naturellement, c'est comme tels que le specta-

34. «Ce chercheur se bat avec les fourmis rouges de son propre sang», A. Breton, *Le Revolver à cheveux blancs*, p. 57.

35. «Il y a deux façons de raccourcir le nez. Le moyen le plus simple consiste à le raper au moyen d'une râpe à fromage jusqu'à ce qu'il en sorte quelques dizaines de fourmis», B. Péret, *op. cit.*, p. 47-48.

36. «La ressemblance à la nuit remplit ses dents. Pénètre en rugissant dans les grottes de son crâne. Elle relève le couvercle de son tombeau d'une main aux osselets de fourmi», Antonin ARTAUD, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Paris: Gallimard, 1979, p. 139.

37. A. Breton-P. Soupault, *op. cit.*, p. 106.

teur s'efforcera de les interpréter dans le film. Mais en réalité, plus le symbolisme culturel de l'objet est évident, plus il est prévisible que Buñuel-Dali se mettront à le traiter en rupture totale avec l'intertexte fixé dans lequel il est inclus.

La Dentellière apparaît dans le contexte suivant : un cycliste travesti passe dans une rue. Puis, nous voyons une jeune fille «lire attentivement un livre. Soudain, elle sursaute, tend l'oreille et abandonne son livre, le jette à côté d'elle sur le divan. Le livre reste ouvert. Sur une page, on voit une gravure représentant *La Dentellière* de Vermeer. Maintenant, la jeune fille est persuadée que quelque chose est en train de se passer : elle se lève, se retourne et se dirige rapidement vers la fenêtre³⁸.» Ensuite on nous montre le cycliste tombant devant la maison et se blessant à mort.

Dans cette scène — typique anomalie de montage — le lien de cause à effet est comme renversé. La jeune fille sursaute et court à la fenêtre, et c'est seulement ensuite que le cycliste arrive devant la maison et tombe, se fracassant le crâne contre la bordure du trottoir. Mais ce genre de destruction de la causalité n'est pas typique de Buñuel. Quel rôle joue donc, dans cet épisode, *La Dentellière*, prévue dès le scénario ?

En France, c'est l'exposition d'art hollandais qui eut lieu au Musée du Jeu de Paume en mai 1921 qui éveilla l'intérêt pour Vermeer. Si l'on en croit Pierre Descargues, «les magazines sont remplis d'articles sur Vermeer, on publie des calques schématisés de ses œuvres, les carreaux de faïence des intérieurs hollandais rivalisent avec Mondrian³⁹». Marcel Proust consacre de nombreuses pages au peintre flamand dans *La Recherche du temps perdu*. Il est allé visiter l'exposition Vermeer, et en chemin, a eu un grave malaise qu'il a interprété comme le signal de sa mort prochaine : «Dans l'escalier, il eut un terrible vertige, il chancela et s'arrêta, mais put poursuivre son chemin. Dans la salle du Jeu de Paume, Vaudoyer dut le prendre par le bras et le conduire pantelant vers la *Vue de Delft*⁴⁰.» De retour chez lui, Proust décrivit cette rencontre avec Vermeer comme une prophétie de la fin dans l'épisode de la mort de Bergotte. Bergotte, juste avant

38. A. Kyrrou, *op. cit.*, p. 133-34.

39. Pierre DESCARGUES, *Fernand Léger*, Paris: Le Cercle d'Art, 1955, p. 64.

40. George D. PAINTER, *Marcel Proust 1904-1922: les années de maturité*, Paris: Mercure de France, 1966, p. 398.

de mourir, contemple la *Vue de Delft*, concentrant son attention sur un petit pan de mur jaune éclairé par le soleil : «Il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur.» C'est la dernière vision de Bergotte : «Il s'abattit sur un canapé circulaire [...] Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre, où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort⁴¹.»

Mais l'intertexte proustien se révèle encore plus capricieux et riche. Il intègre un auteur à moitié oublié, Robert de Montesquiou, célèbre dandy parisien que Proust portait aux nues, qu'il imitait un peu et qu'il fit entrer dans son cycle romanesque sous le nom de Charlus. Dans son *Diptyque de Flandre*, lui aussi mentionne la *Vue de Delft*, en relevant son colori jaune-rose, et consacre brusquement tout un passage à Vermeer comme peintre de la mort et de la perle :

Eaux qui roulent des perles, toujours. Quatre seulement s'irisent dans le Vermeer du Rijksmuseum; elles pleurent plus longuement au col des héroïnes du vivant Vermeer, elles pleurent avec ces jeunes femmes, car elles sont tristes ces Ophélie. [...] Oui des Ophélie qui ont connu et goûté l'amour, mais qui [...] le baignent de leurs pleurs et de leurs perles⁴².

Ce motif, nous le verrons plus loin, fut récupéré par les surréalistes, notamment Dali, et développé en détail.

Montesquiou, comme double parodique de Proust, presque surréaliste dans l'esprit, pouvait apparaître dans le sous-texte d'*Un chien andalou* et être le prototype grotesque du personnage interprété par Pierre Batcheff. Dans la conduite de cet excentrique décadent de la fin du siècle, bien des aspects, d'une certaine manière, anticipait l'éthique surréaliste. Dans le goût surréaliste, il collectionnait la peinture insolite des «médaillons du corps» (sa collection comprenait un dessin de Gandara représentant le menton de la comtesse de Greffulhe, un autre de Boldini des jambes de son secrétaire Ituri, un moulage en plâtre d'un genou de la comtesse de Castiglione⁴³). Cette passion pour la représentation de parties du corps retirées de leur «contexte»

41. Marcel PROUST, *La Prisonnière*, Paris: Gallimard (Folio), 1977, p. 223.

42. Robert de MONTESQUIOU, *Diptyque de Flandre. Triptyque de France*, Paris: U.G.E (10/18), 1986, p. 13-19.

43. George D. PAINTER, *Marcel Proust 1871-1903: les années de jeunesse*, Paris: Mercure de France, 1966, p. 179.

préfigure directement la poétique surréaliste. De plus, Montesquiou était connu pour ses moustaches incroyables et ses dents noires et gâtées qu'il cachait en tenant continuellement sa main devant sa bouche. Proust, sans la moindre raison, lui avait emprunté ce geste. La cruauté érotique du héros de Batcheff et son geste étrange pour «effacer» sa bouche, pouvait donc renvoyer au personnage de Proust, introduisant de façon inattendue le grand romancier français dans le contexte surréaliste, par l'entremise, de sa caricature, Montesquiou.

L'animosité envers Proust est vraisemblablement à relier aux rapports que les surréalistes avaient avec la mémoire. Ce symbolisme culturel qu'ils s'efforçaient de détruire était fixé dans la mémoire de la culture, devenue de ce fait objet d'agression esthétique. Soupault proclame : «La mémoire doit être remplacée par les souvenirs du présent⁴⁴». Eluard appelle à boycotter la lecture et l'écriture parce qu'elles incarnent le mécanisme de la mémoire⁴⁵. Proust, comparant la mémoire et l'univers, est par suite tourné en ridicule (cf. les moustaches de Menjou et la page de Proust) et le symbole de la mémoire, le *memento mori* incarné — le crâne — est constamment placé dans un contexte sacrilège. Vermeer est bien compris comme symbole proustien de la mort, et particulièrement chez le Dali de la première moitié des années trente. Il est présent comme fantôme dans une série de tableaux («Eléments énigmatiques dans un paysage», 1934, «Le fantôme de Vermeer de Delft», 1934, «Le fantôme de Vermeer de Delft, pouvant être utilisé comme table», 1934). Mais le mythe de Vermeer est présenté par Dali de manière particulièrement claire dans un de ses manifestes de la paranoïa-critique, *Les idées-lumières*. La symbolique de la perle y est développée en presque totale correspondance avec les fantaisies de Montesquiou : «Car la perle, écrit Dali, n'est pas autre chose que le spectre même du crâne, de ce crâne qui, à la fin de la putréfaction aphrodisiaque et grouillante, reste rond, net et pelé, comme le résidu et la concrétion de toute cette marécageuse, nourrissante, magnifique, gluante, obscure et verdâtre HUIÛTRE DE LA MORT.» L'huître, elle, est identifiée au cercueil : «La perle est élevée au sommet de la plus haute hiérarchie du mythe objectif par Vermeer de

44. A. BALAKIAN, *Literary Origins of Surrealism: A New Mysticism in French Poetry*, New-York: King's Crown Press, 1947, p. 17.

45. «Arrêtons-nous avant de former des lettres. Autant que possible, oublions la lecture, l'orthographe...», cité in Balakian, *op. cit.*, p. 18.

Delft. Ette est un motif obsédant de la pensée, inlassablement complexe, extralucide, immémoriale, de ce peintre qui possède le "sens lumineux de la mort"... Vermeer est l'authentique peintre des spectres. La femme essayant son collier de perles devant le miroir est le tableau le plus authentiquement spectral qui fut jamais peint⁴⁶.»

Cette «nouvelle mythologie» de Vermeer va être introduite pour longtemps dans l'œuvre de Dali. Dans le remaniement du tableau de Vermeer «Femme lisant une lettre-L'image disparaît» (1938), la tête de la femme est à la fois la prunelle d'un homme et une coquille d'huître. Dali, d'autre part, appelle Vermeer le «peseur de perles» (allusion à sa toile «Femme pesant une perle»). Plus tard, il reviendra encore une fois au thème de «La Dentellière». Avec Robert Descharnes, en 1954, il commencera la réalisation du film *Les Merveilleuses aventures de La Dentellière et du rhinocéros*, contenant notamment une scène où Dali lui-même copie «La Dentellière» au Louvre⁴⁷.

Ainsi, dans *Un chien andalou*, «La Dentellière» introduit également le thème, camouflé, de la perle et des métamorphoses. Dès lors devient claire la logique du début de la partie principale du film. Le tableau de Vermeer figure ici comme prophétie de la mort, rapidement réalisée par la chute du cycliste qui, à son tour, parodie le texte de la mort de Bergotte, lui aussi tombé raide mort presque immédiatement après avoir vu cette toile. A cet épisode introductif correspond un épisode de la fin qui lui est symétrique. Le héros du film meurt deux fois. Une première fois en tombant de vélo, puis d'un coup de feu tiré par son double. La seconde fois, il tombe en s'agrippant à un corps nu féminin assis dans la forêt comme un tableau vivant. Cette femme, notons-le, porte un collier de perles (unique émergence du thème de la perle). Juste après la mort du héros apparaît sur un mur le papillon-*atropos* (cf. le motif du papillon dans la scène de la mort de Bergotte chez Proust). Remarquons aussi le lien fixé

46. S. Dali, *op. cit.*, p. 202.

47. Le thème principal du film est celui des métamorphoses. Voici le contenu du film (qui n'a probablement pas été terminé) tel qu'il a été exposé par James Bigwood: «[C']est la théorie de Dali sur les rapports de spirales et de logarithmes que les objets entretiennent entre eux [...], illustrée par la métamorphose à vue d'une corne de rhinocéros en "La Dentellière" de Vermeer, puis en tournesol, en chou-fleur, en oursin, en goutte d'eau, en peau de poulet. Deux grains d'orges sur un épi se transforment en fesses, et une scène pastorale devient le visage de Hitler...» (*ibid.*).

dans la poésie surréaliste entre la perle et le crâne. Une des «phrases» (n° 7) de Rrose Sélavy (Robert Desnos), qui, on le sait, faisait figure d'oracle chez les surréalistes, est: «O mon crâne étoile de nacre qui s'étiolé». Comme l'a montré R. Bucholle, cette phrase est construite comme une équation pseudo-mathématique agrammaticale où le mot «crâne» est comparé au mot «nacre⁴⁸». Tout aussi caractéristique, ici, est le motif de l'étoile, l'une des images ambivalentes qui articulent en permanence des phénomènes hétérogènes chez les surréalistes.

A travers le thème de la perle, «La Dentellière» est également associée au motif de la lune présente dans le prologue. Comme l'a montré Mircea Eliade, le lien entre la perle, la lune, la mort et l'érotique est un des thèmes permanents de la mythologie mondiale⁴⁹.

L'intertexte relie également la perle et les yeux des noyés permettant de découvrir une longue et très subtile chaîne d'associations, que l'on retrouve, enroulée, dans un poème de Desnos, *Le temps présent*, dont le titre même est dirigé de façon polémique contre le thème de la mémoire. Desnos écrit: «Je remplaçais chaque lampe en œil crevé, d'où je faisais couler des vins plus précieux que la nacre et les soupirs de femmes tuées⁵⁰». Ici, la chaîne des métamorphoses est déclenchée par le verbe «remplacer» et répète presque littéralement les motifs d'*Un chien andalou*: le flambeau (la lampe, la lune)-l'œil coupé-le liquide-la nacre (la perle)-la mort (les femmes tuées). Comme on le voit, Buñuel et Dali ont utilisé des chaînes sémantiques déjà fixés dans la poésie.

Mais dans ces chaînes, entrant dans un processus de transformisme métaphorique général, les objets acquièrent un sens occasionnel étroit, mis en évidence par leur seule répétition dans un corpus de textes défini. Ce faisant, la compréhension du texte par le spectateur est bloquée par la solidité de la signification culturelle que possèdent, par exemple, les objets d'art introduits dans le contexte. Buñuel et Dali agissent comme si cette signification culturelle n'existait pas, comme si le tableau de Vermeer et le papillon-atropos étaient des phénomènes appartenant au même

48. R. BUCHOLLE, *L'Evolution poétique de Robert Desnos*, Bruxelles: Palais des Académies, 1956, p. 46.

49. Mircea ELIADE, *Images et symboles: Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris: Gallimard, 1979.

50. *Anthologie des poètes*, 1936, p. 145.

champ sémantique. Il s'agit de dépasser de force le champ intertextuel «normal» auquel appartiennent les objets à fort symbolisme culturel. Mais un dépassement efficace de cet intertexte «normal» n'est possible que si l'on réinjecte un caractère *culturel* au nouvel intertexte, qui se trouve dès lors en conflit avec l'ancien. La destruction des associations culturelles classiques apparaît, en conclusion, comme le résultat d'un accroissement du nouvel intertexte, qui s'opère avec une rapidité et une intensité particulières. Le combat contre la culture passe par le développement d'une *nouvelle culture*, à peine masquée sous l'anti-culture, sous le pur jeu des formes extérieures. Cette lutte de deux intertextes n'est pas seulement une stratégie consciente, elle est employée pour construire un nouveau type de texte qui, tout en affichant du mépris pour les lois de la sémantique, en tient compte et crée un texte-énigme.

La peinture classique est utilisée trois fois dans le film, mais chaque fois dans une orientation négative par rapport au symbolisme culturel. Il y a d'abord «La Dentellière», ensuite la femme nue aux perles, et enfin, mais sous une forme cachée, le prologue, le nuage coupé par le disque de la lune qui renvoie aux nuages étroits, denses, presque matériels de Mantegna. En 1924, Buñuel avait demandé à Dali de peindre ce genre de nuages sur son portrait⁵¹. La matérialité des nuages de Mantegna, bien sûr, pouvait donner à Buñuel l'idée de transformer un nuage en rasoir, mais le plus important est que Mantegna lui-même peignit des toiles où on peut lire dans les nuages des silhouettes camouflées. Dans les nuages de son «Saint Sébastien», on peut voir un cavalier sur son cheval, dans ceux du «Triomphe de la vertu», un énorme visage. Ainsi, ces nuages eux-mêmes apparaissent comme la matière de métamorphoses visuelles⁵². Mantegna comme intertexte ne sous-entend pas ici une allusion au symbolisme culturel, mais à un sens occasionnel, subjectif, personnel, à une symbolique du métamorphisme.

L'insistance avec laquelle les associations culturelles sont introduites par Buñuel et Dali dans le sous-texte suggère quelle immense signification revêt pour les créateurs d'*Un chien andalou* l'intertexte classique, exprimé de façon tout à fait éloquente

51. L. BUÑUEL, «Buñuel par Buñuel», *Le Nouvel Observateur*, 904 (6 mars 1982), p. 65.

52. Voir Hubert DAMISCH, *Théorie du /nuage/*, Paris: Seuil, 1972.

dans le pathos même du processus d'acculturation de l'intertexte qui s'y oppose. L'«hyperculturalisation» négativiste du texte, qui permet l'absorption de l'avant-garde par le système de la culture européenne, est typique d'*Un chien andalou*, comme de la majorité des œuvres d'avant-garde.

L'ambivalence des relations entretenues avec la tradition culturelle est évidente, à l'exemple d'un des épisodes les plus énigmatiques du film, les scènes avec les ânes sur les pianos. Il existe de nombreuses études où cet épisode, comme il est de règle, est interprété en décrivant toutes les nuances possibles du symbolisme culturel que possèdent le piano et l'âne⁵³. Cependant, cette approche n'a pas encore donné à ce jour de résultat satisfaisant.

La scène où Pierre Batcheff, exténué, traîne deux pianos à queue où reposent des cadavres d'ânes en décomposition, peut admettre un début de normalisation à travers l'intertexte cinématographique, notamment à travers le masque de P. Batcheff. Comme l'a montré F. Dramond, ce masque est d'une part lié au mélodrame français, et d'autre part à la référence à Buster Keaton, notamment l'épisode de *One Week (La Maison démontable, 1920)* où Keaton essaie de faire entrer un piano dans sa maison⁵⁴.

L'origine du motif de l'âne en putréfaction est là encore masquée. Cette fois, il ne s'agit plus de rêve, mais d'une coïncidence mystique dont Dali témoigne en 1929 :

En 1927, sans le moindre contact entre eux, trois hommes éloignés dans l'espace pensèrent à un âne en putréfaction: à Cadaquès, je créais une série de tableaux dans lesquels apparaissait une sorte d'âne pourri couvert de mouches [...] presque en même temps, je reçus deux lettres: l'une de Madrid, de Penin Bello, qui me parlait d'un âne en train de pourrir [...]. Quelques jours plus tard, Luis Buñuel me parlait d'un âne pourrissant dans une lettre envoyée de Paris⁵⁵.

53. Pour un panorama de ces interprétations, voir P. Drummond, *op. cit.*, p. 73-82.

54. *Idem*, p. 78-80.

55. S. Dali, *op. cit.*, p. 56. G. Bataille confirme cette version: «Les cadavres d'âne en décomposition dans *Un chien andalou* reproduisent une hallucination commune à Dali et à Buñuel, qui leur est apparue pendant leur enfance, lorsqu'ils virent tous deux à la campagne le cadavre d'un âne en train de pourrir» (*op. cit.*, 1970, p. 211).

A partir de 1927, le motif de l'âne en putréfaction devient constant dans les tableaux et les textes littéraires de Dali : dans un texte de 1927, *Mon Amie et la plage*⁵⁶, dans un tableau de 1927, «Le miel est plus doux que le sang», dans «Senicitas» (1927). En 1928, Dali peint «Ane en putréfaction» puis reprend encore ce motif dans «Vache spectrale» (1928), «Guillaume Tell» (1930), etc.

En fait, ce motif possède un intertexte assez vaste, auquel font allusion les auteurs du film eux-mêmes. Ainsi, dans ses mémoires de 1982, *Mon dernier soupir*, Buñuel racontant sa vie d'étudiant à Madrid interrompt soudain son récit par une phrase qui échappe au contexte général : «C'est aussi l'époque où, grâce à *L'Enchanteur pourrissant*, je découvris Apollinaire⁵⁷», exprimant manifestement par là l'importance qu'eut pour lui cette découverte.

L'Enchanteur pourrissant, œuvre de jeunesse d'Apollinaire, fut écrit entre 1898 et 1904, terminé en 1909, et édité à 100 exemplaires avec des gravures d'André Derain. Il ne fut réédité qu'une seule fois en 1921 et ne reparut pas avant 1965. Considéré par Breton comme un des principaux textes d'Apollinaire, il restait quasiment inconnu quoique capital pour l'édification de la poétique surréaliste et, notamment, pour la compréhension d'*Un chien andalou*.

Par sa forme, ce texte rappelle l'épisode de la nuit de Walpurgis dans *Faust* ou *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert, interprétant de façon parodique la légende médiévale de Merlin enterré vivant dans la forêt grâce aux sortilèges de la Dame du Lac. Les thèmes majeurs du livre sont l'amour et la mort. Au centre du sujet — Merlin voué à l'éternité, se décomposant, pourrissant dans son tombeau, autour duquel se réunissent des êtres divers qui s'adonnent à l'amour. Parmi les animaux et les hommes figurent des hermaphrodites (cf. l'androgynie du film). Les animaux qui s'offrent à l'amour attendent vainement une métamorphose, mais seul l'enchanteur pourrissant dont la dépravation physique semble liée à un brusque bouillonnement vital la connaît :

L'enchanteur concevait qu'un grand travail s'accomplissait dans son cadavre. Tous les êtres parasites et latents qui s'ennuient pen-

56. In *Rétrospective 1920-1980*, p. 48.

57. L. Buñuel, *Mon Dernier soupir*, p. 70.

gant la vie humaine, se hâtaient, se rencontraient et se fécondaient, car c'était l'heure de la putréfaction. [...] Il se réjouit même en songeant que son cadavre serait plein de vie quelque temps encore⁵⁸.

La pourriture est introduite au centre même de l'érotique animale. Libellules et mouches, interprétant des danses «voluptueuses», se précipitent au festin de la putréfaction. Dans le dernier chapitre du livre, intitulé «Onirocritique» (cf. la paranoïa-critique de Dali), des foules entières tombent dans un pressoir qui les transforme en une sorte de liqueur : «Tout un peuple entassé dans un pressoir saignait en chantant. Des hommes naquirent de la liqueur qui coulait du pressoir⁵⁹.»

Un autre intertexte lié à ce motif de la pourriture est à chercher dans les textes de Benjamin Péret que Buñuel et Dali connaissaient vraisemblablement avant même de travailler sur leur film. Buñuel se souvient avoir commencé à lire les surréalistes, surtout Benjamin Péret, dont l'humour poétique l'enthousiasmait : «Dali et moi nous le lisions et il nous faisait mourir de rire. Il y avait chez lui quelque chose, un mouvement étrange et pervers, un humour corrosif stupéfiant⁶⁰». Or le motif de la pourriture est constamment lié, chez Péret, au thème de Dieu, du Christ, des prêtres, ce qui était particulièrement séduisant pour Buñuel et Dali en raison de leur anticléricalisme virulent. Péret, sur ce point, leur ressemblait. D'après Soupault, «il entra en fureur (et le mot est faible), quand il remarquait ou croisait des prêtres. Il se démenait et injuriait ceux qu'il appelait des curetons». Il n'est donc guère étonnant que le pape, pour Péret, soit «un morpion parmi des christs pourrissants», Jeanne d'Arc, paraissant devant «un morceau de bouse de vache couvert de mouches près d'un vieux morceau de bois *pourri*⁶¹». A côté de Jeanne se trouvent quarante archevêques aux «regards pourris», dans le poème *6 février* sont décrits des «curés pourris jaunes-

58. Guillaume APOLLINAIRE, *L'Enchanteur pourrissant suivi de Les Mamelles de Tiresias et de Couleurs du temps*, Paris: Gallimard, 1972, p. 59.

59. *Idem*, p. 90.

60. L. BUÑUEL in J. DE LA COLINA et T. PEREZ-TURRENT, «Entretien avec Luis Buñuel», *Positif*, 238 (1981), p. 7.

61. B. Péret, *op. cit.*, p. 258. Cf. chez Apollinaire dans *L'Enchanteur pourrissant*: «Certainement, parmi ce qu'il y a de plus rare au monde, on peut compter la merde de pape» (*op. cit.*, p. 40).

verts⁶²», etc. Sans aucun doute, ces motifs de Péret ont été utilisés dans *Un chien andalou*, ce qui explique que des curés soient associés à l'épisode des ânes en putréfaction. De là provient aussi l'image des évêques en train de pourrir de *L'Age d'or*⁶³. La présence de l'intertexte de Péret dans cet épisode est confirmée par un texte de Buñuel, où nous relevons quelques motifs développés plus tard dans *Un chien andalou*. Dans un fragment intitulé *Le mot de passe commode de Saint Whisky*, deux curés qui ont décidé de jouer leur vie grimpent dans un tramway rempli de ruches.

Les abeilles font grand bruit, les curés se couchent dans leurs cercueils, prêts à affronter tout risque. L'un dit à voix basse: «Vous êtes sûr que le saucisson de Bologne est fait, comme dit Péret, pour les aveugles?» L'autre répond: «Nous sommes déjà sur le pont.» En bas, sous le pont, au milieu de l'eau à moitié verte à moitié pourrie, ils purent voir une pierre tombale⁶⁴.

Dans *Un chien andalou*, les curés ont été conservés, mais ce sont des ânes qui apparaissent dans les pianos-cercueils. Les ânes, quant à eux, revêtent à la fois le motif de la pourriture et celui de la cécité. Dans l'épilogue du film, un homme et une femme aveugles sont enfouis jusqu'à la poitrine dans le sable. Dans le texte de Dali, *Mon amie et la plage*, c'est un âne en putréfaction qui figure, justement, sur une plage. De ce fait, nous sommes en face d'un phénomène complexe de contamination et d'interpellation de motifs, dont le centre est occupé, dans une certaine mesure, par la poésie de Benjamin Péret.

Ces motifs sont rassemblés par un autre intertexte, *L'Expérience intérieure* de Georges Bataille écrit après *Un chien andalou*. Bataille, citant apparemment la fin du film, effectue la

62. B. Péret, *op. cit.*, p. 280. Péret écrit une «prière» sur la mort de Briant, où il écrit: «Seigneur, bénis-nous avec un balai à chiottes comme nous l'avons béni avec un poisson pourri» (p. 262). Parfois ce motif est inclus dans de longues séries métaphoriques. Ainsi dans *Louis XVI va à la guillotine*, Péret brosse le tableau suivant: «Il tombe une pluie de sang de neige/et de saloperies de toute sorte/s'échappant du vieux squelette/d'un chien crevé dans une bassine/parmi le linge sale/que le temps a réussi à pourrir/comme la fleur de lys à ordures/que les vaches refusent de mâcher/parce qu'elle pue Dieu (Dieu le père de la fange)» (p. 238).

63. Relevons par ailleurs le lien symbolique de l'âne et de Dieu, traditionnel dans la culture européenne.

64. F. Aranda, *op. cit.*, p. 258.

transformation métaphorique des ânes en aveugles. Dans *Mon amie et la plage* de Dali, on peut lire ceci : «A cet instant même, les lettres d'imprimerie du journal dévorent un âne enflé et pourri, clair comme du mica⁶⁵». Les lettres, ici, sont des insectes, très certainement des fourmis. Bataille transforme et bouleverse ce motif : «Ce sable dans lequel nous nous enfonçons pour ne pas voir, est composé de mots, et la révolte de leur utilisation force à se souvenir — si l'on passe d'une image à l'autre — l'homme assoupi qui se bat, mais il ne fait au résultat que s'enliser plus profondément⁶⁶».

La scène analysée ici nous intéresse pour une autre raison : la non-motivation extrême de l'association des mots avec les pianos. Dans le passage de Péret cité plus haut, le chien crevé dans le linge humide est comparé à une fleur de lys. Cette comparaison, malgré son extravagance, est motivée (la couleur blanche du linge, le lys comme fleur aquatique, le linge en guise de pétales, le cadavre du chien comme cœur de la fleur), d'autant plus motivée dans un poème sur la décollation de Louis XVI qu'il s'agit de la fleur-symbole de la monarchie française. Au détour d'un article de Dali, «Les Nouvelles frontières de la peinture» (1928), nous rencontrons une image proche de celle-ci, mais tout à fait non-motivée : «les fleurs sont poétiques au plus haut point, justement parce qu'elles ressemblent à des ânes en décomposition⁶⁷». Si un chien en décomposition est semblable à un dieu, le diapason des similitudes est exceptionnellement vaste et sort largement du cadre des comparaisons habituelles.

L'élargissement du diapason des comparaisons s'accomplit également au prix d'une destruction du symbolisme culturel. La fleur et l'âne apparaissent comme de pures similitudes formelles. Le cinématographe, d'après Buñuel, est un magnifique outil pour purifier le monde de la pesanteur des vieilles significations :

Un film, en fin de compte est constitué de segments, de fragments, de pauses qui, si on les prend séparément et arbitrairement, sont dépourvues de sens logique, de psychologie, de transcendentalité littéraire. Dans la littérature, un lion et un aigle peuvent représenter

65. S. Dali, *op. cit.*, p. 48.

66. Bataille écrit plus loin qu'il y a dans les mots «quelque chose des sables mouvants», les grains de sable des mots se rassemblent comme des fourmis (*L'Expérience intérieure*, Paris: Gallimard, 1967, p. 31).

67. S. Dali, *op. cit.*, p. 58.

une foule de choses, mais à l'écran, ils ne seront que deux bêtes sauvages, même si, pour Abel Gance, ils personnifient la fureur, la vaillance ou l'impérialisme⁶⁸.

Buñuel ne va pas par hasard chercher ses exemples dans le bestiaire, l'un des codes les plus chargés de symboles. Mais à cet égard, l'âne, tout à la fois porteur d'un emblème «péjoratif» et incarnation de Dieu, est encore plus significatif. L'image de l'âne est suggérée par Dali, qui, à cette époque, commence à élaborer sa théorie de la paranoïa-critique, selon laquelle une même forme peut, selon le regard, être interprétée de façons tout à fait différentes. Dali propose la notion de «représentation multiple». L'image de l'âne pourrissant apparaît au centre de sa conception.

Un des manifestes de la paranoïa-critique porte justement le nom de «L'Âne pourri»:

Personne ne peut m'empêcher de reconnaître la présence multiple de simulacres dans une image à représentation multiple, même si l'un de ses états prend l'apparence d'un âne pourri et même dans le cas où cet âne est réellement dans un état de pourriture effrayant, recouvert de milliers de mouches et de fourmis. Mais pour autant qu'il est impossible de présupposer la signification propre des différents états de la représentation hors de la notion du temps, rien ne peut me convaincre que cette pourriture féroce de l'âne est quelque chose d'autre que l'éclat dur et aveuglant de nouvelles pierres précieuses⁶⁹.

Dali indique «trois grands simulacres — la merde, le sang et la pourriture⁷⁰» — qui peuvent prendre n'importe quelles apparences, du moment qu'ils sont dépourvus de forme rigide. Ils sont métamorphiques, et peuvent donc être comparés à n'importe quel phénomène et n'importe quel objet. La pourriture conduit à la déliquescence des formes et relie Dali à la «source nécrophilique», dénominateur commun pour toute forme amollie. Cette source apparaît plus tard chez Dali dans des toiles comme «La Naissance des désirs liquides» (1932), où de l'eau s'écoule d'un cyprès (symbole de mort-chandelle noire), ou bien «Source nécrophilique surgissant d'un piano à queue» (1933), où un filet d'eau s'écoule d'un piano qui se termine aussi en cyprès. Ainsi,

68. F. Aranda, *op. cit.*, 27.

69. S. DALI, «L'âne pourri», in *Le Surréalisme au service de la Révolution*, 1 (1930), p. 11.

70. *Ibid.*

le piano à queue (cercueil) comme symbole de la mort devient la source de toutes les formes, et, par essence, l'origine des textes dans lesquels ces formes se concrétisent.

Chez Dali, l'introduction de l'âne mort comme générateur de similitude métaphorique suit partiellement la génération «nécrophilique» du texte chez Artaud⁷¹. Mais chez Dali, l'engendrement du texte par la source pourriture-mort est beaucoup plus mécanique et devient une sorte d'allongement sans limites de paradigmes en perpétuelle croissance. Métaphoriquement, le texte tend à devenir univers. Ainsi, dans le texte *Le Grand Masturbateur* (1930), se rapportant au tableau homonyme, Dali écrit : «Une courte/allée de fontaines/évoquait/la claire/décomposition/d'ânes pourris/de chevaux pourris/de chats pourris/de bouches pourries/de poules pourries/d'horribles coqs pourris/de sauterelles pourries/d'oiseaux pourris/de morts pourris/d'accablantes sauterelles pourries/de chevaux pourris/d'ânes pourris/d'oursins pourris/de bernards l'hermite pourris⁷²», etc. La pourriture égalise toutes les formes du monde animal. Il devient possible d'exprimer tout à travers tout. L'âne pourri se transforme en «hyper-signe», en symbole d'hypercommutation.

Dali, dans le film, fait un rapprochement inattendu entre l'âne et le piano en mettant en lumière leur similitude «paranoïa-

71. Dans un certain sens, la transformation de la mort en générateur de texte chez Dali n'est qu'une version simplifiée de cette mythologie littéraire qu'avait créée Artaud décrivant la sensation de liquéfaction de son propre corps comme passage dans le non-être. D'après Artaud, il existe une réalité éternelle et infinie qui s'offre à nos sens comme le réel, «l'un des aspects les plus transitoires et les moins discernables de la réalité infinie, le réel est égal à la matière, et pourrit avec elle» (*Œuvres complètes, op. cit.*, t. 1, p. 126). Toute perception qui s'éloigne du clair et de l'organisé, d'après Artaud, est liée à la mort. De là l'idée que n'importe quel signe de destruction de l'organisation d'un texte est un signe de mort (la production même d'un texte, à la limite, est égale à la mort). Artaud a introduit la notion de mort dans la sphère de production des textes comme une marque formelle, structurelle. L'un des textes du recueil d'Artaud *L'art et la mort* — «Héloïse et Abélard» (1925) —, commence par ces mots concernant Abélard : «Des régions entières de son cerveau avaient pourri» (*idem*, p. 133), après quoi vient un texte d'Abélard — produit de cette pourriture mortelle — qui s'achève ainsi : Abélard «sent que sa vie devient liquide» (*idem*, p. 288), tandis qu'Héloïse, elle, apparaît, elle, avec «un crâne blanc, laiteux» (*idem*, p. 136).

72. S. Dali, *Catalogue*, p. 145.

critique». L'épisode, pour l'essentiel, fut tourné par Dali. Voici comment il décrit son travail sur cette scène :

Le tournage de l'épisode des ânes pourrissant présentait une scène très raffinée [...]. Je m'acharnais à leur découper la gueule pour que l'on voie mieux les rangées blanches de leurs dents, j'ajoutais même quelques dents dans chaque bouche, pour qu'il parût que les ânes étaient déjà pourris, vomissant encore leur excédent de mort sur une autre rangée de dents, constituée par les claviers des pianos noirs. L'impression générale était aussi sombre que si l'on avait rempli la pièce d'une cinquantaine de cercueils⁷³.

Remarquons l'assimilation des mâchoires découvertes des ânes aux claviers des pianos. Plus tard, le piano à queue est souvent assimilé à un crâne en raison d'une ressemblance éloignée et de la rangée de dents-touches, par exemple dans le tableau «Crâne atmosphérique sodomisant un piano à queue» (1934). Il faut ajouter à ce jeu des similitudes la «harpe crânienne» inventée par Dali, où un crâne est utilisé comme instrument de musique (gravure «Crânes mous et harpe crânienne», 1935, gouache «Jeune fille au crâne», 1934, tableau «Bureaucrate atmosphérocéphale moyen en train de traire une harpe crânienne», 1933). D'ailleurs, ce motif apparaît aussi chez Apollinaire (dans l'*Enchanteur pourrissant*) où des sons s'échappent de dents comme de touches⁷⁴. Mais l'assimilation de l'âne au piano à queue ne s'arrête pas là.

Le piano à queue est également considéré comme un cercueil pour âne — d'où sa couleur noire, d'où sa forme étrange qui le différencie d'un cercueil ordinaire. Ce motif n'est pas, lui non plus, original. Dans sa forme molle, il apparaît aussi chez Gomez de la Serna, dans le scénario *L'Enterrement de Stradivarius*, non réalisé, où un violon est enterré dans un étui à violon : «L'ordonnateur des obsèques, le masque de la douleur sur le visage, enferme le violon brisé dans son étui que l'on emporte⁷⁵.» Ici comme toujours chez l'écrivain espagnol, l'excentricité de l'image est motivée intérieurement.

Chez Gomez de la Serna nous avons affaire à une métaphore assez traditionnelle alors que dans *Un chien andalou*, nombre de

73. S. DALI, *The Secret Life of Salvador Dali*, New-York: Burton C. Hoffman, Dial Press, 1942, p. 213.

74. G. Apollinaire, *op. cit.*, p. 90.

75. R. GOMEZ DE LA SERNA, «L'Enterrement du Stradivarius», *Les Cahiers de la Cinémathèque* (Toulouse), 30-31 (1980), p. 163.

circonstances compliquent sa lecture. Premièrement, les deux membres de la métaphore sont présentés au spectateur simultanément comme un conglomerat physique, visible de façon trop choquante pour s'abstraire en une métaphore. Chez Buñuel-Dalí, la notion de piano à queue comme cercueil ou comme crâne est rendue extrêmement complexe par le symbolisme culturel indestructible lié au piano. Le piano ne peut pratiquement pas être introduit dans un texte sans tenir compte de ce symbolisme. Le spectateur en situation normale refuse de lire le piano comme une simple forme extérieure sans sémantique préétablie. C'est grâce à cela que la scène devient énigmatique. L'énigme est résolue par la mise entre parenthèses du symbolisme culturel et l'accent placé sur le «simulacrum» extérieur, la structure de similitude. La scène des ânes et des pianos, dans sa forme la plus choquante, résoud le problème de la construction du texte sans prise en compte de la sémantique traditionnelle de l'objet, à partir de traits extérieurs formels. Afin de lire cette scène, il est indispensable d'avoir désappris à lire, de refuser l'expérience multiséculaire de la lecture, de tout intertexte culturel. L'apprentissage d'une lecture revient à la perte de la pratique (de la mémoire) de la lecture.

Le fait de mettre au premier plan la catégorie de la similitude, du «simulacrum», place les textes surréalistes devant une difficulté tout à fait essentielle. C'est un problème d'opposition : ce qui a une forme (le formé) est l'informe. Dans *Un chien andalou*, on l'a montré, deux modèles de rapprochement formels-extérieurs des objets sont en présence. D'une part, sont associées des réalités ayant une forme géométrisée bien définie (tendant le plus souvent au cercle). Ici, la présence de la clarté formelle, de la précision, a une signification essentielle du point de vue géométrique. Dans le cas où le rapprochement affecte des objets dépourvus de tracé géométrique (l'âne), la possibilité de détruire la forme devient essentielle, et c'est ce caractère informelle protéiforme qui est mis en avant. Le métamorphisme est possible à partir de ces deux principes. Etant surtout des principes de la construction du texte, le «formel» et l'«informe», dans la poésie surréaliste, acquièrent dans une certaine mesure une importance au niveau de la vision du monde (ce qui est typique des systèmes artistiques qui assimilent le texte au monde). En décembre 1929, Georges Bataille publie *L'Informel* où il oppose l'art informel et la mission rationaliste de ce qui est formalisé. Bataille y exprime sa révolte contre la géométrie en déclarant

que le monde comme incarnation de l'informel est semblable à «une araignée ou un crachat⁷⁶». Un peu plus tard, dans *Rejet de la nature*, il célèbre les monstres, «qui sont situés dialectiquement à l'opposé de la régularité géométrique⁷⁷».

Les monstres, les insectes, la mort, tous ces motifs se retrouvent dans *Un chien andalou*, comme incarnations du caractère informe du monde.

Le film de Buñuel et Dali, dans son sujet, décrit en partie l'évolution de la métaphore surréaliste du pôle «formé» au pôle «informe». Au niveau des procédés formels, cette évolution peut être décrite à travers les étapes suivantes : accentuation des formes sphériques — l'œil comme symbole de l'interchangeabilité des objets circulaires — démembrement du corps comme mode d'élimination du tout, mise en relief des parties et de leur autonomisation. Mais ce démembrement du corps introduit aussi le motif de la mort comme générateur de texte. La mort signifie également l'arrachement à tout intertexte culturel antérieur. Elle semble comme une barrière derrière laquelle est rejetée toute la tradition, une barrière qui signale la mise en place d'une nouvelle poétique. La mort, la pourriture, signifient la dislocation des formes fixées dans un mouvement de commutation générale de tous les éléments du monde dans la liquéfaction «nécrophilique» de la forme, dans le passage métamorphique d'un élément à l'autre. Il s'agit en fait de la destruction métaphorique des paradigmes culturels fixés au nom de leur remplacement par un mode de pensée syntagmatique, où la chaîne, la série de parties interchangeables assument une fonction sémantique fondamentale. Ainsi, nous sommes en face d'une tentative de renouvellement radical de la langue cinématographique.

Nous avons posé pour commencer la question de la capacité du syntagme, de la structure, de la chaîne, à *normaliser* le texte sans utiliser d'intertexte culturel. On peut maintenant reformuler la question : une chaîne d'éléments fondée seulement sur des similitudes extérieures, un syntagme, peut-il *prendre la place* de l'intertexte culturel, l'évincer, le détruire ? L'analyse menée ici nous persuade de la carence d'une telle procédure, dans la mesure où le principe même de formation du syntagme, le principe même, qui préside à sa naissance, de similitude extérieure ou de «simulacre» ne peut être assimilé par le spectateur qu'à travers le

76. G. Bataille, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 1, p. 217.

77. *Idem*, p. 230.

prisme de l'intertexte. Pour que le principe de «simulacre» fonctionne, il doit être assimilé dans une grande quantité de textes, il doit être élaboré en qualité de norme linguistique dans les plus larges couches de la littérature surréaliste. La récupération de ce principe à travers une autre intertextualité, «négative» s'opère, nous l'avons vu, par une semblable récupération, intensive, mais parodique, de l'intertexte culturel objet de la négation (Vermeer, Proust, etc.) Nous avons affaire, en réalité, à une tentative de destruction de l'intertexte classique par la construction fébrile d'une intertextualité concurrente.

Ce choc des intertextes — classique et «négatif» — permet de regarder d'un œil neuf le principe de «troisième texte», ou des interprétants. Dans le cas d'*Un chien andalou*, l'interprétant (l'intertexte négatif surréaliste), tout en conservant dans une large mesure ses fonctions, n'intervient déjà plus comme amendement sémantique, comme créateur de stéréoscopie des sens, mais dans un rôle beaucoup plus radical comme bloqueur des sens, normalisateur du texte, qui camouflerait les issues menant au paradigme culturel et limiterait la lecture du texte à son développement linéaire — à une chaîne syntagmatique. De cette manière, la syntagmatisation même de la lecture, pour paradoxal que cela paraisse, s'effectue au prix de procédures intertextuelles complexes, au prix d'opérations qui se déroulent hors du champ du texte.

Une telle stratégie est-elle appelée à détruire la mesure symbolique du film, à transformer sa lecture en simple déchiffrement de similitudes extérieures ? Ce n'est pas si simple. Contre toute attente, les éléments détachés de leur contexte culturel ne sont pas tant soumis à une réduction du symbole qu'«obscurcis», transformés en éléments «hiéroglyphiques», qui stimulent un champ infini d'interprétations. Ils sont l'objet d'une seconde symbolisation, plus forte même, pour une certaine part, qu'avec l'intertexte traditionnel. Une main appartenant à un organisme entier semble perdre sa signification autonome au prix de son absorption par ce tout signifiant : le corps humain. Une main arrachée au corps (et, métaphoriquement, à son intertexte culturel) est transformée en hiéroglyphe à l'origine d'interprétations «illimitées». A sa manière, la nouvelle langue cinématographique biaise, en se battant avec les significations symboliques. L'ironie de Buñuel au sujet des sens symboliques du lion et de l'aigle de Gance, qui représentent «clarté, vaillance et impérialisme», peut être comprise comme l'ironie de celui qui sort victorieux d'un concours de symbolisme. Il est évident que dans les

films mêmes de Buñuel, les animaux peuvent être interprétés comme des symboles beaucoup plus ambigus et complexes, inclus dans un texte-énigme construit consciemment.

Griffith, construisant ses hiéroglyphes, se contentait d'isoler une femme du mouvement général du texte (Lilian Gish dans *Intolérance*). Buñuel et Dali vont bien plus loin, démembrent le hiéroglyphe de Griffith et en juxtaposent les parties dans des chaînes de simulacres. Comme le corps, le texte, divisé en parties rendues autonomes, devient inévitablement un assortiment de citations hiéroglyphiques. Mais le blocage de la lecture de ces citations au moyen de l'élimination de l'intertexte conduit inmanquablement à un accroissement de leur fonction de citation, à un renforcement de la recherche de l'intertexte, de la stimulation des opérations créatrices de sens, et, dans le cas d'*Un chien andalou*, à un accroissement inhabituel du rôle de l'interprétante «négative». Celle-ci, en définitive, permet de lire le film comme un système de renvois à un sens commun. En effet, le spectateur se voit proposer une guirlande de métaphores construite sur des indices extérieurs (ayant le caractère d'énigmes : le spectateur est constamment obligé de deviner sur quel aspect de similitude physique est construite la mutation métaphorique), qui décrivent un seul et même noyau de sens. Nous avons vu surgir derrière la chaîne des similitudes un assortiment constant d'images — la perle, le crâne (associé au motif de la perle et à la métaphore fixée des dents de perle), les fourmis, le papillon, etc. — renvoyant toutes à un noyau de sens commun : au thème de la mort, de l'érotique et au motif des métamorphoses qui les réunit entre elles. Dans *Les Champs magnétiques* de Breton et Soupault, se trouve l'image du «papillon de l'espèce sphynx⁷⁸», qui figure l'énigme du métamorphisme. Ce papillon peut à juste titre être considéré comme le signe de la poésie d'*Un chien andalou*, car en fin de compte le sens de ce film n'est pas tant son thème que l'énigme même du métamorphisme, l'énigme du principe langagier qui est à la base du texte.

Mikhaïl IAMPOLSKI
Université de Moscou

(Traduction du russe par Régis Gayraud)

78. A. Breton-P. Soupault, *op. cit.*, p. 32.