

Charles Grivel
Universidad de Mannheim (Alemania)

BUÑUEL OU L'INSOUTENABLE FILMIQUE

LETRAS 29-30 (1994)

J'aime les animaux; si j'aperçois une fourmi, j'ecarte le pied pour ne pas l'écraser. J'ai le respect total de la vie...

(Luis Buñuel, *Dialogue avec Freddy Buache*)

Ce qui est le «chien»?

Je réfléchis ici sur ce qu'est la fascination cinématographique. Buñuel, et son film-culte de 1929 serviront à cela. Par goût. J'emmènerai au cinéma pour essayer de comprendre ce que nous voyons, reconnaissons ou croyons voir, ce qui constitue la vue, ce qui lèse le regard, ce qui fascine enfin sur le carré blanc d'écran.

Le Chien andalou, chacun en a les séquences en tête: l'oeil tranché par la lame du rasoir, la chute du cycliste et le membre coupé abandonné sur la chaussée, les deux seins nus de la femme poursuivie, les charognes d'ânes entassées dans le piano, les fourmis grouillant dans le creux de la main, etc. Or, une image (au moins) manque à l'appel, qui ne peut pas avoir été vue: celle du «chien»: il n'y a pas de chien dans *le Chien andalou*! pourquoi cela, pourquoi cette déficience, où se cache-t-il donc? Faudrait-il comme dans les images à devinette de l'enfance tourner le dessin pour découvrir dans la touffe des traits le chasseur, son fidèle compagnon ou sa future victime? Faut-il croire Lorca qui affirmait: «Le Chien, c'est moi»! (car il n'y a pas plus de «Lorca» que de «chien» dans le film). «Appeler un chat, un chat», c'est dire vrai; appeler un «chien» autrement qu'un chien, serait-ce alors «mentir»-dire (montrer-dire) autre chose que ce qui est?

Mon soupçon est que Buñuel joue avec l'imagination des images, qu'il ne montre que par le biais d'une vision «allegorique» et dé-representative: ce que nous considérons grâce à lui n'est *jamais bien sûrement là sur l'écran ce que nos yeux s'emploient à repérer*. Cependant, une image peut-elle mentir? Peut-elle être la copie, le substitut de ce qui échappe à la présence et ne possède nulle apparence? De quoi donc est-elle l'inappréciable instance et comment? Buñuel excite l'invisible par son double - Buñuel fice au non-vu, à l'impossible à voir, au refusé de vision, à l'illocalisable. Loin de montrer, Buñuel «opère» la vue: il la prend, il la tranche, ce faissant, il la retourne, peut-être moins vers un monde de fantasmes - vers la fantaisie intérieure¹ - que vers le principe même de son aveuglement, aveuglement auquel il nous est demandé, de visu, d'assister. Buñuel extrait de la vue non son référent, mais son reliquat, son «chien», et la confronte à ce qu'elle ne saurait considérer «en elle-même». Son piège, en quelque sorte, ce qui contre elle «aboie», sa douloureuse servitude.

Une image est-elle vue?

L'image fait problème: elle paraît comme une réplique conforme et la copie certifiée de ce dont par ailleurs et par avance nous avons connaissance. Cette image se reconnaît parce qu'elle ressemble et parce qu'elle coïncide avec un référent supposé donné. Nous l'appréhendons moins par sa lisibilité qu'en vertu de l'obscure évidence qu'elle recèle, elle nous paraît visible en raison même de cette évidence sous-jacente (son ostentivité ne se remarque guère, ni sa composition sémiologique). Tout se passe comme si l'image avait anticipé de longue date le modèle photographique et que comme pour celui-ci qui se donne à voir se justifiait par dédoublement ou redoublement de ce qui par lui-même ne possède de «vue». Un film est issu d'un montage, et une photographie est l'expression de la pose que constitue l'acte de la prise de vue: on ne «reconnaît» ni filmiquement ni photographiquement - comment le pourrait-on puisque ce que nous envisageons est fiction? Par contre, il existe un *effet* de reconnaissance du cliché (de la séquence), comme dans la description littéraire, un «effet de réel».

1. Je renvoie au travail d'U. M. Schneede, *Das blinde Sehen. Zur Ikonographie des Surrealismus*, dans W. Spies, ed. *Max Ernst. Retrospektive zum 100. Geburtstag* (Prestel, 1991), pp. 355-356.

Une image surréaliste, même?

Le Chien andalou a toujours été considéré comme le film surréaliste-type (il es même le seul reconnu pour tel par Breton). La critique et le public retiennent volontiers son aspect fantaisiste, voire absurde (un récit qui n'est pas un), ses ruptures d'interdits, son goût du macabre, ses tendances érotico-provocatrices (et anticléricales), sa déliaison comique, son aspect délibérément critique. Pour moi, *Le Chien andalou* participe d'une rigoureuse analyse de la vue - mais d'une analyse déconstructrice («dans *Le Chien andalou*), dit Jean-Louis Leutrat, la main regarde et l'oeil touche»². Montage, collage et ruptures, principe onirique et principe automatique oeuvrent ensemble à l'élaboration d'une vision de second degré. C'est-à-dire d'une vision portée sur la vision, centrée sur les taches aveugles qu'elle se ménage et sur ses perspectives. *Montrer réfléchit voir*. Il y a au fond du mécanisme buñuelien cette volonté de faire éclater *les lignes de la vue*. J'ai montré ailleurs que Breton - et avec lui beaucoup de surréalistes notoires - s'efforçait de réformer la poésie par l'image et tentait d'adjoindre à celle-ci un peu de cette transparence dont il créditait celle-là³. Buñuel n'aura pas cette activité, mais cherchera à élaborer *directement* les réseaux inoniques selon leur verve sous-jacente. Son «surréalisme» comme je vais encore le montrer est donc certainement de ce point de vue plus apparent que réel.

Images en mouvement, pensée en mouvement

Au cinéma, les images bougent. Or, qu'est-ce qu'avoir du mouvement? Qu'est-ce que le mouvement en représentation? Qu'est-ce que voir avec mouvement? Qu'apporte le mouvement dans la représentation, dans voir en tant que c'est représentation complète ou «hallucination vraie», pour employer le mot de Breton?

Ce mouvement n'est pas celui du train qu'on filme, celui du personnage qui se presse pour l'attendre - Deleuze, comme on le voit dans

2. Colloque de Chaudfontaine, *Le Vampirisme dans la littérature et au cinéma* (Paris, 1990).

3. Cf. Ch. Grivel, «Breton, L'Ame du voir», dans *Littérature*, 83 (1991), p. 11-22.

avec pertinence, au début de ses réflexions sur le cinéma-, mais provient directement du dispositif: dans la mesure où l'image est issue de la copie, dans la mesure où les séquences d'images construites défilent⁴.

Ce qui implique que le cinéma raconte des images qui sont en train de se faire devant nous⁵. Il est la liaison de ces images (montage), y compris les dialogues et - dans le cas du *chien andalou* - film muet (avec accompagnement musical flamenco et wagnérien) - les «cartons». Cependant, cette «liaison» pose problème: qu'est-ce qui conditionne l'existence d'un récit en image? Cela n'est pas très facile à déterminer et le débat chez les théoriciens est loin d'être clos.

Deux voies étaient possibles. Pour le narratologue⁶, l'histoire implique l'intervention d'un narrateur et ne se compose pas de la succession simple d'images «brutes»; si l'énonciation manque (comme par exemple dans le cas du filmage «life» d'un événement), alors la «logique articulatoire» manque aussi: «la vue n'est pas le récit» ou la «vue» n'accède au récit qui si l'on a déjà connaissance de la réalité filmée citée ou référée: or, on peut tout autant défendre l'idée qu'*il n'existe pas de réalité préalable au filmé en fiction*.

En fait, tout indique que, dans le meilleur des cas, ces images sans énonciation ne font histoire que dans la mesure où se rattachent à chacune - pour citer François Jost - des «paquets mémoriels cognitifs» suffisants. Ce qui paraît «filmé en extérieur» «se transforme en un récit qui est dans nos têtes». La projection des petits récits mémoriels serait donc issue de la commande, omnisciente, du narrateur. Or, il est bien clair que le film buñuelien dérange - c'est le moins qu'on peut dire - cette ordonnance.

On a cherché, par ailleurs, à expliquer ce nouvel agencement d'un film libéré de la contrainte narrative, sinon de la narration, par référence au travail

4. Cf. G. Deleuze, *Cinéma 1: L'image-mouvement* (1983), p. 10.

5. «Le cinéma montre toujours ce que les mouvements et les temps de l'image lui font raconter» (*Pour parler*, 1990, p. 84).

6. Cf. François Jost, *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision* (Mériidiens-Klincksieck, 1992), en particulier chapitre 2, «Le Récit et le visible», pp. 33 à 47.

du rêve⁷: le mouvement des images en train de se fixer constitue(ra)it l'inconscient de leur manipulateur. Je parodie: «L'introduction du mouvement dans la pensée, sous le nom d'inconscient, se fait exactement à la même époque que l'introduction du mouvement dans l'image, sous le nom de cinéma». C'est bien là ce que je voudrais trouver: qu'un mouvement détermine penser comme une image; qu'une image détermine penser comme mouvement, inconscient ou pas. Le film est le médium, Buñuel son (merveilleux) artisan.

Cinéma: une sorte de convulsion visuelle saisit, puis fascina, dont le rêve parut offrir un temps le plus fidèle équivalent. Comme celui-ci, il sembla soumis au jeu de scène et obéir aux lois de la dramaturgie - celle de l'excès, en particulier, celle du déplacement spectaculaire⁸, sa logique sembla suivre l'énigmatique irrésistible déplacement de l'oeil. On imagina pour rêver le cinéma; on composa le cinéma comme un rêve, non pour imiter le flux des images nocturnes, mais comme le diit Buñuel lui-même, parce que cela s'offrit de soi-même avec la possibilité d'être *retourné*.

Le film semble une imitation involontaire du rêve. Bernard Brunéris fait observer que la nuit qui envahit peu à peu la salle équivaut à l'action de fermer les yeux. C'est alors que commence sur l'écran et au fond de l'homme, l'incursion nocturne dans l'inconscient; les images comme dans le rêve apparaissent et disparaissent au moyen des «fondus»; le temps et l'espace deviennent flexibles, se rétrécissent ou s'étirent à voloté [...]

Le cinéma paraît avoir été inventé pour exprimer la vie du subconscient dont les racines pénètrent si profondément dans la poésie; cependant, presque jamais on n'en use à cette fin⁹.

-
7. A. Kyrou, *Les Surréalistes et le cinéma* (1985), p. 208; A. et O. Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma* (1988), p. 25sq. - et les surréalistes eux-mêmes.
8. Cf. Volker Roloff, «Vom Traumspiel zum surrealistischen Film: spanische Beispiele», dans *Hispanorama*, 62 (1992), pp. 12, 16 et 19.
9. «Poésie et cinéma», dans *Premier plan*, 13 (1960), p. 77.

Bombardement du rêve. «J'adore le rêve, même si mes rêves son des cauchemars, ce qui est le plus souvent le cas. Ils sont toujours semés d'obstacles, que je connais et que je reconnais. Mais cela m'est égal»¹⁰. Buñuel appelle cela «inhibition hypnagogique»¹¹. Virilio: «Im Film können wir sehen, wie unser Bewusstsein funktioniert» - also sprunghaft, associativ und fragmentierend - «Unser Bewusstsein ist ein Mongageeffekt. Es gibt kein kontinuierliches Bewusstsein, nur ein zusammengesetztes»¹². Implosion par le voir et dans le voir. Exemple: un peu de mortier dans *L'Age d'or* imite fort bien de l'excrément humain...puisque nous le voulons ainsi.

Délinéarisation, dénarrativisation, décadrage filmique. Ou, si l'on veut, pour évoquer les trois grands principes du travail du rêve selon Freud: concentration - amalgame, transfert-substitution, dénégation-biais. Du cinéma comme d'un décompresseur visuel d'un voir qui ne se rend plus à l'obligation normative: compacité contre successivité, concentration contre linéarité, aplatissage contre approfondissement de l'image, virtualisation de tout le continu de la blande¹³. Avec, bien entendu, la suspension de toute exlication compréhensive.

La méthode onirique, mais aussii machinique puisqu'elle réfère à un acte accompli par la caméra et non plus par le dormeur est la *coupe*. Buñuel: coupe d'images. Ce qui est filmé est toujours ce qui a été retranché, place vide, trou, excès cumulé, liaison «anormale», secousse et manque. «Concevez-vous un saucisson qui n'aurait de goût qu'en tranches et qui cesserait d'en avoir dans le sens de la longueur, le film existe et l'oeil ne le déchiffre pas»¹⁴.

Buñuel pratique la coupe dans le sens, dans le bon sens, action par action, *y compris la mise en scène de cette action même*. Si filmer scinde dans

10. *Mon dernier soupir*, Ramsay Poche Cinéma, 1986, p. 111.

11. «Poésie et cinéma», p. 75.

12. *Technik und Fragmentierung*. Paul Virilio im Gespräch mit Sylvère Lotringer, dans *Aisthesis, Wahrnehmung heute, oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays* (Leipzig: Reclam, 1991), p. 75.

13. Cf. G. Deleuze, *L'Image-temps* (1985), pp. 78, 80.

14. Cocteau, *La Fin du Potomak* (Gallimard, 1940).

l'apparence pour faire des morceaux qui contrarient le continu filmique, articuler la scission, centrer sur le mouvement, pousser la vision dans les failles qui séparent les couples d'images, c'est montrer l'ouvrage - le travail du rêve en train d'opérer. *Le film est l'expression d'un appareil à déréaliser les apparences*. Buñuel, «l'homme du *cut*, de la solution de continuité»¹⁵, montre comme il retranche, mais le retranchement fait rejaillir l'image dans l'oeil qui l'engendre et extrait de lui sa vue - cela même qu'il ne se résolvait pas à considérer:

*Ce n'est point en élargissant la perspective qu'on synthétise mais en fragmentant, en coupant dans l'oeil. Le sens - quel sens? - est mis en route, il est transporté de ligne à ligne et puis il est déposé, il est plus exactement entreposé, entre-image*¹⁶

Montrer pour retrancher, montrer par retrancher, montrer en tant que retrancher. Constituer cette sorte de présence à l'oeil qui semble à la fois manquer mais embrasser son objet, non voyeuriste, mais voyeuriste tout de même, puisque ce qui a été élagué devant lui est remplacé par celui-ci, tenu comme il l'est sous la double influence et pas nécessairement contradictoire du désir qu'il connaît (celui de son expérience) et celui qu'il expérimente à l'instant (celui de la séance). Voir et non pas voir, mais cependant voir *étant donné la barre*.

Buñuel construit son cinéma autour de la production d'une vision tirée de la *coupe* (de la retenue) des objets suscités par le mécanisme représentatif lui-même; il suspend ce qu'il donne à voir et tend sur ce vide le regard du manque. C'est ce qui est apparent. Vous regardez où ça ne va pas paraître. Cela, précisément, constitue l'horreur, ou bien: la stupéfaction qui fait suite à un événement douloureux qu'on ne peut pas appréhender: *l'oeil dans l'oeil, dans la tête et dans l'oeil*, c'est ce qu'il fallait montrer, nullement dans l'objet, même si celui-ci doit nécessairement lui servir de répondant (ou de

15. Patrick Née, «Le Plaisir comme moment problématique de la représentation buñuelienne», dans *Du Surréalisme et du plaisir*, textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron (Corti: Champs des activités surréalistes, 1987), p. 56.

16. H. von Amelnunxen, dans *Antigone*, 17 (1933), p. 25.

miroir); quelque chose, il était effacé, comme sur le corps lisse d'une statue comme l'*oser voir* ou l'*obscène*.

Témoin peut-être la scène suivante de *Cela s'appelle l'aurore*, où le jaloux, Francesco, escompte perforer l'oeil du voyeur Ricardo, à travers le trou de la serrure, par un coup d'aiguille à tricoter: Ricardo n'y est pas, mais Francesco se voit (comme nous) surpris dans son acte en ce regard démanant de la porte et du trou lui est intolérable: ce qu'il ne supporte pas est nécessairement ce qu'il ne voit pas, *étant donné, cependant, que tout l'indique*.

Ce fait que tout montre, que tout regarde et que tout indispose d'être vu est bien entendu «l'amour»: il se fait, mais ne se fait pas à la vue-. Ou plutôt: il ne s'accomplit pas *du fait même d'être exposé au regard* et de se trouver requis par lui:

En rêve, et je crois que mon cas est loin d'être rare, je n'ai jamais pu faire l'amour d'une manière réellement complète et satisfaisante. L'obstacle le plus fréquent est fait de regards. Par une fenêtre en face de la pièce où je me trouvais avec une femme, des gens nous regardaient en souriant.

Nous changions de chambre et même quelque fois de maison. Peine perdue. Les mêmes regards moqueurs et curieux nous suivaient. Quand je croyais enfin venu l'instant de la pénétration, je trouvais un sexe consu, obturé. Parfois même, je ne voyais pas de sexe du tout, il était effacé, comme sur le corps lisse d'une statue¹⁷.

La vue *en tant que telle* contient donc le principe d'horreur: le mort est étendu mourir, l'amoureux est étendu aimer, comment supprimer l'insupportable participation oculaire dont ils sont l'un et l'autre l'objet? Comment - et pourquoi! Par quel biais enrayer, au cinéma, le dispositif qui précisément l'engendre? *Tout ce que je vois manque et poser déjà ma vue sur lui es de trop*: dilemme! Comment barrer le cinéma au cinéma? Examinons Buñuel dégrever voir dans l'image. Essayons.

17. *Mon dernier soupir*, p. 117.

Du surréalisme comme méthode

Entrons résolument dans l'imbroglio surréaliste. Ma visée est de repérer par delà les affectations d'école, ce qu'il en est de la vision des images de film, étant donné l'irrationnalité (mot à réviser!) de leur composition narrative - si l'on veut: de leur scandaleuse couture.

D'abord, aucun doute, Buñuel identifie l'impact du surréalisme en lui, «pour toute la vie», avec le «libre accès aux profondeurs» et l'appel à l'irrationnel¹⁸. Si je comprends bien, nous avons là un contradictoire: *que ça surgisse oui, mais que ça surgisse par que ça ne s'explique!* Les objets surréalistes - les charognes d'ânes sur le piano ou le grouillement des fourmis dans le creux de la paume - allient la vertu des leurres à la fonction opacifiante: ils fixent le regard, mais ailleurs que là où l'apeurement réellement se produit et de façon à ce qu'on ne l'entende pas: âne et piano n'ont jamais fait ni sens, ni peur ensemble, pas plus que fourmis et mains, et les connotations créancielles feraient plutôt conclure au burlesque.

Camus, soumettant au feu de sa critique les révoltés du surréalisme, refuse de prendre au sérieux leur soi-disant matérialisme; cherchant à les opposer aux marxistes purs et durs, le détracteur prend l'exemple de la charogne du *Cuirassé Potemkine* et écrit ceci, citant pour commencer Breton: «A l'origine de la révolte du cuirassé *Potemkine*, il nous plaît de reconnaître ce terrible morceau de viande.» Mais il n'y a pas chez les marxistes, une amitié, même intellectuelle, pour ce morceau de viande. La charogne figure seulement le monde réel qui fait naître en effet la révolte, mais contre lui. Elle n'explique rien, si elle légitime tout. La révolte pour les surréalistes n'était pas une fin qu'on réalise au jour le jour, dans l'action, mais un mythe absolu et consolateur [...]»¹⁹ Ce qui tendrait à démontrer que les mots ne sont pas les mots ni les choses les choses - même sous l'irreconnaissable aspect du double putrifié: «Ceci n'est pas un âne», dit Buñuel, comme «ceci n'est pas une pipe»...

18. *Mon dernier soupir*, p. 149. Le théoricien confirme: «L'union surréaliste, substitut forme de la synonymie, rapproche métaphysiquement des mots n'ayant rigoureusement aucun lien sémantique» (M. Rifaterre, *La Production du texte*, Seuil, 1979, p. 223).

19. A. Camus, *L'Homme révolté* (1951), p. 123.

L'horreur (?) provenant de ces objets-horribles-à-voir-visiblement-dénaturés-qui-ne-sont-pas-d'horreur est déclenchée par le rapprochement de deux incomparables dans un regard qui se constitue par pure appréhension, hors histoire, ou presque: la caméra «saute» en effet le récit sous-jacent - inexistant! - porteur de l'explication désirée ou entrevue, tandis que par ailleurs elle paraît suivre le déroulement régulier d'une aventure ordinaire en train de se produire: des fugitifs aux prises avec les dangers de la forêt vierge (*La Mort en ce jardin*), un homme agresse une femme dans sa chambre (*Le Chien andalou*). Ces séquences narratives fortement articulées sont nécessaires à l'opération filmique: sans elles, rien d'intolérable dans l'intolérable image que la caméra nous propose (le film énonce *en tant que tel*).

D'après la lecture convenue du *Chien andalou* qui s'impose dès le début des années 60, avec la monographie que consacre Freddy Buache au régisseur, et mille fois depuis, le film se présente comme un «rêve reconstitué et étalé en plein jour», procédant - avant la lettre - de la paranoïa-critique, méthode «basée - selon Dali, coauteur comme on sait du scénario - sur l'objectivation critique et systématique des associations et des interprétations délirantes», «ouvertes» - le caractère désordonné du délire étant curieusement l'élément retenu, plutôt que le mode associatif et la sélection des images, pourtant promordiaux. Ceci posé, l'œil, l'œil tranché au rasoir, «clef» du film et «image-choc» qui balise son entrée, ne peut plus être pensé que dans le cadre d'une succession d'images obéissant aux lois présumées régir une écriture automatique absurde et fantaisiste. Conformément au canon, Buñuel lui-même ne déclare-t-il pas: «El fundamento de la escritura automática es la creencia en la identidad entre hablar y pensar».

(C'est la lecture proposée très récemment aussi par Mikhail Iampolski²⁰: blocage du décodage et attention portée directement aux «structures»; «destruction des associations culturelles classiques» et «combat contra la culture»; avec pour but de «purifier le monde de la pesanteur des vieilles significations»; contraignant à désapprendre à lire et à «refuser l'expérience multiséculaire de la lecture»).

20. M. Iampolski, «L'Intertexte contra l'intertexte (Un Chien andalou de Luis Buñuel)», dans *Études de Lettres*, 2 (1993), pp. 79-110. Bon article bien documenté, mais décevant au vu de ses conclusions...

Or, je crois Buñuel singulièrement mieux inspiré lorsqu'il raconte comment les deux images combinées qui nous occupent (oeil et fourmis) en ce moment furent «découvertes»: l'oeil coupé (proposé par lui) et la main pleine de fourmis («invention» de Dali)²¹. Nous n'avons accepté, par intention, raconte-t-il, «aucune idée, aucune image qui pût donner lieu à une explication rationnelle, psychologique ou culturelle. Ouvrir toutes les portes à l'irrationnel. N'accueillir que les images qui nous frappaient, sans chercher à savoir pourquoi». Or, il se trouve que la déflagration en effet produite par le rapprochement des deux termes incompatibles de l'image, par delà l'effet de surprise et la provocation, met en cause la structure métaphorique elle-même: des deux «réalités» convoquées résulte, non pas un supplément de réalité (ou une réalité «surréelle»), comme cela est affirmé, mais *l'absence de relation analogique*. C'est ce que pointe bien Leiris, qui écrit, à propos de l'image surréaliste, que les deux éléments qu'elle unit, «par une sorte de miracle», «se présentent pratiquement, comme à tel point disparates que si ce composé mérite bien encore le nom d'«image» il ne saurait plus, en tout cas, être question d'y voir une métaphore puisque les deux éléments ainsi traités sont trop hétéroclites pour qu'il puisse y avoir de commun entre eux, le moindre élément de comparaison donné d'avance...»²².

L'âne dans le piano ne représente pas l'âne dans le piano; ni la bête ni l'instrument ne représentent quoi que ce soit; ils sont eux-mêmes à eux-mêmes, immensément convertibles, aléatoires et quelconques, infinis comme le regard qui prétend - avec aogoisie, certes - s'en être lui-même saisi (ou alors dessaissi), leur propre représentation.

De même, on trouvera que la «coupe de l'oeil» ajoutée à «la main pleine de fourmis», y compris la figure lunaire tranchée qui a précédemment transité, s'explique fort bien par leur apparition même et par la frappe (ou le frappement) qu'elles signifient: ce sont des images *déreprésentatives*. Leur valeur, retorse, doit être cherchée dans l'intensification du regard qu'elles procurent. Preuve en soi que Buñuel cite deux cas d'avortements (!) réussis aux premières projections de son film!²³.

21. Cf. *Mon dernier soupir*, p. 225.

22. *Zébrage*, 1992, pp. 73-74. (Texte d'une conférence prononcée en Haïti en octobre 1948).

23. Cf. *Mon dernier soupir*, p. 130.

Peut-être cet effet tout à fait singulier de coupe, qu'il s'agit de comprendre, s'éclairera-t-il par comparaison. Prenons donc une toile de Dali - *Les Plaisirs illuminés* - qui date de la même année, et constatons l'écart - compositionnel s'entend, car c'est ce qui m'intéresse ici. Son réunis ici, sur un seul plan, malgré la fausse perspective d'un lointain qui n'est pas un lointain (d'un passé qui n'est pas un passé), en bloc (en vrac) et simultanément ce qui forme ensemble ce qu'il faut presque appeler un «poncif» surréaliste: un ciel, un couteau (brandi), un homme et une femme (celu-ci suivant celle-là tentant de lui échapper), un champ parcouru par des cyclistes (sans route concertée), le flanc d'une église que quelqu'un désigne - à moins que son bras (gauche!) ne soit tendu vers une sorte de fruit marin en suspension dans l'air, un oeil (ou un oeuf) éclos, la belle et la bête - celle-là deux fois et formant anse ainsi que socle-, un jeune homme (de dos, le torse nu) regardant par un trou ménagé à cet effet dans une grande boîte - camera obscura - laissant voir le flanc qui nous fait face, dans l'épaisseur même qui la constitue, insecte, vers, coquillage et bactérie peut-être, et ainsi de suite: la dénarratation, mais la renarratation est flagrante. Une simple compilation constitue le spectacle, un listage dont les lignes associatives sont simples. Des heurts locaux sont réparables - on les sent voulus, accrus -, mais ceux-ci s'effacent devant la *guise*: le plaisir de mettre ensemble, de peindre ensemble, de composer, de prévoir, dégingdrer, de comprendre.

Chez Buñuel, il en va, bien sur, tout autrement: un «chien» qui est «andalou» et qui n'apparaît pas ne peut ne pas retourner la vue de celui qui le regarde sur celui-ci même: un «chien» nie un «chien» qui nie un «chien» qui nie un «chien», et ainsi de suite, jusqu'en Andalousie - où ne paraîtra rien.

C'est la question dont je disais qu'elle était soulevée: comment montrer rien et comment ne rien montrer d'autre que lui? Montrer? C'est-à-dire *exorbiter l'oeil*.

A propos du «heur», maintenant, nous constatons que la simple juxtaposition des incompatibles, par couples, comme chez Dali, n'y suffit pas. Quand Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, rêvait sa machine à coudre et son parapluie, c'est à une table de dissection qu'il pense pour les réunir (si l'on ose dire) et cette réunion n'est «belle» qu'à cette fin-là: d'être

scindée (scindée en couple, cela va de soi, comme mâle et femelle): le principe dissecteur propose donc bien ici de quoi esthétiquement regarder (il faut avoir coupé dedans la vue pour être en train de le considérer).

De la même façon, on constatera que le simple «écart» (par exemple, prendre une larve dans sa bouche et la manger) n'engendre que la petite obscénité lorsqu'il n'est pas exalté en spectacle²⁴. Question: qu'est-ce qui n'entre pas dans le spectacle du «heur» et qu'est-ce que la «différence» ne comble pas?

L'association des signes (des images qui font signe) frise toujours deux limites: le sens qui est donné (il n'intéresse pas), le sens qui est exclu (il déplaît quand il se montre). Forcer sur le rapport tout en freinant le rapport exige un doigté considérable: d'un côté, vous êtes incompréhensible, de l'autre, vous êtes kitsch. Voci un bouc assis, en jarretières, avec une triple rangée de seins - dessin de Christian Brontin -, vous versez dans le ridicule; vous représentez une acrobate au trapèze, un fût de canon tenu entre les dents l'exagération caricaturale annihile ce que vous montrez; vous imposez à une femme de porter un serpent décoratif étalé artistiquement sur la poitrine ou vous servez de sa poitrine comme d'un circuit automobile - peu importe - le résultat est toujours le même: *la vue échappe à la vue* et il n'y a à considérer que le leurre, deux fois, d'objets inutiles à regarder²⁵.

Buñuel creuse l'écart des images, ses images maintiennent l'écart; elles ne se laissent, à vrai dire, jamais bien regarder; celui qui regarde alors ne voit pas ce qu'il est en train de considérer.

Peut-être y verrons nous plus clair à méditer ces gags «surrealistes» (?) double band dont Buñuel, ici ou là, nous entretient. Le voici, par exemple, désigner à un ami qu'il emmène à la chasse, un aigle, de loin, dans les buissons; l'inciter à tirer; le lui faire abattre et lui faire finalement découvrir qu'il ne s'agissait que d'un oiseau empaillé posé là par lui-même avec

24. Discussion du cas dans «Manger les insectes?», *Alliage*, 7-8 (1991), pp. 107-108.

25. On trouvera les documents publicitaires ou «artistiques» dont je parle dans J. Sternberg, ed., *Les Chefs d'oeuvre du Kitsch* (1971), pp. 163 et 249, et dans G. Dorflès, *Der Kitsch* (1977), p. 247.

intention! «L'étiquette attachée à la patte indique le magasin où je l'ai acheté et le prix payé». Histoire qu'on rapprochera avec fruit (plans 344 à 366) de *L'Age d'or* où l'on voit le père garde-chasse abattre posément, par trois fois, son fils à coups de fusil, pour une simple cigarette jetée à terre - et donc pour beaucoup plus que cela n'en a l'air²⁶.

Voici par exemple encore Buñuel emmener un ami, coureur de jupons, au restaurant, l'inciter à répondre aux avances de moins en moins discrètes d'une fort belle femme à la table voisine et lui faire découvrir, beaucoup plus tard, tatoué sur le ventre de l'élégante putain mexicaine, un outrageant «cortésia de Luis Buñuel»²⁷.

Le réalisateur farceur précise dans ses souvenirs qu'il s'agit de «blagues rêvées», mais certifie pourtant leur efficacité au plan du réel...

Nous comprendrons surtout qu'il s'agit là accompli pour de vrai ou pas, d'un jeu sur les leurres: tu vises ce que tu vois, mais tu ne touches pas ce que tu crois. Ta balle fait mouche sur autre chose. Cet «autre chose» étant précisément ce qu'il fallait que tu touchasses! *La vue est un démenti por l'oeil*. Le cinéma de Buñuel accomplit ce démenti du vu par la vue.

Représenter, soi-disant

Traditionnellement, représenter veut dire doubler le réel d'un spectacle destiné à le faire comprendre et valoir, mettre en vue ce qui pourtant est déjà offert la vue, redoubler ce dont la perception s'est dans un premier temps saisie, comme s'il ne se remarquait pas assez et demandait sur de nouveaux frais et par le détour de la fiction de se manifester, comme si l'appréhension de premier degré du réel passait par le spectacle et la répétition; comme s'il était possible en quelque sorte d'assister substitutivement au réel, en spectateur distant, intéressé mais non concerné. Représenter serait *une fois de plus montrer*.

26. Cf. *L'Avant-scène cinéma*, 315-316 (1983), pp. 13-14.

27. Cf. *Mon Dernier soupir*, pp. 120-121.

En fait, représenter - cette vue seconde - implique l'engendrement d'un objet pour l'oeil: la représentation construit ce que le regard embrasse et en quelque sorte le lui rend. Kracauer remarquait que la représentation filmique a le pouvoir de révéler un monde inédit, invisible, qui se dérobe à la vue, et aussi que le spectacle cinématographique révèle ce dont le spectateur ne saurait être témoin²⁸; en fait, nous devons parler d'invention du réel, d'invention du réel comme spectacle, avec aménagement d'une distance voyeuse propice dont il ressort nécessairement aussi bien l'anxiété (ou plus) que la jouissance.

Dans le cas particulier de Buñuel, nous en venons à constater que *la représentation constitue elle-même l'objet de la représentation*: mettre en film, c'est pour celui-ci représenter la distance insurmontable constitutive du spectacle et de la jouissance désastreuse qu'il offre, représenter à la fois le désir de voir que la scène engendre et l'effet de ce désir - bien entendu, là où tout indique qu'il le faut: chez son voyeur. Le maître du *Chien* et de *l'Age* donne à voir dans la scène que nous observons le désirer-voir *ainsi que la répulsion* qu'il comprend. Car je regarde toujours «sous honte» et si je suis surpris par ce qu'il m'est permis de regarder, c'est qu'il me gêne²⁹.

Nous sommes confrontés ici à la contemplation de la nature de la contemplation voyeuse même. C'était aussi le cas de l'arroseur arrosé: il nous faisait rire de ce jet qui lui arrivait n'était pas fait pour lui arriver. Mais nous nous y attendions, en toute malignité. *Le voyeur est confronté à l'acte de regarder qu'il adresse*: cette «publicité» d'un regard interdit (inavoué) le trouble; la contemplation dont il n'est plus le seul maître puis'il en est à son tour le témoin le gêne: il se regarde non seulement voir, mais jouissant avec toute la bassesse nécessaire en toute impunité. Avec Buñuel, la situation s'est dégradée, car le spectacle retourne à celui pour lequel il existe: dans son fauteuil, le spectateur se regarde voir, il connaît la nature de sa vision lors même que les yeux rivés sur la bande il l'éprouve.

28. *Erfahrung und ihr Material*, p. 241; *Zur Errettung der physischen Realität*, p. 250.

29. Bataille écrit son *Histoire de l'oeil* après avoir assisté à la première du *Chien andalou*: la comparaison des deux ouvrages est instructive (cf. Lampolski, op. cit., pp. 87-88). On découvrira une chaîne associative plus proche enconre dans *Uccello, un poil*, texte écrit par Artaud en 1926. (cf. *ibid.*, p. 88).

Reprenons, peut-être, encontre une fois, d'un peu plus haut, le raisonnement. L'image surréaliste allie ensemble des incompatibles afin d'en étonner le spectateur. Cependant, l'incompatibilité que est donnée à ressentir ne provient pas le moins du monde des éléments visuels combinés, mais seulement de la charge connotée qu'ils comportent: dans cet ordre d'idée, un chat est toujours appelé un chat et une image se règle toujours à ce qu'on entend - de l'«extérieur», par une légende ou par un trait de style - lui faire dire (la différence d'une image avec une autre image est dans le sens qu'il lui est possible créanciellement de prendre, et non au vu de la reconnaissance que, référentiellement, elle est capable de déclencher). Les pièces iconographiques de «Plaisirs illuminés» ne choquent (éventuellement) ou n'intéressent que dans la mesure où elles servent actuellement - dans le contexte du rapprochement pictural qui nous les présente - de support à des traces créancielles connotées - dans la mesure où - dans les limites du tableau et donc à un moment convenu de la vue - jaillissent des formes confrontées qu'aucune vraisemblance narrative n'explique: les images ne peuvent guère montrer que le sens qu'on leur donne. Seulement, ce sens, normalement, elle ne l'avouent pas, implantées qu'elles sont dans un visuel mimétique supposé être au-dessus de tout soupçon.

Or, il en va tout autrement des calculs iconofilmiques de Buñuel: *tout est absolument réalisable*, écrit celui-ci au début d'*Une Girafe*³⁰, affirmation qu'on prendra absolument au sérieux, comme en effet l'artefact ou l'animal de référence l'indique. On se rappelle que Buñuel propose là sous la forme de l'animal tacheté au long cou comme une sorte de longue-vue taillée dans la substance même de son corps. Cet appareil à voir en bois de quelques centimètres d'épaisseur d'un nouveau genre offre la particularité de présenter non pas un mais bien vingt objectifs (autant qu'il possède de taches). Vingt regards successifs s'appliquent donc au corps de la caméra animalière - vingt regards ou vingt opérations: chaque tache correspondant à la fois à un clapet, au jour sur lequel celui-ci ouvre à travers le corps de la bête en bois et un objet que le creux qu'il dégage dans ce corps contient. Cette «girafe» allégorise donc bien le processus cinématographique: un rideau s'oeuvre sur un écran,

30. *Le Surréalisme au service de la Révolution*, 6 (15 mai 1933), description d'une installation chez le vicomte de Noailles, texte reproduit dans A. et O. Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma*, pp. 228 à 232.

cet écran est un jour, sur ce jour viennent s'assembler les (vingt) compositions d'objets prévues.

Il est alors intéressant de noter que la nomenclature des intérieurs des taches sur le descriptif conservé (en quoi le texte que nous lisons consiste - on comprend qu'il faut bien que je simplifie -) braque successivement le regard, pour la première, sur un mécanisme à remonter le temps qui aboutit à feuilletter un album de photographies représentant - comme par hasard - de petites places désertes de vieilles villes castillanes, pour la seconde, un oeil de vache (non de boeuf!) saisi dans son orbite au moment où l'image du spectateur se reflète dedans tandis que la paupière tombe brusquement et met fin de cette façon à la contemplation. Et ainsi de suite! La troisième affiche (ou agit) *Américo Castro* (!), la quatrième, sous sous grille, la cinquième, mots interdits, la sixième, mère qui lave, la septième, salissure, la huitième, poils pubiens, la neuvième, paillon à tête de mort entre les ailes, la dixième, rasoir coupant les doigts qui s'y sont portés, la onzième, dans une membrane crevée, *Masada del Vicario* (!), la douzième, Jésus couronné riant, la treizième, organes mâles pourrissants, la quatorzième, gel, la quinzième, explosion, la seizième, Madone déchirée, la dix-septième, jet de vapeur aveuglant le spectateur, la dis-huitième, hétéroclite ensemble de restes domestiques symbolisant la mort (dit expressément l'auteur), la dix-neuvième, cohortes des maristes en train de fondre - tout à l'heure il pleuvait (femme) quand il fallait geler (homme) afin de pouvoir regarder!, la vingtième enfin, douze fois la même - la dernière fois toutes les dents arrachées.

On voit donc qu'une «girafe» est un animal coupant, que la combinaison d'écrans qu'elle offre annihile, liquéfie ou pourrit ce qu'on peut y regarder - et même qu'elle vient frapper l'oeil indélicat du spectateur qui la contemple justement à ce moment-là.

Le dispositif buñuelien allie sur la bande filmique *voir et ne pas le regarder*, voir et empêchement de regarder (tous les objets sont des trous), la visée ainsi que sa cessation, le désir visuel avec l'irruption violente des objets découverts contre soi. La déliaison des éléments conjugués sur l'écran-tache n'est pas ici le fait fondamental, mais bien *leur connexion éclatant dans la vision qui s'en empare*: il est vraiment surprenant, non pas

que je m'attache à regarder les incongruités que je vois, mais que celles-ci surgissent *afin d'éteindre mon organe au fond de moi.*

Transposons, ou bien changeons de scène. Soit le spectacle de l'âne mort abandonné pourrissant dans les champs, à Calanda, dont parle le régisseur dans ses mémoires:

*Le spectacle m'attirait et me repoussait à la fois [...] Je restais comme fasciné devant cette vision, devinant, au-delà de la matière pourrie, une vague signification métaphysique [...]*³¹.

Cette représentation passe bien entendu outre à la charogne proprement dite et ce n'est pas pour rien que Buñuel relie l'épisode, dans le morceau, à l'interdit qui frappe, à ses yeux, la peinture de l'acte amoureux: tu ne verras pas, dit le texte, justement dès lors que tout à ce qu'on y regarde, toute image de concupiscence se doit d'être proscrite précisément parce que la vision immanquablement s'y porte. Or, cette réticence...de l'image - et c'est là justement tout le travail du film-, cette interruption en quelque sorte...coïtale de la prise oculaire engendre sur l'un de ses versants, le sentiment de la faute, mais sur l'autre, la jouissance parfaitement sexuelle de l'oeil. Buñuel explique - toujours dans la même ligne - qu'il a tenté de traduire cette double alliance du visible avec l'invisible, du décent et de l'obscène, dans *Le Chien andalou* en affublant le cycliste au moment où il saisit la poitrine nue de la jeune femme d'une tête de mort avec bave sanguinolente et yeux hagards³². Ce que vous touchez n'est donc jamais bien ce que vous croyez! Ni votre physionomie, ni votre oeil. Nous nous désidentifions quand nous nous dévisageons! De même lorsque l'agression découvre, pour notre satisfaction (?), au bout des cordes dont il paraissait s'être emparé afin de maîtriser celle qu'il poursuit trop visiblement de son assiduité, les deux célèbres pianos à queue remplis des charognes d'ânes, avec pattes, queue, croupes et excréments débordant de la caisse d'harmonie³³; la double image est combinée dans notre oeil, la jeune fille et son mort, la charogne et son corps.

31. *Mon Dernier soupir*, p. 17.

32. Cf. *Ibid.*, pp. 22-23.

33. Texte du scénario original, *L'Avant-Scène*, 27-28 (1963), p. 19.

On se convaincra facilement du phénomène en rapprochant cette fois les visions décompositives dont je viens de faire état des productions élaborées par Dali, selon la méthode «paranoïque-critique», sensiblement à la même époque. Les fragments qu'in va lire proviennent du *Grand masturbateur* publié dans *La Femme invisible*, qui date de 1930³⁴:

*Derrière les épaules
du simulacre
sans l'apparence
de deux Guillaume Tell
une courte
allée de fontaines
évoquait
la décomposition
claire
d'ânes pourris
de chevaux pourris
de chattes pourries
de chevaux pourris
de bouches pourries
de poules pourries
d'affreux coqs pourris
de sauterelles pourries
d'oiseaux pourris
de mortes pourries
d'angoissantes sauterelles pourries
de chevaux pourris
d'ânes pourris
d'oursins pourris
de bernards l'hermite pourris
et tout particulièrement
de poules pourries*

34. On trouvera le texte reproduit dans Salvador Dali, *Oui. Méthode paranoïque-critique et autres textes* ((Denoël/Gonthier: Bibliothèque Médiations, 1971), pp. 112 à 127. On lira aussi *L'Ane pourri*, manifeste paranoïa-critique, et la description du travail de la mise en scène de l'épisode des pianos, qu'il faut mettre pour l'essentiel à son actif (ibid., p. 106).

*et d'ânes pourris
 et aussi de sauterelles pourries
 ainsi que'une sorte de poisson
 dont la tête est d'une ressemblance
 poignante
 avec celle d'une sauterelle.*

*Toutes ces fontaines étaient enrichies
 par un grand nombre de médailles en faux bronze
 [...]*

*La contemplation successive de toutes ces médailles évoquait
 avec précision la scène de la mante religieuse dévorant le
 mâle et aussi les vitraux décoratifs en couleurs aux
 motifs à métamorphoses qui n'existent que dans ces infâmes
 intérieurs Modern Style dans lesquels est assise au piano
 une très belle femme à la chevelure ondulée au regard
 terrifiant au sourire hallucinatoire à la goge splen-
 dide*

*prête à créer un chant imminent
 menaçant*

[...]

L'accumulation débonnaire, soi-disant hétéroclithe, outre l'inversion des rôles (c'est la femme qui remplit celui de l'agresseur), pointe l'unité des images qui défilent; cette accumulation est compulsive et la structure narrative sous-jacente sur laquelle elle repose n'est pas ironique: aucun retournement d'aucun discours, ni cessation, ni bris chez Dali. D'ailleurs, le paranoïaque nécessairement l'indique. Conclusion par Soupault: «La mémoire doit être remplacée par les souvenirs du présent»³⁵.

D'une lecture imaginaire à la vue des images en elles-mêmes

Je ressaisis, en foin de parcours, les fils de la mémorisation qui a été faite: Buñuel épuise l'image qu'il concerte sur l'écran; écran est l'agent par

35. Cité par Lampolski, «L'Intertexte...», p. 95.

excellence de cet épuisement: par excellence, parce qu'il recueille l'élément descriptif et puisqu'à son tour il le projette. La composition filmique pose l'image - ses différents aspects, la contradiction qu'elle recète - puis la retire - ce que nous avons vu est en train déjà de se dissiper: *fort-da!* donné-rendu! présence-absence à l'envoyeur retourné!

J'ai montré que la manipulation discursive était seconde en ceci et que la bande imaginaire dont je parle ne résulte pas d'un processus «automatique» (sauf à corriger sérieusement ce que nous savons de l'écriture des surréalistes). J'ai montré aussi que le cinéaste s'arrangeait pour faire en sorte que nul objet montré ne correspondait réellement à la vision offerte: la ficelle masculine traîne après soi ses deux pianos et ceux-ci entraînent à leur tour leur changement de bêtes en décomposition. «Ceci n'est pas une pipe»!: un processus de dégradation plus radical que celui de Magritte s'élabore sous les yeux, où le mouvement de surgissement et celui qui lui est concomitant, de retenue, seul importe. L'oeil se fixe non pas sur l'un ou l'autre des aspects de la pacotille symbolique (on en a vu chez Dali, on pourrait en voir chez Pabst), mais se voit lui-même d'horreur au coeur de l'image, comme ce papillon de *Cumbres borrascosas* transparencé entre les ailes, qui pourrait être son emblème (emblème de la métamorphose)³⁶.

Le voir filmique remonte ainsi au plaisir qui a été pris comme (tout autant que et pas moins que) à la douleur (l'angoisse et la honte) qui le caractérise. Deux phases intimement liées se disputent la vision: celle de l'*avidité* et celle de l'*éludement*. *Mettre de l'oeil déjà ôter de cet oeil, «aveugler» cet organe et en finir, impossiblement, avec le spectacle donné.*

Il me semble que deux images-cible orientent tout le dispositif, que deux foyers très actifs où s'articule ce désir de prendre avec celui d'ôter, celui d'apparaître avec celui de disparaître animent le film buñuelien: la réunion des insectes et l'existence du poil. Fourmillement (ou non) et capillarité (ou non) sont de parfaites allégories visuelles.

Pour la première, elle a été souvent repérée et la main grouillant de fourmis figure en bonne place parmi les plans commotionnants du *Chien*

36. Ce papillon «tête de mort» ressurgit au dernier plan de *Chien andalou*.

andalou; on a peut-être moins remarqué que l'enchaîné conduit directement à l'aisselle de la jeune femme agressée et à la touffe de poils que celle-ci recèle, tandis que quelques plans plus loin, lorsqu'elle sera saisie dans son état de nudité, cette même aisselle paraîtra parfaitement glabre: c'est aussi qu'un rasoir avait tranché - à l'ouverture du film - autre image encombrante! - au-dedans de son oeil. si l'on se transporte maintenant à *La mort en ce jardin* afin de bien chercher à voir ce qu'on a voulu voir, voici ce sur quoi on bute: au fin fond du fouillis amazonien, Chark jette à terre le serpent prêt à passer à la braise dont il vient de retirer du fourreau d'une peau particulièrement «dépouillée» la chair particulièrement lisse elle aussi. La viande exposée aux yeux horrifiés de la fille de l'épicier Chardin ne tarde pas à se couvrir d'une épaisse couche de termites rouges. Le grouillement répulsif³⁷ affecte, on voit fort bien pourquoi, la forme triangulaire.

Les deux motifs sont faciles à conjuguer: «fourmis», d'un côté, peau apparente, de l'autre, corps recouvert contre corps dénudé, corps obstrué contre corps sexuel, enfouissement contre exposition, cache contre exhibition: cela se dissimule ou cela se montre. Tout indique que la femme sous la caméra est soumise à cette double emprise et que l'agression visuelle dont elle est l'objet tend à la rendre à la chair, qui lui est propre. Je recours à la «première loi morphologique sur les poils dans les structures molles», de Dali, pour confirmer cette lecture:

Première loi morphologique: le poil antigéodésique.

L'agglutination morale du poil augmente ou décroît selon le degré de consistance des structures molles, qui lui sert de milieu de dépaysement.

37. La témoignage de Copenhita, la soeur, dûment recipié dans les *Mémoires*, confirme: «On raconte que mon frère Luis, à la vue d'un monstre à huit yeux, à la bouche ornée de pédipalpes crochus, perdit connaissance dans une auberge toledane où il était en train de manger et ne revint à lui qu'en revenant à Madrid» (*Mon Dernier soupir*, p. 46). On sait, par ailleurs, que Buñuel travailla sous la direction d'un «orthotériste» renommé. Il se vantait d'être capable de reconnaître et de nommer «en latin de nombreux insectes» (ibid., p. 63): il savait donc, quant à lui, contenir ses petits animaux foisonnants...Je ferais remarquer que le texte de Dali cité plus haut présente lui aussi un bouillonnement de fourmis sur un cou gonflé...(op. cit., p. 114). Impressionnante liste d'occurrences - étranges et personnelles - chez Lampolski, op. cit., pp. 91-92. Breton-Soupault, *Les Champs-magnétiques*: «Tu ouvres le cerveau, là sont des fourmis rouges».

*Quand le degré de consistance est celui de l'éternel féminin, le dépaysement du poil acquiert le maximum de sa capacité et toute la signification antigéodésique qui le caractérise*³⁸.

Je précise que la «géodésie» est la science de la mesure des formes que prend la terre et que pour cette raison ce qui recouvre celle-ci fait obstacle à sa connaissance. De même donc, si nous transposons, une substance est censée correspondre à la forme nue qu'elle offre et celle-ci s'exiger dans le regard qui la cherche malgré les obstacles. Tout indique que de façon parfaitement conforme ici l'écran buñelien serve à susciter ceci: *une forme qui accède parfaitement à la vue*. C'est-à-dire une forme nue, nonobstant exhibée. Une femme est le nom le plus commun de cette forme. Une femme est l'emblème du corps qui ne souffre pas l'écran. L'écran - justement - va servir à la dépouiller du trop qu'elle comporte, il nous la prépare et fait accéder à sa nudité dans l'oeil.

Buñuel raconte à ce sujet une anecdote instructive: un homme se coiffe devant une glace; c'est l'étudiant Juan Centeno, qui partage sa chambre à la Résidence, à Madrid; cet homme, jour après jour, se coiffe mal, incomplètement plutôt, laissant en désordre les cheveux qu'il ne voit pas, derrière la tête; or, ce geste absurde - négliger de mettre en ordre - de laisser - ce qu'on ne voit pas derrière soi - engendre bientôt - chez celui qui raconte - une haine «inexplicable» - et en effet l'«inconscient» qu'il requiert pour éclaircir le fait n'explique rien³⁹.

Rien montre.

Rien montre, est visible, a été dégagé.

Telle la main vide de l'enfant abattu dans *L'Age d'or*, plan 356, qui sur le dos repose.

38. *Oui*, pp. 62-63; publié pour la première fois dans *Minotaure*, 9 (1936).

39. Cf. *Mon Dernier soupir*, p. 63. Je rapproche cela de la question évoquée, p. 84, à propos d'une scène du *Fantôme de la Liberté*: «Les cheveux poussent-ils encore dans la tombe?»

Telle la main coupée aux ongles colorés que la jeune fille du *Chien andalou* essaie de ramasser avec un bâton.

Telle Lya Lys assise dans la position de la robe, *L'Age d'or*, plan 381. Ou telle la robe assise, plan 378, dans la position de Lya Lys: l'une ou l'autre en absence d'elle - une ou deux, une et deux.

Nous voici maintenus sur le seuil d'intolérabilité que l'image constitue. Nous cessons d'être les voyeurs de notre propre vue. C'est à désespérer de regarder.