

« *Les yeux de l'avant-garde cinématographique hispano – française : L'influence de Luis Buñuel sur la trilogie d'Orphée de Jean Cocteau* ». Carlos Cuesta.

Dans les avant-gardes des années vingt et trente ont existé une série de tentatives pour que le cinéma ne se limite pas à sa fonction de distraction populaire qu'il remplissait jusque-là. On situe à cette époque les débuts cinématographiques des poètes et réalisateurs Luis Buñuel et Jean Cocteau. Leurs productions rompaient avec le cause-à-effet et demandaient aux spectateurs de lancer un regard intérieur pour compléter le sens du film. Dans cette communication je voudrais constater les influences que les deux premiers films de Luis Buñuel, *Un chien andalou* (1929) et *l'Âge d'or* (1930) ont eues sur les débuts de Jean Cocteau comme cinéaste, et à posteriori sur sa trilogie orphique. Composée des films *Le sang d'un poète* (1930), *Orphée* (1950) et *Le testament d'Orphée* (1960), l'ensemble correspond aux sujets les plus appréciés du poète et représente son œuvre la plus personnelle au cinéma.

Les deux artistes ont commencé leur trajectoire comme poètes et metteurs en scène au théâtre. Dans *Le sang d'un poète* (1930), et dans *Un chien andalou* (1929), Cocteau et Buñuel récupèrent, respectivement, des thèmes et des figures rhétoriques de leurs œuvres précédentes. Le premier amena au théâtre en 1926 le mythe d'Orphée dans une adaptation libre sous le titre d'*Orphée*; le deuxième composa vers 1927 un ensemble de poèmes intitulé *Un perro andaluz*, dont certains furent adaptés au cinéma. Les chemins artistiques de Cocteau et Buñuel se croisent grâce au soutien économique des vicomtes de Noailles, qui vont financer en 1930 *Le sang d'un poète* et aussi le long-métrage *l'Âge d'or* de Buñuel, suite au succès d'*Un chien andalou*. Le caractère provocateur, sexuel, anticlérical et anti-bourgeois de *L'Âge d'or* éclaboussa le film de Cocteau, qui ne vit le jour qu'en 1932.

En plus des bienfaiteurs, ces cinéastes partagent une conception du cinéma comme moyen d'expression, comme le serait la littérature, et non comme une fin en soi. Ils vont aussi avoir en commun des obsessions qui vont exprimer à travers cet art. Les deux vont essayer d'exprimer dans les films dont je parle les liens entre la mort et l'amour

impossible ou frustré, avec l'emphase sur l'instinct et l'irrationnel. Ils vont essayer d'esquiver l'inhibition de la raison, de la moralité ou des notions préconçues, comme proposaient le surréalisme et le dadaïsme. Dans cet esprit, Dalí et Buñuel élaborent le scénario d'*Un chien andalou*, film né de la rencontre de leurs rêves: celui de Buñuel d'un nuage effilé coupant la lune et d'une lame de rasoir qui coupe un œil, et celui de Dalí sur une main plein de fourmis. Le scénario fut écrit selon la règle de n'accepter aucune idée ni image qui pouvait donner lieu à une explication rationnelle, psychologique ou culturelle. *Un chien andalou* et *L'Âge d'or* traitent des désirs frustrés et s'opposent à la répression de l'ordre social et moral bourgeoise grâce au contenu transgressif mais également à la subversion des concepts traditionnels du personnage, du raccord de la narration et de la structure temporelle. La destruction des attentes du cause-à-effet exigeait une position active du spectateur, incapable de visualiser le film avec un sens univoque.

*Le Sang d'un poète*, comme les deux premiers films de Buñuel, est animé par les pulsions de l'amour et de la mort et propose aussi une succession de tentatives manquées de la satisfaction des désirs qui, finalement, s'exprime par la frustration et la violence. Le manque de militantisme de la part de Cocteau envers le surréalisme ne nous empêche pas de connecter sa trilogie avec les outils créatifs employés dans le cinéma surréaliste, au moment d'articuler le désir comme moteur de la pensée. Soyons attentifs aux mots du poète français : « C'est un film [*Le testament d'Orphée*] où les idées prennent corps et s'enchaînent les unes aux autres un peu comme dans un rêve. [...] Je n'ai jamais aimé qu'on raconte un rêve, j'aime le mécanisme du rêve et je m'en inspire »<sup>1</sup>. En effet, pas seulement dans *Le testament d'Orphée*, mais depuis le film *Le Sang d'un poète*, Cocteau cherche une recreation du monde d'un poète dans lequel l'imagination et la réalité se mêlent, ce qui l'approche à l'imagerie surréaliste. Comme lui, les surréalistes ne voulaient pas se limiter à montrer le contenu onirique des rêves, mais à imiter les mécanismes qui opèrent dans le rêve à travers l'enchaînement d'images, c'est-à-dire, du montage.

C'est sûrement l'étiquette de surréaliste qui éloigne le plus, en théorie, l'œuvre de Cocteau de celle de Buñuel. Après la sortie triomphale d'*Un chien andalou*, André

---

<sup>1</sup> Extrait de l'interview de Jean Cocteau de l'émission Cinépanorama du 3 octobre 1959 réalisée par François Chalais et Jean Bescont.

Breton décida d'admettre à Buñuel et Dalí dans son groupe. Auparavant, le mouvement avait boycotté avec hostilité les artistes qui prétendaient utiliser l'étiquette du « surréalisme » sans son consentement. Ce fut le cas du film *La coquille et le Glergyman* (1928) de Germain Dulac et de la répétition intime de *la Voix Humaine* de Cocteau. La rivalité pour l'héritage artistique de Guillaume Apollinaire est à l'origine de la haine de Breton envers Cocteau. Breton était déjà en désaccord avec la dénomination de su-réaliste donnée au spectacle *Parade* dans lequel Cocteau intervenait en 1918. Lorsque *Le sang d'un poète* vit finalement le jour, les spectateurs et les médias l'ont rapidement classé dans le surréalisme, provoquant le malaise de Breton, qui alla jusqu'à accuser le film de plagiat d'*Un chien andalou*. Vus les précédents, il faut estimer qu'André Breton n'était pas spécialement objectif. De plus, il semble que Cocteau profita de *Le sang d'un poète* pour gêner les surréalistes ; au même temps qu'il emprunta à Man Ray son mécène, lui vola sa compagne Lee Miller pour son film.

Bien que la qualification de plagiat puisse nous sembler excessive, nous pouvons observer dans *Le sang d'un poète* et *Un chien andalou* des similitudes, appropriations et références qui sont plus que de simples objets de comparaisons. Cocteau avait vu *Un chien andalou*, à plus d'une occasion, avant de tourner *Le sang d'un poète*, mais il le nia. Dans la préface de la publication *Le sang d'un poète*, Marcel Schneider confirme que Cocteau ne disait pas la vérité lorsqu'en 1930 il déclara ne pas avoir vu *Un chien andalou*. Les peintres Valentine et Jean Hugo affirment que Cocteau assista à une projection du film organisé par les Noailles à New York. Dans ses mémoires, Buñuel le place avec Picasso, Le Corbusier, Tristan Tzara, Aragon et Man Ray, parmi d'autres, dans la projection de 1929 dans les Studios Ursulines.

Cocteau a pu alors s'appuyer, consciemment ou inconsciemment, sur des images qu'il connaissait déjà afin d'affronter un milieu qu'il méconnaissait à cette époque<sup>2</sup>. En effet, nous trouvons dans l'œuvre de Cocteau plusieurs représentations poétiques déjà utilisées par Buñuel. Dans *Un chien andalou* nous observons l'image d'une main trouée de laquelle jaillissent des fourmis, le rêve de Dalí qui renferme certaines ressemblances avec la main blessée du poète, les deux utilisés avec une signification onaniste ; ce

---

<sup>2</sup> «Je n'ai été totalement libre que dans *Le Sang d'un poète* parce que c'était une commande privée (du vicomte de Noailles, comme *L'Âge d'or* de Buñuel) et que j'ignorais tout de l'art cinématographique». COCTEAU Jean, BERNARD André, GAUTEUR Claude et FRAIGNEAU André, *Entretiens sur le cinématographe*, [Monaco], Ed. du Rocher, 2003, p. 14.

même poète efface la bouche d'une peinture pour l'empêcher de parler, de la même façon que dans le film de Buñuel on efface la bouche du visage du personnage ; arrêtons-nous aussi sur les deux personnages masculins qui se tirent dessus avec une arme à feu. L'un se tire dessus directement sur la tempe et l'autre tire sur une réplique de lui-même.

Pour mettre en évidence les liens entre les deux films, nous pouvons comparer les deux scènes dans lesquelles les réalisateurs lient de manière implicite le sexe et la mort. Quand Pierre Batcheff tripote ce qui pourrait être les seins de Simone Mareuil dans le film de Buñuel, un effet visuel transforme le visage du personnage en une face monstrueuse qui perd du sang par la bouche; dans *Le sang d'un poète*, Enrique Rivero interprète une scène de masturbation qui se conclut avec un cadrage un peu différent mais avec une expression faciale quasi identique, avec des yeux peints sur les paupières. Dans la filmographie de Cocteau le recours aux yeux factices représente le regard intérieur, mais également la mort, la transcendance, comme l'atteste l'aspect gisant du propre réalisateur aux funérailles qui ont lieu dans *Le testament d'Orphée*.

Comme nous rappelle Marcel Schneider dans la préface de la publication *Le sang d'un poète*, Cocteau voulait réussir une adaptation cinématographique particulière de l'écriture automatique, comme les films surréalistes voulaient reproduire « le pur jaillissement du monde des rêves », une réplique en images enfin « de l'écriture automatique ». Cela implique méthodologiquement que Cocteau n'était pas capable de contrôler l'ensemble du matériel présent dans le scénario de *Le sang d'un poète*, film que revendiquait un processus créatif irréfléchi et automatique. Les seules images cinématographiques de nature similaire que pourrait avoir eut Cocteau en mémoire à ce moment-là étaient celles de *La coquille et le clergyman* et *Un chien andalou*, et le deuxième film est le seul à offrir les images du désir sexuel et de la mort unis simultanément sur un même visage, la main blessée et la bouche passée sous silence.

Nous devons aussi recourir à *L'Âge d'or* pour entrevoir que plusieurs des traits d'identité du cinéma de Buñuel pourraient apparaître parsemés dans la trilogie orphique. Ce n'est pas difficile de voir que Cocteau s'est inspiré des scènes de *L'Âge d'or* dont il avait fait des éloges. Il avait déclaré dans les pages de *Le Figaro*: « Des scènes comme celle de la vache ou celle du directeur d'orchestre dans *L'Âge d'or* peuvent être

considérées comme un évènement d'importance capitale, à savoir, l'apparition du gag tragique»<sup>3</sup>. D'où avait surgi alors l'inspiration de Cocteau pour faire qu'une vache croisât l'un des plans de *Le sang d'un poète*? La locution fait allusion alors à « l'ennui mortel de l'immortalité ». Ce n'est pas un hasard que, comme dans *l'Âge d'or*, cet animal signifie l'ennui. On trouve, d'ailleurs, dans les deux films, un autre gag où un garçon se fait tuer, sans trouver le moindre intérêt ou pitié du public bourgeois qui a assisté à cet acte de violence depuis un balcon.

On constate également une fixation sur le regard intérieur, représenté chez Cocteau à travers les yeux peints sur les paupières et chez Buñuel à travers le thème récurrent du Ministère de l'Intérieur, métaphore de la répression des désirs intimes. L'une des nombreuses références à cette institution est précisément constituée du suicide par arme à feu du ministre dans *L'Âge d'or* pendant le concert. Sánchez Vidal a bien voulu lier les films de Cocteau et Buñuel grâce à cette scène, la première dans l'histoire du cinéma où l'on emploie la voix off comme un monologue intérieur, procédé utilisé plus tard par René Clair dans *A nous la liberté* et par Cocteau dans *Le sang d'un poète*<sup>4</sup>.

Cocteau s'écarte explicitement d'une possible influence de Buñuel sur lui lors d'une longue conversation avec André Fraigneau effectuée dans les années cinquante: « On appelle *Le Sang d'un poète* film surréaliste, alors qu'il [Charles de Noailles] s'opposait aux films de ce mouvement (encore à peine nommé) et Buñuel me disait avant-hier, qu'à l'étranger, il arrive qu'on lui attribue *Le Sang d'un poète* et qu'on m'attribue *Le Chien andalou* ; bref, que nos styles si opposés à l'époque se mélangent avec le recul au point d'être confondus. On dit souvent dans des livres sur le septième art que j'ai été influencé par Buñuel. Cela est absurde, puisque *L'Âge d'or* et *Le sang d'un poète* se tournaient à grandes distances et au même moment, et que ce fut seulement lorsque nous nous liâmes par la suite, que Buñuel me fit voir *Le Chien andalou*, que je ne connaissais pas»<sup>5</sup>. Nous pouvons trouver dans ses propos des affirmations discutables. Cocteau assure que ses mécènes s'opposaient aux films surréalistes, mais jusqu'à ce moment-là le seul qui avait fait du cinéma avec l'étiquette de surréalisme avait été Buñuel, et Man Ray, et les deux avaient été sponsorisés par les vicomtes. Ian Gibson,

---

<sup>3</sup> GIBSON, Ian, *Luis Buñuel: la forja de un cineasta universal, 1900-1938*, Madrid, Aguilar, 2013.

<sup>4</sup> SÁNCHEZ VIDAL Agustín., *Luis Buñuel: obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J.C., 1984 p. 80.

<sup>5</sup> COCTEAU, BERNARD, GAUTEUR et FRAIGNEAU, *Ibid.*, p. 28.

dans son livre *Luis Buñuel, la forja de un cineasta universal*, précise que ce que les Noailles et le propre réalisateur voulaient éviter, c'était la projection du film dans une salle d'avant-garde, et non le soutien d'un film surréaliste<sup>6</sup>. Dans le même sens, la préface élogieuse de Marcel Schneider à *Le sang d'un poète* souligne le fait que les vicomtes dirigeaient leur appuie au cinéma et au surréalisme en cherchant une certaine exclusivité. « Dans la fin des années 1920 qui pouvaient-ils patronner? [...] Que restait-il aux Noailles? Le surréalisme et le cinéma. Ils s'y adonnèrent avec passion»<sup>7</sup>.

Pour conclure, nous pouvons assumer que Cocteau a récupéré des images vues dans *Un chien andalou* de Buñuel pour exprimer la frustration sexuelle et créative, l'union du désir sexuel et la mort, et l'autodestruction humaine ; l'artiste français s'est également servi des scènes de *l'Âge d'or* dont il avait fait des éloges, pour exprimer l'ennui de l'existence et les rapports entre la sensualité et la mort. Dans tous les cas, il est sûr qu'il a pris la référence de ce film pour utiliser la voix off comme monologue intérieur, et il a utilisé le même mécanisme que les films surréalistes pour articuler la logique des rêves.

Il n'est pas difficile de trouver des raisons à la négation de Cocteau. Reconnaître ouvertement l'influence de Buñuel aurait supposé pour lui d'admettre une dette envers le cercle intellectuel qui le détestait, et d'affirmer que l'une de ses créations les plus personnelles était contaminée par des éléments qui ne lui appartenaient pas. Il est aussi possible que l'artiste ait été réellement sincère au moment de renier toute influence du réalisateur espagnol parce qu'il n'en était pas réellement conscient. Même s'il y a assez de points communs entre les deux œuvres pour supposer que les similitudes ne sont pas toutes dues au hasard, lorsque nous parlons de Buñuel et Cocteau, les limites de la vérité, de la conscience et de la mémoire, de la réalité et du rêve, sont difficiles à préciser. La critique cinématographique et l'historiographie les ont réunis, confondus, marginalisés et mis en relation fréquemment. Il s'agit de deux figures indispensables de la cinématographie mondiale engagées dans la provocation créative au service de l'art. Ils sont, chacun à leur manière, les yeux de l'avant-garde cinématographique hispano-française; tous les deux transgresseurs des frontières du temps et de l'espace.

---

<sup>6</sup> GIBSON, *Ibid.*

<sup>7</sup> SCHNEIDER, Marcel, préface de *Le sang d'un poète*, Monaco, Rocher, 2003.

## Bibliographie

### Livres

ALBERTI, Rafael, *La arboleda perdida*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1975.

BUÑUEL, Luis, *Mon dernier soupir*, Paris, R. Laffont, 1982.

COCTEAU, Jean, BERNARD, André, GAUTEUR, Claude et FRAIGNEAU, André, *Entretiens sur le cinéma*, [Monaco], Ed. du Rocher, 2003.

GIBSON, Ian, *Luis Buñuel: la forja de un cineasta universal, 1900-1938*, Madrid, Aguilar, 2013.

GULLENTOPS, David et HAINE, Malou, *Jean Cocteau, textes et musique*, Editions Mardaga, 2005.

SÁNCHEZ VIDAL Agustín., *Luis Buñuel: obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J.C., 1984.

SCHNEIDER, Marcel, préface de *Le sang d'un poète*, Monaco, Rocher, 2003.

TALÉNS, Jenaro, *El ojo tachado: lectura de Un chien andalou de Luis Buñuel*, Madrid, Càtedra, 1986.

VIOT-MURCIA, Claude, *Un Chien andalou ; L'Age d'or: Luis Buñuel : Etude critique par Claude Murcia*, Nathan, 1994.

### Articles et liens web

ARON, Robert, « Films de révolte », *La Revue du cinéma*, 15 novembre 1929, n° 5, p. 41-45.

BANDIER, Norbert, « Man Ray, les surréalistes et le cinéma des années 20 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, vol. 88, n° 1, p. 48-60.

CLARIANA RODAGUT, Ainamar, « La representación de la visión en el cine de los surrealistas », *RECERCAT (Dipòsit de la Recerca de Catalunya)*, 1 octobre 2012.

FRUCTUOSO, Manuel, « En torno a Luis Buñuel: ¿De quién es la escena inicial de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*)? », <http://lbunuel.blogspot.fr/2014/03/de-quien-es-la-escena-inaugural-de-un.html> , consulté le 18 décembre 2014.

GALLÉN, Enric, « Jena Cocteau a l'escena catalana (1917-1966) », *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 2012, vol. 0, n° 53, p. 35-64.

JOUHET, Serge, « Le sang d'un poète et les surréalistes », *L'avant scène*, mai 1983, n° 307-308, p. 11-12.

VALENZUELA, Alfredo, *Jean Cocteau en la Costa del Sol*, <http://www.publico.es/culturas/jean-cocteau-costa-del-sol.html> , 23 janvier 2013, consulté le 29 janvier 2015.