

Menjant garotes [*En mangeant des oursins*] de Luis Buñuel

XIFRA, JORDI, *Menjant garotes*
[*En mangeant des oursins*]
de Luis Buñuel, Crisnée, Yellow Now,
col. "Côté films", 2023, 96 pp..

Boris Monneau¹
Chercheur indépendant



Dans le journal *La Publicitat* du 24 mars 1932, le poète catalan J.V. Foix présente l'actualité surréaliste en ces termes : « André Breton passe quelques jours à Portlligat en compagnie de Dalí. À Portlligat vivent les plus étranges matérialisations charnelles et les oursins, à marée basse, prennent des proportions gigantesques à l'ombre de fossiles monstrueux qui s'étendent sur toute la côte de Cadaqués ».

C'est dans ce décor fantasmagorique des environs du cap de Creus que Luis Buñuel tourna, deux années auparavant, le petit film intitulé *Menjant garotes* (*En mangeant des oursins*), qui fait l'objet de l'ouvrage homonyme publié par Jordi Xifra au sein de la collection « Côté films » de Yellow Now, dédiée à l'analyse précise de films connus ou méconnus, visant à présenter une « histoire vivante du septième art ». Outre l'étude détaillée du film, l'ouvrage présente trois annexes qui viennent éclairer le contexte de réalisation et les concepts étayant l'analyse. Le livre présente également un bel assortiment de documents visuels relatifs au film et à ses lieux de tournage.

Après avoir dévoilé un autre pan largement ignoré de l'œuvre de Buñuel, celui de sa production littéraire et spécifiquement poétique dans les ouvrages *Buñuel et le cinéma* (Nouvelles Éditions Place, collection Le cinéma des poètes, 2020) et *Un chien*

¹ Dirección de contacto: boris.monneau@hotmail.fr

andalou et autres textes poétiques (collection Poésie Gallimard, 2022), Jordi Xifra s'attarde cette fois sur un film oublié. Malgré sa découverte en 1988, *Menjant garotes* reste globalement absent de la filmographie de Buñuel, et a attiré très peu d'analyses ou de commentaires. Fèlix Fanés, qui écrivit l'article « Avant *Las Hurdes* » pour le n° 5 de la revue *Cinéma* au printemps 2003, le tire davantage du côté de l'analyse dalínienne que buñuelienne, approche dont notre auteur prend le contre-pied.

Ce film de quatre minutes, réalisé en compagnie du directeur de la photographie Albert Duverger au moment où Buñuel était en train d'achever le montage de *L'Âge d'or*, met en scène Salvador Dalí i Cusí, le père du peintre, notaire ampourdanais, aux côtés de son épouse, dans leur résidence d'été à Cadaqués. À cette époque, Dalí fils est devenu persona non grata auprès de sa famille, du fait de son comportement rebelle et de sa liaison adultère avec Gala. Comme en témoigne une lettre adressée par Dalí père à Buñuel en 1930, celui-ci menace même de faire intervenir la police si son fils ose mettre les pieds en ville. C'est dans ce contexte d'opposition à Dalí que Buñuel est sollicité pour capter quelques scènes du quotidien du notaire, afin de redorer son image mise à mal par les frasques de l'enfant terrible.

Sous des dehors anodins de film de famille bourgeois, où la main de Buñuel serait purement instrumentale, Jordi Xifra dénoue un certain nombre de motifs et d'intentions où se manifeste le regard ironique du cinéaste. L'auteur établit un parallèle entre Buñuel et Lautréamont : si *L'Âge d'or* est une franche et féroce attaque contre les valeurs et l'ordre social honni, aussi puissante et déchaînée que *Les chants de Maldoror*, *Menjant garotes* serait l'équivalent des *Poésies*, minant ce système de l'intérieur en mimant ses dehors.

Nous avons bien vu avec J.V. Foix l'attrait surréaliste du motif de l'oursin (dans un de ses poèmes en prose, Foix mettra aussi en parallèle l'intérieur creux des oursins et la vacuité éthique et esthétique des intérieurs bourgeois), son potentiel de mystère et d'évocation, qui semble en faire un objet de choix. En effet, dans une photographie prise par Buñuel à la fin de l'année 1929, après avoir reçu une lettre de son père le condamnant au « bannissement irrévocable au sein de sa famille », Salvador Dalí fils se fait représenter le crâne rasé, un oursin posé sur la tête. La scène finale de *Menjant garotes*, qui donne son titre au film (titre considéré comme officieux, et qui semble venir soit de la Cinémathèque catalane, soit du commanditaire) présente en quelque sorte le clou du spectacle, le dévoilement du fond psychanalytique latent, tel un passage à l'acte : après avoir paisiblement déambulé dans sa demeure, le notaire ouvre des oursins au couteau, puis les déguste avec un verre de vin. Ces

images, rapportées à la photographie de Dalí en Walter Tell attendant la flèche paternelle, prennent une dimension fortement anthropophage et infanticide.

L'affinité surréaliste de cette bobine tient même aux circonstances de sa découverte : elle fut retrouvée dans une boîte à biscuits, à l'intérieur d'un placard de la sœur de Dalí, Anna Maria, en 1988, à l'occasion du tournage d'un documentaire sur le surréalisme espagnol, auquel participaient Román Gubern, Rafael Santos Torroella et Ian Gibson. La bonne conservation du film nitrate semble tenir d'une sorte de hasard objectif tel que l'affectionnait Breton, car le fait que la maison Dalí soit partiellement construite à l'intérieur d'une grotte a permis d'obtenir des conditions atmosphériques très proches de celles d'une archive cinématographique.

La lecture du film s'enrichit de multiples pistes visant à revendiquer à part entière la place du film dans la filmographie de Buñuel, dont il est très souvent oublié. Cette démarche d'étude et de légitimation passe tout d'abord par la considération d'un certain nombre de pistes esthétiques, qui informent la conception cinématographique buñuelienne : le court-métrage est ainsi analysé à l'aune du *Kammerspiel*-film et du cinéma scientifique, et plus particulièrement entomologique, en alliant la caméra-microscope au réalisme critique. Dans un document reproduit en annexe, une lettre de motivation envoyée par Buñuel au MoMA et à l'American Film Center en 1939, est manifesté son intérêt pour ce qu'il nomme le « documentaire psychologique » dont ce film semble bel et bien relever.

L'un des éléments les plus intéressants de l'analyse esthétique est la théorie du montage ici mise en œuvre, et que Buñuel avait exposée au sein des revues *La Gaceta Literaria* et *Cahiers d'Art* (que feuillette le patriarche Dalí au début du film), notamment dans l'article « Découpage ou segmentation cinématographique » de 1928 (recueilli plus tard dans *Le Christ à cran d'arrêt*) : la notion d'une segmentation, d'un rythme ou d'un mouvement « vermiculaire », « basé sur une alternance de contractions-expansions, qui repose sur la combinaison de différents types de plans en fonction du rapport de l'objectif de la caméra avec l'espace filmé ».

Cette analyse du film visant à dénouer son apparente simplicité reprend un ensemble de références tangentes. Nous avons déjà commenté le parallèle établi avec l'œuvre de Lautréamont. Jordi Xifra emprunte aussi certaines conceptions au paradigme socio-esthétique baroque (la primauté du regard fondant la réputation), naturaliste (concept d'image-pulsion et de monde originaire empruntés à Deleuze), et aux films Lumière (le film comme encensement intéressé des valeurs

et des motifs bourgeois). L'esthétique du film de famille détourné est aussi analysée à la lumière de la sociologie goffmanienne, pour sa dimension théâtrale et la théorie de la maîtrise des impressions.

Enfin, l'auteur établit un parallèle avec les films les plus célèbres de Buñuel : le motif de la coupure, notamment, évoque l'incipit du *Chien andalou*, et celui de l'oursin s'y retrouve aussi, dans un sens plus érotique, par un fondu-enchaîné avec l'aisselle d'une jeune femme.

Mais malgré tous ces éléments d'analyse, il nous semble aussi intéressant d'envisager le film du côté de ses manques. Au niveau factuel, nous pouvons remarquer les parts manquantes du film, celles liées à son contexte de présentation : ainsi, dans les projections organisées par la famille Dalí, le film présentait selon les témoins des intertitres, absents de la copie actuellement conservée. Le motif de l'oursin incarne lui-même le paradoxe du film, son creux-plein : le film est un faux-semblant fondé sur une absence. Son motif central est justement celui qui en est exclu : le fils rebelle qui porte le même nom que le protagoniste-patriarce. L'identité père-fils liée à la conception bourgeoise de la filiation et de l'héritage (avec laquelle joue aussi un autre écrivain catalan, Josep Pla, victime du quiproquo de l'homonymie) se voit ici pervertie. Selon Jordi Xifra, le film constitue une véritable « alliance anti-Dalí », une « entreprise exterminatrice », reposant sur la supplantation de Dalí par le phagocytage et l'appropriation : ainsi, le portrait du père peint en 1925 est repris quasi-littéralement par Buñuel. En prenant le parti du père, sans pour autant se départir de son ironie, Buñuel produit une rupture, une coupure profonde et radicale avec le co-auteur de ses deux premiers films. Ainsi, l'opération de nettoyage finale de l'oursin est assimilée à une « désinfection ». En ce sens, Xifra peut affirmer que « cette fois, c'est tout entier un film de Luis Buñuel ».