

Ciné-sexe De Musidora à Luis Buñuel

Apolline Caron-Ottavi

Number 196, September 2020

Sexe | Pour un cinéma subversif

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/94246ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Caron-Ottavi, A. (2020). Ciné-sexe : de Musidora à Luis Buñuel. *24 images*, (196), 32–37.

Ciné-sexe

De Musidora à Luis Buñuel

PAR APOLLINE CARON-OTTAVI



↑ L'âge d'or de Luis Buñuel (1930)

Comment les avant-gardes des années 1920, Dada puis surréaliste, se sont emparées du cinéma pour bousculer les mœurs et la société.

À peine apparu, le cinématographe s'est tout naturellement trouvé une fonction voyeuriste, comme la photographie avant lui. L'occasion de voir ce qui est caché dans la chambre à coucher, mais en mouvement cette fois-ci. Les petits films lubriques circulaient alors sous le manteau, ou dans les bordels, ou encore ne se dévoilaient que dans l'intimité, tout comme *L'origine du monde* de Courbet fut un secret, un bijou de famille occulté par un tableau plus sage, bien avant qu'il ne se retrouve sous les projecteurs du Musée d'Orsay. Avec l'avènement des mouvements d'avant-garde en France – les Dadas puis les surréalistes – le sexe va peu à peu devenir un « sujet », ayant sa place dans l'art comme dans la société.

UNE ÉPOQUE RUGISSANTE, DES IMAGES AFFRIOLANTES

Rappelons-nous que loin d'être des doctrinaires rébarbatifs, nombre d'artistes de cette époque étaient aussi des blagueurs (ça n'a jamais empêché d'être fin penseur). On les comprend : au moment de la naissance de Dada, le spectre cauchemardesque de la Première Guerre mondiale s'accomplit. Quelques années plus tard, affaibli par un éclat d'obus à la tête, le grand poète bon vivant et père spirituel de ces jeunes artistes, Guillaume Apollinaire, est emporté par la grippe espagnole. Les avant-gardes s'épanouissent en réaction, au cours de la parenthèse « enchantée » (ou plutôt le répit) de l'après-guerre. Le massacre n'a fait que les conforter dans l'idée de déconstruire les normes morales et les conventions, de la société comme de l'art, en optant souvent pour la dérision, le jeu d'esprit et le canular plutôt que pour la solennité.

Les dadaïstes et les surréalistes fréquentaient ce qu'ils tenaient à appeler le « ciné », et l'aimaient en ce qu'ils n'y voyaient pas un art, comme l'explique Patrick De Haas dans son livre *Cinéma absolu*¹. Ils ne juraient ainsi que par les productions populaires. C'est ainsi que les Dadas, puis les surréalistes, ont su reconnaître la beauté moderne et l'érotisme subversif de *Musidora*, la « vamp » en costume moulant révélée par Louis Feuillade. « *Musidora que vous étiez belle dans Les vampires ! Savez-vous que nous rêvions de vous et que, le soir venu, dans votre maillot noir, vous entriez frapper dans notre chambre (...) ?* », résume Robert Desnos dans *Le Soir*, en 1927.

Pour ces artistes, le cinéma ne doit donc pas être pris au sérieux, au risque de perdre tout son intérêt : c'est le plaisir physique que procure ce nouveau médium qui les stimule, et non les considérations d'esthètes. « *Il est sexuel, le cinéma, avec ses belles filles et ses beaux garçons qui s'embrassent en gros plan avec des bouches d'un mètre cinquante* », s'exclame Fernand Léger dans un texte intitulé *À propos du cinéma* et daté de 1931.

Ce n'est évidemment pas tout à fait le type d'images que l'on retrouve dans les premiers films d'avant-garde de la période, signés entre autres par Léger, Duchamp, Man Ray. Mais la sexualité y est présente, comme elle l'est dans leurs œuvres plastiques et celles de leurs autres camarades dada tels que Francis Picabia (à qui l'on doit le bon mot : « *Faire l'amour n'est pas moderne, pourtant c'est encore ce que j'aime le mieux.* »). Ces évocations vont d'ailleurs souvent au-delà du simple baiser, bien que la sexualité ne puisse encore être frontale hors de la sphère clandestine (Man Ray tourne un film porno, mais en cachette). À travers les images en mouvement, la mécanique du monde et celle du cinéma évoquent celle des corps : le va-et-vient des pistons d'usine dans le *Ballet mécanique* de Fernand Léger, les contrepèteries à connotation parfois salace dans le *Anémic Cinéma* de Marcel Duchamp, les nus et les innombrables jambes de femmes des films de Man Ray...

Une autre mouvance, le surréalisme, menée entre autres par André Breton et portée elle aussi sur l'humour, gagne en importance au cours des années 1920. La sexualité prend une nouvelle résonance : les artistes sont notamment influencés par la découverte des théories de Sigmund Freud. Le cinéma semble un médium idéal pour accéder au refoulé, au fantasme, à l'inconscient – impossible de ne pas citer à ce titre *Le sang d'un poète* (1930) de Jean Cocteau, qui fera l'objet d'une analyse par Freud lui-même. Le surréalisme va s'emparer du montage cinématographique pour exploiter la logique du rêve, et délivrer au passage une évocation de la sexualité plus explicite. C'est le cas dans *La coquille et le clergyman* (1928), réalisé par Germaine Dulac et scénarisé par Antonin Artaud. Le film met en scène les frustrations et les pulsions sexuelles d'un homme d'Église, qui finira par arracher le corset d'une bonne samaritaine, dévoilant sa poitrine opulente. Mais *La coquille et le clergyman* sera critiqué par certains surréalistes eux-mêmes pour son caractère trop narratif, psychologisant et donc intellectualisant. Il faut aller plus loin. Deux jeunes hommes récemment arrivés d'Espagne vont prendre les choses en main.

LA RÉVOLUTION BUÑUEL

Luis Buñuel et Salvador Dalí, qui se sont connus au cours de leurs études dans leur pays natal et ont eux aussi lu Freud, s'intègrent vite au bouillonnant laboratoire des avant-gardes à leur arrivée à Paris. En 1929, un film naît d'une discussion sur leurs rêves respectifs, qu'ils ont l'idée d'utiliser comme matière première. Ils se donnent une contrainte : tout ce qui semble faire du sens sur le plan narratif, rationnel, psychologique ou culturel doit être coupé du scénario. Buñuel réalise ainsi *Un chien andalou*, une onde de choc sur le thème d'une pulsion sexuelle inassouvie. Grâce à la surimpression, on assiste, pour paraphraser Lautréamont, à la rencontre fortuite sur une table de montage d'une aisselle et d'un oursin ; les vêtements d'une jeune femme disparaissent sous les mains de son partenaire lascif, dévoilant les seins tant convoités, seins qui se substituent presque immédiatement à une paire de fesses. Le cinéma s'affirme ici comme merveilleuse machine à fantasmes, capable de restituer les associations d'idées impulsives et aléatoires de ceux-ci, dans la logique du rêve. La première a lieu devant les surréalistes, et le film va plaire non seulement à ces derniers mais également au



↑ Mistinguette dans **Les vampires** de Louis Feuillade (1915) → **Anémic Cinéma** de Marcel Duchamp (1926) → **La coquille et le clergymen** de Germaine Dulac (1928)





↑ Un chien Andalou de Luis Buñuel (1929) →



→ L'âge d'or de Luis Buñuel (1930)

public, au grand dam de ses auteurs : il est projeté pendant des mois. Buñuel rejettera ce succès suspect en disant, dans un numéro de *La révolution surréaliste*, que la « foule imbécile a trouvé beau ou poétique ce qui, au fond, n'est qu'un désespéré, un passionné appel au meurtre ».

Mais le scandale, le vrai, arrive avec la collaboration suivante de Buñuel et Dalí sur un nouveau film, *L'âge d'or* (1930), qui suit le parcours d'un homme et d'une femme animés par un désir pulsionnel incontrôlable et attirés comme des aimants, mais sans cesse séparés par ceux qui les entourent. Les projections du film vont déclencher de telles émeutes que le préfet de police saisit la Commission de censure, qui interdira le film. En quoi *L'âge d'or* est-il plus osé qu'*Un chien andalou* pour provoquer un tel tollé ? Les réponses sont multiples.

Il est important de rappeler le contexte de production : alors qu'*Un chien andalou* était autoproduit, *L'âge d'or* est financé par Charles et Marie-Laure de Noailles, mécènes aristocrates, et interprété par des stars comme Gaston Modot. Le film a donc d'emblée l'attention de la bonne société. Or il s'attaque à la bourgeoisie, au clergé, à l'institution familiale, aux bonnes mœurs en général... Et les allusions sexuelles sont plus diverses et plus franches : scatologie, masturbation féminine et fellation, dans la fameuse scène où l'actrice Lya Lys suce langoureusement l'orteil d'une statue. *Un chien andalou* représente le fantasme d'un homme alors que *L'âge d'or* aborde aussi le désir et les besoins sexuels féminins, et il n'est pas impossible que cela ait choqué davantage. Le critique Charensol déconseille par exemple aux lectrices de *La femme de France* ce film qui remet en question « à peu près tous les concepts moraux qui servent de base à la société contemporaine ». Se doutant sûrement que la censure surveille, les deux compères se sont pourtant retenus d'aller aussi loin qu'ils ne le rêvaient dans leur correspondance : ça aurait pu être l'occasion, gros plans à l'appui, de « réaliser au cinéma ce *con* dont tu rêves tant », écrit Dalí à Buñuel.

Mais à cette époque, moins prude que ne le furent les décennies suivantes, c'est bien dans son articulation avec des questions politiques que la dimension sexuelle du film semble surtout trouver son parfum de scandale. Le sexe est pour Buñuel une façon de révéler des fractures : la pulsion sexuelle, incontrôlable et aléatoire, lui permet notamment de démontrer l'absurdité des rapports de classe et des codes sociaux. De quoi déchaîner les hordes d'extrême droite, confortés dans leur haine par le fait que la vicomtesse de Noailles était d'origine juive, et qui saccagèrent la salle où était projeté le film jusqu'à obtenir sa censure. Nous sommes en 1930, la parenthèse de liberté, de créativité et d'audace des années 1920 s'achève et le ciel s'assombrit. Mais cette dimension politique de l'Éros (propre à Buñuel, et non à Dalí) n'est pas vouée à disparaître : le cinéaste aura le temps de réaliser bien d'autres films sulfureux, où le sexe est un scalpel qui ausculte la société, avant que *L'âge d'or* ne soit à nouveau visible, en 1981.

1. À propos de toute cette période, ce texte se nourrit et tire certaines références de cet ouvrage monumental : *Cinéma absolu – avant-garde 1920-1930*, Patrick De Haas, Éd. Mettray, Paris, 2018.