

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire civilisation patrimoine

Parcours - cultures de l'écrit et de l'image

Mémoire de master 2 / Juin 2022

## **Le symbolisme dans le surréalisme espagnol : étude comparée de trois pionniers**

**Essyllt Garnier**

Sous la direction de Nicolas Diochon  
Doctorant en Histoire moderne – Université Toulouse 1

## ***Remerciements***

*Mes premiers remerciements vont vers Monsieur Nicolas Diochon, mon directeur de mémoire, qui a su m'accompagner dans mes recherches et répondre à mes questions.*

*J'adresse mes remerciements à l'ensemble du personnel des bibliothèques de Lyon pour leur accueil et pour leur aide.*

*Enfin, merci à mes camarades de master, à ma famille pour leurs relectures attentives et à mes proches pour leur soutien.*

**Résumé :**

*L'étude qui va suivre porte sur l'utilisation d'un langage symbolique commun chez les trois fondateurs du surréalisme espagnol. Salvador Dalí, Luis Buñuel et Federico García Lorca utilisent les symboles comme des outils pour révéler l'inconscient et mettre en lumière l'indicible. Les trois artistes défendent l'idée d'une libération de l'homme par la pleine conscience de ses passions et de ses peurs. Nous allons centrer notre mémoire sur une étude comparée des œuvres du trio afin de comprendre comment s'est créé entre eux un langage symbolique commun. Enfin, nous verrons que l'esthétique de choc présente dans les créations des trois artistes est due à un décalage entre leurs valeurs et celles de la société, ce qui peut parfois causer la censure de certaines œuvres.*

*Descripteurs : Surréalisme, XX<sup>e</sup> siècle, symboles, inconscient, indicible.*

**Abstract :**

*The following study focuses on the use of a common symbolic language by the three founders of Spanish surrealism. Salvador Dalí, Luis Buñuel and Federico García Lorca use symbols as tools to reveal the unconscious and bring to light the unspeakable. All three artists advocate the idea of human liberation through full awareness of one's passions and fears. We will focus our thesis on a comparative study of the works of the trio in order to understand how a common symbolic language was created between them. Finally, we will see that the aesthetics of shock present in the creations of the three artists stem from to a gap between their values and those of society, which can sometimes result in the censorship of certain works.*

*Keywords : Surrealism, 20<sup>th</sup> century, symbols, subconscious, unutterable.*

**Droits d'auteurs**

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

# Sommaire

SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....	7
INTRODUCTION.....	9
<b>PARTIE 1 : LE SURREALISME ESPAGNOL ET SES REPRÉSENTANTS. 13</b>	
<b>La spécificité du surréalisme espagnol et sa relation avec le surréalisme français.....</b>	<b>13</b>
<i>L'internationalisation du surréalisme.....</i>	<i>13</i>
<i>Le surréalisme espagnol et ses particularités.....</i>	<i>16</i>
<i>Critique du surréalisme espagnol à travers la critique de Salvador Dalí par les surréalistes français.....</i>	<i>23</i>
<b>La Residencia de estudiantes : les relations artistiques et humaines entre trois pionniers.....</b>	<b>26</b>
<i>La rencontre des trois pionniers.....</i>	<i>26</i>
<i>Luis Buñuel : le pionnier du cinéma surréaliste.....</i>	<i>31</i>
<i>L'importance du lyrisme dans la poésie lorciennne.....</i>	<i>34</i>
<b>Leurs présentations mutuelles dans leurs œuvres.....</b>	<b>37</b>
<i>La relation intense et ambiguë entre Salvador Dalí et Federico García Lorca.....</i>	<i>37</i>
<i>Le rapport déséquilibré entre les trois hommes.....</i>	<i>41</i>
<b>PARTIE 2 : L'UTILISATION DE SYMBOLES COMME UN LANGAGE ARTISTIQUE POUR DIRE L'INDICIBLE.....</b>	<b>49</b>
<b>Présentation d'une sensibilité artistique similaire : la création d'un langage symbolique commun.....</b>	<b>49</b>
<i>L'importance de l'intertextualité dans l'art.....</i>	<i>49</i>
<i>L'influence artistique mutuelle entre les trois hommes.....</i>	<i>52</i>
<b>Étude comparée : la représentation des passions.....</b>	<b>54</b>
<i>L'amour interdit de Federico García Lorca pour Salvador Dalí.....</i>	<i>54</i>
<i>Des récits de rêve au court-métrage surréaliste.....</i>	<i>55</i>
<i>La représentation moderne des fantasmes chez le peintre catalan.....</i>	<i>59</i>
<b>Étude symbolique des œuvres du trio : la représentation indirecte des tabous.....</b>	<b>62</b>
<i>La représentation indirecte de l'inconscient par l'utilisation de symboles chez Salvador Dalí.....</i>	<i>62</i>
<i>La révélation sous-jacente des émotions de Federico García Lorca dans ses poèmes.....</i>	<i>69</i>
<i>Une esthétique symbolique similaire dans Un chien andalou de Luis Buñuel.....</i>	<i>74</i>
<b>PARTIE 3 : LA CONFRONTATION AU CHOC ET LA CENSURE.....</b>	<b>79</b>
<b>A. Des valeurs avant-gardistes qui vont à l'encontre de la société.....</b>	<b>79</b>
<i>Les valeurs fondamentales du surréalisme français.....</i>	<i>79</i>
<i>L'acceptation de Salvador Dalí et de Luis Buñuel dans le groupe français.....</i>	<i>82</i>
<i>La méthode paranoïaque-critique de Salvador Dalí.....</i>	<i>86</i>
<b>B. Le choc provoqué par le décalage entre les envies des artistes et les attentes du public.....</b>	<b>88</b>
<i>L'esthétique du choc dans le surréalisme.....</i>	<i>88</i>
<i>La représentation de la violence chez Salvador Dalí et Luis Buñuel.....</i>	<i>89</i>
<i>La violence de la société conservatrice dans La casa de Bernarda Alba.....</i>	<i>91</i>

<b>C. La lutte contre la censure pour faire entendre son art.....</b>	<b>94</b>
<i>L'écriture de la liberté censurée.....</i>	<i>94</i>
<i>L'aggravation de la censure sous le régime de Franco.....</i>	<i>97</i>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>99</b>
<b>SOURCES.....</b>	<b>103</b>
<b>PRODUCTIONS ÉCRITES.....</b>	<b>103</b>
<i>Livres et essais.....</i>	<i>103</i>
<i>Conférence.....</i>	<i>103</i>
<i>Dictionnaire.....</i>	<i>103</i>
<i>Lettres.....</i>	<i>103</i>
<i>Recueils de textes.....</i>	<i>104</i>
<i>Recueils de poésie.....</i>	<i>104</i>
<i>Mémoires.....</i>	<i>104</i>
<i>Manuscrit.....</i>	<i>104</i>
<i>Journaux et revues.....</i>	<i>104</i>
<b>PRODUCTIONS GRAPHIQUES.....</b>	<b>105</b>
<i>Tableaux.....</i>	<i>105</i>
<i>Dessins.....</i>	<i>105</i>
<i>Films.....</i>	<i>105</i>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>107</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>111</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS.....</b>	<b>123</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>125</b>

## ***Sigles et abréviations***

Bibliothèque Nationale d'Espagne (BNE)

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)

Parti Communiste (PC)

# INTRODUCTION

---

Le surréalisme est un mouvement de pensée qui s'est étendu en Europe dans les années 20. Ce mouvement a bouleversé les arts et la manière de voir le monde au XX<sup>e</sup> siècle. La période de l'entre-deux-guerres est une période fructueuse pour la création d'œuvres artistiques en tout genre. Les surréalistes se sont illustrés grâce à ces œuvres, qui permettent de mettre en pratique leurs réflexions.

Les théories fondamentales du surréalisme sont développées dans le *Premier manifeste du surréalisme* d'André Breton, publié en 1924 en France. L'auteur y pose les bases de la pensée surréaliste ainsi que ses ambitions. Les surréalistes défendent la liberté des hommes, notamment par la connaissance de leur inconscient. L'inconscient est selon la définition de Sigmund Freud, l'un des trois systèmes de l'appareil psychique avec le préconscient et le conscient, il renferme tous les contenus refoulés des hommes. André Breton et ses pairs souhaitent mettre ces contenus à nu pour atteindre une forme de liberté et de conscience de l'indicible. Cela signifie révéler tous les tabous de la société et les passions des hommes.

Nous allons dans ce mémoire nous baser sur la définition du surréalisme proposée par Maurice Nadeau dans son *Histoire du surréalisme*<sup>1</sup>. Cet auteur est contemporain du mouvement, il a connu personnellement ses fondateurs et présente donc une définition du surréalisme qui se rapproche au plus près de celle défendue par les créateurs du mouvement. Selon Maurice Nadeau, le surréalisme est à la fois un « mouvement »<sup>2</sup> et un « comportement ». En effet, dans son « Avertissement » à l'*Histoire du surréalisme*, l'auteur présente le « comportement surréaliste »<sup>3</sup> comme une façon de penser qui est intemporelle. Il est caractérisé par la façon dont on peut restructurer la réalité, ce qui est le cas pour les artistes lorsqu'ils modifient la perception que nous avons de la réalité grâce à l'art. Le « mouvement surréaliste » quant lui symbolise le mouvement de l'entre-deux-guerres. Ainsi, « la naissance [du mouvement surréaliste] coïncide, approximativement, avec la fin de la Première Guerre mondiale, et la fin avec le déclenchement de la deuxième »<sup>4</sup>. Durant cette période d'entre-deux-guerres le

---

<sup>1</sup> NADEAU Maurice, « Avertissement » dans *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1945.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

mouvement surréaliste se développe dans différents pays du monde grâce à la circulation des artistes et de leurs œuvres.

Le surréalisme est né en réaction à un contexte historique de plus en plus tendu avec, notamment, la montée du fascisme en Europe. Des dictateurs arrivent peu à peu au pouvoir en Allemagne avec Adolf Hitler en 1933 ou encore en Espagne avec Francisco Franco en 1939. Le mouvement connaît son apogée lors des deux Guerres mondiales, notamment durant la période de l'entre-deux-guerres, qui est fructueuse en terme de création artistique. Les artistes se retrouvent dans des grandes villes telles que Madrid et Paris, pour réfléchir sur la manière dont ils peuvent faire de l'art après la destruction qu'ils ont connue. Ils vont ainsi réfléchir ensemble à comment réinventer l'art et une nouvelle forme d'esthétique pour dire ce qui ne peut pas être dit : la violence de la guerre, le refoulement des passions.

Le travail de recherche qui va suivre est centré sur les activités du trio espagnol Salvador Dalí, Luis Buñuel et Federico García Lorca. Ces trois artistes sont considérés comme les fondateurs du surréalisme espagnol et comme les pionniers d'un art moderne en Espagne. Nous nous sommes appuyés sur des ouvrages qui offrent une présentation générale du surréalisme tels que *Le Surréalisme*<sup>5</sup> de Michel Murat ou encore *l'Histoire du surréalisme*<sup>6</sup> de Maurice Nadeau. Nous avons également fait référence de nombreuses fois aux *Manifestes* d'André Breton, qui sont considérés comme les textes fondateurs du surréalisme. Les œuvres que nous avons étudiées sont diverses et proviennent de genres artistiques différentes mais nous allons voir qu'elles se ressemblent à de nombreux égards. Enfin, nous avons principalement étudié les années de l'entre-deux-guerres car de nombreuses œuvres surréalistes ont été réalisées durant cette période.

Notre étude va se concentrer sur les œuvres artistiques de Salvador Dalí, Luis Buñuel et Federico García Lorca, dont nous allons proposer des études comparées. Les œuvres sont de nature très différentes : films, poèmes, pièces de théâtre, peintures. Nous verrons qu'elles ont de nombreux points communs, à commencer par le fait qu'elles représentent toutes une mise en pratique des théories fondamentales surréalistes puis des théories développées par les artistes eux-mêmes. Les trois artistes se rencontrent dans les années 20 dans une résidence d'étudiants et restent très proches durant toute leur vie, ce qui leur permet de

---

<sup>5</sup> MURAT Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 2003.

<sup>6</sup> NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1945.



développer ensemble un langage artistique commun. Lors des études comparées nous observerons une réelle intertextualité entre des œuvres telles que le célèbre *Un chien andalou* de Luis Buñuel et *Le grand masturbateur* de Salvador Dalí. Les trois artistes espagnols s'influencent mutuellement grâce au partage constant de leurs réflexions artistiques et cela s'observe dans leurs œuvres.

Le principal point commun entre les créations des trois hommes est l'utilisation des symboles comme un langage artistique à part entière. Federico García Lorca, Salvador Dalí et Luis Buñuel ont des références communes dues à leur connaissance de l'art. Nous retrouvons ainsi dans de nombreux tableaux du peintre et écrits du poète des références à la Vénus de Botticelli. Cependant, leur influence mutuelle peut se percevoir plus précisément dans le choix de symboles précisés et dans la manière dont ils sont utilisés. Ainsi, les trois artistes espagnols cherchent à partager une nouvelle vision de la réalité et des hommes avec leurs lecteurs et spectateurs. Le langage symbolique commun entre les trois permet de faire ressentir à la personne qui reçoit l'œuvre des émotions et des sentiments très intenses. Les symboles sont ainsi des outils au service d'une esthétique du choc, ils ont comme objectif de représenter indirectement l'inconscient et ce qui « ne se dit pas en société ». Nous étudierons de façon croisée différentes œuvres des artistes et nous relèverons des symboles similaires tel que le sang, la tête de mort et les fourmis. Tous ces symboles ont des sens bien précis, que nous développerons, qui sont communs aux trois hommes.

Enfin, nous verrons que la violence est omniprésente dans les œuvres du trio, ce qui peut choquer les spectateurs. D'une manière paradoxale, cette esthétique du choc a parfois séduit certains, à la recherche de nouveauté. Nous observerons que ce choc provoqué par la mise en lumière de l'indicible a fait le succès de certaines œuvres. Ce succès se fait au grand regret de leur créateurs car nous verrons que le surréalisme ne doit pas avoir comme objectif la réussite des œuvres artistiques et la célébrité des artistes.

Tout cela nous amène à nous demander de quelle manière le langage symbolique commun au trio est utilisé pour exprimer l'indicible.

Nous allons commencer cette étude par une présentation générale du surréalisme espagnol et de ses représentants. Ensuite, nous allons voir en quoi les symboles peuvent être considérés comme un langage pour dire l'indicible. Enfin, nous concluons ce mémoire en observant de quelle manière l'esthétique du choc défendue par les surréalistes espagnols s'est confrontée à la censure.

# PARTIE 1 : LE SURREALISME ESPAGNOL ET SES REPRESENTANTS

---

## LA SPÉCIFICITÉ DU SURREALISME ESPAGNOL ET SA RELATION AVEC LE SURREALISME FRANÇAIS

### L'internationalisation du surréalisme

Nous allons débiter ce mémoire par une définition du surréalisme et sur les causes et conditions de son expansion. Le surréalisme est à la fois un « mouvement »<sup>7</sup> et un « comportement » selon Maurice Nadeau. Le « comportement surréaliste » est la façon de penser, elle est intemporelle tandis que le « mouvement surréaliste » fait référence au mouvement de l'entre-deux-guerres. Durant la période de l'entre-deux-guerres le mouvement surréaliste se développe dans divers pays des continents européen et américain grâce, notamment à la circulation des textes et des artistes causée par la guerre.

Différents groupes se forment durant le XXe siècle, les principaux représentants du mouvement étant les Français André Breton, Louis Aragon et Philippe Soupault. Le premier a rédigé les *Manifestes* du surréalisme et est de ce fait considéré par la majorité de ses pairs comme le fondateur du mouvement. Le groupe surréaliste, mené par André Breton, prend de l'ampleur en France et intègre régulièrement de nouveaux membres tels que André Masson et Jacques-André Boiffard dans les années 20. Le surréalisme s'est établi en réaction à un contexte oppressant à cause, notamment, de la succession des guerres. Cependant, du point de vue des surréalistes la considération négative de la vie vécue par les hommes du XX<sup>e</sup> siècle s'explique également par le caractère restreignant de la vie de l'époque. En effet, selon eux, la révolution industrielle a provoqué une conception réaliste et matérialiste de la vie, qui enferme les hommes dans une unique vision de ce qu'est la vie.

À cela s'ajoute la montée du fascisme en Europe et la Première Guerre mondiale, qui a fragilisé l'économie de l'Europe et détérioré les conditions de vie des Européens. Tous ces événements font prendre de l'ampleur au mouvement surréaliste, dont la défense de la liberté est l'une des caractéristiques principales.

---

<sup>7</sup> NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme* « Avertissement », Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1945.

Certains surréalistes tels que Louis Aragon en France ou encore Pablo Neruda au Chili décident d'intégrer le Parti Communiste (PC) de leur pays pour répondre à leur désir de révolution. La majorité des surréalistes considèrent que le communisme est la solution aux problèmes de leur temps. Le surréalisme se propose alors comme un mouvement libérateur, qui incite à percevoir la vie sous un nouvel angle afin d'entrevoir une nouvelle réalité, plus optimiste<sup>8</sup>. Le mouvement surréaliste est ainsi directement lié au contexte politique de l'époque, ce qui a été développé dans la première partie de mon mémoire de 2021 sur *Le rêve dans le surréalisme : vers une nouvelle conception de soi et du monde*<sup>9</sup>. Selon Michel Carrouges dans *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, « [on] ne peut abstraire [...] le surréalisme de la situation historique par rapport à la tragédie de 1914 »<sup>10</sup>. Ainsi, la Première Guerre mondiale est la cause directe de la création du mouvement surréaliste car il est « impensable pour [les surréalistes] de construire un monde nouveau et paisible alors que la guerre a été si dévastatrice »<sup>11</sup>. Leurs souvenirs traumatisants se révèlent dans leur art, qui leur permet d'exprimer ce qu'ils ont vécu et de se rapprocher de la résilience.

Ainsi, « l'art ne peut plus simplement être un outil de représentation d'une réalité dont la banalité et la fragilité ont été révélées par les guerres »<sup>12</sup>. Les artistes sont ressortis traumatisés de la guerre et tentent de trouver une nouvelle manière de représenter le monde, qui prend en compte la confusion dans laquelle les combats les ont plongés. L'art surréaliste va ainsi au-delà de la représentation de la simple banalité et fragilité de la vie humaine afin de provoquer chez le spectateur, tout comme l'artiste, des « instants d'extase et d'illumination » qui permettent à l'homme d'« être soulevé au-dessus de lui-même et de la vie ordinaire »<sup>13</sup>.

Le *Premier manifeste du surréalisme* par André Breton débute d'ailleurs par une attaque du réalisme et une défense de la prévalence de l'imagination sur la raison. Selon le fondateur du groupe surréaliste français, l'attitude réaliste est

---

<sup>8</sup> CARROUGES Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Éditions Gallimard, 1967.

<sup>9</sup> GARNIER Essyllt, *Le rêve dans le surréalisme : vers une nouvelle conception de soi et du monde*, p18-19, 2021.

<sup>10</sup> CARROUGES Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Éditions Gallimard, 1967.

<sup>11</sup> GARNIER Essyllt, *Le rêve dans le surréalisme : vers une nouvelle conception de soi et du monde*, p19, 2021.

<sup>12</sup> GARNIER Essyllt, *Le rêve dans le surréalisme : vers une nouvelle conception de soi et du monde*, p18-19, 2021.

<sup>13</sup> *Ibid.*

« hostile à tout essor intellectuel et moral »<sup>14</sup> car elle bride à l'imagination et enferme l'homme dans une conception maussade de la réalité. Les romans sont ainsi condamnés car ils représentent la banalité de la vie : « les actions et les réactions [des personnages] sont admirablement prévues »<sup>15</sup> par l'auteur, ce qui ne laisse pas la place à toute la richesse de l'imagination humaine. André Breton conclut ce passage en expliquant qu'il veut « qu'on se taise, quand on cesse de ressentir »<sup>16</sup> et qu'il faut urgemment créer une nouvelle forme d'écriture, qui s'éloigne de l'écriture traditionnelle périmée pour ouvrir de nouvelles voies artistiques et philosophiques à l'homme. Finalement, nous pouvons considérer que le surréalisme est une certaine manière de lutter contre les procédés logiques. Cette thèse est défendue par Gérard Durozoi dans son *Histoire du mouvement surréaliste*<sup>17</sup>, publié en 2004. Selon l'auteur, le surréalisme lutte contre le « règne de la logique »<sup>18</sup> qui s'est imposé au XX<sup>e</sup> siècle notamment à partir de la publication du *Second manifeste du surréalisme* de décembre 1929, premier ouvrage qui défend la notion d'existence de la *surréalité*. Le fondateur du groupe surréaliste français défend l'idée selon laquelle « [tout] porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement »<sup>19</sup>. La *surréalité* se crée lors de la fusion entre la réalité et le rêve en une seule entité, qui est supérieure à la réalité ressentie. De nombreux artistes surréalistes ont tenté de donner à voir cette *surréalité* à travers leurs œuvres d'art. Le surréalisme est ainsi incarné par des photographies de Man Ray, des poèmes de Louis Aragon ou encore des tableaux de Salvador Dalí.

Nous allons à présent voir que la France n'est pas l'unique berceau du surréalisme. Le mouvement s'est en effet développé dans toute l'Europe et même sur le continent américain. Il s'impose dans le même temps, avec des personnalités telles Nougé Goemans en Belgique, Marko Ristic en Yougoslavie ou encore Salvador Dalí en Espagne. Nous allons nous appuyer sur l'analyse réalisée par Michel Murat dans le chapitre 6 « L'internationalisation du surréalisme » dans son ouvrage sur le *Surréalisme*<sup>20</sup>. Le mouvement surréaliste est donc né en France durant la période de

---

<sup>14</sup> BRETON André, *Premier manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> DUROZOI Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Éditions Hazan, 2004.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> BRETON André, *Second manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1930.

<sup>20</sup> MURAT Michel, *Le Surréalisme*, chapitre 6 « L'internationalisation du surréalisme », Paris, Éditions Le Livre de Poche, 2003.

l'entre-deux-guerres puis se développe ensuite dans le monde. Selon Michel Murat, cette « phase d'expansion internationale est précédée dans le temps d'une phase d'attraction qui appelle les artistes étrangers vers le "centre" parisien » ce qui est le cas de Salvador Dalí, nous allons le voir par la suite. Les « aires d'extension » du surréalisme sont, selon lui, très hétérogènes, elles dépendent de différents facteurs, propres à chaque pays. Michel Murat retient cinq cas principaux : la Belgique francophone, l'Europe Centrale, l'Espagne, l'Angleterre et le Japon. Le développement du surréalisme en Belgique francophone a été essentiel selon l'auteur car « le symbolisme belge et son homologue parisien se sont servi mutuellement de chambre d'écho »<sup>21</sup>. En effet, la reconnaissance littéraire se trouve à Paris selon les artistes belges et de nombreux écrivains collaborent avec des hommes de lettres français et s'inspirent de courant français dans leurs œuvres. Michel Murat présente notamment le cas de Maurice Maeterlinck, écrivain belge et Prix Nobel de littérature en 1911, qui a en particulier collaboré avec l'écrivain et critique d'art français Octave Mirbeau. Le surréalisme s'est également développé en Europe centrale, où le français était la langue littéraire exclusive d'une bourgeoisie cultivée, en Angleterre grâce à l'importante présence d'intellectuels anglais sur le sol français ou encore au Japon, où les premières traductions des textes surréalistes sont apparues en 1925.

### **Le surréalisme espagnol et ses particularités**

Dans le cadre de ce mémoire, nous allons analyser plus précisément le développement du surréalisme en Espagne, qui est centré sur des artistes espagnols tels que Luis Buñuel, Salvador Dalí et Federico García Lorca. Le développement du surréalisme en Espagne correspond au « troisième type d'expansion » décrit par Michel Murat dans le *Surréalisme*. L'auteur concentre son propos sur l'Espagne, et notamment la Catalogne « qui jouit alors d'une assez grande autonomie culturelle »<sup>22</sup>, ce qui permet de développer rapidement des courants modernistes, dans le même temps que le surréalisme s'impose en France. Cette autonomie culturelle permet notamment la « circulation des individus et des idées »<sup>23</sup> selon

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

l'auteur, ce qui explique notamment le fait que Salvador Dalí vienne en France au moment où son travail a provoqué une rupture avec ses collègues. Les artistes qui sont dans cette situation sont assez « indépendants des théories surréalistes »<sup>24</sup>, selon Michel Murat, du fait qu'ils évoluent avec un rythme différent, selon leurs voyages et les groupes surréalistes dans lesquels ils sont accueillis. Luis Buñuel et Federico García Lorca sont dans une situation similaire à celle de Salvador Dalí, ce qui leur permet de s'approprier l'esthétique du surréalisme selon l'auteur, sans véritablement appartenir à un unique groupe. Une partie des surréalistes se considèrent ainsi comme indépendants des théories défendues par André Breton dans ses *Manifestes*, même si ces textes permettent de structurer et normer le mouvement surréaliste encore naissant.

Il est important de prendre en compte le contexte politique de l'Espagne lorsque nous analysons le développement du surréalisme espagnol. En effet, l'avant-garde espagnole s'est créée dans un contexte tout autre que celui de la France ou de la Belgique. Le pays est en pleine crise politique dans les années 20, suite au coup d'État de Primo de Rivera en 1923 et à celui de Franco en 1936. L'Espagne subit une grave instabilité politique, ce qui va en partie mener à la guerre civile espagnole de 1936 à 1939. Or, c'est précisément durant cette période de l'entre-deux-guerres que le surréalisme s'étend progressivement en Europe puis en Amérique. Toujours selon Michel Murat, un second élan surréaliste a lieu alors que le fascisme envahit l'Europe. Le pouvoir d'Adolf Hitler est à son apogée en 1940, Philippe Pétain arrive au pouvoir et Francisco Franco, le Caudillo espagnol, dirige l'Espagne à partir de 1936.

Durant cette même période, les poètes de la Génération de 27, dont fait partie Federico García Lorca, s'intéressent de plus en plus au surréalisme. Ces artistes forment un groupe littéraire en Espagne entre les années 1923 et 1927, au sein duquel une dizaine de poètes échangent des idées avant-gardistes afin de repenser l'art. De la même manière que le surréalisme, le groupe naît après de fortes tensions politiques provoquées par l'instabilité politique de l'Espagne, causée par une suite d'événements majeurs. Dans les années 20, le pays traverse la guerre du Rif, suivie du coup d'État du général Primo de Rivera le 13 septembre 1923. Celui-ci prend des mesures radicales et institue une dictature grâce au soutien de l'armée. La majorité de ses opposants est contrainte de s'exiler.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

La Génération de 27 tente alors de réinventer l'art pour qu'il ne soit plus seulement une représentation de la banalité de la vie, comme le diraient les surréalistes français, mais plutôt un outil pour approcher la réalité d'une manière nouvelle. Ainsi, Vicente Aleixandre, un des auteurs les plus illustres du groupe de la Génération de 27, publie *La destrucción o el amor*<sup>25</sup> et crée le journal *El Mono Azul* (Le singe bleu) durant la guerre civile espagnole afin de défendre la République qui avait tenté de s'installer en 1931. Selon un article du journal espagnol *El País*, publié le 8 novembre 2003, Vicente Aleixandre est considéré comme l'un des intellectuels de référence de ce qui fut ensuite nommé « l'exil intérieur »<sup>26</sup> des artistes. Il est ensuite élu membre de l'Académie Royale Espagnole en 1949 et il obtient le Prix Nobel de Littérature en 1977. Le groupe formé par la Génération de 27 éclate finalement lors de la guerre civile espagnole mais les artistes qui l'ont constitué continuent à évoluer chacun de leur côté.

Dans la période des années 30, les artistes espagnols sont partagés entre la « poésie pure », liée au cubisme, et un engagement politique. Isabel Navas Ocaña présente ce désaccord entre les artistes dans son article « La crítica al surrealismo en España », publié dans le *Bulletin Hispanique* en 2009<sup>27</sup>. En effet, ce désaccord est plutôt courant dans les différents groupes surréalistes, le groupe français le connaît aussi et André Breton renvoie d'ailleurs, en 1926, Roger Vitrac et Antonin Artaud à cause de leur engagement politique, qui déshonore leurs recherches artistiques selon le fondateur du groupe. Ces divergences fragilisent la stabilité et l'unité des membres des différents groupes surréalistes entre ceux qui souhaitent utiliser leur art à des fins politiques et ceux qui s'y refusent fermement pour ne pas dénaturer la pureté de la création.

---

<sup>25</sup> ALEIXANDRE Vicente, *La destrucción o el amor*, 1932.

<sup>26</sup> ALEIXANDRE Vicente, « La destrucción o el amor », Collection *El País*, 8 novembre 2003, disponible à cette adresse [https://elpais.com/diario/2003/11/08/cultura/1068246007\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/11/08/cultura/1068246007_850215.html)

<sup>27</sup> NAVAS OCAÑA Isabel, *Bulletin Hispanique* n°111, « La crítica al surrealismo en España », 2009. Citation originale : casi todos ellos [...] se empeñaron en negar su adscripción al movimiento surrealista. Lorca, por ejemplo, a pesar de reconocer que la «emoción pura, descarnada, desligada del control lógico» está en el origen de sus poemas, puntualiza en seguida: «pero, ¡ajo! ¡ajo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ajo!, la conciencia más clara los ilumina.

Maurice Nadeau explique clairement ce paradoxe dans son *Histoire du surréalisme* :

« La Révolution est dans les idées. La conception que s'en font les surréalistes leur permet de mépriser tout pragmatisme, toute activité concrète matérielle. Plus encore : ils trouvent cette activité déshonorante. »<sup>28</sup>.

Cependant, la grande différence entre le groupe surréaliste français et le groupe espagnol tient au fait que de nombreux artistes espagnols ont tenu à nier leur appartenance au mouvement surréaliste au début de la guerre civile. Isabel Navas Ocaña explique ceci :

« presque tous [...] s'obstinèrent à nier leur appartenance au mouvement surréaliste. Lorca, par exemple, bien qu'il reconnaisse que "l'émotion pure et dure, détachée de tout contrôle logique" est à l'origine de ses poèmes, précise immédiatement : "mais, attention, attention, avec une formidable logique poétique ! Ce n'est pas du surréalisme, mais la conscience la plus claire les illumine »<sup>29</sup>

En effet, Federico García Lorca, comme beaucoup de ses collègues, considère qu'il est réducteur de ne considérer les artistes espagnols que comme des descendants directs des surréalistes français sans prendre en compte leur singularité. De plus, le fait de ne pas s'associer directement à un groupe permet aux artistes de conserver une liberté de création. Afin de conserver leur liberté, certains surréalistes comme Federico García Lorca sont donc restés un peu plus à distance du groupe français contrairement à Luis Buñuel ou Salvador Dalí.

Ainsi, Isabel Navas Ocaña dans son article sur « La critique du surréalisme en Espagne »<sup>30</sup> explique que de nombreux critiques espagnols tels que Dámaso Alonso parlent du développement d'un courant néo-romantique en Espagne durant les années 30. Ce courant est alors nommé "hyperréalisme" en opposition avec le "surréalisme" et permettrait d'englober différents courants artistiques dont le surréalisme français. L'analyse proposée par Dámaso Alonso permet de nier l'influence française sur les poètes surréalistes espagnols et de défendre une singularité nationale. De plus, le critique espagnol doute de l'existence d'un automatisme pur, ce qui est également le cas de certains poètes de la Génération de 27 tel que Vicente Aleixandre.

De cette manière, une redéfinition du surréalisme tel qu'il est présenté par les Français est proposée : ce serait en réalité un néo-romantisme dans lequel il n'existe pas d'écriture automatique. L'un des piliers de la définition d'André Breton est mis à mal et les surréalistes se retrouvent une nouvelle fois divisés.

---

<sup>28</sup> NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1945, p82.

<sup>29</sup> NAVAS OCAÑA Isabel, Bulletin Hispanique n°111, « La crítica al surrealismo en España », 2009.

<sup>30</sup> NAVAS OCAÑA Isabel, Bulletin Hispanique n°111, « La crítica al surrealismo en España », 2009.



Néanmoins, la critique du surréalisme français s'allège lorsque l'Espagne connaît une aggravation de sa situation sociale et politique dans les années 30. Un nouveau courant vitaliste naît dans le pays et, bien que la négation de l'automatisme soit toujours vivace, le surréalisme est reconnu comme étant une étape transitoire dans la recherche esthétique de l'artiste. Les critiques espagnols des années 40 mettent en place une opposition forte entre lumière et obscurité. En effet, le surréalisme, tel qu'il est présenté par les Français est dangereux car il peut faire « tomber [l'artiste] et le [faire] s'enliser dans le sombre abîme de la subconscience »<sup>31</sup> selon Oswaldo P. Lira, dans son article « L'essence de la poésie »<sup>32</sup>. Federico García Lorca s'associe à cette idée et soutient plutôt une « formidable logique » intégrante à la poésie. Cela s'explique par le fait que la Génération de 27 ait élevé la poésie au rang le plus haut de l'échelle littéraire, et ne peut donc pas renoncer aux prérogatives qui rendent les créations « poétiques ». De cette manière, Federico García Lorca, tout comme son collègue Vicente Aleixandre, refuse de reléguer le poète à la fonction de simple transcritteur de la dictée du subconscient comme le suppose l'utilisation de l'automatisme.

Contrairement au groupe surréaliste français, les surréalistes espagnols ne souhaitent pas détruire tout traditionnalisme mais plutôt créer une nouvelle tradition espagnole. Isabel Navas Ocaña qualifie cette position de « traditionnalisme paradoxal » car il y a un caractère constructif à vouloir penser une nouvelle tradition. Il s'agit ainsi d'une « révision de la tradition espagnole afin de chercher des antécédents pour les nouvelles positions esthétiques »<sup>33</sup>. Ainsi, certains avant-gardistes se sont attribués le statut de « classique » comme le confirme le livre du critique littéraire Rafael Cansinos Assens, *La nouvelle littérature*. Guillermo de Torre utilise quant à lui l'expression « classicisme des modernes » pour qualifier le courant artistique naissant en Espagne.

Un certain nombre d'artistes espagnols est donc d'abord très méfiant par rapport aux théories surréalistes françaises et ce nouveau courant artistique ne reçoit pas un très bon accueil en Espagne. Le surréalisme est alors « synonyme d'amoralité et de décadence des mœurs » selon Isabel Navas Ocaña. Ainsi, les artistes espagnols développent leur propre conception de l'art en créant une école

<sup>31</sup> LIRA P. Oswaldo, «La esencia de la poesía», *Escorial*, Madrid, Tome XIV, n° 43, mai 1944, pp. 407-443.

<sup>32</sup> LIRA P. Oswaldo, « L'essence de la poésie », *Escorial*, Madrid, Tome XIV, n°43, mai 1944.

<sup>33</sup> NAVAS OCAÑA Isabel, *Bulletin Hispanique* n°111, « La crítica al surrealismo en España », 2009.

de l'« hyperréalisme », aussi nommé « superréalisme ». Carlos Bousoños, dans son ouvrage publié en 1950, *La poésie d'Aleixandre*, explique la chose suivante :

« l'école superréaliste espagnole [...] est née indépendamment de l'école française de tendance similaire, et ce n'est que plus tard, lorsque le mouvement hispanique était déjà en marche, que l'on peut parler de contacts entre les deux »<sup>34</sup>.

De cette façon, des artistes tels que Vicente Aleixandre, dont la période surréaliste se limite à *Pasión de la tierra*, ont d'abord été influencés par la « tradition visionnaire espagnole »<sup>35</sup> et la lecture de Freud, Rimbaud et Joyce. Manuel Durán, dans sa thèse publiée en 1950 *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, donne une définition du *superréalisme* espagnol. Le spécialiste développe une thèse de Dámaso Alonso, philologue et écrivain espagnol, sur l'automatisme. Ce dernier préfère parler d'un courant néo-romantique général en Europe, une forme d'*hyperréalisme* dont le surréalisme ne serait qu'un sous-groupe. En 1932, l'auteur développe sa thèse dans *Espadas como labios*, ouvrage dans lequel il explique que l'automatisme est une utopie car il considère que dans toute oeuvre artistique, l'utilisation des matériaux subconscients dans un but esthétique implique toujours un effort conscient de la part de l'artiste.

Le spécialiste Manuel Durán reprend cette idée première dans sa thèse sur le *superréalisme* et explique cette nécessité de conserver la part belle au conscient par le fait que l'inconscient soit déshumanisant pour les artistes. En effet, elle leur retire leur rôle de créateur tout puissant et, de ce fait, elle supprime aussi leur mérite. Selon Manuel Durán, ni les poètes ni les critiques ne sont résignés à perdre le rang élevé que leurs théories sur la poésie leur confère, ainsi que l'important degré de protagonisme qu'ils assument lors du processus de création. Ainsi, le surréalisme français a beaucoup de mal à s'imposer en tant que tel en Espagne par le fait que le mouvement surréaliste soit, pour les artistes espagnols, destructeur du mythe du poète artistique et tout puissant. Les défenseurs du *superréalisme* ou *hyperréalisme* en Espagne trouvent un compromis dans le fait de développer une nouvelle forme de création artistique avant-gardiste sans écriture automatique.

---

<sup>34</sup> BUSOÑOS Carlos, *La poésie d'Aleixandre*, 1950.

<sup>35</sup> *Ibid.*

L'opposition entre utilisation artistique du subconscient et du conscient se retrouve en Espagne à travers les figures de Joan Miró et de Salvador Dalí. Le premier est le représentant d'une forme de spontanéité pure et incontrôlable tandis que le second, par sa méthode paranoïa-critique, remet en avant la raison et le conscient dans la création artistique. Ce fut la raison pour laquelle Salvador Dalí, en plus du fait d'avoir été accusé d'exploiter le surréalisme à des fins mercantiles, a été exclu du groupe surréaliste français en 1940 par André Breton. La méthode paranoïaque-critique est un procédé de création que Salvador Dalí définit comme tel dans *La Conquête de l'irrationnel* : « une méthode spontanée de connaissance irrationnelle, basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes »<sup>36</sup>. Le peintre défend donc une forme d'exploitation rationnelle de l'inconscient, ce qui permet de trouver un compromis entre le surréalisme tel qu'il est défini par les Français et tel qu'il a été utilisé par les Espagnols.

Enfin, le surréalisme est confronté à une nouvelle épreuve dans les années 50 et 60 en Espagne. Épreuve que les surréalistes français ont également affrontée régulièrement durant toute la période du mouvement surréaliste en France. Pablo Neruda, grand poète chilien, considère que le surréalisme est désormais mort et enterré dans les années 50 en Espagne et en France. L'artiste explique, lors d'une conférence, que le surréalisme n'a en réalité « servi qu'à élever de ce mouvement, comme deux statues éblouissantes de la raison et de la foi en l'homme, les deux grands poètes français : Louis Aragon et Paul Eluard »<sup>37</sup>. L'aspect social de la poésie prend le dessus par rapport aux considérations esthétiques, ainsi, la valeur du surréalisme ne réside pour Pablo Neruda que dans le fait d'avoir permis l'émergence de poètes qui ont transformé leur militantisme surréaliste en communisme. Cette nouvelle considération est due notamment à la montée progressive du fascisme en Europe, tandis que la dictature de Franco est déjà bien installée depuis 1939. Finalement, Joaquín Marco conclut dans son ouvrage *Mort ou résurrection du surréalisme espagnol*, publié en 1973, que « les poètes ont fait du surréalisme, ils n'étaient pas surréalistes [...] cela a surtout affecté les formes d'expression »<sup>38</sup>. Nous trouvons cette analyse très juste car elle met en évidence le

---

<sup>36</sup> DALI Salvador, *La Conquête de l'inconscient*, p. 16, Editions surréalistes, Paris, 1935.

<sup>37</sup> NERUDA Pablo, «Textos no clásicos. Una conferencia de Pablo Neruda», *Españaña*, León, n° 44, 1950.

<sup>38</sup> MARCO Joaquín, *Mort ou résurrection du surréalisme espagnol*, 1973.

lien entre les artistes avant-gardistes espagnols et les surréalistes français tout en illustrant la retenue de certains à se qualifier de *surréalistes*. Malgré cette problématique identitaire, le surréalisme a énormément influencé les pratiques artistiques en Espagne, notamment grâce aux voyages en France d'artistes tels que Salvador Dalí ou Federico García Lorca.

### **Critique du surréalisme espagnol à travers la critique de Salvador Dalí par les surréalistes français**

L'accueil controversé de Salvador Dalí par le groupe surréaliste français est un bon exemple de la difficulté des échanges artistiques entre les surréalistes français et les Espagnols. Dans un article publié dans *Les Échos* en 2019<sup>39</sup>, pour le centenaire de la naissance du peintre, le journaliste Emmanuel Hecht explique que Salvador Dalí défend en théorie les mêmes valeurs artistiques que ses confrères français. Tout d'abord, le peintre est fasciné par les théories de Sigmund Freud sur l'inconscient, tout comme André Breton et les fondateurs du surréalisme français. Après avoir rencontré Dalí, le psychanalyste affirmera la chose suivante dans une lettre à son ami Stefan Zweig, qui avait insisté pour qu'il le rencontre :

« J'étais tenté de tenir les surréalistes, qui apparemment m'ont choisi comme un saint patron, pour des fous intégraux [...]. Le jeune Espagnol, avec ses candides yeux de fanatique et son indéniable maîtrise technique, m'a incité à reconsidérer mon opinion »<sup>40</sup>

Salvador Dalí impressionne donc ses pairs par sa maîtrise inégalable de la peinture, son aisance ayant pourtant en partie causé son exclusion de l'Académie des Beaux-arts, ses professeurs n'acceptant pas les libertés dont il usait.

Ensuite, nous remarquons que le peintre espagnol utilise des codes esthétiques similaires à ceux des surréalistes français dans ses tableaux. Ainsi, Salvador Dalí utilise ses tableaux pour dire l'indicible, pour partager ses fantasmes, ses obsessions et ses peurs. Le journaliste Emmanuel Hecht avance que le fait que l'artiste porte le même prénom que son frère « Salvador », mort en bas âge, a influencé ses créations artistiques :

---

<sup>39</sup>HECHT Emmanuel, *Les Échos* "Dalí peintre métaphysique", disponible à cette adresse : <https://www.lesechos.fr/2004/01/dali-peintre-metaphysique-1060609>

<sup>40</sup> FREUD, Sigmund, lettre à Stefan Zweig, 1938.

« Ce « jumeau » absent est au cœur de sa vie et de son œuvre : obsession du double, de la vérité cachée, de la mort et de la putréfaction (« Portrait de mon frère mort », 1963) <sup>41</sup>»

Nous retrouvons dans ses peintures une série de symboles plutôt communs dans les œuvres surréalistes : les fourmis (symbole de putréfaction et de mort) dans *Le rêve* ou encore des femmes nues (symbole de ses passions) dans *Rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une grenade*.

Enfin, Salvador Dalí est convaincu que son destin est d'apporter un renouveau dans l'art moderne grâce à une nouvelle représentation du monde. André Breton était empreint du même désir : apporter un nouveau regard sur le monde grâce à une émancipation de l'artiste par l'utilisation de l'automatisme et du rêve<sup>42</sup>. Dans *Journal d'un génie* et *La vie secrète de Salvador Dalí*, l'artiste espagnol explique comment il interprète son destin :

« Ainsi que ce nom l'indique (NDLR : Salvador, le Sauveur en espagnol), j'étais destiné à sauver rien de moins que la Peinture du néant de l'art moderne, et cela à une époque de catastrophes, dans cet univers mécanique et médiocre où nous avons la détresse et l'honneur de vivre »<sup>43</sup>.

Nous pouvons donc penser que le peintre a de grandes chances d'être bien intégré dans le groupe français, ceci s'ajoutant au fait qu'il connaisse Luis Buñuel et Pablo Picasso, deux artistes appréciés en France.

Cependant, son intégration n'est que de courte durée car Salvador Dalí rencontre les surréalistes français en 1929 et est officiellement exclu du groupe par son fondateur seulement cinq ans plus tard. André Breton explique cette exclusion par deux raisons : un engagement politique inacceptable et des écarts trop nombreux par rapport aux valeurs décrites dans les *Manifestes*. L'écrivain français avait pourtant été séduit par la violence des œuvres de Salvador Dalí et par l'omniprésence de l'inconscient et de la sexualité dans ses tableaux. Mais le peintre espagnol, comme ce fut le cas avant lui Philippe Soupault ou encore Robert Desnos, est exclu du groupe français à cause de son engagement politique grandissant. La cause officielle de son renvoi est sa « *glorification du fascisme hitlérien* », mais en réalité, Emmanuel Hecht explique qu'André Breton « ne

---

<sup>41</sup>HECHT Emmanuel, *Les Echos* "Dalí peintre métaphysique", disponible à cette adresse : <https://www.lesechos.fr/2004/01/dali-peintre-metaphysique-1060609>

<sup>42</sup> GARNIER Essyllt, *Le rêve dans le surréalisme : vers une nouvelle conception de soi et du monde*, p18-19, 2021.

<sup>43</sup>HECHT Emmanuel, *Les Echos* "Dalí peintre métaphysique", disponible à cette adresse : <https://www.lesechos.fr/2004/01/dali-peintre-metaphysique-1060609>

supporte pas la place grandissante de Dalí au sein du mouvement et son opposition à l'engagement prosoviétique »<sup>44</sup>.

Finalement, afin de justifier son exclusion du groupe, le fondateur du surréalisme français met aussi en cause les libertés trop grandes, selon lui, que prend Salvador Dalí par rapport aux valeurs du surréalisme français. Le journaliste des *Échos* explique que dès 1929, le peintre espagnol « accède à la maturité »<sup>45</sup> et théorise sa méthode paranoïaque-critique, qui doit permettre de « matérialiser avec la plus impérialiste rage de précision les images de l'irrationalité concrète »<sup>46</sup>. Sa peinture utilise des animaux, des paysages ou des objets communs comme des montres, doués d'une forme de vie symbolique, qui prime sur toutes les autres et tend à en faire l'élément esthétique concret. Grâce à cette méthode, Salvador Dalí entend, d'une certaine manière, rationaliser les forces de l'inconscient, ce qu'André Breton critique fortement dans *Le surréalisme et la peinture* :

« Les puissances de l'imagination ne sont aucunement domesticables, elles ne consentent pas à s'épuiser en slogans publicitaires. Celui qui s'y livre tout entier en vient très vite à placer son orgueil ailleurs que dans les petites vanités du "succès" immédiat »<sup>47</sup>.

Ainsi, nous observons une divergence de plus en plus forte au fil des années entre Salvador Dalí et les valeurs fondamentales du surréalisme. Le peintre espagnol n'est pas un cas isolé ; en effet, d'autres artistes espagnols tels que Luis Buñuel sont confrontés au même problème lors de leur arrivée en France. Dans ses *Mémoires*<sup>48</sup>, le cinéaste espagnol décrit les difficultés qu'il a pu rencontrer pour être accepté dans le groupe français. Luis Buñuel arrive en France en 1925, il s'installe à Paris et se fait embaucher comme assistant réalisateur de Jean Epstein. Trois ans plus tard, grâce au soutien financier de sa mère, le cinéaste tourne *Un chien andalou*, un court-métrage muet de vingt minutes dont il a écrit le scénario avec Salvador Dalí. Sa première œuvre cinématographique regroupe tous les codes du surréalisme, elle déjoue la logique narrative traditionnelle en intégrant de nombreux flash-back afin de remettre en cause la continuité traditionnelle du récit et la lisibilité de sa mise en place. Le rythme du court-métrage est fragmenté et un jeu stylistique se crée autour des thèmes surréalistes du fantasme, de l'hallucinatoire, de la réalité et du rêve...

---

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> DALI Salvador, *La Conquête de l'irrationnel*, Éditions surréalistes, 1935.

<sup>47</sup> BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, La Nouvelle Revue Française, Éditions Gallimard, 1941.

<sup>48</sup> BUÑUEL Luis, *Mon dernier soupir*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1982.

Néanmoins, malgré ce respect des codes surréalistes, les Français restent prudents et demandent à Luis Buñuel de faire valider son court-métrage devant un petit comité de surréalistes avant de le diffuser. Le cinéaste accepte et s'engage à détruire son œuvre si elle n'obtient pas cette validation. Dans un premier temps, le film est donc projeté en privé à Louis Aragon et Man Ray avant d'être ensuite partagé aux autres surréalistes et enfin à un public plus large.

Nous pouvons en conclure que nous retrouvons de fortes similitudes, notamment esthétiques, entre les surréalistes français et espagnols mais il ne faut pas oublier la singularité de l'art espagnol. Les artistes tels que Salvador Dalí et Luis Buñuel, bien qu'inspirés par les codes surréalistes ne cherchent pas à correspondre à un quelconque modèle artistique prédéfini. Peu à peu, nous le verrons en détail par la suite, les surréalistes espagnols développent leurs propres théories et s'éloignent du surréalisme français. Les surréalistes ne peuvent ainsi pas être considérés comme un groupe uni et homogène, il faut prendre en compte la particularité de chaque pays et même de chaque artiste.

### LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES : LES RELATIONS ARTISTIQUES ET HUMAINES ENTRE TROIS PIONNIERS

#### La rencontre des trois pionniers

Nous allons maintenant présenter dans quelles circonstances les trois artistes espagnols sur lesquels porte cette étude se sont rencontrés. Luis Buñuel, Salvador Dalí et Federico García Lorca sont souvent considérés par les critiques comme les trois pionniers du surréalisme espagnol. Nous l'avons vu précédemment, le surréalisme est un mouvement artistique qui est apparu en France avant de se développer dans d'autres pays d'Europe et du monde. Les lieux de rencontre des artistes sont souvent des clés essentielles au développement des mouvements artistiques. Pour le surréalisme espagnol, la *Residencia de estudiantes* de Madrid a été le lieu de rencontre du trio Luis Buñuel, Salvador Dalí et Federico García Lorca.

La Résidence d'étudiants de Madrid a été fondée en 1910 et pensée comme un lieu complémentaire à l'université dans lequel les étudiants pourraient se réunir afin de partager leurs idées et leur savoir. Lors de la période de l'entre-deux-guerres, elle fut l'un des principaux noyaux de la modernisation scientifique de l'Espagne.

Salvador Dalí arrive à la Résidence en 1922 après avoir été accepté à l'Académie royale des beaux-arts. Il y trouve un lieu foisonnant et plein de vie, regroupant des étudiants de toutes les disciplines. Le peintre explique dans ses œuvres<sup>49</sup> qu'il est d'abord assez discret et qu'il ne se lie pas d'amitié tout de suite avec les autres jeunes. Il passe la plupart de son temps à peindre dans sa chambre ou à visiter le musée du Prado. Sa vie change lorsque Pepín Bello, étudiant dans la même résidence, passe devant sa chambre et aperçoit deux tableaux teintés de cubisme. Il est intrigué et décide d'en parler à ses compagnons, qui l'intègrent rapidement dans leur groupe.

Grâce à cette première rencontre, Salvador Dalí fait la connaissance de Luis Buñuel, avec qui il développe une profonde amitié. Le futur réalisateur est arrivé à Madrid quelques années plus tôt, en 1917, afin de suivre des études d'ingénieur agronome. Finalement, il décide de changer de voie afin de suivre des études de philosophie et de lettres. Luis Buñuel intègre le comité de rédaction de la revue avant-gardiste *Ultra*, dans laquelle il partage sa fascination pour les mouvements littéraires naissants en Europe tels que le surréalisme français et le mouvement futuriste italien. Après l'avoir rencontré, Salvador Dalí découvre divers cercles littéraires madrilènes ainsi que de nombreux artistes.

Dans le groupe de Pepín Bello se trouve également Federico García Lorca, qui est déjà considéré à cette époque comme l'un des écrivains les plus prometteurs de sa génération. Lorsqu'il fait la connaissance de Salvador Dalí, il a une pièce de théâtre et un livre de poèmes à son actif. Le jeune écrivain espagnol est déjà reconnu à cette époque mais reste assez discret sur sa vie privée, notamment sur son homosexualité, qu'il ne dévoile que allusivement dans ses œuvres. Salvador Dalí explique dans *La vie secrète de Salvador Dalí* qu'il est persuadé que l'homosexualité de son ami a conditionné toute leur relation. Selon lui, Federico García Lorca a toujours été éperdument amoureux de lui et, nous verrons dans la seconde partie de cette étude, que cette tension se reflète assez clairement dans l'univers créatif commun qu'ils ont tous deux développé. Finalement, leurs œuvres artistiques sont entre-autres un moyen pour eux d'exprimer et de verbaliser

---

<sup>49</sup> DALÍ Salvador, *La vie secrète de Salvador Dalí*, Éditions surréalistes, Paris, 1935 et *Journal d'un génie*, Éditions de la Table Ronde, Paris, 1963.



des sentiments et des émotions ambiguës qui n'étaient pas acceptées dans l'Espagne de l'entre-deux-guerres.

Dans leur *Biographie illustrée de Salvador Dalí*, Carlos Giordano et Nicolás Palmisano reviennent en détail sur cette période dans le chapitre 3 consacré à la Résidence d'étudiants. Les auteurs expliquent que durant ces années d'études à Madrid, le trio enchaîne les nuits interminables de fête et font la connaissance de nombreux artistes en puissance. Les soirées à répétition ne semblent pas affecter les résultats de Salvador Dalí, qui est considéré par l'École des beaux-arts comme un « élève exemplaire »<sup>50</sup>, il obtient même une « mention d'honneur »<sup>51</sup> dans certaines matières. Cependant, même si les cours académiques lui permettent de perfectionner sa technique, il n'est pas satisfait de ces cours. Le peintre considère que ses professeurs sont de « vieux professeurs de l'académie, couverts d'honneur et de médailles, [qui] ne [peuvent rien lui] enseigner »<sup>52</sup>. Selon lui, les membres de l'Académie sont restés ancrés dans l'impressionnisme français. Cela ne convient plus du tout aux pensées avant-gardistes du groupe de Pepín Bello, notamment à Salvador Dalí, qui a abandonné depuis longtemps ce courant pour rechercher d'autres moyens d'expression plus modernes en s'intéressant au cubisme. Le peintre et ses amis se retrouvent ainsi en total décalage avec les pensées de leurs professeurs.

Les étudiants de l'Académie retrouvent un peu d'espoir lorsque l'école doit choisir un nouveau professeur de peinture en plein air. En octobre 1923, lors de la deuxième année aux beaux-arts de Salvador Dalí, tout laisse à penser que le futur professeur serait Daniel Vázquez, un artiste à la renommée internationale qui aurait bénéficié du soutien des élèves. Cependant, contre toute attente, Daniel Vázquez n'est pas retenu, ce qui provoque une émeute de la part des étudiants, certains réagissent violemment, en « criant, lançant des objets et insultant les professeurs »<sup>53</sup>. Le lendemain, les principaux accusés, dont Salvador Dalí, sont convoqués devant le conseil de discipline. Le futur peintre nie toute implication dans l'altercation, même s'il reconnaît avoir soutenu Daniel Vázquez. Le conseil

---

<sup>50</sup> GIORDANO Carlos PALMISANO Nicolás, *Biographie illustrée de Salvador Dalí*, Éditions Dos de Arte 2018, édition française.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*

n'ayant aucune preuve tangible contre lui, Salvador Dalí est expulsé temporairement : durant un an, il ne peut ni suivre les cours ni se présenter aux examens.

Après son expulsion, il rentre à Figueres, où il perfectionne différentes techniques telles que la technique de la gravure grâce à son ancien professeur de dessin Juan Núñez. Malgré la mauvaise expérience à l'Académie, Salvador Dalí veut devenir un artiste reconnu et pour cela il ne voit pas d'autres moyens que de passer par cette prestigieuse école. Ce séjour à Figueres lui confère une image de rebelle à l'Académie, image renforcée par la suite par son arrestation quelque temps plus tard. Les auteurs expliquent cet événement par le fait que la ville natale du peintre soit de tradition républicaine et que les autorités craignaient à ce moment-là des manifestations anti-monarchiques. Finalement, le peintre raconte dans ses Mémoires<sup>54</sup> que son court séjour en prison lui a permis d'être acclamé en héros à son retour à Figueres.

Salvador Dalí réintègre l'Académie de San Fernando et la Résidence d'étudiants en septembre 1924, après avoir passé des vacances à Cadaqués. Le peintre se sent de mieux en mieux intégré à son groupe, comme en témoigne sa participation en novembre à une représentation d'une pièce de théâtre dirigée par Luis Buñuel, intitulée *Don Juan Tenorio*. Le trio se retrouve et le bouillonnement des idées peut reprendre, les trois artistes se familiarisent avec les théories de Sigmund Freud, père de la psychanalyse ayant inspiré les théories fondamentales du surréalisme. Ils découvrent *L'interprétation des rêves*, édité en Espagne pour la première fois en 1924. Salvador Dalí affirme : « ce fut l'une des découvertes les plus importantes de ma vie »<sup>55</sup>. Le peintre et ses compagnons commencent à s'intéresser au fonctionnement de l'inconscient après avoir lu cet ouvrage. Peu après, ils lisent le *Premier manifeste du surréalisme* par André Breton, publié pour la première fois en octobre 1924. Ce manifeste sert de texte de référence au surréalisme et définit ses valeurs fondamentales :

« La liberté est une valeur fondamentale du surréalisme, dont la pensée a souvent été qualifiée de « révolutionnaire ». André Breton et ses pairs considèrent qu'il existe une réalité bien plus grande que la réalité ressentie par les hommes : elle est nommée *surréalité*. Cette *surréalité* est définie dans le *Premier manifeste du surréalisme* comme étant « la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue »<sup>56</sup>. Ce nouvel état permet donc d'atteindre une forme de liberté ultime, inexplorée jusqu'alors. Pour atteindre cet objectif révolutionnaire, André Breton et ses compagnons utilisent principalement deux outils : l'automatisme et le rêve. »<sup>57</sup> »

---

<sup>54</sup> DALÍ Salvador, *La vie secrète de Salvador Dalí*, Éditions surréalistes, Paris, 1935 et *Journal d'un génie*, Éditions de la Table Ronde, Paris, 1963.

<sup>55</sup> GIORDANO Carlos PALMISANO Nicolás, *Biographie illustrée de Salvador Dalí*, Éditions Dos de Arte 2018, édition française.

<sup>56</sup> BRETON André, *Premier manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924.

<sup>57</sup> GARNIER Essyllt, *Le rêve dans le surréalisme : vers une nouvelle conception de soi et du monde*, p10, 2021.

Salvador Dalí se trouve en accord total avec ces valeurs, lui qui, nous l'avons vu précédemment, souhaite s'extirper de la torpeur artistique dans laquelle se sont selon lui enlisés les professeurs de l'Académie. Le surréalisme français représente donc pour ces trois artistes un fil rouge à suivre pour éviter les filtres imposés par des mouvements artistiques prédéfinis tels que l'impressionnisme par exemple. La plupart de leurs compagnons perçoivent le potentiel du projet surréaliste et cette façon de penser nouvelle connaît de plus en plus d'adhérents en Espagne.

Federico García Lorca se rapproche de Salvador Dalí à cette époque. Les deux artistes deviennent très proches et le poète est le premier prévenu lorsque Salvador Dalí reçoit une proposition de Josep Dalmau pour une première exposition individuelle dans sa galerie de Barcelone. Josep Dalmau i Rafel est un peintre et marchand d'art catalan très connu à cette époque, Salvador Dalí accepte donc immédiatement sa proposition. L'exposition ayant lieu en novembre, il a toutes les vacances d'été pour la préparer. Selon les auteurs de la *Biographie illustrée de Salvador Dalí*<sup>58</sup>, il se mit au travail avec tant de sérieux que même Federico García Lorca ne sut le convaincre de s'octroyer un repos à Grenade. L'exposition, composée de vingt-deux œuvres, remporte un vif succès et les journaux publient des articles élogieux sur les tableaux et leur peintre. Les œuvres se vendent rapidement, en partie grâce à l'influence de Josep Dalmau et de la famille de Salvador Dalí, qui entretient à cette époque de bons rapports avec les intellectuels catalans.

Motivé par le succès de cette première expérience, le peintre envisage un voyage à Paris, capitale du marché de l'art avant-gardiste. Son ami Luis Buñuel, qui y avait déjà déménagé en 1925, lui suggère alors de venir lui rendre visite. Un an après, Salvador Dalí travaille à nouveau avec Josep Dalmau, cette fois-ci pour l'inauguration de sa nouvelle galerie, située sur le Passeig de Gràcia, puis une nouvelle fois pour la seconde exposition individuelle de l'artiste, organisée entre le 31 décembre 1926 et le 14 janvier 1927 aux Galeries Dalmau. Pour cette seconde exposition, Salvador Dalí expose vingt-trois tableaux et sept dessins. Nous pouvons noter que les tableaux les plus classiques, qui se rapprochent de l'enseignement reçu à l'Académie sont très bien accueillis par le public tandis que

---

<sup>58</sup> GIORDANO Carlos PALMISANO Nicolás, *Biographie illustrée de Salvador Dalí*, Éditions Dos de Arte 2018, édition française.

les œuvres plus avant-gardistes ne suscitent pas autant d'intérêt. Malgré cela, l'exposition reçoit globalement de bonnes critiques dans la presse barcelonaise.

Les œuvres de la seconde exposition individuelle de Salvador Dalí peuvent être considérées comme les premiers tableaux qui présentent des éléments en rapport avec Federico García Lorca. Malgré la distance qui les sépare alors, les deux artistes sont très proches, comme en témoignent ces œuvres. Après presque un an sans s'être vus, les deux amis se retrouvent en mai 1927 pour la première représentation à Barcelone de *Mariana Pineda*, pièce dont les décors et les costumes ont été créés par le peintre. Nous le verrons par la suite, Salvador Dalí a de nombreux talents, notamment dans l'invention de scénarios et la création d'éléments de décor, ce qui lui permet de travailler par la suite en étroite collaboration avec Luis Buñuel.

Les thèmes parfois choquants et tabous des tableaux les plus avant-gardistes de Salvador Dalí lui causent parfois du tort et sont moins bien reçus par le public. Prenons l'exemple d'une œuvre de 1928 qui place le peintre au centre d'une polémique. Salvador Dalí est invité, une nouvelle fois, à exposer deux œuvres à la Sala Parés, à l'occasion de la nouvelle édition du Salon d'Automne de Barcelone. Le directeur de la salle d'exposition, Joan-Anton Maragall, refuse alors d'exposer l'un des deux tableaux. Celui-ci, intitulé *Désirs inassouvis*, aurait, selon le directeur, fait scandale s'il avait été exposé à cause de ses sous-entendus sexuels. Les deux hommes décidèrent, d'un commun accord, de retirer le tableau de l'exposition à condition que Joan-Anton Maragall l'achète pour sa collection privée. Cette expérience met en évidence la censure à laquelle les artistes les plus avant-gardistes de cette époque peuvent être soumis, du fait de leur choix de dire l'indicible à travers leurs œuvres. Nous verrons par la suite que nos trois artistes espagnols y seront confrontés durant toute leur carrière.

### **Luis Buñuel : le pionnier du cinéma surréaliste**

Nous allons à présent regarder quelle place s'est créé le cinéma dans le surréalisme et Luis Buñuel dans ce mouvement artistique. Michel Murat propose une analyse intéressante sur ce sujet dans le chapitre 4 de son ouvrage. L'auteur explique que « le surréalisme est resté en marge du cinéma autant que le cinéma est resté en marge du surréalisme »<sup>59</sup>. Il donne en exemple les deux œuvres majeures du cinéma surréaliste, *Un chien andalou* et *L'Âge d'or* de Luis Buñuel, qui ne sont selon lui que « l'arbre qui cache la forêt ». En effet, de nombreuses œuvres avant-gardistes ont en réalité été créées

---

<sup>59</sup> MURAT Michel, *Le Surréalisme*, chapitre 4 « Les arts de la vue », Paris, Éditions Le Livre de Poche, 2003.

durant la période surréaliste telles que *El Dorado* de L'Herbier ou encore *La Roue* d'Abel Gance. Toutes ont en commun le refus de l'évocation vers le parlant ainsi qu'un « désintérêt presque entier pour l'élaboration et l'analyse du langage cinématographique »<sup>60</sup> selon Michel Murat. De cette manière, les films sont souvent très artisanaux, l'auteur va même jusqu'à dire que « ce ne sont pas vraiment des films »<sup>61</sup>. Nous pouvons penser à Luis Buñuel qui a obtenu de la part de sa mère les moyens financiers pour tourner *Un chien andalou* et qui débute alors dans le cinéma. Cette œuvre est pourtant à cette époque, et encore aujourd'hui, considérée comme l'une des œuvres cinématographiques les plus emblématiques du surréalisme.

Certains autres films de l'entre-deux-guerres, qui ne sont pas considérés comme étant surréalistes par leur réalisateur, sont pourtant applaudis par les surréalistes. Michel Murat prend en exemple un film d'Henry Hathaway dont André Breton a fait l'éloge : *Peter Ibbetson*. Dans cette œuvre, les choix esthétiques du réalisateur ne sont pas particulièrement inventifs mais c'est le « traitement du rapport entre la vie et le rêve, et l'espèce de matérialité que donne au rêve la projection sur l'écran »<sup>62</sup> qui retiennent l'attention du fondateur du groupe. Michel Murat en conclut que le surréalisme a fécondé le cinéma « en dehors de lui-même »<sup>63</sup>. Cette conclusion est intéressante car elle souligne l'intertextualité qui est omniprésente entre des œuvres de différentes natures et qui font partie de différents courants artistiques. Ainsi, les artistes sont influencés par les créations de leurs pairs, particulièrement lorsqu'ils font partie de la même époque, et leur travail collaboratif permet une remise en cause permanente de l'art.

De cette manière, il serait faux de dire que les avant-gardistes espagnols ont développé leur art sans avoir préalablement lu les œuvres fondamentales de André Breton. Michel Murat affirme que Luis Buñuel comme Salvador Dalí connaissent les écrits du fondateur du surréalisme et qu'ils s'en sont inspirés pour se distinguer. Ainsi, « la dimension stratégique de leur démarche est indéniable »<sup>64</sup>, les deux font partie du milieu artistique madrilène, qui est très actif à l'époque, et dans lequel ils ont commencé à faire leurs preuves durant leurs années à la Résidence. De cette manière, le célèbre réalisateur espagnol s'est fait connaître avant tout grâce à la

---

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*

poésie et au théâtre avant de se faire une place dans le cinéma. Fort de cette expérience dans les autres domaines, Luis Buñuel apporte un « langage formel nouveau »<sup>65</sup> en utilisant des images saisissantes telles que le fameux plan avec l'œil tranché au rasoir au début d'*Un chien andalou*. Les films du réalisateur espagnol sont très sombres et abordent des thèmes sordides tels que le viol ou la « frustration désespérée des amants devant les obstacles qui se reforment devant eux et les séparent »<sup>66</sup> dans *L'Âge d'or*. Tout cela met au centre l'expérience du spectateur. Selon Michel Murat, c'est cette expérience qui est le centre des rapports entre le cinéma et les surréalistes.

Ainsi, l'un des objectifs des surréalistes est finalement de faire ressentir des émotions fortes au spectateur en le choquant, en lui offrant un autre regard sur la réalité tout en l'obligeant à réaliser une introspection. Cela peut passer par n'importe quelle forme d'art, autant la peinture que la poésie ou le cinéma. Ces émotions sont impalpables et ont pour unique but de remuer fortement le spectateur ou le lecteur. Les expériences procurées sont intenses et les artistes mettent ainsi des mots sur un grand nombre de choses indicibles et tabous telles que l'inconscient ou les fantasmes.

Du côté du groupe français, Robert Desnos écrit des chroniques sur ce sujet entre 1924 et 1929, qu'il donne au *Journal littéraire* puis au *Soir* dans lesquelles il présente le regard surréaliste sur le cinéma. Le poète explique la chose suivante :

« La projection ne s'arrête pas à l'écran. Elle le traverse et, s'agrandissant toujours, se poursuit dans l'infini comme deux glaces qui se réfléchissent face à face ».

Nous comprenons ici que les émotions et les réflexions portées par les films surréalistes prennent forme dans le ressenti et l'esprit du spectateur. Ce qui leur permet de prendre de plus en plus de place et de faire réfléchir les spectateurs touchés par ces œuvres sur des thématiques existentielles. Robert Desnos explique ceci par le fait que la « salle obscure recrée les conditions du rêve et rend accessible au sein de la vie ordinaire l'espace même du surréel »<sup>67</sup>. En cela, le cinéma surréaliste est « une expérience qui coïncide avec l'idée même du surréalisme »<sup>68</sup>.

En conclusion, même si le cinéma n'est pas le premier art auquel nous pensons lorsque nous étudions le surréalisme, certaines œuvres, dont celles de Luis Buñuel, ont fortement marqué l'histoire de l'art ainsi que l'esprit des contemporains de l'artiste.

---

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> *Ibid.*

## L'importance du lyrisme dans la poésie lorcienne

La poésie est également l'un des grands supports du surréalisme et le plus grand représentant espagnol de ce genre est Federico García Lorca. Dans son compte-rendu sur une œuvre de Manuel Durán Gili sur le surréalisme espagnol<sup>69</sup>, Charles-Vincent Aubrun explique que l'école surréaliste a fait une découverte essentielle : la « ré-invention de l'élément mythique dans le lyrisme »<sup>70</sup>. Cela signifie que les poètes utilisent beaucoup de symboles faisant référence à la mythologie et aux mythes afin de donner à voir ce qui ne peut pas être dit comme les émotions par exemple. Il ne s'agit pas ici de procédés littéraires ou même de « trucages du style » selon l'auteur, mais bien d'un nouveau langage poétique, réinventé avec l'envie de donner à voir une nouvelle vision de la réalité et de l'humain. Charles-Vincent Aubrun précise qu'il utilise le terme d'« élément » car contrairement aux peintres tels que Pablo Picasso ou Salvador Dalí, « les poètes ne sont pas parvenus à dépasser les dimensions de l'essai, suite mal cohérente de brèves images »<sup>71</sup>. Cette suite « mal cohérente » emprunte sa force aux symboles et aux thèmes abordés, qui sont parfois choquants. Ainsi, l'auteur en conclut que :

« les poètes espagnols [...] surent traduire leurs obsessions les plus secrètes par des créations à la fois plus intenses et plus universellement vraies »<sup>72</sup>.

Les créations poétiques de Federico García Lorca sont intenses de part le langage symbolique saisissant qu'il utilise afin de mettre des mots sur des réalités indicibles ou indescriptibles et pourtant universelles.

Prenons pour exemple son recueil de poèmes *Poeta en Nueva York* : l'analyse qui va suivre est fortement inspirée de deux travaux du chercheur Giordano Righetti<sup>73</sup>. Federico García Lorca écrit le recueil *Poeta en Nueva York* à la fin des années 20, lors d'un voyage aux Etats-Unis. Giordano Righetti explique qu'« il s'agit d'un moment très important pour la littérature espagnole et en générale européenne, en particulier pour le développement des idées et des

---

<sup>69</sup> AUBRUN Charles-Vincent, *Bulletin hispanique*, compte-rendu sur *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, 1951. Disponible à cette adresse : [https://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1951\\_num\\_53\\_3\\_3278\\_t1\\_0340\\_0000\\_2](https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1951_num_53_3_3278_t1_0340_0000_2)

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> RIGHETTI Giordano, *Rêves et cauchemars de l'oppression moderne dans le New York universel de García Lorca* - Séminaire d'analyse textuelle, Université de Bologne, 2005 et RIGHETTI Giordano, *La puissance imaginaire de Poeta en Nueva York : analyse et comparaison de deux traductions françaises* - Séminaire de traductologie, Université de Bologne, 2005.

poétiques de la jeune génération avant-gardiste »<sup>74</sup>. Ce recueil de poèmes s'éloigne des autres œuvres de Federico García Lorca, par son style et son langage très complexes. En effet, le style de ses poèmes se rapproche de plus en plus des textes surréalistes. Le poète est victime d'une dépression lors de cette période, et la poésie semble être un moyen pour lui de verbaliser sa douleur : « A mon cœur pour le délivrer de la passion terrible qui le détruit, et de l'ombre trompeuse du monde qui le sème de sel stérile »<sup>75</sup>. Son voyage aux Etats-Unis lui permet donc de s'éloigner de Salvador Dalí et de son quotidien douloureux. Ainsi, il part à New York en 1929 et accepte de gérer le cycle des conférences de l'Université de Columbia. Il reste une année à New York, durant laquelle il prend le temps de s'imprégner de la modernité qu'elle dégage. Cette ville représente pour lui selon l'auteur « une ambiance étrangère, une ville technologiquement avancée, mais dépourvue de communication avec le monde naturel »<sup>76</sup>. L'expérience est décisive pour Federico García Lorca et a un impact jusqu'à l'esthétique de ses poèmes, qui s'en voit totalement changée. Le recueil *Poeta en Nueva York* est la consécration de ce changement. Le poète se confronte à la modernité et à un monde nouveau dans lequel il découvre « une galerie imaginaire d'impressions abstraites urbaines et d'un vocabulaire visionnaire »<sup>77</sup>. Le langage utilisé par Federico García Lorca dans ses poèmes gagne en complexité et nous observons une recrudescence de symboles utilisés pour essayer de « dire » le chamboulement qu'il est en train de vivre. Le poète dépeint la « laideur »<sup>78</sup> de la société moderne, notamment liée au fait qu'il se rende à New York juste l'année de l'écroulement de la Bourse de Wall Street. Le pays se trouve donc dans une situation économique et sociale catastrophique, que le poète peut observer avec désarroi. Ce sentiment se retrouve dans ses poèmes, notamment dans « Paisaje de la multitud que vomita » :

« Me definiendo con esta mirada / Que mana de las ondas por donde el alba no se atrave, / Yo, poeta sin brazos, perdido / Entre la multitud que vomita, / Sin caballo efusivo que corte / Los espesos musgos de mis sienes »<sup>79</sup>.

---

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> GARCÍA LORCA, *Œuvres complètes VII*, Paris, La Pléiade (Gallimard), 1960.

<sup>76</sup> RIGHETTI Giordano, *Rêves et cauchemars de l'oppression moderne dans le New York universel de García Lorca* - Séminaire d'analyse textuelle, Université de Bologne, 2005.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> GARCÍA Lorca, *Poeta en Nueva York*, « Paisaje de la multitud que vomita », New York, 1929.



Ce poème est très difficile à traduire mais nous percevons le désarroi de l'auteur qui, comme le rappelle Giordano Righetti, « voit ses habitants se suicider chaque jour »<sup>80</sup>. Federico García Lorca est ainsi l'un des premiers poètes de son siècle à critiquer autant la modernité, tel que Charles Baudelaire le faisait dans ses œuvres au XIXe siècle. Dans cet extrait, ce désarroi se matérialise notamment dans le troisième vers, dans lequel le poète se décrit « sans bras » et « perdu » dans cette ville moderne. La « multitude » prend le dessus sur la simplicité et la ville « vomit » beaucoup trop de nouveautés en même temps, ce qui perd le poète, qui ne retrouve plus la pureté des simples choses et des émotions, tel que le défend le lyrisme. Ainsi, dans ses poèmes, nous retrouvons cette simplicité et cette pureté par l'utilisation de symboles, qui partagent de manière brute les sentiments et les émotions du poète au lecteur. Cette nouvelle esthétique se trouve particulièrement dans les sections qui concernent le domaine de la ville et de la vie à la métropole. Dans ces passages, nous percevons plus fortement la dénonciation de la modernité et du monde moderne, ce qui, d'une manière un peu paradoxale, permet de faire naître une poésie moderne. Giordano Righetti détaille les procédés utilisés par Federico García Lorca dans son second séminaire<sup>81</sup>. L'auteur présente cela de cette manière :

« A New York, le poète se confronte avec une société qu'on aperçoit laide et inhumaine. Pour rendre ce monde accablant et amorphe, Garcia Lorca doit toujours employer des rimes étranges et des métaphores complexes : il s'exprime avec des phrases et des expressions dépourvues de sens pour montrer l'irrationalité du monde à travers l'irrationnel du langage. De cette façon, Lorca brise la façon traditionnelle d'écrire, et il s'éloigne de l'esthétique de ses livres antérieures, pour montrer cette réalité qui lui dépasse »<sup>82</sup>.

Dans sa conférence-récital autour du recueil, le poète andalou insiste sur l'attaque qu'il a menée, par l'écriture de son recueil, « contre une société injuste et contre la prison du rationnel »<sup>83</sup>. Ses propos confirment son rapprochement avec les surréalistes, notamment dans la recherche d'une nouvelle esthétique pour donner une nouvelle vision de la réalité.

---

<sup>80</sup> RIGHETTI Giordano, *Rêves et cauchemars de l'oppression moderne dans le New York universel de García Lorca* - Séminaire d'analyse textuelle, Université de Bologne, 2005.

<sup>81</sup> RIGHETTI Giordano, *La puissance imaginaire de Poeta en Nueva York : analyse et comparaison de deux traductions françaises* - Séminaire de traductologie, Université de Bologne, 2005.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> GARCÍA LORCA, Federico. *Œuvres complètes* - tome 7: conférences, interviews, correspondance. Paris, La Pléiade, 1960.

Le surréalisme a donc totalement transformé la poésie espagnole du XX<sup>e</sup> siècle en lui permettant d'accéder à une nouvelle forme de création. En 1951, Charles-Vincent Aubrun exprime déjà cela de la manière suivante :

« l'on ne voit pas comment un poète pourrait en 1951 abjurer la révolution qui fut amorcée en 1924 par le Manifeste d'André Breton et dont les fruits les plus étonnants sont encore à venir »<sup>84</sup>.

Le surréalisme a été un cataclysme pour l'art en général, sur tous les points et pour tous les genres. En s'éloignant du réalisme, fortement critiqué par André Breton dans ses textes, le surréalisme propose une manière de représenter la réalité qui se rapproche quelque peu du romantisme. Le lyrisme et le symbolisme sont omniprésents et peuvent faire penser aux poèmes de Charles Baudelaire ou de Stéphane Mallarmé par exemple, qui sont parfois considérés par les critiques littéraires comme des précurseurs de la pensée surréaliste.

Cela permet à Charles-Vincent Aubrun de conclure que la lyrique espagnole n'est pas près de s'éteindre et que « toute mue nouvelle de la littérature est prématurée tant que l'homme moderne n'aura pas exorcisé par la poésie et jusqu'à épuisement les monstres neufs qui l'habitent »<sup>85</sup>. Comprenons ici que le surréalisme a ouvert la porte à une nouvelle forme de création et de réflexion sur l'art.

## LEURS PRÉSENTATIONS MUTUELLES DANS LEURS ŒUVRES

### La relation intense et ambiguë entre Salvador Dalí et Federico García Lorca

#### *La tension permanente entre les deux hommes*

Nous l'avons vu précédemment, Salvador Dalí et Federico García Lorca sont restés très amis pendant des années et leur relation est considérée comme étant ambiguë par de nombreux critiques littéraires. Les deux hommes se sont rencontrés en 1922 grâce au groupe d'amis de Pepín Bello. Ils deviennent alors très proches, si bien que le poète part en vacances dans la famille de Salvador Dalí à Cadaqués en avril 1925. Le talent et la sympathie du poète fascinent la famille du peintre, qui est tout de suite bien accepté et

---

<sup>84</sup> AUBRUN Charles-Vincent, *Bulletin hispanique*, compte-rendu sur *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, 1951. Disponible à cette adresse : [https://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1951\\_num\\_53\\_3\\_3278\\_t1\\_0340\\_0000\\_2](https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1951_num_53_3_3278_t1_0340_0000_2)

<sup>85</sup> *Ibid.*

accueilli. Federico García Lorca peut être considéré dès les premiers tableaux de Salvador Dalí comme un élément clé de sa carrière.

En effet, le peintre et le poète correspondent fréquemment afin d'échanger sur leurs idées et leurs expériences artistiques. Dans leur *Biographie illustrée de Salvador Dalí*<sup>86</sup>, Carlos Giordano et Nicolás Palmisano expliquent que ces échanges réguliers créent progressivement une série de thèmes récurrents que le peintre et le poète finissent par transférer dans leurs œuvres respectives. Par exemple, la notion de putréfaction symbolise pour eux toute personne ou attitude anachronique, ils utilisent également souvent l'image de Saint Sébastien dans leurs œuvres comme métaphore pour évoquer la souffrance de Federico García Lorca, causée par son obsession envers son ami.

### *Représentation artistique mutuelle et similitudes entre les œuvres*

Salvador Dalí est persuadé que son ami est tombé amoureux de lui comme il l'indique clairement dans ses œuvres biographiques<sup>87</sup>. Nous retrouvons ainsi une forte influence du peintre dans les *Poèmes en prose* de Federico García Lorca, cela est notamment lié au fait que les premiers poèmes de cette œuvre aient été rédigés lors d'un voyage à Cadaqués avec son ami. Ce recueil de poèmes en prose témoigne de l'envie du poète de repousser les frontières entre les genres, tel que le fait Salvador Dalí dans ses peintures. Dans son étude sur les *Poèmes en prose*<sup>88</sup>, le chercheur José Toro insiste sur le fait que ce recueil se trouve entre le *Romancero gitano*, qui est publié en 1928 et *Poeta en Nueva York*, publié de manière posthume. Le premier est le recueil le plus connu du poète, celui qui lui a apporté en grande partie sa célébrité en Espagne. Il est considéré comme une œuvre fondamentale de la littérature espagnole du XX<sup>e</sup> siècle. Le second est dédié à ses amis et contient des poèmes très sombres à l'inspiration clairement surréaliste. José Toro explique ainsi que les *Poèmes en prose* représentent une remise en question du genre poétique en abandonnant la métrique afin de laisser place à une prose autonome. L'œuvre a longtemps été ignorée par les critiques mais elle est aujourd'hui identifiée comme une étape créative liée à des facteurs biographiques :

---

<sup>86</sup> GIORDANO Carlos PALMISANO Nicolás, *Biographie illustrée de Salvador Dalí*, Éditions Dos de Arte 2018, édition française.

<sup>87</sup> DALÍ Salvador, *La Conquête de l'irrationnel*, Éditions surréalistes, Paris, 1935 et *Journal d'un génie*, Éditions de la Table Ronde, Paris, 1963.

<sup>88</sup>TORO José, *Poemas en prosa frontera entre Romancero y Poeta*, disponible à cette adresse : [https://www.academia.edu/29115712/Poemas\\_en\\_prosa\\_frontera\\_entre\\_Romancero\\_y\\_POeta](https://www.academia.edu/29115712/Poemas_en_prosa_frontera_entre_Romancero_y_POeta)

« l'amitié et l'émulation artistique entre Lorca et Dalí en 1927 et 1928 »<sup>89</sup>. La période correspond au moment où le surréalisme commence à prendre de la place sur la scène artistique espagnole.

Dans le premier poème de ce recueil « Sainte Lucie et Saint Lazare », nous retrouvons une forte influence de Salvador Dalí, qui se trouve alors avec lui en vacances. Selon l'auteur, le premier poème de l'œuvre de Federico García Lorca est en réalité une manière d'imiter d'une certaine manière l'écriture utilisée par Salvador Dalí dans son poème en prose *Saint Sébastien*. De la même façon, José Toro ajoute que les deux poèmes en prose « Nageuse submergée » et « Suicide à Alexandrie » représentent fortement les idées du peintre. Ces créations sont finalement « un effort que fait Lorca pour comprendre Salvador Dalí »<sup>90</sup> selon l'auteur.

Du côté de Salvador Dalí nous retrouvons cette même proximité avec son ami à travers ses tableaux mais aussi des œuvres écrites. Nous venons de l'évoquer, le peintre a également écrit un poème en prose, dédié à Federico García Lorca, dont le titre lui fait directement référence. Saint-Sébastien étant pour eux un symbole pour représenter la frustration du poète. Le choix n'est pas anodin, ce personnage est le protecteur et le saint patron de Cadaqués, il s'agit un martyr romain mais également symbole d'homosexualité. Il se serait en effet épris des empereurs Dioclétien et Maximien Hercule. Le poème en prose *Saint-Sébastien* de Salvador Dalí est publié en juillet 1927 dans la revue avant-gardiste de Sitges *L'Amic de les Arts*. Enfin, le peintre dédie également l'un de ses autoportraits à l'encre à son ami poète.

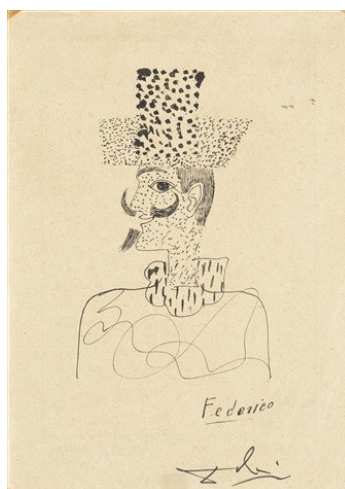


Illustration 1 : *Autoportrait* de Salvador Dalí, 1927<sup>91</sup>

<sup>89</sup> FILLIERE Carole, « Les poèmes en prose de Federico García Lorca : création d'une disparition », disponible à cette adresse : <https://doi.org/10.4000/hispanismes.489>

<sup>90</sup> *Ibid* version originale : « La creación de estos dos poemas en prosa es un esfuerzo que Lorca hace por entender a Salvador Dalí ».

<sup>91</sup> DALÍ Salvador, *Autoportrait* de Salvador Dalí, 1927.

Cette œuvre très simple a été réalisée au dos d'un papier du quotidien, selon Artnet, qui l'a vendu aux enchères ; il s'agirait du dos d'une facture. La feuille de papier mesure 22,2 cm sur 16 cm et le dessin a été fait à la plume, à l'encre noire. L'œuvre a l'air d'avoir été réalisée à la hâte, comme un croquis. Nous retrouvons des éléments clés qui nous font reconnaître très facilement le peintre espagnol tels que la moustache noire en pointe ou encore le haut chapeau. Tout cela représente bien le style extravagant de l'artiste tel qu'il est souligné par tous les critiques. En bas à droite de la feuille se trouve d'une écriture fine une dédicace à « Federico » son ami et un peu plus bas la signature de l'artiste. Nous pouvons analyser cette dédicace comme étant un acte d'un caractère plutôt intime, Salvador Dalí ne dédie pas n'importe quelle œuvre au poète, il s'agit ici d'un autoportrait. Il peut s'agir d'une forme de partage de soi, qui témoigne encore une fois de la proximité grandissante entre les deux artistes entre 1927 et 1928.

Enfin, nous pouvons conclure ce passage en abordant rapidement une œuvre de Federico García Lorca, que nous étudierons plus en détails dans la seconde partie de ce mémoire. Il s'agit évidemment de *L'Ode à Salvador Dalí*, dont la dédicace se trouve dans le titre même du poème. L'ode a été écrite en 1927, la même année que le *Saint-Sébastien* et que l'autoportrait de Salvador Dalí. Nous retrouvons dans cette ode un certain nombre de symboles clairs représentant la tension entre les deux hommes et la forte affection du poète envers le peintre. L'ode étant un genre de poème lyrique exprimant les émotions et les sentiments de son auteur. Il s'agit donc ici d'une œuvre très intime, tel l'autoportrait du peintre, dans laquelle Federico García Lorca dévoile ce qu'il ressent pour son ami par l'intermédiaire des mots et des symboles. Finalement, il s'agit ici d'une déclaration sous-jacente, une manière indirecte de dire l'indicible grâce au langage symbolique, de son homosexualité qui n'est pas acceptée.

## Le rapport déséquilibré entre les trois hommes

### *Présentation de la forte relation entre Salvador Dalí et Luis Buñuel*

Salvador Dalí et Luis Buñuel se sont rencontrés en 1922 à la Résidence d'étudiants lorsque le peintre rencontre Pepín Bello et son groupe d'amis. Les deux hommes développent une forte amitié et intègre tous les deux progressivement les cercles littéraires madrilènes. Lorsque Luis Buñuel se rend à Paris en 1925 et s'y installe après être devenu l'assistant réalisateur de Jean Epstein, il invite rapidement son ami à s'y rendre également. Salvador Dalí arrive à Paris en 1926 alors qu'il vient de se faire renvoyer de l'École des beaux-arts. Il y rencontre Pablo Picasso et Joan Miró et son amitié avec Luis Buñuel s'en voit consolidée. Les deux hommes travaillent ensemble sur le scénario d'*Un chien andalou*, qui est présenté aux surréalistes français en 1929. Le scénario est publié dans le numéro 5 du célèbre journal *La Révolution surréaliste* en novembre 1929. Le réalisateur prend alors le soin de précéder son scénario d'un court texte afin de mettre en contexte cette publication et d'éviter tout malentendu. Voici ses mots :

« La publication de ce scénario dans *La Révolution surréaliste* est la seule que j'autorise. Elle exprime, sans aucun genre de réserve, ma complète adhésion à la pensée et à l'activité surréaliste. Un Chien Andalou n'existerait pas si le surréalisme n'existait pas. Un film à succès, voilà ce que pensent la majorité des personnes qui l'ont vu. Mais que puis-je contre les fervents de toute nouveauté, même si cette nouveauté outrage leurs convictions les plus profondes, contre une presse vendue ou insincère, contre cette foule d'imbéciles qui a trouvé beau ou poétique ce qui, au fond, n'est qu'un désespéré, un passionné appel au meurtre »<sup>92</sup>.

Dans ce court texte, Luis Buñuel prend soin de rappeler très clairement son engagement dans la pensée et dans le mouvement surréaliste. Il est intéressant de constater que le réalisateur fait une différence entre « pensée » et « activité surréaliste », ce qui n'est pas sans nous rappeler la différence utilisée par Maurice Nadeau dans son ouvrage<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> BUÑUEL Luis, *La Révolution surréaliste*, numéro 5, novembre 1929.

<sup>93</sup> NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1945.

Voici à présent un extrait du scénario de Salvador Dalí, publié dans le journal :

PROLOGUE	
IL ÉTAIT UNE FOIS...	
<i>Un balcon dans la nuit.</i>	de la rue dans laquelle il circule de dos à l'appareil.
Un homme aiguisé son rasoir près du balcon. L'homme regarde le ciel au travers des vitres et voit...	Le personnage avance vers l'appareil jusqu'à ce que la boîte rayée soit en G. P.
Un léger nuage avançant vers la lune qui est dans son plein.	Une chambre quelconque à un troisième étage dans cette rue. Au milieu est assise une jeune fille vêtue d'un costume aux couleurs vives, elle lit attentivement un livre. Elle tressaille tout à coup, elle écoute avec curiosité et se débarrasse du livre en le jetant sur un divan tout proche. Le livre reste ouvert. Sur une des pages on voit une gravure de <i>La Dentellière</i> de Vermeer. La jeune fille est convaincue maintenant qu'il se passe quelque chose : elle se lève, fait demi-tour et va vers la fenêtre, d'un pas rapide.
Puis une tête de jeune fille les yeux grands ouverts. Vers l'un des yeux s'avance la lame d'un rasoir.	Le personnage de tantôt vient de s'arrêter, en bas, dans la rue. Sans opposer la moindre résistance, par inertie, il tombe avec la bicyclette dans le ruisseau, au milieu d'un tas de boue.
Le léger nuage passe maintenant devant la lune.	
La lame de rasoir traverse l'œil de la jeune fille en le sectionnant.	
<i>Fin du prologue.</i>	

Illustration 2 : Scénario d'*Un chien andalou* par Luis Buñuel et Salvador Dalí publié dans le n°5 de *La Révolution surréaliste*, 1929<sup>94</sup>

Nous retrouvons évidemment tous les éléments qui sont ensuite dans le court-métrage avec notamment les indications « IL ÉTAIT UNE FOIS » qui plonge d'emblée le spectateur dans un contexte onirique. Le scénario est écrit en français, les intertitres en blanc sur noir étant entièrement en français.



Illustration 3 : *Un Chien Andalou*, Luis Buñuel, 1929<sup>95</sup>

<sup>94</sup> DALÍ Salvador et BUÑUEL Luis, scénario d'*Un chien andalou* publié dans le numéro 5 de *La Révolution surréaliste*, 1929, disponible sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845102r?rk=150215;2>

<sup>95</sup> DALÍ Salvador et BUÑUEL Luis, *Un chien andalou*, 1929.

Le scénario permet de voir directement le lien entre les différents plans. Prenons en exemple la célèbre scène de l'œil coupé par le rasoir. Elle est ici décrite en plusieurs courtes phrases par Salvador Dalí :

« Un homme aiguisé son rasoir près du balcon. L'homme regarde le ciel au travers des vitres et voit...

Un léger nuage avançant vers la lune qui est dans son plein.

Puis une tête de jeune fille les yeux grands ouverts. Vers l'un des yeux s'avance la lame d'un rasoir.

Le léger nuage passe maintenant devant la lune »<sup>96</sup>.

La succession de ces phrases permet de comprendre le lien entre la lune et l'œil, lien qui est exprimé dans le court-métrage par l'alternance entre les plans de la lune et ceux de l'œil. La scène très violente de l'œil en train d'être coupé trouve ainsi une résonance poétique par la lune qui est coupée par le nuage. Nous partageons ici les analyses les plus logiques et celles qui sont défendues par la majorité des critiques mais gardons en tête les phrases de Luis Buñuel, qui précèdent le scénario. Le réalisateur ne veut pas que l'on trouve « belle » ou « poétique » son œuvre, qui n'est selon lui qu'un simple appel au meurtre et à la violence.



Illustration 4 : *Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929<sup>97</sup>

Malgré tout, nous ne pouvons pas exclure de notre analyse toute la poésie des images et des symboles utilisés par Luis Buñuel et Salvador Dalí. La poésie et l'utilisation des symboles sont des éléments essentiels du surréalisme et les deux artistes utilisent ce langage pour donner une autre représentation de la réalité.

Finalement, Luis Buñuel est aussi intrigué par Salvador Dalí dès leur rencontre à la Résidence de par son fort engagement politique. Catherine Grenier évoque leur rencontre dans son ouvrage sur le peintre espagnol et insiste sur le « peu d'engagement

<sup>96</sup> DALÍ Salvador, scénario d'*Un chien andalou*, publié dans le n°5 de *La Révolution surréaliste*, novembre 1929.

<sup>97</sup> DALÍ Salvador et BUÑUEL Luis, *Un chien andalou*, 1929.



politique du groupe d'amis de la Résidence »<sup>98</sup>. Luis Buñuel rappelle également cela dans ses Mémoires :

« Je dois dire que notre conscience politique, encore engourdie, commençait à peine à s'éveiller. A l'exception de trois ou quatre d'entre nous, il fallut attendre les années 1927-1928, très peu de temps avant la proclamation de la République, pour que cette conscience se manifestât »<sup>99</sup>.

Du côté de Salvador Dalí, sa conscience politique s'est éveillée d'une manière beaucoup plus rapide, ce qui provoque l'admiration de ses amis. Dès l'âge de quinze ans, explique Catherine Grenier, le peintre exprime dans son journal son « attention quotidienne à la politique internationale »<sup>100</sup> et sa conviction communiste. Salvador Dalí et Luis Buñuel se rejoignent sur cet engagement politique et travaillent rapidement ensemble dès lors que le peintre le rejoint à Paris. Ce dernier est très à l'aise avec le cinéma et l'écriture de scénarios. Il tente après sa collaboration avec Luis Buñuel de mettre en œuvre des projets personnels, qui restent sans suite. Nous pouvons penser au scénario *Babaouo*, rédigé par Salvador Dalí et publié en 1932 mais qui ne sera jamais porté à l'écran.

Dans un article publié cinq ans plus tard dans le *Harper's Bazaar*<sup>101</sup>, le peintre exprime le lien qu'il observe entre cinéma et surréalisme, plus particulièrement avec le cinéma hollywoodien :

« Rien ne me semble plus apte à être dévoré par le brasier surréaliste que ces mystérieux rubans de "celluloïd hallucinatoire" que l'on produit si inconsciemment à Hollywood, et sur lesquels nous avons déjà vu apparaître, stupéfiés, tant d'images de délire, de hasard, de rêves authentiques [...] Les correspondances entre Hollywood et le surréalisme ne sont pas une coïncidence »<sup>102</sup>.

Salvador Dalí travaille d'ailleurs par la suite avec le célèbre réalisateur Alfred Hitchcock, qui souhaite réaliser un film de psychanalyse en 1944. Le réalisateur veut intégrer des séquences de rêves, qui se rapprochent beaucoup du travail des surréalistes, et il se tourne alors vers le peintre espagnol pour les concevoir. Alfred Hitchcock cherche, par ce travail surréaliste, à « rompre avec la représentation traditionnelle des rêves au cinéma [...] qui sont habituellement brumeux et confus,

<sup>98</sup> GRENIER Catherine, *Salvador Dalí, L'invention de soi*, Flammarion, Paris, 2011.

<sup>99</sup> BUÑUEL Luis, *Mon dernier soupir*, Robert Laffont, Paris, 1982.

<sup>100</sup> GRENIER Catherine, *Salvador Dalí, L'invention de soi*, Flammarion, Paris, 2011.

<sup>101</sup> DALÍ Salvador, *Harper's Bazaar*, « Le surréalisme à Hollywood », États-Unis, juin 1937.

<sup>102</sup> *Ibid.*

avec l'écran qui tremble, etc »<sup>103</sup>. Les deux artistes s'entendent rapidement sur une conception hallucinatoire du rêve mais malheureusement pour eux leur travail est considéré comme extravagant par l'industrie cinématographique et de nombreuses scènes sont rejetées.

Finalement, *L'Aventure prodigieuse de La Dentellière* est le seul film vraiment réalisé par Salvador Dalí. Initié en 1954, le film se veut être une interprétation d'un des tableaux de prédilection du peintre, *La Dentellière* de Vermeer. L'œuvre consiste à le filmer en train de peindre une reproduction du tableau de Vermeer mais finalement le peintre décide de prendre des libertés et de proposer une réinterprétation en y intégrant plusieurs cornes de rhinocéros. Le film est réalisé en plusieurs tournages entre Paris et Cadaqués, de 1954 à 1961. Au fur et à mesure, le caractère documentaire du film laisse la place à des scènes plus délirantes où l'on voit l'artiste réaliser une véritable performance. Robert Descharnes, qui a travaillé sur ce film avec Salvador Dalí compare *L'Aventure prodigieuse* à un espace dans lequel l'artiste laisse cours à ses pensées et à des expérimentations nouvelles, à la manière d'un journal. Ainsi, le réalisateur observe que certaines scènes de l'œuvre font directement référence à certaines scènes d'*Un Chien andalou*, ce qui montre que l'expérience avec Luis Buñuel a marqué le peintre.

Enfin, à la manière de son autoportrait dédié à Federico García Lorca, Salvador Dalí réalise un portrait de son ami Luis Buñuel en 1924.



Illustration 5 : *Portrait de Luis Buñuel* par Salvador Dalí, 1924<sup>104</sup>

<sup>103</sup> GRENIER Catherine, *Salvador Dalí, L'invention de soi*, Flammarion, Paris, 2011.

<sup>104</sup> DALÍ Salvador, *Portrait de Luis Buñuel*, 1924, disponible sur le site de la Fondation Gala-Salvador Dalí à cette adresse : <https://www.salvador-dali.org/fr/oeuvre/catalogue-raisonne-peinture/obra/141/portrait-de-luis-bunuel>

Cette peinture est une huile sur toile de 70 cm sur 60 cm, elle est non signée et non datée et est conservée actuellement au Musée de la Reine Sophie à Madrid. Nous remarquons que le portrait est beaucoup plus classique que les œuvres les plus connues de Salvador Dalí. Luis Buñuel est peint de trois quarts, le regard légèrement orienté vers la gauche du tableau. Le réalisateur porte une veste noire, qui s'accorde avec la couleur sombre de ses cheveux et le gris du ciel. Au loin nous pouvons observer un paysage et une ville, qui rappelle peut-être le caractère citadin de Luis Buñuel.

### *Déséquilibre dans le trio et jalousie de Federico García Lorca*

Le trio entre Salvador Dalí, Luis Buñuel et Federico García Lorca pourrait paraître au premier abord équilibré mais ce n'est pas exactement le cas. En effet, le peintre a beaucoup plus travaillé avec Luis Buñuel qu'avec le poète, notamment sur ses deux œuvres phares : *Un chien andalou* en 1929 et *L'Âge d'or* en 1930. Il a bien collaboré avec Federico García Lorca pour la création des costumes de l'une de ses pièces de théâtre mais guère plus. La relation entre les deux hommes d'autant plus déséquilibré que le poète semble peu à peu tomber amoureux de Salvador Dalí selon les dires du peintre dans ses Mémoires.

Vers la fin des années 20, Federico García Lorca sombre dans une dépression, qui serait en grande partie causée selon les historiens par la difficulté de cacher son homosexualité. Sa colère envers ses amis prend de l'ampleur lors de la collaboration entre Luis Buñuel et Salvador Dalí en 1929 pour *Un Chien andalou*. En effet, le poète andalou interprète le titre de l'œuvre comme une mise à l'écart du groupe et même une attaque à son encontre. Dans un article publié dans *Libération* en 1998<sup>105</sup>, Edouard Waintrop explique qu'il y a une véritable rivalité entre Luis Buñuel et Federico García Lorca. Le réalisateur aragonais se serait détaché du poète pour des raisons artistiques mais également personnelles car il serait selon le journaliste « furieusement homophobe »<sup>106</sup>. Nous comprenons ainsi pourquoi Federico García Lorca s'est senti fortement blessé lors de la sortie d'*Un chien andalou*, court-métrage très sombre, avec de nombreuses scènes de meurtre et de viol.

---

<sup>105</sup> WAINTRUP Edouard, *Libération*, « La revanche du Chien andalou », Paris, 1998, disponible à cette adresse : [https://www.liberation.fr/culture/1998/04/23/la-revanche-du-chien-andalou\\_233788/](https://www.liberation.fr/culture/1998/04/23/la-revanche-du-chien-andalou_233788/)

<sup>106</sup> *Ibid.*

Il se confie à son ami Jorge Amat, peintre et réalisateur et décide d'écrire son premier scénario en réponse à l'œuvre de Luis Buñuel. Jorge Amat fait part de son témoignage :

« il était très en colère quand le film est sorti à Paris en 1929 [...] "C'est une petite merde", aurait déclaré l'écrivain à ceux qui l'entouraient, en ajoutant cette plainte : "Le chien andalou, c'est moi"»<sup>107</sup>.

Ce premier scénario est *Viaje a la luna* ou *Voyage à la lune* en français. Le poète décide de le rédiger en 1929 et doit l'adapter au cinéma avec Jorge Amat. Le projet ne voit pas le jour et l'œuvre reste de longues années sous la seule forme d'un scénario. Dans un article sur *Voyage à la lune*<sup>108</sup>, Jean-Claude Seguin insiste sur la dimension presque inadaptable du scénario de Federico García Lorca :

« *El Viaje a la luna*, un scénario de 72 plans, presque inadaptable, fut écrit par Federico García Lorca, lors de son voyage à New York (1929-1930). Il s'agit d'un texte où se mêlent de multiples influences de Germaine Dulac à Emilio Amero »<sup>109</sup>.

Finalement, trois adaptations de cette œuvre voient le jour à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit de *Hombre que parece Lorca + luna* de José Ramón Da Cruz, *Viaje a la luna* de Frederic Amat et *Eclipse (Viaje a la luna)* de Javier Martín-Domínguez.

En conclusion, Federico García Lorca, Salvador Dalí et Luis Buñuel sont les représentants du surréalisme en Espagne. Ils sont fortement influencés par le surréalisme français, notamment par les textes théoriques d'André Breton et les œuvres des artistes de son groupe. Le trio a développé une forte proximité depuis sa rencontre à la Résidence d'étudiants et celle-ci se retrouve dans leurs œuvres, quelle que soit leur nature. Malgré une certaine instabilité entre eux, ils ont réussi à créer un langage symbolique commun, que l'on retrouve dans leurs poèmes, tableaux et films. Ce langage leur permet non seulement de donner une nouvelle vision, surréaliste, de la réalité mais également de représenter de manière indirecte leurs secrets et leurs passions.

---

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> SEGUIN Jean-Claude, revue du CAER, Cahiers d'étude romanes, « Voyages dans la lune... Pour en finir une bonne fois pour toutes avec l'adaptation », disponible à cette adresse : <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.3751>

<sup>109</sup> *Ibid.*

## **PARTIE 2 : L'UTILISATION DE SYMBOLES COMME UN LANGAGE ARTISTIQUE POUR DIRE L'INDICIBLE**

### **PRÉSENTATION D'UNE SENSIBILITÉ ARTISTIQUE SIMILAIRE : LA CRÉATION D'UN LANGAGE SYMBOLIQUE COMMUN**

#### **L'importance de l'intertextualité dans l'art**

Nous l'avons vu dans la partie précédente, nos trois artistes surréalistes ont fortement été inspirés par le surréalisme français et par les œuvres des autres artistes avant-gardistes espagnols. Sans pour autant créer des œuvres d'art similaires en tout point, les artistes d'une manière générale cherchent l'inspiration dans les créations d'autres tout en développant leur propre esthétique. Nous parlons ici d'*intertextualité*.

La notion d'intertextualité a été définie pour la première fois dans les travaux des membres de la revue d'avant-garde *Tel Quel*, fondée en 1960 par Philippe Sollers. Selon le théoricien :

« Tout texte se situe à la jonction entre plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur »<sup>110</sup>.

L'art et les artistes en général ne peuvent ignorer les œuvres qui les ont précédés ainsi que les courants artistiques qu'elles représentent. Un courant artistique naît et se développe toujours en relation par rapport à ceux qui l'ont précédé, parfois même en opposition avec le courant précédent. Ce fut par exemple le cas de du Romantisme par rapport au Classicisme. Le Romantisme s'est développé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle en France, en réaction contre les règles rigides des œuvres classiques. Ainsi, le Romantisme refuse les règles classiques : dans la peinture cela passe par la recherche du mouvement et la valeur symbolique des couleurs, dans la littérature, cela passe par une célébration de la nature et du « moi ».

---

<sup>110</sup> SOLLERS Philippe, revue *Tel Quel*, Paris, 1968.

## Partie 2 : L'utilisation de symboles comme un langage artistique pour dire l'indicible

Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) définit le Romantisme de la façon suivante :

« Mouvement intellectuel, littéraire, artistique qui visait à renouveler les formes de pensée et d'expression en rejetant les règles classiques et le rationalisme, en prônant la nature, le culte du moi, la sensibilité, l'imagination, le rêve, la mélancolie, la spiritualité, en réhabilitant le goût contemporain, la couleur locale, la vérité historique »<sup>111</sup>.

De la même manière, au début du XX<sup>e</sup> siècle, les surréalistes souhaitent explorer de nouvelles manières de représenter et de comprendre l'homme et le monde. Cette nouvelle réflexion est possible grâce à l'utilisation de nouveaux outils de compréhension du monde tels que l'automatisme ou l'inconscient pour créer des œuvres de différentes natures : textes, peintures, films...

Revenons-en à notre trio et à l'intertextualité que nous trouvons dans leurs œuvres. Michel Murat explique que Luis Buñuel a fortement été inspiré par le surréalisme français, notamment depuis son intégration dans le groupe parisien en 1925. Le réalisateur a été accueilli dans ses débuts par le groupe surréaliste français, alors même qu'il n'a pas encore construit sa renommée. Cependant, l'auteur insiste sur le fait que c'est après s'être séparé du groupe qu'il va développer une œuvre qui fait de lui « le meilleur représentant du surréalisme dans cet art »<sup>112</sup>.

Ainsi, Luis Buñuel s'inspire de certains éléments de la théorie surréaliste française et des œuvres de ses pairs pour inventer un nouveau langage cinématographique. Dans ce nouveau langage, les symboles prennent le dessus sur la langue dans ses films muets et permettent de représenter de façon authentique et forte les émotions et les sentiments qui traversent les personnages.

---

<sup>111</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), définition de « Romantisme », disponible à l'adresse suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/romantisme>

<sup>112</sup> *Ibid.*

## Partie 2 : L'utilisation de symboles comme un langage artistique pour dire l'indicible

Dans les « Conversations avec Luis Buñuel » des Cahiers du Cinéma, le réalisateur présente avec plus de précision la manière dont lui et Salvador Dalí ont construit la genèse d'*Un chien andalou* :

« Nous étions en telle symbiose qu'il n'y avait pas de discussion. Nous travaillions en accueillant les premières images qui nous venaient à l'esprit et nous rejetions systématiquement tout ce qui pouvait venir de la culture ou de l'éducation. Il fallait que ce soient des images qui nous surprennent et qui soient acceptées par tous les deux sans discussion »<sup>113</sup>.

Les deux artistes ont tellement été en symbiose durant l'écriture que le scénario a été terminé en six jours. Ils travaillent avec les nouveaux outils de création qui sont à leur disposition grâce au surréalisme : l'automatisme et le rêve. Ainsi, les toutes premières images qu'ils ont décidé d'intégrer dans le scénario d'*Un chien andalou* sont des réminiscences de rêves. Les deux artistes veulent jouer sur la puissance des symboles et des émotions qu'ils provoquent chez le spectateur.

Ce n'est pas sans nous rappeler la forme de pureté artistique défendue par André Breton dans ses *Manifestes*, un retour à la source de l'émotion. Dans les premières pages de son *Premier manifeste*, le fondateur du surréalisme présente cela de cette manière :

« Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir »<sup>114</sup>.

Puis il reprend une citation de Pierre Reverdy qui a écrit dans le journal Nord-Sud en mars 1918 la chose suivante :

« L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et juste, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique »<sup>115</sup>.

Luis Buñuel et Salvador Dalí sont à la recherche de cette nouvelle forme d'esthétique pure, qu'ils souhaitent transcrire à l'image de manière physique grâce à la peinture et au cinéma. Les images qui naissent de cette nouvelle esthétique sont parfois violentes et les thèmes abordés très sensibles mais cela permet de donner à voir la réalité sous un autre prisme. Nous analyserons par la suite les passages d'*Un chien andalou* pour lesquels ils ont fait appel à des réminiscences de leurs rêves.

---

<sup>113</sup> PÉREZ TURRENT Tomás et DE LA COLINA José, *Conversations avec Luis Buñuel, il est dangereux de se pencher au-dedans*, éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 1993.

<sup>114</sup> BRETON André, *Premier manifeste du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, Paris, 1924.

<sup>115</sup> *Ibid.*

### L'influence artistique mutuelle entre les trois hommes

Les œuvres de Salvador Dalí, Federico García Lorca et de Luis Buñuel détonnent par rapport à ce à quoi est habitué le public de cette époque. Les trois artistes cherchent dans leur démarche esthétique à aller au-delà des frontières qui leurs sont imposées à l'Académie notamment. Pour ce faire, il leur faut questionner la manière de faire de l'art ainsi que réinventer les thèmes abordés dans leurs œuvres. Tous ces questionnements ont pu avoir lieu grâce à la Résidence d'étudiants dont nous avons parlé dans la première partie de cette étude. Cette Résidence, qui a réuni différents groupes d'étudiants de plusieurs domaines différents, a permis aux trois artistes et à leurs amis de se tenir quotidiennement au courant de leurs réflexions et de leurs créations. De plus, le fait que tous les étudiants n'étudient pas le même domaine artistique leur permet de transposer leurs questionnements esthétiques à leur support de prédilection. Ce fut pour Luis Buñuel le cinéma, pour Salvador Dalí la peinture et pour Federico García Lorca l'écrit.

Nous allons le voir en détail, Luis Buñuel au fur et à mesure de ce que l'on pourrait appeler ces expériences, crée un « langage formel nouveau »<sup>116</sup> grâce à la puissance des symboles qu'il utilise. Il provoque le spectateur en lui imposant des images fortes et saisissantes, qui permettent de ressentir la pureté des émotions défendue par Pierre Reverdy et André Breton mais qui peuvent dans le même temps choquer. Les thèmes abordés, également, sont bien souvent sombres, rappelons que le réalisateur espagnol présente son court-métrage comme étant un « appel au viol et au meurtre »<sup>117</sup> dans la *Révolution surréaliste*. Il en est de même pour les œuvres de ses deux amis avec, par exemple, *Le visage de la guerre* de Salvador Dalí qui met en scène des têtes de mort morbides.

---

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> BUÑUEL Luis, *La Révolution surréaliste*, numéro 5, novembre 1929.





Illustration 6 : *Le visage de la guerre*, Salvador Dalí, 1940, musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam <sup>118</sup>

Federico García Lorca aborde le même type de thème dans ses œuvres, nous pouvons penser à sa célèbre pièce de théâtre *La casa de Bernarda Alba* dans laquelle une femme austère enferme ses filles dans sa maison pour contrôler leur vie. A la fin de cette œuvre la jeune Adela, qui est tombée amoureuse d'un homme, met fin à ses jours par désespoir. Ceci est une hypothèse mais nous pouvons penser que le fait que ces trois artistes abordent autant de thèmes sombres et angoissants dans leurs œuvres peut être lié au contexte historique. En effet, le climat étouffant à cause de la montée du fascisme en Europe, les deux guerres mondiales et la guerre civile espagnole les ont probablement influencés dans l'écriture de leurs œuvres et le choix des thèmes abordés. Les expériences provoquées par ces œuvres artistiques, quelle que soit leur nature, sont d'autant plus intenses. D'une certaine manière, cela peut aider les artistes à vivre la réalité plutôt que de la subir et à partager leur point de vue sur la société de l'entre-deux-guerres. Leurs œuvres sont ainsi un moyen pour mettre en lumière un certain nombre de choses indicibles ou tabous tout en partageant leur vision de la réalité.

---

<sup>118</sup> DALÍ Salvador, *Le visage de la guerre*, Fondation Gala-Salvador Dalí, image disponible à cette adresse : <https://www.salvador-dali.org/fr/oeuvre/catalogue-raisonne-peinture/obra/499/visage-de-la-guerre>

Du côté de Salvador Dalí et Federico García Lorca, nous trouvons également plus particulièrement un langage commun. Leur complicité est tellement forte qu'elle est retranscrite d'une manière directe dans leurs œuvres artistiques aux travers de leur esthétique similaire et des symboles communs qu'ils utilisent. Nous l'avons abordé précédemment, le peintre est intimement persuadé que son ami est tombé amoureux de lui et qu'il se retrouve fortement frustré que ce ne soit pas réciproque. Le poète utilise alors ses écrits pour mettre des mots sur ses émotions et les présenter de la manière la plus pure possible.

## ÉTUDE COMPARÉE : LA REPRÉSENTATION DES PASSIONS

### L'amour interdit de Federico García Lorca pour Salvador Dalí

A la fin des années 20, Federico García Lorca traverse une crise intérieure qui marque fortement son art. Il est victime d'une dépression croissante, exacerbée par sa difficulté à cacher son homosexualité à ses amis et à sa famille. Il faut bien comprendre qu'à l'époque, l'homosexualité est encore punie par la loi, la dépénalisation n'a lieu qu'en 1979 en Espagne. En plus de la peur plus que probable qu'a dû ressentir le poète par rapport à sa famille et à ses amis, il aurait pu donc également subir des peines s'il avait révélé son orientation sexuelle au grand jour. Federico García Lorca se retrouve donc face à une grande disparité entre son succès en tant qu'auteur et l'angoisse permanente à laquelle il doit faire face dans sa vie privée. Le poète tombe alors dans une dépression et dans le même temps, il décide d'écrire une *Ode à Salvador Dalí*. Nous comprenons cet acte de cette manière : écrire cette ode permet de verbaliser ses sentiments envers son ami tout en le faisant d'une manière détournée et pudique.

Dans le premier tome de la Pléiade des *Œuvres complètes* de Federico García Lorca, les auteurs expliquent que le poète donne l'ode pour terminée dans sa lettre du 2 mars 1926 à son ami Jorge Guillén. Il lui donne tout d'abord le nom d'« Ode didactique à Salvador Dalí »<sup>119</sup> avant de la renommer telle qu'on la connaît. Les spécialistes de la Pléiade affirment que le poète a dû commencer l'ode en 1925, bien avant sa parution dans la *Revista de Occidente* en avril 1926. Elle se compose

---

<sup>119</sup>GARCÍA Lorca, *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Édition d'André Belamich, Paris, 1981.

alors de vingt-huit quatrains, dont l'un est augmenté d'un hémistiche, soit au total cent treize vers.

L'*Ode à Salvador Dalí* est une véritable déclaration à son ami, qui a été l'un des personnages les plus marquants de la vie du poète. Les auteurs de la Pléiade insistent sur l'intensité de la relation entre les deux hommes :

« Malgré sa brièveté, l'amitié avec Dali a été un des épisodes les plus marquants de la vie de Lorca. Dès leur rencontre à la Résidence des Etudiants, à Madrid, en 1921, le poète fait la plus vive impression sur le jeune peintre, de six ans son cadet : "Il personnifiait à lui seul le phénomène poétique dans sa totalité [...].<sup>120</sup>" Le départ de Dali pour Paris, à la fin de 1928, équivaut pratiquement à une rupture »<sup>121</sup>

La dédicace au peintre se trouve dès le titre du poème et il n'est pas inintéressant de noter que l'écrit a été publié un an avant le *Saint-Sébastien* et l'autoportrait de Salvador Dalí dédicacé à Federico García Lorca. Nous retrouvons dans cette ode un certain nombre de symboles clairs, que nous allons étudier par la suite. Ces symboles représentent la tension entre les deux hommes et la forte affection du poète envers le peintre. L'ode est un genre de poème lyrique exprimant les émotions et les sentiments de son auteur. Il s'agit donc ici d'une œuvre très intime dans laquelle Federico García Lorca dévoile ce qu'il ressent pour son ami par l'intermédiaire des mots et des symboles. Finalement, il s'agit ici d'une déclaration sous-jacente, une manière indirecte de dire l'indicible grâce au langage symbolique, de son homosexualité qui n'est pas acceptée.

### **Des récits de rêve au court-métrage surréaliste**

Quelques années après la diffusion d'*Un chien andalou*, Luis Buñuel et Salvador Dalí collaborent à nouveau en 1930 pour l'écriture du scénario de *L'Âge d'or*. Second court-métrage surréaliste du réalisateur espagnol, il utilise les mêmes codes que le premier. Noir et blanc, cinéma muet et omniprésence des symboles, ce second court-métrage de Luis Buñuel est acclamé par les surréalistes mais moins bien reçu par le public moins averti. En effet, cela s'explique par les thèmes abordés dans cette œuvre qui peuvent être choquants pour un spectateur lambda. Nous retrouvons ainsi des scènes de meurtre ou encore d'attouchements sexuels dans *Un chien andalou*. Nous pouvons y voir ici une démarche artistique singulière, permise par les codes du surréalisme. Les scènes de viol et de meurtre dans les deux courts-métrages de Luis Buñuel sont, il est

---

<sup>120</sup> DALÍ Salvador, *La Vie secrète de Salvador Dali*, adaptation française de Michel Déon, Paris, La Table ronde, 1952, p131.

<sup>121</sup> GARCÍA Lorca, *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Édition d'André Belamich, Paris, 1981.

vrai, très déstabilisantes. Elles sont cependant acceptées par les surréalistes, qui y voient une représentation d'une partie de l'inconscient et des fantasmes de leur créateur. Nous ne pouvons pas réduire notre analyse en affirmant que tout ce qui est représenté dans les courts-métrages de Luis Buñuel est l'exact reflet de ses pensées conscientes et inconscientes, cela ferait de lui un individu très dangereux pour la société. Cependant, le réalisateur espagnol fait appel aux techniques surréalistes telles que l'écriture automatique et la représentation des rêves, qui ont pour objectif de représenter l'inconscient d'un individu<sup>122</sup> et Luis Buñuel est conscient de tout cela. Les scénarios d'*Un chien andalou* et de *L'Âge d'or* ont été écrits par les deux artistes à partir de récits de rêves qu'ils se sont partagés, nous supposons donc que l'omniprésence des femmes, du sexe et de la violence représente tout de même une partie de leur inconscient.

Il est important de remettre ces œuvres surréalistes dans leur contexte scientifique et historique et de prendre en compte les découvertes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle dans notre analyse. Durant les années 20, les surréalistes se rapprochent progressivement des scientifiques pour appuyer leurs expériences, en particulier à partir de la période des Sommeils<sup>123</sup>. En s'inspirant des études de Sigmund Freud sur l'inconscient, les surréalistes cherchent à accéder à une nouvelle conception de soi, qui prend en compte tous les éléments qui composent un être humain, dont son inconscient. Considérant que l'inconscient est bien trop souvent mis de côté dans la conception traditionnelle de l'homme, les surréalistes cherchent à dépasser les frontières de la connaissance en s'appuyant sur la science pour donner encore plus de crédibilité à leurs théories.

Dans ce contexte, le psychanalyste Jacques Lacan rédige un article sur le « problème du style de la conception psychiatrique paranoïaque de l'expérience »<sup>124</sup>. Cet article suit celui de Salvador Dalí dans le premier numéro du journal surréaliste *Minotaure* en 1933. Au début de son article, le psychanalyste se penche sur la question du style, tant dans le surréalisme français que dans le surréalisme espagnol comme en témoigne la présence d'un article de Salvador Dalí

---

<sup>122</sup> GARNIER Essyllt, *Le rêve dans le surréalisme : vers une nouvelle conception de soi et du monde*, 2021, p118-119.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> LACAN Jacques, dans la revue *Minotaure*, « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience », Paris, 1933, url : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1525969k/f78.item>

juste avant le sien. L'auteur explique que le style naît de « la création réaliste fondée sur la connaissance objective d'une part, et d'autre part la puissance supérieure de signification, la haute communication émotionnelle de la création dite stylisée »<sup>125</sup>. Jacques Lacan met ici en opposition la capacité de représentation du réel que peut avoir un texte par rapport à la puissance de signification qu'il peut contenir. Le psychanalyste explique que les écrivains qui décident de développer la puissance significative de leurs textes auront tendance à se concentrer sur les émotions qui y sont partagées plutôt que sur la capacité de l'écrit à représenter le réel. Le scientifique compare même la puissance poétique de certaines œuvres avec les modes d'expression symboliques utilisés par des patients qui sont atteints de troubles psychiques. Il présente cela de cette manière :

« Certaines de ces formes de l'expérience vécue dite morbide, se présentent comme particulièrement fécondes en modes d'expression symboliques, qui, pour être irrationnels dans leur fondement, n'en sont pas moins pourvus d'une signification intentionnelle éminente et d'une communicabilité tensionnelle très élevée. Elles se rencontrent dans des psychoses que nous avons étudiées particulièrement, en leur conservant leur étiquette ancienne et étymologiquement satisfaisante de « paranoïa » »<sup>126</sup>.

Jacques Lacan a ainsi réalisé une expérience sur des patients atteints de troubles psychiques avec pour objectif d'étudier leurs modes d'expression. Le scientifique utilise des expressions telles que « signification intentionnelle »<sup>127</sup> ou « puissance supérieure de la signification »<sup>128</sup> qui sont assez similaires au vocabulaire surréaliste. Il n'est d'ailleurs pas anodin que cet article suive celui de Salvador Dalí sur sa méthode paranoïaque-critique. Le psychanalyste fait le parallèle entre son étude et les œuvres du peintre en expliquant que Salvador Dalí imite d'une certaine manière la façon dont certains de ses patients atteints de troubles psychiques s'expriment et perçoivent la réalité. Nous pouvons également noter le fait que dans cette expérience les patients ont été invités à créer des « productions plastiques et poétiques »<sup>129</sup> pour représenter leur vision de la réalité. Finalement, si nous suivons cette analyse, les courts-métrages de Luis Buñuel, tout comme les œuvres de ses compagnons, permettent de partager avec les lecteurs et les spectateurs, grâce à un langage symbolique, une vision rare de la réalité et de soi.

---

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> *Ibid.*

## Partie 2 : L'utilisation de symboles comme un langage artistique pour dire l'indicible

La nouvelle vision de la réalité que partage le réalisateur espagnol dans ses œuvres peut parfois être choquante, ce fut le cas pour *L'Âge d'or* qui sort avec un visa de censure le 28 novembre 1930. Le court-métrage a pu être tourné grâce au soutien financier d'aristocrates qui ont adoré *Un chien andalou*, les Noailles. Le couple Noailles donne carte blanche à Luis Buñuel, le scénario est écrit par le réalisateur et Salvador Dalí à Hyères, dans la villa cubiste des aristocrates. Il est ensuite tourné dans les studios de Billancourt.

L'intrigue est la suivante : un couple follement amoureux tente à plusieurs occasions d'avoir un rapport sexuel mais ils y sont toujours empêchés par les événements et leur frustration est présentée comme une pulsion qu'il faut réprimer. L'une des scènes les plus crues et les plus connues de ce court-métrage est la scène durant laquelle la femme, après avoir été surprise en pleine action avec son homme, se met à sucer d'une manière explicite le doigt de pied d'une statue.

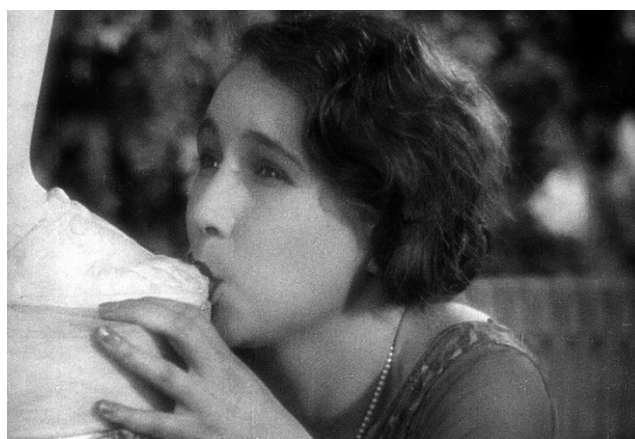


Illustration 7 : *L'Âge d'or*, Luis Buñuel, 1930<sup>130</sup>

La passion des amants est présentée d'une manière plus ou moins directe, parfois à l'aide de symboles comme le pied de cette statue, afin de ne pas représenter directement l'acte sexuel. Finalement, nous pouvons analyser cette manière indirecte de représenter l'acte sexuel comme une représentation, par des techniques artistiques, de la frustration des amants, qui sont sans cesse empêchés de copuler.

<sup>130</sup> DALÍ Salvador et BUÑUEL Luis, *L'Âge d'or*, 1930.

## La représentation moderne des fantasmes chez le peintre catalan

L'une des premières toiles de la période surréaliste est *Le grand masturbateur* de Salvador Dalí. Peinte en 1929, dans les mêmes années que les courts-métrages de Luis Buñuel et l'ode de Federico García Lorca, cette peinture utilise les mêmes codes de création artistiques que ces œuvres. Utilisation de rêves et représentation de l'inconscient, le tableau concentre tous les codes surréalistes alors en vigueur. *Le grand masturbateur* représente une métaphore complexe dans laquelle le peintre semble représenter à la fois ses angoisses, le désir et la peur de la mort.



Illustration 8 : *Le grand masturbateur*, Salvador Dalí, 1929, musée Reina Sofía, Madrid<sup>131</sup>

*Le grand masturbateur* de Salvador Dalí est une huile sur toile de 110 sur 15 cm, réalisée à Cadaqués en 1929. Elle est actuellement conservée au musée Reina Sofía à Madrid. Nous trouvons une analyse complète de cette œuvre sur le site de la Fondation Gala-Dalí, analyse dont nous nous sommes fortement inspirés dans cette étude.

<sup>131</sup> DALÍ Salvador, *Le grand masturbateur*, huile sur toile, 100 x 15à cm, 1929, disponible sur le site de la Fondation Gala-Dalí à cette adresse : [Le grand masturbateur | Ressources pédagogiques | Fundació Gala - Salvador Dalí \(salvador-dali.org\)](https://www.fundaciongala.org/fr/le-grand-masturbateur)  
GARNIER Essyllt | Master 2 Cultures de l'Écrit et de l'Image | Mémoire | Juin 2022 - 59 -  
Droits d'auteur réservés.

## Partie 2 : L'utilisation de symboles comme un langage artistique pour dire l'indicible

Le peintre a pris pour modèle sa femme et muse Gala Dalí pour représenter le buste de la femme. Elle est présente dans de nombreux tableaux de son mari tels que *Gala regardant la mer Méditerranée* ou encore *Galatea des sphères*, elle incarne tantôt la vertu, tantôt la sensualité et le désir du peintre. Dans le tableau que nous allons étudier, *Le grand masturbateur*, il est clair qu'il s'agit ici d'une représentation du désir de Salvador Dalí, ne serait-ce que dans le titre de l'œuvre, qui est très explicite.

De la même manière que ses collègues surréalistes, Salvador Dalí renverse grâce à cette œuvre un certain nombre de codes classiques de la peinture qui lui ont été enseignés à l'Académie des beaux-arts. Le peintre va au-delà des traditions et propose une nouvelle représentation picturale du désir et de la sexualité. Le tableau n'est pas particulièrement harmonieux, les formes ne sont pas symétriques et de ce fait le peintre ne répond pas aux codes classiques du « beau ». *Le grand masturbateur* est profondément surréaliste par la proposition d'une nouvelle esthétique de la part du peintre. Cette esthétique semble fortement inspirée du romantisme et du symbolisme par la forte présence du lyrisme et de l'onirisme. Nous l'avons abordé auparavant, ce type d'art n'est pas sans nous rappeler les poèmes de Charles Baudelaire et de Stéphane Mallarmé par exemple. *Le grand masturbateur* marque l'arrivée de Salvador Dalí dans le groupe surréaliste français en 1929. L'utilisation de méthodes surréalistes pour créer une esthétique nouvelle est reconnue par les Français, qui l'accueillent alors dans leur groupe. La toile est exposée durant la première exposition individuelle du peintre à la galerie Goeman, sous le titre de *Visage du grand masturbateur*.

Le visage est représenté à l'horizontale au premier plan de ce tableau, nous pouvons le repérer grâce aux longs cils qui se trouvent à gauche de la toile. De ce visage sort le buste de la femme. Nous retrouvons différents personnages sur cette toile : au premier plan le couple principal, en dessous d'eux un autre couple qui s'enlace et au second plan un personnage qui s'en va vers l'horizon<sup>132</sup>. Tout ces personnages projettent des ombres sur le sol. Le peintre explique dans *La vie secrète de Salvador Dalí*<sup>133</sup> que ce n'est pas la première fois qu'il peint le visage du masturbateur. En effet, ce visage apparaît pour la première fois dans Les

<sup>132</sup> FANES Fèlix, *La pintura y sus sombras. Cuatro estudios sobre Salvador Dalí*, Musée de Teruel, Teruel, 2004, p. 68.

<sup>133</sup> DALÍ Salvador, *La vie secrète de Salvador Dalí*, Éditions surréalistes, Paris, 1935 et *Journal d'un génie*, Éditions de la Table Ronde, Paris, 1963.



## Partie 2 : L'utilisation de symboles comme un langage artistique pour dire l'indicible

premiers jours du printemps puis dans *Le jeu lugubre* ou encore *L'énigme du désir*, ces trois œuvres représentant clairement le concept de passions. Diverses interprétations de ce tableau, selon l'analyse partagée par la Fondation Gala-Dalí<sup>134</sup>, suggèrent que le visage du grand masturbateur est en réalité celui du peintre lui-même : « Dalí lui-même suggère une telle identification car les allusions à la masturbation sont légion dans son autobiographie »<sup>135</sup>.

Enfin, le thème de la masturbation est un thème récurrent des œuvres de Salvador Dalí à cette époque. Du point de vue psychanalytique, la masturbation est directement liée à l'enfance. Le peintre est revenu à Cadaqués de nombreuses fois en 1929 après avoir quitté sa ville natale de longues années pour ses études. Il explique cela dans ses Mémoires :

« Dès mon arrivée à Cadaqués, j'ai été emporté par le reflux de mes années d'enfance. Les six ans de baccalauréat, les trois ans à Madrid et le voyage que je venais de faire à Paris, tout a brutalement reculé, tandis que les fantaisies et les représentations de ma petite enfance reprenaient victorieusement possession de mon cerveau »<sup>136</sup>.

Salvador Dalí a été, comme de nombreux surréalistes, fortement influencé par les écrits du psychanalyste Sigmund Freud. Toutes ces interprétations et le lien entre la masturbation et l'enfance dans ces écrits ne lui sont donc pas inconnus. Nous pouvons donc supposer que le choix du thème est fortement lié au fait qu'il soit revenu à Cadaqués à cette époque et qu'il se soit remémoré son enfance. En représentant le sujet de la masturbation, Salvador Dalí fait donc directement référence au psychanalyste et aux théories surréalistes.

---

<sup>134</sup> DALÍ Salvador, *Le grand masturbateur*, huile sur toile, 100 x 15à cm, 1929, disponible sur le site de la Fondation Gala-Dalí à cette adresse : [Le grand masturbateur | Ressources pédagogiques | Fundació Gala - Salvador Dalí \(salvador-dali.org\)](https://www.salvador-dali.org/)

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> DALÍ Salvador, *La vie secrète de Salvador Dalí*, Éditions surréalistes, Paris, 1935 et *Journal d'un génie*, Éditions de la Table Ronde, Paris, 1963.

## ÉTUDE SYMBOLIQUE DES ŒUVRES DU TRIO : LA REPRÉSENTATION INDIRECTE DES TABOUS

### La représentation indirecte de l'inconscient par l'utilisation de symboles chez Salvador Dalí

Nous avons explicité quels thèmes sont les plus souvent abordés dans les peintures surréalistes de Salvador Dalí. Nous allons à présent analyser plus précisément quels symboles sont utilisés par l'artiste pour représenter de manière indirecte l'indicible.

Salvador Dalí, de la même manière que ses compagnons surréalistes, cherche à donner à voir une nouvelle vision de la réalité et des êtres humains au travers de ses œuvres. Cela est possible grâce à l'utilisation d'un langage symbolique, qui, nous allons le voir, est commun aux trois hommes. La nouvelle esthétique défendue par Salvador Dalí lui permet de partager avec le spectateur ses émotions et ses sentiments les plus profonds d'une façon très intense. Les symboles peuvent donc être considérés comme des outils au service de cette esthétique, et même comme un langage de création à part entière.

L'artiste présente ce tableau de la manière suivante *dans La vie secrète de Salvador Dalí* :

« Il représentait une grosse tête, jaune comme de la cire, aux joues très rouges et aux très longs cils, avec un nez imposant pressé contre terre. Ce visage n'avait pas de bouche et, à la place, était accroché un énorme criquet. L'abdomen du criquet se décomposait et regorgeait de fourmis. Quelques-unes de ces bestioles allaient et venaient dans l'espace qu'aurait dû remplir la bouche inexistante du grand visage tourmenté, dont la tête s'achevait par une architecture ouvragée dans le style 1900. Cette toile s'intitulait *Le grand masturbateur* »<sup>137</sup>.

Analysons à présent le langage symbolique utilisé dans *Le grand masturbateur*. Dans ce tableau, Salvador Dalí joue sur deux plans, sur lesquels il a réparti inégalement les éléments. Au premier plan, nous pouvons observer une tête d'homme à l'horizontale, de laquelle sort le buste d'une femme. Cette dernière a les cheveux d'un roux flamboyant et porte du rouge à lèvres ; ces couleurs pourraient être interprétées comme les couleurs du désir et de la passion. La femme approche son visage des parties génitales d'un homme, dont on ne voit que le bas

---

<sup>137</sup> DALÍ Salvador, *La vie secrète de Salvador Dalí*, Éditions surréalistes, Paris, 1935 et *Journal d'un génie*, Éditions de la Table Ronde, Paris, 1963.

## Partie 2 : L'utilisation de symboles comme un langage artistique pour dire l'indicible

du corps, sous-entendant ainsi un acte sexuel. Nous remarquons aussi que la majorité des couleurs de cette peinture sont chaudes, la tête à l'horizontale est d'un jaune sable et l'insecte est jaune également. Cela tranche totalement avec le bleu noir de l'horizon, qui représente certainement le ciel mais qui peut aussi être le symbole de l'inconnu vers lequel se dirige le personnage à la gauche de la toile. Dans cette peinture, nous retrouvons également un certain nombre de symboles très sombres faisant référence à la mort. Nous pouvons par exemple remarquer que la mort et la solitude sont représentées par les personnages en second plan. La solitude peut être symbolisée par l'homme qui se trouve à gauche du tableau et qui s'éloigne vers l'horizon. La mort quant à elle est symbolisée par le couple qui s'enlace sous le visage de l'homme. Les trois personnages sont d'un gris marron, qui peut faire penser à la couleur de la poussière et le couple à des formes squelettiques. Au-delà de la simple représentation du désir, nous observons donc une omniprésence de la mort avec également la tête de ce qui semble être un démon, sous le buste de la femme, ainsi que la présence de fourmis sur l'insecte, symbolisant dans de nombreuses œuvres de Salvador Dalí la putréfaction. Enfin, la bouche est un élément important de ce tableau. Celle de la femme est fermée, porte du rouge à lèvres, symbole de la passion, et se rapproche des organes génitaux de l'homme. Tout laisse penser à un acte sexuel. Du côté de la tête d'homme à l'horizontale, la bouche est inexistante, et se trouve à l'endroit où les fourmis se développent. Les fourmis représentent la mort et la putréfaction, ce qui laisse à penser que la passion et l'acte sexuel, qui sont symbolisés par la bouche, sont des éléments porteurs de malheur et de mort. Tout cela peut finalement mettre en évidence la violence que peut provoquer la passion chez un individu. Le peintre livre avec sincérité son ressenti par rapport aux passions à travers un tableau et les symboles qui le composent. Une nouvelle fois, l'expérience se veut très déstabilisante au premier abord pour le spectateur mais le plus important se trouve dans la compréhension symbolique de l'œuvre.

Le symbole se veut comme un outil moderne pour représenter indirectement l'inconscient et ce qui « ne se dit pas en société ». Il est intéressant d'observer que nous retrouvons le symbole de la fourmi dans d'autres tableaux de Salvador Dalí tel que *Le Rêve*.



Illustration 9 : *Le Rêve*, Salvador Dalí, 1931, Cleveland Museum of Art, Cleveland<sup>138</sup>

Analysons rapidement cette seconde œuvre de Salvador Dalí<sup>139</sup>, au regard du *Grand masturbateur*, peint deux ans auparavant. La première chose qui peut nous frapper lorsque l'on compare ces deux œuvres est tout d'abord la similitude entre les couleurs des deux tableaux. Nous retrouvons la couleur bleue de l'horizon, qui représente le ciel dans ce second tableau, ainsi que le jaune sable du sol. Le personnage central est une femme, dont nous ne percevons encore une fois que le haut du corps. Le personnage principal de ce tableau se trouve au centre d'une sorte de coquille, ce qui peut nous faire penser à la Vénus de Botticelli. Cependant cette Vénus est bien moins attrayante et nous fait plutôt penser à Méduse avec ses mèches de cheveux ondulés qui volent au vent. Nous observons cette fois-ci une majorité de couleurs froides, le buste de la femme notamment est peint dans des couleurs grisâtres qui peuvent symboliser la mort. Ce thème est également représenté à nouveau grâce à des personnages squelettiques qui sont en groupe au second plan. L'un des symboles que nous retrouvons le plus clairement dans cette seconde œuvre est celui de la fourmi, qui se trouve une nouvelle fois à la place de

<sup>138</sup> DALÍ Salvador, *Le rêve*, 1931, Cleveland Museum of Art, Cleveland.

<sup>139</sup> GARNIER Essyllt, *Le rêve dans le surréalisme : vers une nouvelle conception de soi et du monde*, retrouvez une analyse plus approfondie de cette œuvre dans la partie 3 du mémoire, 2021.

**Partie 2 : L'utilisation de symboles comme un langage artistique pour dire l'indicible**

la bouche du personnage, comme pour « l'empêcher de dire ». Il s'agit clairement d'une représentation de l'indicible, de « ce qui ne peut pas être dit », ou tout simplement les passions.

Un autre tableau très important de Salvador Dalí symbolise bien ce qui ne peut pas être dit : la tension dans la relation entre le peintre et son ami poète. Ce tableau s'intitule *Le miel est plus doux que le sang*, en référence à une formule utilisée par les deux hommes pour parler de passion amoureuse.



Illustration 10 : Étude pour *Le miel est plus doux que le sang*, Salvador Dalí, 1927, Figueres<sup>140</sup>

<sup>140</sup> DALÍ Salvador, *Le miel est plus doux que le sang*, Figueres, 1927.

*Le miel est plus doux que le sang* est une huile sur toile dont les dimensions exactes nous sont inconnues car la toile définitive est perdue ou non répertoriée. L'image que nous avons plus haut représente l'expérimentation de Salvador Dalí avant la réalisation de la toile finale. Cette étude est conservée et exposée à Figueres. Encore une fois, il s'agit de l'une des premières œuvres surréalistes de Salvador Dalí, réalisée alors qu'il vient d'intégrer le groupe surréaliste français.

Nous voyons dans ce tableau de nombreux symboles que nous retrouvons dans d'autres œuvres du peintre tel que l'âne mort, qui fait également son apparition dans *Un chien andalou*. Le titre du tableau que nous allons analyser est une référence directe à la relation qu'entretient le peintre avec Federico García Lorca. En effet, dans son autobiographie, Salvador Dalí explique qu'il qualifie la masturbation de « plus douce que le miel »<sup>141</sup> tandis que son ami qualifie le sexe de « forêt de sang »<sup>142</sup>. Le tableau est donc une référence directe à sa relation ambiguë avec son ami, mais également une nouvelle défense de la masturbation par rapport à l'acte sexuel. Effectivement, à partir des citations que nous avons plus haut, nous pouvons littéralement traduire le titre de l'œuvre par « la masturbation est meilleure que l'acte sexuel », ce que nous sommes ravis d'apprendre. Dans tous les cas, le titre du tableau est lui-même révélateur des pensées profondes de Salvador Dalí, qui seraient certainement trop intimes pour être partagées de manière directe.

Analysons à présent les symboles de ce troisième tableau. Nous retrouvons à nouveau un certain nombre de symboles très sombres, lugubres, tels que l'âne mort, duquel sortent des fourmis ou encore le corps de femme démembré. Celui-ci se trouve au centre du tableau, dans une mare de sang, certainement une référence au titre, et nous retrouvons plusieurs de ses membres dispersés sur la toile. Le fait que l'on trouve autant de violence et de sang dans ce tableau peut également être une référence au grand masturbateur. En effet, le personnage du grand masturbateur semble être adulé par Salvador Dalí. La représentation de la mort et de la femme démembrée peut signifier le refus de l'acte sexuel et la préférence de la masturbation. Le grand masturbateur serait ainsi un homme autonome dans ses satisfactions sexuelles et il ne serait plus soumis à son désir pour les femmes. Il serait donc le symbole d'une forme de sagesse à atteindre, si l'on essaye de se mettre du point de vue de Salvador Dalí.

<sup>141</sup> DALÍ Salvador, *La vie secrète de Salvador Dalí*, Éditions surréalistes, Paris, 1935 et *Journal d'un génie*, Éditions de la Table Ronde, Paris, 1963.

<sup>142</sup> *Ibid.*

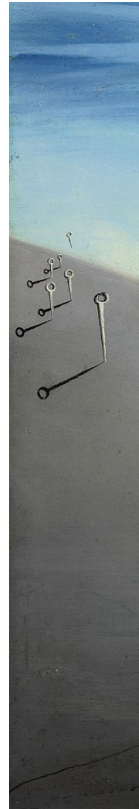


Illustration 11 : À gauche, *Le grand masturbateur*, Salvador Dalí, 1929.

Illustration 12 : À droite, *Etude pour Le miel est plus doux que le sang*, Salvador Dalí, 1927.

La violence est également symbolisée par la présence de formes verticales qui ressemblent à des poignards, comme sur *Le grand masturbateur*. Nous interprétons ces poignards comme des représentations des passions de l'inconscient, qui peuvent être très violentes et néfastes.

La tête coupée à droite du tableau peut être une référence à Saint-Sébastien et donc indirectement à Federico García Lorca. Le sexe et la mort sont considérés par Sigmund Freud et les surréalistes comme les deux piliers de l'inconscient. Ils sont ici réunis en une seule œuvre, ce qui pourrait représenter le refus de l'acte sexuel par Salvador Dalí. Ce refus est un refus général, ce dernier préférant la masturbation selon l'interprétation que nous avons faite du titre, mais également en rapport avec Federico García Lorca, dont il refuse les avances.



Illustrations 13 et 14 : Etude pour *Le miel est plus doux que le sang*, Salvador Dalí, 1927.

Le tableau est coupé net en deux par une diagonale, ce qui rappelle les membres coupés. A droite du tableau se trouve un âne mort, duquel sortent des fourmis, symbole de putréfaction. Ensuite, nous trouvons au centre du tableau le corps sanguinolant d'une femme. Nous trouvons également un certain nombre d'objets tranchants, qui rappellent des couteaux, à gauche du tableau. Cela permet d'ajouter des éléments verticaux à l'œuvre tout en symbolisant la violence de la scène. La majorité des symboles représentant la mort se trouve dans la partie la plus proche du spectateur, sur une terre grise et sans vie.



Illustration 15 : Etude pour *Le miel est plus doux que le sang*, Salvador Dalí, 1927.

Enfin, il est intéressant d'observer la tête d'homme coupée à droite de l'œuvre, qui pourrait être celle de Saint-Sébastien ou de Federico García Lorca. Cette tête est seule, coupée mais elle l'est également par la diagonale qui traverse le tableau de part et d'autre. La division de la tête peut représenter l'incertitude du poète et son incapacité à dévoiler son homosexualité au monde. Le cerveau de l'homme est visible, symbole de la créativité artistique mais ses yeux et sa bouche sont fermés, ce qui est plutôt symbole de mort. Notons d'ailleurs que la partie représentant le cerveau visible se trouve du côté bleu de la toile, ce qui pourrait



être porteur d'espoir. Nous analysons cela de la manière suivante : Salvador Dalí a représenté Federico García Lorca à l'aide d'une tête inanimée, le fait qu'elle soit coupée représente la solitude du poète ainsi que la relation non réciproque qu'il entretient avec le peintre. Cependant, cette relation, par la souffrance qu'elle provoque en lui, amène à une stimulation intellectuelle et artistique. Ce tableau est donc une représentation claire de la tension entre les deux hommes et de ce qu'elle provoque comme émotions tant chez le peintre que chez le poète.

### **La révélation sous-jacente des émotions de Federico García Lorca dans ses poèmes**

De son côté, Federico García Lorca partage ses sentiments dans ses poèmes, et plus précisément dans une ode, en ce qui concerne sa relation avec Salvador Dalí.

L'œuvre est intitulée *Ode à Salvador Dalí*, la dédicace au peintre se trouve ainsi dans le titre même. Dans cette ode, poème du genre lyrique, le poète andalou livre ses sentiments d'une manière indirecte, grâce au langage symbolique. De la même manière que ses deux compagnons, l'utilisation des symboles permet de faire part au lecteur des plus profonds secrets de Federico García Lorca. Le poème dédié à son ami est donc une forme de déclaration sous-jacente de son amour pour lui. Il marque un tournant dans sa réflexion esthétique et représente l'amour frustré du poète et la stimulation artistique que cette frustration provoque.

Nous allons à présent travailler sur la traduction française de l'ode par Paul Eluard (voir Annexe 1). Dans les deux premières strophes du poème, nous ressentons d'emblée la fascination du poète pour le peintre :

« Une rose dans le haut jardin que tu désires / Une roue dans la pure syntaxe de l'acier / Balayés, la montagne de brume impressionnistes / Les gris en sont à leurs dernières balustrades »

« Dans leurs blancs studios, les peintres modernes / Coupent la fleur aseptique de la racine carrée / Sur les eaux de la Seine, un iceberg de marbre / Refroidit les fenêtres et dissipe les lierres »<sup>143</sup>

Dans ces deux strophes, le poète fait clairement référence au caractère avant-gardiste des créations de son ami. Nous retrouvons la référence à l'Académie des beaux-arts grâce au terme « impressionnistes » et une autre au règne de la logique tant critiqué par André Breton avec l'expression « la fleur aseptique de la racine carrée ». Salvador

<sup>143</sup> GARCÍA Lorca, *Ode à Salvador Dalí*, 1929, traduction de Paul Eluard. Version originale : « Una rosa en el alto jardín que tú deseas. / Una rueda en la pura sintaxis del acero. / desnuda la montaña de niebla impresionista. / Los grises oteando sus balastradas últimas. / Los pintores modernos en sus blancos estudios, / cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada. / En las aguas del Sena un ice-berg de mármol / enfría las ventanas y disipa las yedras. »

Dalí est donc, d'emblée, présenté comme un être à part, qui casse les codes de l'art classique pour imposer une nouvelle esthétique à Paris.

Ensuite, le « je » poétique laisse parler ses sentiments intenses envers le peintre dans la dixième strophe de l'ode par le « ô » lyrique et les phrases exclamatives. De même que dans les tableaux de Salvador Dalí, nous retrouvons de nombreuses références à la mythologie gréco-romaine :

« Les marins ignorant le vin et la pénombre / Décapitent les sirènes sur des mers de plomb / La Nuit, noire statue de la prudence, / Tient le miroir rond de la lune dans sa main. »

« Un désir nous gagne, de formes, de limites. / Voici l'homme qui voit à l'aide d'un mètre jaune. / Vénus est une blanche nature-morte. / Voici que les collectionneurs de papillons s'effacent. »<sup>144</sup>

Dans ces deux strophes, nous retrouvons le thème omniprésent du désir, symbolisé par les créatures mythologiques que sont les sirènes. Les « marins » refusent de se laisser avoir par l'ivresse et l'obscurité et se dégagent du désir que leur provoquent les sirènes. Cela peut nous faire indirectement penser au grand masturbateur que défend Salvador Dalí, qui ne se laisse pas conduire par ses passions. Ensuite, la seconde référence à la mythologie grecque, la déesse Vénus, nous fait fortement penser au tableau *Le Rêve*, que nous avons étudié un peu plus tôt. Vénus, la déesse de la beauté, de l'amour et de la séduction, est ici associée à la mort par l'expression « nature-morte » qui est une référence à un genre pictural. Dans le tableau de Salvador Dalí, la déesse est peinte dans des couleurs froides et de nombreux symboles, tels les squelettes que nous trouvons au second plan, font référence à la mort comme dans le poème ci-dessus. Au fur et à mesure de notre analyse, nous observons en effet un langage symbolique commun entre les deux artistes. Ces symboles permettent d'aborder des sujets comme le désir amoureux, d'une manière très indirecte. Ainsi, cette esthétique nouvelle permet à Federico García Lorca de déclarer ses sentiments d'une manière très pudique et discrète.

Enfin, nous retrouvons beaucoup de souffrance dans cette ode. Ce poème lyrique met en lumière toutes les émotions de l'artiste : son amour pour Salvador Dalí mais aussi la frustration et la déception qu'il génère. La relation entre les deux artistes est, nous l'avons vu, très déséquilibrée. Federico García Lorca semble

<sup>144</sup> *Ibid* version originale : « Marineros que ignoran el vino y la penumbra, / decapitan sirenas en los mares de plomo. / La Noche, negra estatua de la prudencia, tiene / el espejo redondo de la luna en su mano. / Un deseo de formas y límites nos gana. / Viene el hombre que mira con el metro amarillo. / Venus es una blanca naturaleza muerta / y los coleccionistas de mariposas huyen »

aveuglé par ses sentiments envers son ami et Salvador Dalí ne répond pas aux avances du poète. Tout cela donne naissance à une forte frustration du côté de l'artiste andalou, qui permet notamment de stimuler sa créativité. La frustration provoquée par cette relation non réciproque l'amène à se rendre à New York et à écrire son premier recueil de poèmes que l'on pourrait qualifier de « surréaliste » par l'esthétique singulière qui s'en dégage. Ensuite, le désespoir le pousse également à coucher sur le papier ses sentiments, notamment avec l'écriture de cette ode. Dans les dernières strophes de ce poème, Federico García Lorca laisse paraître l'ambiguïté de leur relation :

« Mais avant tout je chante une pensée commune / Qui nous unit aux heures obscures et dorées / L'art, sa lumière ne gâche pas nos yeux / C'est l'amour, l'amitié, l'escrime qui nous aveuglent »

« Bien avant le tableau que, patient, tu dessines / Bien avant le sein de Thérèse, à la peau d'insomnie / Bien avant la boucle serrée de Mathilde l'ingrate / Passe notre amitié peinte comme un jeu d'oie »<sup>145</sup>

La tension entre les deux artistes est discrètement révélée par l'hésitation du « je » poétique lorsqu'il qualifie la relation : « l'amour, l'amitié, l'escrime ». Ce trio met en lumière la complexité de leur amitié, qui ne peut pas être réduite à un simple amour non réciproque. Depuis leur rencontre en 1922, les deux artistes sont très proches et communiquent régulièrement par lettres. Nous l'avons également vu, les deux se rejoignent à de nombreuses reprises à Cadaqués et le poète rencontre la famille de Salvador Dalí. L'« amour » du poète se heurte à la simple « amitié » du peintre, ce qui provoque une forte tension entre eux, que l'on peut retrouver symbolisée dans le terme « escrime ». Finalement, les sentiments que ressent Federico García Lorca pour son ami est un combat de tous les jours à mener, à cause de la frustration qu'elle génère.

Enfin, la relation entre les deux artistes va définitivement se détériorer en 1929, après la diffusion d'*Un chien andalou*. Le poète se sent fortement visé et insulté par le titre du court-métrage de Luis Buñuel, co-écrit par Salvador Dalí. Il décide alors d'écrire son seul scénario : *Viaje a la luna* ou *Voyage à la lune* en français. Voici quelques photographies du manuscrit original, que nous pouvons trouver sur le site de la Bibliothèque Nationale d'Espagne (BNE).

---

<sup>145</sup> *Ibid* version originale : « Pero ante todo canto un común pensamiento / que nos une en las horas oscuras y doradas. / No es el Arte la luz que nos ciega los ojos. / Es primero el amor, la amistad o la esgrima. / Es primero que el cuadro que paciente dibujas / el seno de Teresa, la de cutis insomne, / el apretado bucle de Matilde la ingrata, / nuestra amistad pintada como un juego de oca »

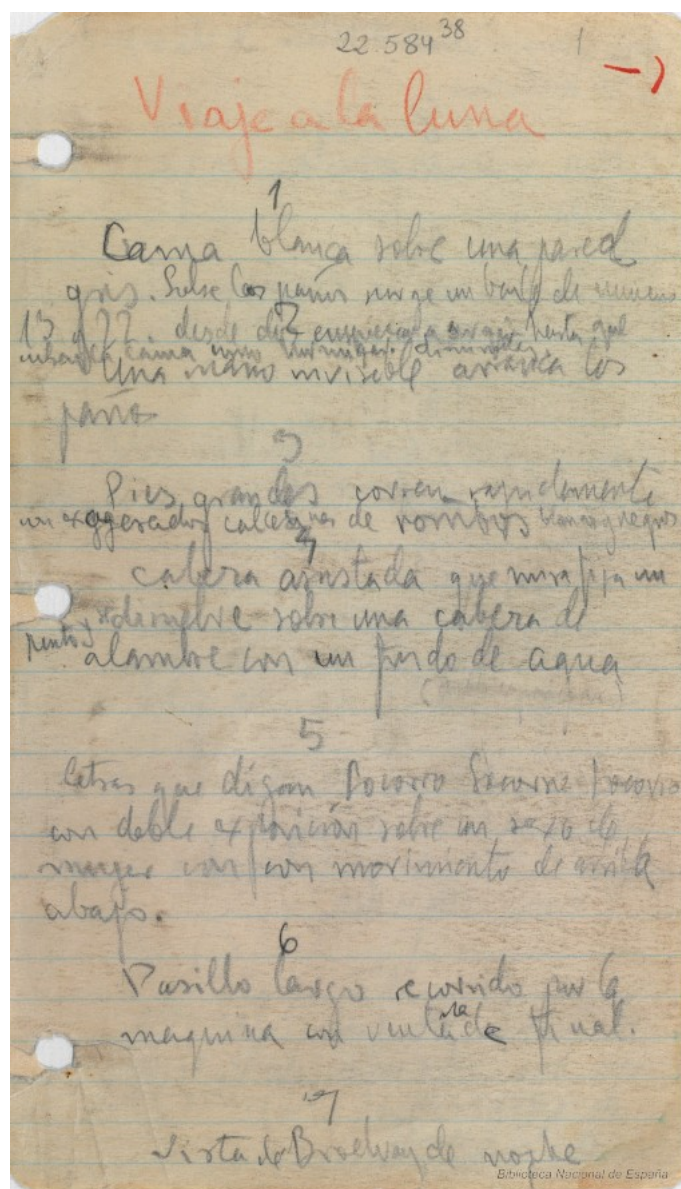


Illustration 16 : Première page du manuscrit de *Viaje a la luna*, Federico García Lorca, 1929, BNE<sup>146</sup>

Le poète sombre dans sa dépression, qu'il laisse percevoir à travers une écriture très angoissante et pessimiste. *Viaje a la luna* est une forme de vengeance en réponse à *Un chien andalou*. Federico García Lorca débute l'écriture de ce scénario la même année que la première diffusion du court-métrage. Il est fortement affecté, non seulement par la relation fusionnelle entre ses deux amis, mais également par l'image qui serait représentée de lui dans le court-métrage. Le poète aurait même affirmé selon son ami et réalisateur Jorge Amat « Le chien

<sup>146</sup> GARCIA Lorca, première page du manuscrit de *Viaje a la luna*, 1929, BNE, disponible à cette adresse : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000206270&page=1>

andalou, c'est moi »<sup>147</sup>. Le poète est donc très en colère lorsqu'il rédige le scénario de *Viaje a la luna* (voir Annexe 2). Il est important de noter que le symbole de la lune est omniprésent dans les œuvres du poète : elle apparaît notamment dans *Canciones de luna* dès 1922, dans « Romance de la luna, luna » dans le célèbre recueil *Romancero gitano* en 1928 et elle est même personnifiée au début des *Noces de sang* en 1931. Ce n'est donc pas la première fois que Federico García Lorca fait appel à ce symbole, qui incarne selon Nicolas Fréry<sup>148</sup> une « danseuse mortifère ». Selon ce professeur agrégé de lettres modernes, cette expression « suggère le pouvoir à la fois envoûtant et inquiétant dont est investi l'astre dans le poème [Romance de la luna, luna] ». Finalement, nous pouvons dire que la lune représente la puissance de séduction des femmes, thème récurrent dans l'imaginaire surréaliste.

Édouard Waintrop, propose une analyse très intéressante de *Viaje a la luna* sur le site de l'Université Nationale du Littoral<sup>149</sup>. Dans son étude, le chercheur met en évidence l'angoisse et la panique qui ressortent de ce scénario. Rappelons-le, le poète est en plein désarroi lorsqu'il écrit cette œuvre, qui ne connaît pas d'adaptation cinématographique de son vivant. Nous allons encore une fois nous appuyer sur quelques thèmes et symboles pour analyser cette œuvre complexe. Daniel Gastaldello débute son analyse en indiquant l'importance de la narration du corps dans le scénario. Le spécialiste explique que nous devons ici penser le corps en tant que fonction symbolique et non pas simple représentation biologique de l'homme. Le corps est ici attaqué par de nombreux éléments, il est fragile et peut être soumis à des maladies, la vieillesse... L'auteur fait référence à Michel Foucault qui dans ses écrits présente le corps comme une chose soumise au pouvoir. Les différentes formes de pouvoir peuvent le dominer, le forcer à travailler, à avoir des attitudes particulières en fonction des situations. Le corps est finalement représenté dans *Viaje a la luna* comme le point faible des personnages, qui reflète toutes leurs angoisses. Comme l'explique Daniel Gastaldello par la suite, les corps mis en scène par Federico García Lorca agissent comme de seconds sujets, ils sont détachés des personnages. De cette manière, un corps peut être « sujet à / assujetti par » un autre sujet, il « permet / impose » quelque chose, il « attend / fuit » un espace ou une situation<sup>150</sup>.

---

<sup>147</sup> WAINTRUP Edouard, *Libération*, « La revanche du Chien andalou », Paris, 1998, disponible à cette adresse : [https://www.liberation.fr/culture/1998/04/23/la-revanche-du-chien-andalou\\_233788/](https://www.liberation.fr/culture/1998/04/23/la-revanche-du-chien-andalou_233788/)

<sup>148</sup> FRÉRY Nicolas, analyse du professeur agrégé de lettres modernes disponible sur son blog « Numance », à cette adresse : Lorca, "Romance de la lune, lune" - Numance-lettres

<sup>149</sup> GASTALDELLO Daniel, *Narrativa del pánico. Viaje a la luna de García Lorca : la dimensión política de un proyecto de guión cinematográfico*, Université Nationale du Littoral, 2008.

<sup>150</sup> *Ibid.*

## Partie 2 : L'utilisation de symboles comme un langage artistique pour dire l'indicible

Federico García Lorca partage donc une proposition artistique dans laquelle le sujet est détaché de son corps, qui agit de façon autonome. Nous pouvons penser que cette représentation binaire lui est venue lorsqu'il a analysé ses propres comportements, dictés par sa dépression. Cela n'est qu'une simple hypothèse mais la santé mentale du poète est au plus bas lors de la diffusion de l'œuvre de Luis Buñuel et Salvador Dalí et nous pouvons supposer qu'il a dû ressentir et subir de nombreuses émotions et perturbations du comportement dues à sa dépression. Cette dualité et cette perte de contrôle se retrouvent ainsi dans *Viaje a la luna*, symbolisée par les corps qui agissent indépendamment de la volonté des sujets. Enfin, la représentation que propose Federico García Lorca peut aussi mettre en évidence la force de l'inconscient par rapport à la volonté des êtres humains. Daniel Gastaldello conclut son analyse en expliquant que dans le scénario du poète, les corps sont aliénés et en proie à la panique face à la lutte constante qu'ils doivent mener contre la mort. Finalement, cette œuvre très sombre de Federico García Lorca rappelle la fragilité des hommes face à la vie.

### **Une esthétique symbolique similaire dans *Un chien andalou* de Luis Buñuel**

Le symbole de la lune est bien évidemment présent dans l'œuvre de Luis Buñuel, notamment dans la première scène d'*Un chien andalou*. La lune est associée comme chez Federico García Lorca à une femme. La succession de plans entre la lune et l'œil de la femme, que nous avons étudiée dans la première partie, fait une nouvelle fois de la lune un symbole ambigu : entre sensualité et violence. L'œil est coupé, lorsqu'un nuage divise la lune en deux. Cette scène est considérée comme l'une des plus violentes du court-métrage et elle a choqué de nombreux spectateurs.

## Partie 2 : L'utilisation de symboles comme un langage artistique pour dire l'indicible

Nous retrouvons ainsi bon nombre de symboles qui incarnent le thème de la mort dans *Un chien andalou*. Rappelons que le réalisateur lui-même affirme que son œuvre est un appel au viol et au meurtre, deux atrocités qui sont fortement représentées dans le court-métrage. Le scénario est co-écrit par Salvador Dalí et nous retrouvons de nombreux symboles que nous avons déjà analysés dans ses tableaux, ce qui témoigne d'un langage commun entre les deux. Tout d'abord l'âne mort, représenté notamment dans *Le miel est plus doux que le sang* de Salvador Dalí. Nous retrouvons cet âne dans une scène de viol dans *Un chien andalou*. Notons d'ailleurs que Salvador Dalí lui-même est présent lors de cette scène.



Illustration 17 : *Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929<sup>151</sup>

Il est assez difficile d'interpréter ce symbole mais dans les deux œuvres il apparaît alors que l'artiste fait allusion à l'acte sexuel et à la violence. L'âne est mort et représenté en pleine décomposition comme en témoignent les vers qui en sortent dans le tableau du peintre espagnol.



Illustration 18 : *Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929<sup>152</sup>

<sup>151</sup> DALÍ Salvador et BUÑUEL Luis, *Un chien andalou*, 1929.

<sup>152</sup> *Ibid.*

## Partie 2 : L'utilisation de symboles comme un langage artistique pour dire l'indicible

Deux autres éléments forts incarnent la mort dans le court-métrage de Luis Buñuel. Tout d'abord le papillon avec la tête de mort qui apparaît dans la chambre de la protagoniste alors qu'un homme vient d'être tué dans ce même lieu.



Illustration 19 : *Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929<sup>153</sup>

Ensuite les fourmis sont également un symbole récurrent dans le langage artistique de Salvador Dalí comme nous l'avons vu lors de l'analyse du *Rêve*, du *Miel est plus doux que le sang* et du *Grand masturbateur*. Les fourmis sont associées à la main coupée, ces deux éléments sont des réminiscences de rêves de Luis Buñuel et de Salvador Dalí. Elles apparaissent pour la première fois lors d'une des scènes au début de l'œuvre. Un homme, habillé en femme de ménage, entre dans l'appartement de la protagoniste et regarde sa main se remplir de fourmis.



Illustration 20 : *Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929<sup>154</sup>

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> *Ibid.*



## Partie 2 : L'utilisation de symboles comme un langage artistique pour dire l'indicible

La main pleine de fourmis sert ensuite de transition pour la scène suivante. Luis Buñuel et Salvador Dalí utilisent ainsi les symboles pour lier les scènes entre elles et donner de la consistance à un court-métrage qui semble n'être composé que d'une succession d'histoires et de scènes qui n'ont pas de rapport entre elles.

La main est à présent coupée et se trouve dans la rue, un personnage la pousse prudemment avec un bâton avant que des policiers ne la mettent dans une boîte et ne partent avec. Les fourmis sont le symbole de la putréfaction et de la mort chez les trois artistes que nous étudions, il serait donc possible qu'elles représentent ici une critique du travestissement. Cette technique de transition est très intéressante car elle rappelle les procédés surréalistes que l'on retrouve dans les écritures automatiques. Ces procédés esthétiques ont pour but de représenter la logique des rêves, qui sont fortement basés sur des symboles. En effet, les analyses et les expériences des surréalistes sur le rêve sont arrivées à la conclusion que l'inconscient se base sur les symboles que génère notre cerveau pour le déroulé d'un rêve. Le rêve peut dans un premier temps paraître totalement disloqué et sans logique pour l'unifier mais les surréalistes considèrent qu'il faut étudier le langage symbolique pour trouver la cohérence du rêve. De cette manière, nous retrouvons une nouvelle fois la dualité entre langage symbolique et inconscient, l'inconscient étant finalement l'indicible, tous les secrets et les passions que l'on garde pour soi.

En conclusion, nous observons un langage symbolique commun entre les œuvres de Luis Buñuel, Salvador Dalí et Federico García Lorca. Cela s'explique par leur coopération dans la conception de scénarios, par leur correspondance mais également par le désir qu'ils ont en commun de créer une esthétique nouvelle. De cette manière, nous retrouvons des symboles omniprésents tels que la lune, les femmes ou encore les têtes de morts. Tous ces symboles permettent la cohérence artistique des œuvres mais ont pour conséquence de choquer de nombreux spectateurs. Beaucoup de leurs œuvres subissent ainsi la censure face à un public qui est habitué à des codes plus softs, plus classiques et qui n'est pas prêt à recevoir autant de violence de la part de ces œuvres avant-gardistes.

## PARTIE 3 : LA CONFRONTATION AU CHOC ET LA CENSURE

---

### A. DES VALEURS AVANT-GARDISTES QUI VONT À L'ENCONTRE DE LA SOCIÉTÉ

#### Les valeurs fondamentales du surréalisme français

Le surréalisme en tant que mouvement artistique fait partie de ces mouvements qualifiés d'« avant-gardistes » de par leurs idées novatrices. Pour être le plus précis possible, nous allons partir de la définition d'« avant-garde » telle qu'elle est donnée par le CNRTL :

« Groupe, mouvement novateur dans le domaine des idées, des arts, des sciences, des techniques, etc. »<sup>155</sup>

La définition est générale, elle ne restreint pas l'avant-garde à une seule époque : il ne faut donc pas réduire l'avant-garde aux artistes du XX<sup>e</sup> siècle et encore moins aux surréalistes. Quelques années avant les surréalistes, les dadaïstes sont également considérés comme avant-gardistes grâce aux nouvelles techniques artistiques qu'ils développent, notamment en peinture. Bien avant encore, Victor Hugo qualifie d'avant-garde les encyclopédistes<sup>156</sup> car ils sont les premiers à réellement remettre en question les concepts de beau, de vrai et de juste. Après eux, nous pouvons prendre comme exemples les poètes Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé, dont les noms ont déjà été cités précédemment.

Il est intéressant d'étudier en détail le cas de ces deux artistes car les surréalistes les prennent pour exemple notamment par rapport à leur esthétique du choc. Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé sont considérés à leur époque comme avant-gardistes grâce à leur remise en question des règles et des thèmes classiques de la poésie. De cette manière, Charles Baudelaire prend totalement le contre-pied de ce qui est considéré comme beau lorsqu'il écrit « Une charogne » en 1857, et Stéphane Mallarmé cherche une nouvelle esthétique avec « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » en 1897, poème en vers libre et l'un des premiers poèmes typographiques en langue française. Les deux poètes ont été soumis à la

---

<sup>155</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), définition d'« avant-garde », disponible à l'adresse suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/avant-garde>

<sup>156</sup> HUGO Victor, *Les Misérables*, tome 2, 1862, citation originale : « Les encyclopédistes, Diderot en tête, les physiocrates, Turgot en tête, les philosophes, Voltaire en tête, les utopistes, Rousseau en tête, ce sont là quatre légions sacrées. L'immense avance de l'humanité vers la lumière leur est due. Ce sont les quatre **avant-gardes** du genre humain allant aux quatre points cardinaux du progrès, Diderot vers le beau, Turgot vers l'utile, Voltaire vers le vrai, Rousseau vers le juste. ».

censure à cause de leurs prises de positions esthétiques mais sont aujourd'hui reconnus dans le monde entier et adulés.

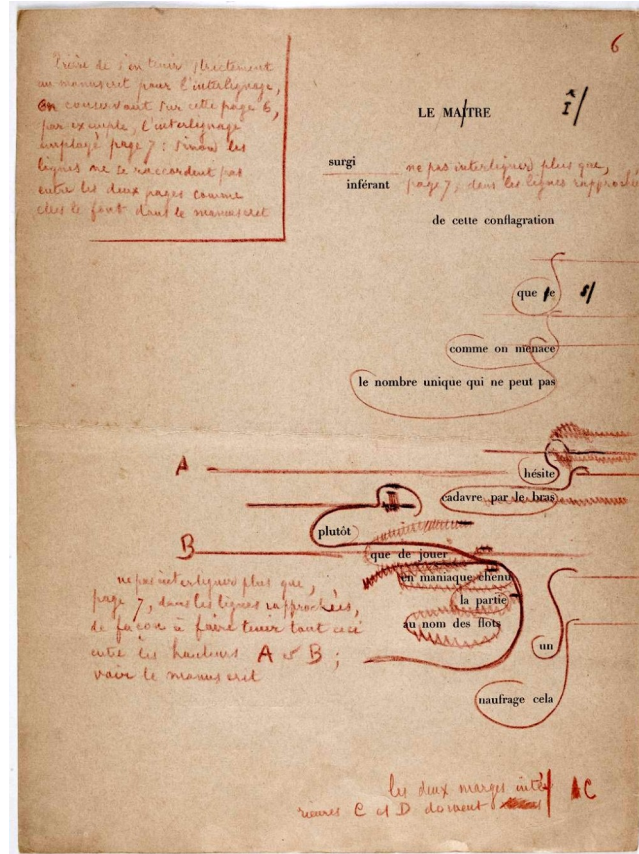


Illustration 21 : Manuscrit *Un coup de dés*, Stéphane Mallarmé, 1897, BnF<sup>157</sup>.

Preuve en est, le manuscrit autographe d'*Un coup de dés* a été acheté pour 963 000 euros en 2015 par un collectionneur français lors de la dispersion de la bibliothèque du poète par Sotheby's à Paris<sup>158</sup>. Le manuscrit, rédigé par Stéphane Mallarmé au début de l'année 1897 pour le marchand d'art et éditeur Ambroise Vollard, était estimé entre 500 000 et 800 000 euros. Ainsi, même si les artistes avant-gardistes sont souvent soumis à la critique et à la censure, ils sont souvent reconnus par la suite comme des pionniers de nouveaux mouvements.

<sup>157</sup> MALLARME Stéphane, Manuscrit *Un coup de dés*, 1897, disponible sur le site de la BnF à cette adresse : <https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/stephane-mallarme-jamais-un-coup-de-des-nabolira-le-hasard>

<sup>158</sup> RTS Culture, « Un poème manuscrit de Stéphane Mallarmé vendu un million de francs », 16 octobre 2015, disponible à cette adresse : <https://www.rts.ch/info/culture/7173757-un-poeme-manuscrit-de-stephane-mallarme-vendu-un-million-de-francs.html>

L'avant-garde est donc un concept artistique vaste, qui peut concentrer différents groupes, différents genres artistiques et différentes époques. Elle représente l'envie de renouveau des artistes, leur recherche continuelle de nouvelles techniques, la remise en question de thèmes et de concepts artistiques bien connus. Pour les surréalistes, cette recherche de renouveau peut être liée au contexte politique et économique très difficile du début du XX<sup>e</sup> siècle. Les artistes ne peuvent plus représenter la réalité telle qu'elle est : cruelle, décevante. Ils décident alors d'aller à l'encontre des règles du réalisme pour offrir une ouverture à leurs contemporains, un accès à une nouvelle forme de liberté par l'art.

Voilà la raison pour laquelle nous pouvons considérer les surréalistes comme un des plus grands groupes avant-gardistes du XX<sup>e</sup> siècle. Dès le *Premier manifeste* en 1924, la pensée surréaliste s'impose en force dans le monde de l'art européen. La théorie est claire, les mots sont durs : André Breton cherche une porte de sortie pour les artistes sans laquelle l'art est condamné. Michel Carrouges exprime cette urgence qu'ont les artistes du XX<sup>e</sup> siècle de trouver de nouveaux codes esthétiques :

« Le spectacle de ce monde soi-disant nouveau qui renaissait du déluge leur paraissait si dérisoire que la question de la mort posée par la guerre ne cessait encore de se poser dans toute sa violence. Au sortir du temps du feu, il était impossible de recommencer à peindre avec application des assiettes ou des héritières et de rimer des sonnets. Il ne pouvait plus être question d'orner les murs ou la mémoire. Dès lors qu'elle ne peut affronter victorieusement la mort et le néant, l'esthétique n'est rien. Les arts et la littérature risquaient d'être emportés par la même condamnation, ils ne purent se survivre que dans la mesure où il apparut qu'ils étaient capables de se transcender eux-mêmes, de dépasser leurs applications sentimentales et ornementales pour devenir les signes convaincants, et peut-être efficaces, d'une destinée supérieure de l'homme »<sup>159</sup>.

Le bouleversement des arts durant la période de l'entre-deux-guerres est donc perçu comme une nécessité pour les artistes, qui décident alors de se regrouper derrière les valeurs fondatrices du surréalisme, défendues par André Breton.

---

<sup>159</sup> *Ibid.*

Alain et Odette Virmaux résumant les valeurs fondatrices du surréalisme par la triade suivante « Liberté, Amour, Poésie »<sup>160</sup>. La liberté de l'homme, qui doit lutter contre la montée du fascisme en Europe, et la liberté de l'artiste qui doit réinventer les codes esthétiques. L'amour peut faire référence aux passions et à l'étude de l'inconscient par les surréalistes. La poésie quant à elle renvoie au caractère poétique de toutes les œuvres surréalistes, quel que soit le genre. Ce caractère poétique est rendu possible grâce au langage symbolique que nous avons étudié auparavant.

Finalement, les valeurs surréalistes vont à l'encontre de la société qui se développe au début du XX<sup>e</sup> siècle : une société de plus en plus industrialisée, automatisée, qui prend de moins en moins en compte l'individu. A cela s'ajoute la montée du fascisme dans les différents pays d'Europe : Allemagne, France, Espagne Italie... qui va de pair avec une restriction de la liberté, notamment par la censure. La liberté, l'amour et la poésie ne peuvent pas se développer dans une telle société et les surréalistes tentent de défendre ces valeurs en proposant à leur public une nouvelle manière de voir le monde.

### **L'acceptation de Salvador Dalí et de Luis Buñuel dans le groupe français**

Les valeurs que nous avons décrites ci-dessus sont principalement défendues par les fondateurs du groupe surréaliste français : André Breton, Louis Aragon et Philippe Soupault. Au fur et à mesure que le mouvement surréaliste se répand en Europe, le groupe devient de plus en plus fragile, en partie à cause des nombreuses exclusions. En 1926, Roger Vitrac et Antonin Artaud sont invités à partir du groupe à cause de leurs actions politiques, peu après Philippe Soupault lui-même est exclu par André Breton à cause de son engagement politique. Le leader des surréalistes français craint pour la stabilité du groupe et reste très prudent quant au respect des valeurs fondamentales du mouvement. En 1929, une autre série d'exclusions a lieu avec le départ de Robert Desnos, Jacques Prévert ou encore Raymond Queneau. Ces départs sont un temps compensés par l'arrivée de nouvelles têtes telles que Salvador Dalí et Tristan Tzara mais ces derniers sont eux

---

<sup>160</sup> VIRMAUX Alain et Odette, *Dictionnaire des mouvements artistiques et littéraires de 1870 à 2010, groupes, courants, pôles, foyers*, Paris, Éditions du Félin, 2012.

aussi accompagnés à la porte de sortie quelques années après. Robert Desnos écrit le *Troisième Manifeste du surréalisme* en 1930 pour protester contre la rigidité d'André Breton et les exclusions à répétition. Le titre, provocateur, remet en question les textes fondamentaux du mouvement et la légitimité du chef de file.

Le groupe surréaliste français, noyau du mouvement en Europe, n'atteint donc jamais une réelle stabilité sur le long terme. Cela s'explique notamment par l'attention presque obsessionnelle portée par André Breton au respect des valeurs du surréalisme. Nous comprenons ainsi que Salvador Dalí et Luis Buñuel sont accueillis avec grande méfiance par le groupe, qui évalue avec attention leurs œuvres avant de les reconnaître comme « surréalistes ».

Le réalisateur espagnol tente pour la première fois de s'associer au groupe français en 1929 lors qu'il leur présente *Un chien andalou*. Il est conscient que cette association signifie la perte d'une partie de son autonomie et car il va devoir se plier aux règles du groupe. André Breton est d'ailleurs très clair : les surréalistes français ne l'acceptent que s'ils valident son œuvre comme étant une œuvre surréaliste, dans le respect des valeurs du mouvement. Luis Buñuel décrit dans *Mon dernier soupir*<sup>161</sup> une situation tendue : le court-métrage doit passer devant un comité de validation et s'il est rejeté, le réalisateur s'engage à le détruire. L'œuvre est finalement validée par le groupe français, qui acceptent sa diffusion en 1929. Le courage et l'engagement de Luis Buñuel et de Salvador Dalí, co-auteur du scénario, sont reconnus par les Français, qui les acceptent dans leur groupe.

L'acceptation de ces premiers artistes espagnols dans le groupe français s'explique également par le fait qu'ils fassent appel à des techniques esthétiques similaires. Les deux principales techniques qu'ont utilisées les deux hommes dans la création d'*Un chien andalou* et *L'Âge d'or* sont le rêve et l'automatisme, qui sont considérés comme les deux piliers du surréalisme<sup>162</sup>. Le travail d'écriture des scénarios ressemble aux écritures automatiques de Philippe Soupault et André Breton<sup>163</sup> par exemple. Ainsi, Salvador Dalí et Luis Buñuel sont en véritable « symbiose »<sup>164</sup> lorsqu'ils travaillent sur les scénarios des courts-métrages. Les deux amis écrivent celui d'*Un chien andalou* en à peine six jours, à partir des « premières images qui [leur] venaient à l'esprit »<sup>165</sup>. De la même

<sup>161</sup> BUÑUEL Luis, *Mon dernier soupir*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1982.

<sup>162</sup> GARNIER Essyllt, *Le rêve dans le surréalisme : vers une nouvelle conception de soi et du monde*, p43, 2021.

<sup>163</sup> BRETON André et SOUPAULT Philippe, *Les Champs magnétiques*, Paris, Éditions Au sans pareil, 1920.

<sup>164</sup> PÉREZ TURRENT Tomás et DE LA COLINA José, *Conversations avec Luis Buñuel, il est dangereux de se pencher au-dedans*, éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 1993.

<sup>165</sup> *Ibid.*

manière que pour l'écriture automatique, les deux posent sur le papier les premières images qui leur viennent, des images surprenantes qui proviennent en majorité de leurs rêves.

Ce procédé nous rappelle fortement celui des récits de rêve des surréalistes français. Lors d'un rêve, le sujet vit une forme d'imitation du présent, c'est pour cela qu'il ressent de si fortes émotions. On peut se souvenir des derniers rêves d'une nuit, lorsque notre sommeil est plus léger et que notre corps se rapproche du réveil. Les surréalistes utilisent ce processus pour travailler sur les rêves à partir de retranscriptions qu'ils réalisent juste après leur réveil. Grâce à la retranscription, un rêveur peut prendre du recul par rapport à ce dont il a rêvé, aux souvenirs auxquels les rêves ont fait référence, aux symboles utilisés... André Breton et ses pairs trouvent cette démarche moderne et novatrice et décident de publier certains de leurs récits de rêves dans les journaux surréalistes puis de les regrouper dans l'ouvrage *Trajectoire de rêves*<sup>166</sup>. Tout ce processus leur permet d'étudier l'inconscient d'une manière nouvelle et presque scientifique selon eux, car leurs expériences se rapprochent de celles des psychanalystes Sigmund Freud et Jacques Lacan. Ce dernier reconnaît d'ailleurs une similitude entre les expériences de rêves réalisées durant la période des Sommeils<sup>167</sup> et les expériences scientifiques qu'il a lui-même réalisé sur ses patients.

Les premières images qu'intègrent Luis Buñuel et Salvador Dalí dans leur scénario sont ainsi des réminiscences de rêves. Les images sont pleines de sens et fortes en symbolique, se sont souvent celles qui choquent le plus le spectateur lorsque le court-métrage est diffusé. La simplicité et la pureté qui se dégagent de ces réminiscences de rêve sont frappantes et peuvent surprendre ou encore mettre mal à l'aise un spectateur qui n'est pas habitué aux codes surréalistes. En effet, la majorité des êtres humains ne sont, par définition, pas conscient de ce qui est présent dans leur inconscient. Il peut être très déstabilisant de mettre des mots et des images sur ce que tout le monde cache au plus profond de lui : les passions, les fantasmes, les peurs... Les œuvres surréalistes mettent en évidence la violence des émotions procurées par les éléments de l'inconscient.

---

<sup>166</sup> BRETON André, *La Trajectoire du rêve*, 7e cahier des Cahiers GLM, Paris, Éditions Guy Lévis-Mano, 1938.

<sup>167</sup> GARNIER Essyllt, *Le rêve dans le surréalisme : vers une nouvelle conception de soi et du monde*, 2021.

Alain Bergala nous décrit la manière dont les deux artistes ont procédé :

« En janvier 1929, Buñuel retrouve Dalí chez lui, à Figueras, et lui raconte un rêve qu'il vient de faire : un nuage effilé coupant une lune et une lame de rasoir tranchant un œil. Dalí, lui, a rêvé d'une main d'où sortaient des fourmis et lui propose d'écrire un film à partir de cet échange de rêves. Le scénario est écrit en une semaine en respectant scrupuleusement une règle que les deux amis se sont donnée : "N'accepter 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 frapp[ent], sans chercher à savoir pourquoi" »<sup>168</sup>.

Nous retrouvons dans cet extrait les images les plus célèbres d'*Un chien andalou* avec par exemple le nuage qui traverse la lune au début du court-métrage ou encore la main d'où sortent les fourmis. Nous sommes ici loin du réalisme auquel sont habitués beaucoup de Français.

L'utilisation de l'art cinématographique pour mettre en pratique les théories surréalistes est très intéressant par le fait que le cinéma est un cousin de la photographie et qu'il permet ainsi de représenter le réel avec précision. Le chercheur Hedwig Wagner détaille ce point précis dans son article sur le cinéma du XX<sup>e</sup> siècle :

« Le cinéma se caractérise d'un côté par le réalisme des reproductions photographiques, ce qui lui a valu d'être considéré comme l'art « réaliste » par excellence »<sup>169</sup>

Le cinéma surréaliste a cela de déstabilisant qu'il ne se base pas sur le réalisme, rejeté par André Breton. Bien au contraire, tout l'intérêt des courts-métrages de Luis Buñuel et Salvador Dalí repose sur une approche symbolique du réel. Le langage symbolique permet une transition logique entre les scènes, fait le lien entre les différents personnages et lieux de l'œuvre. Ainsi, le symbole de la main, les fourmis ou encore les femmes, permettent de faire le lien entre des scènes qui se passent dans différents lieux et à différentes époques, ce qui peut être très déstabilisant. La structure de l'œuvre paraît tout de suite assez étonnante et démembrée lorsqu'on ne prend pas en compte les symboles utilisés. Les deux surréalistes espagnols poussent ainsi à leur maximum les théories surréalistes dans l'art cinématographique. Ils se détachent progressivement du groupe surréaliste français et commencent à développer leurs propres théories à partir des années 30.

---

<sup>168</sup> BERGALA Alain, *Luis Buñuel*, « Comment on devient surréaliste en un soir : *Un chien andalou* », Cahiers du cinéma, Collection grands cinéastes, Le Monde, Paris, 2008.

<sup>169</sup> WAGNER Hedwig, « Le cinéma au xx<sup>e</sup> siècle : une approche communicationnelle », dans le numéro 70 de la revue *Hermès*, 2014, disponible à l'adresse suivante : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-3-page-166.htm>



### La méthode paranoïaque-critique de Salvador Dalí

En Espagne, Salvador Dalí se trouve dans une impasse et peine à développer ses théories artistiques lorsqu'il est à l'Académie. Le peintre se trouve à l'étroit dans les règles strictes et les carcans que lui imposent ses professeurs. Ces derniers, ancrés dans l'impressionnisme français, sont bien loin de défendre les nouvelles esthétiques comme le cubisme, qui sont pourtant en train de se développer dans le pays. Le peintre catalan cherche de nouveaux moyens d'expression pour représenter le monde et l'homme. Cette singularité attire la curiosité de Pepín Bello, qui l'intègre alors dans son groupe.

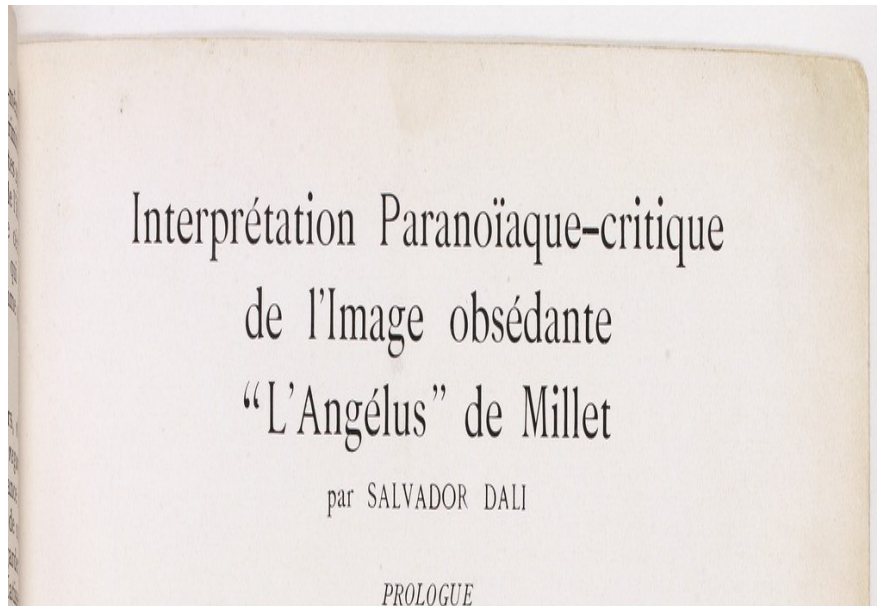


Illustration 22 : Premier numéro du *Minotaure*, article de Salvador Dalí, 1933, Gallica<sup>170</sup>.

Ce n'est qu'après avoir intégré le groupe surréaliste français que Salvador Dalí trouve l'inspiration à une nouvelle manière de faire de l'art. Il théorise dans les années 30 sa méthode dite « paranoïaque-critique »<sup>171</sup> qu'il développe d'ailleurs dans l'article qui précède celui de Jacques Lacan. La méthode est détaillée dans le premier numéro du *Minotaure* en 1933.

<sup>170</sup> DALÍ Salvador, premier numéro du *Minotaure*, « Interprétation paranoïaque-critique de l'Image obsédante « L'Angélu» de Millet », 1933, disponible sur Gallica à cette adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1525969k/f75.item>

<sup>171</sup> GARNIER Essyllt, *Le rêve dans le surréalisme : vers une nouvelle conception de soi et du monde*, p100, 2021.

La méthode paranoïaque-critique permet de « [provoquer délibérément [chez un artiste] des états psychotiques hallucinatoires, qu'il exploite pour son art et pour sa vie »<sup>172</sup>. Il s'agit d'une théorie artistique qui se veut très sérieuse selon laquelle un artiste peut se mettre dans une forme d'état psychotique, sans utiliser aucune substance qui annihilerait la pureté de la création, pour atteindre un état entre la conscience et l'inconscience. Cet état particulier permet une nouvelle forme de création artistique.

Cependant, André Breton considère que son collègue espagnol cherche à contrôler l'automatisme lorsqu'il peint ses tableaux, ce qui est considéré comme étant impossible par les surréalistes. En effet, la méthode paranoïaque-critique de Salvador Dalí nécessite un sujet actif, ce qui va contrairement à l'encontre des valeurs fondamentales du mouvement. En effet, la mise en pratique des connaissances sur l'inconscient et les obsessions que propose le peintre implique l'intervention du sujet en lui-même, qui n'est donc plus totalement soumis à ses passions, à son inconscient. Cette méthode permettrait à l'artiste de prendre du recul par rapport à sa création, de percevoir les associations obsédantes et d'en comprendre leur organisation. La compréhension de ces images leur permet ensuite de les interpréter.

Finalement, le peintre catalan défend une finalité esthétique aux techniques surréalistes à travers la méthode paranoïaque-critique. Le point de vue Salvador Dalí est donc très singulier et va à l'encontre des réflexions du groupe surréaliste français. Le groupe refuse de donner une finalité esthétique aux techniques surréalistes tels que l'automatisme et les récits de rêve. Luis Buñuel refuse ainsi que l'on interprète les symboles présents dans ses courts-métrages, ce qui retirerait la pureté de l'œuvre. La théorie de Salvador Dalí est donc l'une des raisons de son exclusion : André Breton et ses collègues n'acceptent pas cet éloignement du peintre par rapport aux textes initiaux et lui demandent de quitter le groupe en 1934.

---

<sup>172</sup> DALÍ Salvador, 1er numéro du *Minotaure*, « Interprétation Paranoïaque-critique de l'Image obsédante de *L'Angélus* de Millet », Paris, 1933, url : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1525969k/f75.item>

## **B. LE CHOC PROVOQUÉ PAR LE DÉCALAGE ENTRE LES ENVIES DES ARTISTES ET LES ATTENTES DU PUBLIC**

### **L'esthétique du choc dans le surréalisme**

Au-delà de la simple figuration par les symboles, nous pouvons dire que les surréalistes développent une réelle esthétique du choc. Le décalage entre les valeurs surréalistes et celles de la société ainsi que celui entre les envies des artistes et les attentes du public provoquent ce choc. Durant les Années folles, la France connaît de nombreux changements, les Français font la fête, tant pour se moquer des ennemis qu'ils ont vaincus durant la Première Guerre mondiale que pour consoler ceux qui n'en sont pas revenus indemnes.

Les surréalistes font partie de ce mouvement d'effusion et de recherche de liberté, mais, alors que les Français veulent oublier la mort et la destruction, le groupe d'André Breton ne peut pas imaginer faire de l'art sans aborder ces thèmes. Les artistes surréalistes ont connu la Première Guerre mondiale et sont sur le point de connaître la Seconde dans les années 20. Le conflit les a marqués et se reflète dans leurs œuvres par la représentation de la violence, du sang et de la mort. Sur ce point, l'esthétique surréaliste a de quoi surprendre les Français de leur époque qui font justement tout pour enlever ces souvenirs de leur esprit.

L'esthétique du choc se concrétise par la présence d'images violentes successives dans les écrits, les tableaux et les films surréalistes. Les œuvres surréalistes représentent la violence pure, sans artifice, prennent aux tripes lecteurs et spectateurs. Rappelons que Luis Buñuel présente tout simplement *Un chien andalou* comme étant un appel au viol et au meurtre dans la présentation qu'il en fait dans *La Révolution surréaliste*. Cette esthétique défendue par les surréalistes surprend et irrite parfois les lecteurs et les spectateurs, qui n'hésitent pas à faire part de leur mécontentement dans les journaux de l'époque.

## La représentation de la violence chez Salvador Dalí et Luis Buñuel

La violence est omniprésente dans les œuvres de Salvador Dalí et de Luis Buñuel. Elle peut prendre différentes formes et attaquer différents types de personnes.

Tout d'abord, nous observons une forme de violence à l'encontre des femmes dans les œuvres des deux hommes. L'appel au viol que lance Luis Buñuel avec *Un chien andalou* est d'une extrême violence. Le réalisateur et son co-auteur ont imaginé de nombreuses scènes où les femmes sont intimidées, frappées et violées dans le court-métrage. Les femmes sont clairement représentées comme de simples objets du désir de l'homme. Elles n'ont pas de noms et pas de personnalité distincte.

Dans le premier court-métrage de Luis Buñuel, il ne faut attendre que six petites minutes avant d'assister à la première scène de violence sexuelle. Deux personnages, un homme et une femme, sont dans une chambre. L'homme se jette sur la femme et la plaque contre le mur, elle essaye de s'enfuir mais il commence à mettre ses mains sur ses seins. La femme le repousse dans un premier temps, puis se laisse faire de manière résignée. Le réalisateur enchaîne les fondus et différents plans où la femme est représentée habillée puis nue. La caméra passe de la tête de l'homme, en extase, aux seins de la femme. Aucune critique du viol n'est faite dans cette œuvre, bien au contraire. Luis Buñuel représente un tabou de la société, le viol, avec tant de désinvolture que cela peut parfois choquer.

Salvador Dalí, de son côté, présente également des scènes de violences contre les femmes dans ses tableaux. Dans de nombreuses œuvres, le peintre représente des femmes nues ou ensanglantées. Les femmes et la mort sont deux piliers de l'inconscient et sont donc omniprésentes dans ses tableaux, parfois même reliées. Nous retrouvons différentes sortes de femmes dans les œuvres du peintre telles que Gala, femme et muse du peintre, qui représente l'amour ou encore la Vénus de Milo qui incarne la séduction. Dans certains tableaux tels que *Galatea des sphères*, le personnage féminin incarne la vertu, dans d'autres tels que *Le Grand masturbateur*, il incarne la sensualité. Cependant, les femmes sont aussi parfois déshumanisées comme chez Luis Buñuel et utilisées comme de simples symboles dans les œuvres de Salvador Dalí comme dans *Le miel est plus doux que le sang*. Dans cette œuvre, une femme non identifiable est représentée démembrée : ses membres se trouvent partout sur la toile, dégoulinants de sang. La violence semble ici avoir un but, contrairement aux œuvres de Luis Buñuel dans lesquelles elle est plus déconcertante. Dans *Le miel est plus doux que le sang*, la

femme démembrée peut représenter le rejet des femmes par Federico García Lorca, qui est homosexuel, et par le grand masturbateur, qui se contente lui-même.

Ensuite, la violence est symbolisée par l'omniprésence de la mort dans les œuvres des deux artistes. La femme démembrée en est un exemple ainsi que les animaux morts tels l'âne dans le même tableau, ou bien la présence de fourmis pour symboliser la putréfaction. Nous retrouvons ce dernier élément dans de nombreuses toiles du peintre catalan telles que *Le grand masturbateur*, *Le rêve* ou encore *La persistance de la mémoire*. Les fourmis sont le symbole de la mort car elles se retrouvent notamment sur les charognes lorsqu'elles sont en pleine décomposition. Utiliser la symbolique de cet insecte est un moyen de sous-entendre la violence d'une œuvre. Nous retrouvons des symboles similaires dans les créations de Luis Buñuel avec notamment la présence d'un âne mort lors de la scène de viol dans *Un chien andalou*. Les fourmis sont également présentes sur la main de l'homme au début du court-métrage, et elles réapparaissent lorsqu'il essaye de forcer l'entrée de la pièce dans laquelle s'est réfugiée la femme qu'il poursuit. Difficile de comprendre l'exacte signification de ces insectes dans l'œuvre de Luis Buñuel mais nous remarquons qu'ils apparaissent tout le temps lors de scènes de violence.

Finalement, Salvador Dalí représente également la violence et la mort de manière directe dans des tableaux tels que *Le visage de la guerre* avec la représentation d'une tête de mort ou *Le rêve* avec la représentation de personnages squelettiques. L'utilisation symbolique est ici moins subtile et elle cherche à susciter chez le spectateur une réaction forte de dégoût ou de peur. Luis Buñuel en fait de même avec par exemple l'exécution en direct de l'enfant dans *L'Âge d'or*, assassiné par son père. Nous retrouvons ces thèmes de violence et de mort dans *Los Olvidados*, lorsque Jaibo frappe Julián à mort. Les thèmes de la violence et de la mort sont donc omniprésents dans les œuvres des deux artistes, tantôt d'une manière subtile grâce au langage symbolique tantôt d'une manière plus choquante avec des scènes de viol et meurtre.

### La violence de la société conservatrice dans *La casa de Bernarda Alba*

De son côté, Federico García Lorca a tendance à plutôt représenter la violence de la société en général, notamment dans sa célèbre pièce de théâtre *La casa de Bernarda Alba*. Ce drame fait partie de la trilogie rurale *Bodas de sangre*, *Yerma* et *La casa de Bernarda Alba* rédigés dans les années 30. La dernière oeuvre est publiée neuf ans après la mort de l'auteur et jouée au Festival de Biarritz et au Théâtre de l'Œuvre en 1951. La plus célèbre adaptation de ce drame est l'adaptation télévisée réalisée aux Pays-Bas en 1963.



Illustration 23 : *La casa de Bernarda Alba*, Federico García Lorca, adaptation télévisée, Pays-Bas, 1963<sup>173</sup>

L'intrigue se déroule dans un village andalou dans les années 30. Bernarda Alba vient de perdre son mari et se prépare à huit ans de deuil comme le veut la tradition. Sans pitié, elle oblige ses cinq filles et toutes les habitantes de la maison à suivre religieusement ses consignes. Toutes portent le deuil et doivent rester chez elles la journée. Bernarda Alba décide de marier l'aînée de ses filles Angustias à un homme du village, Pépé le Romano. Ce dernier la demande officiellement en mariage et prend l'habitude de visiter quotidiennement sa fiancée. Cependant, la plus jeune des sœurs, Adela, attire rapidement son regard et les deux amants finissent par se retrouver en secret tous les soirs. La jeune femme est l'une des seules à ne plus supporter les frustrations imposées par sa mère et décide de donner une chance à sa relation. Finalement, l'une de ses sœurs, jalouse de cet amour, va confier le secret d'Adela à

<sup>173</sup> GARCIA Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, adaptation télévisée, Pays-Bas, 1963.

Bernarda. Pour garder sa fierté intacte, la matrone chasse Pépé le Romano en tirant sur lui à la carabine. Adela pense que son amant est mort et s'enferme dans sa chambre pour mettre fin à ses jours. En réaction à ce drame, Bernarda impose le silence à tout le monde.

L'auteur écrit cette œuvre l'année de sa mort, en 1936, en pleine guerre civile. L'Espagne est déchirée entre les soutiens de la République, qui s'est effondrée en 1936, et les partisans de Francisco Franco, futur dictateur du pays. Federico García Lorca se range du côté des Républicains et finit par être fusillé avec ses compagnons en 1936. Sa dernière pièce de théâtre, *La casa de Bernarda Alba*, offre une image sombre de l'Espagne conservatrice des années 30. L'écrivain y décrit des valeurs dépassées telles que le deuil de huit années, qui peut sembler totalement absurde mais qui est surtout un véritable cauchemar pour les filles de Bernarda. Nous observons une dualité nette entre Bernarda Alba, qui défend les valeurs conservatrices espagnoles, aussi radicales soient-elles et ses filles, qui incarnent la modernité. Adela et ses sœurs étouffent dans la sombre maison, tels les Républicains peu à peu submergés par les Franquistes. Nous retrouvons également de nombreux symboles dans cette pièce de théâtre avec par exemple l'omniprésence du noir qui représente la mort et le deuil. Bernarda impose aux hôtes de la maison de laisser les rideaux tirés afin qu'aucune lumière ne pénètre à l'intérieur et les personnages sont constamment habillés de noir. Seule Adela décide de se rebeller dans le troisième acte en mettant une courte robe verte, qui pourrait symboliser la nature et son envie de renouveau.

Dans cette tragédie, Federico García Lorca utilise l'esthétique du symbolisme non plus pour dresser des tableaux surréalistes mais pour critiquer le conservatisme de la société espagnole de son époque. Au-delà de la démarche esthétique, nous observons ainsi une réelle démarche militante dans son œuvre.

La représentation des femmes chez Federico García Lorca est double : d'un côté nous avons Bernarda Alba qui incarne la tradition et le conservatisme et de l'autre Adela qui défend son désir de liberté. Même si elle fait la part belle aux personnages féminins avec Bernarda et ses cinq filles, cette pièce de théâtre met en scène les injonctions d'une société régie par les hommes. Les femmes sont en perpétuelle lutte entre l'être et le paraître et doivent constamment refouler leurs

désirs. Chez le dramaturge, les femmes sont tantôt synonymes de courage et de force, tantôt sources de mort comme en témoignent les nombreuses références au crime et à la violence dans *La casa de Bernarda Alba*. Cette dualité est incarnée par Adela d'un côté et la matriarche Bernarda de l'autre. Federico García Lorca partage avec son lecteur la représentation des femmes traditionnelles espagnoles qui, comme l'explique Adeline Laurence dans son étude<sup>174</sup>, sont reléguées à la sphère privée. Ainsi, le drame a lieu à l'intérieur de la maison, qui représente presque un personnage à part entière de la pièce, comme l'indique d'emblée le titre. Les femmes évoluent en secret dans la sphère privée et se doivent de donner une image décente lorsqu'elles sont amenées à rencontrer des gens de l'extérieur. Bernarda Alba soumet ses filles à ses codes traditionnels et ne leur laisse pas la possibilité d'exprimer ce qu'elles ressentent réellement, même lorsqu'elles sont à l'intérieur de la maison.

Finalement, la conclusion de la pièce avec le suicide d'Adela peut être la mise en scène des conséquences néfastes du refoulement. En effet, les surréalistes défendent l'expression des passions et des sentiments car ils considèrent que les refouler ne peut avoir que de mauvaises conséquences pour nous. Adela met fin à ses jours précisément à cause de ce refoulement et de l'impossible concrétisation de son amour. Ainsi, nous pouvons considérer ce drame comme une mise en pratique des théories surréalistes sur l'inconscient.

Enfin, nous allons terminer cette partie en analysant le statut problématique de la parole dans *La casa de Bernarda Alba*. La parole est une forme d'accès à la liberté car elle permet de partager ses idées, sa joie et son mécontentement. Elle représente donc une menace à la retenue que souhaite imposer Bernarda à ses filles, durant la période de deuil. Les filles ne peuvent et ne doivent pas se réjouir, ressentir ou partager une quelconque joie durant cette période, qui doit durer huit ans. Tout au long de l'œuvre, la parole est restreinte et cela dès la première arrivée de Bernarda sur scène lorsqu'elle clame le premier « Silence ! » de la pièce. La matrone est, en réalité, la seule à avoir le droit à la parole selon Begoña Riesgo. Elle fait entendre une parole « tantôt incantatoire et sentencieuse, tantôt autoritaire et menaçante »<sup>175</sup>. Bernarda impose de cette manière à ses filles de respecter religieusement les traditions et les soumet à son pouvoir. La parole est ainsi une forme de pouvoir qu'elle ne peut reléguer à ses filles sans mettre en danger

---

<sup>174</sup> LAURENCE Adeline, « La représentation de la femme lorquienne : le désir de liberté », Université de Poitiers-Université de Grenade, 2021, disponible à l'adresse suivante : [cle.ens-lyon.fr/espagnol/arts/theatre/theatre-classique/la-representation-de-la-femme-lorquienne-le-desir-de-liberte#section-1](http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/arts/theatre/theatre-classique/la-representation-de-la-femme-lorquienne-le-desir-de-liberte#section-1)

<sup>175</sup> RIESGO Begoña, « Le contre-dire ironique de *La casa de Bernarda Alba* », *Les relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne*, p145-164, Casa de Velásquez, ENS-LSH Lyon, 2011, disponible à l'adresse suivante : <https://books.openedition.org/cvz/16582?lang=fr>



sa position de maîtresse de maison. Censurer la parole de ses filles est donc une forme de domination et de contrôle sur elles, sur leur personne et leurs émotions. Nous sommes ici bien loin des réflexions surréalistes qui défendent une libération des sentiments. Les mots de Bernarda sont présentés à la Maison comme étant la vérité absolue et incontestable. La matrone a un discours normatif, dicté par « une loi sociale et morale »<sup>176</sup> qui correspond aux traditionnels huit ans de deuil. Cette loi est le fruit d'une tradition ancestrale, elle a régi la maison de ses aïeux et régira donc la sienne. Finalement, nous comprenons que la censure permet à Bernarda d'exercer un contrôle sur ses filles mais elle lui permet également d'acquérir une forme de légitimité, dans une société où la place des femmes se veut secondaire.

Nous allons conclure cette partie en étudiant le développement progressif de la censure dans les pays européens et les conséquences qu'elle peut avoir sur les œuvres artistiques des surréalistes. Nous allons voir qu'il est très difficile pour les artistes de faire entendre leurs théories et leurs critiques de la société alors que le fascisme prend de plus en plus de place en Europe.

## C. LA LUTTE CONTRE LA CENSURE POUR FAIRE ENTENDRE SON ART

### L'écriture de la liberté censurée

Le mouvement surréaliste se développe alors que le fascisme monte peu à peu en Europe. Dans les années 20, les artistes défendent la liberté comme valeur fondamentale du surréalisme en réponse à la déshumanisation des hommes provoquée par la Première Guerre mondiale. Ces derniers sont considérés comme des machines à tuer durant la guerre, puis comme des consommateurs qu'il faut séduire durant les Années folles. Dans les années 30, le mouvement surréaliste prend une tournure de plus en plus politique, les fondateurs du groupe français rejoignent la Section française de l'Internationale communiste, une organisation née sous l'impulsion de Lénine. Le communisme est alors perçu par les surréalistes comme une solution aux maux de leur société.

Néanmoins, la montée du fascisme et l'arrivée de Philippe Pétain au pouvoir en 1940 aggrave la situation en France. De nombreuses œuvres artistiques

---

<sup>176</sup> *Ibid.*

subissent la censure car elles ne répondent pas aux valeurs traditionnelles que défend le dictateur français. Ainsi, l'écriture de la liberté défendue par les surréalistes se voit opprimée et menacée. Dès le 11 juillet 1940, les premiers actes constitutionnels mettent en place un régime autoritaire, centré autour du mythe de Philippe Pétain le sauveur. Ce dernier s'était créé un nom durant la Première Guerre mondiale et était reconnu par un grand nombre de Français. Le dictateur ajourne le Parlement et change la devise de la France pour les valeurs traditionnelles du Travail, de la Famille et de la Patrie. De ce point de vue, il n'est pas très différent du dictateur espagnol, qui défend une politique conservatrice et nationaliste pour son pays. Les valeurs conservatrices des régimes fascistes vont totalement à l'encontre de celles des surréalistes, qui n'hésitent pas à les critiquer et à les remettre en question. Contre le règne de la logique et de l'ordre, les surréalistes rêvent de liberté, et ce, dans tous les pays soumis au fascisme.

Les visions alternatives de la réalité et des hommes que proposent les œuvres surréalistes représentent ainsi un danger pour le Régime de Vichy et ses soutiens. A cela s'ajoutent les valeurs traditionnelles catholiques défendues également par les Français les plus conservateurs, selon lesquelles l'homme doit contenir ses pulsions et se raisonner. Les surréalistes prennent totalement le contre-pied de cette philosophie et choquent avec leurs œuvres qui exaltent les passions. Pour ces artistes, prendre conscience de ses passions, les accepter et vivre avec correspond à une forme de liberté. Cette liberté est également présente dans leurs techniques d'écriture, nous l'observons notamment dans toutes les œuvres qui font appel à l'écriture automatique. Le concept d'automatisme est présent dans le premier *Manifeste* du mouvement, dans lequel il est indiqué que les surréalistes doivent réaliser leurs œuvres grâce à un « automatisme psychique pur »<sup>177</sup>. L'écriture automatique est une mise en pratique de cette notion et donne vie à une nouvelle forme de création, basée sur une forme de pensée libérée. Les surréalistes mettent de côté toutes les injonctions de la société et rejettent « systématiquement tout ce qui pouvait venir de la culture ou de l'éducation »<sup>178</sup>. Cela permet de proposer au lecteur et au spectateur des images pures et qui procurent des émotions intenses.

---

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> PÉREZ TURRENT Tomás et DE LA COLINA José, *Conversations avec Luis Buñuel, il est dangereux de se pencher au-dedans*, éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 1993.

Dès 1929, le premier court-métrage de Luis Buñuel, cet appel au viol et au meurtre, fait scandale. De nombreuses plaintes de spectateurs sont relayées dans la presse « [ils] étaient irrités par un cinéma des profondeurs qui les dérangeait en révélant ce qu'ils refusaient de voir, ce qu'ils s'obstinaient à se cacher à eux-mêmes »<sup>179</sup>. Après quelques projections en Espagne, le film est interdit jusqu'en 1968, ce qui donne une idée de la violente censure qui existe alors en Espagne. Cependant, malgré le scandale « et peut-être en partie grâce à lui »<sup>180</sup>, le film connaît un grand succès et reste huit mois d'affilée à l'affiche du Studio 28. Ce succès ne plaît pas beaucoup aux surréalistes, qui considèrent que l'art surréaliste ne doit pas exister pour être apprécié par le public sinon une partie de sa pureté disparaît. Luis Buñuel et Salvador Dalí rédigent alors un article dans la revue espagnole *Mirador* pour protester contre l'abrutissement du public « qui aimait ce qui avait été conçu pour l'agresser »<sup>181</sup> :

« *Un chien andalou* a eu un succès sans précédent à Paris, ce qui nous soulève d'indignation comme n'importe quel autre succès public. Mais nous pensons que le public qui a applaudi *Un chien andalou* est un public abruti par les revues et divulgations d'avant-garde, qui applaudit par snobisme tout ce qui semble nouveau et bizarre. Ce public n'a pas compris le fond moral du film qui est dirigé directement contre lui, avec une violence et une cruauté totale »<sup>182</sup>.

Les deux artistes n'apprécient pas le succès de leur œuvre car elle remet d'une certaine manière en question tout leur travail artistique. En effet, Luis Buñuel et Salvador Dalí défendent volontairement une esthétique du choc pour mettre mal à l'aise les spectateurs en les confrontant à leurs désirs les plus profonds et les plus indicibles. La récupération de leur court-métrage par des personnes « snobes » qui n'applaudissent que parce que l'esthétique est étrange, les déçoit.

Néanmoins, nous pouvons nuancer en observant que cette récupération permet tout de même au film de subsister malgré la censure, et de s'imposer dans l'art moderne. La situation a déplu aux deux artistes, à l'époque, mais elle a permis

---

<sup>179</sup> LARRAZ Emmanuel, « 80 ans après... Un chien andalou (1929) de Luis Buñuel » dans la revue E-CRINI, Université de Bourgogne, Dijon, 2013, disponible à l'adresse suivante : [https://crini.univ-nantes.fr/medias/fichier/larraz\\_chien\\_andalou\\_1361967818409.pdf?ID\\_FICHE=592730&INLINE=FALSE](https://crini.univ-nantes.fr/medias/fichier/larraz_chien_andalou_1361967818409.pdf?ID_FICHE=592730&INLINE=FALSE)

<sup>180</sup> *Ibid.*

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> DALÍ Salvador et BUÑUEL Luis, article publié dans la revue *Mirador*, Espagne, 29 octobre 1929.

la construction d'une véritable légende autour de cette œuvre et c'est sans doute en partie pour cela qu'elle est aussi connue aujourd'hui.

### **L'aggravation de la censure sous le régime de Franco**

De la même manière qu'en France, le fascisme s'installe peu à peu en Espagne à partir des années 20. Le pays est confronté à une forte instabilité politique qui va s'aggraver lors du coup d'État de Primo de Rivera en 1923. La République réussit à se réinstaller en Espagne à partir de 1931 mais la victoire du Front Populaire le 16 février 1936 fait croître les tensions politiques. Les groupes révolutionnaires et contre-révolutionnaires s'affrontent de plus en plus violemment et le parti de Franco, la Phalange se développe au fur et à mesure que les déçus des partis socialiste et communiste le rejoignent. Toute cette tension provoque le soulèvement nationaliste des 17 et 18 juillet 1936 en Espagne et une tentative de coup d'État contre le gouvernement de la Seconde République espagnole. L'échec de la tentative de ce coup d'État militaire déclenche la guerre civile espagnole entre 1936 et 1939, qui se solde par la défaite de la République le 1er avril 1939.

A partir de cette année là, Francisco Franco devient le chef de l'État et reçoit les surnoms honorifiques de Caudillo ou le généralissime. Il instaure une dictature militaire en Espagne et impose une doctrine autoritaire, basée sur l'ordre moral et catholique et marquée par le rejet du communisme. Le dictature est soutenu par l'Église catholique, les Espagnols les plus traditionnels et, à ses débuts, par les régimes fascistes et nazis. Cependant, Francisco Franco défend une neutralité de l'Espagne durant la Seconde Guerre mondiale et le pays se referme sur lui-même.

Federico García Lorca retourne en Espagne après son voyage aux États-Unis en 1930, ce qui correspond à la chute de la dictature de Primo de Rivera. Il est un fervent défenseur de la République et est nommé directeur de la société de théâtre *La Barraca* en 1931. Cette société fait des tournées dans les milieux ruraux pour diffuser le répertoire classique espagnol dans les provinces les plus reculées et, notamment, pour l'amener jusqu'aux familles les plus défavorisées. *La Barraca* est « un théâtre du peuple, ambulant et gratuit »<sup>183</sup> selon Claude Couffon. Dans ce contexte, l'écrivain rédige la trilogie *Bodas de sangre*, *Yerma* et *La casa de Bernarda Alba*, qui se déroulent toutes dans un milieu rural. Les pièces connaissent un grand succès entre 1933 et 1934 et le

---

<sup>183</sup> GARCIA Lorca, *Impressions et paysages*, traduction de l'espagnol et préface par Claude Couffon, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 19 février 2015, 243 p.

dramaturge rencontre à *La Barraca* Rafael Rodríguez Rapún qui devient son compagnon.

Dès 1933, Federico García Lorca assume être « violemment anti-fasciste »<sup>184</sup> : il signe cette année-là un manifeste contre le dictateur allemand puis félicite les Français en 1936 après la victoire du Front populaire. Lorsque la guerre civile espagnole éclate, l'artiste se rend à Grenade mais il y arrive lors d'un soulèvement phalangiste et est arrêté chez le poète Luis Rosales, chez qui il a trouvé refuge. Le poète est fusillé un mois plus tard, avec ses compagnons Républicains le 19 août à 4h45 du matin.

Après sa mort, le régime de Francisco Franco décide d'interdire l'ensemble de ses œuvres jusqu'en 1953. La critique de la société conservatrice dans ses pièces de théâtre et la défense de la liberté de penser ont déplu au régime fasciste, qui de la même manière que Bernarda avec ses filles, censure la parole des artistes pour renforcer son contrôle sur la population. L'œuvre de Federico García Lorca commence à être libérée de la censure lorsque sont publiées dans une version encore incomplète ses Œuvres complètes en 1953.

Contrairement à Federico García Lorca, Salvador Dalí s'allie à Francisco Franco pour éviter la censure de ses œuvres et pouvoir peindre en toute liberté. Dès l'arrivée au pouvoir d'Hitler en Allemagne, le peintre se range du côté du dictateur alors même que ses collègues commencent à se réfugier aux États-Unis. Lorsque la tension s'accroît en Espagne et que la dictature franquiste s'installe, le peintre retourne dans son pays et s'installe en Catalogne. Carole Reynaud Paligot explique dans un article sur les tensions au sein du groupe surréaliste<sup>185</sup> que Salvador Dalí se rapproche du dictateur espagnol. Bien loin des idées révolutionnaires et républicaines de son ami Federico García Lorca, le peintre conclut une forme de pacte avec le dictateur espagnol pour pouvoir vivre dans la région qui a inspiré son œuvre, sans craindre de la censure. Du côté de Francisco Franco, ce soutien permet de démontrer au monde entier que le régime peut compter sur l'appui d'un artiste à la renommée internationale.

---

<sup>184</sup> *Ibid.*

<sup>185</sup> REYNAUD PALIGOT Carole, « Surréalisme : heurts et tensions entre projet personnel et éthique collective », dans le numéro 2 de la revue *Histoire et Sociétés, Revue européenne d'histoire sociale*, 2002.

## CONCLUSION

---

Dans cette étude, nous avons souhaité mettre en évidence l'utilisation symbolique du langage par les surréalistes espagnols pour dire l'indicible. Les artistes surréalistes sont connus pour donner à voir les tabous de la société et les secrets de notre inconscient. Les théories du mouvement ressemblent sur certains points à celles défendues par les romantiques au XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, l'expression des sentiments et pour les surréalistes la pleine conscience de ses passions permet de libérer l'homme. En connaissant son inconscient, ses faiblesses et ses limites, l'homme peut de cette manière atteindre une forme de liberté absolue.

Une remise en contexte générale sur le surréalisme espagnol nous semblait nécessaire pour mener à bien cette étude. Nous avons observé que la naissance et le développement du surréalisme en Espagne est étroitement lié aux contextes historique et économique du pays. En effet, différents groupes surréalistes se sont formés durant le XX<sup>e</sup> siècle, le groupe français étant considéré comme l'un des principaux fondateurs du mouvement. En Europe, le surréalisme se développe en réaction au contexte historique oppressant, notamment dû à la succession des guerres. Les artistes souhaitent offrir à la population une nouvelle vision de la réalité, qui est devenue très difficile à vivre, notamment du point de vue économique. La guerre a fait des désastres, il faut reconstruire de nombreuses infrastructures et de nombreuses vies. Les Années folles représentent une trêve pour les populations qui peuvent à nouveau vivre et consommer. Les surréalistes font partie intégrante de ce renouveau mais critiquent la nouvelle conception matérialiste de la vie qui enferme de plus en plus les hommes dans une vision unique de la vie.

Le contexte historique en Europe est très mouvementé pendant les quelques décennies durant lesquelles s'est développé le mouvement surréaliste. Le racisme monte progressivement sur le continent et les guerres de grandes ampleurs ont fragilisé l'économie des pays. Les conditions de vie des Européens sont détériorées, il en est de même pour celles des Espagnols même si le pays reste en partie à l'écart de la Seconde Guerre mondiale.

Tous ces événements expliquent le développement progressif du surréalisme en Europe. En effet, la liberté est l'une des valeurs fondamentales du mouvement et les artistes la voient de plus en plus opprimée, par les guerres, la propagande et la censure. Les surréalistes défendent leurs convictions dans des écrits tels que les *Manifestes* et

dans des œuvres qui mettent en pratique leurs théories les plus modernes. De plus en plus, certains s'engagent même en politique pour faire vivre leurs idéaux. Ainsi, les fondateurs du surréalisme André Breton et Louis Aragn décident d'intégrer le Parti Communiste (PC) dans les années 20.

Nous pouvons affirmer que les conflits mondiaux et la montée du fascisme sont des causes directes de la création du mouvement surréaliste. En effet, il est « impensable pour [les surréalistes] de construire un monde nouveau et paisible alors que la guerre a été si dévastatrice »<sup>186</sup>. La violence de ce qu'ils ont vécu se répercute dans leurs œuvres, ce qui créer parfois des scènes très choquante pour les lecteurs et spectateurs. Eux qui souhaitent justement oublier les désastres passés se retrouvent confrontés à une brutalité sans nom. Les surréalistes développent ainsi une véritable esthétique du choc et n'hésitent pas à irriter leurs spectateurs en dévoilant leurs plus profonds désirs et peurs.

Nous avons étudié en détail des œuvres du trio fondateur du surréalisme en Espagne : Salvador Dalí, Luis Buñuel et Federico García Lorca. Les trois artistes espagnols défendent de la même manière que leurs collègues une libération de l'homme par la prise de conscience de son inconscient. Nous retrouvons mis en lumière dans leurs œuvres les différents piliers de l'inconscient tels qu'ils sont définis dans les théories de Sigmund Freud. Ainsi, les thèmes de la mort, de la violence et de la sexualité sont omniprésents dans les courts-métrages de Luis Buñuel, les tableaux de Salvador Dalí et les textes de Federico García Lorca.

La pluralité des genres des œuvres que nous avons étudiées nous permet d'affirmer que les réflexions surréalistes peuvent être incarnées dans n'importe quel type d'art. Les trois artistes utilisent des outils différents pour répondre à un même objectif : donner à voir les tabous de la société et les pensées les plus profondes des hommes. Tout cela est possible grâce à la création d'un langage symbolique : les artistes utilisent des symboles pour dire ce qui ne peut pas être dit. Les créations artistiques sont intenses car elles dépeignent toute la violence de certaines réalités cachées par les hommes, par la société et pourtant universelles.

---

<sup>186</sup>GARNIER Essyllt, *Le rêve dans le surréalisme : vers une nouvelle conception de soi et du monde*, p19, 2021.  
GARNIER Essyllt | Master 2 Cultures de l'Écrit et de l'Image | Mémoire | Juin 2022 - 100 -  
Droits d'auteur réservés.

Lors de nos études comparées nous avons remarqué que le langage artistique et symbolique est commun entre les différents surréalistes. L'intertextualité est un phénomène courant dans l'art : les artistes s'inspirent des œuvres qui les ont précédés et inspirent à nouveau leurs descendants par leurs œuvres. De plus, l'intertextualité n'est pas limité par les genres des œuvres, ainsi, un tableau peut inspirer un poète tout comme un poème peut inspirer un peintre. Le trio espagnol a de son côté été fortement influencé par les théories et les œuvres des surréalistes français, pionniers dans le domaine. Luis Buñuel et Salvador Dalí notamment ont fortement été inspirés par leurs collègues lors de leur intégration dans le groupe parisien au milieu des années 20. Cependant, les deux artistes développent rapidement leurs propres théories pour réinventer le langage cinématographique du côté du réalisateur et une nouvelle méthode d'analyse du côté du peintre. La méthode paranoïaque-critique développée par Salvador Dalí est l'une des raisons de son exclusion du groupe français, qui ne supporte pas que l'on enfreigne ainsi les règles fixées par les fondateurs.

Salvador Dalí, Luis Buñuel et Federico García Lorca sont très proches et leur complicité se reflète dans leurs œuvres. En effet, le trio se rencontre alors qu'ils sont encore étudiants à la Résidence d'étudiants de Madrid. Les trois sont à la recherche d'une nouvelle façon de faire de l'art, loin des codes classiques défendues par l'Académie des beaux-arts notamment. Ils se rencontrent grâce à Pepín Bello en 1922 et se développent au fur et à mesure des années une relation parfois ambiguë. Les trois artistes ne se reconnaissent plus dans les valeurs inculquées par les professeurs et décident de chercher ensemble de nouveaux moyens d'expression, plus modernes. Salvador Dalí s'intéresse alors au cubisme et ses amis font la connaissance de surréalistes français. Luis Buñuel s'installe à Paris et invite le peintre à le rejoindre. Malgré la distance qui les sépare tous les trois, ils se tiennent au courant de leurs avancées artistiques dans leur correspondances.

L'analyse des œuvres de Luis Buñuel, Salvador Dalí et Federico García Lorca nous a permis de mettre en exergue un langage artistique similaire. Les trois artistes ont été inspirés par les théories françaises et sont à la recherche d'une nouvelle forme d'esthétique pure afin de dévoiler aux hommes leurs passions. Dans le but d'éclairer les hommes sur ce qu'est l'inconscient, le trio se livre dans ses œuvres et dévoile des éléments intimes de leur propre vie. Ainsi, le poète andalou laisse entendre son amour pour son ami dans son *Ode à Salvador Dalí* et donc son homosexualité, qui n'est pas acceptée à l'époque en Espagne. De son côté, le peintre catalan dévoile la proximité qu'il



a avec Federico García Lorca dans *Le miel est plus doux que le sang*. Enfin, Luis Buñuel semble s'inspirer de ses propres fantasmes lorsqu'il écrit et réalise *Un chien andalou* et *L'Âge d'or*.

Pour mettre en lumière les tabous et les choses les plus indicibles de l'inconscient, les artistes utilisent un langage symbolique commun. Luis Buñuel notamment, crée un « langage formel nouveau »<sup>187</sup> et de ce fait un nouveau langage cinématographique grâce à la puissance des symboles qu'il utilise. Ce langage est saisissant et provoque le spectateur en lui imposant des images fortes et violentes. Cette méthode permet de ressentir la pureté des émotions défendue par André Breton et ses pairs mais elle peut dans le même temps choquer. Nous retrouvons donc les mêmes thèmes et les mêmes symboles dans les différentes œuvres du trio. Les thèmes abordés sont ceux de l'inconscient : la mort, le sexe, les femmes. Les symboles utilisés pour les incarner sont également communs. Effectivement, la correspondance entre les trois et les collaborations qu'ils ont réalisées leur permet de développer un langage commun.

Dans notre étude, nous avons ainsi comparé différentes oeuvres telles qu'*Un chien andalou* et *Le grand masturbateur*, dans lesquelles nous retrouvons le symbole des fourmis, qui incarne la putréfaction. De même, nous retrouvons des références similaires à la mythologie grecque avec le symbole de Vénus dans *Ode à Salvador Dalí* de Federico García Lorca et dans *Le rêve* du peintre catalan. Les femmes et la violence sont omniprésentes et se croisent souvent dans les scènes de viol d'*Un chien andalou* ou encore dans le tableau *Le miel est plus doux que le sang* avec la femme démembrée. La violence des images a choqué les contemporains, et elles ont parfois fait le succès des oeuvres. Cependant, les symboles ont comme seul but de critiquer la société et les hommes en leur jetant aux yeux la violence de ce qu'ils conservent dans leur inconscient.

Les artistes espagnols que nous avons étudiés sont donc considéré comme des pionniers modernes et essentiels de l'art espagnol du Xxe siècle. Ils ont révolutionné l'art dans leurs différents domaines grâce à des outils similaires : les symboles. Ceux-ci leur ont permis de mettre la lumière sur l'indicible, sur ce qui est interdit par la société et refoulé par les hommes. Finalement, le langage symbolique qu'ils ont développé est une forme d'accès à une liberté absolue.

---

<sup>187</sup> *Ibid.*

# SOURCES

---

## PRODUCTIONS ÉCRITES

### Livres et essais

ALEIXANDRE Vicente, *La destrucción o el amor*, 1932.

BRETON André, *Premier manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924.

BRETON André, *Second manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1930.

BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, La Nouvelle Revue Française, Éditions Gallimard, 1941.

BRETON André et SOUPAULT Philippe, *Les Champs magnétiques*, Paris, Éditions Au sans pareil, 1920.

DALÍ Salvador, *La Conquête de l'irrationnel*, Éditions surréalistes, Paris, 1935.

GARCÍA Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, 1945.

HUGO Victor, *Les Misérables*, tome 2, 1862.

PÉREZ TURRENT Tomás et DE LA COLINA José, *Conversations avec Luis Buñuel, il est dangereux de se pencher au-dedans*, éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 1993.

### Conférence

NERUDA Pablo, «Textos no clásicos. Una conferencia de Pablo Neruda», *Espadaña*, León, n° 44, 1950.

### Dictionnaire

VIRMAUX Alain et Odette, *Dictionnaire des mouvements artistiques et littéraires de 1870 à 2010, groupes, courants, pôles, foyers*, Paris, Félin, 2012.

### Lettres

FREUD, Sigmund, lettre à Stefan Zweig, 1938.

GARCÍA Lorca, “Lettre à son ami Carlos Mora Lynch (juillet '29)”, en *Obras completas - Vol. 15 Conferencias (1928-1936)*. Barcelona, RBA, 1998.

### Recueils de textes

BRETON André, *La Trajectoire du rêve*, 7e cahier des Cahiers GLM, Paris, Éditions Guy Lévis-Mano, 1938.

GARCÍA Lorca, *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Édition d'André Belamich, Paris, 1981.

GARCÍA Lorca, *Oeuvres complètes VII*, Paris, La Pléiade, 1960

### Recueils de poésie

GARCÍA Lorca, *Poeta en Nueva York*, « Paisaje de la multitud que vomita », New York, 1929.

GARCÍA Lorca, *Impressions et paysages*, traduction de l'espagnol et préface par Claude Couffon, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 19 février 2015.

ALEIXANDRE Vicente, *La destrucción o el amor*, poemario de la colección de *El País*, 8 novembre 2003, disponible à cette adresse [https://elpais.com/diario/2003/11/08/cultura/1068246007\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/11/08/cultura/1068246007_850215.html)

### Mémoires

BUÑUEL Luis, *Mon dernier soupir*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1982.

DALÍ Salvador, *Journal d'un génie*, Éditions de la Table Ronde, Paris, 1963.

### Manuscrit

GARCÍA Lorca, manuscrit de *Viaje a la luna*, 1939, disponible sur la BNE <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000206270&page=1>

### Journaux et revues

BUÑUEL Luis, *La Révolution surréaliste*, numéro 5, novembre 1929.

DALÍ Salvador, scénario d'*Un chien andalou*, publié dans le n°5 de *La Révolution surréaliste*, novembre 1929.

DALÍ Salvador et BUÑUEL Luis, article publié dans la revue *Mirador*, Espagne, 29 octobre 1929.

DALÍ Salvador, *Harper's Bazaar*, « Le surréalisme à Hollywood », États-Unis, juin 1937.

DALÍ Salvador, 1er numéro du *Minotaure*, « Interprétation Paranoïaque-critique de l'Image obsédante de *L'Angélu*s de Millet », Paris, 1933.

LACAN Jacques, dans la revue *Minotaure*, « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience », Paris, 1933.

SOLLERS Philippe, revue *Tel Quel*, Paris, 1968.

## PRODUCTIONS GRAPHIQUES

### Tableaux

DALÍ Salvador, *Autoportrait dédié à Federico Garcia Lorca*, disponible sur Arnet à cette adresse : <http://www.artnet.fr/artistes/salvador-dal%C3%AD/autoportrait-d%C3%A9di%C3%A9-%C3%A0-federico-garc%C3%ADa-lorca-PXFVKpcm3khfSv9uPuX5Vw2>

DALÍ Salvador, *Portrait de Luis Buñuel*, 1924, disponible sur le site de la Fondation Gala-Salvador Dalí à cette adresse : <https://www.salvador-dali.org/fr/oeuvre/catalogue-raisonne-peinture/obra/141/portrait-de-luis-bunuel>

DALÍ Salvador, *Le visage de la guerre*, Fondation Gala-Salvador Dalí, image disponible à cette adresse : <https://www.salvador-dali.org/fr/oeuvre/catalogue-raisonne-peinture/obra/499/visage-de-la-guerre>

DALÍ Salvador, *Le grand masturbateur*, huile sur toile, 100 x 15 à cm, 1929, disponible sur le site de la Fondation Gala-Dalí à cette adresse : [Le grand masturbateur | Ressources pédagogiques | Fundació Gala - Salvador Dalí \(salvador-dali.org\)](https://www.salvador-dali.org/fr/oeuvre/catalogue-raisonne-peinture/obra/499/visage-de-la-guerre)

DALÍ Salvador, *Le rêve*, 1931, Cleveland Museum of Art, Cleveland.

DALÍ Salvador, *Le miel est plus doux que le sang*, 1927, Figueres.

### Dessins

DALÍ Salvador, *Autoportrait*, 1927.

### Films

DALÍ Salvador, BUÑUEL Luis, *Un chien andalou*, 1929.

DALÍ Salvador, BUÑUEL Luis, *L'Âge d'or*, 1930.

GARCÍA Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, adaptation télévisée, Pays-Bas, 1963.

## BIBLIOGRAPHIE

---

AUBRUN Charles-Vincent, Bulletin hispanique, compte-rendu sur *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, 1951. Disponible à cette adresse : [https://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1951\\_num\\_53\\_3\\_3278\\_t1\\_0340\\_0000\\_2](https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1951_num_53_3_3278_t1_0340_0000_2)

BERGALA Alain, *Luis Buñuel*, « Comment on devient surréaliste en un soir : *Un chien andalou* », Cahiers du cinéma, Collection grands cinéastes, Le Monde, Paris, 2008.

BUSOÑOS Carlos, *La poésie d'Alexandre*, 1950.

CARROUGES Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Éditions Gallimard, 1967

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), définition de « Romantisme », disponible à l'adresse suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/romantisme>

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), définition d'« avant-garde », disponible à l'adresse suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/avant-garde>

DUROZOI Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Éditions Hazan, 2004.

FILLIERE Carole, « Les poèmes en prose de Federico García Lorca : création d'une disparition », disponible à cette adresse : <https://doi.org/10.4000/hispanismes.489>

GARNIER Essyllt, *Le rêve dans le surréalisme : vers une nouvelle conception de soi et du monde*, 2021.

GASTALDELLO Daniel, *Narrativa del pánico. Viaje a la luna de García Lorca : la dimensión política de un proyecto de guión cinematográfico*, Université National du Littoral, 2008.

GIORDANO Carlos PALMISANO Nicolás, *Biographie illustrée de Salvador Dalí*, Éditions Dos de Arte 2018, édition française.

GRENIER Catherine, *Salvador Dalí, L'invention de soi*, Flammarion, Paris, 2011.

HECHT Emmanuel, *Les Echos "Dalí peintre métaphysique"*, disponible à cette adresse : <https://www.lesechos.fr/2004/01/dali-peintre-metaphysique-1060609>

LARRAZ Emmanuel, « 80 ans après... Un chien andalou (1929) de Luis Buñuel » dans la revue E-CRINI, Université de Bourgogne, Dijon, 2013, disponible à l'adresse suivante :

[https://crini.univ-nantes.fr/medias/fichier/larraz\\_chien\\_andalou\\_1361967818409.pdf?ID\\_FICHE=592730&INLINE=FALSE](https://crini.univ-nantes.fr/medias/fichier/larraz_chien_andalou_1361967818409.pdf?ID_FICHE=592730&INLINE=FALSE)

LAURENCE Adelina, « La représentation de la femme lorquienne : le désir de liberté », Université de Poitiers-Université de Grenade, 2021, disponible à l'adresse suivante : [cle.ens-lyon.fr/espagnol/arts/theatre/theatre-classique/la-representation-de-la-femme-lorquienne-le-desir-de-liberte#section-1](http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/arts/theatre/theatre-classique/la-representation-de-la-femme-lorquienne-le-desir-de-liberte#section-1)

LIRA P. Oswaldo, «La esencia de la poesía», *Escorial*, Madrid, Tome XIV, n° 43, mai 1944.

MARCO Joaquín, *Mort ou resurrection du surréalisme espagnol*, 1973

MURAT Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 2003.

NADEAU Maurice, « Avertissement » dans *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1945.

NAVAS OCAÑA Isabel, Bulletin Hispanique n°111, « La crítica al surrealismo en España », 2009.

REYNAUD PALIGOT Carole, « Surréalisme : heurts et tensions entre projet personnel et éthique collective », dans le numéro 2 de la revue *Histoire et Sociétés, Revue européenne d'histoire sociale*, 2002.

RIESGO Begoña, « Le contre-dire ironique de *La casa de Bernarda Alba* », *Les relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne*, p145-164, Casa de Velásquez, ENS-LSH Lyon, 2011, disponible à l'adresse suivante : <https://books.openedition.org/cvz/16582?lang=fr>

RIGHETTI Giordano, *Rêves et cauchemars de l'oppression moderne dans le New York universel de García Lorca* - Séminaire d'analyse textuelle, Université de Bologne, 2005.

RIGHETTI Giordano, *La puissance imaginaire de Poeta en Nueva York : analyse et comparaison de deux traductions françaises* - Séminaire de traductologie, Université de Bologne, 2005.

ROSNAY, Jean Pierre. «Vivre en Poésie », n°25. Paris, Club des Poètes, 1989.

RTS Culture, « Un poème manuscrit de Stéphane Mallarmé vendu un million de francs », 16 octobre 2015 , disponible à cette adresse : <https://www.rts.ch/info/culture/7173757-un-poeme-manuscrit-de-stephane-mallarme-vendu-un-million-de-francs.html>

SEGUIN Jean-Claude, revue du CAER, Cahiers d'étude romanes, « Voyages dans la lune... Pour en finir une bonne fois pour toutes avec l'adaptation », disponible à cette adresse : <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.3751>

WAINTROP Edouard, *Libération*, « La revanche du Chien andalou », Paris, 1998, disponible à cette adresse : [https://www.liberation.fr/culture/1998/04/23/la-revanche-du-chien-andalou\\_233788/](https://www.liberation.fr/culture/1998/04/23/la-revanche-du-chien-andalou_233788/)

WAGNER Hedwig, « Le cinéma au xx<sup>e</sup> siècle : une approche communicationnelle », dans le numéro 70 de la revue *Hermès*, 2014, disponible à l'adresse suivante : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-3-page-166.htm>

## ANNEXES

---

### *Table des annexes*

**ANNEXE 1 : ODE À SALVADOR DALÍ, FEDERICO GARCÍA LORCA, 1926, TRADUCTION PAR PAUL ELUARD.**

**ANNEXE 2 : VIAJE A LA LUNA, FEDERICO GARCÍA LORCA, 1929.**

**ANNEXE 1 : ODE À SALVADOR DALÍ, FEDERICO GARCÍA LORCA, 1926, TRADUCTION PAR PAUL ELUARD.**

Une rose dans le haut jardin que tu désires.  
Une roue dans la pure syntaxe de l'acier.  
Elle est nue la montagne de brume impressionnistes.  
Les gris en sont à leurs dernières balustrades.

Dans leurs blancs studios, les peintres modernes  
Coupent la fleur aseptique de la racine carrée.  
Sur les eaux de la Seine, un iceberg de marbre  
Refroidit les fenêtres et dissipe les lierres.

L'homme, d'un pas ferme, foule les rues dallées  
Et les vitres esquivent la magie du reflet.  
Le Gouvernement a fermé les boutiques de parfums.  
La machine éternise ses mouvements binaires.

C'est une absence de forêts, de paravents, d'entre-sourcils  
Qui rôde par les terrasses des maisons antiques.  
Et c'est l'air qui polit son prisme sur la mer,  
C'est l'horizon qui monte comme un grand aqueduc.

Les marins ignorant le vin et la pénombre  
Décapitent les sirènes sur des mers de plomb.  
La Nuit, noire statue de la prudence,  
Tient le miroir rond de la lune dans sa main.

Un désir nous gagne, de formes, de limites.  
Voici l'homme qui voit à l'aide d'un mètre jaune.  
Venus est une blanche nature-morte.  
Voici que les collectionneurs de papillons s'effacent.



Cadaquès, sur le fléau de l'eau et de la colline,  
Soulève des gradins et enfouit des coquilles.  
Des flûtes de bois pacifient l'air.  
Un vieux dieu sylvestre donne des fruits aux enfants.

Sans avoir pris le temps de s'endormir, les pêcheurs dorment sur le sable.  
En haute mer, ils ont une rose pour boussole.  
L'horizon vierge de mouchoirs blessés  
Joint les masses vitrifiées du poisson et de la lune.

Une dure couronne de blanches brigantines  
Ceint des fronts amers, des cheveux de sable.  
Les sirènes persuasives ne nous suggestionnent pas.  
Elles apparaissent au premier verre d'eau douce.

Ô Salvador Dali à la voix olivée !  
Je ne vante pas ton imparfait pinceau adolescent,  
Ni ta couleur qui courtise la couleur de ton temps.  
Je chante ton angoisse, ô limité, limité éternel !

Âme hygiénique, tu vis sur des marbres nouveaux.  
Tu fuis l'obscur selve des formes incroyables.  
Où atteignent tes mains, ta fantaisie atteint,  
Et tu jouis du sonnet de la mer dans ta fenêtre.

Aux premières bornes que l'homme rencontre,  
Le monde n'est que désordre et que sourde pénombre.  
Mais déjà les étoiles, cachant les paysages,  
Désignent le schéma parfait de ses orbites.

Le courant du temps s'apaise et s'ordonne  
Dans les formes numériques d'un siècle, et d'un autre siècle.  
La Mort vaincue se réfugie en tremblant  
Dans le cercle étroit de la minute présente.

En prenant ta palette, dont l'aile est trouée d'un coup de feu,  
Tu demandes la lumière qui anime la coupe renversée de l'olivier.  
Large lumière de Minerve, constructrice d'échafaudages,  
Lumière où ni le songe, ni sa flore inexacte n'ont place.

Tu demandes la lumière antique qui reste sur le front,  
Qui ne descend ni à la bouche, ni au cœur de l'homme.  
Lumière que craignent les vignes poignantes de Bacchus  
Et la force désordonnée qui porte l'eau courbe.

Tu as raison de banderoler la limite obscure,  
Toute brillante de nuit. Et en tant que peintre,  
Tu ne veux pas que ta forme soit amollie  
Par le coton changeant d'un nuage imprévu.

Le poisson dans le vivier, l'oiseau dans la cage,  
 Tu ne veux pas les inventer dans la mer ou le vent.  
 Après les avoir, de tes honnêtes pupilles, bien regardés,  
 Tu stylises ou copies les petits corps agiles.

Tu aimes une matière définie et exacte  
 Où le champignon ne puisse dresser sa tente.  
 Tu aimes l'architecture qui contruit dans l'absent  
 Et tu prends le drapeau pour une simple plaisanterie.

Le compas d'acier rythme son court vers élastique.  
 La sphère déjà dément les îles inconnues.  
 La ligne droite exprime son effort vertical  
 Et les cristaux savants chantent leurs géométries.

Mais encore et toujours la rose du jardin où tu vis.  
 Toujours la rose, toujours ! nord et sud de nous-mêmes !  
 Tranquille et concentrée comme une statue aveugle,  
 Ignorante des efforts souterrains qu'elle cause.

Rose pure, abolissant artifices et croquis  
 Et nous ouvrant les ailes ténues du sourire.  
 (Papillon cloué qui médite son vol).  
 Rose de l'équilibre sans douleurs voulues. Toujours la rose !

Ô Salvador Sali à la voix olivée !  
 Je dis ce que me disent ta personne et tes tableaux.  
 Je ne loue pas ton imparfait pinceau adolescent,  
 Mais je chante la parfaite direction de tes flèches.

Je chante ton bel effort de lumières catalanes  
 Et ton amour pour tout ce qui explicable.  
 Je chante ton cœur astronomique et tendre,  
 Ton cœur de jeu de cartes, ton cœur sans blessure.

Je chante cette anxiété de statue que tu poursuis sans trêve,  
 La peur de l'émotion qui t'attend dans la rue.  
 Je chante la petite sirène de la mer qui te chante,  
 Montée sur une bicyclette de coraux et de coquillages.

Mais avant tout je chante une pensée commune  
 Qui nous unit aux heures obscures et dorées.  
 L'art, sa lumière ne gâche pas nos yeux.  
 C'est l'amour, l'amitié, l'escrime qui nous aveuglent.

Bien avant le tableau que, patient, tu dessines,  
 Bien avant le sein de Thérèse, à la peau d'insomnie,  
 Bien avant la boucle serrée de Mathilde l'ingrate,  
 Passe notre amitié peinte comme un jeu d'oie.

Que des traces dactylographiques de sang sur l'or  
Rayant le cœur de la Catalogne éternelle !  
Que les étoiles comme des poings sans faucon t'illuminent,  
Pendant que ta peinture et que ta vie fleurissent.

Ne regarde pas la clepsydre aux ailes membraneuses,  
Ni la dure faux des allégories.  
Habille et déshabille toujours ton pinceau dans l'air,  
Face à la mer peuplée de barques et de marins.

## ANNEXE 2 : VIAJE A LA LUNA, FEDERICO GARCÍA LORCA, 1929.

1

Cama blanca sobre una pared gris. Sobre los paños surge un baile de números 13 y 22. Desde dos empiezan a surgir hasta que cubren la cama como hormigas diminutas.

2

Una mano invisible arranca los paños.

3

Pies grandes corren rápidamente con exagerados calcetines de rombos blancos y negros.

4

Cabeza asustada que mira fija un punto y se disuelve sobre una cabeza de alambre con un fondo de agua.

5

Letras que digan *Socorro Socorro Socorro* con doble exposición sobre un sexo de mujer con movimiento de arriba abajo.

6

Pasillo largo recorrido por la máquina con ventana de final.

7

Vista de Broadway de noche con movimiento de tictac. Se disuelve en el anterior.

8

Seis piernas oscilan con gran rapidez.

9

Las piernas se disuelven sobre un grupo de manos que tiemblan.

10

Las manos que tiemblan sobre una doble exposición de un niño que llora.

11

Y el niño que llora sobre una doble exposición de una mujer que le da una paliza.

12

Esta paliza se disuelve sobre el pasillo largo otra vez, que la máquina recorre con rapidez.

13

Al final un gran plano de un ojo sobre una doble exposición de peces, y se disuelve sobre el siguiente.

14

Caída rápida por una montaña rusa en color azul con doble exposición de letras de *Socorro Socorro*.

15

Cada letrero de *Socorro Socorro* se disuelve en la huella de un pie.

16

Y cada huella de pie en un gusano de seda sobre una hoja en fondo blanco.

17

De los gusanos de seda sale una gran cabeza muerta y de la cabeza muerta un cielo con luna.

18

La luna se corta y aparece un dibujo de una cabeza que vomita y abre y cierra los ojos y se disuelve sobre

19

dos niños que avanzan cantando con los ojos cerrados.

20

Cabezas de los niños que cantan llenas de manchas de tinta.

21

Un plano blanco sobre el cual se arrojan gotas de tinta.

(Todos estos cuadros rápidos y bien ritmados.)

Aquí un letrero que diga *No es por aquí.*

22

Puerta.

23

Sale un hombre con una bata blanca. Por el lado opuesto viene un muchacho desnudo en traje de baño de grandes cuadros blancos y negros.

24

Gran plano del traje de cuadros sobre una doble exposición de un pez.

25

El hombre de la bata le ofrece un traje de arlequín pero el muchacho rehúsa. Entonces el hombre de la bata lo coge por el cuello, el otro grita, pero el hombre de la bata le tapa la boca con el traje de arlequín.

26

Gran plano de manos y traje de arlequín apretando con fuerza.

27

Se disuelve sobre una doble exposición de serpientes de mar del *aquárium* y éstas en los cangrejos del mismo *aquárium* y éstos en otros peces con ritmo.

28

Pez vivo sostenido en la mano en un gran plano hasta que muera y avance la boquita abierta hasta cubrir el objetivo.

29

Dentro de la boquita aparece un gran plano en el cual saltan, en agonía, dos peces.

Éstos se convierten en un caleidoscopio en el que cien peces saltan o laten en agonía.

30

Letrero: *Viaje a la luna.*

Habitación. Dos mujeres vestidas de negro lloran sentadas con las cabezas echadas en una mesa donde hay una lámpara. Dirigen las manos al cielo. Planos de los bustos y las manos. Tienen las cabelleras echadas sobre las caras y las manos contrahechas con espirales de alambre.

31

Siguen las mujeres bajando los brazos y subiéndolos al cielo.

32

Una rana cae sobre la mesa.

33

Doble exposición de la rana vista enorme sobre un fondo de orquídeas agitadas con furia.

Se van las orquídeas y aparece una cabeza enorme dibujada de mujer que vomita que cambia de negativo a positivo y de positivo a negativo rápidamente.

34

Una puerta se cierra violentamente y otra puerta y otra y otra sobre una doble exposición de las mujeres que suben y bajan los brazos.

Al cerrarse cada puerta saldrá un letrero que diga: *Elena Helena elhena eLHeNa.*

35

Las mujeres se dirigen rápidamente a la puerta.

36

La cámara baja con gran ritmo acelerado las escaleras y con doble exposición las sube.

37

Triple exposición de subir y bajar escaleras.

38

Doble exposición de barrotes que pasan sobre un dibujo:

*Muerte de Santa Rodegunda.*

39

Una mujer enlutada se cae por la escalera.

40

Gran plano de ella.

41

Otra vista de ella muy realista. Lleva pañuelo en la cabeza a la manera española. Exposición de las narices echando sangre.

42

Cabeza boca abajo de ella con doble exposición sobre un dibujo de venas y granos gordos de sal para el relieve.

43

La cámara desde abajo enfoca y sube la escalera. En lo alto aparece un desnudo de muchacho. Tiene la cabeza como los muñecos anatómicos con los músculos y las venas y los tendones. Luego sobre el desnudo lleva dibujado el sistema de la circulación de la sangre y arrastra un traje de arlequín.

44

Aparece de medio cuerpo. Y mira de un lado a otro. Se disuelve sobre una calle nocturna.

45

Ya en la calle nocturna hay tres tipos con gabanes que dan muestras de frío. Llevan los cuellos subidos. Uno mira la luna hacia arriba levantando la cabeza y aparece la luna en la pantalla, otro mira la luna y aparece una cabeza de pájaro en gran plano a la cual se estruja el cuello hasta que muera ante el objetivo, el tercero mira la luna y aparece en la pantalla una luna dibujada sobre fondo blanco que se disuelve sobre un sexo y el sexo en la boca que grita.



46

Huyen los tres por la calle.

47

Aparece en la calle el hombre de las venas y queda en cruz. Avanza en saltos de pantalla.

48

Se disuelve sobre un cruce en triple exposición de trenes rápidos.

49

Los trenes se disuelven sobre una doble exposición de teclados de pianos y manos tocando.

50

Se disuelve sobre un bar donde hay varios muchachos vestidos de esmoquin. El camarero les echa vino pero no pueden llevarlo a su boca. Los vasos se hacen pesadísimos y luchan en una angustia de sueño. Entra una muchacha casi desnuda y un arlequín y bailan en ralentí. Todos prueban a beber pero no pueden. El camarero llena sin cesar los vasos, que ya están llenos.

51

Aparece el hombre de las venas gesticulante y haciendo señas desesperadas y movimientos que expresan vida y ritmo acelerado. Todos los hombres se quedan adormilados.

52

Una cabeza mira estúpidamente. Se acerca a la pantalla y se disuelve en una rana. El hombre de las venas estruja la rana con los dedos.

53

Sale una esponja y una cabeza vendada.

54

Se disuelve sobre una calle. La muchacha vestida de blanco huye con el arlequín.

55

Aparece una cabeza que vomita. Y en seguida toda la gente del bar que vomita.

56

Se disuelve sobre un ascensor donde un negrito vomita. La muchacha y el arlequín suben en el ascensor.

57

Suben en el ascensor y se abrazan.

58

Plano de un beso sensual.

59

El muchacho muerde a la muchacha en el cuello y tira violentamente de sus cabellos.

60

Aparece una guitarra. Y una mano rápida corta las cuerdas con unas tijeras.

61

La muchacha se defiende del muchacho, y éste con gran furia le da otro beso profundo y pone los dedos pulgares sobre los ojos como para hundir los dedos en ellos.

62

Grita la muchacha y el muchacho de espaldas se quita la americana y una peluca y aparece el hombre de las venas.

63

Entonces ella se disuelve en un busto de yeso blanco y el hombre de las venas la besa apasionadamente.

64

Se ve el busto de yeso con huellas de labios y huellas de manos.

65

Vuelven a salir las palabras *Elena elena elena elena*.

66

Estas palabras se disuelven sobre grifos que echan agua de manera violenta.

67

Y estos grifos sobre el hombre de las venas muerto sobre periódicos abandonados y arenques.

68

Aparece una cama y unas manos que cubren un muerto.

69

Viene un muchacho con una bata blanca y guantes de goma y una muchacha vestida de negro. Pintan un bigote con tinta a una cabeza terrible de muerto. Y se besan con grandes risas.

70

De ellos surge un cementerio y se les ve besarse sobre una tumba.

71

Plano de un beso cursi de cine con otros personajes.

72

Y al final con prisa la luna y árboles con viento.

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

---

<b>Illustration 1</b> : <i>Autoportrait</i> , Salvador Dalí, 1927.....	p39
<b>Illustration 2</b> : Scénario d' <i>Un chien andalou</i> , Luis Buñuel et Salvador Dalí, numéro 5 de <i>La Révolution surréaliste</i> , 1929.....	p41
<b>Illustration 3</b> : <i>Un chien andalou</i> , Luis Buñuel et Salvador Dalí, 1929.....	p42
<b>Illustration 4</b> : <i>Un chien andalou</i> , Luis Buñuel et Salvador Dalí, 1929.....	p43
<b>Illustration 5</b> : <i>Portrait de Luis Buñuel</i> , Salvador Dalí, 1924.....	p45
<b>Illustration 6</b> : <i>Le visage de la guerre</i> , Salvador Dalí, 1940, musée Boijmans Van Beningen, Rotterdam.....	p53
<b>Illustration 7</b> : <i>L'Âge d'or</i> , Luis Buñuel et Salvador Dalí, 1930.....	p58
<b>Illustration 8</b> : <i>Le grand masturbateur</i> , Salvador Dalí, 1929, musée de la Reina Sofia, Madrid.....	p59
<b>Illustration 9</b> : <i>Le rêve</i> , Salvador Dalí, 1931, Cleveland Museum of Art, Cleveland.....	p64
<b>Illustration 10</b> : Etude pour <i>Le miel est plus doux que le sang</i> , Salvador Dalí, 1927, Figueres.....	p65
<b>Illustration 11</b> : <i>Le grand masturbateur</i> , Salvador Dalí, 1927.....	p67
<b>Illustration 12</b> : Etude pour <i>Le miel est plus doux que le sang</i> , Salvador Dalí, 1927, Figueres.....	p67
<b>Illustration 13</b> : Etude pour <i>Le miel est plus doux que le sang</i> , Salvador Dalí, 1927, Figueres.....	p68
<b>Illustration 14</b> : Etude pour <i>Le miel est plus doux que le sang</i> , Salvador Dalí, 1927, Figueres.....	p68
<b>Illustration 15</b> : Etude pour <i>Le miel est plus doux que le sang</i> , Salvador Dalí, 1927, Figueres.....	p68
<b>Illustration 16</b> : Première page du manuscrit de <i>Viaje a la luna</i> , Federico García Lorca, 1929, Biblioteca Nacional de España.....	p72
<b>Illustration 17</b> : <i>Un chien andalou</i> , Luis Buñuel et Salvador Dalí, 1929.....	p75
<b>Illustration 18</b> : <i>Un chien andalou</i> , Luis Buñuel et Salvador Dalí, 1929.....	p75
<b>Illustration 19</b> : <i>Un chien andalou</i> , Luis Buñuel et Salvador Dalí, 1929.....	p76
<b>Illustration 20</b> : <i>Un chien andalou</i> , Luis Buñuel et Salvador Dalí, 1929.....	p76
<b>Illustration 21</b> : <i>Un coup de n'abolira jamais le hasard</i> , Stéphane Mallarmé, 1897, BnF.....	p80

**Table des illustrations**

**Illustration 22** : Premier numéro du *Minotaure*, article de Salvador Dalí, 1933, Gallica.....p86

**Illustration 23** : La casa de Bernarda Alba, Federico García Lorca, adaptation télévisée, Pays-Bas, 1963.....p91

# TABLE DES MATIÈRES

SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....	7
INTRODUCTION.....	9
<b>PARTIE 1 : LE SURREALISME ESPAGNOL ET SES REPRÉSENTANTS. 13</b>	
<b>La spécificité du surréalisme espagnol et sa relation avec le surréalisme français.....</b>	<b>13</b>
<i>L'internationalisation du surréalisme.....</i>	<i>13</i>
<i>Le surréalisme espagnol et ses particularités.....</i>	<i>16</i>
<i>Critique du surréalisme espagnol à travers la critique de Salvador Dalí par les surréalistes français.....</i>	<i>23</i>
<b>La Residencia de estudiantes : les relations artistiques et humaines entre trois pionniers.....</b>	<b>26</b>
<i>La rencontre des trois pionniers.....</i>	<i>26</i>
<i>Luis Buñuel : le pionnier du cinéma surréaliste.....</i>	<i>31</i>
<i>L'importance du lyrisme dans la poésie lorcienne.....</i>	<i>34</i>
<b>Leurs présentations mutuelles dans leurs œuvres.....</b>	<b>37</b>
<i>La relation intense et ambiguë entre Salvador Dalí et Federico García Lorca.....</i>	<i>37</i>
La tension permanente entre les deux hommes.....	37
Représentation artistique mutuelle et similitudes entre les œuvres.....	38
<i>Le rapport déséquilibré entre les trois hommes.....</i>	<i>41</i>
Présentation de la forte relation entre Salvador Dalí et Luis Buñuel.....	41
Déséquilibre dans le trio et jalousie de Federico García Lorca.....	46
<b>PARTIE 2 : L'UTILISATION DE SYMBOLES COMME UN LANGAGE ARTISTIQUE POUR DIRE L'INDICIBLE.....</b>	<b>49</b>
<b>Présentation d'une sensibilité artistique similaire : la création d'un langage symbolique commun.....</b>	<b>49</b>
<i>L'importance de l'intertextualité dans l'art.....</i>	<i>49</i>
<i>L'influence artistique mutuelle entre les trois hommes.....</i>	<i>52</i>
<b>Étude comparée : la représentation des passions.....</b>	<b>54</b>
<i>L'amour interdit de Federico García Lorca pour Salvador Dalí.....</i>	<i>54</i>
<i>Des récits de rêve au court-métrage surréaliste.....</i>	<i>55</i>
<i>La représentation moderne des fantasmes chez le peintre catalan.....</i>	<i>59</i>
<b>Étude symbolique des œuvres du trio : la représentation indirecte des tabous.....</b>	<b>62</b>
<i>La représentation indirecte de l'inconscient par l'utilisation de symboles chez Salvador Dalí.....</i>	<i>62</i>
<i>La révélation sous-jacente des émotions de Federico García Lorca dans ses poèmes.....</i>	<i>69</i>
<i>Une esthétique symbolique similaire dans Un chien andalou de Luis Buñuel.....</i>	<i>74</i>
<b>PARTIE 3 : LA CONFRONTATION AU CHOC ET LA CENSURE.....</b>	<b>79</b>
<b>A. Des valeurs avant-gardistes qui vont à l'encontre de la société.....</b>	<b>79</b>
<i>Les valeurs fondamentales du surréalisme français.....</i>	<i>79</i>
<i>L'acceptation de Salvador Dalí et de Luis Buñuel dans le groupe français.....</i>	<i>82</i>
<i>La méthode paranoïaque-critique de Salvador Dalí.....</i>	<i>86</i>

<b>B. Le choc provoqué par le décalage entre les envies des artistes et les attentes du public.....</b>	<b>88</b>
<i>L'esthétique du choc dans le surréalisme.....</i>	<i>88</i>
<i>La représentation de la violence chez Salvador Dalí et Luis Buñuel.....</i>	<i>89</i>
<i>La violence de la société conservatrice dans La casa de Bernarda Alba.....</i>	<i>91</i>
<b>C. La lutte contre la censure pour faire entendre son art.....</b>	<b>94</b>
<i>L'écriture de la liberté censurée.....</i>	<i>94</i>
<i>L'aggravation de la censure sous le régime de Franco.....</i>	<i>97</i>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>99</b>
<b>SOURCES.....</b>	<b>103</b>
<b>PRODUCTIONS ÉCRITES.....</b>	<b>103</b>
<i>Livres et essais.....</i>	<i>103</i>
<i>Conférence.....</i>	<i>103</i>
<i>Dictionnaire.....</i>	<i>103</i>
<i>Lettres.....</i>	<i>103</i>
<i>Recueils de textes.....</i>	<i>104</i>
<i>Recueils de poésie.....</i>	<i>104</i>
<i>Mémoires.....</i>	<i>104</i>
<i>Manuscrit.....</i>	<i>104</i>
<i>Journaux et revues.....</i>	<i>104</i>
<b>PRODUCTIONS GRAPHIQUES.....</b>	<b>105</b>
<i>Tableaux.....</i>	<i>105</i>
<i>Dessins.....</i>	<i>105</i>
<i>Films.....</i>	<i>105</i>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>107</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>111</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS.....</b>	<b>123</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>125</b>