

Quelques exemples des relations entretenues entre *Eros* et *Thanatos* chez Luis Buñuel

Jocelyne AUBE-BOURLIGUEUX
Université de Nantes

Résumé :

Luis Buñuel s'inspira du roman de Rodolfo Usigli (1944) pour réaliser un film éponyme *Ensayo de un crimen* (1955), séduit par l'attitude du protagoniste Roberto tenté par deux extrêmes : « être un grand saint ou un grand criminel ». Mais il s'écarte délibérément du modèle littéraire, n'en gardant que quelques objets symboliques, comme la boîte à musique, induisant une pulsion mortifère, liée dans le film à la pulsion érotique. L'esthète décadent, empêtré dans des actes peu motivés, devient Archibald à l'écran, un fétichiste obsédé, ce qui confère au film des plans chargés de symbolisme, dont l'humour noir est une caractéristique qui s'ajoute à la satire sociale. Le thème buñuelien de la frustration des désirs trouve ici un traitement ironique (la revendication non reconnue de crimes souhaités mais « ratés »), dans une subversion des codes du film noir ou du mélodrame. La couleur locale disparaît, au bénéfice du jeu sur construction et déconstruction identitaire et de l'affirmation surréaliste du pouvoir absolu de l'imagination.

Mots clés : Buñuel-Lorca-Dali-Ramón Gómez de la Serna- Greguerías-Eros –Thanatos

C'est à Madrid, dans les années qui précèdent 1925 (date de son second séjour à Paris), que Luis Buñuel aura pour premier collaborateur officiel Salvador Dalí et son 'aérodynamisme moral', qu'il fréquentera à partir de 1917 dans la capitale espagnole Federico García Lorca à la 'Resi' - *Residencia de Estudiantes* - avec d'autres futurs artistes et penseurs illustres -, tout en subissant une influence importante, peut-être moins visible : celle de 'l'ultraïsme' ('*ultraísmo*'¹) de Ramón Gómez de la Serna, lequel présidait avec succès et brio la fameuse 'tertulia' du café Pombo², cénacle bien connu et remarqué réunissant les beaux esprits venus

¹Au confluent de mouvements d'avant-garde tels que 'futurisme', 'cubisme' et 'dadaïsme', ce mouvement poétique serait lancé vers 1918 par un groupe de poètes : Guillermo de Torre, Xavier Bóveda, César A. Comet, Pedro Garfias, F. Iglesias Caballero, J. de Aroca. Outre le lexique de la technique, de la science ou du sport, les mots rares, les images surprenantes, les métaphores brillantes composent le langage de l'ultraïsme. Vers les années 1920-1923, plusieurs revues, souvent éphémères, allaient propager l'ultraïsme en Espagne (*Grecia*, *Cervantès*, *Ultra*), en Argentine (*Proa*, *Prisma*, *Martín Fierro*), au Mexique (*Horizonte*, *Los Contemporáneos*), en Uruguay (*Los Nuevos*, *Alfar*), à Cuba (*Revista de avance*). L'influence de l'ultraïsme fut bientôt décisive ; la dite 'génération de 1927' (dont F. García Lorca, G. Diego, ou P. Salinas...) y trouvera, en partie, ses racines ; J. L. Borges y sera associé. 'L'ultraïsme' devait déboucher ensuite sur le 'créacionisme', créé à Paris par le poète chilien Vicente Huidobro et le poète français Reverdy. 'Ultraïsme' et 'créacionisme' finirent cependant par être emportés par la grande vague de fond du surréalisme.

² *El Café Pombo* ou *Antiguo Café y Botillería de Pombo*, fut un café madrilène situé au *nombre 4 de la calle Carretas*. Lieu privilégié depuis le début du XIX^e.s de *tertulias literarias* - dont l'une fut immortalisée en 1920 par le peintre José Gutiérrez Solana -, il était internationalement reconnu comme cénacle réunissant les ,

constituer l'élite madrilène éclairée. Dans le même temps, L. Buñuel étudie alors l'entomologie avec Claudio Bolívar et se met à écrire des textes proches par le style de ceux des ultraïstes et de leur maître, souvent teintés d'un certain surréalisme au sein duquel la 'greguería' – de la définition de laquelle il sera question plus loin – a toute sa place, depuis 1918. Rappelons ici que Buñuel venait d'abandonner ses études d'ingénieur et de science biologique pour se consacrer à la philosophie et à l'étude des lettres, deux horizons totalement divergents et qui pourtant resteraient complémentaires chez lui, pour ne pas dire souvent indissociables. Converti en véritable expert en matière littéraire, Buñuel, au long ses tournage, allait bientôt faire appel à divers courants marquants de l'art espagnol. Il saurait rapidement enrichir cette empreinte nationale en joignant dans ses productions d'autres influences et mouvements internationaux, tels que la nouvelle gothique ou encore la psychanalyse de Freud, construisant de cette manière son cinéma autour d'une pensée, voire d'une idéologie interculturelle.

Il songe d'ailleurs pendant un temps réaliser un premier film avec Ramón Gómez de la Serna, avant *Un perro andaluz-Un chien andalou*, en 1928, puis *La edad de oro-L'âge d'or*, en 1930, dont le premier titre était précisément *la bestia andaluza-la bête andalouse* (Cf. Ramón Gómez de la Serna : « *La bestia andaluza* », *El Sol*, 6 marzo 1930). Flirtant avec divers courants, dont le 'creacionismo' ('créationnisme'), le futur cinéaste entreprend de la sorte progressivement d'écrire des poèmes et des textes à la manière d'essais littéraires novateurs, paraissant d'abord centrer principalement ses efforts sur un art d'avant-garde autre que le cinéma. Et c'est ainsi, par exemple, que le poète chilien Vicente Huidobro reprendra à sa manière un poème de L. Buñuel intitulé 'árbol'. Dans *Mi Último Suspiro-Mon dernier soupir*, celui-ci évoquera d'ailleurs longuement cette ambiance madrilène d'alors, en particulier la compagnie brillante de R. Gómez de la Serna, avec lequel il avait failli effectivement réaliser son premier film : « *En aquel momento, los poetas españoles se esforzaban por encontrar adjetivos sintéticos e inesperados, como 'la noche ajusticiada'* », titre qu'il voulait donner à l'un de ses recueils³. Il n'aura qu'un pas à franchir, à cette date, pour rejoindre d'un esprit léger le créateur des 'greguerías', sortes de saillies parfois drôles, parfois tristes, mais toujours savoureuses car constituant des associations synthétiques inattendues, puisque, selon les déclarations en usage : « *una greguería no se busca, sino que surge espontáneamente en la mente del poeta. Es la impresión del inconsciente de un objeto en la mente de un creador* ». Proche de la greguería l'aphorisme aura ceci en commun avec elle que, selon son auteur : « *Lo aforístico es un género que no se encoge, porque su brevedad no se lo permite* ».

On comprend mieux de la sorte pourquoi le chef de file de la brasserie littéraire de Madrid est vu dans la période indiquée comme une sorte de cousin germain du 'surréalisme'. Aussi bien, ce *Chien andalou* qu'on assimile communément au dernier mouvement cité, peut-il être vu, d'abord, comme le produit visuel le plus réussi émané du climat de féconde liberté mentale associative dans lequel baignait la Résidence des étudiants de Madrid, propre à stimuler les images sans cesse en irruption dans l'imaginaire poétique des compères et complices que sont alors L. Buñuel et S. Dali. Il n'en serait pour preuve que les commentaires ici et là rapportés,

jusqu'en 1937, date de sa fermeture durant la Guerre Civile. . La botillería tras un periodo de decadencia tras la postguerra acabó cerrando definitivamente en el año 1942.

³ « À ce moment-là, les poètes espagnols s'efforçaient de trouver des adjectifs synthétiques et inattendus, comme 'la nuit passée en justice, exécutée' ».

livrés oralement ou par écrit, selon lesquels *Un perro andaluz* était né fortuitement d'une conversation elle-même menée à bâtons rompus, entre deux amis ; à l'époque où Luis Buñuel avait été durant quelques jours l'invité de Salvador Dalí à Cadaquès, lors des fêtes de Noël, en 1928. Buñuel a quant à lui raconté l'épisode en ces termes⁴ :

« Dalí me dice: Esta noche he soñado que hormigas pululían en mi mani, Yo dije: ¡Y bien! Yo he soñado que cortábamos el ojo de alguien », ajoutant : « Estábamos en tal simbiosis que no había discusión. Trabajábamos recibiendo las primeras imágenes que nos venían a la mente y rechazábamos sistemáticamente todo lo que podía venir de la cultura o de la educación. Debían ser imágenes que nos sorprendieran y fueran aceptadas por ambos sin discusión. Por ejemplo, la mujer se hace de una raqueta de tennis para defenderse del hombre que quiere atacarla; éste mira entonces alrededor suyo buscando algo y (hablando con Dalí): ¿Qué es lo que ve? – Un sapo que vuela. – ¡Mal! – Una botella de coñac. – ¡Mal! – Bueno, yo veo dos cuerdas. – Bueno, pero ¿qué hay tras esas cuerdas? – El tipo que las jala se cae porque está arrastrando algo demasiado pesado. – Ah, está bien que caiga. – En las cuerdas, hay dos grandes calabazas secas. – ¿Qué más? – Dos hermanos maristas. – ¿Y luego? – Un cañón. – Mal, mejor un sillón de lujo. – No, un piano de cola. – Muy bien, y sobre el piano un asno... no, dos asnos putrefactos. – ¡Magnífico! Es decir que hacíamos surgir imágenes irracionales sin ninguna explicación » (Tomas Pérez Turrent y José de la Colina, 1993)

Mais, faut-il voir quelque rapprochement, entre ces sorties spontanées des deux collaborateurs et certaines saillies du chef de file de « La Sagrada Cripta del Pombo » ? L'interrogation mérite qu'on y réfléchisse, si l'on pense par exemple que dans ses fantasmagories relatives à la communication, R. G. de la Serna montrait une prédilection particulière pour des comparaisons avec le règne animal, et qu'il avait dit, nous traduisons : « Como se parecen las hormigas a unos aparatos de teléfono, están unidas entre sí por un sistema telefónicos que les permite avisarse mutuamente que, por aquí o por allá, hay galletas de vainilla » (Greguerías, Cátedra, p. 206) ; ou encore : « Los ojos son las ventanas del mundo » ; « La luna es el ojo de cristal del cielo » ; si ce n'est : « La música del piano de cola despliega su ala negra y nocturna de ángel caído, deseoso de subir otra vez al cielo. » (R. Gómez de la Serna, Total de greguerías, Madrid, Aguilar, 1962)⁵. Sans oublier non plus que le court-métrage tourné en 1929 avait pour premier titre, non pas *Un perro andaluz*, mais *El marista de la ballesta*, lequel faisait allusion de façon pour le moins burlesquement satirique à l'un des deux séminaristes traînés sous l'instrument de musique cité. De sorte que l'on peut assez difficilement estimer quelle part exacte revient alors à chacun, de la littérature ou de la peinture, au cours de la genèse d'un art en marche débouchant ensuite sur un film commun. Quand, d'un côté, apparaît par exemple une déclinaison des motifs propres à l'univers de Salvador Dalí, avant ou après : l'âne pourri, le piano à queue (*Guillaume Tell*, 1930 ; *Tête de mort atmosphérique*

⁴: Traduction : « Dalí me dit: Moi, cette nuit, j'ai rêvé que des fourmis pullulaient dans ma main. Et moi: Eh bien ! Moi, j'ai rêvé qu'on tranchait l'œil de quelqu'un ». L'idée d'*Un chien andalou* était née. Le scénario fut écrit en six jours, le temps des vacances, selon un procédé que Buñuel fait revivre ainsi: "Par exemple, la femme s'empare d'une raquette de tennis pour se défendre de l'homme qui veut l'attaquer; celui-ci regarde alors autour de lui cherchant quelque chose et (je parle avec Dalí) : Qu'est-ce qu'il voit ? - Un crapaud qui vole. – Mauvais ! - Une bouteille de cognac. – Mauvais ! – Bon, je vois deux cordes. – Bien, mais qu'est-ce qu'il y a derrière ces cordes ? - Le type les tire et tombe parce qu'il traîne quelque chose de très lourd. – Ah, c'est bien qu'il tombe. - Sur les cordes, il y a deux gros potirons séchés. – Quoi d'autre ? – Deux frères maristes. – Et ensuite ? - Un canon. – Mauvais; il faudrait un fauteuil de luxe. – Non, un piano à queue. – Très bon, et sur le piano, un âne... non, deux ânes putréfiés (*Surréalisme et cinéma*, 1965). – Magnifique ! C'est-à-dire que nous faisons surgir des images irrationnelles, sans aucune explication (*Comme dans un bois*, 1951) ».

⁵ « Les fourmis ressemblant elles-mêmes à des récepteurs de téléphone, sont reliées par un système téléphonique qui leur permet de s'avertir mutuellement, qu'ici ou là, il y a des gâteaux à la vanille » ; « Les yeux sont les fenêtres du monde » ; « La lune est l'œil de cristal du ciel » ; « La musique du piano à queue déploie son aile noire et nocturne d'ange déchu désireux de regagner le ciel ».

sodomisant un piano à queue, 1934), associé au cercueil (Fontaine nécrophilique coulant d'un piano à queue, 1933), La dentellière de Vermeer, les fourmis (Le grand masturbateur, 1929) ; et quand, de l'autre, Luis Buñuel avait écrit le premier essai du « Christ à cran d'arrêt » en 1922, texte où l'on ne rencontre que du rêve, du fortuit, des images à foison, et surtout des histoires d'objets récalcitrants. Car, l'objet détourné constitue l'essence même de cette écriture surréaliste fréquentée par le jeune homme qui écrira entre 1922 et 1980, avec la même verve caustique et corrosive

On peut certes essayer de mesurer l'apport de l'un et de l'autre. Dans la première monographie consacrée au cinéaste en 1962, Adonis Kyrou, un surréaliste - Dali s'était depuis longtemps brouillé avec le groupe -, tente de le faire en disant : « Je suis persuadé que les buts de Buñuel et Dali différaient. Pour le premier, il s'agissait de cerner ce domaine incandescent où le rêve et la réalité se confondent en un magnifique geste de libération, pour le second il était question d'épater le bourgeois. Entre Buñuel et le grand publiciste s'ouvre l'abîme de la sincérité » (*Luis Buñuel*, Paris, Seghers, 1962)⁶. L'auteur qui s'exprime ici va même jusqu'à distinguer les séquences, superficiellement surréalistes imaginées par Dali, des «réels cris de révolte» prophérés par Buñuel. Quoi qu'il en soit, ce montage de rêves enchaînés, présentés comme sans aucune intervention de la volonté des deux scénaristes, ouvrait dès lors au cinéma les portes du 'surréalisme'. « Dali et moi, en travaillant sur le scénario d'«*Un chien andalou*», nous pratiquions une sorte d'écriture automatique, nous étions surréalistes sans l'étiquette. » (Luis Buñuel, 1986, p.104). Il convient donc, en premier lieu, de songer aux relations entre littérature et cinéma dans l'œuvre de Buñuel, du fait que sa production artistique participe des deux modes d'expression. La pratique de la '*greguería*' serait en ce sens, entre 1922 et 1933, le véritable précédent poétique de la réalisation cinématographique ultérieure, entreprise par lui à partir de 1928. Et tout donne l'impression de se passer, au niveau de la gestation de l'art buñuelien, comme si l'homme chargé de sa caméra l'avait peu à peu emporté sur l'écrivain muni de sa plume. Tant il semble bien que certains critères esthétiques de l'auteur des textes en prose ou en vers, permettant de définir une véritable formulation poétique, assortie d'un style très personnel, soient venus régir un peu plus tard l'œuvre filmique en cours. Certes, le Luis qui remplissait antérieurement les pages de ses jeux de mots et finesses d'esprit arrêterait de le faire ensuite sur le même mode. Néanmoins, certaines des caractéristiques en vigueur ensuite peuvent sans doute apparaître comme fonctionnels dans sa nouvelle orientation cinématographique, du film muet au film sonore, dans le cadre des débats théoriques formulés parmi les avants-gardes russe et française, par l'expressionnisme allemand, ou encore face aux conventions établies du langage d'un cinéma américain en plein développement. Et l'on se souvient par exemple que d'après Octavio Paz, *Un perro andaluz* et *La edad de oro* marquent l'invasion agressive délibérée de la poésie surréaliste dans l'art du cinéma, même si le jeune L. Buñuel s'en défend quelque peu au départ : « À vrai dire, dans les premiers temps, le surréalisme m'intéressait assez peu » devait-il écrire plus tard (*Mon dernier soupir*, 1986, p.104). Il est vrai que l'ensemble nommé '*una Jirafa*' serait un peu postérieur (1933). Nous y reviendrons...

⁶Adonis Kyrou est un écrivain de cinéma et un réalisateur français d'origine grecque, né en octobre 1923 à Athènes en Grèce et mort à Paris en novembre 1985. Il est l'auteur de *Le Surréalisme au cinéma*, Arcanes, Paris, 1953 (réédition Ramsay, 1985). *Amour-érotisme et cinéma*, Éric Losfeld, Paris, 1957. *Luis Buñuel*, Paris, Seghers, 1962.

Mais qu'en est-il des rapports entre *Eros* et *Thanatos* dans tout cela, demandera-t-on ? En particulier du point de vue de leurs relations internes entretenues entre littérature et cinéma, dès le départ ? Celle, sans doute, qui fait que l'homme, être angoissé par ses propres limites, se centre sur la réalisation de ses désirs, éprouve une fascination pour la mort, et tend à s'égarer dans l'existence, en persistant et signant pour s'accomplir comme un être sensuel plutôt que comme être spirituel. Sans doute, dans cette perspective, n'est-il pas excessif de penser que le personnage principal, dans les deux premiers films de Luis Buñuel, soit vraiment le désir : désir tabou, désir frustré, désir impossible, désir mortifère. Le désir sous toutes ses formes représente manifestement pour le cinéaste espagnol une pulsion propre à l'homme, dans la mesure où chez l'animal elle reste encore à l'état d'instinct (les grouillantes 'fourmis' de *Un chien andalou*, ou les agressifs 'scorpions' de *L'âge d'or*, à côté des 'anophèles' femelles en train de polluer l'eau de la *Terre sans pain* pour ronger le sang des habitants de *Las Hurdes*). Mais ladite pulsion apparaît dans tous les cas comme un élément fondamental pour comprendre les comportements humains, dans leurs aspects social et psychologique qu'elle contribue à orienter, si ce n'est parfois à conditionner, ou à déterminer dans une certaine mesure. Sans oublier que l'élan pulsionnel est défini par Freud comme une poussée constante et motrice qui vise à une satisfaction, en se faisant le moyen initial de cette satisfaction. Le chef de file de la psychanalyse dira, de ce point de vue : « *La théorie des pulsions, c'est notre mythologie* » (Sigmund Freud, *Nouvelles conférences*, 1932)

Pour sa part, *Un chien andalou* semble se pencher d'emblée vers le précipice onirique de ce désir là, en sombrant dans son versant cauchemardesque, à partir d'une sorte d'analyse surréaliste des causes et conséquences du conflit sans fin opposant un homme à ses appels érotiques et à la difficulté permanente de les assouvir, pour diverses raisons qui, tantôt dépendent directement de lui et tantôt lui échappent dangereusement. Examen d'une certaine manière freudien que celui-là, mené au fil d'une quête intérieure visuelle et visionnaire de caractère éminemment initiatique, et passant par différentes étapes vitales et affectives à l'arrivée desquelles la mort est au rendez-vous : par 'ensablement' désenchanté de deux désirs pulsionnels opposés, confrontés, incompatibles, comme tels en dernier ressort voués à l'insatisfaction, à l'échec, donc à l'effritement mortifère progressif et à l'enlèvement définitif, 'au printemps suivant'. Le même constat est proposé autrement, avec *L'âge d'or*, car Buñuel y élargit le champ d'application du thème répressif et en module davantage les procédés formels : l'envie irrésistible d'arriver à ses fins pousse cette fois l'homme à faire fi des tabous, à braver les interdits, si ce n'est à dépasser les conventions religieuses, sociales, morales, culturelles, établies ; et ce, dans le but de s'en libérer une fois pour toutes pour pouvoir enfin assouvir pleinement ses appétits pulsionnels immédiats. Pourtant, chacun des progrès accomplis restera vain : car il reste trop d'inhibitions, de refoulements, de frustrations à canaliser, dominer et vaincre.

L'impression de malaise éprouvée face aux œuvres de don Luis, dès ses premières réalisations cinématographiques, vient certainement du fait qu'au-delà de la présence d'un humour ou d'une ironie, pouvant éventuellement remonter à sa pratique initiale des *greguerías* et venir parfois détendre un peu l'atmosphère créée dans ses films, il y dissémine des nombreuses références et allusions à *Thanatos*, en même temps qu'il y glisse des ingrédients et représentations propres à *Eros*. Lui-même en était d'ailleurs bien conscient, qui constatait :

« *Por razones que me escapan, siempre encontré en el acto sexual cierta semejanza con la muerte, una relación secreta pero constante. Hasta intenté traducir aquel sentimiento inexplicable en imágenes, en Un perro andaluz, cuando el hombre ve los senos desnudos de la mujer, y que de repente su cara se vuelve la de un cadáver. ¿Será porque, en mi niñez y mi juventud, me hallé víctima de la más feroz represión sexual jamás conocida por la historia ?* »⁷ (*Mi último suspiro*, op. cit., p. 22)

Sans doute est-il aisé de remarquer effectivement que les situations mettant en scène la mort à côté du désir abondant ; ou plutôt et plus souvent la pulsion de meurtre à côté de la pulsion érotique, utilisée comme exutoire à un désir frustré ou interdit. Outre l'exemple ici donné par le réalisateur, rappelons-nous la puissance destructrice qui s'empare de l'homme de *La edad de oro*, après que la femme lui ait préféré le chef d'orchestre, mais aussi les horreurs perpétrées avec celle qui incarne la prostituée-Marie-Madeleine par le duc de Blangy-Christ, dans la dernière séquence. Sans omettre de citer la force de la bande musicale choisie pour accompagner la scène d'échec de l'amour entre les deux amants, à savoir la Mort de Tristan, de Richard Wagner : oeuvre emblématique de la puissance mortifère de l'amour. Cette dimension érotico-morbide omniprésente à travers les films réalisés avec Salvador Dalí explique bien sûr les scandales qui suivirent les premières projections, ainsi que les foudres de la censure venue s'abattre sur la tête des deux rebelles de l'ordre, tout en ajoutant encore à la fascination-répulsion qu'ils exercèrent dès l'origine, sur le spectateur. Toutefois, ce mélange sulfureux dont sont parsemées nombre de séquences, sur la base des scénarios écrits alors s'accompagne, à la même époque, d'une recherche littéraire novatrice que n'abandonne pas, en toile de fond, l'auteur aragonais.

Nul n'aura sur ce point oublié que le grand spécialiste espagnol du surréalisme et fervent buñuelien qu'est Agustín Sánchez Vidal, avait convaincu Buñuel de publier un recueil de ses manuscrits et publications, souvent restés méconnus du grand public. Le livre devait sortir chez un éditeur de Saragosse en 1982, entièrement relu et corrigé par Buñuel ; et il allait permettre de découvrir ou redécouvrir ses écrits de jeunesse ou d'adolescence, ainsi publiés en compagnie d'une masse d'inédits. Or, parmi les échantillons présentés, on trouve-retrouve un chef-d'oeuvre, objet avant-gardiste par excellence et bijou ciselé au moule d'un propos fort risqué, à travers *Una Jirafa-Une Girafe*, publié en 1933 dans le sixième numéro de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*. Le 27 mars de l'année citée, Buñuel avait en effet donné rendez-vous à Pierre Unik pour un dîner chez lui avec Man Ray et Elie Lotar, afin de faire le point sur le film *Las Hurdes*. C'est vers cette époque aussi que le chef de file français du surréalisme, André Breton, demanderait à Buñuel de réaliser sa 'Girafe', composition unique en son genre que celui-ci allait aussitôt rédiger très rapidement en espagnol. Le texte en serait publié le 15 mai, traduit dans notre langue par Pierre Unik. Mais comment se présente l'étrange animal d'un nouveau poème visuel, puisqu'ensuite ensuite construit de toutes pièces grâce au talent sculpturiste de Giacometti, pour un spectacle-happening qui allait causer un autre énorme scandale ?

Una Jirafa : Esta Jirafa, de tamaño natural, es una simple tabla de madera recortada en forma de Jirafa , que ofrece una particularidad que la diferencia del resto de animales del mismo género realizados en madera. Cada mancha de su piel, que a tres o cuatro metros de distancia no ofrece nada anormal, está en realidad

⁷ « Pour des raisons qui m'échappent, j'ai toujours trouvé dans l'acte sexuel une certaine similitude avec la mort, un rapport secret mais constant. J'ai même tenté de traduire ce sentiment inexplicable en images, dans *Un chien andalou*, quand l'homme voit les seins nus de la femme, et que tout à coup son visage devient celui d'un cadavre. Est-ce parce que je me suis trouvé, dans mon enfance et ma jeunesse, victime de la plus féroce oppression sexuelle que l'histoire ait jamais connue ? » (*Mon dernier soupir*, op.cit. p 22)

constituada, bien por una tapa que cada espectador puede fácilmente abrir haciéndola girar sobre un pequeño gozne invisible disimulado en uno de sus lados, bien por un objeto, bien por un agujero a través del que se ve la luz del día - Jirafa no tiene más que algunos centímetros de espesor -, bien por una concavidad que contiene los diversos objetos que se detallan en la lista que aparece a continuación. Hay que destacar que esta Jirafa no cobra verdadero sentido hasta que está enteramente realizada, es decir, cuando cada una de estas manchas cumple la función para la que ha sido destinada. Si esta realización es muy dispendiosa, no deja por ello de ser menos posible.

TODO ES ABSOLUTAMENTE REALIZABLE.

Para esconder los objetos que deben encontrarse tras el animal, habrá que colocarlo delante de un muro negro de diez metros de alto por cuarenta de largo. La superficie del muro debe estar intacta. Delante de este muro será necesario cuidar un jardín de asfódelos, cuyas dimensiones serán las mismas que las del muro. [...]

EN LA OCTAVA:

Esta mancha es ligeramente cóncava y se halla cubierta de pelos muy finos, rizados, rubios, tomados del pubis de una joven adolescente danesa de ojos azules muy claros, rolliza, con la piel quemada por el sol, toda inocencia y candor. El espectador deberá soplar suavemente sobre los pelos⁸ (Una jirafa, Libros Pórtico, Zaragoza, 1997.)

La girafe de Luis Buñuel a vingt taches... De certaines, s'échappent des éléments qui ne manquent pas d'une certaine mémoire, entre érotique et mortifère. Ainsi quand « *Un ligero olor a cadáver emana del conjunto* » de la première d'entre elles, suggérant la marche d'un mécanisme d'hélice à 'roues dentées', '*hélice de ruedas dentadas*' tournantes, fort suggestives de l'appel meurtrier de cette féminité au parfum de mort, dont la huitième tache dira qu'il émerge du sexe palpitant et source de désir masculin, ci-dessus évoqué. « **EN LA NOVENA:** *En lugar de la mancha se encuentra una gran mariposa nocturna oscura, con una calavera entre sus alas* », dit le texte. Et voici que réapparaît la vision du nocturne papillon-sphinx à tête de mort de *Un chien andalou*. « **EN LA SEGUNDA:** *A condición de abrirla a mediodía, como lo precisa la inscripción exterior, se encuentra uno en presencia de un ojo de vaca en su órbita, con pestañas y párpado. La imagen del espectador se refleja en el ojo. El párpado debe caer bruscamente, poniendo fin a la contemplación* ». Cet 'œil de vache' entier et complet, dans lequel peut se mirer le public, rappelle singulièrement celui qui avait servi, dit-on, à L. Buñuel pour l'image de l'œil coupé du film déjà cité. La vision n'est plus nocturne dans ce cas, ce qui est compréhensible, puisque 'l'aveuglement' attend le passant ailleurs, avec un jet de vapeur et d'eau bouillante, dès l'ouverture '**EN LA DECIMOSÉPTIMA Mancha**', quand « *Un potentísimo chorro de vapor surgirá de la mancha en el momento de su apertura y cegará horriblemente al espectador* ». Et puis, dans la Seconde tache mentionnée plus haut, c'est la 'paupière' de l'animal qui clôt à dessein le spectacle proposé, sans qu'il soit possible cette fois de passer de l'autre côté du miroir lunaire, au fil du rasoir. Lequel réapparaîtra pourtant, '**EN LA DÉCIMA**', où agiront dans l'ombre d'invisibles lames blessantes, proposées au visiteur de façon sadique, ou sadienne : « *Cuchillas de afeitar muy bien disimuladas harán sangrar las manos del espectador* ». Sang visuel aussi, dans '**LA DECIMOTERCERA**', avec l'apparition de cette 'rose' en épluchure de

⁸La Girafe : "Cette girafe, de grandeur naturelle, est une simple planche de bois découpée en forme de girafe [...] Chaque tache de sa peau, qui, à trois ou quatre mètres de distance, n'offre rien d'anormal, est en réalité constituée soit par un couvercle que chaque spectateur peut très facilement ouvrir (...), soit par un objet, soit par un trou laissant apparaître le jour [...], soit par une concavité contenant les différents objets détaillés dans la liste ci-dessous [...] Si cette réalisation est très dispendieuse, elle n'en reste pas moins possible. TOUT EST ABSOLUMENT REALISABLE [...] Dans la huitième : cette tache est très légèrement concave et se trouve couverte de poils très fins, frisés, blonds, pris au pubis d'une jeune adolescente danoise aux yeux bleus très clairs, potelée de corps, à la peau brûlée par le soleil, toute innocence et toute candeur. Le spectateur devra souffler suavement sur les poils."

pomme (Cf. *Viridiana* plus tard), en voie de putréfaction et de repoussante décomposition évocatrice d'un état 'post mortem' : « *En el fondo de la mancha, una hermosa rosa de mayor tamaño que el natural fabricada con peladuras de manzana. El androceo es de carne sangrante. Esta rosa se volverá negra algunas horas después. Al día siguiente se pudrirá. Tres días más tarde, sobre sus restos, aparecerá una legión de gusanos* ».

Tache de nature tragiquement théâtrale également, que 'LA DECIMOCUARTA', donnant accès à une scène ténébreuse, à travers une sorte de serrure obscur, et où l'on perçoit ce dialogue anxieux, à peine murmuré sur un ton pour le moins 'glacial' :

« *Un agujero negro. Se oye este diálogo cuchicheado con gran angustia:*

Voz DE MUJER— No, te lo suplico. No hieles.

Voz DE HOMBRE— Sí, es necesario. No podría mirarte de frente. (Se oye el ruido de la lluvia).

Voz DE MUJER— A pesar de todo, te quiero, te querré siempre, pero no hieles. No... hie... les. (Pausa).

Voz DE HOMBRE (Muy bajo, muy dulce)— Mi pequeño cadáver... (Pausa. Se oye una risa contenida) ».

Quant à l'avant dernière, 'LA DECIMOCTAVA', on nous précise que « *Esta mancha es la única que simboliza la muerte* », quand son ouverture provoque la chute pêle-mêle d'une série d'objets et d'éléments hétéroclites, tout aussi anxieux de leur sort à venir, que nous retrouverons ensuite dans les films de L. Buñuel, bien reconnaissables :

« *La apertura de la mancha provoca la caída angustiada de los objetos siguientes: agujas, hilo, dedal, trozos de tela, dos cajas de cerillas vacías, un trozo de vela, una baraja muy vieja, algunos botones, frascos vacíos, granos de Vals, un reloj cuadrado, un picaporte, una pipa rota, dos cartas, aparatos ortopédicos y algunas arañas vivas. Todo se desparrama de la manera más inquietante*La apertura de la mancha provoca la caída angustiada de los objetos siguientes: agujas, hilo, dedal, trozos de tela, dos cajas de cerillas vacías, un trozo de vela, una baraja muy vieja, algunos botones, frascos vacíos, granos de Vals, un reloj cuadrado, un picaporte, una pipa rota, dos cartas, aparatos ortopédicos y algunas arañas vivas. Todo se desparrama de la manera más inquietante. »

Mémoire cinématographique, encore, 'EN LA DECIMONOVENA', où réapparaissent multipliés à l'infini et en voie de dissolution les 'maristes' d'hier coulant de chaleur sur le sable d'un désert qui les liquéfie par milliers :

« *Una maqueta de menos de un metro cuadrado detrás de la mancha representa el desierto del Sahara bajo una luz aplastante. Cubriendo la arena, cien mil pequeños maristas de cera, con el alzacuello blanco destacando sobre la sotana. Con el calor, los maristas se derriten poco a poco. (Será necesario tener varios millones de maristas de reserva) ».*

Humour canularique en voie de développement dans le cadre de préoccupations artistiques d'ordre littéraire, mais pas seulement, à la pointe des avant-gardes. Et comme pour témoigner de la cohérence de son écriture comme de son propos dans le temps, le scénariste avait déjà fait passer par la fenêtre de *L'âge d'or* sa bête dotée d'un grand cou, avant de permettre ensuite sa réapparition dans certaines de ses productions, aidé de Salvador Dalí. Entre *superrealismo* et *greguería*, R. G. de la Serna dira d'elle alors : « *La jirafa es un caballo alargado por la curiosidad* »; ou *La jirafa es el periscopio para ver los horizontes del desierto* »...comme il ressort de telles allusions comparatives, la *greguería* n'est jamais très éloignée de la perspective surréaliste aphoristique

De son côté, le peintre de Cadaqués fait partie de la première génération d'artistes à grandir avec le cinéma ; et celui-ci a tout pour lui plaire. Farouche opposant bien décidé à lutter

contre l'élitisme et la bourgeoisie, Dali prône à cette date une consommation culturelle de masse que même "les enfants et les sauvages" doivent comprendre, c'est-à-dire un art superficiel qu'il nomme "anti-art". Le peintre aime donc les films muets plus que toute autre chose. L'expressionnisme allemand le marque très visiblement, dès ses premières peintures. Mais ce que Dali apprécie particulièrement, ce sont les comédies américaines d'Harry Langdon, Charlie Chaplin et, surtout, de Buster Keaton dont le chapeau, "*objet industriel pur, poétique et dansant par excellence*" devient à ses yeux symbole de l'anti-art vanté et prisé par lui et ses adeptes. Cette admiration déteindra sur les Marx Brothers - particulièrement sur Harpo, le personnage muet de la bande et donc le préféré de Dali - pour lesquels l'Espagnol écrira un scénario en 1937: 'Salade de girafes à cheval' ("*Girafes on horseback Salad*", ensuite nommé 'La Femme surréaliste'), scénario qui ne sera jamais adapté, mais dont il reste néanmoins quelques bribes. Et puis, de son côté, Ramón Gómez de la Serna n'avait-il pas écrit, par exemple, dans ses *greguerías* : « *La jirafa tiene abrigo de leopardo* » ; ou encore : « *La jirafa es una grúa que come hierba* »...et surtout : *Llamemos a la mujer un hermoso animal sin pelaje y cuya piel es muy apreciada*...

Des 'greguerías' au langage cinématographique de Buñuel, nous retrouvons ainsi quelque chose d'un cri spontané, profond, inexploré, défini par leur second inventeur (le premier étant peut-être Jules Renard) dans les termes humoristiques qui suivent :

¿Qué es la greguería? Lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas – dirá en su libro Greguerías–. La greguería es una flor del aire que brota de un recuerdo que no se puede recordar y que no se hubiera recordado si el ferrocarril de niños que hay en la cabeza no se hubiera equivocado de vía de pronto. ¿Y qué le 'gritan' las cosas a Ramón? En la Puerta del Sol es donde cogen el último coche los juerguistas, dando el portazo de despedida desgarradora a la noche. Una pedrada en la Puerta del Sol mueve ondas concéntricas en toda la laguna de España. Siempre hay en la Puerta del Sol un vendedor de ratones pardos que corren sobre dos ruedas de plomo activadas por dos gomitas que se enrollan. Tiene por misión que la plaza central esté enratonada y que no desaparezca la primera picardía del juguete mecánico (R. Gómez de la Serna, *Elucidario de Madrid*, 1931).

Pour sa part, l'ancien enfant de Calanda va se livrer sur l'écran-page blanche à nombre de découvertes-révélation sonores autant que visuelles, issues de cette supposée spiritualité de l'objet, en utilisant divers ressorts poétiques qui lui appartiennent en propre : humanisation ou deshumanisation, en fonction de la relation établie avec l'homme qui s'en sert, ou non, et en fait un certain usage. A l'appui de son observation de la réalité, se dégage une émotion subjective qui charge l'objet de connotations sensibles, érotiques, sexuelles ou autres, toujours de caractère mortifère. Sans oublier, ainsi que le rappelait de son côté Luis Cernuda, que la *greguería* "s'intègre dans une image ou une métaphore", selon le processus qui veut que :

Es la primera consistencia de lo representado. Pero el búsilis, ese punto en que estriba la dificultad de una cosa, y el fililí, que es el primor y la delicadeza, que es lo que hay que añadir, eso está en la metáfora. Todas las palabras y las frases mueren por su origen correcto y literal, no llegando a la gloria más que cuando son metáforas... Humorismo + metáfora = Greguería (L. Cernuda, 1957).

S'instaure alors un jeu de l'esprit avec l'objet mis à son contact (comme avec le mot qui le qualifie). Sur cette base, deux lignes de conduite sont possibles au niveau de la genèse de l'art : ou bien l'observation faite donne lieu à un type de 'greguería' discursive, descriptive, émotive, qui s'élabore poétiquement en image (manière de voir, devenue une manière - et la manière - de voir de L. Buñuel, au cinéma); ou bien s'établit une association hasardeuse et

occasionnelle qui génère aussitôt des relations d'équivalence d'ordre métaphorique ou métonymiques, véritablement fulgurantes plus encore qu'éclairantes. En découle, chez le cinéaste, une série d'interrogations langagières menant vers des procédés de type surréaliste qui le conduisent à se livrer – ou à donner l'impression qu'il se livre - à des automatismes et des combinaisons aléatoires, de caractère onirique, si ce n'est fantasmatique. Dès sa rencontre avec le peintre de Cadaquès, têt attiré par la mise en scène dans les studios, Buñuel va libérer l'objet des rets de la logique et de la simple analogie qui le retenaient prisonnier. De là, l'idée qu'il faut apprendre à regarder différemment pour voir les choses autrement et parvenir à capter la poésie qui s'en dégage, ou qu'elles transmettent de manière directe, sans contrôle aucun, par leur seule présence immédiate : oursins, fourmis et autres scorpions sortis des tiroirs de l'ancien entomologiste; à côté d'ânes pourris posés sur un piano, d'une vache couchée sur un lit avec sa cloche, de chiens courants attachés sous des charrettes, animaux tous issus du bestiaire privé de l'auteur qui viennent affleurer à la surface lisible de l'écran.

De tels assemblages fortuits, parfois surprenants, souvent incongrus, peuvent partir d'analogies, de contrastes, de contiguités, mais conduisent nécessairement à l'opération créatrice d'un langage de dévoilement, soudain mystérieusement jailli de l'ombre et offert au spectateur avec ses contenus visionnaires latents, ses inévitables zones d'ombre, ses apparitions obsessives d'éléments menaçants : rasoirs, cordes. Comme chez R. Gómez de la Serna, sur un autre plan, il existe chez L. Buñuel une sorte d'animisme analogique qui attribue à l'objet des contenus psychiques et psychologiques et le dotent d'une faculté d'action le plus souvent aussi néfaste que destructrice. Tantôt, chacun est alors susceptible d'écouter ce 'cri' angoissant déjà mentionné, poussé depuis quelque élément du décor, mais aussi de percevoir sa musique intime, voire même de lui attribuer une voix humaine capable de délivrer un message morbide, si ce n'est de signifier une sentence de mort, réelle ou symbolique.

Ainsi, dans *Belle de jour* (1967), Séverine se rend à la "maison" de Madame Anaïs qui l'engage, sous son nom d'emprunt, tous les jours de 14 heures à 17 heures. Belle de jour y connaîtra ses premiers clients, parmi lesquels un gros asiatique, qui lui fait l'amour – c'est peut-être là d'ailleurs sa première expérience -, et qui possède une drôle de boîte à musique et un grelot. Au cours de l'autre courte scène fantasmée du duel entre Husson et Pierre, où la balle atteint Séverine à la tempe alors que se déploie plus longuement la cérémonie funèbre du duc désirant sa fille en secret, chacune de ces séquences est introduite ou clôturée par Séverine en position allongée et par le son off des grelots des chevaux, devenu signe auditif parfaitement perceptible de la relation étroite unissant, en la circonstance, éros-pulsion à thanatos-cercueil. En remontant en arrière, la boîte à musique d'Archibaldo de la Cruz (*Ensayo de un crimen*, 1955), joue un rôle identique de lien indissoluble entre appel érotique et élan de meurtre, parce qu'elle sert de révélateur sonore à un trouble plus puissant que celui supposé, à savoir de posséder le pouvoir magique de tuer. Comme sa jeune et jolie gouvernante lui avait raconté que la boîte à musique offerte par sa mère avait le pouvoir extraordinaire de donner la mort à celui ou à celle dont on souhaitait se débarrasser, l'enfant s'était pris au jeu. Par provocation, il avait pensé très fort à la mort de sa gardienne et celle-ci s'était immédiatement effondrée, abattue par la balle perdue d'un révolutionnaire mexicain. Il avait alors connu son premier émoi sexuel devant la vision du cadavre exquis de la jeune femme tombée à terre, contemplée par lui avec sa robe remontée très haut sur de magnifiques jambes gainées de bas. En fait, le vrai traumatisme d'Archibald est d'associer musicalement, depuis cette date fatale, l'envie physique d'une femme à l'impulsion mortifère qu'elle

entraîne, ou plutôt au goût du sang éprouvé à travers elle. La boîte à musique offerte par sa mère et un beau jour retrouvée dans un magasin d'antiquités servira effectivement de déclencheur au mécanisme répétitif qui l'agite : Archibald se souvient bien, cette fois, du sang qui se répand le long des cuisses de la gouvernante et en associe aussitôt l'image à son plaisir sexuel originel. Cette relation malsaine le persuade donc qu'il est démoniaque et maudit, modifie en le conditionnant son comportement vital.

D'un bout à l'autre de sa carrière, Buñuel utilisera de la sorte l'objet symbolique au fonctionnement multiple qui ne remplit pas le rôle pour lequel il est fait, mais qui, tel un élément à la fois réel et symbolique, va se trouver doté d'une fonction fétichiste, simultanément érotique et morbide. Tout objet rencontré peut ainsi secrètement devenir porteur de quelque maléfice sinistre, apparemment invisible, bien que transmis au spectateur à travers le regard du cinéaste – et par son intermédiaire de l'objectif jouant le rôle d'œil –, lequel n'a jamais cure d'oublier l'existence du fil conducteur reliant *Eros* à *Thanatos* et inversement. Pour sa part, R. Gómez de la Serna exprimait (en 1934) ce phénomène par une formulation personnelle éloquente : « *Las cosas y 'ello'* ». Ce qui semble toutefois intéresser d'emblée l'homme du Septième Art paraît moins être dans son cas l'expression lyrique de l'objet en tant que '*cosa*', que celle de la pathologie qu'il reflète et dénonce : ce complexe, obscur et mystérieux '*ello*' d'une psychologie sous-jacente, porteuse d'une crise profonde vécue et à découvrir par le spectateur, de séquence en séquence. Ainsi par exemple, dans *Le journal d'une femme de chambre* (1963), lorsque le récit bascule avec le viol et le meurtre de l'enfant par le garde-chasse, que Buñuel filme de manière détournée en recourant à une symbolique aisément évocatrice (un sanglier qui pourchasse un lapin, puis le sifflement d'un train pour suggérer le cri d'effroi de la découverte du corps). Il y a bien là l'évocation successive imagée mais également sonore d'une chasse assassine, soulignée dans toute sa cruauté comme telle lorsque s'élève bientôt le crachement-mugissement perçant entendu au passage de l'objet locomotive. Mais, dans le même temps, Célestine va révéler à partir de cet instant précis un comportement fort troublant parce que trouble, dans la mesure où elle semble irrésistiblement attirée par le caractère monstrueux de celui dont elle a deviné qu'il est l'assassin (le garde-chasse), tout en semblant jouer un jeu machiavélique destiné à le confondre et lui faire avouer son crime. Et le lecteur peut faire le saut entre deux films et deux effets de sons identiques, avec le souvenir de *Viridiana* (1961). De la vision qui précède à celle du grenier dans lequel le nouveau propriétaire Jorge, fils illégitime de Don Jaime, séduit la servante, tandis qu'un chat saute sur une souris dans l'ombre, il n'y a en effet que le pas à franchir du hurlement de l'être blessé vers le murmure de l'animal, ou le bruit du choc de l'objet (un vieux canapé ici), chacun en train de montrer au spectateur, d'un regard de la caméra, le glissement effectué en direction d'une perversion impulsive, marquée au sceau de l'amour-mort :

Séquence 36 - Dans le grenier, Jorge prend connaissance de tous les meubles entassés là. - « Je crois qu'il n'a jamais mis les pieds ici », précise Ramona. Curieux, Jorge interroge la bonne : - « Dis moi, tu as passé sept ans au service de mon père. T'as t'-il parlé de moi ? » Ramona : - « Je ne me souviens pas. Mais il vous aimait, j'en suis sûre. ». Il lui demande pourquoi. A cela elle lui rétorque : Sinon, vous ne seriez pas là ». Ramona regarde fixement Jorge observant les meubles du grenier. Il remarque son attitude : « Qu'as tu donc ? ». Il commence à la séduire à sa manière en s'approchant d'elle : « Si tu t'arrangeais un peu, tu serais jolie ». Au plan 134, Jorge sans préambule embrasse les lèvres de Ramona. Il n'a même pas pris la peine de l'étreindre dans ses bras. Elle est comme hypnotisée. « Si on s'asseyait un moment », propose

Jorge. Visiblement, Ramona, s'abandonne à un plaisir longtemps absent et désiré. La caméra s'éloigne pour filmer à la place, au plan suivant, une souris-rat qui s'affaire auprès d'un vieux sac et un chat qui d'un saut (coin supérieur droit) bondit sur cette proie : image-symbole de ce qui se passe au même moment entre Ramona et Jorge.

Ces raccourcis particulièrement efficaces permettent certainement de favoriser des renvois, non seulement à la *greguería*, par la libération immédiate de tout un contenu caché, mais également à la formation première du jeune aragonais, restée sous-jacente en matière d'*aphorisme* à travers les différentes formes de son écriture. Mais si l'une comme l'autre cherchent bien à traduire une attitude purement intuitive avide de capter l'indéfini, de découvrir l'insoupçonnable, ou de faire admettre ici l'indémontrable auprès du spectateur, les images sur lesquelles s'appuie le réalisateur peuvent-elle et doivent-elles surgir de forme aussi spontanée qu'il y paraît à première vue ? Il est possible se le demander, même si le procédé en cause résulte bien d'une intuition qui devine la singularité absolue des objets et l'exprime métaphoriquement par une comparaison, un rapprochement, un renvoi, ou par l'association visuelle de deux images venues souligner le côté humoristique - mais pas seulement, tant s'en faut, dans les exemples retenus -, de l'objet. Car il s'établit là une série de rapports aux choses d'un autre ordre, en cours dans un espace-temps mystérieux venu dévoiler l'écho répété d'une pulsion érotique en voie de se transformer en pulsion de mort ; et qui renvoie d'un film à l'autre à des stridences aiguës, humaines ou non, plus ou moins audibles, telle la plainte étouffée et rauque de l'ancien sofa essoufflé, ou le signal perçant au point de crever les tympanes du train arrivé sur le lieu du viol criminel de la petite Claire. Tandis qu'agonise la souris qui n'a plus le loisir de gémir, sous les griffes du bourreau qui l'écrase et la broie à l'instant exact où le jeune et autoritaire propriétaire possessif du domaine en possède la servante, Ramona, pour exercer son autorité de maître absolu des terres et la dominer sexuellement.

Dans *Le journal d'une femme de chambre*, la nouvelle de la mort subite du vieux Rabour, subitement terrassé par une attaque et qui tient encore à la main une de ses chères bottines, n'est pas annoncée au public de façon fortuite ni anodine. En 1928, on s'en souvient, Célestine est engagée comme l'indique le titre du film au Prieuré, propriété bourgeoise de la famille Monteil, en Normandie. Elle y découvre bientôt les petits, ou grands travers de chacun : les appétits sexuels prononcés et le goût de la chasse de Monsieur Monteil, ainsi que la frigidité aigrie et l'obsession de la propreté de son épouse, Madame Monteil ; le fétichisme raffiné du pied chaussé de bottines féminines du vieux Rabour ; le racisme maurassien du domestique Joseph, allié au militarisme borné du voisin Mauger, un capitaine en retraite. Dans un tel contexte de petite bourgeoisie provinciale décadente et impuissante, le terme de '*burguesía*' étant une fois encore pris au pire sens du terme sous la lentille du cinéaste chargé de l'observer à la loupe pour la disséquer, Célestine se lie d'amitié avec Marianne, servante un peu simple d'esprit et surtout avec Claire, une fillette assez indépendante. Or, la divulgation de la crise cardiaque de Rabour, si amoureux des chaussures de femmes qu'il ne les a pas lâchées à la seconde où il passait de vie à trépas, est à son tour simultanée à la découverte du cadavre de Claire dans le bois, violée et assassinée par Joseph, comme le signifiait le 'cri' subit, poussé non loin de là sur la voie de chemin de fer. L'obsession du beau-père qui fantasme sur le bas des jambes de Célestine, elle-même petite souris domestique qui mangera le chat, n'est dès lors, ici, qu'un des aspects de plus de l'évocation du versant dégénéré le long duquel glissent à l'envi les désirs sexuels inassouvis devenus fringales, les impuissances défoulées en chasse carnassière, et les frustrations érotiques refoulées satisfaites en pulsions

de morts corruptrices qui saturent tout le film. Après la libre association visuelle et sonore de deux images le réalisateur semble pratiquer l'autre manière d'association libre de concepts contre-posés propre à la *greguería*, comme s'il justifiait le célèbre propos de R. Gómez de la Serna, appliqué cette fois à Rabour, selon lequel : « *«Lo más importante de la vida es no haber muerto»* ».

Et sans doute n'est-ce pas un hasard non plus, si Buñuel épure cette fois davantage son style, laissant ses ardeurs surréalistes de côté au profit d'un certain dépouillement destiné à lui permettre de se placer au ras du quotidien. Il n'en est pour preuve que la fameuse scène des bottines où, face au fétichisme masculin accompagné d'un plaisir jubilatoire d'appeler la soubrette Marie, le détachement cynique obtenu dans la sobre démarche de Jeanne Moreau fait merveille. De ce point de vue, il convient de rappeler que le film est adapté du roman d'Octave Mirbeau, *Le journal d'une femme de chambre* (1900), et que l'auteur de ce texte avait coutume de dire, par exemple : « L'idée de la mort, la présence de la mort aux lits de luxures, est une terrible, une mystérieuse excitation à la volupté » ; ou encore : « Chez moi, tout crime – le meurtre principalement – a des correspondances secrètes avec l'amour... Eh bien oui, là !... un beau crime m'empoigne comme un beau mâle... ». Eros et Thanatos étroitement en relation donc à travers l'écriture littéraire, chez lui aussi, établissant des liens très proches de ceux créés par L. Buñuel dans ses films. Ainsi, quand le rôle commun est donné à une chambrière dont le regard passe par le trou de la serrure (comme dans le cas de Ramona, dans *Viridiana*), ce qui est déjà un acte subversif en soi : objet statique, œil observateur, oreille aux aguets, esclave soumise mais consentante n'attendant que son heure pour renverser les pouvoirs en place et commander à son tour. Sans oublier, en outre, que le propos du cinéaste recoupe pour le rejoindre celui de l'homme Luis Buñuel qui déclarait, en parlant de Jeanne Moreau lors du tournage : « Elle est entrée dans ce rôle de femme de chambre en lui apportant une dimension supplémentaire, une sorte d'ironie profonde [...] J'ai toujours été sensible à la démarche des femmes, ainsi qu'à leur regard. Au cours de la scène des bottines, j'ai pris un vrai plaisir à la faire marcher et à la filmer. Merveilleuse comédienne, je me contentais de la suivre, la corrigeant à peine. Elle m'a appris sur le personnage des choses que je ne soupçonnais pas. » Aveu d'importance... Car c'est dire là, d'une part, qu'aucun désaccord profond n'existe entre l'existence et l'œuvre, ni ne sépare le 'regard' réel de celui, artistique, situé derrière l'objectif de la caméra ; et que ce qui est nommé 'plaisir' vaut esthétiquement, aussi bien pour l'auteur que pour ses personnages visuellement confrontés à la même situation. Mais c'est confesser là, d'autre part, que l'acte cinématographique tel que le conçoit le réalisateur de Calanda lui permet également, situation extrême, de faire à son tour en tournant lui-même la scène des découvertes de dernière heure qu'il n'attendait pas. Comme si lui étaient soudain livrées, en nouveau spectateur attentif d'une salle obscure, ces révélations inattendues des êtres et des objets qui font le charme magique de ses propres productions filmiques : émotions neuves, sensations vierges et perceptions originelles qui venaient ainsi soudain à lui associativement, à travers de libres interférences internes. Déjà, la façon de marcher de l'actrice dans *Ascenseur pour l'échafaud* l'avait séduit ; dans ce cas précis, elle le fascine par un simple jeu de jambes et un mouvement de pieds associés à l'expression des yeux incisifs, pénétrants, capables de transpercer les murs des chambres où gisent, avec des corps désirants ou se refusant, d'épouvantables vérités dissimulées sous de pieux mensonges, afin de mieux les dévoiler au grand jour.

Peut-être la technique la plus remarquable de L. Buñuel réside-t-elle de ce point de vue dans la libération totale du regard, auparavant emprisonné par *Eros* et *Thanatos*, mais que lui sait manœuvrer de main de maître et délivrer de son enfermement. Lorsqu'il multiplie par exemple les plans moyens ou les instants, parfois gris ou monotones, en un éclair venus montrer un élément passé inaperçu, grâce à un rapprochement subit, et accentuer un détail violemment troublant, par l'effet d'un gros plan rapide : loupe centrée sur la tête de mort inscrite en relief entre les antennes tremblantes du papillon à terre (un sphinx du mûrier) dans *Un chien andalou* ; lentille braquée sur le sang ruisselant entre le haut des jambes d'une femme morte dans *Archibaldo de la Cruz*, ou sur celles tout aussi sensuelles de la novice, laissant même apparaître ses cuisses lorsqu'elle retire ses bas (Séquence 5), dans *Viridiana*. Le cinéaste avait-il encore en tête, à cet instant précis, le souvenir de l'aphorisme connu et fruit du constat, plus tragique qu'ironique, fait au café Pombo des années plus tôt : « *Cuando la mujer se quita una media parece que va a mirarse una herida* » ? Objectif arrêté aussi sur le crucifix qui dissimule un poignard dans le même film (Il en sera question plus bas). Sans parler, bien sûr, de l'œil tranché en deux par le rasoir tenu par le propre réalisateur, auteur et acteur cette fois dans les premiers plans, tandis que passe devant la lune un nuage en train de la couper par le milieu au soir de son premier film surréaliste. Scène choquante s'il en fut dont Buñuel, depuis son fauteuil de balcon, avait tenté d'expliquer l'inexplicable sens à ne pas chercher, le premier soir de la projection : « Il s'agit seulement d'un désespéré, d'un passionné appel au crime ». Il n'en est pas moins vrai que la 'libération' visuelle dont il est question alors passait par une mémoire préalable, plus ou moins enfouie, et trouvait ses racines en elle, toujours prêtes à resurgir du sable. Peut-être même celle-ci émergeait-elle du souvenir d'une autre *greguería* de Ramón Gómez de la Serna qui disait, en Espagnol : « *Solo el poeta tiene reloj de luna* » ; ou de cet autre énoncé du même auteur qui affirmait : « *El poeta miraba tanto al cielo que le salió una nube en el ojo* »...Car c'est bien là ce que montraient les premières images du film, tandis le réalisateur-personnage affilait la lame de son rasoir en regardant fixement le ciel.

Quoi qu'il en soit, selon son propre témoignage, c'est en voyant en effet un jour des chiens attachés à l'essieu des charrettes, au moment des repérages habituels préalables au tournage, que le cinéaste impressionné par leur sort avait décidé d'évoquer la scène, à un moment du film cité plus haut, *Viridiana*. Ainsi, dans la Séquence 33, Jorge prend de son côté des mesures dans le jardin, effectuant lui aussi des 'repérages' au sein de la propriété. Il commence à envisager la nature et l'ampleur des travaux à venir. Une cariole passe avec un chien attaché derrière, obligé de courir à la vitesse du véhicule. Elle s'arrête, des policiers en descendent : « Merci beaucoup. A la prochaine ! », lancent-ils au propriétaire. Jorge va voir celui-ci pour lui faire comprendre que son chien est à bout de souffle et de forces. « Détachez-le, il vous suivra », précise-t-il. Face à la résistance du maître, il finit par lui acheter l'animal qui hésite d'ailleurs et résiste un peu avant d'abandonner son ancien tortionnaire. C'est alors qu'intervient le regard, partagé entre l'humour et l'ironie du réalisateur, en train de mettre le doigt sur la plaie et en écrivant à sa façon quelque nouvelle *greguería*, par association visuelle d'images et inversions de situations dans le cadre de relations logiques : « *Cuando más conozco a los hombres, más admiro a los perros* ». Car dès le départ de Jorge avec son nouveau chien, une seconde charrette à laquelle il tourne le dos passe dans l'autre sens, visible du seul public que nous sommes, avec un chien courant à son tour épuisé, attaché à l'arrière. Si L. Buñuel n'est jamais didactique et refuse à juste titre partout et toujours l'étiquette d'auteur 'à thèse', quelques images comme celles ici montrées, souvent fugaces et en passant, parlent d'elles-mêmes, à l'instar de certains mots prononcés de manière

impromptue et saisis sur le vif au détour d'un dialogue. Les rapprochements et glissements de situations ainsi effectués sont néanmoins fort instructifs de son intention et de son propos, se faisant partout matière à réflexion chez le spectateur invité à prendre part, personnellement, au cheminement progressif de l'homme-cinéaste. Et cette scène où Jorge achète l'animal épuisé à un paysan indifférent, à l'image de mille autres, bien qu'elle présente un caractère anecdotique, est assez significative de ce point de vue.

Le mouvement mémoriel agit de même avec le 'couteau-crucifix' de Don Jaime, manié par son fils illégitime Jorge, alors qu'il tente d'ouvrir une ancienne montre de son père et découvre l'étrange objet : « Ce devait être à mon père », avait-il commenté à l'intention de Lucía dans le début de la Séquence 34, en regardant de près la montre à gousset, avant de lui faire écouter la musique qui en sort. Un peu plus tard, un gros plan est pris sur un curieux ustensile en forme de croix, ou plutôt sur un crucifix qui recèle couteau au sujet duquel le personnage, étonné, s'exclame en riant : « *Quelle idée ! Où mon père a-t-il bien pu trouver trouver ça ?* ». Outrage à la religion, selon les virulentes accusations aussitôt portées par la censure ? L. Buñuel nous répondra, en établissant le rapport occasionnel existant entre l'objet et sa mise en situation filmique, et en expliquant que l'idée est née fortuitement, suite au hasard d'une trouvaille dans une boutique d'Albacete. Et, en dehors des références à *Don Quichotte*, chacun pense, bien sûr, aux vers du poème « *Reyerta* » du *Romancero gitano* de Federico García Lorca : « *En la mitad del barranco / las navajas de Albacete, / bellas de sangre contraria, / relucen como les peces [...] Ángeles negros traían pañuelos y agua de nieve. / Ángeles con grandes alas de navajas de Albacete* » (Pléiade I, Madrid, 1992). Il semble, à partir d'un exemple comme celui-ci au milieu de mille autres, que pour le cinéaste les deux conceptions qui s'affrontent traditionnellement, à savoir le bien et le mal, soient aussi castratrices et mensongères l'une que l'autre, non seulement chez les personnes, mais encore au niveau des objets. André Breton l'avait bien compris, qui pensait que le réalisateur aragonais était parvenu à abstraire de la réalité ce quelque chose d'*occulté*, que nous pourrions percevoir si nous n'étions pas soumis à une espèce de *mimique mentale* qui nous empêche d'approfondir la réalité et nous fait considérer avec hostilité les choses les plus courantes, y compris si leur utilisation n'est pas toujours forcément anodine et sans risque.

Comment fut fabriqué cet objet mixte ? Dans une conception iconoclaste, ou avec une attitude dévote ? Est-ce le contexte où il apparaît qui lui donne ici cette dimension blasphématoire qui avait tant irrité les catholiques et contribué à jeter l'anathème ? Ou bien est-ce que les objets fixés par l'image, sur l'écran, s'y déchargent de leur fonction et efficacité sous-jacentes pour se convertir en armes représentatives, en langage ; quand l'instrument utilisé couramment se transforme en blasphème malicieux, voire accusateur, c'est-à-dire soustrait pour l'exhiber son surréalisme, à l'instant même de la photographie en gros plan et de l'arrêt sur l'image ? C'est bien parce qu'il n'existe pas vraiment de réponses à ces questions que L. Buñuel rompt une fois pour toutes avec le manichéisme des objets, dans la mesure où le crucifix-couteau automatique, résumé et synthèse de la coïncidence des contraires, n'est au départ qu'un ustensile d'usage quotidien. Mais il existe une dynamique interne dans l'image photographiée qui la charge de significations nouvelles relatives à l'objet premier. Ceci expliquerait que, loin d'avoir une fonction blasphématoire au premier degré pour le cinéaste, l'usage d'un tel instrument tranchant a néanmoins entraîné ensuite l'interdiction de ces objets en Espagne : « Je me souviens qu'une religieuse de Saragosse portait accroché à son chapelet un petit couteau-crucifix comme ceux-là pour éplucher des pommes. Un Christ fonctionnel et très pratique, vous ne trouvez pas ? », plaisantait pour sa

part le cinéaste. Nous noterons sur ce dernier point que dans une autre des scènes de *Viridiana* (Séquence 11), la jeune novice épluche une orange, précisément avec un couteau identique, en une seule peau-pelure, comme le veut la coutume avant de manger un fruit au couvent. L'épluchure forme en se déroulant une longue spirale. Elle pose le fruit sur une soucoupe et la porte à don Jaime, qui est assis près de la cheminée (Plan 40a). Don Jaime est en train de nettoyer ses pipes. Il les abandonne pour admirer la spirale : "Je n'ai jamais su faire ça, je suis très nerveux." (Plan 40b). Or, ne peut-on pas voir dans cette forme géométrique, associée à l'instrument précis qui la fabrique à ce stade, une espèce de déroulement métaphorique associatif de la destinée future du personnage, dans le film ?

Qu'il s'agisse donc, en matière de 'trouvaille(s)', de l'inversion d'une relation logique, ou de l'association libre d'images et de concepts, il n'est pas simple de savoir où commence et où s'arrête dans un cas comme celui cité la part inconsciente de la créativité buñuelienne, ni jusqu'à quel point l'entraînent certains souvenirs de retour à la surface de l'écran, remontés pour s'imposer à nous en vision rapprochée. Mais, quoi qu'il en soit de la genèse des oeuvres, de même que le rêve côtoie constamment la réalité, *Thanatos* vient toujours rejoindre *Eros* en un occulte point de convergence où se situe le mystérieux rendez-vous du cinéaste avec son scénario et ses personnages. Ainsi, quand il avait décidé de développer au départ de *Viridiana* une ancienne rêverie érotique, dans laquelle il abusait de la reine d'Espagne grâce à un narcotique, avant de lui greffer une seconde histoire: celle d'une sainte italienne dont il avait jadis lu la vie dans une revue, chez les Jésuites. Provocateur, il confiait : « L'idée d'avoir à sa merci une femme endormie me semble très stimulante. Je peux la réaliser dans l'imaginaire, mais dans la pratique, cela me fait peur ». Dans le film, néanmoins, nul n'aura oublié que dans la séquence 12 ladite idée aura fait doublement son chemin :

Le soir, *Viridiana*, vêtue de la robe de mariée de sa tante autrefois décédée, rejoint son oncle en traversant le couloir, suivie de la bonne qui tient son voile. En entrant dans l'appartement, son oncle est ébloui par ce qu'il voit : « Tu es drôle. Quand je te l'ai demandé, tu t'es offusquée et voici que tu me combles de bonheur. Merci ma fille. » *Viridiana* précise à Don Jaime qu'elle a accepté à contrecœur : « Je n'aime pas les mascarades mais j'ai cédé à votre caprice ». L'oncle ne peut s'empêcher alors de lui faire part de ce ses sentiments : « Comme j'aime te regarder. Viens, allons nous asseoir. » Il n'arrive pas à terminer ses phrases pour lui expliquer son projet : « J'ai une idée. Enfin, si je te demandais, disais que... Je n'y arrive pas ». La bonne, Ramona, intervient dans la conversation pour expliquer les intentions de son maître, à la place de celui-ci : « Il veut vous épouser Mademoiselle ». *Viridiana* est choquée : Vous avez perdu l'esprit. J'étais si heureuse... Vous avez tout gâché. Je vais dans ma chambre». Son oncle la rattrape et s'excuse en promettant qu'il ne « l'incommoderait plus ». Il veut la faire se rassoier pour qu'elle boive un café tout en écoutant de la musique avec lui. Avec dissimulation, il fait discrètement signe à Ramona qu'elle peut verser dans le café une dose du 'médicament' dont il lui avait parlé le matin (Séquence 10). La drogue va ainsi permettre à Buñuel-réalisateur de réaliser pleinement, en le projetant à travers le désir éprouvé par son personnage, l'ancien fantasme onirique d'avoir à sa portée une femme inconsciente, dans les séquences suivantes, 14, et 15. Toutefois, lui faudra-t-il tenir effectivement compte de cette 'peur' par lui soulignée, en effectuant cinématographiquement le transfert vu comme un ingrédient 'stimulant', de l'imaginaire à la 'pratique' ? L'interrogation mérite certainement d'être formulée ici.

Séquence 14 : L'oncle, aidé de Ramona, a mis son projet à exécution réussi à droguer Viridiana qui vient de s'endormir, grâce aux somnifères effectivement injectés dans son café. De la musique se fait entendre sur le tourne-disque, tandis que l'oncle constate : « Tu as l'air épuisée. Tu devrais aller te coucher ». Comment mieux suggérer le lien souterrain unissant amour et mort que dans les scènes ici développées, où la robe de mariée de l'ancienne nuit de nocces-veillée mortuaire sert de nouveau prétexte fantasmatique au désir toujours frustré, parce qu'impossible à assouvir, du vieil oncle veuf vingt ans plus tôt le soir même de son mariage? Et comment mieux recréer, à des années de distance, un scénario érotique autant que morbide, en tout point identique à celui déjà connu, afin de le revivre avec la jeune et belle novice qui ressemble trait pour trait à sa femme disparue, prénommée Elvira ? Surtout dans le cas de figure choisi où Viridiana, à la veille de prononcer ses vœux, s'était vue obligée par sa Supérieure de rendre visite une dernière fois à son oncle avant d'intégrer définitivement son couvent. Car cette situation suppose également un rapport étroit, ici très étrange, au sacré (surtout par l'intermédiaire de la musique choisie) , d'une certaine manière en contradiction avec une religion aliénante dont sont montrés les tabous qu'elle impose, les censures qu'elle exerce, les interdits qu'elle justifie et les droits sur les êtres qu'elle revendique. Dès le générique, la barrière des colonnes situées devant la porte hermétiquement close du couvent où est encore enfermée Viridiana, dit au spectateur que la caméra va pénétrer dans un monde où nul ne peut rentrer, car outrancièrement protégé. Et la première image nous introduit au sein d'un univers parfaitement ordonné, où la vie est rythmée par le son d'une cloche : métaphore visuelle et sonore de l'Espagne franquiste de l'époque. Pourquoi, dès lors autoriser une ultime sortie à Viridiana ? Parce qu'il s'agit d'une dette de reconnaissance à régler par la nièce envers son oncle, avant son intégration définitive ; quand il lui est rappelé qu'elle doit tout à la générosité de Don Jaime. D'ailleurs, la Supérieure du couvent persuade Viridiana d'accepter l'invitation de son oncle en ces termes : « Il a payé vos études, votre entretien, et il vient même d'envoyer votre dot. Cela vous semble-t-il peu ? »

Dans la séquence citée plus haut, Viridiana revêt en fait ce soir là le costume blanc de candidate au passage initiatique qui avait été celui de la malheureuse mariée d'hier. Mais sa robe blanche est aussi identique à celle qu'elle endossera le jour de sa prise de voile - ce voile de tul prenant alors son autre sens religieux, au cours du glissement de sens effectué d'un 'mariage' à l'autre -, dans le but ultime d'épouser non plus un homme, mais le Christ. Celui auquel elle avait voué jusque-là toute sa vie et dont elle emporte partout avec elle la couronne du futur calvaire, à côté des clous propres aux traditionnelles *Arma Cristi* : ensemble contemplé par l'œil indiscret de Ramona, fixé trou de la serrure dans la Séquence 5, avant un rapport fait en bonne et due forme au maître dont elle attise sans cesse le désir.

Le propre réalisateur avouait avoir longtemps eu, au long de son enfance et de son adolescence, le goût prononcé du travestissement fétichiste ainsi que du déguisement. La scène où *Don Jaime* revêt les vêtements de sa défunte épouse constitue, disait-il, l'un de ces échos à son passé, remontant à l'époque où il s'habillait avec les vêtements de sa mère, qu'il accordait à ceux de son père. Le cinéaste expliquait qu'à quatorze ans, il avait l'habitude de sortir dans la rue habillé en curé, avec la soutane et le manteau de son oncle. Chacun se rappelle sur le premier point la scène de la Séquence 9 où la nuit, à l'intérieur de la maison, tandis que l'horloge dans la chambre de l'oncle sonne deux heures du matin, Don Jaime ne dort pas. Il essaye une des chaussures de la tenue de mariage de sa femme décédée le soir de leur mariage. Il conserve précieusement sa robe dans un coffre au pied de son lit. Il prend le bouquet de fleurs et le jette sur son lit. Il écoute encore de la musique religieuse à cette heure

tardive. L'oncle sort le corset de la tenue de mariée de son épouse défunte. Il tente de la mettre autour de sa taille devant un miroir, lorsqu'il entend tout à coup du bruit. Précipitamment, il range aussitôt ce qu'il avait sorti du coffre, juste avant l'entrée de Viridiana somnambule. De cette scène à celle où, au début du film *Archibaldo de la Cruz*, le petit garçon appelé par sa gouvernante sort de l'armoire où il se cachait, revêtu du corset de sa mère et chaussé de ses escarpins à talons, il n'y a que le seuil de l'âge à franchir en remontant le temps, pour retrouver rétrospectivement une manie fantasmatiquement chère au cinéaste, des années auparavant, et que quelque libre association capricieuse lui permet de mettre en œuvre à travers un fétichisme qui, chez ces personnages, agit en tant que substitut de la personne absente (épouse morte, ou mère toujours sortie, donc non disponible), en même temps qu'elle permet une sorte de présence implicite et favorise une plus grande proximité avec celle-ci. Quant à la soutane, elle renvoie presque naturellement à *Un chien andalou*, où nous voyons les deux frères maristes de l'école chrétienne se laissant traîner sur le sol tenus à une corde, elle-même rattachée aux pianos à queue sur lesquels reposent des cadavres d'ânes en décomposition. Clin d'œil, celui-là, à son complice dans le film surréaliste, si l'on se souvient que le rôle de l'un des deux religieux est tenu par Jaume Miravittles, tandis que le second séminariste n'est autre que Salvador Dali lui-même, lequel confessa dans *La vie Secrète de S. Dali : Suis-je un génie ?* : « Le déguisement fut dans mon enfance une des passions les plus fortes » (Ms. 526).

Mais L. Buñuel ne cachait pas non plus que le plan des pieds de la danseuse de *La Veuve joyeuse* de Eric Von Stroheim (1925) avait marqué et influencé le réalisateur qu'il était, pour le tournage de ceux des jambes de la petite fille en train de sauter à la corde. Mention qui, par ailleurs, n'est pas non plus sans rappeler au spectateur la petite danseuse de la boîte à musique du jeune Archibald, tournoyant avec grâce devant ses yeux fascinés sur une musique de valse : « *Le prince rouge* » de Waldteufel. Or, dans l'un et l'autre cas, mélodie et bal, ou ballet, seront à la source d'une inspiration commune à travers laquelle Eros et Thanatos entretiendront à nouveau entre eux d'étroites et sombres relations, depuis l'origine. Surtout si l'on songe que le réalisateur aragonais ne dit pas qu'un autre lien de mémoire le relie étroitement à l'histoire contée, puis filmée par l'acteur-cinéaste américain, né en 1885 à Vienne. Car, l'histoire de la *Veuve joyeuse* veut que dans le petit royaume balkanique de Montebianco, un beau dimanche, le bouillant prince héritier Mirko et son cousin, le prince Danilo, tous deux officiers de l'armée de retour de campagne tombent ensemble follement amoureux de Sally O'Hara, la vedette de la tournée américaine "*Manhattan Follies*", lors d'une représentation. C'est Danilo qui l'emporte dans le cœur de Sally, mais le roi Nikita 1er lui rappelle qu'un prince ne saurait épouser une danseuse. Dépitée par ce qu'elle estime être un abandon, Sally accepte alors de devenir la femme du baron Sadoja, un vieillard à demi paralysé dont la fortune finance les besoins du royaume, mais qui meurt la nuit de ses nocces...exactement comme l'épouse de Don Jaime, sans que le mariage soit consommé : scénario doublement connu de L. Buñuel.

Pour en revenir à la corde, chacun se souvient en effet que dans la Séquence 2 (plan 2), une petite fille s'amuse à la corde à sauter près d'une grande propriété (cf. un plan rapproché des jambes de Rita). La corde a été donnée par don Jaime qui se trouve à côté de la fillette. Il la regarde faire. Ses yeux suivent le mouvement de ses jambes. Nous entendons alors le bruit d'une voiture à cheval qui s'arrête à proximité. Rita cesse de sauter et regarde dans cette direction. Don Jaime lui dit : « C'est assez pour aujourd'hui, Rita. Elle te plaît, la corde que je t'ai offerte ? » Et Rita répond : « On peut mieux sauter parce qu'elle a des poignées » : dernier

élément, lui-ci, qu'il convient de tenir plus tard en ligne de compte, dans le film. La fillette confie alors sa corde à Don Jaime, qui l'accroche à un clou fixé au tronc d'un arbre. Puis, Rita s'approche de la voiture à cheval. C'est Viridiana qui vient d'arriver chez son oncle...

Après quoi, la conversation de la Séquence 3 entre l'oncle et sa nièce est interrompue par Rita, la petite fille de la bonne qui les espionnait derrière des buissons et commence à intervenir : « C'est vrai ! Quand il sort il me fait sauter ». « Viens petit chiot », lui répond Don Jaime. L'oncle précise à Viridiana qu'elle est une vraie petite sauvageonne. Et, dans la Séquence 10, il s'approche soudain de la fenêtre de sa chambre, d'où il voit Viridiana en train de sauter à la corde avec Rita. Attendri par ce spectacle, Don Jaime laisse néanmoins deviner à l'expression de son visage que se profile dans sa tête quelque plan malveillant. Après l'échec de celui-ci et le premier départ-retour de la nièce choquée ainsi qu'il le la Séquence 23 nous apprend qu'on la ramène en voiture chez son oncle, lequel vient de se pendre à un arbre de son jardin avec la corde à sauter de la petite Rita. Le plan est dans un premier temps uniquement fait sur les pieds suspendus dans le vide, avant qu'un travelling de bas en haut ne remonte jusqu'au nœud, fait à la branche d'arbre avec la corde à sauter, détail qui comme nous le verrons n'est pas sans intérêt du point de vue du traitement buñuelien des objets.

L'intérêt de reproduire ces situations et de les accompagner de quelques citations est de montrer que l'attention, comme le traitement portés à l'objet chez L. Buñuel, n'en concerne généralement pas un seul pris individuellement, mais inscrit chacun d'eux dans un réseau plus large et plus complexe de significations, donc d'interprétations plus ou moins conscientes, en fonction des regards portés sur les choses et les être ; en particulier dans la relation subtile unissant filmiquement *Eros* à *Thanatos*. Ainsi par exemple, il s'avère que la corde de Rita lui sert à sauter dans le jardin, c'est-à-dire aussi à utiliser son jeu pour s'y cacher et observer les diverses allées et venues de chacun, en prêtant l'oreille aux conversations. C'est le cas dans la Séquence 7, où la petite fille se trouve également dans l'étable en compagnie de Viridiana. C'est le matin du second jour de l'arrivée de celle-ci chez son oncle. Viridiana se rend à l'intérieur de l'étable où le domestique Moncho est en train de traire une vache. Rita est juchée sur la barrière de bois à laquelle la vache est attachée par une corde que l'on voit à l'écran (plan 12b). Viridiana demande à Moncho un verre de lait et, amusée, lui dit tout en le regardant faire : - « Est-ce que c'est difficile ? » Moncho répond : - « Venez, essayez vous-même ! [...] Je vais vous montrer. Tenez... » Il saisit un pis et invite Viridiana à le prendre. Viridiana s'exécute, mais elle trouve visiblement plus que déplaisante la sensation du pis dans sa main, pour d'évidentes raisons fantasmagoriques assimilatrices (pis-sexe masculin). Comme le lait ne vient pas, Moncho insiste, en guidant la main de Viridiana, à travers un vocabulaire rappelant celui de la corde (à sauter ?) : - « Tirez fort. Comme ça ! Mais serrez ! » (plan 12a). Viridiana abandonne alors et s'y refuse avec un geste de dégoût : - « je ne peux pas. Cela me fait... » Elle ne précise pas davantage, mais la phrase interrompue prend tout son sens du point de vue de l'éros. De ce pis redouté, aucune goutte de lait n'est sortie, ni n'aurait pu sortir quand Viridiana essaya de la traire. Rita intervient alors : « Je t'ai vue en chemin ». Intriguée, Viridiana s'approche d'elle pour en savoir plus. Le fermier prévient la jeune femme que c'est une 'menteuse'. La petite persiste. « Même que ses épingles à cheveux sont tombées et qu'elles les a ramassées ». Rita explique qu'elle était sur la terrasse (sur laquelle elle grimpe en escaladant l'arbre du jardin), quand elle l'a vue en chemise de nuit. Viridiana choquée, lui répond pour la sermonner, comme on le faisait pour elle au couvent. : - « c'est très laid d'espionner. Pourquoi as-tu fait ça ? ». Sans rancune, elle change de sujet et propose à Rita de l'accompagner au poulailler. Mais la petite refuse. Peu après, Rita boudeuse, verse un verre de

lait sur la tête de la vache (plan 12b).

Ces deux plans sont à considérer très attentivement. Ils témoignent de leur côté, encore une fois, de la portée annonciatrice d'une image, aussi que de la force de sa valeur associative, soit de façon rapprochée par rapport de proximité, soit à plus longue distance spatio temporelle. Ils présentent en outre plusieurs arguments complémentaires. Tout d'abord, nous assistons à une métamorphose de la figure de la vache, qui représente cette fois-ci tous les dangers représentés par un homme sur le plan de la sexualité refusée et / ou interdite. Et l'on se souvient, par exemple, que lors de l'arrivée de Viridiana chez son oncle (plan 4), il y a eu ce dialogue :- Viridiana : " (...)"Je suis venue sur l'ordre de La Supérieure." - Don Jaime : "Il t'intéressait donc si peu de me voir ? "- Viridiana : "A dire vrai pas beaucoup. Je ne sais pas mentir. J'ai pour vous du respect et de la reconnaissance parce que je vous dois tout, mais pour le reste..." - Don Jaime (tristement) : "Aucune affection." - Viridiana : "aucune." Enfin, il reste l'expression de Moncho : "tirez fort. Mais Serrez!". Ne représente-elle pas à l'avance doublement l'image du nœud de la corde : celle que Don Jaime a donnée à Rita, que le boiteux utilisera plus tard en guise de ceinture et qui interviendra dans sa tentative de viol de Viridiana ? Et surtout, celle que l'oncle ne tardera pas à utiliser pour se pendre haut et court à une ramure ?

Une sorte d'intérêt-désir malsain pousse par ailleurs Don Jaime à 'faire sauter' systématiquement la fillette, lors de ses promenades ; de même que de voir à son tour Viridiana jouer à la corde avec la fillette, réveille ses instincts érotiques secrets et confirme aussitôt son envie de retenir sa nièce au domaine pour lui seul, projet qui le conduira à bâtir, avec l'aide Ramona, le plan de la robe de mariée et du narcotique. C'est dans la fin de la Séquence 10 qu'est envisagée et exposée de manière sibylline l'utilisation prochaine de ce dernier élément de l'intrigue 'amoureuse' : « Dans ce meuble, en haut, il y a un petit flacon bleu sans étiquette. Il contient des pilules blanches. Pose-le là, retourne à ton travail et je te préviendrai ». Mais le vague demeure quant à l'idée précédemment germée dans la tête de l'oncle et qui avait justifié peu avant la demande imprécise faite à la servante : « Tâche qu'elle reste encore 2, 3 jours. Tu es bonne Ramona. Parle-lui. Je sais que ce n'est pas nécessaire mais si tu réussis, je ne vous oublierai pas ta fille et toi ».

Pourquoi maintenir ainsi le spectateur dans l'incertitude et l'attente ? Certainement moins par souci de laisser planer le suspens en vue de ménager ses prochains effets cinématographiques, que pour redonner force de sens, entre temps, à l'antérieure présence funeste des 'cendres' laissées sur son lit, juste à côté du bouquet de fleurs d'orangers, lors de l'irruption dans sa chambre de Viridiana somnambule, à la Séquence 9. Du soulier et du corset de la compensation du désir de l'épouse disparue, alors enfilés voluptueusement par Don Jaime, à ces résidus déposés sur la couche nuptiale d'un feu éteint, soudain ravivé aux flammes d'une passion coupable, L. Buñuel dose subtilement, en les mêlant hardiment, les ingrédients d'un amour-mort-annoncée de la bouche même de sa nièce, dans la Séquence 11... Voyons cela de plus près... Viridiana entre dans le salon, elle porte une corbeille à ouvrage en osier (plan 21). Don Jaime entre à son tour dans le salon. Il comprend qu'elle agit sous l'effet d'une crise de somnambulisme (plan 23). Au moment où elle s'assied près de la cheminée, sa chemise s'ajuste mal et laisse voir une jambe et la naissance de sa cuisse (plan 24). Elle saisit les objets que contient la corbeille à ouvrage : aiguilles, pelotes, écheveaux, etc. et les jette dans le feu en signe de renoncement au monde et aux vanités terrestres. Mais ses yeux fixes ne voient pas ce que font ses mains. La précision de ses mouvements est néanmoins remarquable (plan 26).

Elle s'accroupit près du feu, saisit la cendre à pleine main et en garnit la corbeille. Elle se redresse, se dirige vers la chambre de don Jaime et y pénètre. Ce dernier la suit (plan 28). Viridiana parvient près du lit de don Jaime. Elle vide sa corbeille de cendre sur la couverture près des fleurs d'orangers.

Rêve ? Réalité ? Hallucination ? Le lendemain, nous en apprendrons un peu plus. Après le dîner, Viridiana pèle une orange. Elle demande à son oncle :

- Viridiana : "Pourquoi ne m'avez-vous pas réveillée ?" - Don Jaime : "On dit que c'est dangereux." - Viridiana : "Ne le croyez pas. Il y a quelques années, [...] on m'a réveillée en me giflant. [...] Ce qui me préoccupe, c'est d'avoir porté des cendres sur votre lit !" - Don Jaime : "Pourquoi?" - Ce n'est pas plus étrange qu'autre chose. Les somnambules ne savent pas ce qu'il font." - Viridiana : "Non, mon oncle. Les cendres veulent dire pénitence et mort".

Le somnambulisme de Viridiana, n'a-t-il pas véritablement une portée prophétique ? Sans doute ; c'en est même un cas exceptionnel. En effet, au plan 26, elle n'avait pas besoin de voir ce qu'elle faisait, "parce qu'elle savait ce qu'elle faisait". La chaîne d'indices associatifs et croisés, comme pour mieux se recouper, se développe alors considérablement. Ainsi, lorsque l'oncle ajoute cette remarque à double sens : « Ce soir, nous nous ferons nos adieux ». Car ce sera effectivement le cas, dès que Viridiana aura accepté de satisfaire ce que Don Jaime appelle «*un vœu innocent* », en se livrant à ce qu'elle désigne de son côté en ces termes : « Je n'aime pas les mascarades mais j'ai cédé à votre caprice », dans la Séquence 12. Les derniers mots de don Jaime sonnent dès lors également comme une annonce prémonitoire ; puisque le lendemain, Don Jaime mettra fin à ses jours, et Viridiana accueillera et s'occupera des vagabonds du village. Or, de travestissements en fantômes, et d'intuitions en annonces de caractère oraculaire, c'est précisément dans la scène suivante, Séquence 13 dont la numérotation sur la base du chiffre maléfique ne doit pas nous échapper, que nous apprenons qu'au moment même où commence à se manifester l'effet du somnifère, la petite Rita a rejoint le fermier en pleurant. - « J'ai peur », lui dit-elle. Elle lui explique avoir fait un cauchemar-pressentiment – à caractère prémonitoire tout aussi funèbre – en voyant surgir un taureau noir. Le paysan se moque d'elle et de ses terreurs nocturnes lui enjoignant de rejoindre sa mère : - « Va t'en. Tu m'embêtes. »

Dans un intervalle très bref, donc, la présence discrète, mais efficace aux yeux du spectateur de la fillette apeurée, a permis au réalisateur de faire intervenir dans son imagination onirique un autre animal de son bestiaire, nouveau Minotaure terrifiant avide du sang de jeunes vierges, encore plus inquiétant parce que plus symbolique en Espagne, pays de la corrida. Renvoi dans cette dernière perspective, du cinéaste de Calanda au poète de Grenade, à travers le rappel du compagnon de jeunesse de Luis Buñuel et de Salvador Dalí, Federico García Lorca, assassiné au début de la Guerre Civile? Lui qui, dans son Chant funèbre pour Ignacio Sánchez Mejías, l'ami torero regretté, évoquait quelque temps auparavant le « *negro toro de pena* » : « Aïe, noir taureau de peine ! » ? Nul ne sait au juste, mais un énorme fauve noir nommé 'Granadino' de l'élevage Ayala - dont le nom sera ensuite partout volontairement éludé par le chantre andalou, quelque part superstitieux - avait corné Ignacio Sánchez Mejías dans les arènes de Manzanares le 11 août 1934, « *A las cinco de la tarde* »... Cet obscur monstre là avait de toute manière porté malheur à Ignacio, emporté le 13 août après une terrible agonie de deux jours. Et l'ombre de la mort avait ensuite flotté sur le destin lorquien, fusillé le 19 août 1936. Tapiée dans l'ombre de la séquence buñuelienne, elle était bien en

train de rôder sombrement sur les plans du décor filmé.

Précédant Don Jaime dans la Séquence 14, après le cauchemar évoqué, la petite Rita monte alors les escaliers, témoin curieux qui suit la scène en observatrice discrète. Et pendant que l'oncle se justifie auprès de sa domestique : - « Je fais ça pour la garder près de moi », avant de porter Viridiana endormie dans ses bras, sous les yeux de la petite fille témoin de tout, elle voit sa mère suivre le couple. Rita en profite pour sortir en courant. Et c'est dans la Séquence 15, que nous apprendrons qu'une fois dehors, Rita grimpe à un arbre pour voir ce qui se passe dans la chambre, où Ramona allume le chandelier comme pour une veillée funèbre. L'oncle lui ordonne de s'en aller. Il referme la porte à clef. Il a étendu Viridiana sur son lit et a disposé le voile sur son corps. Il place ensuite la couronne de fleurs sur sa tête. Puis s'assoit à ses pieds et la regarde longuement en silence. Il vient d'installer sa nièce dans la même posture que sa femme décédée, lors de leur nuit de noces interrompue par une mort brutale. Viridiana a les bras croisés sur son buste, comme une, et la défunte de jadis. L'oncle se rapproche de plus en plus de sa nièce. Il l'embrasse pieusement, puis s'arrête comme paralysé, avant de s'adosser à la tête du lit. C'est à cet instant précis que Rita arrive à la fenêtre et contemple la scène. L'oncle déboutonne le haut du corsage de Viridiana et lui embrasse la poitrine pour remonter jusqu'à sa bouche. Mais il referme précipitamment son corsage, s'éloigne du lit et sort définitivement de la chambre. La petite Rita redescend le long de la branche d'arbre. Sa mère la surprend. Alors, elle lui raconte ce qu'elle vient de voir : - « Don Jaime l'a embrassée ! ». Ramona tente de raisonner sa fille : - « Eh bien en oui, elle est sa nièce. Moi je t'embrasse bien. Tu devrais être au lit ». Sa fille lui explique qu'elle a vu un taureau, mais Ramona l'interrompt : - « Tais toi! Viens je vais te coucher ». Elle l'a raccompagne vers son lit.

Le détail frappant est que l'arbre en question qui lui sert d'échelle de corde et d'observatoire le soir, ce soir là en particulier, est aussi celui sous lequel elle saute à la corde dans la journée, qui sera l'arbre du pendu avec sa propre corde à sauter, en haut de la branche par laquelle elle monte et descend lors de ses expéditions scabreuses. Au plan 73, gros plan de la branche où est pendu le corps de Don Jaime. On distingue le nœud qui fixe la corde à la branche, ainsi qu'une poignée en bois, parfaitement reconnaissable : c'est la corde à sauter de Rita. Au plan 75, celle-ci est à nouveau en train de sauter à la corde sous le grand arbre (le même qu'au plan 2, 4 et 73). Moncho, le domestique de don Jaime, passe près de là en conduisant un cheval, noir comme le taureau antérieurement vu par la fillette. Il s'arrête en voyant Rita, lâche le licol de l'animal et s'approche d'elle : - "Je vais te tirer les oreilles si tu ne respectes pas les morts! Tu ne dois pas jouer sous cet arbre."- Rita : "Don Jaime aimait beaucoup me voir sauter !"- Moncho : "Après, s'il arrive malheur, ce sera ta faute.", prévient-il en saisissant brutalement et en jetant à terre l'objet du délit. Mais dès son départ, la fillette en profite pour récupérer la corde et sauter à nouveau sous l'arbre : provocation évidente de Rita qui ne croit pas à la malédiction divine, à partir de croyances humaines.

C'est dire l'importance symbolique associative accordée par L. Buñuel à cet objet végétal là, comme au cordeau qui lui sert véritablement de fil conducteur, d'une séquence à l'autre, de Thanatos à Eros et d'Eros à Thanatos. « On ne parle pas de corde dans la maison du pendu », dit l'aphorisme bien connu. Il en sera pourtant question plus tard, dans ce qui constitue une sorte de seconde partie du film, au cours de laquelle le versant picaresque de la réalité filmique proposée va donner aux mêmes éléments, couteau, corde, et autres, leur reflet accablant, dans une glace déformante présentant les choses sans concession aucune. Ainsi, avec l'épisode de la colombe, à l'heure où le lépreux vient de se jeter sur l'une d'elle,

innocemment en promenade non loin de la propriété. Il la prend dans les mains : - "Petite colombe du sud ! Tu es blessée ? (...) Ma colombe ! Ma colombette ! Ma colombinette ! (plan 140). Pendant le dîner orgiaque des pauvres, la salle à manger de Don Jaime, est envahie par les mendiants (recueillis par Viridiana). Le lépreux qui arrive revêtu de la gaine et du voile de mariée, se met alors à danser d'une façon grotesque. Et, de dessous sa veste, il sort soudain des touffes de plumes qu'il jette en l'air et qui retombent un peu partout sur les convives (plan 159). La blanche colombe, ainsi tuée puis déplumée sans merci ne suggère-elle pas en images le sort ultérieur de Viridiana ? N'est-elle pas blessée, voire mise à mort métaphoriquement dans son élan humain, comme l'oiseau blanc symbolique ? Peut-être, et pourtant, une fois encore, Buñuel nous offre le spectacle carnavalesque d'un envers du décor qui ne fait à aucun moment de *Viridiana* un fim social ou politique, au sens étroit d'un film 'à thèse'. Son but est plutôt d'y débusquer la faiblesse, voire la méchanceté et la bêtise humaines, là où elle se nichent.

Un peu plus tard dans le scénario, Viridiana offrira en effet un copieux repas à tous les mendiants du village. Au moment où les convives se lèvent de table, le boiteux voit sur une table la corde à sauter de la petite Rita et la prend pour ceinturer son pantalon. Quelques temps après, lors de l'absence de Viridiana et de Jorge de la maison, les mendiants envahissent la maison de Don Jaime, en l'absence des hôtes, et ils s'offrent un repas à la fois gargantuesque et orgiaque. À son retour, le boiteux tente de violer Viridiana. Elle se débat. Elle saisit et tient la corde-ceinture par la poignée pour l'empêcher de baisser son pantalon. Jorge pendant cette scène violente sera à son tour violemment mis à l'écart et attaché. Il réussira cependant à persuader le lépreux d'abattre le boiteux, en lui promettant des milliers de pesetas. Pas de morale donc chez Buñuel, ni aucun manichéisme ici comme ailleurs, en l'occurrence, dans la mesure où il ressort du spectacle partout proposé que les riches ne sont pas forcément méchants ni les pauvres forcément bons. Un propriétaire terrien pouvait savoir faire un geste altruiste, par exemple en sauvant une abeille, au départ. C'était alors le début du film (Séquence 8). Viridiana reprochait soudain à Don Jaime, dont elle venait d'apprendre qu'il avait eu un fils, d'avoir abandonné ce dernier : - « Je n'aime pas garder les choses pour moi. Est-il vrai que vous avez un fils ? ». L'oncle, gêné et étonné que sa nièce fût au courant de son secret l'interrogeait un peu brusquement. - « Comment le sais-tu ? » - « Ma mère me l'a dit un jour. C'est donc vrai ? », insistait la nièce, - « Oui c'est vrai », avouait l'oncle. Viridiana, éduquée dans la stricte morale religieuse risquait un reproche : - « Vous auriez dû recueillir cet enfant », justifiant cette explication : - « Sa mère a voulu le garder. J'étais amoureux de ta tante. J'aurais dû lui dire. Je me suis tu par crainte de la perdre ». Viridiana l'interrompait alors, très irritée : - « Et ce pauvre innocent ? ». Un gros plan, aussitôt réalisé sur un seau d'eau montrait une abeille en train de s'y noyer, après s'y être posée - « Tu me trouves monstrueux ? », demandait Don Jaime à sa nièce pendant qu'il saisissait une petite baguette de bois, afin de sortir l'insecte de l'eau (plan 15). - « Non mon oncle, mais la vie est si triste », déplorait Viridiana, tandis que celui-ci souriait, heureux d'avoir sauvé l'abeille. En réalisant cette 'bonne action', avait-il revécu un instant privilégié de son propre désir submergé par le temps ? Il n'existe aucune réponse à cette interrogation. Mais le lendemain, désireux de garder Viridiana dans la ferme, il accomplirait néanmoins une série d'actes incompréhensibles, avant de se pendre à un arbre. Pourquoi ce choix de *Thanatos*, après celui d'*Eros* ? Peut-être avait-il préféré la mort au déshonneur, le sien et celui de sa nièce Viridiana, dont il avait en dernier ressort renoncé à profaner la vertu, attitude que le mendiant ensuite recueilli par elle n'aurait pas, ne résistant pas à l'envie de la violer. Au terme de ce combat

farouche, Jorge allait donc parvenir à délivrer Viridiana. Mais le rôle de la corde s'arrête-t-il là?

Certes, « on ne parle pas de corde dans la maison du pendu »...et pourtant, chez L. Buñuel on évoque sans cesse sa présence ! Car il reste encore une dernière image du film *Viridiana*, où nous rencontrons visuellement l'ombre de la corde d'un pendu sur un mur, reflétée à la manière d'une hantise indélébile...Plusieurs aspects du traitement buñuelien sont, en ce sens, certainement à souligner pour terminer, en relation avec cet objet de première importance ici. Il y a d'abord la situation de la corde : posée sur un clou, avec les deux poignées libres ; puis nouée à une branche d'arbre, comme autour du cou de Don Jaime ; et ensuite ceinturée autour d'un corps. De sorte que les deux poignées de la corde deviennent ainsi, d'image en image, "les aiguilles de la montre du destin" : un destin en tout point fatal, puisque livré au duel incessant mené par Eros vaincu contre Thanatos triomphant. Lutte sans merci dès lors, signifiée aussi par le passage du cheval noir, arrivé tel un conducteur des morts au sein d'un bestiaire buñuelien où intervient en outre le signe de mauvaise augure du taureau, à la robe de la même couleur obscure. Enfin, il reste l'étrange force inexplicable de la contagion d'un désir mortifère sans cesse en extension : désir et mort de Don Jaime et du boiteux, asservissement de caractère sexuel de Ramona, puis de Viridiana, par Jorge le descendant et l'héritier du pouvoir. C'est-à-dire d'un étrange pouvoir de séduction envisagé et compris à tous les sens du terme comme absolu, puisque dû au transfert causé par la corde venue servir, en quelque sorte, de lien partout maléfique. Or, il semble bien que ce soit le fils illégitime et initialement non reconnu de Don Lope qui ait le dernier mot dans cette histoire, pour avoir pu réunir, si l'on ose employer cette expression, les deux bouts et poignées de la corde.

C'est alors la scène finale du film : Séquence 50

Retour dans la chambre de Jorge avec la servante. Quelqu'un frappe à la porte. C'est Viridiana. Jorge lui ouvre en la questionnant : - « Des ennuis ? Vous voulez me parler. Je peux vous aider ». Mais Viridiana reste muette en le regardant dans les yeux. Jorge la fait entrer. Viridiana est étonnée de voir Ramona dans sa chambre avec lui. La domestique s'éloigne un peu, gênée. Le fils de Don Jaime semble aussi assez mal à l'aise. Il explique à sa cousine qu'ils jouaient aux cartes. Il propose une partie à trois. Il force Viridiana à s'installer et à couper le jeu en lui tenant la main. Quand il distribue les cartes, Jorge explique : - « La première fois que je vous ai vue, j'ai pensé que ma cousine Viridiana finirait par jouer aux cartes avec moi ». Travelling arrière. La caméra s'éloigne, laissant apercevoir par l'embrasure de la porte, les trois personnages qui commencent la partie. Le film s'achève sur une musique de rock.

En fin de comptes, Viridiana, Ramona et Jorge jouent donc ensemble aux cartes ; mais quelles cartes tirent-elles toutes deux pour l'avenir, dans ce jeu là? Dans le cas de Viridiana, celle annoncée par cette autre image-signe qu'est, ou plutôt qu'était, la couronne d'épines : laquelle avait brûlé dans les flammes, peu après la tentative de viol et la mort du boiteux (au plan 192). La petite Rita, décidément fil conducteur de tout l'itinéraire filmique de Luis Buñuel, tenait alors dans ses mains cette *Arma Cristi* de Viridiana. En la manipulant, elle s'était soudain piqué le doigt puis [...] d'un geste désinvolte, elle avait lancé dans le foyer la couronne d'épines, aussitôt transformée en une inquiétante couronne de feu. [...] Vision au milieu des flammes de la subite 'libération' de Viridiana, la couronne christique d'un ancien calvaire conventuel qui l'emprisonnait et la punissait dans sa chair, tout en la défendant des

périls mondains, se consumait dans le brasier, comme pour lui ouvrir désormais la porte d'un enfer moderne, terrestre celui-là, avec un nouveau Don Juan-Jorge. Confrontés à ce scénario de dernière heure, nous comprenons maintenant le véritable sens profond de ces deux autres *greguerías* qui disaient, pour l'une : « *Con una mujer, la amistad no es sino el claro de luna del amor* », et pour l'autre : « *Voy al corazón de una mujer por la senda más floreada y más larga* ».

Bibliographie :

Filmographie :

La période des surréalistes :

- 1929 : *Un chien andalou*
- 1930 : *L'âge d'or*

Les documentaires ou courts métrages :

- 1933 : *Terre sans pain* (es : *Las Hurdes, Tierra Sin Pan*)
- 1937 : *Espagne 36* (es : *Espana Leal En Armas*)
- 1946 : *Gran Casino* (es : *En El Viejo Tampico*)
- 1949 : *Le Grand Noceur* (es : *El Gran Calavera*)

Les longs métrages:

- 1950 : *Los Olvidados* (Pitié pour eux)
- 1951 : *Susana la perverse* (es: *Susana, demonio y carne*)
- 1951 : *Don Quintin* (es: *La Hiya Del Engaño*)
- 1952 : *Une femme sans amour* (es: *Una Mujer sin amor*) adapté de *Pierre et Jean* de Guy de Maupassant
- 1956 : *Cela s'appelle l'aurore*
- 1956 : *La mort en ce jardin*
- 1965 : *La fièvre monte à El Pao*
- 1963 : *Le journal d'une femme de chambre*
- 1967 : *Belle de jour*
- 1968 : *La voie lactée*
- 1972 : *Le charme discret de la bourgeoisie*
- 1974 : *Le fantôme de la liberté*

Biographies et articles critiques

- ARANDA, José Francisco, *Luis Buñuel, biografía crítica*. Barcelona, Editions Lumen, 1975.
- AVIGNA, Rafael, FIGUEROA FLORES, Gabriel, *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, México, Editions Turner, 2004.
- BASTERRA, Robert, DUBOIS, Claudine, *Los Olvidados*, Paris, Editions Didier, 1991.
- BAZIN, André, *Le cinéma de la cruauté*, Paris, Editions Flammarion, 1975.
- BUACHE, Freddy, *Luis Buñuel*, Lausanne, Editions L'Age d'homme, 1970.
- BUÑUEL, Luis, *Los olvidados*, Montpellier, Centre d'études sociocritiques, N°12, 1987.
- BUÑUEL, Luis, *Mon dernier soupir* Robert Laffont, 1982
- BUÑUEL, Luis, *Entretiens avec Max Aub* Belfond, 1991
- CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Editions Cátedra, 1996.
- CARRIERE, Jean-Claude, *Entretiens avec Max Aub*, Paris, Editions Pierre Belfond, 1991.
- CESARMAN, Fernando, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Editions Anagrama, 1976.
- DURGNAT, Raymond, *Luis Buñuel*, London, Editions University of California Press, 1967.

- DOMINGUEZ, Gustavo, TALENS, Jenaro (sous la dir. de), *Historia general del cine. Europa y Asia. (1945-1959)*, Madrid, Editions Cátedra, Vol. XV, 1997.
- DOMINGUEZ, Gustavo, TALENS, Jenaro (sous la dir de), *Historia general del cine. Estados Unidos (1945-1955)*, Madrid, Editions Cátedra, Vol. VIII, 1996.
- DOMINGUEZ, Gustavo, TALENS, Jenaro (sous la dir. de), *Historia general del cine. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*, Madrid, Editions Cátedra, Vol. X, 1996.
- DROUZY, Maurice, *Luis Buñuel architecte du rêve*, Paris, Editions Lherminier, 1978.
- EVANS, Peter William, *The Films of Luis Buñuel. Subjectivity and desire*, Oxford, Editions Clarendon Press, 1995.
- Exposición, Residencia de Estudiantes, Pavellón Trasatlántico, Fundación ICO, Museo de las collecciones, *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*, Madrid, Publicación De la residencia de estudiantes, 2000.
- FUENTES, Victor, *La mirada de Buñuel : cine, literatura y vida*, Madrid, Editions Tabla Rasa, 2005.
- GUBERN, Román, *Historia del cine español*, Madrid, Editions Cátedra, 1995.
- GWYNNE, Edwards, *A Companion to Luis Buñuel*, New York, Editions Támesis, 2005.
- IBARZ, Mercé, *Tierra sin pan y su tiempo*, Prensas universitarias de Zaragoza, 1999.
- KYROU, Ado, *Luis Buñuel*, Paris, Editions Seghers, 1962.
- LARA, Antonio, *La imaginación en libertad*, Madrid, Universidad de Complutense, 1981.
- LILLO, Gastón, *Género y transgresión : el cine mexicano de Luis Buñuel*, Montpellier, Centres d'études et de recherches sociocritiques, 1994.
- MELLEN, Joan, *The World of Luis Buñuel*, New York, Editions Oxford University Press, 1978.
- MONÉGAL, Antonio, *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*, Barcelona, Editions Anthropos, 1993.
- OMS, Marcel, *Don Luis Buñuel*, Paris, Editions du Cerf, 1985.
- RODRIGUEZ BLANCO, Manuel, *Buñuel*, Paris, Editions Loubatières, 2000.
- SANCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona, Editions Planeta, 1988.
- SANCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel*, Madrid, Editions Cátedra, 2004.
- TALENS, Jenaro, *The Branded Eye. Buñuel's Un chien andalou*, London, University of Minesota Press, 1993.
- TALENS, Jenaro, ZUNZUNEGUI Santos (sous la dir. de), *Modes of representation in Spanish cinema*, London, University of Minnesota Press, 1998.
- TARANGER, Marie-Claude, *Luis Buñuel. Le jeu et la loi*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1990.
- TESSON, Charles, *Luis Buñuel*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 1995.
- *Comme dans un bois* in *L'Âge du cinéma*, numéro spécial – août / novembre 1951.
 - *Surréalisme et cinéma* in *Études cinématographiques*, 1965.
 - *Comme dans un bois* in *L'Âge du cinéma*, numéro spécial – août / novembre 1951.
 - *Mon dernier soupir*, Luis Buñuel – Ramsay Poche Cinéma, 1986, p.104.
 - *Conversations avec Luis Buñuel*, Tomas Pérez Turrent et José de la Colina – Ed. Cahiers du cinéma, 1993, p. 30.
- Buñuel 100 años/100 ans*, catalogue bilingue, Instituto Cervantes Centre Georges Pompidou, 2000