

Du roman de Rodolfo Usigli au film de Luis Buñuel : *Ensayo de un crimen*, d'un regard à l'autre

Françoise HEITZ
Université de Reims

Les cas sont nombreux où l'adaptation cinématographique de son œuvre littéraire remplit le romancier de déception, voire de colère¹ : c'est ce qui se produit pour Rodolfo Usigli lorsqu'il vit le film dont Luis Buñuel avait prudemment pris la précaution d'inscrire qu'il s'en était « inspiré » pour créer *La vie criminelle d'Archibald de la Cruz* (1955). Dès le début, le narrateur omniscient du roman (1944) nous relate la fière déclaration que fit son personnage, Roberto de la Cruz, à une jeune fille qu'il courtisait dans sa jeunesse : son rêve d'être « un grand saint ou un grand criminel ». Cette dualité ne pouvait que séduire le cinéaste Luis Buñuel, lui qui avait réalisé en 1952 *Él*, un film sur un paranoïaque qui aurait pu être un grand criminel et qui réaliserait en 1958 *Nazarín*, sur un personnage qui aurait pu être un grand saint : Roberto, devenu Archibald à l'écran, synthétise ces deux frustrations. Dans tous les cas, l'œuvre littéraire n'est là que comme point de départ pour le développement de l'univers buñuelien. Si le romancier prit ombrage de cette adaptation si peu fidèle, il s'agira pour nous de mettre en regard ces deux univers, en exposant brièvement les caractéristiques propres à chacun.

Genèse d'une pulsion criminelle

L'objet central dans les deux œuvres est une boîte à musique. Dans le roman, la musique elle-même (une valse de Waldteufel, *Le Prince rouge*) semble plus prégnante que l'objet. C'est en effet un traumatisme de l'enfance qui associe pour le personnage cette musique à la compulsion meurtrière : son père l'avait confié, alors qu'il était enfant, à la garde d'un militaire, car le père de Roberto était ami des révolutionnaires, lors de la Révolution mexicaine, ce que son fils désapprouva par la suite. On remarquera d'ailleurs le choix idéologique diamétralement opposé que fait le cinéaste en plaçant la famille de son personnage dans la catégorie des grands bourgeois, caractérisés par leur profond mépris pour « *los de abajo* » (les répliques de la mère d'Archibald² sont assez édifiantes à ce sujet). Dans le roman, sans aucun autre motif que celui de « distraire » l'enfant, le guérillero avait tué net un vieillard d'un coup de pistolet³. Au coin de la rue, un orgue de barbarie s'était alors mis à

¹ On peut aussi évoquer le cas des adaptations d'œuvres littéraires du passé, si abondantes, et dont les auteurs ne sont plus là pour protester... Galdós aurait-il apprécié *Nazarín* ou *Tristana* ? Peut-être, car le cinéaste aragonais, grand connaisseur de l'œuvre du romancier du XIX^e siècle, appréciait son univers. Quant à Mercedes Pinto, elle se déclara honorée par la réalisation de *Él*. Cf. F. Heitz "De Ella a *Él*: caras y máscaras en la "novela" de Mercedes Pinto (1926) y la película de Luis Buñuel (1952)", à paraître in *Arbor*, 2^e semestre 2010.

² "Habían de colgar de una vez a todos esos revoltosos", *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz* (Découpage technique, dialogues et dossier sur le film), auto-publication d'Yves Alion, ex-rédacteur de *L'Avant-scène cinéma*, coordination du numéro Françoise Heitz, 2009, p. 41 (le numéro reparaitra en 2011 ou 2012 sous le label de la revue, qui a pu renaître de ses cendres).

³ S'il est vrai que la Révolution mexicaine, comme tant d'autres, se caractérisa par toutes sortes d'excès, et que le tempérament mexicain exalte la violence et est fasciné par la mort et que l'on tue pour un oui pour un non, ainsi que l'a longuement analysé Octavio Paz dans *El laberinto de la soledad*, et développé don Luis dans ses

jouer la valse qui désormais hanterait le personnage. Ainsi, le cadre historique acquiert d'emblée une importance significative. Et lorsque Roberto trouve par hasard chez un antiquaire une boîte à musique qui joue cet air, son esprit fiévreux qui s'est déjà rêvé un destin exceptionnel, en même temps qu'il théorise le concept de crime gratuit, tombe sous l'emprise de l'objet et de sa musique envoûtante. Luis Buñuel a trouvé un lien de causalité plus direct entre le traumatisme vécu et la pulsion mortifère induite par la boîte à musique, en liant cette dernière à la pulsion érotique, toutes deux étant présentes et constamment liées dans tout son univers cinématographique. Eros et Thanatos sont révélés en même temps à Archibald enfant, à qui sa mère offre la boîte à musique pour le consoler de l'abandonner le temps d'une soirée au théâtre. La jolie gouvernante raconte alors à l'enfant gâté l'histoire du roi qui fit confectionner cette boîte à laquelle un génie conféra le pouvoir de faire mourir les ennemis de son propriétaire. Fasciné par le conte et de surcroît contrarié par une gouvernante qui n'approuve pas l'éducation laxiste que lui donne sa mère, l'enfant met en branle le mécanisme pour mettre à l'épreuve le pouvoir magique, et la gouvernante, regardant imprudemment à la fenêtre les combats de rue, tombe victime d'une balle perdue, confortant l'enfant dans l'ivresse de son omnipotence. Les plans dissociés du corps féminin gisant à terre nous révèlent la goutte de sang sortant du cou, puis les jolies jambes gainées de bas et découvertes jusqu'à mi-cuisses : première émotion érotique pour l'enfant, indissolublement liée à l'image de la mort. L'absence de cette « scène primitive » dans le roman rend le lien plus lâche, moins évident, entre la musique de l'enfance et la pulsion criminelle du protagoniste. N'ayant pas été un cadeau maternel et n'étant pas liée au premier souvenir érotique, la boîte dont Roberto de la Cruz fait l'acquisition, fait pourtant, dans sa présentation, l'objet d'une fixation fétichiste du personnage. Lorsqu'il l'a achetée, il nous est précisé : « *No se atrevía a deshacer el paquete, pero al pasar las manos por él o al poner en él los ojos mientras comía, experimentaba una voluptuosidad mezclada de angustia*⁴ » (Usigli, 1987, 13). Pour que la dimension amoureuse de cette « relation » n'échappe pas au lecteur, il est dit ensuite que Roberto est en pleine « lune de miel » et qu'il s'autorise des excès de boisson en associant ce moment privilégié à un repas de noces. D'ailleurs, à la fin du roman, le criminel frustré devient un véritable criminel qui crible de coups de rasoir une femme dont il ignore la véritable identité (croyant d'abord qu'il s'agit de Lavinia, il apprendra plus tard que c'est sa femme, Carlota), uniquement parce qu'elle a fait fonctionner le mécanisme, et que cette musique l'a plongé dans une fureur meurtrière soudaine. Mais aucun autre trait ne le rattache vraiment au fétichisme (du moins dans son acception sexuelle, puisqu'il est un collectionneur éclairé d'objets d'art). C'est ainsi que sa pulsion meurtrière s'attaque autant à des hommes qu'à des femmes. Le personnage apparaît donc étrangement scindé dans la motivation de sa pulsion criminelle : dans les deux premiers cas, en tant que cérébral réfléchi, lucide et cynique, il aurait souhaité tuer pour commettre un acte gratuit, parfait, et même utile à la société, alors que lors du troisième, il est pris par une folie subite, dont la logique narrative semble pour le moins infondée.

La boîte à musique porte sur son couvercle un couple de danseurs vêtus à la mode du Second Empire. Comme Roberto, de retour chez lui et ayant défait le paquet, l'a jeté sur son lit, les

films et ses Mémoires (*Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 255, épisode de : «Lo mata por preguntón»), la façon dont est présentée dans le roman l'anecdote de ce crime sans préméditation semble peu convaincante. À l'inverse, Roberto, type même du calculateur maniaque, planifie ses meurtres dans ses moindres détails.

⁴ « Il n'osait pas défaire le paquet, mais en y passant la main ou en y posant les yeux tout en mangeant, il ressentait une volupté mêlée d'angoisse. »

danseurs s'arrêtent de tourner car leurs jambes s'empêchent dans le dessus-de-lit. Aussi Roberto apparaît-il comme voyeur de l'acte amoureux. Il est d'ailleurs étrangement détaché, n'étant attiré par aucune femme (mis à part la brève idylle avec la jeune fille de son adolescence), avant d'être fasciné par la beauté (peut-être équivoque) de madame Cervantes que Patricia lui dénonce comme étant lesbienne. Ensuite, il reportera cette attirance sur sa fille, Carlota, qu'il mettra cependant très longtemps à courtiser. Au contraire, Archibald s'approprie la petite danseuse en tutu qui tourne seule sur le couvercle de sa boîte et qu'il tient serrée contre lui quand il l'achète, puis qu'il contemple avec autant de fascination que dans son enfance. Les effets psycho-physiologiques induits par la présence de l'objet et l'écoute de la mélodie, sont aussi accentués dans les deux cas : vertige, et même hallucination dans le cas d'Archibald qui revoit la mort de la gouvernante de son enfance, tandis que le sang et la fumée envahissent l'écran de son souvenir⁵.

Roberto est portraituré comme un esthète décadent, qui ne peut supporter la vulgarité et rêve tout d'abord de débarrasser la terre d'êtres qui ne méritent pas, selon lui, de vivre, comme l'horrible Patricia Terrazas (la charge satirique est infiniment plus poussée que dans le film). Plus tard il s'agira du comte Schwartzemberg, présenté comme un « homosexuel physiquement répugnant » (Rodolfo Usigli, 1987, 102-106) et prisonnier de sa dépendance vis-à-vis du malfrat Luisito et de sa passion pour la collection d'œuvres d'art, objets hétéroclites, entassés sans ordre ni goût esthétique dans la chambre-forte souterraine que Roberto appelle en lui-même *muladar*. Dans ces deux premières tentatives de crimes (nous verrons ensuite pourquoi il échoue), la décision semble bien être rationalisée selon tout un argumentaire (monologues intérieurs reproduits par le narrateur omniscient), destiné à justifier le crime comme un acte utile à la société, afin qu'elle soit débarrassée d'êtres malfaisants qui l'encombrent. Une telle démarche délibérée rend bien entendu le personnage profondément antipathique (avant que ses échecs, dont nous parlerons ensuite, ne le rendent ridicule). Au contraire, Archibald, se rendant compte de l'emprise qu'exerce sur lui la boîte retrouvée, essaie en vain d'échapper à ses démons intérieurs, en faisant sa déclaration à Carlota, dans sa quête désespérée de la jeune fille pure et rédemptrice (quête forcément vouée à l'échec, étant donné le pessimisme du réalisateur sur la nature humaine). On peut déjà mesurer tout ce que ce dispositif doit au genre mélodramatique, genre canonique du cinéma mexicain dans la production de l'époque et la distance ironique que Buñuel prend par rapport à cette norme⁶.

Ainsi le plan où il est comme pétrifié, contemplant la fausse vierge à genoux, jouant la comédie de la piété en récitant devant la statue de la Vierge le *Salve Regina* à haute voix comme si elle n'avait pas perçu l'arrivée du visiteur, est à ce titre tout à fait emblématique, dans la beauté esthétique du cadre symboliquement structuré en trois plans successifs. Carlota, étonnée par le terme de « tragique » par lequel il qualifie son destin, est cependant si absorbée par son intrigue avec Alejandro qu'elle ne cherchera à aucun moment à connaître la vérité de l'être qui la côtoie. « *Tenemos tanto que habla* » est une ironique formule : en dehors des banalités du jeu social, elle n'a strictement rien à lui dire.

⁵ Dans les deux autres cas, la musique intériorisée par Archibald se fait entendre au moment où, halluciné, il se représente le meurtre de Patricia qu'il s'apprête à commettre, puis celui de Carlota, qu'il repousse au lendemain, après la noce.

⁶ Le choix du directeur de la photographie peut aussi être considéré comme l'un des éléments de distanciation : il ne s'agit plus de Gabriel Figueroa, comme dans *Él*, mais d'Agustín Jiménez : l'aspect esthétisant (propre à Figueroa) et qui met en valeur la beauté féminine de façon émouvante, est laissé de côté. On retrouve ici l'humour, dimension si importante dans le film qui nous occupe. Cf. Françoise Heitz, « Le pouvoir subversif de l'humour buñuelien », *Les Langues néo-latines*, n°351, octobre-décembre 2009.

Un criminel frustré ou un criminel impuni ?

Dans le roman déjà, on assiste à la frustration du personnage. En effet, Roberto planifie soigneusement le crime de Patricia Terrazas (dont il fait la connaissance dans le casino clandestin d'Asuara). Il est amusant pour le lecteur de voir comment Luis Buñuel conserve certains éléments anecdotiques du roman (avec de légères variantes et/ou en les déplaçant⁷, tout en modifiant l'essentiel) : ainsi, la femme fait admirer ses chaussures par les autres joueurs, alors que ceux-ci se trouvent à table, en plein repas, et elle proclame qu'on les lui fait sur mesure à La Havane. De la même façon, lorsque Patricia attire Roberto chez lui, s'y retrouvant seul il sent qu'il est tombé dans un piège, comme il arrive à Lavinia chez Archibald. Ou encore, c'est Patricia qui présente Roberto à madame Cervantes et sa fille, ce qui remplit le protagoniste de confusion, alors que Buñuel rétablit une logique narrative en fonction du statut social du personnage masculin.

Pour en revenir à la frustration de Roberto, il se retrouve fort dépité de voir qu'un autre l'a précédé⁸, utilisant comme il pensait le faire, le lourd presse-papiers du bureau, pour écraser le crâne de l'odieuse Patricia, qui mène une vie dangereuse, côtoyant des personnages peu fréquentables. Au lieu de s'enfuir aussitôt, il accumule les preuves pour qu'on l'accuse du crime, allant jusqu'à laisser sous le presse-papiers son numéro de téléphone sur une carte à jouer, comme un Arsène Lupin de pacotille et sans élégance. Son obsession, à défaut d'être criminel, est d'être reconnu comme tel : cela, Buñuel le conservera, dans la résolution forcément plus elliptique qui est celle du cinéma par rapport à la littérature.

Roberto est ainsi arrêté et la prison préventive lui offre le plaisir de l'admiration de ses « pairs », en même temps que la crainte d'être reconnu innocent et remis en liberté. Ce n'est qu'au moment d'être emmené enchaîné aux Islas Marias (centre pénitentiaire dans un archipel de l'Océan Pacifique), après un épisode embrouillé et romanesque où le véritable assassin est découvert, qu'il éprouve la peur et clame son innocence. Roberto se rêve en esthète du crime⁹ et veut remporter les « honneurs » dus à son rang, sans bien sûr en subir les néfastes conséquences.

En revanche, il assomme réellement le comte, mais un incendie détruit ensuite la totalité de la maison où vivait la victime, laissant le héros furieux car personne ne pourra jamais découvrir son crime. On perçoit déjà certaines potentialités comiques que comportait déjà le personnage littéraire, égocentrique, paranoïaque, souvent ridicule et perpétuellement frustré¹⁰, potentialités qui n'ont été exploitées qu'à l'écran, où, comme l'écrit Charles Tesson : « Archibald de la Cruz tient à ce que sa volonté soit coupable afin de satisfaire son désir de mise en scène et d'obtenir de la loi une très narcissique reconnaissance d'auteur qu'il recherche à tout prix » (Tesson, 1995, 190).

⁷ Suivant en cela une logique onirique de condensation ou de déplacement (cf. Freud, *L'Interprétation des rêves*).

⁸ Rappelons que dans le film Patricia se suicide en s'égorgeant (même moyen que pensait employer Archibald), à cause de la relation sado-masochiste qu'elle entretient avec son amant Willy, pour ne pas lui laisser le plaisir de la voir belle dans la mort, et continuer ainsi à torturer sa conscience.

⁹ Une ambition que préserve Buñuel dans les deux séquences proleptiques de la mort de Patricia et de celle de Carlota, imaginées par Archibald.

¹⁰ C'est pourquoi le roman s'appelle déjà *Ensayo de un crimen*, justifiant les deux premières tentatives de crime, mais dénoncée par le dénouement (celui-là abouti, mais pas de la façon que souhaitait le protagoniste), mettant ainsi de façon ludique le lecteur sur une fausse piste.

Ce n'est que parce que Roberto se croit définitivement privé du plaisir narcissique d'être démasqué¹¹, qu'il accepte que son destin prenne un autre chemin, en épousant Carlota Cervantes. Mais l'homme est le jouet du destin, et c'est dans sa dimension la plus triviale que réapparaît ce schéma mythique. En effet, il est intrigué par l'attitude distante de sa femme à son égard, et les lourds secrets qu'elle semble partager avec sa mère. Mais, ne soupçonnant pas qu'il est un mari trompé, et s'ennuyant à Cuernavaca, il revient chez lui et surprend une femme en train d'actionner la boîte à musique. C'est seulement alors qu'il devient un véritable assassin (à la façon mexicaine, *tremendista*¹²), puisque le récit rétrospectif de l'ex-inspecteur Herrera, lorsque Roberto est enfermé à l'asile, lui révèle que le comte n'avait été qu'assommé et qu'un autre assassin avait achevé le forfait. Par ailleurs, là encore, la police se trompe en soupçonnant l'amant de Carlota, et Roberto s'accuse : on cherche alors une explication rationnelle et le personnage est enfermé pour crime passionnel, ce qui le révolte profondément. Le dernier conseil de l'ex-inspecteur Herrera¹³ est savoureux, dans son scepticisme radical sur l'humanité : « Laissez croire aux médecins qu'ils sont en train de vous guérir. » Cette dernière réplique pleine d'ironie est la dernière pointe contre une société en décomposition que le narrateur s'attache à décrire minutieusement¹⁴. L'étrangeté du personnage de l'ex-inspecteur, qui n'a rien d'un détective traditionnel, semble omniscient et peut s'apparenter à la conscience du antihéros (un double fantasmagique ?), toujours présent au moment où Roberto s'apprête à commettre un crime, aurait peut-être pu intéresser Buñuel : s'il est totalement absent du film, on peut avancer l'hypothèse, outre le resserrement obligatoire de l'intrigue dans un film, que le personnage se rattache davantage au versant de « l'étrange », n'excluant pas une dimension presque métaphysique (ou bien métadiscursive : un double de l'auteur), qu'à celui du surréalisme, propre à notre cinéaste.

Buñuel n'était pas intéressé par le dandysme de Roberto¹⁵, ni par le fait qu'on l'enferme pour un motif erroné, mais par l'ampleur de ses ratages successifs. Jusqu'à son dernier film (*Cet obscur objet du désir*), le cinéaste brodera en effet sur ce leitmotiv : l'impossibilité inexplicable de satisfaire un désir (Buñuel, 1982, 295), (simple dans le cas de *El ángel exterminador* par exemple : sortir de la pièce où l'on a pris son repas) ou complexe dans le cas de *Ensayo de un crimen* (être un grand criminel à défaut d'être un grand saint).

Le confinement de Roberto dans un asile de fous tire son cas vers l'incompétence des institutions (police, justice, médecine) à juger des motivations des délinquants (un crime

¹¹ Il y a dans le roman une insistance sur le masque, dimension anthropologique importante dans la civilisation mexicaine, et sur laquelle ont écrit Octavio Paz et Carlos Fuentes, pour ne citer que les plus grands auteurs.

¹² On pense à la toile de Frida Kahlo : *Quelques petites piqûres*, 1935.

¹³ José Luis de la Fuente rappelle l'inscription de cette figure rebelle du détective, qui laisse volontairement la vie sauve à l'assassin, dans une longue tradition de la littérature policière : il évoque plusieurs récits d'Arthur Conan Doyle, Gaston Leroux (*Le mystère de la chambre jaune*), et Agatha Christie (*Témoin à charge*, dont il convient d'ajouter que le roman fut magnifiquement porté à l'écran par Billy Wilder en 1958). La liste n'est pas exhaustive. Cf. José Luis de la Fuente, "Rodolfo Usigli busca la verdad: *Ensayo de un crimen*, antecedente policiaco mexicano", Universidad de Valencia, *Alter Texto*, n°1, 2003.

¹⁴ Comble du sarcasme, le gros Asuara, propriétaire d'une maison clandestine de jeux où se retrouve tout le petit monde corrompu du pouvoir politique, sera promu à la fonction de « Ministro de la Suprema Corte ». En comparaison, la satire buñuelienne dans *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz*, par son humour et ses situations drolatiques, est dépourvue de la dimension dramatique exprimée par le romancier. Comme l'écrivait François Truffaut : « Je crois que Buñuel pense que les gens sont des imbéciles mais que la vie est amusante » (« Buñuel le constructeur », repris dans *Les Films de ma vie*, cité dans le livret du scénario, p. 21).

¹⁵ Il va de soi que c'est pour s'en différencier qu'il change son prénom...

passionnel motivé par la jalousie semblant plus logique qu'une pulsion meurtrière déclenchée par l'écoute d'une musique). Or, si la satire sociale est omniprésente chez Buñuel, c'est sur

l'abîme insondable de l'être que le cinéaste, fidèle jusqu'au bout à l'esprit du surréalisme, préfère se pencher.

L'esthétique : le mélange des genres

Peut-être Buñuel s'est-il plié, pour satisfaire aux exigences de la production, à la convention hollywoodienne du *happy end*, en « noyant » dans le lac de Chapultepec la boîte à musique, apparemment seule responsable de tous les maux d'Archibald, lequel devient ainsi, comme par miracle, capable de respecter même la vie des insectes (en l'occurrence la sauterelle qu'il renonce à écraser de sa canne). La musique devient alors sentimentale à l'excès après avoir eu des accents triomphants quand la ballerine a « expiré » dans le lac, puis heureux de retrouver une Lavinia désormais libérée de son « fiancé », il part joyeusement avec elle, bras-dessus bras-dessous. L'artificialité d'une telle fin, peu crédible, a été démentie par l'auteur lui-même¹⁶ (De la Colina, Pérez Turrent, 1996, 171). D'ailleurs, aucun film, même parmi les œuvres mexicaines considérées sévèrement et souvent injustement par leur auteur comme « alimentaires », n'a un *happy end* vraiment convaincant. *Susana, demonio y carne* (1950), *El río y la muerte* (1954) *The young one* (1960) sont quelques-uns des exemples que l'on peut fournir. L'être est une énigme jamais résolue. Captant la présence de l'étrange dans le familier, la conception surréaliste ébranle l'ordre des représentations, comme il ressort de la belle exposition « La subversion des images », qui a eu lieu en décembre 2009 au Centre Pompidou à Paris. Ainsi, le personnage buñuelien est régi par des forces dont la compréhension échappe parfois (au spectateur, au personnage, à l'auteur lui-même), déployant de contradictoires possibles non résolus, comme dans la superbe fin du film *Él*.

En dehors de la fin de *Ensayo de un crimen*, il convient d'évoquer aussi l'hybridité générique, probablement imputable aussi bien au système de production des films mexicains de l'époque qu'au talent malicieux du réalisateur qui s'amuse à emprunter des codes pour mieux les subvertir : ici, ceux du film noir, du mélodrame et de la comédie (Heitz a., 2009, 15).

Si tout ceci diffère notablement du roman, il faudrait aussi y ajouter la séquence du jeu identitaire et érotique, où Lavinia se prête avec espièglerie aux échanges avec son double, et celle où le seul « meurtre » ritualisé et non imaginaire du protagoniste est commis quand il brûle le mannequin dans son four. La perte de la jambe artificielle, soulignée en gros plan, la série de champs / contrechamps montrant Archibald fasciné par le visage qu'il voit se déformer sous l'effet des flammes, le plan fugitif où Miroslava avait remplacé le mannequin au moment où son corps s'apprête à entrer dans le four, conférant ainsi un troublant réalisme à la scène, tout ceci relève des obsessions buñueliennes : fétichisme récurrent, force du désir et pulsion de mort.

Le roman d'Usigli, quant à lui, a été vu comme un des pionniers du genre policier mexicain (De la Fuente, 2003), héritier de l'œuvre d'Oscar Wilde et de Thomas de Quincey, et s'interrogeant sur les concepts de vérité et de mensonge, tant dans ses manifestations

¹⁶ «Ahora bien: el espectador puede preguntarse qué va a suceder con Lavinia. Posiblemente Archibaldo la mate, una hora después. Porque en realidad nada indica que él haya cambiado.»

individuelles que collectives et politiques¹⁷. José Luis de la Fuente, après avoir relié le roman à ses prédécesseurs du genre policier, montre la continuité profonde d'Usigli, même méconnu, dans les écrits de ses successeurs : des auteurs comme Sergio Pitol, Paco Ignacio Taibo II « *nos muestran que en México parece no existir la verdad sino diferentes versiones de los mismos hechos*¹⁸ » (De la Fuente, 2003, 100). Au passage, il nous semble qu'en situant exclusivement la production du roman dans le contexte du continent américain, de la Fuente oublie l'importance du concept d'acte gratuit, déjà introduit par André Gide dans *Les caves du Vatican* (1914), et surtout son resurgissement magistral comme élément perturbateur qui bouleverse le déterminisme propre aux valeurs sociales, troublant les règles et les normes établies, dans *L'Étranger* d'Albert Camus, un roman de 1942, c'est-à-dire de deux ans antérieur à celui d'Usigli.

Pour évoquer la radicale différence esthétique entre le roman et le film, on pourrait encore citer l'absence de « couleur locale » dans le film, alors que le roman est un tableau de toutes les ambiances de la capitale. On pourrait aussi commenter la construction : linéaire dans le récit matriciel (même si une révélation surprenante, donnée à la fin, renvoie vers le passé), tandis que le film est construit sur ces *flash-back* « invisibles » selon l'expression élogieuse de Truffaut, avec les deux hallucinations proleptiques d'Archibald, pour retomber à la fin sur le présent de narration. Cette complexité temporelle est condensée dans une phrase de Freud citée par Charles Tesson : « Le désir est l'hallucination du souvenir de la satisfaction. » (Tesson, 1995, 61). Mais ces éléments (structure du film, abondance des lieux clos) ont déjà été étudiés ailleurs (Montoya-Sors, 2009).

Transcendant ainsi l'irréductible antinomie vérité / mensonge, Luis Buñuel reste dans ce film fidèle à la poétique du hasard : dictées par l'inconscient, les pulsions du personnage témoignent de la revendication surréaliste de l'absolue liberté de l'imagination.

¹⁷ Ainsi, il dénonce dans son théâtre la bureaucratie surgie de la Révolution et les abus des politiciens du PRI au pouvoir (*El Gesticulador*, 1937).

¹⁸ Il ajoute plus loin (p. 105): «La misma redundante - y al final de la novela, obsesiva - dicotomía verdad / mentira, resulta una más trascendente formulación de la artística indiferenciación entre realidad y ficción.»

Bibliographie

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

DE LA COLINA, José, PÉREZ TURRENT, Tomás, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, Arte e imagen, 1996.

DE LA FUENTE, José Luis, *Rodolfo Usigli busca la verdad: Ensayo de un crimen, antecedente policíaco mexicano*, Universidad de Valencia, Alter Texto, n°1, 2003.

HEITZ, Françoise (a), « Le charme discret des accessoires », dans *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz*, auto-publication d'Yves Alion, ex-rédacteur de *L'Avant-scène cinéma*, 2009.

HEITZ, Françoise (b), « Le pouvoir subversif de l'humour buñuelien », dans *Les Langues néo-latines*, n°351, octobre-décembre 2009.

HEITZ, Françoise, « De Ella a Él: caras y máscaras en la "novela" de Mercedes Pinto (1926) y la película de Luis Buñuel (1952) », à paraître dans *Arbor*, 2^e semestre 2010.

MONTOYA-SORS, Corinne, « Archibaldo de la Cruz, nouveau Dr. Jekyll », dans *Les Langues néo-latines*, n°351, octobre-décembre 2009.

TESSON, Charles, *Luis Buñuel*, Paris, Ed. de l'Etoile / Cahiers du Cinéma, 1995.

USIGLI, Rodolfo, *Ensayo de un crimen*, México, Ediciones Océano, [1^{era} ed. 1944], 1987.