

Mythes et subversion dans le cinéma de Luis Buñuel

Avant-propos

Pilar MARTINEZ-VASSEUR

Octavio Paz avait dit : « *Il suffit à un homme enchaîné de fermer les yeux pour qu'il ait le pouvoir d'éclairer le monde* ». Et Luis Buñuel d'ajouter : « *Il suffirait que la paupière blanche de l'écran puisse refléter la lumière qui lui est propre pour qu'il fasse exploser l'univers (...) Dans aucun des arts traditionnels, poursuit le cinéaste, n'existe une aussi grande opposition entre possibilité et réalisation qu'au cinéma. Parce qu'il agit de façon directe sur le spectateur, en lui présentant des êtres et des choses concrètes, parce qu'il l'isole, grâce au silence et à l'obscurité, de ce que nous pourrions appeler son habitat psychique, le cinéma est capable de l'exalter plus que n'importe quelle autre expression humaine.* » Toute l'œuvre de Buñuel se tient dans cette tension entre les yeux ouverts et les yeux fermés dont parle Octavio Paz et qu'il cite dans une conférence donnée au Mexique en 1953.¹

Le cinéma est donc une arme merveilleuse et dangereuse lorsqu'elle est maniée par un esprit libre, et Buñuel fut essentiellement cela. Il n'y a pas eu, sans doute, créateur aussi libre que lui, et c'est bien cette liberté qui accorde à sa cinématographie une place bien au-delà des modes, des époques et des tendances. Tous les thèmes qui l'obsédaient, il les explora tout au long de sa carrière, avec la passion de l'ethnologue que Buñuel était dans ses moments de loisirs : la fragilité de la mémoire, le désir sexuel, la puissance des rêves et de l'imagination, les pièges de la religion, la culpabilité chrétienne, la recherche désespérée de la liberté. Une des grandes craintes du cinéaste, d'après son fils Jean-Louis Buñuel², était de perdre la mémoire car il considérait que la mémoire constituait la véritable identité de l'être humain, sentiment partagé avec un autre intellectuel du XXe siècle, espagnol et universel, lui aussi, Jorge Semprun, qui, sachant que la mémoire était vulnérable, avait écrit : « *Il faut le travail d'écriture, la recherche volontaire dans le passé, dans les images, les souvenirs, les visages et les sensations pour que la mémoire revienne* ». Pour l'un comme pour l'autre, le moyen de lutter contre les effets dévastateurs de la perte de la mémoire était leur culte à la liberté sans concessions. La liberté n'émanait pas, chez Buñuel, telle une conquête délibérée ou

¹ Extraits d'une conférence donnée à l'Université de Mexico en décembre 1953, reprise dans Luis Buñuel, *Le Christ à cran d'arrêt*, Paris, Plon, 1995, cité par Alain Bergala, *Luis Buñuel*, Cahiers du cinéma, 2007, p. 46.

² Information donnée lors de l'entretien qu'il nous accorda le 23 mars 2008 au moment de la présentation de son documentaire *Calanda, 40 ans après* (hommage à son père), dans le cadre de la 18^e édition du Festival de cinéma espagnol de Nantes (www.cinespagnol-nantes.fr)

recherchée mais plutôt comme un état de veille permanent face à toutes formes d'expression, que ce soit dans *Un chien andalou*, 1929, *Terre sans pain*, 1933, *Los olvidados*, 1950, ou encore *La vie criminelle d'Archibald de la Cruz*, 1955, *Nazarin*, 1958, *Viridiana*, 1961 ou *L'ange exterminateur*, 1962 ; le cinéaste, dans chacun de ces films mais, bien entendu, aussi dans l'ensemble de sa filmographie, nous entraînant dans une traversée spectrale du concept de liberté insaisissable et toujours recherché, et qui guidait, d'après lui, l'humanité dans son combat vers la mort.

La liberté et la mort, thèmes ô combien récurrents de la culture espagnole de tous les temps, sont présents depuis *Un chien andalou* où Buñuel s'est mis en scène dès la première image de son œuvre, jusqu'à l'ouverture de son dernier film, face au peloton d'exécution et regardant la mort au fond des yeux. *Le fantôme de la liberté*, 1974, dont le titre, d'après le réalisateur, « voulait représenter un hommage discret à Karl Marx, à ce spectre qui parcourt l'Europe et qui s'appelle le communisme »³ est aussi le chef d'œuvre final d'un homme qui a cessé d'être dupe, qui, avouant être « délivré de toute illusion depuis quarante ans dans le domaine de la politique »⁴ se sentait assez serein pour affronter le mystère de sa propre agonie. En mourant dès le début de son film sous la défroque d'un moine, il léguait son ultime message, comme au-delà sa propre mort, mais dans l'ambiguïté d'un dernier déguisement il tombait sur le sol d'Espagne, fusillé par les Français...

Tout le reste est cinéma, comme celui qui irrigua les deux Journées d'études organisées par le CRINI, le Cinématographe, le Gouvernement de l'Aragon et le Festival de Cinéma espagnol de Nantes les 29 et 30 janvier 2010. Au cours de ces deux Journées, ponctuées par de nombreuses projections des films de Buñuel, des spécialistes venus d'Universités espagnoles et françaises apportèrent des interprétations riches, novatrices et complémentaires sur la force vive d'une cinématographie que l'on retrouve intacte à chaque visionnement.

La vie criminelle d'Archibald de la Cruz, *Ensayo de un crimen*, fiction réalisée en 1955, fut l'objet de trois approches singulières : Françoise Heitz (Université de Reims) *Du roman de Rodolfo Usigli au film de Luis Buñuel : Ensayo de un crimen, d'un regard à l'autre*, propose une étude sur la question, toujours controversée, du passage de l'œuvre littéraire, le roman de Rudolfo Usigli, *Ensayo de un crimen*, à l'œuvre signée par le cinéaste aragonais ; surgit alors le concept de fidélité que Renoir, Astruc, Trueba, Almodóvar, Aranda, Cuerda, Betriu et d'autres cinéastes, dont Buñuel, envisagent de façon fort différente. Dans le travail de Françoise Heitz il est question de délimiter les contours dessinés par le concept de fidélité, de faire « jouer les rapports entre commentaires, dialogue et monologue intérieur rapportés à ce que l'image montre, analyse, suggère »⁵, de nous montrer par une très fine analyse la

³ Luis Buñuel (avec la collaboration de Jean-Claude Carrière), *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 307.

⁴ Cité par Marcel Oms, *don Luis Buñuel*, Paris, Coll 7^e Art, Le Cerf, 1985, p. 182.

⁵ Jean Mitry, *La sémiologie en question*, Paris, Coll 7^e Art, Le Cerf, 1989, p. 174.

thématique buñuelienne présente dans le film. Car si *La vie criminelle d'Archibald de la Cruz* repose sur « *ne pas arriver à commettre un crime* » ; c'est bien cela même qui constitue une situation fondatrice et centrale dans l'œuvre du cinéaste : « *ne pas arriver à ...* ».

Dans *Quelques exemples des relations entretenues entre Eros et Thanatos chez Luis Buñuel*, Jocelyne Aubé-Bourlignieux (Université de Nantes) s'abstient, tout comme Mme Heitz, d'opposer l'image et le mot ; elle replace plutôt l'image parmi les différentes sortes de faits de discours : symboliques, ironiques, érotiques, dans une subversion de codes qui se retrouvent être l'essence même du cinéma du réalisateur. L'auteure de cet article montre comment l'approfondissement des imageries obsédantes était chez Buñuel le fruit d'un effort incessant de renouvellement, sous les apparences d'un univers familier. En fin de compte, comme l'écrit, fort justement, Jocelyne Aubé-Bourlignieux, et c'est là le triomphe de son surréalisme, Buñuel fouille l'irrationnel et l'inconscient, joue avec les rêves et les coïncidences, ouvre le hasard, y trouve des objets et des hommes, des analogies et des parallélismes apparemment étranges qu'un cumul de tabous, parfois élevés au rang de tragédie grecque, nous empêche de voir.

Gérard Cornu (Université de Nantes) poursuit quant à lui cette réflexion sur l'image, sur l'iconicité à travers l'étude du personnage d'*Archibald de la Cruz*, un aimable assassin, atteint de névrose obsessionnelle et déchiré, comme souvent dans l'œuvre du cinéaste, entre les pulsions de sainteté et de criminalité. Trois ans après, dans *Nazarin* et, en 1961 dans *Viridiana*, Buñuel nous montrait à quel point la sainteté et la bonté étaient des maux qui conduisent l'homme à l'échec et à la malédiction. La croyance surréaliste selon laquelle il y aurait des effets de vases communicants entre le réel et l'imaginaire trouve, une fois de plus à se confirmer avec le film objet de ces trois travaux.

Si la réception est une notion à la fois quantitative et qualitative, il sera question, dans l'article de Josean Fernández (Université de Nantes), *Apuntes sobre la recepción de 'Ensayo de un crimen de Luis Buñuel' en México, Francia y España*, d'analyser les lectures qui ont été faites du film *La vie criminelle d'Archibald de la Cruz*, ce dans ces trois pays où le cinéaste a vécu et travaillé. L'altérité de la critique et des publics de ces trois pays, ainsi que les différents contextes historiques expliquent « *la réception oblique* » de la France, la distance du Mexique ou encore la condamnation du film par la censure franquiste quelques années après sa sortie. Le texte de Josean Fernández suggère qu'il y aurait, dans la réception d'une même œuvre, une production, des récits pluriels et controversés, une volonté de voir transcrites en mots et en images les profondeurs de l'imaginaire de ces trois pays.

Bien des « lectures » d'*Un chien andalou*, 1929, ont été proposées, jusque là, pourtant ; celle qu'Emmanuel Larraz (Université de Dijon) exposa, dans *80 ans après... Un chien andalou (1929) de Luis Buñuel*, lors des Journées d'études consacrées au cinéaste Luis Buñuel, nous plonge au cœur de l'interprétation symbolique des conflits afin de mieux permettre de dégager les contenus cohérents de l'inconscient qui se trouvent sous ce désordre

premier. Parce que le film n'emprunte pas aux codes traditionnels du récit où l'anecdote privilégie la forme de relations interpersonnelles, Emmanuel Larraz rappelle dans son texte que le *Chien andalou* incite à une approche plus méfiante, mais, dans sa volonté préalable de provoquer, il n'en constitue pas moins un processus d'investigation du monde intérieur et des composantes conflictuelles du moi qui ont besoin, pour s'affronter mortellement, du champ clos de l'espace et du temps.

Les Hauts de Hurlevents, 1953, projet que Buñuel avait dans ses tiroirs depuis la période surréaliste parisienne était l'adaptation de l'œuvre d'Emily Brontë, qu'il avait écrite avec Pierre Unik et Georges Sadoul, tenté de réaliser dans les années 30 en France ou en Espagne et finalement tournée au Mexique en 1953. Javier Hernández (Université de Madrid), avec *Abismos de pasión (1954) : Más allá de la subversión romántica*, met en avant dans la version réalisée par Buñuel le mélange de la tradition du roman noir anglais et du romantisme tragique et ténébreux de l'Espagne du XXe siècle, sous le titre de *Cumbres borrascosas*, qui transpose en Espagne, sans complexes, une œuvre profondément anglo-saxonne. L'illustrant presque au mot à mot et image par image, Javier Hernández amène le lecteur à découvrir l'entrée surprenante du fantastique et de la poésie gothique dans un cinéma qui, semble, par ailleurs, si éloigné de ces codes.

L'ensemble des travaux présentés lors des Journées d'études du CRINI souligne l'unité de l'œuvre buñuelienne, unité qui surgit du conflit existant entre la manière de voir et la chose vue. Et ce conflit devient inséparable d'un certain voyage, celui qui mène de la sécurité du lieu clos aux dangers du dehors. Milan Kundera, cité par Carlos Fuentes⁶, avait dit que le monde change au moment où Don Quichotte quitte le monde clos de sa bibliothèque et de son Dieu pour sortir de lui-même afin d'aller à la rencontre d'un monde en plein changement. Telles sont les racines, à la fois hispaniques et modernes, du cinéma de Buñuel. Son œuvre s'achevant réellement avec *Cet obscur objet du désir* sur le voyage d'un train qui, définitivement, semble-t-il, quitte l'Espagne...

Toute sa vie, le cinéaste aragonais aura ainsi été marqué par l'arrachement physique à son pays d'origine, lui qui avouait à Ricardo Muñoz-Suay : « *L'Espagne a compté dans ma formation idéologique et culturelle dans la même mesure où la terre nourrit et fait croître l'arbre, bien que culturellement je doive beaucoup à la France pour mon expérience surréaliste* »⁷. Il est incontestable que l'inspiration espagnole, comme le précisent les auteurs présentés ici, a nourri l'œuvre de Buñuel, d'autant plus fortement parfois que l'exil intensifiait en lui le sentiment du vide, du manque et de l'absence. Ce rapport tellurique et affectif avec l'Espagne hante toute son œuvre et, par certains côtés, en explique peut-être l'ambivalence émotionnelle. Reste, néanmoins, comme l'écrit Alain Bergala⁸ qu'il y a, dans son cinéma, quelque chose d'unique et d'irremplaçable que ne suffisent à expliquer ni sa culture

⁶ Préface pour l'ouvrage de Fernando Cesarman, *L'œil de Buñuel*, Paris, Ed. du Dauphin, 1982, p. 12.

⁷ Marcel Oms, *don Luis Buñuel*, op. cit, p. 191.

⁸ Alain Bergala, *Luis Buñuel*, op. cit, p. 7.

espagnole ni son attachement au surréalisme, ni son engagement politique, ni son rapport au catholicisme, ni son exil mexicain, mais qui tient avant tout à son geste même de créateur, qui reste d'une étonnante et énigmatique fidélité à soi-même, quels que soient les états du cinéma, si divers, que les hasards de la vie et de l'histoire de son siècle l'ont conduit à traverser : le cinéma muet d'avant-garde, l'essai documentaire, le mélodrame mexicain, l'adaptation de grands standards romanesques, le cinéma français des années soixante-dix. De ces différents moments, passages et controverses rend compte le présent ouvrage.