

Le fantôme de la structure

Laurent Demoulin

Présentation :

Le présent article épouse la forme des poupées russes ou, en toute modestie, des cercles concentriques de *L'Enfer* de Dante. Le cercle le plus large concerne les liens entre Buñuel et la littérature. Il ne s'agira pas d'une exploration exhaustive : un fort volume ne suffirait pas à épuiser la question. Nous nous contenterons donc d'ouvrir à ce sujet sept dossiers programmatiques. Le second cercle concerne plus précisément le dernier de ces dossiers, c'est-à-dire les rapports entre la littérature et le cinéma tels que les conçoit Luis Buñuel dans une célèbre conférence de 1953, notamment au travers de la pratique de l'adaptation cinématographique de romans. Les considérations émergeant de la lecture des propos du cinéaste nous amèneront à pénétrer dans le troisième et dernier cercle, consacré aux films de Buñuel, que nous tenterons de classer en quatre catégories. Fort de ce parcours concentrique, nous reviendrons à la première poupée, c'est-à-dire aux liens entre Buñuel et la littérature. Et nous terminerons par l'évocation d'une éventuelle influence du film *Le Fantôme de la liberté* sur les pratiques narratives d'un romancier français d'aujourd'hui.

Don Luis et la littérature

Les liens qui se sont noués entre Luis Buñuel et la littérature sont nombreux, complexes et souvent paradoxaux. Énumérons succinctement les « dossiers » qui pourraient être ouverts à ce sujet.

D'abord, premier dossier, Buñuel a été, sa vie durant, un lecteur passionné : quand une excursion familiale était prévue, le petit Luis faisait exprès de se faire punir pour en être privé et pour pouvoir lire tout son saoul seul dans la maison paternelle¹. Les *Entretiens* qu'il a accordés à Tomas Pérez Turrent et José de La Colina entre 1975 et 1979 (et qui nous serviront de principale source d'informations) regorgent de souvenirs de ce genre. Buñuel ne cesse d'y commenter ses lectures ou de s'appuyer sur elles. S'il parle de son père, il raconte que celui-ci lui « faisait lire Quevedo, Pérez Galdós, *Gil Blas de Santillane* »². Ou si de La Colina l'interroge sur le caractère désacralisé de notre époque, il en appelle à un livre : « Je partage entièrement la nostalgie de Huysmans dans *Là-Bas*, un roman extraordinaire [...]. »³ Les autres arts, qu'il s'agisse de la musique, de la peinture et même du cinéma, n'occupent pas autant de place dans sa mémoire culturelle.

Le deuxième dossier pourrait avoir pour titre « Buñuel et les écrivains ». Car le cinéaste a entretenu des relations, professionnelles ou amicales, avec des écrivains très variés, de Federico Garcia Lorca quand il était un étudiant madrilène à Jean Giono, qui lui a proposé d'adapter son *Hussard sur le toit*⁴, en passant par Raymond Queneau, qui a participé à l'écriture du scénario de *La Mort en ce jardin* ou par André Gide avec lequel il a travaillé durant trois jours à une adaptation des *Caves du Vatican*⁵. Au cours de sa période surréaliste,

¹ Tomas PEREZ TURRENT et José DE LA COLINA, *Conversations avec Luis Buñuel. Il est dangereux de se pencher au-dedans* [1993], traduit de l'espagnol par Marie Delporte, Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2008, p. 30.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 303.

⁴ Voir *ibidem*, p. 161.

⁵ Voir *ibidem*, p. 65.

il a été également proche de nombre d'écrivains. Parmi ceux-ci, André Breton, dont on rencontre le nom à de multiples reprises tout au long des entretiens avec Pérez Turrent et de La Colina, semble l'avoir particulièrement impressionné. Buñuel explique ainsi notamment qu'il a « rompu » avec le groupe, mais qu'il est « toujours resté en relation avec Breton »⁶. Il a d'ailleurs retenu les appréciations de ce dernier, qui a aimé *Los Olvidados*, a été ému par *Viridiana* mais n'a guère été séduit par *L'Ange exterminateur*⁷. Buñuel déclare encore à propos du pape du surréalisme : « Breton ne m'a jamais expulsé bien que j'aie fait du cinéma commercial et que j'aie eu la faiblesse de recevoir des prix. »⁸ Pour l'anecdote, ajoutons que, dans le journal que Catherine Deneuve a tenu sur le tournage de *Tristana*, on peut lire, à la date du mardi 4 décembre 1969 : « Buñuel me présente à l'acteur qui joue le docteur en remarquant sa ressemblance avec André Breton lorsqu'il était jeune. »⁹ Enfin, toujours dans ce dossier, il faut envisager les collaborateurs dont le cinéaste s'est entouré lors de l'écriture de ses scénarii : le plus célèbre est Jean-Claude Carrière, mais il est loin d'être le seul. Buñuel participait en effet toujours à l'élaboration des scénarii de ses films (*Le Grand Noceur*, son deuxième long-métrage mexicain, étant la seule exception à cet égard) et il ne les écrivait pas seuls : cela l'a amené à travailler avec plus de vingt auteurs.

En prolongeant la question de la conception scénaristique, nous rencontrons le dossier « Buñuel et l'écriture ». Le cinéaste, note Bergala, se considérait comme « *ágrafo*, c'est-à-dire rétif à l'écriture [...], homme de l'oral »¹⁰. Il fait en effet à ce sujet plusieurs déclarations à Pérez Turrent et à de La Colina : « Je ne devrais pas dire "écrire" ; je ne suis pas un homme d'écriture et je préfère raconter mes idées et qu'ensuite on me les écrive. »¹¹ Ou : « J'avais écrit des poèmes à la Résidence des Étudiants, mais j'étais, et je suis encore, un peu *ágrafo*, c'est-à-dire que j'éprouve des difficultés à communiquer par écrit. »¹² Pourtant, lors du dernier entretien, il confie à ses deux interlocuteurs ébahis que, s'il n'avait pas été cinéaste, il aurait voulu être écrivain¹³.

Un quatrième dossier pourrait être ouvert au sujet des références littéraires présentes, de façon plus ou moins explicite, dans les films de Buñuel. Ainsi, dans *Cela s'appelle l'aurore*, les œuvres complètes de Claudel apparaissent-elles sur le bureau d'un commissaire. Ainsi, dans *Le Journal d'une femme de chambre*, le vieux Monteil demande-t-il à Célestine, la bonne incarnée par Jeanne Moreau, de lui lire du Huysmans, tandis que le maître de maison interprété par Piccoli, lors de chacune de ses pitoyables tentatives de séduction, use de l'expression « l'amour fou », qui rappelle le titre d'un livre de Breton.

Rien n'interdit à quiconque d'étudier un cinquième dossier : celui des propos tenus par les écrivains au sujet des films de Buñuel. Sans doute pareil dossier est-il très vaste. Effleurons-en l'une des pages en citant le poète français Francis Ponge, qui entame en 1931 une lettre à « André Breton, Buñuel et Dalí » par les mots : « *Le Chien andalou* et *l'Âge d'or* sont les seuls films sérieux que j'aie encore vus. »¹⁴

Un dossier connexe à celui-là pourrait être consacré à l'influence probable de Buñuel sur les romanciers contemporains : le lecteur patient qui nous suivra jusqu'au bout de cet article verra que nous finirons par en toucher un mot.

⁶ *Ibidem*, p. 79.

⁷ Voir *ibidem*, pp. 126 et 296.

⁸ *Ibidem*, p. 322.

⁹ Catherine DENEUVE, *À l'ombre de moi-même*, Paris : Stock, 2004.

¹⁰ Alain BERGALA, *Luis Buñuel*, Paris : Cahiers du Cinéma Éditions, collection « Grands cinéastes », 2007, p. 64.

¹¹ Tomas PEREZ TURRENT et José DE LA COLINA, *Conversations avec Luis Buñuel*, *op. cit.*, p. 111.

¹² *Ibidem*, p. 39.

¹³ *Ibidem*, p. 377.

¹⁴ Francis PONGE, *Pages d'atelier 1917-1982*, Paris : Gallimard, collection « Les Cahiers de la NRF », 2005, p. 113.

Enfin, le septième et dernier dossier concerne l'épineuse question des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires. Sans prétendre l'épuiser, nous allons nous y attarder un peu davantage, car la majorité des films de Buñuel ont été écrits en s'inspirant d'œuvres littéraires : dix-huit films sont dans le cas, alors qu'on ne compte que quatorze films basés sur un scénario original¹⁵. Encore faut-il ajouter que trois de ces quatorze films sont inspirés de livres non littéraires : le documentaire *Terre sans pain* est nourri de la thèse de doctorat de Maurice Legendre, *Simon du désert* est inspiré d'un épisode de *La Légende dorée*, cet ouvrage religieux du XIII^e siècle écrit par le dominicain génois Jacques de Voragine, et, à propos de *La Voie lactée*, Buñuel déclarait : « Beaucoup de choses me sont venues à l'esprit après avoir relu [...] un livre extraordinaire qui fourmille de faits historiques et qui est plus intéressant qu'un roman ; c'est l'histoire des hétérodoxes espagnols de Marcelino Menéndez Pelayo. »¹⁶ Notons au passage l'incise « plus intéressant qu'un roman » et ajoutons que, d'après le témoignage du cinéaste lui-même, certaines scènes, au sein des films qui ne comptent pas parmi les adaptations, ont été imaginées à partir de réminiscences littéraires : ainsi la scène de l'auberge dans *Le Fantôme de la liberté* proviendrait-elle du *Don Quichotte*¹⁷. Le procédé de glissement d'une scène à l'autre caractéristique de ce dernier film ainsi que de *La Voie lactée* a peut-être également une origine littéraire, comme l'avoue Buñuel : « Oui, je reconnais que j'ai pu être influencé par certaines œuvres littéraires. On a des cas extrêmes de ce procédé avec le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, un livre enchanteur, qui me fascine. Il y a aussi des histoires intercalées dans *Gil Blas*. »¹⁸ Enfin, la tonalité d'un film peut trouver son origine dans une œuvre littéraire selon un processus n'ayant absolument rien à voir avec l'adaptation. Ainsi, Buñuel déclare-t-il, à propos de l'humour poétique de Benjamin Péret : « Il y avait là quelque chose, un petit moteur étrange et pervers, un humour délicieux, de type convulsif. C'est quelque chose de semblable que j'ai voulu faire avec mon dernier film, *Le Fantôme de la liberté*, mais je n'ai pas réussi. »¹⁹ En bref, même quand ils ne sont pas directement adaptés d'un roman, les films de Buñuel sont pétris de littérature.

Cette influence est d'autant plus sensible qu'elle semble s'épanouir sur le dos d'un absent : le cinéma lui-même. Buñuel ne cesse de dire son intérêt pour la technique cinématographique²⁰ mais il commente peu les longs métrages d'autrui et il n'avoue jamais avoir été influencé par les pratiques de tel ou tel confrère. Il rejette notamment avec fermeté le

¹⁵ Les films directement inspirés d'œuvres littéraires sont, par ordre chronologique : *Gran casino* (1946, d'après un roman de Michel Weber), *Le Grand Noceur* (1949, d'après le roman d'Alfonso Torrado), *Don Quitin l'amer* (1951, d'après une saynète de Carlos Arniches), *Une femme sans amour* (1951, d'après *Pierre et Jean* de Maupassant), *Robinson Crusoé* (1952, d'après le roman de De Foe), *El* (1952, d'après le livre de Mercedes Pinto), *Les Hauts de Hurlevent* (1953, d'après le roman d'Emily Brontë), *Le Fleuve de la mort* (1954, d'après Miguel Alvares Acosta), *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz* (1955, d'après le roman de Rodolfo Usigli), *Cela s'appelle l'aurore* (1955, d'après le roman d'Emmanuel Robles), *La Mort en ce jardin* (1956, d'après le roman de José André Lacour), *Nazarin* (1958, d'après le roman de Benito Pérez Galdós), *La fièvre monte à El Pao* (1959, d'après le roman d'Henry Castillou), *La Jeune fille* (1960, d'après un conte de Peter Mathiesen), *Le Journal d'une femme de chambre* (1963, d'après le roman d'Octave Mirbeau), *Belle de jour* (1966, d'après le roman de Joseph Kessel), *Tristana* (1969, d'après le roman de Benito Pérez Galdós), *Cet obscur objet du désir* (1977, d'après *La Femme et le Pantin*, roman de Pierre Louÿs).

Les films à scénario original sont : *Un chien andalou* (1929), *L'Âge d'or* (1930), *Terre sans pain* (1932), *Los Olvidados* (1950), *Susana la perverse* (1950), *La Montée au ciel* (1951), *L'Enjoleuse* (1952), *On a volé un tram* (1953), *Viridiana* (1961), *L'Ange exterminateur* (1962), *Simon du désert* (1964), *La Voie lactée* (1968), *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972), *Le Fantôme de la liberté* (1974).

¹⁶ Tomas Pérez Turrent et José de La Colina, *Conversations avec Luis Buñuel*, op. cit., p. 321.

¹⁷ « Le fait que plusieurs histoires s'entrecroisent dans le petit hôtel est peut-être un souvenir de l'auberge du *Don Quichotte*, où arrivent les protagonistes, puis d'autres personnages, et où chacun raconte son histoire. » (*Ibidem*, p. 357)

¹⁸ *Ibidem*, p. 323.

¹⁹ *Ibidem*, p. 40.

²⁰ Par exemple *ibidem*, p. 107.

rapprochement établi par Pérez Turrent entre *La Montée au ciel* et le néoréalisme italien. Il admet en revanche un lien entre ce mouvement et *Los Olvidados*, film où il dépeint la misère des bidonvilles mexicains. Mais même cette proximité, qui paraît évidente, il la tempère et la nuance en prenant nettement ses distances : « Le film qui aurait quelque rapport avec le néoréalisme italien ce serait plutôt *Los Olvidados*. J'avais vu avant *Sciusciá*, de De Sica, et le célèbre *Chemin de la vie*, ce film soviétique sur la régénération des jeunes garçons. *Sciusciá* m'a beaucoup plu, mais en principe, je n'aime pas le néo-réalisme italien. Seuls quelques films de cette école me satisfont : *Umberto D*, *Le Voleur de bicyclette*, quelques films de Fellini. Je pense qu'on ne doit pas donner qu'une dimension du réel mais toutes les dimensions possibles. »²¹ Dans le même ordre d'idées, Alain Bergala note que « Buñuel n'est habituellement pas homme à faire référence dans ses films à d'autres cinéastes. »²²

Une relation paradoxale

Si l'on en reste là, la situation paraît claire : Luis Buñuel serait simplement un cinéaste aimant profondément la littérature et se servant d'elle pour nourrir ses films. Un cinéaste qui aurait aimé être écrivain et qui entretiendrait même une espèce de complexe vis-à-vis de l'écriture en se considérant, à tort ou à raison, comme un *ágrafo*. Pour peu, l'on pourrait presque en déduire que Buñuel préférerait la littérature au cinéma. Mais rien n'est moins sûr. La situation est plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. Et, pour importante qu'elle soit indéniablement, la relation que Buñuel entretient avec la littérature n'en est pas moins paradoxale. Nous en voulons pour preuve ce propos extrait d'une conférence donnée par le cinéaste en 1953 :

Octavio Paz a dit : « Il suffit à un homme enchaîné de fermer les yeux pour qu'il ait le pouvoir de faire éclater le monde » et moi, en le paraphrasant j'ajoute : il suffirait que la paupière blanche de l'écran puisse refléter la lumière qui lui est propre, pour qu'il fasse exploser l'univers. Mais, pour l'instant, nous pouvons dormir tranquilles, car la lumière cinématographique est convenablement dosée et enchaînée. Dans aucun des autres arts traditionnels n'existe une aussi grande opposition entre possibilité et réalisation qu'au cinéma. Parce qu'il réagit 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 d'exalter plus que n'importe quelle autre expression humaine. Mais davantage que n'importe quelle autre, il est aussi capable de l'abrutir. Malheureusement, la grande majorité des cinémas actuels ne semble avoir d'autre mission que cette dernière : les écrans tirent vanité du vide moral et intellectuel où prospère le cinéma, qui se contente d'imiter le roman ou le théâtre, avec cette différence que ses moyens sont moins riches pour exprimer les psychologies ; ils répètent à l'infini les mêmes histoires que le roman du XIX^e siècle s'est lassé de raconter, et qu'on répète encore dans le roman contemporain.

Une personne moyennement cultivée rejeterait avec dédain le livre qui contiendrait l'un ou l'autre argument que nous rapportent les plus grands films. Cependant, confortablement assise dans la salle obscure, éblouie par la lumière et le mouvement qui exercent sur elle un pouvoir hypnotique, attirée par l'intérêt du visage humain et les fulgurants changements de lieu, cette même personne, presque cultivée, accepte placidement les topiques les plus éculées...²³

Étrange propos, à la fois à la gloire du cinéma en tant qu'art *possible* et très critique quant à la plupart de ses productions effectives, voire quant à ses meilleures productions. Le cinéma provoquerait non seulement chez les spectateur la fameuse *willing suspension of disbelief* de Coleridge, la suspension volontaire de l'incrédulité, mais aussi la suspension volontaire de l'intelligence ou de la raison, ce qui est potentiellement une force, mais s'avère dans la

²¹ *Ibidem*, p. 146. Voir aussi p. 165.

²² Alain BERGALA, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 71.

²³ Luis BUÑUEL, *Le Christ à cran d'arrêt*, Plon, 1995, cité par Alain BERGALA, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 46.

plupart des films un défaut, dû aux sages conventions cinématographiques génératrices d'abrutissement.

Mais cette déclaration n'est pas seulement ambiguë à l'égard du cinéma, elle l'est aussi vis-à-vis de la littérature. Celle-ci joue en effet, au cours de cette étrange réflexion, un rôle pluriel que nous allons examiner quelque peu.

D'abord, le propos s'appuie sur une citation de l'écrivain Octavio Paz. La citation donne une légitimité à la pensée qui va suivre et, par conséquent, comme en un échange de bons procédés, la littérature se trouve légitimée elle-même en tant que source de légitimation. Elle occupe une sorte de position surplombante.

Ensuite, la littérature joue, pour le cinéma, simultanément, le rôle d'un horizon inaccessible et d'un minimum vital. Horizon : malgré sa force intrinsèque, le cinéma ne parvient pas à égaler la littérature : même les meilleurs films sont basés sur des anecdotes que l'on rejetterait dans un piètre roman. Minimum : le cinéma se contente d'imiter le roman et ainsi limite sa portée intrinsèque. La littérature est un double modèle : modèle que le cinéma n'atteint pas et modèle dont le cinéma doit se démarquer pour devenir le plus grands des arts. Elle est point de départ et arrivée, devant et derrière, étoile au loin que l'on admire et mare dans laquelle on patauge. La pensée de Buñuel épouse donc ici la forme d'une bande de Moebius et obéit à une topologie intellectuelle improbable et paradoxale.

Enfin, la littérature n'est pas seulement devant et derrière le cinéma, elle est aussi à sa hauteur. Le propos la met en effet sur un point dans le même sac que le septième art : comme lui, elle répète les mêmes histoires, le « roman contemporain » reproduisant celui du XIX^e siècle. Buñuel passe là du paradoxe à la contradiction : le même homme, en tant que lecteur, refuserait dans un roman une histoire qu'il accepterait dans un film en tant que spectateur... et pourtant romans et films racontent les mêmes histoires ! Est-ce à dire que personne ne lirait les « romans contemporains » ?

Cette pensée paradoxale et contradictoire par elle-même semble, en outre, être en contradiction avec la pratique de Buñuel. Car la propension du cinéma à « imiter » la littérature, que Buñuel semble regretter, n'est jamais aussi manifeste que dans le procédé de l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires. Or, on l'a vu, le cinéaste y a eu très souvent recours ! Très souvent, mais pas toujours : ses deux premiers films, par exemple, *Un chien andalou* et *L'Âge d'or*, sont basés sur des scénarii originaux. Et sans doute est-ce à eux que font songer les propos de Buñuel sur le pouvoir hypnotique d'exaltation physique du cinéma. En revanche, certains films réalisés au Mexique uniquement pour gagner de l'argent, par exemple *Une femme sans amour*, que Buñuel décrit comme « le pire film que j'aie fait »²⁴, joue probablement du pouvoir d'abrutissement du septième art. Or, *Une femme sans amour* est une adaptation de *Pierre et Jean* de Maupassant... Mais gardons-nous des conclusions hâtives : de purs chefs-d'œuvre universellement reconnus comme *Belle de jour* ou *Cet obscur objet du désir* sont également des adaptations. Il semblerait qu'il n'y ait ni règle ni logique en la matière. Pour essayer d'y voir plus clair, il est peut-être utile de tenter une typologie des films de Buñuel.

Quatre familles de longs métrages

Peu d'œuvres cinématographiques sont aussi variées et disparates que celle de Buñuel. Il est sans doute permis de se montrer ici plus affirmatif : aucune œuvre cinématographique n'est aussi variée et disparate que celle de Buñuel ! Certes, les critiques ont raison de souligner la récurrence de certaines obsessions (le fétichisme des chaussures et des chevelures féminines, les couturières ou les yeux crevés). Il n'en demeure pas moins que des films

²⁴ Tomas PEREZ TURRENT et José DE LA COLINA, *Conversations avec Luis Buñuel*, op. cit., p. 140.

comme l'ovni surréaliste *L'Âge d'or* et la comédie musicale « à sombrero » *Gran casino* n'ont vraiment pas grand chose en commun. Si *Los Olvidados* est presque néo-réaliste, *Le Journal d'une femme de chambre* est presque classique, *La Mort en ce jardin* est presque un film d'aventure sans grand intérêt et *Le Fantôme de la liberté* est à la fois presque inclassable et tout à fait génial. Il semble clair, par ailleurs, que la division géographique, basée sur les lieux de production, si elle est pratique, n'est guère satisfaisante : la « période mexicaine » est elle-même très variée et, à bien y regarder, la « période française » finale aussi. Et l'on trouve, dans certains films de la première, des acteurs de la seconde, comme Georges Marchal ou Michel Piccoli.

Devant une telle diversité, toute tentative de classement est – c'est à craindre – vouée à l'échec. Celle qui va suivre n'a nullement la prétention d'être définitive ou indiscutable : elle espère simplement être opératoire pour notre propos. Le critère de classement se trouve dans la conférence de Buñuel citée ci-dessus : quatre catégories vont être dégagées par rapport à la question des conventions cinématographiques rassurantes et abrutissantes, qui annulent, limitent ou favorisent le pouvoir de fascination et d'exaltation propre au cinéma. Nous verrons ensuite si ces divisions nous sont d'une quelconque utilité quant aux rapports entre cinéma et littérature.

Citons d'abord rapidement les quatre catégories retenues avant de les reprendre et de les commenter quelque peu. Nous les énumérons dans un ordre qui va du plus conventionnel/abrutissant au plus fascinant/exaltant.

1) les films alimentaires de la période mexicaine tels que *Gran Casino* (1946) et *La fièvre monte à El Pao* (1959) ou les films plus ambitieux mais réalisés dans de piètres conditions, comme *Les Hauts de Hurlevent* (1953).

2) Les films de la période mexicaine dans lequel Buñuel s'investit artistiquement comme *Los Olvidados* (1950), *El* (1952), *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz* (1955), *L'Ange exterminateur* (1962), le film américo-mexicain *La Jeune fille* (1960), les films européens (espagnols ou français) qui demeurent relativement linéaires, comme *Viridiana* (1961), *Le Journal d'une femme de chambre* (1963), *Belle de jour* (1966), *Tristana* (1969), voire *Cet obscur objet du désir* (1977).

3) Les trois films « surréalisants » de la dernière période : *La Voie lactée* (1968), *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972), *Le Fantôme de la liberté* (1974).

4) Les deux films surréalistes de la première période : *Un Chien andalou* (1929) et *L'Âge d'or* (1930).

Reprenons :

1) Les films du premier type utiliseraient les conventions de manière à provoquer une satisfaction directe, « abrutissante » du spectateur, grâce au pouvoir de captation cinématographique. Tous les moyens sont bons, comme la musique se mariant au patriotisme dans les chansons de *Gran Casino*. Par la suite, Buñuel réprouvera l'usage de la musique au cinéma, qui « comme commentaire de l'action est une facilité. Elle sert à dissimuler des failles de la part des acteurs ou du réalisateurs. »²⁵ Dans *Gran Casino*, le cinéaste use et abuse de cette « facilité ».

2) Les films du deuxième type, sans remettre totalement en question ces conventions, les utiliseraient en les déjouant quelque peu, au moyen de deux attitudes :

²⁵ *Ibidem*, p. 376.

- soit ils créent un contraste entre la forme rassurante du cinéma conventionnel et des contenus inacceptables moralement (la défense et illustration du désir sexuel, l'attaque de la religion, la peinture de l'extrême misère), ou ambigus moralement. L'ambiguïté est manifeste par exemple dans *Viridiana* : comment interpréter le mauvais comportement des pauvres protégés de Viridiana, qui vont jusqu'à la violer ? S'il s'agit sans doute d'une dénonciation de la charité chrétienne, il est difficile de contredire ceux qui y voient une condamnation des miséreux. La position morale et psychologique de Célestine, l'héroïne du *Journal d'une femme de chambre*, est elle aussi très ambiguë, comme le note Bergala : « À regarder les scènes où elle vient rendre visite au garde-chasse [...], il est parfaitement impossible de savoir si elle désire coucher avec lui par pur calcul ou par attirance sexuelle pour le mal(e), si elle le séduit *pour savoir* s'il a assassiné la petite fille ou *parce qu'il* a assassiné la petite fille. »²⁶ *La Jeune fille* est le seul film à thèse de Buñuel : il s'agit clairement d'un plaidoyer contre le racisme. Et pourtant l'ambiguïté y règne aussi en maître : le personnage de Miller semble s'ouvrir à autrui et devenir moins raciste du fait qu'il a abusé de la jeune fille.

- soit ces films mineraient de l'intérieur les conventions, formellement, en ayant recours, au sein d'une narration globalement linéaire, à des décrochages, plus ou moins justifiés par l'intrigue. Divers procédés produisent ces décrochages :

- Changements de focalisations qui rendent très difficile l'identification : dans *Los Olvidados*, Pedro, le personnage principal, se dégage lentement des autres garçons et le récit épouse parfois la trajectoire de Jaibo, qui conduit pourtant Pedro à sa perte – le manichéisme est ainsi évité et l'émotion s'en trouve atténuée.
- Mise en scène de rêves (*Los Olvidados*), de cauchemars (*Tristana*), de fantasmes (*La Vie criminelle d'Archibald de La Cruz*, *Belle de jour*), de purs délires paranoïaques (*El*) : rêves, cauchemars, fantasmes et délires sont vite identifiés par le spectateur, mais rien ne les annonce comme tels.
- Mélange indissociable des fantasmes et de la réalité (à la fin de *Belle de jour*).
- Récits enchâssés (la scène sado-masochiste qui met en scène Françoise Fabian dans la maison de *Belle de jour*).
- Scène de somnambulisme (*Viridiana*).
- Répétition de scènes (*L'Ange exterminateur*).
- Irruption du souvenir un peu décalé : dans *La Jeune fille*, le personnage du fugitif noir se souvient des causes de sa fuite, au gré d'un *flash-back* assez traditionnel, si ce n'est que les voix du passé apparaissent isolément avant l'image, ce qui crée un étrange décalage.
- Discordance entre l'image et le son (les bruits de clochettes, les bêlements et les miaulements dans le salon silencieux de *Belle de jour*, le chien mort dont l'aboïement se fait entendre à la fin de *Robinson Crusoe*).
- Scènes muettes filmées derrière une vitre (*Los Olvidados*, *La Jeune fille*, *El*).
- Soudaine matérialisation de la caméra (Pedro jetant un œuf sur la caméra dans *Los Olvidados*) et apparition du micro de prise de son au début de *L'Ange exterminateur*. L'effet de réel s'en trouve brisé au profit d'un processus de distanciation.

²⁶ Alain BERGALA, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 64.

○ Dualité des actrices jouant le même personnage (*Cet obscur objet du désir*). Buñuel craignait que les spectateurs croient qu'il s'agisse de deux personnages différents. Il n'en a rien été. Le cinéaste en a conclu : « Ce qui prouve bien qu'il y a dans le cinéma quelque chose de l'ordre de l'hypnotisme. »²⁷ Nous retrouvons dans ce commentaire la force de fascination du cinéma, qui n'est pas ici au service de l'abrutissement. Les spectateurs ont vu qu'il s'agissait de deux comédiennes et ont fait l'effort de renoncer à la convention qui veut qu'un même personnage soit joué tout au long d'un film par le même acteur.

Ces deux types de procédés (mariage de formes conventionnelles et de contenus choquants et parasitages de la linéarité formelle) ont en commun de produire chez les spectateurs une espèce de va-et-vient : Buñuel les abrutit pour mieux les réveiller et les exalter. Jean-Claude Carrière commente en ce sens *Belle de jour*, dont il a écrit le scénario avec Buñuel : s'y trouvent juxtaposées des scènes conventionnelles, tirées du roman de Kessel, et des scènes fantasmatiques, nées dans le scénario. Il s'en suit que succès du film est ambigu : s'explique-t-il par de bonnes (un vrai film de Buñuel) ou de mauvaises raisons (« un film de putes »)²⁸ ? En d'autres termes, le film joue conjointement sur la force abrutissante et sur la force exaltante du cinéma et l'on ne sait laquelle des deux forces lui a valu son succès international.

4)²⁹ *Un Chien andalou* et *L'Âge d'or* demeurent les films les plus radicaux selon ce point de vue, dans la mesure où non seulement ils refusent toutes les conventions cinématographiques rassurantes pour jouer de la fascination directe, violente, physique, du cinéma, mais qu'en outre, ils récusent dans leur principe même la rationalité qui est à l'origine de ces conventions. On connaît la règle que Dali et Buñuel se sont donnés pour écrire le scénario du *Chien andalou* : « N'accepter aucune idée, aucune image qui pût donner lieu à une explication rationnelle, psychologique ou culturelle. N'accueillir que les images qui nous frapp[ent], sans chercher à savoir pourquoi. »³⁰ Le spectateur est pris physiquement, directement, par ces films, où la lumière n'est pas sagement dosée et enchaînée et qui sont métaphoriquement les plus propres à faire « sauter l'univers ». Nulle part cette force ne se ressent davantage que dans le plan mythique de l'énucléation.

3) Les trois films « surréalistes », *La Voie lactée*, *Le Charme discret de la bourgeoisie* et *Le Fantôme de la liberté*, n'obéissent pas à la même logique sauvage et radicale : plutôt que de refuser frontalement les conventions, ces films jouent avec elles, de multiples façons, en les caricaturant, en les poussant dans leurs retranchements, en supprimant les unes et non les autres, etc. Ainsi, Buñuel s'appuie sur ces conventions dans son mouvement contestataire lui-même : l'intérêt de certaines scènes réside tout entier dans le jeu mis en place à cet égard.

Les spectateurs ne sont pas gagnés par le sentiment d'insécurité physique et morale directe qui dominent ceux qui regardent les films proprement surréalistes. Leur situation est plus confortable, mais elle leur interdit l'adhésion directe au récit et l'identification aux personnages : ils sont sans cesse amenés à réfléchir à la représentation elle-même. Il s'agit, en d'autres termes, de films produisant un effet réflexif sans discourir directement au sujet d'eux-mêmes, sans user de la distanciation comme dans le théâtre de Brecht, sans apostropher le spectateur comme le fait Groucho Marx dans *Plume de cheval* ou Pierrot/Ferdinand dans

²⁷ Tomas PEREZ TURRENT et José DE LA COLINA, *Conversations avec Luis Buñuel*, op. cit., p. 368.

²⁸ Voir le témoignage de Jean-Claude Carrière dans le documentaire « Histoire d'un film » qui accompagne l'édition en DVD produite par StudioCanal en 2008 de *Belle de jour*.

²⁹ La clarté de l'exposé nous demande d'envisager le 4^e type avant le 3^e.

³⁰ Cité entre autres par Alain BERGALA, *Luis Buñuel*, op. cit., p. 16.

Pierrot le Fou de Godard, mais en traitant des conventions cinématographiques. L'emploi décalé de celles-ci produit la réflexivité. *Un Chien andalou* et *L'Âge d'or* s'en prennent avant tout à la suspension de l'intelligence à l'œuvre dans le cinéma abrutissant, *La Voie lactée*, *Le Charme discret de la bourgeoisie* et *Le Fantôme de la liberté* jouent avec la suspension de l'incrédulité : ils ne demandent pas aux spectateurs de croire au récit et leur procure un plaisir au second degré, comparable à celui qu'un interlocuteur ressent lorsqu'il décode un propos ironique.

L'on comprend dès lors pourquoi, alors que certains les ont considérés comme « surréalistes »³¹, nous préférons qualifier ces trois films de « surréalisants ». S'il s'agit d'un retour au surréalisme, il est dialectique : l'absurde, l'onirique, l'irrationnel ne fonctionnent plus de façon directe, ne fascinent plus. Ils font sourire, rire et réfléchir.

Si on les compare non plus aux films surréalistes proprement dits mais aux films du 2^e type, on note que ces derniers respectent globalement les conventions et les parasitent de temps à autres, tandis que les trois films « surréalisants » jouent en permanence avec elles. Ainsi, la convention de la linéarité est une toile de fond des films de la 2^e catégorie, qui impriment seulement quelques accrocs à cette toile, sans interdire aux spectateurs de s'intéresser au récit. *La Voie lactée* et *Le Fantôme de la liberté* font plus que des accrocs à la linéarité : ils la bouleversent de fond en comble, à tel point que l'un des intérêts de ces films réside dans ce bouleversement même.

En d'autres termes, les films du 1^{er} type racontent une histoire, ceux du 2^e type racontent une histoire même si la narration se déstructure durant quelques instants de temps à autres, les films du 4^e type ne racontent rien du tout, même si des bribes de narration semblent émerger çà et là, et les films du 3^e type ont l'air de raconter des histoires mais celles-ci se dénoncent elles-mêmes par leur artificialité.

Notons encore qu'un mécanisme similaire préside à la structuration de la forme et à celle du contenu dans *La Voie lactée*, *Le Charme discret de la bourgeoisie* et *Le Fantôme de la liberté*. En effet, au niveau de la forme, ces films profitent tous trois du plaisir fondamental procuré par le récit tout en le dénonçant. Il en va de même avec leur contenu : ces films dénoncent l'hypocrisie bourgeoise tout en prenant plaisir à la monstration de beaux intérieurs et de bonnes manières (comme l'indique le titre *Le Charme discret de la bourgeoisie*). Ils mettent en scène l'absurdité de la foi tout en jouissant de l'émotion mystique et de la beauté du culte.

Illustrons au moyen de la description de trois procédés le jeu avec les conventions qui caractérise les films de ce 3^e type :

✚ Dans ces films, particulièrement dans *Le Charme discret de la bourgeoisie*, les acteurs *surjouent* en permanence et donnent sans cesse l'impression d'être en représentation : ce trait est certes lié à une sorte de dénonciation de la bourgeoisie et de la théâtralité de ses conventions mondaines, mais il joue aussi un rôle de familiarité étrangeté et rappelle au spectateur qu'il regarde un film.

✚ Un épisode majeur du *Fantôme de la liberté* est assurément celui de la disparition d'Aliette, dont le « pitch » est : une petite fille a disparu tout en étant toujours là. Le début de cette séquence se déroule ainsi : Jean Rochefort, qui interprète le père d'Aliette, gare sa voiture, rentre chez lui, parle un peu avec sa femme en déambulant dans un intérieur bourgeois parisien typique des films français de l'époque. Durant la courte conversation des époux, il est rapidement question

³¹ Jean-Claude Carrière commentant *La Voie lactée* parle d'un « film surréaliste » (voir le documentaire « Buñuel, athée grâce à Dieu » qui accompagne l'édition en DVD produite par StudioCanal en 2008 de *La Voie lactée*) et considère *Fantôme de la liberté* comme le film « le plus surréaliste de Buñuel » (voir « La célébration du hasard », documentaire qui accompagne l'édition en DVD produite par StudioCanal en 2008 du *Fantôme de la liberté*).

d'Aliette. Soudain, le téléphone sonne, la maîtresse de maison décroche et l'on comprend aux mots qu'elle balbutie qu'un drame est arrivé. Le spectateur pense de suite à l'enfant : Buñuel a là entre les mains un sujet de nature à capter tous les spectateurs de la planète. L'enfance en danger constitue le sujet émotionnel par excellence, capable de bouleverser les cœurs les plus frustrés et de mettre aussitôt en veilleuse la raison critique de chacun. Pourtant, même si on isole la séquence et que l'on la projette à des spectateurs qui ne connaissent pas Buñuel et qui ne sont pas prévenus du caractère absurde du film, personne, dans la salle, ne s'émeut³². Pourquoi ? Pour deux raisons : d'abord parce que les acteurs surjouent légèrement leur rôle, mais ensuite et surtout parce que manque à la scène un des constituants conventionnels du cinéma : la musique. Le spectateur a en effet l'habitude d'être happé par une mélodie dramatique quand une scène de ce genre en appelle à son émotion. Or, aucune mélodie n'envahit l'espace au moment où la mère d'Aliette décroche le téléphone. Le simple retrait de cette illustration musicale conventionnelle suffit à éveiller l'esprit critique du spectateur et à l'empêcher de croire au récit. Telle est la force des conventions cinématographiques, profondément ancrées en nous : l'absence d'un élément conventionnel et artificiel (car quand un drame arrive dans la vie, aucune musique ne se diffuse spontanément dans les airs) crée un effet d'irréalité. La scène du *Fantôme*, en fait plus proche de la réalité, paraît moins réaliste qu'une scène similaire dans un mélodrame. On a vu plus haut que Buñuel dénonçait, dans les *Conversations*, la musique comme une « facilité » masquant divers défauts. Mais dans le cas de cette scène, l'absence de musique n'est pas neutre : elle est signifiante.

✚ Le procédé de déréalisation le plus flagrant dans *Le Fantôme de la liberté* est le passage abrupt d'une histoire à une autre, qui rompt la convention d'unité filmique. À chaque passage, le spectateur est pris au piège et se rend compte du caractère artificiel de la représentation.

Ces passages d'un récit à l'autre sont de plusieurs natures. Le procédé le plus courant relève du glissement métonymique : un personnage secondaire apparaît dans le champ puis sort de la pièce où se joue l'action et, au lieu de rester en compagnie du personnage principal, la caméra abandonne celui-ci pour suivre ce nouveau venu. Il en va ainsi lorsque le personnage incarné par Brialy consulte un médecin et que le récit le délaisse au profit de la secrétaire du docteur. Cinq autres passages ont lieu de la même façon³³. En général, ces glissements métonymiques de l'image impliquent que le personnage quitté ne réapparaisse jamais : mais rien n'est systématique dans ce film qui porte la liberté en son titre, puisque, après avoir été mis de côté, le fil narratif de la disparition d'Aliette est repris. Ce retour correspond d'ailleurs, jeu dans le jeu, à la réapparition de la fillette, qui n'avait pas disparu ! D'autres procédés que le glissement métonymique sont utilisés par Buñuel et Carrière : les récits enchâssés³⁴, l'entrelacs

³² Expérience que nous avons réalisée en 2009 en projetant l'épisode au début d'un cours universitaire sans l'avoir commenté.

³³ Voici ces passages : de l'histoire de la secrétaire se rendant au chevet de son père à celle du professeur de l'école de police ; de celle-ci à l'histoire de deux policiers, de ces deux policiers au père d'Aliette, d'un policier à la recherche de la fillette au tueur-poète (ils sont ensemble chez le même cireur de chaussures) ; de la fin de l'histoire d'Aliette à celle du préfet et de sa sœur décédée.

³⁴ L'histoire des soldats de Napoléon à Tolède qui ouvre le film devient un livre lu par une nurse dans un parc ; le « repas » sur les cabinets de toilette est relaté par le professeur des policiers ; le préfet raconte la mort de sa sœur à une inconnue rencontrée dans un bar. Dans le premier cas, le récit encadrant (la lecture de la nurse) n'est pas donné au départ, il est relevé *a posteriori* et surprend quand il survient. Dans le troisième cas, le récit encadré et l'encadrant se mêlent après un moment lorsque la sœur morte téléphone au préfet.

de deux ou plusieurs récits³⁵ ou la voix *off* « raccommodeuse »³⁶. En outre, d'autres types de liens, de façon parasitaire, semblent se nouer entre des épisodes éloignés : ainsi, l'autruche que Brialy voit durant ses insomnies réapparaît dans le zoo de la scène finale³⁷. Le spectateur a peu de chance de se laisser gagner par l'abrutissement : car même quand il a compris ces divers procédés, Buñuel et Carrière lui tendent encore des pièges : ils donnent à croire à des glissements métonymiques qui n'ont pas lieu. Ainsi, la secrétaire, en voiture, croise des militaires dans une forêt et, pendant un plan très court, la caméra suit ceux-ci en train de s'éloigner... mais, au lieu de les poursuivre, elle en revient ensuite sagement à la secrétaire. Enfin, notons encore que, alors qu'ils cherchent à établir des liens entre les récits juxtaposés, Buñuel et Carrière usent de changement de plans assez brutaux à l'intérieur de chacun de ces récits : ou bien les plans passent alors d'un personnage à l'autre sans se focaliser sur aucun d'entre eux³⁸ ou bien le décor change inopinément³⁹.

Tous ces procédés, plus que de brutaliser ou de choquer le spectateur, créent une connivence avec lui. Ils l'obligent à trouver son plaisir non dans l'histoire, mais dans la façon dont elle est racontée.

Des attitudes différentes vis-à-vis de la littérature

Fort de ces distinctions et de ces quatre types de films, revenons au rapport à la littérature.

1) Les films de la première catégorie contiennent plusieurs adaptations de romans, de pièces ou de nouvelles et se maintiennent à leur égard dans un état de dépendance. Il peut s'agir de films adaptés d'œuvres reconnues, comme *Une femme sans amour* écrit d'après *Pierre et Jean* de Maupassant, et/ou de romans que Buñuel aime profondément. Le cas le plus exemplaire à cet égard est celui des *Hauts de Hurlevent* que le cinéaste réalise en 1953 au Mexique après avoir déjà rédigé une ébauche de scénario dans les années 1930. Buñuel déclare qu'il a « toujours admiré ce roman qui enthousiasmait les surréalistes par son climat de passion, par l'amour fou qui dévaste tout »⁴⁰. Les conditions de production font que le

³⁵ L'histoire des petites filles rencontrant un pseudo-pervers et celle des insomnies de leur père se croisent au début du film. Dans l'auberge sont mis en scène six séries de personnages dont les présents s'entrelacent sans cesse (la secrétaire, les moines, la danseuse de flamenco, le masochiste et la sadique, le neveu amoureux de sa tante et, à la fin, le professeur, que l'on suivra ensuite). Trois anecdotes se détachent de cet ensemble : celle de la secrétaire se tracassant pour son père, celle des sados-masos et surtout, celle des amours interdites du neveu et de sa vieille tante, qui inverse un schéma narratif courant chez Buñuel : l'homme mûr désirant une jeune femme (*Viridiana*, *Tristana*, *La Jeune fille*, *Cet obscur objet du désir* et *Journal d'une femme de chambre*).

³⁶ Une voix *off* particulièrement artificielle clôt l'épisode du tueur-poète et introduit la conclusion de l'histoire d'Aliette.

³⁷ De façon similaire, le célèbre tableau *Le Trois Mai* de Goya qui occupe tout l'écran durant un avertissement précédant l'épisode napoléonien se retrouve au mur du commissariat dans l'épisode de la disparition d'Aliette. Et les bruits de bataille du premier récit se mêlent aux images des dernières scènes du film. Enfin, le personnage du commissaire est présent dans deux récits différents.

³⁸ Ainsi, dans l'épisode du poète-tueur, un plan est consacré au tireur en train de se préparer, le suivant montre des passants anonymes dans la rue. L'un d'eux s'écroule et l'on retrouve aussitôt le tueur. Le même mouvement a lieu pour chacun des coups de feu, sauf un, de sorte qu'il est tout aussi impossible de s'identifier au tueur qu'à ses victimes.

³⁹ L'image des débats du neveu et de la tante laisse place sans prévenir à celle d'un renard empaillé puis à celle d'une chute d'eau. À deux reprises, dans la même histoire (dans celle de l'insomniaque puis dans celle du père d'Aliette), le changement de plan est marqué par un balayage de l'écran de gauche à droite, l'ancienne image étant chassée par la nouvelle.

⁴⁰ Tomas PEREZ TURRENT et José DE LA COLINA, *Conversations avec Luis Buñuel*, op. cit., p. 187.

résultat n'est nullement satisfaisant, notamment quant au casting imposé par le producteur⁴¹. Dans les années 1970, Buñuel rêve encore de réaliser une nouvelle version des *Hauts de Hurlevent* avec Claudia Cardinale dans le rôle principal⁴². Mais le propos le plus significatif du cinéaste au sujet de son adaptation concerne une comparaison avec le film de William Wylder tourné d'après le même roman : « Je l'avais vu des années auparavant. Je crois que le mien, mis à part la funeste distribution faite par le producteur, respecte mieux le roman. »⁴³ L'aveu est tout à fait étonnant : le grand Luis Buñuel, l'un des esprits les plus libres de l'histoire du cinéma, Buñuel qui reproche à son art d'imiter trop souvent la littérature, se rassure au sujet d'un de ses films en trouvant qu'il respecte mieux un roman que son confrère ! Buñuel, qui ne cesse de chanter la liberté totale de l'imagination, considère soudain la fidélité comme une qualité. Plutôt que d'y voir une contradiction, nous pouvons au contraire insister sur la cohérence de ce propos vis-à-vis du type de long-métrage dont il s'agit : le cinéaste juge son film en fonction de la première catégorie que nous avons décrite. Cela n'aurait pas de sens de jauger *Les Hauts de Hurlevent* avec les mêmes critères que le *Chien andalou* ou que *Le Fantôme de la Liberté* ! Si Buñuel est condamné, à ce moment-là, à réaliser des films du 1^{er} type, la force propre du cinéma lui est interdite et il se place dès lors d'emblée en deçà de la littérature, surtout de la littérature qu'il chérit. Il est alors cantonné dans ce cinéma « qui se contente d'imiter le roman ou le théâtre, avec cette différence que ses moyens sont moins riches pour exprimer les psychologies » et il ne lui reste dès lors plus qu'à imiter avec soin. Au sein de cette catégorie, égaler le livre est un rêve inaccessible et, par conséquent, la fidélité devient une norme.

2) Les films du 2^e type contiennent également nombre d'adaptations de romans, mais ils sont assurément plus libres à leur égard. Ils maintiennent toutefois un rapport de semi-dépendance vis-à-vis de la littérature, celle-ci demeurant étrangement difficile d'accès. Cette situation ambiguë se traduit par quatre cas de figure :

– Les films sont adaptés d'œuvres d'écrivains que Buñuel n'apprécie guère ou qu'il méprise : il qualifie par exemple le roman de Kessel *Belle de jour* de « feuilletonesque »⁴⁴. Et il déclare, de façon générale : « j'ai utilisé des romans de Rodolfo Usigli, Daniel De Foe et Octave Mirbeau, sans être un adepte d'Usigli, de De Foe ou de Mirbeau »⁴⁵. Pourquoi un tel choix ? Il ne réside pas dans la peur de la difficulté des grandes œuvres, mais dans la liberté que donnent les petites : « Quand je filme un roman je me sens plus libre si ce n'est pas un chef-d'œuvre, car ainsi je ne suis pas inhibé pour transformer et mettre tout ce que je veux. »⁴⁶

– Les films sont adaptés de romans mineurs d'écrivains par ailleurs admirés : ainsi pour *Nazarin* qui « n'est pas un des grands romans de Galdós »⁴⁷ et pour *Tristana* qu'il considère comme « un des plus mauvais romans de Galdós, genre : “je t'aime mon petit pigeon”, très à l'eau de rose »⁴⁸.

– Les films sont adaptés de romans récents que Buñuel apprécie, mais qui ne sont guère célèbres : ainsi dit-il du roman de Roblès à l'origine de *Cela s'appelle l'aurore* « Le livre m'a

⁴¹ Voir *ibidem*, p. 188.

⁴² *Ibidem*, p. 192.

⁴³ *Ibidem*, p. 188. Buñuel fait un aveu proche au sujet de son adaptation de De Foe : « Ceci en veut pas dire que j'aie cherché à faire un Robinson surréaliste, un Robinson “à la Buñuel”. Je crois que, d'une façon générale, je m'en suis tenu aux faits principaux du livre. » (*ibidem*, p. 166)

⁴⁴ *Ibidem*, p. 311. Dans le documentaire déjà cité, Carrière va jusqu'à considérer *Belle de jour* comme un « roman de gare ».

⁴⁵ *Ibidem*, p. 232.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 333.

plu »⁴⁹. Ou du livre de Mercedes Pinto, à cheval entre le roman et le témoignage, qui a servi à l'élaboration de *El* : « Un livre intéressant »⁵⁰.

– Les films sont adaptés d'œuvres admirées depuis très longtemps et profondément assimilées. Il en va peut-être ainsi du *Journal d'une femme de chambre*. On vient de voir que le cinéaste ne se disait pas « adepte » de Mirbeau, mais, d'après le témoignage de Carrière, il s'agit d'un livre que Buñuel avait aimé quand il était étudiant. C'est plus clairement le cas encore avec *La femme et le Pantin* de Pierre Louÿs, qui renvoie aux lectures de la même époque et que Buñuel a non seulement adapté dans *Cet obscur objet du désir*, mais dont il s'est inspiré en imaginant la scène du laquais fouettant Séverine dans *Belle de jour*⁵¹.

Dans tous ces cas, avec ces films du 2^e type, Buñuel fait preuve d'une certaine prudence. Plus que d'être libre, il semble être en train de s'affranchir de la littérature. Cette hypothèse semble confirmée *a contrario* par plusieurs projets d'adaptations de chefs-d'œuvre admirés et jouissant d'une grande légitimité culturelle : il a, chaque fois, dû y renoncer. Nous avons déjà évoqué *Les Caves du Vatican*. Buñuel a également travaillé à l'adaptation d'*Au-dessous du volcan* de Lowry, à celle de l'œuvre d'Alejo Carpentier et, avec Carrière, à celle du *Moine* de Lewis.

4) Les films surréalistes peuvent sans doute être considérés comme purement cinématographiques et comme libres de tout horizon littéraire, notamment par une évacuation totale de la logique, que ne peut qu'envier la poésie surréaliste. Peut-être ce cinéma, selon le point de vue de Buñuel dans sa conférence de 1953, dépasse-t-il la littérature. Il s'agirait d'un art surréaliste brut ou en deçà au-delà de la littérature, qui ignore le roman.

3) Il n'en va pas de même des films du 3^e type, qui occupent à nouveau une position plus complexe et plus dialectique que les autres. D'abord, comme les films surréalistes, il s'agit de scénarios originaux – les adaptations se cantonnant aux deux premiers types. Mais, on l'a vu, *La Voie lactée*, *Le Charme discret de la bourgeoisie* et *Le Fantôme de la liberté*, (contrairement à *L'Âge d'or* et au *Chien andalou*) sont tout de même influencés par la littérature, à laquelle ils empruntent notamment le procédé du glissement métonymique ou l'une ou l'autre scènes, par exemple celle de l'hôtel du *Fantôme* construite d'après une réminiscence de l'auberge du *Don Quichotte*.

Ensuite, ces trois chefs-d'œuvre font allusion à la littérature bien plus régulièrement que les autres films – les références énumérées *supra* à Claudel dans *Cela s'appelle l'aurore* et à Huysmans dans *Le Journal d'une femme de chambre* faisant figure d'exception. Les nombreuses allusions littéraires rencontrées dans *La Voie lactée*, *Le Charme discret de la bourgeoisie* et *Le Fantôme de la liberté* sont de quatre natures différentes. Les premières relèvent clairement de la dénonciation, les deuxièmes sont de l'ordre du clin d'œil ironique, les troisièmes du clin d'œil de connivence et, enfin, la valeur des dernières s'avère ambiguë.

a) Dénonciation : dans *La Voie lactée*, une scène terrible représente l'instrumentalisation bourgeoise-catholique des enfants lors d'une fête d'école. Les deux vagabonds assistent en effet par hasard à un spectacle pour le moins idéologique : des petites filles juchées sur une estrade annoncent des slogans catholiques intolérants. Or, auparavant, la directrice de l'école a annoncé la suite du spectacle, notamment une récitation de poèmes (à laquelle nous n'aurons pas droit) consacrée à « Nos grands poètes : Racine, Lamartine, Henri de Régnier ». Les écrivains sont ainsi rangés du côté du pouvoir, du nationalisme (ce sont « Nos » poètes) et de l'intolérance religieuse.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 215.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 178.

⁵¹ Voir *ibidem*, p. 319.

b) Clin d'œil ironique : dans le premier plan du *Fantôme de la liberté*, le fameux tableau *Le Trois mai* de Goya, qui met en scène des soldats de Napoléon fusillant les résistants espagnols, sert de toile de fond à un texte qui apparaît en surimpression et annonce très sérieusement : « L'action de ce film commence à Tolède, en 1808, pendant l'occupation de la ville par les troupes napoléoniennes. Elle s'inspire d'un conte de Gustav A. Becquer, poète romantique espagnol. » Luis Buñuel, qui, dans le même film, range Lamartine du côté du pouvoir catholique bourgeois, n'est certainement pas un grand amateur des romantiques. Sans doute faut-il dès lors voir une forme d'ironie dans cet hommage rendu à Gustavo Adolfo Becquer, d'autant que seul le début du film peut être lié à cet auteur. En réalité, l'ironie porte sur le principe même de l'adaptation. Cette déclaration liminaire, que la suite du film dément, souligne, *a contrario*, la « liberté » du film !

c) Clin d'œil de connivence : dans *Le Charme discret de la bourgeoisie*, madame Thévenot, interprétée par Delphine Seyrig, est filmée, pendant un plan très court, en train de lire dans son lit. Il n'est pas possible de déchiffrer le titre du volume qu'elle tient en main, mais il s'agit visiblement d'un livre des éditions de Minuit. Or, ce plan apparaît juste après une succession de récits de rêves enchâssés, qui brouillent sans les anéantir les repères linéaires : faut-il y voir une manière d'hommage, discret et charmant, à Alain Robbe-Grillet, qui a exploré le même genre de techniques narratives dans des romans comme *La Maison de rendez-vous*, par exemple ?⁵² Un autre clin d'œil de connivence doit être relevé. Il est moins conjectural que le précédent et relève presque de l'hommage : c'est la scène mettant en scène le marquis de Sade en train de disserter auprès de Justine sur l'inexistence de Dieu dans *La Voie lactée*.

d) Clin d'œil à valeur ambiguë : un exemple de ce dernier cas se rencontre dans *Le Fantôme de la liberté* et concerne André Breton. Comme plus d'un critique l'a noté, l'épisode du « poète-tueur » met en effet en scène la fameuse phrase du *Second Manifeste du surréalisme* selon laquelle le geste surréaliste le plus simple consiste à tirer aveuglément dans la foule. Étrangement, dans les *Conversations*, Buñuel prétend qu'en imaginant cette scène, il n'a pas songé à la phrase de Breton, mais à un fait divers américain⁵³. Il est possible que son inspiration première provienne d'un fait divers, mais il paraît impossible qu'il n'ait pas songé, à un moment ou un autre, au *Second Manifeste*, ou que personne n'ait fait le lien devant lui durant tout le temps qu'a dû prendre la conception et le tournage de cette scène. La voix *off* qui commente le procès du personnage (nommé « Lévasseur Bernard ») donne un indice allant dans le sens de l'interprétation réfutée par le cinéaste : elle qualifie le tueur de « poète ». Buñuel, que l'on a vu éternellement soucieux de l'avis de Breton, n'a peut-être pas envie de commenter ce clin d'œil, dont la signification n'est par ailleurs pas facile à circonscrire. Carrière raconte que Buñuel, dans les années 1970, était très impressionné par la Bande à Baader et par la montée du terrorisme (qu'il met d'ailleurs en scène, de façon latérale, dans *Cet obscur objet du désir*). Il craignait que le terrorisme, qu'il réprouvait, soit influencé, précisément, par cette phrase de Breton issue du *Second manifeste du*

⁵² Notons s'il est permis que, sur ce point, Robbe-Grillet est plus radical que Buñuel : une fois que le spectateur du *Charme discret de la bourgeoisie* a compris qu'il s'agissait de rêves, il lui est possible de reconstruire la succession chronologique des événements. Aucune reconstruction de ce genre ne se propose au lecteur de *La Maison de rendez-vous*.

⁵³ *Ibidem*, p. 362. Buñuel refuse également de voir un lien entre *L'Ange exterminateur* et *Huis clos* de Sartre (*ibidem*, p. 276).

*surréalisme*⁵⁴. Le clin d'œil s'apparente donc sans doute à une sorte de reproche adressé à un ami écrivain, mais que le cinéaste semble prendre en charge lui-même, comme un regret, voire des remords, d'autant qu'André Breton, décédé en 1966, n'a pas assisté à l'explosion terroriste consécutive à mai 1968.

Un autre clin d'œil ambigu est peut-être lancé à Breton dans *La Voie lactée*. Durant la fête d'école évoquée ci-dessus, l'un des deux vagabonds imagine un groupe de jeunes gens armés fusillant le pape. Or, cette scène de rêve éveillé produit un bruit, celui de la détonation, qu'entend le voisin du vagabond. Dans le documentaire « Buñuel, athée grâce à Dieu », Jean Collet analyse cette scène à la lumière d'un autre passage du *Second manifeste du surréalisme*, que voici : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire [...], le communicable et l'incommunicable [...] cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. » Jean Collet en conclut que cette scène est un « moment parfait de cinéma surréaliste ». Certes, mais, à nouveau, il entre peut-être un peu d'ironie dans ce clin d'œil : s'agit-il de surréalisme ou d'une caricature du surréalisme ? La scène fait rire et ne conserve rien de l'esprit de recherche sérieuse présidant à la sentence de Breton. Nous retrouvons là les raisons qui nous avaient incité à parler, à propos du 3^e type, plutôt de films « surréalisants » que « surréalistes ». En outre, le contexte du film, qui met en scène des conflits doctrinaux, des sectes et des exclusions, permet également d'analyser ce genre d'allusions dans le sens d'une critique, ou du moins d'une remise en question. Le mysticisme du dernier surréalisme et le caractère autoritaire de celui que l'on nomme si souvent « le pape du surréalisme » sont peut-être quelque peu interrogés ici : s'ils le sont, c'est bien entendu de l'intérieur. D'ailleurs, comme par hasard, le pape que l'on fusille est interprété... par Luis Buñuel en personne⁵⁵ !

Si une espèce de critique est adressée à Breton, elle ne doit pas nous faire oublier la déclaration déjà citée selon laquelle l'un de nos trois films, *Le Fantôme de la liberté*, représenterait une tentative de reproduction au cinéma de l'« humour délicieux, de type convulsif » du poète surréaliste Benjamin Péret.

Rien n'est donc simple, avec les films de la 3^e catégorie. Que l'on songe aux liens entre cinéma et littérature, entre le vieux Buñuel et sa jeunesse surréaliste, entre Buñuel et Breton, l'on nage dans le paradoxe et l'ambiguïté. Et sans doute peut-on considérer que ces trois films exemplaires cristallisent à eux seuls les contradictions de l'ensemble de l'œuvre. Ils résument l'attitude complexe et paradoxale de Buñuel vis-à-vis de la littérature, rapport d'amour, d'envie, de proximité, mais aussi rejet, distance critique et désir de dépassement.

En aval : Jean Echenoz

Terminons en retrouvant le « sixième dossier » de notre énumération programmatique liminaire : l'influence éventuelle de Buñuel sur le roman contemporain.

Notre proposition de partition de l'œuvre de Buñuel en quatre catégories est peut-être utile aussi à cet égard. Car, si les films surréalistes du 4^e type trouvent leur équivalent littéraire

⁵⁴ Voir le témoignage de Jean-Claude Carrière dans le documentaire « La célébration du hasard », déjà cité. Dans « Une œuvre à reprendre », le documentaire qui accompagne l'édition en DVD (produite par StudioCanal en 2008) de *Cet obscur objet*, Carrière raconte qu'Aragon lui a fait part du même souci.

⁵⁵ Luis Buñuel interprète également un moine qui se fait fusiller au début du *Fantôme de la liberté*. Quant à Jean-Claude Carrière, il joue un pape/évêque des premiers temps du christianisme dans *La Voie lactée* et le curé du village du *Journal d'une femme de chambre*. Les deux hommes s'amuse donc à apparaître en costumes d'homme d'église, ce qui rappelle l'anecdote selon laquelle Buñuel, jeune homme, se promenait en rue déguisé en curé, ce qui était alors fermement interdit en Espagne (voir Tomas PEREZ TURRENT et José DE LA COLINA, *Conversations avec Luis Buñuel, op. cit.*, p. 34).

dans la littérature moderne (la poésie surréaliste), les films « surréalisants » du 3^e type peuvent être comparés à un pan de la littérature contemporaine, celui qui suit et qui prolonge la littérature moderne. Nous songeons aux écrivains des Éditions de Minuit que l'on a qualifiés un temps de minimalistes, qui ont succédé au Nouveau Roman et dont les plus fiers représentants sont Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz. Leur poétique romanesque consiste à jouer avec les conventions plus qu'à les transgresser : ainsi, loin de poursuivre la déconstruction néo-romanesque du récit, ces écrivains s'amuse-t-ils à mettre sur pied des récits insignifiants se dénonçant avec humour par leur propre artificialité. Il y a là une sorte de rencontre avec les films « surréalisants » de Buñuel.

Or, chez l'un de ces écrivains, Jean Echenoz, le lecteur retrouve des glissements métonymiques dans la narration comparables à ceux que nous avons rapidement décrits dans *Le Fantôme de la liberté*. Bien entendu, comme Buñuel l'a déclaré lui-même, ce type de procédés existaient déjà, de longues dates, notamment dans la littérature picaresque. Mais il n'est pas interdit de voir ici une manière de filiation allant non de la littérature vers le cinéma mais, au contraire, du cinéma vers la littérature.

Terminons en illustrant notre propos par quelques exemples, choisis dans l'œuvre romanesque de Jean Echenoz, de ces glissements métonymiques, c'est-à-dire de changements brutaux de focalisations. Au début du cinquième chapitre de *L'Équipée malaise*, Bob rend visite à Paul « dans son avant-dernier étage d'une tour sur le front de Seine »⁵⁶ et cherche différents sujets de conversation pour remonter le moral de son ami, blessé par une rupture amoureuse. Comme ses efforts s'avèrent vains, Bob s'approche de la vitre et observe le ciel. Il croit voir un avion puis se rend compte qu'il s'agit d'un groupe d'oiseaux. Dès lors, le texte abandonne Bob et son pauvre Paul pour suivre dans leur périple ces oiseaux, qui sont de grands migrateurs. Ils survolent un cargo, auquel est consacré ensuite trois paragraphes. Après quoi, l'on retrouve les volatiles un instant pour apprendre qu'ils se dirigent vers la Malaisie. Le cinquième chapitre s'interrompt brutalement et le sixième s'ouvre sur les mots « Trente paysans malais s'assoupièrent sur des bancs parallèles [...] »⁵⁷.

Le récit de *Lac* s'attache d'abord à Vito, dont les vicissitudes nous sont patiemment contées. Vito est chargé de suivre un certain Franck Chopin. Dès que ce dernier apparaît, à la page 21, le récit se focalise sur lui. Vito disparaît alors complètement du roman sans qu'on sache ce qui lui advient, à la façon dont, dans *Fantôme de la liberté*, le personnage interprété par Jean-Claude Brialy est abandonné par la caméra – le spectateur demeurant dans l'incertitude quant à ses étranges insomnies.

Enfin, dans *Cherokee*, un passage abrupt d'un personnage à l'autre est souligné par une sorte de dénégation ou de prétérition : le troisième chapitre se termine en effet par le dialogue suivant entre Fernand et Georges :

« – Et Fred, tu as des nouvelles ?
– Fred, dit Georges, je ne veux plus le voir. »⁵⁸

Et le quatrième chapitre s'ouvre sur les mots :

« Voici donc Fred. Fred est assis. »⁵⁹

⁵⁶ Jean ECHENOZ, *L'Équipée malaise*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, p. 28.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 31. Le motif des oiseaux migrateurs fait songer au début des *Chants de Maldoror* de Lautréamont : des grues apparaissent dans une comparaison à la fin d'une phrase puis en sortent, deviennent le sujet de la phrase suivante le temps d'un minuscule récit. Mais Echenoz utilise, comme nous allons le voir, dans d'autres romans, le même genre de procédés sans que cet intertexte puisse être convoqué. La comparaison avec *Le Fantôme de la liberté* y demeure, quant à elle, tout à fait possible.

⁵⁸ Jean ECHENOZ, *Cherokee*, Paris : Éditions de Minuit, 1983, p. 20.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 21.