

UCLA

UCLA Electronic Theses and Dissertations

Title

L'adaptation selon Luis Buñuel: la littérature source d'imagination et de création

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/4202117f>

Author

Pra, Denis Rimi

Publication Date

2013

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

L'adaptation selon Luis Buñuel:
la littérature source d'imagination et de création

A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the degree Doctor of Philosophy
in French and Francophone Studies

by

Denis Rémi Pra

2013

© Copyright by

Denis Rémi Pra

2013

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

L'adaptation selon Luis Buñuel:
la littérature source d'imagination et de création

by

Denis Rémi Pra

Doctor of Philosophy in French and Francophone Studies

University of California, Los Angeles, 2013

Professor Eric Lawrence Gans, Chair

Literature was a major influence in Luis Buñuel's work and nourished a prolific and subversive imagination. As a constant source of inspiration, literary works influence Buñuel's original screenplays as well as in his numerous adaptations. Throughout his career, these adaptations were critical; nineteen out of the thirty-two films that Buñuel made were inspired by novels, short stories, or plays. The purpose of this dissertation is to explore Buñuel's unique approach to adaptation, which some scholars have referred to as a buñuelian style.

Following Antonin Artaud's theory in *The Theater and His Double*, Buñuel's cinematography broke free of the traditional method of strictly going from literary text to image. Rather than relying on a single work of literature as the basis for a film, he incorporated ideas from other works. References to Cervantes, Lesage, Sade, Huysmans, and others writers appear

in many films in addition to the novel on which the adaptation is based. Also, the influence of Surrealism is apparent in these films. In order to make these transformations, Buñuel spent many hours working intensively on his scripts, to the point at which the shooting of the movie almost seemed to him secondary. Buñuel never worked alone on his scripts. Luis Alcoriza, Julio Alejandro, and Jean-Claude Carrière are a few of the screenwriters who helped him express his ideas by creating dialogue that remains true to the story.

Adaptation according to Luis Buñuel also shows that Buñuel's movies give special depth to the female characters: Celestine (*The Diary of a Chambermaid*), Séverine (*Belle de Jour*), Tristana (*Tristana*), Conchita (*The Woman and the Puppet*) to name a few. Buñuel transforms these heroines of literary works of the Belle Époque. He emancipates them and makes them representative of the women of his time. Finally, I explore specific characteristics of Buñuel's adaptations such as offbeat humor, omnipresence of religious themes, and systematic modification of the endings of the stories adapted. All of these elements help to confirm that there is indeed a recognizable Buñuelian style of adaptation. As recommended by André Bazin in *For an Impure Cinema, defense of Adaptation*, Buñuel "restores the essence of the letter and the spirit" of the novels but reworks and modernizes them. In that way, the director gives the stories a new existence, providing the literary works with a second paternity.

The dissertation of Denis Rémi Pra is approved.

Laure Murat

Andrea Loselle

Maarten Van Delden

Eric Lawrence Gans, Committee Chair

University of California, Los Angeles

2013

A mes parents

Table des matières

Partie introductive	xiv
I. La littérature, source de l’imaginaire buñuelien	1
A. Dès le plus jeune âge	3
B. Une formation privilégiée à Madrid	7
i. La <i>Residencia de estudiantes</i> , une foisonnante vie intellectuelle	7
ii. Au contact de grands penseurs espagnols	27
iii. La volonté d’appartenir à un mouvement avant-garde	41
iv. Un vif intérêt pour la littérature russe	51
v. Un goût certain pour la littérature française décadente	55
C. En France	59
i. Des amis surréalistes	60
ii. Ecrits découverts dans les marges du surréalisme	73
a. Sade (1928)	73
b. Binet et Restif de la Bretonne	77
c. La littérature gothique	80
d. Maurice Legendre (1931-1932)	81
e. Ecrits sur le cinéma	84
iii. Le souci de suivre l’actualité littéraire	87
D. Aux Etats-Unis et au Mexique	91
II. L’écriture et le rêve des films	96
A. Une œuvre cinématographique marquée par de nombreuses adaptations	100
B. De nombreux projets d’adaptations avortés ou presque	105
i. Des projets assez vite enterrés	106
ii. Des projets discutés à plusieurs reprises mais qui n’aboutissent pas	121
a. <i>La casa de Bernarda Alba</i>	121

b.	<i>Ce lieu sans limite</i>	127
c.	<i>Là-bas</i>	130
d.	<i>Ilegible, hijo de flauta</i>	132
iii.	Deux projets dont Buñuel écrit les scénarios, mais ne réalise pas les films	135
a.	<i>Johnny got his gun</i> de Donald Trumbo	135
b.	<i>Le moine</i> d'Ado Kyrrou, une pochade buñuelienne	137
iv.	Des projets qui voient le jour après de nombreuses années	139
a.	<i>Les hauts de Hurlevent</i>	140
b.	<i>Nazarín</i> et <i>Tristana</i>	141
c.	<i>La femme et le pantin</i>	142
C.	L'écriture des scénarios ou la concrétisation du « rêve d'un film »	143
i.	De la difficulté de travailler seul	144
ii.	José Barcia, l'ami de Los Angeles	146
iii.	Au Mexique: Alcoriza, Salvador et Alejandro (1946-1965)	147
iv.	Deux adaptations pour les Etats-Unis avec Hugo Butler: <i>Robinson Crusoé</i> (1954) et <i>The young one</i> (1960)	150
v.	Le travail d'adaptation en Europe dans les années 50	153
a.	Un scénariste inflexible et incompatible: Jean Ferry	153
b.	Goldblatt, collaborateur pour <i>La fièvre monte à El Pao</i>	160
vi.	Jean-Claude Carrière, une rencontre fructueuse	163
D.	Luis Buñuel et la notion de fidélité à l'œuvre littéraire	168
III.	La femme, cet obscur objet d'étude	177
A.	Les femmes et Buñuel	179
i.	De sa jeunesse à son mariage avec Jeanne Rucar	180
ii.	Buñuel, le Heathcliff de Tota Cueva	186
iii.	Rosita Díaz Gimeno ou comment résister à « la dictature du sexe »	191
iv.	Des actrices groupies	195
B.	La femme dans les adaptations du réalisateur espagnol	203

i. Célestine, une servante très courtisée (<i>Le Journal d'une femme de chambre</i> , 1964)	203
a. Tolérante face aux caprices du fétichiste M. Rabour	204
b. Intransigeante face aux avances de M. Monteil	207
c. Manipulatrice avec Joseph	209
d. Mariage de déraison avec le capitaine Mauger	213
e. Paulette Goddard, l'autre Célestine	216
ii. De Séverine à Belle de Jour: le cheminement vers le masochiste (<i>Belle de Jour</i> , 1966)	220
a. Une banale vie de bourgeoise auprès d'un terne mari	220
b. Husson, guide dans le cheminement du désir masochiste	223
c. Plongée dans l'inconscient de Séverine	225
d. Séverine alias Belle de Jour, prostituée épanouie	229
e. <i>Belle toujours</i> (2006)	233
iii. Le destin de Tristana (<i>Tristana</i> , 1970)	236
a. Tristana, une jeune femme innocente et naïve confiée à un don Juan vieillissant	236
b. De l'émancipation à la désillusion	238
c. Le retour avec don Lope et l'amputation	240
d. Saturno, un personnage qui révèle une autre Tristana	245
e. La mort de don Lope: Tristana meurtrière ou héroïne de tragédie ?	247
iv. Conchita, une femme insaisissable (<i>Cet obscur objet du désir</i> , 1977)	249
a. De l'exotique espagnole à l'immigrante expulsée	250
b. Conchita, une femme surréaliste	251
c. L'amour destructif de Conchita	253
d. Sans foi ni loi	257
e. Conchita Montenegro, Marlène Dietrich et Brigitte Bardot, les autres Conchita	259

IV. Du livre au film: méthodes et thèmes récurrents dans les adaptations de Luis Buñuel	266
A. La fidélité: entre illusion et création	270
i. La religion, thème buñuelien ?	270
ii. Des textes aux dialogues	274
B. Des œuvres dépoussiérées et imprégnées de modernité	281
i. Déplacements de l'action dans le temps et dans l'espace	281
ii. Du surréalisme au terrorisme	288
iii. Des œuvres marquées d'un humour typiquement buñuelien	294
C. Des stratégies de mise en scène caractéristiques	300
i. Une intertextualité littéraire, pour définir des personnalités complexes	301
ii. Suppressions et créations de personnages	312
iii. Des images d'Epinal buñueliennes	316
iv. Modifications systématiques de la fin des romans	322
Conclusion	330
Filmographie	335
Bibliographie	339

Table des Illustrations

Photo de Luis Buñuel en don Juan Tenorio, 1920	14
Photo du livre <i>Gil Blas de Santillane</i> et reproduction de la gravure du chapitre III	22
Photo du livre <i>Apuntes de Psicología</i> d'Agustín Catalán Evatorre	50
Photomontage paru dans <i>La révolution surréaliste</i> , numéro 12, décembre 1929	65
Extrait de la bande dessinée <i>Buñuel en el laberinto de las tortugas</i>	82
Photo de la bibliothèque de Luis Buñuel à Mexico	95
Reproduction d'une lettre de Lewis Allen à Luis Buñuel	119
Photo de Jeanne Moreau dans <i>Le journal d'une femme de chambre</i>	215
Tableau <i>La dentellière</i> de Johannes Vermeer	316
Capture d'image: Jeanne Moreau dans <i>Le journal d'une femme de chambre</i>	316
Capture d'image : Catherine Deneuve dans <i>Belle de Jour</i>	316
Capture d'image: Augusta Carrière dans <i>Cet obscur objet du désir</i>	316
Tableau <i>Le Christ</i> de Matthias Grünewald	318
Tableau <i>L'angélu</i> s de Jean-François Millet	320
Capture d'image: Michel Piccoli et Jean Sorel dans <i>Belle de jour</i>	320
Copie du tableau de Jean-Honoré Fragonard <i>Les hasards heureux de l'escarpolette</i>	321

Remerciements

A l'issue de ce travail de thèse, je tiens à remercier mon directeur, Professeur Eric Gans, pour sa grande disponibilité, son soutien infailible, ses nombreux conseils qui n'ont fait qu'enrichir ce travail.

Je remercie également les membres du comité, les professeurs Laure Murat, Maarten Van Delden et Andrea Loselle pour leurs conseils qui m'ont aidé à élaborer la version finale de ce travail.

Le département de français et d'études francophones pour avoir financé une partie des déplacements occasionnés par les recherches.

Victor Fuentes de l'Université de Californie, Santa Barbara (UCSB) et Julián-Daniel Gutierrez-Albilla de l'université du Sud de la Californie (USC), auteurs d'ouvrages reconnus sur l'œuvre de Luis Buñuel, pour m'avoir reçu et avoir patiemment répondu à mes questions.

Sans l'aimable collaboration des détenteurs d'archives, ce travail n'aurait pu être réalisé. Merci à Oscar Arce Directeur du Luis Buñuel Film Institute de Los Angeles, à Javier Herrera et Miguel del Valle-Inclán de la Fílmoteca de Madrid, à Rosa María Illián de Haro de la Fundación Federico García Lorca de Madrid, à Jonathon Auxier des archives Warner Brothers conservées à l'Université du Sud de la Californie (USC) et l'ensemble du personnel de la Cinémathèque de Paris.

Un remerciement tout spécial à Jean-Claude Carrière, Juan-Luis Buñuel pour avoir accepté d'être interviewés sur leur collaboration avec Luis Buñuel. A Eva López pour évoquer l'amitié et les projets entrepris entre José Rubia Barcia, son époux, et Luis Buñuel.

Enfin, un merci appuyé à amis et connaissances qui d'une manière directe ou indirecte m'ont aidé dans la réalisation de ce travail: Patricia Boquiren, Mario Donoso, Gary Eisenberg, Alonso Estrada, Marielena Francés et Rubén Benítez, Livrada Hernández, June Miyasaki, Israel Rolón Barada.

Eléments biographiques

Denis Rémi Pra est originaire de la région bordelaise, en France. Il a obtenu une licence puis une maîtrise d'histoire à l'université de Bordeaux III. Il détient aussi une maîtrise de Français Langue Etrangère de l'université de Grenoble III. En 2006, il a intégré le programme d'études françaises et francophones de l'université de Californie, Los Angeles (UCLA). Au cours de son cursus universitaire, il a obtenu plusieurs bourses: recherche d'été (Graduate Summer Research Mentorship), Doyen Del Amo (Dean's Del Amo Fellowship), Lenart (Lenart Graduate Travel Fellowship). Il a aussi obtenu un financement pour terminer son doctorat durant l'année universitaire 2012-2013 (Dissertation Year Fellowship). Tout en effectuant de nombreuses recherches pour sa thèse (en France, en Espagne et aux Etats-Unis), il a travaillé en tant qu'assistant (TA) dans le département de français et d'études francophones de UCLA et comme enseignant en langue française dans différentes institutions de Los Angeles. Il a par ailleurs délivré plusieurs communications en relation avec ses recherches. En 2010, il a été co-organisateur de la quinzième conférence annuelle des doctorants à UCLA et a co-édité le volume 27 de *Paroles Gelées*. Son article *Le désir insatisfait dans les films surréalistes de Luis Buñuel* a été publié par Cambridge Scholars Publishing en août 2011 et son entretien avec Jean-Claude Carrière *Buñuel et la Littérature* est paru dans *L'érudit franco-espagnol* en 2012. Sa thèse qui a été supervisée par Dr. Eric Gans s'intitule *L'adaptation selon Luis Buñuel: la littérature source d'imagination et de création*.

« Assez vite, dans leur aventure, les faiseurs de films se sont rendu compte que la mémoire de l'image peut être quelquefois plus forte et plus durable que celle des mots et des phrases. »

Jean-Claude Carrière

« Le roman laisse à d'autres arts ce qui ne lui appartient pas en propre... Le cinéma recueille et perfectionne ce que lui abandonne le roman. »

Nathalie Sarraute

Partie introductive

Jeune, la lecture tint chez Luis Buñuel une place prépondérante ; cette inclination fut à l'origine d'un imaginaire aussi fécond que subversif qu'il mit au service de son art, le cinéma. La littérature influença les œuvres originales de ses débuts telles que *L'âge d'or* (1930) dans laquelle transparaît une allusion directe aux *120 journées de Sodome* de Sade. Cette influence littéraire se fit aussi sentir dans les films plus tardifs comme *La voix lactée* (1969), réalisation qui puise son inspiration dans le *Dictionnaire des hérésies* de l'abbé Pluquet et dans *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-82) de Marcelino Menéndez Pelayo. Mais plus que ces liens plus ou moins directs, l'adaptation semble avoir marqué la carrière de Buñuel: sur les trente-deux films qu'il fit au cours de sa carrière, quinze sont directement inspirés de romans, deux de nouvelles et deux autres de pièces de théâtre¹. Antonio Monegal dans *Luis Buñuel: de la literatura al cine* (1993) soutient que l'abondance d'adaptations s'explique en raison du nombre important de films dits « alimentaires ». Si cet argument est plausible pour la période durant laquelle le réalisateur travailla au Mexique (1946-1965), il nous semble à relativiser sur la fin de sa carrière (1963-1977) où il filme avec une grande liberté et où il continue à travailler sur des adaptations.

Etrangement, malgré un nombre relativement considérable d'ouvrages qui lui sont consacrés, aucun dans les études francophones (à notre connaissance) n'étudie de façon

¹ Román Gubern dans un article intitulé *Las adaptaciones literarias de Buñuel* (Joaquín Roses. *Buñuel a imagen de la letra*. Córdoba: Ensayo, 2000, p. 29) compte dix-sept romans et deux pièces de théâtre. Il semblerait qu'il considère les nouvelles *La ilusión viaja en tranvía* de Mauricio de la Serna et *The young one* de Peter Matthiessen comme des romans. Au cours de nos recherches, il nous est par ailleurs apparu que *El rugido del paraíso* de Michel Veber (aussi orthographié Weber) n'est pas disponible en bibliothèque. Se pose alors la question de sa désignation (roman) et même de son existence. Il ne pourrait s'agir que d'un argument comme le sont *Susana* de Manuel Reachi ou de *La montée au ciel* de Manuel Altolaguirre.

pertinente le lien qui existe entre les lectures de Buñuel et ses films². Une carence qu'Antonio Monegal, spécialiste en études hispanophones du vingtième siècle, comble partiellement mais en esquivant la question de la formation littéraire lorsqu'il déclare en 1993: « sería difícil intentar elaborar un catálogo de lecturas e influencias literarias sin más base documental que algunos escasos testimonios. / il serait difficile de tenter d'élaborer un catalogue des lectures et des influences littéraires sans base documentaire autre que quelques rares témoignages. »³ Or, la formation littéraire de Buñuel et ses lectures sont deux éléments déterminants dans l'élaboration de son œuvre cinématographique et par ailleurs les sources documentaires existent. Une partie d'entre elle est venue jusqu'à nous, à Los Angeles, comme nous l'expliquons un peu plus bas.

Un autre constat fut que les études existantes ignorent très souvent les œuvres littéraires desquels sont tirées les films (même si elles les mentionnent) pour ne s'intéresser qu'au résultat final, la pellicule. Or, c'est oublier que Buñuel portait plus d'intérêt à l'écriture de ses scénarios qu'à la réalisation même des films qu'il tournait en des temps records, sans jamais dépasser les budgets alloués et parfois même en ne les utilisant pas entièrement ; une qualité d'ailleurs fort appréciée des producteurs.

Certes, la lecture d'un roman relève du domaine privé et s'apprécie seul ou en petit comité alors que le cinéma appartient à l'espace public, s'adressant à un large auditoire. Pourtant, la relation entre l'œuvre littéraire et son adaptation permet d'entrevoir les intérêts de l'adaptateur (et donc du lecteur) puisque c'est lui qui choisit les aspects de l'œuvre qui apparaissent à l'écran. Comme le signalait Proust «chaque lecteur est quand il lit le propre

² On fera remarquer que Buñuel est inclus dans le *Dictionnaire des réalisateurs français* ce qui confirme qu'il fait bien partie des études francophones en dépit de ses origines espagnoles. On relèvera le titre de « Dictionnaire des réalisateurs du cinéma français » serait plus approprié. Stéphane Roux. *Dictionnaire des réalisateurs français*. Paris: Dualpha, 2002.

³ Antonio Monegal. *Luis Buñuel: de la literatura al cine*. Barcelone: Anthropos, 1993, p. 18. Ma traduction.

lecteur de soi-même ». Est-ce que les éléments que Buñuel retient dans ses adaptations sont caractéristiques d'un état d'esprit, d'une pensée, d'un idéal ? Le choix même des œuvres adaptées est-il symptomatique ? Telles furent les premières questions que suscitèrent un premier visionnement de ses réalisations telles que *Le journal d'une femme de chambre* (1964), *Belle de jour* (1966), *Tristana* (1970), *Cet obscur objet du désir* (1977) pour ne citer que quatre adaptations tardives dans l'œuvre buñuelienne et pour lesquelles nous analyserons les tenants et aboutissants.

Alors, dans son travail de conversion du texte à l'image, comment travaillait le réalisateur ? Que supprime-t-il ou garde-t-il, pour quel résultat ? Comme le laisse entendre la traduction italienne d'adaptation, *riduzione* (réduction), il est souvent admis que l'adaptation est moins bonne que l'œuvre originale. Le cinéaste Luchino Visconti déclara même: « adapter un roman au cinéma, c'est le trahir... » Accepter cette idée revient à admettre qu'il existe une hiérarchie entre la littérature et le cinéma or notre étude refuse cette conception. Notre dessein est d'appréhender le chemin fait entre le livre et le film et de voir si la mise en image respecte l'œuvre originelle. En résumé, Buñuel reste-t-il fidèle aux œuvres malgré son style filmique et les modifications inévitables qu'impose le cinéma ? Dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, André Bazin déclare que « la bonne adaptation doit parvenir à restituer l'essentiel de la lettre et de l'esprit. »⁴ Est-ce que les adaptations de Buñuel respectent cet esprit ? Voici un des concepts clé de cette étude que nous avons choisi d'intituler *L'adaptation selon Luis Buñuel* pour plusieurs raisons.

⁴ André Bazin. *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Paris: Cerf, 2008, p. 95.

Premièrement, le titre signifie qu'une adaptation peut singulièrement varier d'un réalisateur à l'autre. Il suffit pour cela de visionner *La femme et le pantin* (1956) de Julien Duvivier et *Cet obscur objet du désir* (1977) de Buñuel ou encore *Le journal d'une femme de chambre* (1946/1964) par Jean Renoir et Luis Buñuel pour mesurer combien la transposition d'un même roman au cinéma est personnelle et subjective.

Deuxièmement, *L'adaptation selon Luis Buñuel* fait écho à un des démons favori du réalisateur: la religion. Analyser une adaptation de Buñuel, c'est lire une image qui a ses caractéristiques, ses spécificités, comme peut en avoir un évangile comparé à un autre (Saint Jean vs. Saint Luc, par exemple). Relevons nonobstant que les caractéristiques du cinéma de Buñuel ne se limitent pas à la religion.

Troisièmement, le titre veut souligner que quoique s'agissant d'adaptations, le cinéma de Buñuel s'affranchit du primat de l'auteur (l'écrivain) pour donner une place prédominante aux idées du réalisateur. En ce sens, le cinéma de Buñuel rejoint les idées d'Antonin Artaud émises dans *Le théâtre et son double*. Ce dernier affirme: « au lieu d'en revenir à des textes considérés comme définitifs et comme sacrés, il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte et de retrouver une sorte de langage unique. »⁵ Appliqué au cinéma, Artaud sous-entend que le réalisateur peut transformer les œuvres pour les faire vivre d'une manière personnelle. C'est d'ailleurs ce qu'il fait en traduisant et retravaillant simultanément *Le moine* de Matthew Gregory Lewis qu'il pensait adapter au cinéma (et que Buñuel faillit adapter puisqu'il en écrit le scénario avec Jean-Claude Carrière en 1965). Artaud en supprime des passages et en ajoute d'autres. Il affirme: « c'est dans l'utilisation et le maniement de ce langage que se fondera la

⁵ Antonin Artaud. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964, p. 135.

vieille dualité entre l'auteur et le metteur en scène, remplacé par une sorte de Créateur unique. »⁶

De fait, Artaud reconnaît qu'il existe une hiérarchie entre auteurs et metteurs en scène et il veut qu'elle évolue en donnant ses lettres de noblesse au Créateur (mot qu'il écrit avec une majuscule), en d'autres termes, le metteur en scène ou réalisateur. Cette théorie, tout d'abord parue en 1932 dans *La nouvelle revue française* sous le titre de *Théâtre de la cruauté*, s'applique au cinéma. Les adaptations de Buñuel s'apparentent à un cinéma de la cruauté ; Artaud explique: « qu'est-ce que la cruauté ? Du point de vue de l'esprit cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue. » Des qualificatifs qui s'appliquent autant au sujet de l'œuvre qu'au metteur en scène ou réalisateur.

C'est précisément sous le titre de *Le cinéma de la cruauté* que François Truffaut réunit et publie en 1975 un recueil d'articles sur six réalisateurs (dont Buñuel) rédigés par André Bazin. Curieusement, dans sa préface, le cinéaste de la nouvelle vague n'explique pas véritablement le sens de ce titre et il ne fait aucune allusion à Artaud. Il déclare: « j'ai choisi de regrouper les textes de Bazin concernant six cinéastes [Stroheim, Dreyer, Sturges, Buñuel, Hitchcock, Kurosawa] qui ont pour point commun d'avoir imposé un style bien particulier et un tour d'esprit subversif. »⁷ Le cinéma de Buñuel est donc retenu pour son style unique autant que pour ses thèmes subversifs ; mais le titre choisi par Truffaut sous-entend aussi, de par cet emprunt à Artaud, qu'il confère à Buñuel le statut d' « auteur » par opposition aux metteurs en scène qui dans leurs adaptations procèdent « par équivalence » et s'effacent derrière le nom de l'écrivain. Le cinéma de la cruauté serait donc un cinéma qui répond au désir d'exister, celui de ses personnages mais surtout celui du réalisateur pour qui s'entrouvre le statut de Créateur évoqué

⁶ Antonin Artaud. *Op. cit.*, p. 142.

⁷ André Bazin. *Le cinéma de la cruauté*. Paris: Flammarion, 1987, p. 12.

par Artaud. Buñuel a cherché ce statut, cela ne fait aucun doute dans ses œuvres originales telles que *Un chien andalou* et *L'âge d'or* mais pour les adaptations, cela reste à démontrer. Pour mieux appréhender cette question, il sera judicieux de s'attacher à la personnalité du maître.

Buñuel, ombres et lumières

L'histoire veut que ce soit à Paris, en voyant *Les trois lumières* (1921) de Fritz Lang, que Buñuel sut que le cinéma serait son destin. Inscrit dans une académie d'acteurs fondée par le jeune réalisateur Jean Epstein, il annonce dans une lettre de février 1926 à son ami León Sánchez Cuesta sa découverte du septième art: « ha tomado mi vida un rumbo definitivo y inesperado. Me dedico a la cinematografía / ma vie a pris un tournant définitif et inespéré. Je me consacre au cinéma. »⁸ Il comprend assez vite que ce moyen d'expression lui permettra, faute de mots, de mettre des images sur ses idées, lui qui admet au fil des années qu'il n'a guère de prédispositions pour écrire. Dans ses mémoires rédigées en 1980, et préfigurant celles publiées en 1982, il reconnaît: « Je suis un homme tranquille qui aurait voulu être écrivain ou peintre. Mais j'écris avec peine, pour un résultat que je n'aime guère. »⁹ Pourtant, dans sa jeunesse, il exprime sa volonté de publier, il s'y essaie en rédigeant quelques articles mais, lui qui est entouré de tant de talents littéraires (Ramón Gómez de la Serna, Federico Garcia Lorca, Rafael Alberti, José Bergamín...), en abandonne progressivement l'idée.

Sa découverte du septième art se double du constat que l'Espagne n'a pas encore de cinéma et Buñuel y voit une opportunité à saisir. Dans la lettre à son ami León Sánchez Cuesta, il relève: « en España, hay campo virgen para un cineasta. / En Espagne, il y a champ libre pour un

⁸ Archivo Residencia de estudiantes, Madrid, Fondo León Sánchez Cuesta.

⁹ Exemple consulté au Luis Buñuel Film Institute de Los Angeles, p. 1.

cinéaste. »¹⁰ Ainsi débutent les premiers pas du jeune Buñuel qui, avant de connaître les surréalistes parisiens, noue des liens avec des comédiens (dont beaucoup sont d'origine russe) en tenant de petits rôles de figurants comme dans *Mauprat* (1926), puis en devenant l'assistant de Jean Epstein sur le tournage de *La chute de la maison Usher* (1928). C'est à cette époque que Denise Tual, l'épouse de l'acteur Pierre Batcheff, connut Buñuel:

Un beau et grand gaillard, un rien gêné dans son allure comme pourrait l'être un boxeur habillé d'un costume trop étroit. [...] Son visage olivâtre, ouvert, généreux, s'éclairait de deux grands yeux verts très doux. Sa mâchoire large, carrée, était le seul signe apparent d'une violence possible. Il émanait de lui une tranquillité, une force calme, assurée, laissant deviner un immense humour.¹¹

De ce portrait, il est intéressant d'y relever l'opposition entre l'homme robuste au visage imposant et le jeune espagnol au caractère doux et aimable. Car, autant dans son apparence physique que dans sa façon de penser, Buñuel est une personne pétrie d'antagonismes qui perdurent dans le temps (et sur lesquels nous revenons plus bas).

En juin 1954, en France, André Bazin découvre, trente ans après Denise Tual, ce cinéaste installé depuis 1946 à Mexico et que les français avaient un peu oublié:¹²

Massif, légèrement vouté, Buñuel a quelque chose du taureau soudain ébloui par les lumières de l'arène. Sa légère surdité ajoute à l'impression de solitude inquiète que donne son personnage ; mais légère est la barrière à franchir pour trouver l'homme: doux, calme, tendre, réservé, incapable constitutionnellement de la moindre concession, de la moindre hypocrisie. [...] Deux choses le définissent bien, autant que l'on puisse définir cet espagnol secret farouche et pudique: son regard lumineux d'entomologiste.¹³

De manière intéressante, Bazin relève des traits de caractère similaires à ceux évoqués par Tual. Il est ainsi captivé par la robustesse de Buñuel qu'il compare facilement à un

¹⁰ Archivo Residencia de estudiantes, Madrid, Fondo León Sánchez Cuesta.

¹¹ Denise Tual. *Au cœur du temps*. Paris: Carrère, 1987, p. 99.

¹² *Los olvidados* qui obtint le Prix de la mise en scène en 1951 permit au public français de redécouvrir Buñuel. A cette date, Yasha David indique que beaucoup le croyait mort. La cinémathèque française. Programme juin-juillet 2009. P. 42.

¹³ Cahiers du cinéma, numéro 36, juin 1954, p. 2.

« taureau » en raison de ses origines espagnoles. Cette idée fait écho au « boxeur » de Tual ; il est vrai que Buñuel est un homme de haute stature, charismatique bien que très discret. Bazin est fasciné par le regard du cinéaste qu'il qualifie de « lumineux » et il est aussi sensible à la gentillesse qui émane de lui puisqu'il le qualifie, exactement comme Tual, de « doux » mais aussi de « tendre » et « réservé. »

Ces descriptions destinées à des publications passent sous silence d'autres points importants même s'ils transparaissent chez Bazin. Ainsi l'être doux, tendre, calme, accepte mal les concessions. Buñuel est un homme à l'honnêteté débordante et il a parfois préféré mettre sa carrière en berne plutôt que d'accepter des compromis désobligeants. Autre point, Buñuel est sourd. Cette surdité que souligne Bazin est la directe conséquence de la fascination du réalisateur pour les armes. Jeune, à Saragosse, Buñuel avait tiré dans une chambre fermée ce qui avait endommagé ses tympans. Dans sa maison de Mexico, il affirme avoir possédé jusqu'à soixante-cinq révolvers et fusils. Il pratique le tir un peu partout, jusque dans sa bibliothèque où une des étagères comporte un caisson métallique spécialement dédiée à cet effet.¹⁴ En parallèle, Buñuel est un homme qui adore la nature ; il a étudié l'entomologie avec le professeur Santiago Ramón y Cajal, prix Nobel de médecine pour ses études sur le système nerveux en 1906 (d'où ce regard d'entomologiste évoqué par Bazin). Pour rien au monde, Buñuel ne ferait de mal à un insecte et surtout pas aux araignées qu'il adore filmer au détour d'une séquence.

Autre élément que Bazin ne relève pas et qui semble important à nos yeux: l'exil. La précision « légèrement vouté » en est-elle une directe conséquence ? Contraint à quitter l'Espagne, la carrière de Buñuel a connu des hauts et des bas. Après l'enthousiasme et l'insolente

¹⁴ Pedro Guerrero Ruiz. *Querido Sobrino: cartas a Francisco Rabal de Luis Buñuel*. Valencia: Pre-textos, 2001, p. 78 et Luis Buñuel. *Mon dernier soupir*. Paris: Ramsay. 1986, p. 278.

assurance de sa jeunesse dans le septième art, l'homme a pris du recul par rapport à son œuvre et sa carrière qui ne s'est pas déroulée comme il l'avait imaginé. Eva Lopez, une amie des Buñuel, va même jusqu'à affirmer que Buñuel ne reconnaissait pas son propre talent, sa créativité et qu'il était même surpris de sa célébrité¹⁵. José Rubia Barcia, l'époux d'Eva López, déclare:

Le oí al propio Buñuel afirmar, con aparente absoluta seriedad, que el cine no se le podía atribuir una genuina calidad artística o calificar una película como obra de arte, siendo el arte trascendente un producto siempre del genio individual y nunca colectivo.

J'ai entendu Buñuel lui-même affirmer, avec un apparent et absolu sérieux, qu'on ne pouvait pas attribuer au cinéma une véritable qualité artistique ou qualifier un film d'œuvre d'art, l'art transcendant étant toujours un produit du génie individuel et jamais collectif.¹⁶

Autre surprise, Buñuel qui travaille dans le monde cinématographique, dans les feux de la rampe, chérit la solitude qu'il cultive de manière consciencieuse pour mieux réfléchir et faire fonctionner son imaginaire qu'il laisse vaguer au cours de longues méditations. Il entretient d'ailleurs ce goût de la solitude d'une manière surprenante qui révèle sa fascination pour la mort et l'au-delà. Dans un « carnet des morts », Buñuel répertorie consciencieusement, par ordre alphabétique, les noms des personnes décédées qu'il a connu de près ou de loin, comme pour mieux les garder présents dans son esprit. On l'imagine égrenant ce chapelet de noms chargés de tant de souvenirs et dont nous citons au hasard des pages quelques exemples: Louis Aragon, Max Aub, Antonin Artaud, Carlos Arniches pour la lettre « a », Alfred Hitchcock, Raymond Hakim, le marquis de Hoyos, Valentine Hugo pour le « h », Benjamin Péret, Maria Portales (sa mère), Jacques Prévert pour le « p », Georges Sadoul, Jean Servais, Jean-Paul Sartre, Fernando Soler, Romy Schneider pour le « s ». . .¹⁷

¹⁵ Entretien avec Eva López, Los Angeles, le 22 février 2013.

¹⁶ José Rubia Barcia. *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*. Coruña: Castro, 1992, p. 17.

¹⁷ Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel 465 44118.

Jean-Claude Carrière, son scénariste et ami de 1963 à 1983, confirme que Buñuel est un homme de contradictions.¹⁸ Se disant insensible aux récompenses et aux prix gagnés au fil des années (qu'il cache dans un placard de sa bibliothèque), il en dactylographie la liste complète. Plus surprenant, il archive minutieusement tout ce qui le concerne de près ou de loin. Ces albums d'articles parus sur ses films sont méticuleusement rangés. Affirmant que le succès commercial lui importe peu, on constate au détour d'une lettre qu'il adresse à un ami qu'il y est sensible.

Autre paradoxe, Buñuel s'est taillé au fil des années une image de réalisateur subversif, en particulier dans son choix de représenter les personnages féminins. Ces derniers renversent l'ordre établi comme Susana, Belle de Jour ou Conchita (*Cet obscur objet du désir*), or il se révèle dans sa vie privée un mari jaloux, possessif et un père autoritaire. Les mémoires de sa femme Jeanne Rucar son édifiantes de ce point de vue (même si plusieurs témoins de l'époque affirment qu'il faut les utiliser avec précaution). Buñuel n'est pas sans rappeler Francisco, le personnage de son film *El*, long métrage que Lacan avait utilisé pour illustrer son cours sur la paranoïa. . . Mais, probablement ne faut-il pas oublier que Buñuel est un Espagnol qui a grandi dans une société machiste où la femme avait peu de liberté.

La plus grande ambiguïté de Buñuel vient probablement de son attitude vis à vis de la religion catholique. Athée, il ne peut vivre et concevoir ses réalisations sans y incorporer des concepts catholiques. Les documents photographiques montrent qu'il aime se déguiser en moine franciscain, religieuse arborant des cornettes ou même en acceptant d'interpréter le rôle d'un prêtre dans l'adaptation du roman de Gabriel García Marquez *En este pueblo no hay ladrones (Il n'y a pas de voleurs dans ce village, 1965)* d'Alberto Isaac. En 1938, il fut même sur le point

¹⁸ Wall, Anthony, dir. *The life and times of Don Luis Bunuel*, BBC TV, 1984. VHS.

d'acheter le couvent de las Batuecas, tout près du lieu de tournage de *Las Hurdes* et à Mexico, il a pour proche ami le père Julian avec lequel il discute longuement théologie. Dans ses mémoires, il raconte sa colère lorsqu'il apprend que sa mère a secrètement fait baptiser son fils Juan-Luis mais il passe sous silence le baptême de son autre fils, Rafael, aux Etats-Unis, avec pour marraine Rosita, une amie actrice dont il était secrètement amoureux¹⁹. Buñuel reconnaît lui-même ses contradictions, lui qui aime tant rire s'amuse de cette attitude ambiguë avec ses amis.²⁰ Tous ces exemples montrent que loin d'ignorer la religion, l'homme vit avec. Il l'a analysée, parfois étudiée pour mieux la comprendre mais aussi la caricaturer, la critiquer et l'attaquer. Sa formule « grâce à Dieu, je suis athée » résume l'ambivalence de sa position. En fait, l'homme est sibyllin et on retrouve ce sentiment dans ses adaptations où les personnages acquièrent une complexité qu'ils n'avaient pas forcément dans le roman. Pas de bons et de méchants chez Buñuel, des êtres réalistes avec leurs contradictions, leur humanité.

Plus surprenant, Buñuel est un cinéaste mondialement acclamé, mais filmer l'intéresse moins qu'écrire les scénarios. Pourtant, au cours de sa carrière, il n'a jamais pu en écrire un sans l'aide d'un scénariste. Il a des idées sensationnelles, mais il éprouve d'énormes difficultés à y mettre des mots, à créer des dialogues fluides. Autre fait notable, lui, l'amoureux de la littérature, n'a jamais mis en scène un écrivain alors que Sade ou le *Lazarillo de Tormes*, pour ne citer que deux exemples, rejaillissent plusieurs fois dans son œuvre.

Percevoir Buñuel, c'est aussi connaître les personnes qui ont influé sur le cours de sa vie et à ce niveau, il est difficile de parler du cinéaste sans évoquer Federico García Lorca et

¹⁹ D'après Fernando Gabriel Martín. *El Ermitaño errante: Buñuel en Estados Unidos*. Murcia: Tres Fronteras, 2010, p. 228.

²⁰ Un jour, il blagua que, sentant venir la mort, il appellerait un prêtre, qu'il se confesserait, qu'il communierait et qu'on ne saurait jamais si ce geste couvrait une foi véritable, ou la forme la plus pure et la plus définitive du blasphème.

Salvador Dalí. Lorca a ouvert Buñuel au monde de la poésie espagnole. Ensemble, ils ont lu, joué plusieurs pièces (*don Juan Tenorio* en particulier). Ces lectures marquent durablement le réalisateur et son film *Simon du désert* en est une directe réminiscence. Dalí, avec qui il réalisa ses deux premiers courts métrages, lui a appris à apprécier l'art tout en lui montrant l'importance de la symbolique de l'image et du visuel.

Mais le dénominateur commun à ces trois personnages, c'est leur formation littéraire. A cet égard, l'œuvre de Buñuel présente une fusion constante de la littérature et du cinéma et nous avons eu la chance d'avoir pu consulter plusieurs ouvrages de sa bibliothèque. En lisant, Buñuel aime prendre des notes sur les premiers feuillets des ouvrages qu'il feuillette. Il marque quelquefois des critiques sur des idées définies, des marques d'admiration ou parfois des signes interrogatifs. Il relève scrupuleusement le numéro des pages lorsque son nom est cité (ce qui montre une fois de plus, contrairement à ce qu'il dit, qu'il suit ce qui s'écrit sur son œuvre). L'ouvrage *The secret life of Salvador Dalí* (1942) est particulièrement représentatif par l'abondance de critiques et de commentaires. Ces notes montrent les profondes divergences nées entre les deux hommes après cette publication²¹.

Sources

Pour mener à bien notre étude, nous sommes partis de plusieurs constats. Tout d'abord, Les études sur Buñuel ont tendance à être cloisonnées selon la langue des films. Par exemple, les études françaises sur Buñuel ont tendance à se focaliser soit sur les œuvres de jeunesse (*Un chien*

²¹ Dalí accusait Buñuel de communisme à une époque où ce dernier travaillait au MoMA de New York. Face aux pressions, Buñuel dut démissionner de son poste. Bien qu'éduqués dans la même institution de Madrid où la lecture avaient été une passion partagée, on est frappé de constater combien fut différent le destin de Buñuel de ses deux confrères. Lorca, le socialiste convaincu, paya le prix fort de son engagement en donnant sa vie. Dalí, l'artiste génial et mégalomane soutint Franco. Buñuel, républicain intransigeant, choisit l'exil.

andalou (1929), *L'âge d'or* (1930)), soit sur les films d'expression française qu'il a fait en France à partir de 1963 ; elles s'intéressent d'ailleurs assez peu aux trois coproductions qui précèdent: *Cela s'appelle l'aurore* (1954), *La mort en ce jardin* (1956), *La fièvre monte à El Pao* (1959) à cause de leur style jugé trop commercial. Même si cette tendance au cloisonnement est naturelle, nous pensons que Buñuel est un réalisateur qui véhicule des thèmes universels et dans certains cas il peut être malvenu de vouloir compartimenter des films dont les idées se complètent. Ce travail a donc pour ambition de montrer que les adaptations de Buñuel forment un tout.

Autre constat: beaucoup d'études buñueliennes basent leurs idées sur les films eux-mêmes, sans valoriser les éléments plus personnels, comme sa correspondance qui éclaire pourtant sa production filmique. Or ces dernières années, la famille a déposé nombre d'archives à la Filmoteca de Madrid et plusieurs publications se sont attachées à présenter la correspondance du réalisateur. Une mine d'information pour les chercheurs sur la vie, la pensée et les projets du réalisateur, cette correspondance nous aide à analyser l'œuvre de manière objective. Commentant l'importance de ces nombreuses lettres (alors que Buñuel rechignait à prendre la plume), Pedro Guerrero Ruiz déclare:

Su epistolario completo, que es tanto como la recuperación del pensamiento íntimo y coloquial del « evangelio según Buñuel », de una parte recordatoria y personal de sus gozos y sus sombras, del valor testimonial de una cruzada contra la estulticia en su peripecia vital: literatura, cine, amistad... que nos lleve a una biografía definitiva. . .

Sa correspondance complète, comme le recouvrement de la pensée intime et familière de l'« évangile selon Buñuel », est une réminiscence personnelle de ses plaisirs et de ses peines, de la valeur du témoignage ; une traversée contre la folie dans sa péripiétie vitale: la littérature, le cinéma, l'amitié... Cela nous apporte une biographie substantielle et définitive. . .²²

²² Pedro Guerrero Ruiz. *Op. cit.*, p. 12. Ma traduction.

Cette correspondance qualifiée « d'évangile selon Buñuel » ne fait que conforter le choix du titre de cette thèse. Les lettres de Buñuel aident véritablement à cerner les idées et la vie du réalisateur.

Cette documentation est conservée aux archives de la Filmoteca de Madrid dans l'« Archivo Buñuel ». Certaines des lettres ont été publiées dans des annexes d'ouvrages comme *En torno a Buñuel*, en 2000, lors du centenaire de la naissance du maître. Javier Herrera y puise ses sources pour la publication de la majorité de ses articles dont nous citerons plusieurs d'entre eux dans ce travail. D'autres, toujours conservées dans des archives privées, ont été publiées au cours des années. Nous citerons à titre d'exemple la correspondance qu'il a entretenue avec José Rubia Barca, son ami de Los Angeles, professeur de littérature hispanique à l'Université de Californie, Los Angeles (UCLA) parue en 1992 sous le titre de *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*. L'acteur Francisco Rabal publia en 2001, l'année de sa mort, *Querido Sobrino*, correspondance qui couvre de 1960 à 1982. Plus récemment, en 2007, *Ilegible, hijo de flauta* de l'italien Gabriele Morelli publie la correspondance entre Buñuel et le poète Juan Larrea relative à un projet de film non abouti. En projet, Victor Lahuerta prépare la publication des lettres entre Buñuel et son ami Loulou Viñes, lettres qui devraient illustrer les difficiles années de la vie de Buñuel en exil aux Etats-Unis de 1938 à 1946. L'ouvrage d'Agustín Sánchez Vidal *Buñuel Lorca Dali*, un classique paru 1988, reprend aussi de nombreuses sources épistolaires.

Nous avons aussi eu la chance de pouvoir consulter certains ouvrages issus de la bibliothèque que le réalisateur possédait à Mexico, aujourd'hui en dépôt à Madrid. Tout d'abord, donnés au Musée Reina Sofia par la famille, ils ont ensuite été transférés à la Filmoteca. Parmi ces mille sept cent cinquante-cinq volumes dont plusieurs premières éditions (celles des

surréalistes entre autres), des ouvrages recouvrant des thèmes aussi large que la littérature, le cinéma, l'histoire, la peinture, le théâtre, la psychologie, la photographie, la sculpture, la musique. . . Javier Herrera, ancien bibliothécaire de la Filmoteca a classifié ces ouvrages par champs thématiques. Les ouvrages littéraires et ceux touchant aux arts dominant: cinq cent quatre-vingt quatorze pour la première catégorie et trois cent trois pour le cinéma²³. Il est aussi à noter que Buñuel a une culture trilingue, à savoir l'espagnol, sa langue maternelle, le français et l'anglais. Sa bibliothèque reflète cette compétence puisqu'il lit dans les trois langues. Cela étant, les ouvrages espagnols et mexicains dominant suivis par les ouvrages en français ; il y a assez peu de livres en anglais.

A Madrid se trouve également la correspondance Buñuel-Lorca des années 1925-1927 conservée à la Résidence des étudiants. Elle a largement été diffusée et ne touche que d'assez loin notre sujet. La fondation Federico Garcia Lorca qui se trouve dans un bâtiment de la Résidence possède des photos qui illustrent ses années de jeunesse.

Plus récemment, le tout nouveau Luis Buñuel Film Institute de Los Angeles (fondé en 2011) a obtenu en dépôt d'autres livres de Buñuel retrouvés par hasard dans des valises chez un cousin des Buñuel à Saragosse, Pedro Christian, le fils de Conchita Buñuel, une des sœurs du réalisateur. Abandonnés et perdus au moment de la guerre civile (période durant laquelle la famille Buñuel a fui), ils ont été restitués à Buñuel qui les a laissés à sa sœur Conchita. A la mort de Pedro Christian, les fils de Buñuel les ont récupérés et ils sont actuellement en dépôt au Luis Buñuel Film Institute de Los Angeles.

²³ Javier Herrera. *El archivo de Luis Buñuel: documentalismo y transculturalidad*. Boletín de la Anabad LVI, número 2, abril-junio 2006, p. 45.

La Cinémathèque de Paris possède aussi quelques documents relatifs à Buñuel dans les fonds Anne et Gérard Philipe, Jacques-Bernard Brunius, Georges Sadoul, mais rien de comparable à ce qui se trouve à Madrid.

Nos sources comportent également les témoignages de certaines personnes qui ont travaillé et connu Buñuel. Nous avons longuement discuté avec Jean-Claude Carrière, Juan-Luis Buñuel et Eva López. Leurs souvenirs se sont avérés précieux pour enrichir et recouper certaines informations. Ces témoignages sont complétés par les entrevues que Buñuel accorda au cours de sa carrière. Les *Entretiens avec Max Aub* se sont révélés précieux tout comme ceux recueillis par Thomas Pérez Turrent et José de La Colina et publiés sous le titre de *Conversations avec Luis Buñuel*. D'autres entrevues accordées aux Cahiers du cinéma au cours des années ne sont pas moins inintéressantes. On aura pu aussi apprécier aussi une interview que Buñuel accorda à Elena Poniatowska en janvier 1961 à Mexico pour la revue de l'université de Mexico.

On n'oubliera pas bien entendu les mémoires de Buñuel rédigés avec l'aide de Jean-Claude Carrière et publiés sous le titre de *Mon dernier soupir* (1982) ainsi que de nombreuses autres publications, études, témoignages, et souvenirs témoins de près ou de loin de la vie de Buñuel que nous avons répertoriés dans la bibliographie.

Chapitre I

La littérature, source de l'imaginaire buñuelien

« Me gusta estar solo. Me gusta aislarme de la multitud y del barullo. »

« J'aime être seul. J'aime m'isoler de la foule et du vacarme. »

Luis Buñuel

La formation littéraire de Buñuel joua un rôle essentiel dans sa carrière de cinéaste. Dans sa jeunesse, il lut énormément et si, avec les années, cette insatiabilité de connaissances se fit moins vorace, elle gagna en exigence. En 1965, au cours d'une interview réalisée à Madrid par Juan Cobos et Gonzalo de Erice, il déclarait: « je lis moins que par le passé, mais je lis. Seulement, je ne lis plus n'importe quoi. »²⁴ Dans le cadre de ce premier chapitre, il sera établi que connaître les goûts littéraires du réalisateur permet de mieux appréhender et interpréter l'œuvre cinématographique du maître.

A. Dès le plus jeune âge

Originaire de Calanda, petite ville retirée de la province de Teruel, au sud de l'Aragon, le jeune Buñuel est assez tôt sensibilisé à la littérature grâce à son père, lecteur autodidacte, qui lui conseille des classiques comme Diderot ou Voltaire. Grâce à sa bibliothèque personnelle et aux archives du Luis Buñuel Film Institute (LBFI)²⁵, nous savons que Buñuel a lu Voltaire dans la *colección de los mejores autores*, édition Perlando, Paez y Comp. L'auteur est connu de don Leonardo (1855-1923), son père qui, après avoir fait fortune à Cuba, est rentré en Espagne pour se marier avec Maria Portolès (1881-1969), une jeune femme de vingt-six ans sa cadette. Don Leonardo lit aussi Romain Rolland. Aujourd'hui relégué aux oubliettes des étagères poussiéreuses des bibliothèques, Rolland jouissait, en ce début du XXe siècle d'un certain prestige. Auréolé du prix Nobel de littérature en 1915, son roman *Jean-Christophe*, publié en dix volumes entre 1904 et 1912, est très populaire. Ce long texte qui parut, tout d'abord, aux *Cahiers de la quinzaine*, raconte la vie d'un musicien allemand en quête de sagesse et qui incarne une humanité éclairée car il saisit la complémentarité entre la France et l'Allemagne. Cette idée

²⁴ Cahiers du cinéma, numéro 191, juin 1967, p. 17.

²⁵ Pour connaître l'histoire de la bibliothèque de Luis Buñuel, se reporter à la partie introductive.

pacifiste, à contrecourant de ce qui se tramait en Europe dans les années 1910, contribua au succès de l'œuvre qui figure dans la bibliothèque des Buñuel. Il faut pourtant se garder d'attribuer au père de Buñuel, qui avait vécu trente ans à Cuba, alors colonie espagnole, des desseins pacifistes car c'est en partie grâce à la guerre hispano-américaine (qui se termine par ce que l'on appelle en Espagne le « désastre de 98 ») qu'il s'était enrichi. Cela étant, ce statut social privilégié n'est pas incompatible avec un état d'esprit « social démocrate ». Comme l'indique Ado Kyrrou, don Leonardo a « des idées sociales avancées »²⁶ ; on compte parmi ses amis les fondateurs du journal libéral de Saragosse, le *Heraldo de Aragon*.

Mais à douze ou treize ans, plus que Romain Rolland, le jeune don Luis préfère les lectures populaires, notamment les romans d'aventures. Il lit Frederick Van Rensselaer Dey (1861-1922), créateur du célèbre détective privé de New York: Nick Carter.²⁷ Le personnage qui paraît dans une revue hebdomadaire en bandes coloriées et en fascicules marquera durablement toute une génération, aussi bien en Europe qu'aux Etats-Unis. Philippe Soupault (1897-1990) jeune avait lui aussi été fasciné par Nick Carter, il décide en 1926 de s'en débarrasser symboliquement en écrivant *La mort de Nick Carter*.²⁸ Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930), auteur du célèbre *Sherlock Holmes*, fait également partie des auteurs lus par ce jeune Buñuel amateur d'enquêtes et de suspens. Il lit William Hornung (beau-frère de Conan Doyle) qui crée un autre personnage de roman policier: Arthur J. Raffles, gentlemen qui évolue dans la bonne

²⁶ Ado Kyrrou. *Luis Buñuel*. Paris: éditions Deghers/Cinéma d'aujourd'hui, 1962, p.11. L'ouvrage de Kyrrou est à utiliser avec maintes précautions car il contient de nombreuses erreurs. Kyrrou affirme par exemple que les parents de Buñuel seraient retournés à Cuba après leur mariage en Espagne, ce qui est faux. Cela impliquerait d'ailleurs que Buñuel soit né à Cuba, ce qui n'est pas le cas. En revanche, lors d'un entretien avec Juan-Luis Buñuel, celui-ci indiquait es possibles liaisons de son grand-père à Cuba avant son mariage, ce qui expliquerait que le nom Buñuel soit actuellement porté dans l'île.

²⁷ Le personnage apparaît pour la première fois en 1866 dans le roman *The old detective's pupil*, aussi appelé *The mysterious crime of Madison Square*.

²⁸ Philippe Soupault. *La mort de Nick Carter*. Paris: Lachenal et Ritter, 1983.

société avant d'être démasqué lors d'une tentative de vol au cours d'une croisière. Un peu comme dans Sherlock Holmes, il disparaît en mer avant de réapparaître sur des terres lointaines et de se racheter au cours de la seconde guerre des Boers. Autre roman de détective apprécié: Nat Pinkerton²⁹ dont chaque numéro (*Le vol à l'assurance*, *L'évasion de Pinkerton*, *Les 100.000 dollars de la banque Norton* ou encore *Les malheurs d'un héritier*, par exemple) relate une aventure différente.

Buñuel aime aussi Emilio Salgari (1862-1911) auteur de romans d'aventures dont les héros sont pour la plupart du temps des hors-la-loi, des idéalistes ou des pirates comme par exemple dans le cycle des *Pirates de Malaisie* à laquelle appartient l'histoire de *Sandokan, le tigre de Bornéo*. Dans d'autres aventures, l'auteur italien fait voyager ses lecteurs en Russie, en Inde, en Afrique, dans le Far West et nous savons que le jeune Buñuel a lu *Al polo Austral en velocipede*, ouvrage conservé au Centro Buñuel de Calanda. Buñuel lit aussi des romans-feuilletons de Pierre de Ponson du Terrail qui mettent en scène Rocambole, un voyou repenté devenu justicier et dont les méthodes de travail « rocambolesques » semblent plaire au jeune lecteur. Il est aussi sensible aux aventures du bandit de grand chemin *Dick Turpin* traduites en espagnol dès 1790 par un auteur anonyme. En revanche, il dit ne rien savoir de « l'ennuyeux M. Jules Verne » dont il a pourtant lu *L'île mystérieuse* et *Vingt mille lieues sous les mers*.³⁰ La plupart du temps ces lectures se font en cachette, car ses parents pensent qu'avec ce type d'écrits, les enfants se créent un monde imaginaire et négligent leurs études.

Vers 16 ans, Buñuel s'ouvre à des auteurs scientifiques grâce à son ami Morquecho. Buñuel lit l'ouvrage de Charles Darwin (1809-1882) *De l'origine des espèces* dans l'édition

²⁹ Luis Buñuel. *Entretiens avec Max Aub*. Paris: Belfond, 1984, p. 125.

³⁰ Luis Buñuel. *Entretiens... Op. cit.*, p. 126.

Sempere, édité en trois tomes. Buñuel découvre l'hypothèse du chercheur qui défend que les êtres vivants se sont transformés pour s'adapter à leur milieu. L'œuvre a tellement intéressé le jeune Buñuel qu'il multiplie les lectures liées au sujet: il étudie le philosophe et sociologue anglais Herbert Spencer (1820-1903) dont la théorie de l'évolution rivalisait alors avec celle de Darwin.³¹ Son exemplaire de *El individuo contra el estado* (Edition Sempere de 1920) est conservé au LBFI. Il examine aussi les écrits d'Ernst Haeckel (1834-1919), biologiste et philosophe allemand³² qui avait fait connaître les théories évolutionnistes de Darwin dans son pays et dont l'ouvrage *Les énigmes de l'univers* connut un certain succès en Europe. Il s'attache aux propos du russe Pierre Kropotkine (1842-1921) qui développe une thèse sur l'entraide, thème qui approfondit certaines idées évolutionnistes de Darwin.³³ Enfin et surtout, il a lu en 1921 Jean-Henri Fabre (1823-1915) dont l'ouvrage *Souvenirs entomologiques* va conforter son désir d'étudier l'agronomie, dans un premier temps, puis l'entomologie, elle-même, au Musée d'histoire naturelle de Madrid.

Mais tout autant que les sciences, la philosophie et l'histoire intéressent Buñuel. Il a lu Karl Marx (1818-1883) et Friedrich Engels (1820-1895) dont les concepts sur le capitalisme, le matérialisme, la propriété privée, la religion ou la lutte des classes ne correspondaient en rien au style de vie sa famille, riches propriétaires terriens. Le titre de son film *Le fantôme de la liberté* (1974) est une allusion directe au *Manifeste du parti communiste* (1848) de Marx et Engels dont la première phrase introduisant le communisme est: « Un spectre hante l'Europe » ou, dans une traduction un peu différente, « Un fantôme parcourt l'Europe ».³⁴

³¹ On l'a postérieurement appelée « darwinisme social ».

³² L'édition française de 1902 indique qu'il était professeur de zoologie à l'université d'Iéna.

³³ Sur Pierre Kropotkine, voir aussi la section « littérature russe ».

³⁴ Ouvrage en ligne: <http://www.marxists.org/francais/marx/works/1847/00/kmfe18470000a.htm>

Il apprécie aussi Friedrich Nietzsche (1844-1900) qu'il a lu en 1918, dans l'édition Sempere³⁵ et dont la copie de *Humano, demasiado humano* (1920) fait partie des livres trouvés à Saragosse. Comme le fait remarquer Charles Tesson dans son *Luis Buñuel* (1995) une phrase du philosophe allemand tirée d'*Ainsi parlait Zarathoustra* est citée au début du film *Cet obscur objet du désir*: « si tu vas avec les femmes, n'oublie pas le bâton ». ³⁶ Cet intérêt pour la philosophie et la littérature se concrétise à Madrid grâce à la Résidence des étudiants qu'il intègre en 1917.

B. Une formation privilégiée à Madrid

i. La Residencia de estudiantes, une foisonnante vie intellectuelle

La fameuse Residencia de estudiantes, institution fondée en 1910, à Madrid, sur le modèle anglo-saxon, a pour vocation de dispenser un complément éducatif aux études que suivent les pensionnaires (elle accepte aussi au cours du temps des membres extérieurs) en organisant séminaires, conférences, discussions, échanges. Des invités aussi prestigieux que Marie Curie, Paul Valéry, Albert Einstein, John M. Keynes, Henri Bergson, Alexander Calder, Igor Stravinsky, Le Corbusier, Walter Gropius³⁷ sont venus présenter leurs recherches dans l'institution. Tous les domaines d'études sont représentés: de l'histoire aux sciences en passant par la musique, l'architecture, le théâtre sans oublier la littérature espagnole, anglaise et aussi française puisque Paul Valéry y donne en 1924 une conférence intitulée: « Baudelaire et sa

³⁵ Luis Buñuel. *Entretiens... op. cit.*, p. 126. Le LBFI conserve la copie de *Humano, demasiado humano* (édition Prometeo de 1920) que possédait Buñuel.

³⁶ Charles Tesson. *Luis Buñuel*. Paris: Cahiers du cinéma, 1995, p. 72. L'idée sera reprise dans le chapitre IV.

³⁷ D'après le site de la *Residencia de Estudiantes*: <http://www.residencia.csic.es/pres/historia.htm>.

postérité » et Blaise Cendrars donne une communication sur la littérature nègre en 1925.³⁸ Le directeur de la Résidence, Alberto Jiménez Fraud (1883-1964), est lui-même féru de littérature française ; il établit en 1921 une édition de *Cuentos escogidos (Contes choisis)* de Voltaire, ouvrage figurant dans les livres de Buñuel retrouvés à Saragosse. Le cinéma avant-garde sera aussi valorisé puisqu'en 1927, Luis Buñuel de retour de Paris, présente quelques films dont *Entr'acte* de René Clair. Détail important, preuve de son esprit novateur dans cette Espagne très catholique, la Résidence ne comporte pas de chapelle, ce qui la distingue des autres institutions.³⁹ Cette effervescence culturelle va ouvrir le jeune Aragonais « mal dégrossi », comme il se qualifie lui-même dans ses mémoires, à la littérature et aux arts. Buñuel affirme: « je peux dire sans crainte de me tromper que sans la Résidence ma vie eut été toute différente. »⁴⁰ Arrivé en 1917, le jeune homme y restera sept ans tout en suivant des cours à l'université de lettres de Madrid où il s'inscrit sans en avertir son père qui meurt en 1923 sans le savoir. Il obtiendra une licence d'histoire.

Au cours des années, il y fait des rencontres déterminantes: deux ans après lui, un jeune andalou qui a déjà publié un ouvrage en prose *Impresiones y paisajes* (1918), du nom de Federico Garcia Lorca (1898-1936) intègre l'institution⁴¹ et un catalan surnommé par ses camarades « le peintre tchécoslovaque » ou « polonais » (sans que Buñuel puisse en expliquer la raison), plus connu sous le nom de Salvador Dalí (1904-1989) arrive en 1920.

³⁸ *El ojo de la libertad op. Cit., p. 155-156.*

³⁹ Les parents de Buñuel auraient choisi Résidence car la cuisine y était, d'après Mme Buñuel, la meilleure des institutions pour étudiants de Madrid. Cet élément fut plus déterminant que l'aspect religieux bien que la mère de Buñuel fut une fervente catholique.

⁴⁰ Luis Buñuel. *Mon dernier soupir*. Paris: Robert Laffont, 1982, p. 61.

⁴¹ « Federico Garcia Lorca n'arriva à la Résidence que deux ans après moi. » Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit., p. 74.*

Il y a aussi José Bello (1904-2008) dit « Pepín », autre étudiant de la Résidence, moins auréolé de succès dans ses études (inscrit en médecine, il ne se présente pas à ses examens) mais qui selon la correspondance consultée demeure un lien non négligeable entre les trois artistes, rôle qu'il eut le temps de relater grâce à sa remarquable longévité⁴². Le poète Rafael Alberti (1902-1999), bien que ne logeant pas à la Résidence, fréquente aussi le groupe. Dans ses mémoires, Luis Buñuel se rappelle de certains de ses vers :

La noche ajusticiada
 en el patíbulo de un árbol
 alegrías arrodilladas
 le besan y ungen las sandalias. . .

La nuit exécutée
 sur le gibet d'un arbre
 des joies agenouillées
 baisent et oignent ses sandales. . .⁴³

Buñuel, peut-être par modestie, ne mentionne pas les vers que le grand poète lui écrit, plus tard, alors que le réalisateur sourd et devenu mexicain doit solliciter un visa pour séjourner dans sa patrie:

Luis Buñuel,
 Cuando viene a Madrid,
 Vive siempre en el piso
 Número 26 de esa pálida torre.
 Desde aquí puedo verlo.
 Qué bruto y genial es,
 Lo mismo que aquel viejo inmortal sordo
 Que se metía en la cama
 Con la joven duquesa
 Sin sacarse ni el barro de las botas.
 Luis: te irás en el infierno, en el que crees,
 Y ni siquiera Dios tendrá influencia
 Como para salvarte.⁴⁴

Luis Buñuel,
 Lorsqu'il vient à Madrid,
 Habite toujours dans l'appartement
 Numéro 26 de cette pâle tour.
 Depuis ici je peux le voir.
 Si rustre et si génial,
 Comme ce vieil immortel sourd
 qui couchait
 avec la jeune duchesse
 Sans même ôter la terre de ses bottes.
 Luis: tu iras en enfer, dans celui auquel tu
 crois
 Et ni même Dieu n'aura d'emprise
 Pour te sauver.⁴⁵

⁴² Román Gubern confirme son importance dans un témoignage vidéo. José Luis Lopez Linares et Javier Rojo, dir. *A proposito de Buñuel*. Amaranta, 2000. DVD.

⁴³ Luis Buñuel. *Mon dernier...* *Op. cit.*, p. 73.

⁴⁴ Rafael Alberti. *La arboleda perdida (segunda parte)*. Madrid: Circulo de lectores, 1998. Egalement cité par Pedro Guerrero Ruiz. *Querido sobrino: cartas a Francisco Rabal Luis Buñuel*. Valencia: Pre-textos, 2001, p. 69.

De toutes ses connaissances, Lorca fut, sans aucun doute, celui qui révéla l'importance de la littérature et plus particulièrement de la poésie à Buñuel. Jean-Claude Carrière affirme que « Lorca, sans aucun doute, lui avait ouvert les portes d'un autre monde, celui de l'expansion. »⁴⁶ Avec ce dernier, grand nombre de nuits sont dédiées à la lecture d'œuvres de théâtre, notamment celle de Félix Lope de Vega (1562-1535), poète et dramaturge majeur du siècle d'or espagnol, fondateur de la tragicomédie (*Comedia nueva*). Buñuel relate qu'il connaissait certaines de ses œuvres par cœur et il a probablement lu *Las Batuecas del duque de Alba* qui présente comme un territoire mythique, couvert de neige, *Las Hurdes*, région pauvre de l'Estrémadure et titre d'un célèbre film documentaire de 1932.

Buñuel confie encore dans ses mémoires que Lorca lui « fit découvrir la poésie, surtout la poésie espagnole qu'il connaissait admirablement. »⁴⁷ On peut imaginer que c'est lui qui lui suggéra la lecture de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), poète d'origine andalouse, auteur de *Rimas* et de *Leyendas*. Dans ce second ouvrage, Bécquer dote ses histoires d'une certaine magie proche des contes, en créant un monde à la fois beau et sinistre et en rappelant la menace que représente l'inconnu. Buñuel se souviendra de cet auteur pour son film *Le fantôme de la liberté* (1974) comme l'indique le générique: « Elle [l'action du film] s'inspire de Gustavo A. Bécquer, poète romantique espagnol. » Il est fort probable que ce soit également avec Lorca que Buñuel ait lu la poésie de Rodrigo Caro (1573-1647), notamment *Canción a las ruinas de Itálica*. Lors de son premier séjour en Andalousie qui eut lieu pour le tournage de *Cet obscur*

⁴⁵ Ma traduction. Dans ces vers, Alberti relate le fait que Buñuel résidait toujours dans la Torre Madrid lorsqu'il était dans la capitale espagnole, bâtiment tout près du domicile du poète. Il est également fait allusion à Goya (à qui l'on attribue une liaison avec la duchesse d'Albe) qui comme Buñuel était sourd et de Saragosse.

⁴⁶ Luis Buñuel. *Le Christ à cran d'arrêt*. Paris : Plon, 1995, p. 9. Introduction de Jean-Claude Carrière.

⁴⁷ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 76.

objet du désir (1977), Buñuel se rendit sur ces vestiges romains situés près de Séville. Son fils

Juan-Luis raconte:

Un jour, avec Suzanne Durrenberger, la scripte et Pierre Lary, l'assistant de mon père, nous sommes allés à Itálica, il y avait une arène romaine complètement en ruine, plus grande que celle de Rome. Il faisait une chaleur terrible mais c'était magnifique. Je décide le dimanche suivant d'amener mon père qui dans un premier temps refuse. Finalement, il est venu et il était très heureux, ému parce qu'il avait connu cela à travers des poèmes.⁴⁸

Les vers de *Canción a las ruinas de Itálica* créent une atmosphère nostalgique, se retournant sur le passé, sur le temps qui passe. A près de 77 ans, de cette poésie mélancolique surgissait probablement de nombreux souvenirs, peut-être pensa-t-il à Federico, cela faisait déjà près de quarante ans que le poète avait disparu dans cette Andalousie qu'il aimait et chérissait tant:

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
campos de soledad, mustio collado,
fueron un tiempo Itálica famosa.[...]
Este despedazado anfiteatro,
impío honor de los dioses, cuya afrenta
publica el amarillo jaramago,
ya reducido a trágico teatro,
¡oh fábula del tiempo, representa
cuánta fue su grandeza y es su estrago!⁴⁹

Ce que tu vois à présent Fabius, ô douleur!
ces champs de solitude, ce morne coteau,
furent autrefois la célèbre Itálica. [...]
Cet amphithéâtre en ruine,
impie honneur des dieux, dont l'affront
répand la jaune roquette,
déjà réduit à un tragique théâtre,
ô fable du temps, qui montre
combien fut sa grandeur et l'est autant sa
déchéance!⁵⁰

Cette émulation intellectuelle se double d'une solide amitié entre les deux étudiants que sont Lorca et Buñuel ; le poème qui suit en est une illustration. Lorca le composa en quelques minutes, en 1924, à la *Verbena de San Antonio* (la kermesse de Saint-Antoine), la grande foire de Madrid, au dos d'une photo où les deux amis apparaissent sur une motocyclette:

La primera verbena que Dios envía
Es la de San Antonio de Florida
Luis: en el encanto de la madrugada

La première foire envoyée par Dieu
Est celle de Saint Antoine de la Floride
Luis: dans le charme du petit matin

⁴⁸ Entretien avec Juan-Luis Buñuel, Paris, le 2 août 2012.

⁴⁹ Rodrigo Caro. *La canción a las ruinas de Itálica*. Bogotá: Voluntad, 1947, p. 130.

⁵⁰ Ma traduction.

Canta mi amistad siempre florecida
La luna grande luce y rueda
Por las altas nubes tranquilas
Mi corazón luce y rueda
En la noche verde y amarilla
Luis mi amistad apasionada
Hace una trenza con la briza
El niño toca el pianillo
Triste, sin una sonrisa
Bajo los arcos de papel
Estrecho tu mano amigo

Chante mon amitié toujours en fleur
La grande lune brille et roule
Dans les hauts nuages tranquilles
Mon cœur brille et roule
Dans la nuit verte et jaune
Luis mon amitié passionnée
Fait une tresse avec la brise
L'enfant joue du petit orgue
Triste, sans un sourire
Sous les arcs de papier
Je serre ta main, ami⁵¹

Lorca fera aussi découvrir à Buñuel *La légende dorée*, cet ouvrage du moyen âge rédigé par le moine dominicain Jacques de Voragine et qui raconte la vie de plus de cent cinquante saints, saintes et martyrs chrétiens.⁵² Buñuel se souviendra de cette lecture qui l'inspirera pour réaliser au Mexique, en 1965, son court métrage intitulé *Simón del desierto* (*Simon du désert*), illustration de la vie d'un Stylite qui vécut durant des années sur une colonne. Pour l'alimenter, on lui donnait quelques victuailles dans un panier qu'il montait par le biais d'une corde. Ne pouvant pas s'allonger, il demeurait assis ou debout. Il mourut agenouillé, les mains sur la poitrine, en position de prière si bien que l'on mit deux jours à se rendre compte qu'il était décédé... Sur ce film Buñuel déclare: « Simon est avant tout un documentaire sur un anachorète. En Orient –et jusqu'au XIV siècle– apparaissent des centaines de moines stylites. Saint Simon fut le premier de la série. Le mien s'appelle seulement Simon car il ne s'agit pas du Saint mais d'un quelconque stylite parmi tant d'autres. Nombre d'entre eux furent incapables de tenir

⁵¹ Luis Buñuel. *Mon dernier...* *Op. cit.*, p. 76-77. Nous avons apporté deux modifications dans la traduction tirée de ce recueil, vers 8 et 14, plus les majuscules. Une copie de la photo est présentée dans *Buñuel 100 años / 100 years*. *Op. cit.*, p. 48.

⁵² Une copie de cet ouvrage est au Luis Buñuel Film Institute. Editions Garnier (pas de date).

jusqu'au bout et abandonnèrent leur colonne, vaincus par les tentations, tués par la foudre ou emportés par les vagues. . . »⁵³

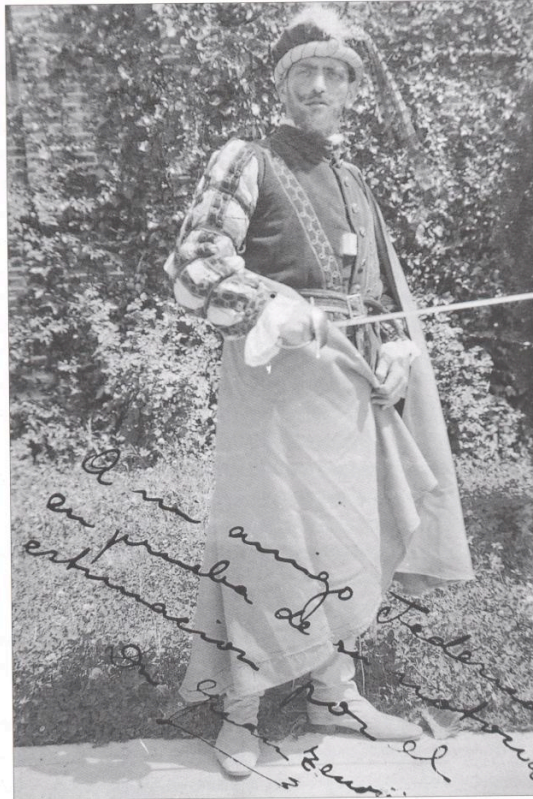
Signe de cette profonde amitié, en août 1921, Lorca dédiera une série de poèmes à Buñuel. Ils furent publiés sous le titre de *Suite (Le retour, Courant, A rebours, Tournant, Adieu et Rafale)*. Cette dédicace montre la volonté du poète d'associer son nom à celui de son ami⁵⁴. Plus tard, alors qu'il est à Paris, Buñuel demandera par courrier à son ami s'il veut lui écrire un ou deux scénarios, mais Lorca ne donnera pas suite. En 1925, les deux amis ne sont plus aussi proches.

C'est toujours à la Résidence qu'il met en scène la pièce du poète et dramaturge romantique José Zorrilla y Moral (1817-1893): *Don Juan Tenorio*. De cette œuvre écrite en 1844 et devenue en Espagne, au cours des années, une œuvre traditionnellement jouée le jour des morts, Buñuel y interprète don Juan alors que Lorca joue le sculpteur dans le troisième acte. Plusieurs photographies ont immortalisé ces représentations dont une de Buñuel en don Juan, prise en novembre 1920 et qu'il dédicaça à Lorca: « A mi amigo Federico en prueba de su notoria estimación por *Don Juan Tenorio*. / A mon ami Federico, pour témoigner de son admiration manifeste pour *Don Juan Tenorio*. »⁵⁵

⁵³ Cahiers du cinéma, numéro 191, juin 1967, p. 16.

⁵⁴ Le poète dédie un autre poème dans *Jeux* à Buñuel. Nous l'évoquons dans le chapitre II.

⁵⁵ Ma traduction. Cette photo est conservée à la Fundación Federico García Lorca de Madrid.



Luis Buñuel en *Don Juan Tenorio* à la Résidence (1920)

© Fundación Federico García Lorca

Il semble que le troisième acte, durant lequel don Juan pénètre dans la tombe de don Gonzalo et l'affronte verbalement, ait inspiré Buñuel pour certaines scènes de films situées dans des cimetières comme *Les hauts de Hurlevent* ou *Le fantôme de la liberté*. Dans ce dernier film, le préfet de police de Paris, Monsieur Richepin, se rend dans le caveau de sa sœur après avoir reçu un appel lui assurant qu'on allait lui expliquer le mystère de la mort. . .

Dans ses mémoires, Buñuel confie que la « pièce écrite en huit jours [lui] semble admirablement bien construite » et dans la construction de l'œuvre, il aime particulièrement cette fin: « don juan tué en duel voit son âme sauvée à cause de l'amour que lui porte doña Inès. »⁵⁶

⁵⁶ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 105.

En janvier 1946, alors qu'il vient de perdre son travail à la Warner à Los Angeles (il était directeur des doublages)⁵⁷, il apprend qu'il existe un projet d'adaptation de Don Juan. Il écrit au producteur Jerry Wald (1911-1962) pour lui proposer ses services:

I have learned that you are now preparing a version about the life of Don Juan, a subject which has always interested me very much. I would like to get an interview with you on this question and if you are interested may be I could collaborate in your production. . .

J'ai appris que vous prépariez actuellement une version de Don Juan, un sujet qui m'a toujours beaucoup intéressé. Je souhaiterais pouvoir m'entretenir avec vous sur ce point et si vous êtes intéressé peut-être que je pourrais collaborer à votre production. . .⁵⁸

Le 21 janvier 1946, le producteur lui annonce que le projet est temporairement abandonné en raison de l'indisponibilité d'Errol Flynn. Peu après, Buñuel quitte les Etats-Unis pour s'installer au Mexique, adieu le projet américain. Le film *The adventures of Don Juan*, davantage basé sur la pièce d'Alexandre Dumas que sur celle de Zorilla, ne sortira qu'en 1948.

Dans les années 50, Buñuel reprendra cette pièce à Mexico, dans une mise en-scène très classique et éloignée des représentations parodiques de la Résidence. Plus âgé, Buñuel y jouera alors le rôle de don Diego, le père de don Juan⁵⁹. Cet intérêt pour la pièce se maintiendra toute sa vie comme l'atteste un courrier de juillet 1967 du réalisateur à son très cher ami, l'acteur Francisco Rabal qu'il appelait affectueusement « sobrino / neveu ».⁶⁰ A l'époque Francisco

⁵⁷ En 1945, suite à une grève de six mois qui paralysa les studios et à un accord entre les Etats-Unis et les pays d'Amérique latine, la Warner stoppe sa production de films en langue espagnole destinée à l'Amérique du sud. Buñuel fut directeur des doublages (de l'anglais à l'espagnol) de juin 1944 à novembre 1945.

⁵⁸ Lettre de Buñuel à Jerry Wald. USC Warner Bros. Archive, Los Angeles, *Adventures of Don Juan*, boîte 1, dossier 015575. Ma traduction.

⁵⁹ Tomas Pérez Turrent et José de La Colina. *Conversations avec Luis Buñuel*. Paris: Cahiers du cinéma, 2008, p. 38.

⁶⁰ Luis Buñuel et Paco Rabal n'étaient pas de la même famille. L'acteur raconte que lorsque les deux hommes se rencontrèrent en 1958 avant de tourner *Nazarín*, Buñuel demanda à Rabal de le tutoyer ce qui gêna l'acteur, il lui dit « c'est que je vous respecte trop... » ce à quoi Buñuel proposa: « Ecoute, à partir de maintenant, tu vas m'appeler « mon oncle » et me vouvoyer et moi « mon neveu » et te tutoyer. » Francisco Rabal. *Si yo te contara*. Madrid: El País-Aguilar, 1994, p. 190. Ma traduction.

Rabal joue dans la pièce avec Concha Velasco dans une mise en scène de Gustavo Pérez-Puig ;
Buñuel lui confie qu'il aimerait assister à une représentation:

J'ai relu tous les *Don Juan* que l'on a écrits pour le théâtre depuis le premier: Tirso de Molina (horrible), Molière (acceptable par endroits), Goldoni (médiocre), Alexandre Dumas (bon, c'est le père de celui de Zorrilla représenté six ans après le sien), Rostand (infect), Pouchkine (anodin). Ne crois-tu pas qu'au point de vue culturel il serait bon pour le T.N.P. [Théâtre National de Paris] de présenter avant le Tenorio de Zorrilla celui de Dumas, par exemple, pour montrer comment un auteur peut s'inspirer d'un autre et le surpasser, comme c'est le cas entre le *Don Juan* de Zorrilla et celui de Dumas. Je lance l'hameçon pour voir si ça mord. Les Editions *Futuro* d'Argentina ont publié tous ces *Don Juan* en un seul volume intitulé *Don Juan dans le drame*, avec un prologue de Jacinto Grau.⁶¹

Francisco Rabal raconte que Buñuel avait même eu l'idée de faire une version de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla dans un décor de papier, mais le projet tomba à l'eau⁶².

Un autre des grands amours littéraires de Buñuel demeure la littérature picaresque. Dans les livres retrouvés à Saragosse figure *El Satiricon* de Pétrone qui pour certains critiques préfigure le roman picaresque ; l'intrigue est en effet fondée sur l'errance des personnages et la description de la décadence.⁶³ Mais dans ses mémoires, Buñuel mentionne surtout le *Lazarillo de Tormes* (1553), considéré comme le premier des romans picaresques. Jean-Claude Carrière confirme cette passion: « ce qu'il aimait le plus dans la littérature espagnole était le roman picaresque et en particulier le *Lazarillo de Tormes*. Il en avait un et il le relisait de temps en temps et il avait toujours regretté de ne pas l'avoir adapté, particulièrement à cause de la scène de l'aveugle et du raisin. »⁶⁴ Effectivement, dans le chapitre VI du roman, au cours de leur pérégrination, un vendangeur donne une grappe de raisin à l'aveugle. Ce dernier propose de la

⁶¹ Pedro Guerrero Ruiz. *Querido Sobrino: cartas a Francisco Rabal de Luis Buñuel*. Valencia: Pre-textos, 2001, p. 68.

⁶² Pedro Guerrero Ruiz. *Op. cit.*, p. 59.

⁶³ Petronio. *El satiricón*. Valencia: Prometeo, 1920.

⁶⁴ Entretien avec Jean-Claude Carrière à Colombières-sur-Orb, le 12 août 2011.

partager, de manière égale, avec Lazare. Or, au lieu de prendre les grains un par un, comme convenu, l'aveugle les prend deux par deux. Sans rien dire, Lazare les prend trois par trois. . .

Lorsque la grappe est terminée, l'aveugle déclare:

- Lázaro, engañado me has. Juraré yo a Dios que has tú comido las uvas tres a tres.

- No, [¡Dios mío!], dije yo. Mas ¿Por qué sospecháis eso?

Respondió el sagacísimo ciego:

- ¿ Sabes en qué veo que las comiste tres a tres ? En que comía yo dos a dos y callabas.⁶⁵

- Lazare, tu m'as trompé. Je suis prêt à jurer Dieu que tu as mangé les grains trois par trois.

- Non, mon Dieu, dis-je ! Mais pourquoi soupçonnez-vous cela ?

Le sagace aveugle répondit:

- Sais-tu à quoi j'ai vu que tu les mangeais trois par trois ? A ce que moi je les mangeais deux par deux et tu ne disais rien.⁶⁶

Jean-Claude Carrière affirme: « Cela lui paraissait très cinématographique. Je pense qu'il avait en tête une façon de le filmer. »⁶⁷ Ce duo improbable apparaît brièvement dans *Nazarín* (1958), film dans lequel un aveugle vient demander à deux reprises l'aumône chez le prêtre. Il est accompagné d'une enfant qu'il frappe lors de la seconde visite alors qu'il constate que Nazarín est absent ; attitude qui rappelle les sévices que subit Lazare. Ces deux personnages apparaissent de manière plus étudiée dans *Los olvidados*: don Carmelo, l'aveugle, possède les mêmes caractéristiques que le non-voyant du *Lazarillo*: rusé, sans cœur, pingre. . . Il se fait passer pour guérisseur. Dans le roman Lazare raconte: « personne ne se plaignait à lui de quelques souffrance qu'il ne dit aussitôt: 'faites ceci ; vous ferez cela ; cueillez telle herbe, prenez telle racine'. De ce fait, tout le monde courrait après lui, particulièrement les femmes car elles croyaient tout ce qu'il leur disait. »⁶⁸ Dans le film, il dispense des soins à une mère de

⁶⁵ *Lazarillo de Tormes, Edition de Roland Labarre*. Genève: Droz, 2009, p. 70-71.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Entretien avec Jean-Claude Carrière à Colombières-sur-Orb, le 12 août 2011.

⁶⁸ *Lazarillo de Tormes op. cit.*, p. 59.

famille alitée, qui ne peut pas travailler, en lui apposant une colombe sur le dos. Autre similitude, l'aveugle se substitue au père du jeune homme. Dans le roman, Lazare est orphelin et dans *Los Olvidados* Ojito attend son père au coin d'une rue pendant plusieurs journées sans qu'il apparaisse à la fin du film. Face à ce qui ressemble malheureusement à un abandon paternel, don Carmelo revendique ce rôle: « si on te demande qui je suis, dis-leur que je suis ton parrain. » Dans le roman, Lazare déclare: « il ne m'accueillait pas comme un valet mais comme un fils. »⁶⁹ Mais cette adoption n'est pas synonyme d'amour filial. Don Carmelo est aussi dure que l'aveugle de Lazare. Lorsqu'il reçoit sa petite bouteille de lait de mule pour les soins qu'il dispense à une malade, il ne lui en donne pas. Lorsque l'enfant est malade, il lui dit: « pour manger, il faut travailler », phrase qui rappelle ce que Lazare déclare dans le roman: « je n'avais jamais vu quelqu'un d'une avarice aussi sordide, à tel point qu'il me faisait mourir de faim. »⁷⁰ Dans *Los Olvidados*, quand Don Carmelo suspecte Ojito ne pas lui dire la vérité, il n'hésite pas à le maltraiter: il lui tire par exemple les oreilles pour savoir à qui il vient de parler (El Jaibo) près de la maison. Dans le roman, il n'hésite pas à le pousser contre un taureau ce qui vaut à Lazare un coup de corne. Enfin, comme dans le texte anonyme, l'aveugle prend à témoin les gens qui l'entourent pour se plaindre des jeunes et de leur comportement, il justifie ainsi ses actes sévères et cruels en louant le bon vieux temps. . .

Lorsqu'Octavio Paz, alors attaché culturel de l'ambassade du Mexique à Paris, fit en 1951 campagne pour défendre et promouvoir le film au Festival de Cannes (alors que *Los olvidados* ne représente pas officiellement le Mexique), l'écrivain souligna ce lien avec la littérature picaresque:

⁶⁹ *Lazarillo de Tormes*, op. cit., p. 55.

⁷⁰ *Lazarillo de Tormes*, op. cit., p. 59.

Ese mendigo ciego ya lo hemos visto en la picaresca española. Esas mujeres, esos borrachos, esos cretinos, esos asesinos, esos inocentes, los hemos visto en Quevedo y en Galdós, los vislumbramos en Cervantes, los han retratado Velázquez u Murillo.

Ce mendiant aveugle, nous l'avons déjà vu dans la picaresque espagnole. Ces femmes, ces ivrognes, ces crétins, ces assassins, ces innocents, nous les avons vus dans Quevedo et dans Galdós, nous les entrevoyons dans Cervantès, ils ont été peints par Velázquez et Murillo.⁷¹

Sollicité par Paz, Jacques Prévert soutiendra aussi le film. Il écrivit pour l'occasion un poème qui s'attache à l'aspect social et dont voici quelques lignes:

Los olvidados
petites plantes errantes
des faubourgs de Mexico cité
prématurément arrachées
au ventre de leur mère
au ventre de la terre
et de la misère.

Los olvidados
enfants trop tôt adolescents
enfants oubliés
relégués... pas souhaités.⁷²

Les lignes de Paz signalent la parenté du film avec Francisco de Quevedo (1580-1645) et il est vrai que dans ses mémoires, Buñuel indique aimer le roman picaresque *El Buscón* (1626, traduit en français par *La vie de l'aventurier don Pablos de Ségovie*). Cet unique ouvrage de Quevedo se situe dans la continuité du *Lazarillo de Tormes*, et ce qui a probablement plu à Buñuel, c'est que les actes douteux du héros, don Pablos, visent essentiellement à provoquer le rire sans forcément chercher à moraliser l'histoire (excepté à la fin) ; de plus il montre l'impossibilité d'une ascension sociale pour un roturier dans l'Espagne du XVIIe siècle, critique

⁷¹ Octavio Paz. *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*. Barcelone: Galaxia Gutenberg, 2000, p. 34-35. Ma traduction.

⁷² Idem, p. 60. En revanche, l'anticléricalisme de Prévert l'amena à critiquer le choix de Buñuel qui fit d'un prêtre le personnage principal du film *Nazarín* (1959).

sociale qui touche l'humaniste qu'est Buñuel. Cet attrait pour Quevedo est aussi présent chez Dalí. Lorsqu'en 1940, ce dernier écrit à Buñuel de l'hôtel St-Moritz (New York) de sa calligraphie fourmillante, le peintre espagnol au pic de sa mégalomanie et défendant sa théorie de la paranoïa critique inscrit au haut de sa lettre une citation de Quevedo: « que placer mas grande hay en el mundo que de dar por el culo a su propio padre moribundo / quel plaisir plus grand peut-il y avoir dans le monde que d'enculer son propre père moribond » tout en spécifiant qu'il s'agit d'un « clásico español ». ⁷³ Provocation de l'artiste qui montre néanmoins l'existence d'un ciment culturel parmi les intellectuels espagnols. Reconnaissons cependant que les intellectuels n'accordent pas la même importance aux phrases repérées par Dalí ; ces phrases lui permettent de nourrir son art de la provocation tout en réglant un contentieux avec son père qui l'avait chassé de Figueras.

Le cinéaste espagnol aime un autre promoteur du roman picaresque: Alain-René Lesage (1668-1747), auteur de l'*Histoire de Gil Blas de Santillane* qu'il a lu dans l'édition Rafael Salva Tella de 1892. ⁷⁴ Buñuel considérait ce chef-d'œuvre picaresque, écrit au XVIIIe siècle par un auteur Français comme espagnol. Il indique aussi: « Je l'ai lu une bonne dizaine de fois. » ⁷⁵ Il est vrai que la copie trouvée dans les caisses de Saragosse est particulièrement usée. Jean-Claude Carrière raconte que ce roman était source de discussions infinies entre Buñuel et José Bergamín (1895-1983) ⁷⁶, infinies parce que le premier disait que *Gil Blas* était « très espagnol » et le

⁷³ Cette lettre reste dans les annales comme étant celle de la rupture. Buñuel en exil à New York demande à son ami de lui prêter cinquante dollars pour payer son loyer. Il vient d'être embauché au MoMA et pourra le rembourser quinze jours plus tard. Dalí refuse. Ce sera le début de leur brouille complètement consommée avec la sortie de *La vie secrète de Salvador Dalí* (1942) qui accuse Buñuel d'athéisme et de communisme. Buñuel se verra contraint de démissionner de l'institution.

⁷⁴ Luis Buñuel Film Institute, caisse 9 (valise).

⁷⁵ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 272.

⁷⁶ Le lien entre Bergamín et Buñuel est développé à partir de la p. 21.

second « trop espagnol ». ⁷⁷ Il est vrai que le roman de Lesage a été très bien traduit en espagnol dès 1787 par un jésuite, le père Isla qui, sans le savoir, faisait du roman un classique de la littérature picaresque ⁷⁸, au même titre que *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán ou *El diablo cojuelo, novela de la otra vida* (1641) de Luis Vélez de Guevara. ⁷⁹ Jean-Claude Carrière confie encore que Buñuel parlait souvent du passage de l'archevêque de Grenade qui apparaît dans les chapitres III et IV du livre septième.

Dans cet épisode, l'archevêque de Grenade, très grand orateur, tombe en apoplexie. Auparavant, il avait toujours dit à son fidèle secrétaire, Gil Blas: « quand tu t'apercevas que ma plume sentira la vieillesse, lorsque tu me verras baisser, ne manque pas de m'en avertir. Je ne me fie point à moi là-dessus. Mon amour propre pourrait me séduire. » Il ajoute: « Si par malheur pour toi il me revenait qu'on dît dans la ville que mes discours n'ont plus leur force ordinaire, et que je devrais me reposer, je te le déclare tout net, tu perdrais avec mon amitié la fortune que je t'ai promise. » ⁸⁰ Après quelques jours de convalescence, l'archevêque récupère et il prononce à nouveau ses oraisons dans la cathédrale, mais Gil Blas constate qu'elles ne sont plus aussi émouvantes. Ayant peur de perdre son poste, il juge nécessaire d'en parler à l'évêque: « puisque vous m'avez recommandé d'être franc et sincère, je prendrai la liberté de vous dire que votre dernier discours ne me paraît pas tout à fait de la force des précédents. » ⁸¹ Or, l'évêque accepte très mal la critique et rétorque à Gil Blas: « Apprenez que je n'ai jamais composé de meilleure

⁷⁷ Entretien avec Jean-Claude Carrière à Colombières-sur-Orb, le 12 août 2011. L'ouvrage *Le réveil de Buñuel* comporte également quelques lignes sur Lesage p. 143.

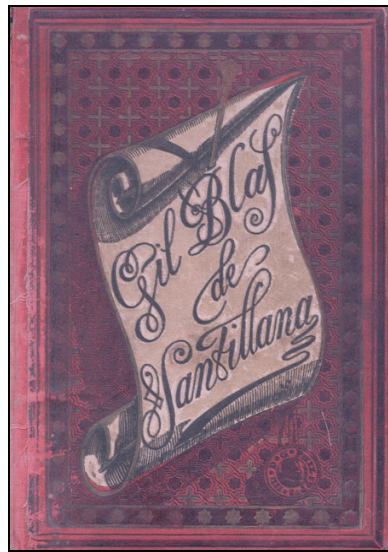
⁷⁸ Le père Isla, de son vrai nom Jose Francisco Isla de la Torre y Rojo, était un jésuite espagnol qui pensait que Lesage avait volé le texte d'un auteur espagnol.

⁷⁹ Lesage reprendra ce dernier roman picaresque en écrivant son propre *Diable boiteux*, roman qui est plus une continuation de l'œuvre de Vélez de Guevara qu'une imitation.

⁸⁰ Alain-René Lesage. *Histoire de Gil Blas de Santillane*. Paris: Gallimard, 1973, p. 523.

⁸¹ Alain-René Lesage. *Op. cit.*, p. 529.

homélie que celle qui n'a pas votre approbation. Mon esprit, grâce au ciel, n'a rien encore perdu de sa vigueur. »⁸² Jean-Claude Carrière explique que « si cet épisode plaisait tant à Buñuel, c'est que cette scène est très humaine. On cherche ce qu'on a de vraiment faible et quand l'autre l'admet, alors on le déteste. » Il ajoute qu'il « tenta plusieurs fois d'introduire [ce passage] dans un film. C'est un épisode qu'il citait tout le temps parce que c'est un exemple de ce qu'il appelait le *morcellismo*. Il me l'a raconté deux cents fois, avec des variantes. »⁸³



Copie de *Gil Blas de Santillana* ayant appartenu à Luis Buñuel (gauche)

Illustration du chapitre III (droite)

© Luis Buñuel Film Institute

Dans *Mon dernier soupir*, Buñuel explique que le *morcellismo* naît du désir le plus profond d'une flatterie illimitée. Il s'agit d'épuiser toutes les possibilités de louange. Aussi, provoque-t-on soi-même la critique [...] et cela non sans une pointe de masochisme, pour mieux

⁸² Alain-René Lesage. *Op. cit.*, p. 530.

⁸³ Entretien avec Jean-Claude Carrière à Colombières-sur-Orb, le 12 août 2011.

confondre l'imprudent qui n'a pas vu s'ouvrir le piège. »⁸⁴ Le *morcillismo* venait du nom d'un peintre espagnol: Gabriel Morcillo (1887-1973). Au cours d'une visite dans son atelier, Manuel de Falla (1876-1973)⁸⁵ aperçoit des tableaux retournés. Il demande à les voir mais Morcillo dit qu'ils ne sont pas réussis, il dit ne pas aimer les nuages du ciel. Après quelques contestations de convenance et devant la détermination du peintre, Falla concède que le peintre a peut-être raison, ce à quoi Morcillo rétorque fâché: « ce sont justement ces nuages que j'aime le plus. C'est peut-être ce que j'ai fait de mieux depuis des années. »⁸⁶

Cet exemple de *Morcillismo* transparait dans le film *El* lorsque pendant leur lune de miel, au cours d'un repas dans un restaurant de Guanajuato, la conversation suivante s'engage entre Francisco et Gloria:

- Dime lo que menos te gusta de mí.
- No hay nada que no me guste.
- ¡Habrà que haber, nadie es perfecto!
- Pues, si. Una cosa. A veces eres algo injusto.
- ¡Qué disparate! Acepto cualquier defecto menos este. Precisamente, creo que hay pocos que tengan el concepto y el sentido de la justicia que tengo yo.

- Dis-moi ce qui te plaît le moins en moi.
- Il n'y a rien qui me déplaie.
- Il doit bien y avoir quelque chose, personne n'est parfait !
- He bien, oui, une chose. Quelquefois tu es un peu injuste.
- Quelle absurdité ! J'accepte n'importe quel défaut mais celui-ci... Je crois justement que personne n'a autant le sens de la justice que moi.⁸⁷

⁸⁴ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 90-91.

⁸⁵ Manuel de Falla avait été présenté à Luis Buñuel par Federico Garcia Lorca à Madrid, au début des années 20. Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 90. Une photo de cette représentation a été reproduite dans plusieurs ouvrages dont le catalogue d'exposition intitulé : *Buñuel 100 years / 100 años*. New York: Instituto Cervantes & The Museum of Modern Art, 2000, p. 56-57.

⁸⁶ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 90-91.

⁸⁷ Cet exemple est cité par Mario Vargas Llosa dans un écrit de 1966 intitulé *A visit to Buñuel* mais l'auteur qui rédige probablement de mémoire remplace « injustice » par « égocentrisme ». La démonstration n'en reste pas moins pertinente. Mario Vargas Llosa. *Making Waves*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011, p. 51. Ma traduction.

Sans que ce *morcellismo* transparaisse dans le roman de Cervantes (1547-1616), Buñuel a lu, comme tout espagnol qui se respecte, *Don Quichotte de la Manche*. Il a même, en 1926, à Amsterdam, mis en scène *El Retablo de Maese Pedro (Les tréteaux de Maître Pierre)*, œuvre du visiteur malheureux de Morcillo: Manuel de Falla. Le compositeur s'est inspiré des chapitres XXV et XXVI du tome 2 du roman de Miguel de Cervantes pour cet épisode dans lequel don Quichotte et Sancho Panza assistent au spectacle de marionnettes de Maître Pierre dans une auberge. La scénette retrace l'histoire de Mélisande, retenue dans l'Aljaferia de Saragosse par les maures, et comment son mari don Gaïferos vint la délivrer. Don Quichotte prenant les marionnettes pour de vrais personnages prend son épée au beau milieu de la représentation et saccage le petit théâtre de Maître Pierre sous l'œil médusé des spectateurs. Dans une autobiographie qu'il rédigea en 1939 à New York et dans laquelle ressort (à la fin) son désir de pouvoir retourner des films, Buñuel raconte que dans les représentations qui avaient lieu chez la princesse de Polignac, les marionnettes aussi bien que les personnages étaient joués par des figurines:

I suggested to [the pianist Ricardo] Viñes that the human characters be actors, altering their faces with masks, so that in this way there might be a more pronounced difference between them and the puppets, which could only be dolls. It seem a good idea to him and I offered to execute it. [...] I was named *régisseur* and consequently charged with the scenic part.

Je suggérais au [pianiste Ricardo] Viñes que les personnages humains soient joués par des acteurs qui cacheraient leur visages avec des masques, afin qu'il y ait une différence plus marquée entre eux et les marionnettes qui ne pouvaient être que des poupées. Cela lui sembla une bonne idée, aussi lui proposais-je de la réaliser. [...] Je fus nommé régisseur en charge de la mise en scène.⁸⁸

⁸⁸ Archives du Luis Buñuel Film Institute, p. 6. Ma traduction.

Don Quichotte fut aussi source d'inspiration pour ses films. Dans les entretiens qu'il eut avec Tomas Pérez Turrent et José de La Colina, Buñuel confesse que dans la scène de *Susana* dans laquelle elle séduit Alberto, le jeune fils de famille, la cachette du puits vient d'un épisode du roman de Cervantes. Buñuel affirme: « L'idée m'a été inspirée par le chapitre de la grotte de Montesinos... »⁸⁹ En effet, dans le chapitre XXIII (tome 2), le chevalier à la triste figure descend dans une grotte et « à quelques douze ou quatorze toises de profondeur, [. . .], il y a sur la droite de ce gouffre, une cavité assez vaste pour contenir un chariot avec des mules. »⁹⁰ Sans que le puits soit aussi profond et la niche aussi grande, la scène comporte effectivement ces éléments et tout comme don Quichotte, Alberto en ressort totalement transformé, en ayant un amour absolu pour Susana.

Relevons aussi que les chapitres XIII et XIV (tome 1) du roman de Cervantès relatent la malheureuse histoire de Chrysostome qui a été repoussé par Marcelle. Par son refus, elle provoque la mort de Chrysostome:

Yace aquí de un amador el mísero cuerpo helado, que fue pastor de ganado, perdido por desamor. Murió a manos del rigor de una esquiva hermosa ingrata, con quien su imperio dilata La tiranía de amor! ⁹¹	Ci-gît le corps glacé d'un amant dédaigné, d'un berger amoureux consumé par ses feux. Il est mort des rigneurs d'une belle sans cœur. Ô dure tyrannie de l'amour asservi! ⁹²
---	--

Sans aller jusqu'à la mort ou comporter d'éléments à connotations romantiques, ce thème du désir insatisfait (dont l'homme est la victime), transparait dans plusieurs films de Buñuel, aussi bien dans les premiers (*L'âge d'or*) que dans les derniers (*Cet obscur objet du désir*),

⁸⁹ Tomas Pérez Turrent et José de La Colina. *Op. cit.*, p. 132.

⁹⁰ Miguel de Cervantes. *L'ingénieur Hidalgo Don Quichotte de la Manche* (tome 2). Paris: Seuil, 1997, p. 184.

⁹¹ Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha* I. Madrid: Catedra, 2007, p. 226.

⁹² Miguel de Cervantes. *L'ingénieur Hidalgo Don Quichotte de la Manche* (tome 1). Paris: Seuil, 1997, p. 157.

coïncidence qui n'est peut-être pas un hasard. Notons que ce thème du désir insatisfait est au cœur de l'histoire de *Daphnis et Chloé*, roman qui fait partie des livres retrouvés à Saragosse. Nous reviendrons sur ce sujet dans le chapitre III⁹³.

Parlant de son film *Nazarín* (1959), Buñuel conçoit aussi qu'il a une parenté avec *Don Quichotte*. A Tomas Pérez Turrent et José de La Colina qui voient dans *Nazarín* un « croisement du Christ et de don Quichotte » Buñuel accorde: « c'est un don Quichotte du sacerdoce, et au lieu de suivre l'exemple des livres de chevalerie, il suit celui des Evangiles. Au lieu d'avoir l'écuyer Sancho Panza, il est accompagné de deux femmes, qui sont un peu ses 'écuyères'. »⁹⁴

Enfin, relevons que lorsque Buñuel et ses amis de l'ordre de Tolède, organisation chevaleresque fantaisiste créée par Buñuel et ses amis étudiants de la Résidence, c'est toujours à la « posada de la Sangre » (L'auberge du sang) où Cervantès avait situé l'action de *La ilustre fregona* (*L'illustre laveuse de vaisselle*) texte paru dans *Nouvelles exemplaires* (1613)⁹⁵, que les membres de l'ordre s'installent. L'hôtel a d'ailleurs peu changé depuis le XVIIe siècle si l'on en croit la description qu'en donne Buñuel dans ses mémoires.⁹⁶

Jean-Claude Carrière confie que vers la fin de sa vie Buñuel était devenu anti *Don quichotte*: « quand il est revenu en Espagne, après presque 30 ans d'exil, il a trouvé le pays envahi par *Don Quichotte*, par le tourisme et par les statuettes dans tous les magasins. C'était

⁹³ Caisse 9, valise. Longus. *Dafnis y Cloe*. Madrid: Fernando Fe, 1880. Ce thème fait partie d'un article publié par nos soins dans *Sexuality, Eroticism, and Gender in French and Francophone Literature* et intitulé *Le désir insatisfait dans les films surréalistes de Luis Buñuel : d'Un chien andalou à Cet Obscur objet du désir*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

⁹⁴ Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 231.

⁹⁵ Alors qu'il est à Paris, Buñuel demande à son ami León Sánchez Cuesta, dans un courrier daté du 30 juin 1926, les *Nouvelles exemplaires* (1613): « Le agradezco que lo antes posible me envié asimismo en una edición económica –Calpe mejor que otra– las doce *Novelas ejemplares* de Cervantes / Je te remercie de m'envoyer au plus vite, de préférence dans une édition économique –plutôt Calpe– les douze *Nouvelles exemplaires* de Cervantès. » Archives de la Résidence des étudiants. Ma traduction.

⁹⁶ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 87.

horripilant. Alors, je ne crois pas qu'il ait relu *Don Quichotte* dans son âge mûr. Il le connaissait comme tous les Espagnols. C'est obligatoire. C'est comme le service militaire, on ne peut pas l'éviter. »⁹⁷

ii. Au contact de grands penseurs espagnols

Les jeunes de la Résidence admirent aussi des auteurs contemporains, des novateurs, qui viennent, en tant qu'invités, exposer leurs idées. Buñuel confie dans ses mémoires qu'« à la fin du XIXe siècle et au début du XXe l'Espagne a connu une génération d'écrivains tout-puissants, qui furent nos maîtres à penser. »⁹⁸ Parmi eux, Miguel de Unamuno (1864-1936), philosophe et poète de la génération 98, c'est-à-dire la famille d'écrivains qui prend conscience que la perte des dernières colonies espagnoles en 1898 illustre le déclin de l'Espagne. Unamuno et les membres du groupe 98 veulent briser ce déclin et créer une régénérescence culturelle. Cette théorie ressort dans son ouvrage *Niebla (Brouillard)*, roman novateur de 1914 qui raconte la vie d'Augusto Pérez, personnage médiocre, trompé par sa femme. Au cours de l'histoire, Pérez finit par se retourner contre l'auteur du roman et se suicide, considérant ce geste comme le seul moyen de pouvoir se sentir libre. Dans la préface qu'il rédigea en 1935, l'auteur s'interroge: « Qu'est devenue ta conscience ? [. . .] La conscience c'est le brouillard, c'est la légende. . . » Ce nouveau style, appelé *nivola* (traduit par *nébule*) par l'auteur même, met fin à la suprématie du roman réaliste en Espagne.

Unamuno exposa ses idées à la Résidence, avant de s'exiler. Buñuel aime l'imiter en se déguisant à l'aide de « un chaleco negro, nada más que no llegaba hasta el mentón / un gilet noir,

⁹⁷ Entretien avec Jean-Claude Carrière à Colombières-sur-Orb, le 12 août 2011.

⁹⁸ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 69-70.

et rien d'autre qui ne monte au moins jusqu'au menton »⁹⁹ comme il le fait en 1921 à Figueres, chez Dalí. Il fut aussi sensible à l'aspect novateur du travail de l'écrivain et il apprécia ses prises de positions au niveau politique. En effet, c'est à cause de ses critiques répétées envers le roi Alphonse XIII et le dictateur Miguel Primo de Rivera, qu'Unamuno s'installe à Paris en 1924, ville où Buñuel le rencontre en 1925: « plus tard, je devais le revoir en exil à Paris. Un homme célèbre et sérieux, assez pédantesque, sans la moindre trace d'humour. »¹⁰⁰ Buñuel l'entrevoit à *La Rotonde*. Il raconte aussi: « à deux reprises, j'ai même raccompagné Unamuno, à pied, jusqu'à son logement, près de l'Etoile. Deux bonnes heures de promenade, de conversation. »¹⁰¹ Comme beaucoup d'intellectuels de sa génération, Unamuno s'opposa au franquisme et ses mots: « Vous vaincrez, mais ne convaincrez pas » restèrent gravés dans la mémoire des républicains espagnols.

Buñuel connut aussi Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), autre écrivain moderniste qui rejette le roman et le théâtre traditionnel. Connu pour son style « *esperpento* » (épouvantail), son écriture poétique avant-gardiste est un instrument de protestation sociale grâce à une satire caricaturale et grotesque de la réalité espagnole qui apparaît par exemple dans *Luces de Bohemia* (1920): les images « qui se reflètent dans les miroirs concaves donnent l'*esperpento*. »¹⁰² Buñuel déclare: « ce qu'il y a d'admirable chez Valle-Inclán, c'est le langage: archaïsme, néologismes, mexicanismes, « valleincanisme ». Son théâtre, mis à part le langage, je ne le trouve pas intéressant. Nous aimions beaucoup alors ses *esperpentos*. »¹⁰³ Certains critiques ont vu dans l'œuvre de Buñuel une version filmique de l'*esperpento*. C'est l'idée que défend par exemple Diane M. Almeida dans *The esperpento tradition in the works of Ramon Del Valle-*

⁹⁹ Elena Poniatowska. *Buñuel*. Revista de la Universidad de México, Enero 1961, p. 16. Ma traduction.

¹⁰⁰ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 85.

¹⁰¹ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 95.

¹⁰² Cité par Tomas Perez Turrent & José de La Colina, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰³ Cité par Tomas Perez Turrent & José de La Colina, *op. cit.*, p. 36.

*Inclán and Luis Buñuel*¹⁰⁴ tout en expliquant que l'*esperpento* peut-être vu comme les préliminaires du théâtre de l'absurde de la même manière que la guerre civile espagnole l'avait été pour la seconde guerre mondiale. L'auteur suggère aussi que Buñuel aurait songé à plusieurs reprises à adapter *Romance de lobos* (1908), *Divinas palabras* (1919) et *Tirano banderas* (1926), sans donner plus de détails au niveau chronologique mais en soulignant que Buñuel hésita devant la qualité littéraire de ces travaux.¹⁰⁵

Buñuel fut amené à rencontrer Valle-Inclán en 1927, lors des préparatifs du centenaire de la mort de Goya. En effet, comme l'indique Gonzalo M. Borrás Gualis dans *Goya*, entre septembre et novembre 1926, Buñuel avait rédigé un script sur le peintre aragonais, probablement avec l'aide de Marie Epstein (sœur du réalisateur français). Le comité Goya de Saragosse envisageait alors la réalisation d'un film sur le peintre. Valle-Inclán qui préparait un scénario se retira du projet au profit de Buñuel. Après avoir abandonné le projet, Buñuel le reprend en 1928 (d'où une confusion dans l'édition française de 1987 de Marielle Issartel qui affirme, en se trompant, que le scénario a été écrit en 1928). Plus tard, le cinéaste considéra que la non-réalisation de ce projet avait été une bonne chose:

Había estudiado a fondo el tema pero al últimas instancias fue una suerte para mí el no haberlo podido realizar. De haber sido así hubiese permanecido probablemente con un trabajo fijo en España. No había iniciado *Un chien andalou*, ni *L'âge d'or*.

J'avais parfaitement étudié le thème mais, au fond, ce fut une chance pour moi de ne pas avoir pu le réaliser. Si cela avait été le cas, je serais probablement resté en Espagne avec un travail fixe. Je n'aurais réalisé ni *Un chien andalou* ni *L'âge d'or*.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Diane M. Almeida. *The Esperpento Tradition in the Works of Ramón del Valle-Inclán and Luis Buñuel*. Nueva York: Edwin Mellen, 2000, p. iii.

¹⁰⁵ Diane M. Almeida. *Op. Cit.*, p. 30.

¹⁰⁶ Luis Buñuel. *Goya*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1992, p. 8. Ma traduction.

Si le scénario existe bien¹⁰⁷, le film ne se fit jamais. Agustín Sánchez Vidal suggère que le projet de Buñuel aurait pu souffrir d'un autre projet documentaire de Florián Rey qui s'intitulait *En tierras de Goya (Sur les terres de Goya)*.¹⁰⁸

Pour l'écriture de ce travail, Buñuel lit beaucoup ; ses lettres à son ami León Sánchez indiquent que le cinéaste en herbe utilise la correspondance de Goya, des livres historiques comme *Los episodios nacionales (1872-1912)* de Benito Pérez Galdós, *Farsa y licencia de la reina castiza (1922)* et *El ruedo ibérico (1927)* de Valle-Inclán, le *Goya (1928)* de Ramón Gómez de la Serna et les monographies sur le peintre écrites par le conte de la Viñaza, de Francisco Zapater et Charles Yriarte. Grâce à ces lettres, on sait aussi qu'en février 1926, il fait venir en France des ouvrages en espagnol dont le tome III du *Déclin de l'occident (Decadencia de Occidente, 1925)* d'Oswald Spengler, *Esquema de la Historia Universal (tome II, 1925)* de H. G. Wells, une bible, *La déshumanisation de l'art (1925)* de José Ortega y Gasset (dénommé Pepito Ortega dans le courrier), plusieurs numéros de la revue *Occidente (30 et suivants)* et *Cinelandia (Ciné-monde, 1923)* de Ramón Gómez de la Serna. Il veut également savoir si des ouvrages de cinéma de qualité sont publiés en Espagne.¹⁰⁹ Dans un autre courrier du 17 septembre 1926, Buñuel demande encore *Las glorias del torero* de Fermín y González et un autre livre sur Goya édité par Balleza, ouvrage qui comporte des lettres choisies.

Plus tard, ce scénario repris par le cinéaste en 1937 pour être soumis aux studios Paramount fit entrevoir aux journalistes l'intérêt de Buñuel pour le peintre aragonais. Des

¹⁰⁷ Luis Buñuel. *Goya*. Paris: Jacques Damasse, 1987 (pour la version française).

¹⁰⁸ Luis Buñuel. *Goya, op. cit.*, p. 13 (version espagnole). Propos repris par Gonzalo M. Borrás Gualis p. 27.

¹⁰⁹ Luis Buñuel. *Goya, op. cit.*, p. 130 (version espagnole).

parallèles furent souvent faits: tous les deux étaient de Saragosse et sourds¹¹⁰. Ces comparaisons agaçaient Buñuel même s'il admirait le talent de Goya. Lorsqu'une journaliste américaine lui en fit la remarque, Buñuel répondit par une boutade: « oui, il y a trois personnes connues à Saragosse: Goya, Beethoven et moi ! » en fait, ce qu'il est intéressant de retenir, c'est que dès le départ, Buñuel prépare minutieusement ses scénarios: il se documente, il fait des recherches poussées, il lit énormément. Cela explique que ces tournages soient rapides et laissent peu de place à l'improvisation, au hasard, élément que nous développons dans le second chapitre.

Dans ses mémoires, Buñuel mentionne aussi Antonio Machado (1875-1939), poète de la génération 98 d'origine andalouse, professeur de français, auteur de *Soledades* (1903) ou *Champs de Castille* (1912), poésies lyriques qui chantent la beauté de sa région d'adoption. Buñuel l'apprécie mais lui reproche de ne pas apprécier à sa juste valeur le cinéma comme en témoigne un article paru dans la *Gaceta Literaria* et intitulé *Nuestros poetas y el cine / Nos poètes et le cinéma* (1^{er} octobre 1928). Buñuel recommande alors au poète de voir *La moneda rota*.¹¹¹ Comme beaucoup d'intellectuels de sa génération, Machado était républicain et Buñuel, tout comme Louis Aragon, s'émurent de la fin tragique de l'écrivain qui mourut d'épuisement à Collioure (trois jours avant sa mère) en fuyant le franquisme. Dans *Les poètes* (1960), Aragon rend hommage à l'auteur:

Machado dort à Collioure
Trois pas suffirent hors d'Espagne
Que le ciel pour lui se fit lourd
Il s'assit dans cette campagne
Et ferma les yeux pour toujours.¹¹²

¹¹⁰ Lorsque Valle-Inclan laissa le projet à Buñuel, il lui recommanda d'insister sur la cause de la surdité de Goya. C'est en essayant de changer l'essieu du carrosse de la duchesse d'Albe que l'accident se serait produit. Agustín Sánchez Vidal. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, 1988, p. 145.

¹¹¹ Agustín Sánchez Vidal. *Buñuel, Lorca, Dalí... op. cit.*, p. 110.

¹¹² Louis Aragon. *Les poètes*. Paris: Gallimard, 1969, p. 12.

Jean Ferrat mettra une partie de cette longue poésie en musique dans *Ferrat chante Aragon*.¹¹³

De Pío Baroja (1872-1956), autre membre de la génération 98 et auteur de *L'arbre de la science* (1911), roman d'apprentissage, Buñuel dit qu'il s'agit d' « un grand romancier qui personnellement ne [l]'intéresse pas du tout. »¹¹⁴ Cela étant, le LBFI possède *El amor dandismo y la intriga* dans l'édition Raggio de 1922, preuve qu'il a lu certaines de ses œuvres. En revanche, il qualifie Juan Ramón Jiménez (1881-1958) de « grand poète ».¹¹⁵ L'écrivain, lui aussi d'origine andalouse, développa l'idée que la poésie devait être « pure », c'est-à-dire dégagée de toute influence politique, favorisant un idéal de beauté. Cette idée prend forme dans *Platero et moi* (1917), récit poétique qui décrit la vie et la mort de l'âne Platero tout en s'attachant aux coutumes de sa région: l'Andalousie.¹¹⁶ Pourtant, en 1928, le jeune Buñuel et son ami Dalí s'attaquent à ce même Jiménez dans un acte typiquement surréaliste. Ils lui envoient la lettre suivante:

Nuestro distinguido amigo: Nos creemos en el deber de decirle—sí, desinteresadamente—que su obra nos repugna profundamente por inmoral, por histérica, por cadavérica, por arbitraria.

Especialmente:

¡¡ Merde !!

para su *Platero y yo*, para su fácil y mal intencionado *Platero y yo*, el burro menos burro, el burro más odioso con que nos hemos tropezado.

Y para V., para su funesta actuación, también:

¡¡¡¡ Mierda !!!!

Sinceramente

Luis Buñuel

Salvador Dalí

¹¹³ Album *Ferrat chante Aragon*, Barclay, 2009.

¹¹⁴ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 70.

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ Touché par cette œuvre, Jean Giono en fit une étude publiée en postface de certaines éditions françaises.

A notre ami distingué: nous nous voyons dans le devoir de vous dire—de manière totalement désintéressée—que votre œuvre nous répugne profondément parce qu’immorale, hystérique, cadavérique, arbitraire.

Un tout spécial:

Merde !!

pour son *Platero et moi*, pour son facile et mal intentionné *Platero et moi*, l’âne moins âne, l’âne le plus odieux que nous ayons rencontré.

Et pour vous, pour votre funeste comportement, aussi:

Merde !!!!

Sincèrement

Luis Buñuel

Salvador Dalí¹¹⁷

Cette lettre vertement cruelle et injurieuse est le résultat d’une escalade d’attaques envers le poète espagnol qui représente pour les jeunes Dalí et Buñuel gagnés par les idées surréalistes, l’académisme. Jiménez devient un bouc émissaire comme a pu l’être Anatole France pour les surréalistes français. Il est vrai que *Platero y yo* est à l’opposé de la conception que Buñuel et Dalí se font de la poésie. Ils ne supportent pas l’humanisation qu’il a fait de l’âne. Dans un courrier qu’il adresse à son ami Pepín Bello, Dalí parle du poète comme étant le « gran putrefacto peludo, [. . .] que nunca pudo soñar al escribir su *Platero* la poesía esterilizada de los burros podridos. . . / le grand putride poilu, [. . .] qui n’a jamais pu rêver en écrivant son *Platero* la poésie stérile des ânes pourris. . . »¹¹⁸ Cette image de l’âne pourri ressort dans *Un chien andalou* où deux bêtes mortes sont placées dans des pianos, instruments qui symbolisent l’ordre bourgeois. Faut-il voir dans ces ânes pourris une représentation métaphorique de Jiménez ? Les deux surréalistes ne le diront pas.

En 1965, lors d’un entretien, Buñuel déclara: « notre lettre était [. . .] grossière et, en arrivant à Madrid, tous les amis de Juan Ramón nous refusèrent le salut. Nous apprîmes plus tard

¹¹⁷ Francisco Aranda. *Luis Buñuel: A Critical Biography*. New York: Da Capo, 1976, p. 47-48. Agustín Sánchez Vidal. *Buñuel, Lorca, Dalí... op. cit.*, p. 248-249. Ma traduction.

¹¹⁸ Agustín Sánchez Vidal. *Buñuel, Lorca, Dalí... Op. cit.*, p. 214. Ma traduction.

que Juan Ramón, qui était un solitaire, avait été malade pendant trois jours à cause de notre lettre. »¹¹⁹ Cela n'empêche pas Jiménez, vingt-sept ans plus tard en 1956, en exil à Porto Rico, d'obtenir le prix Nobel de littérature.

Même s'il déclare que l'auteur n'a eu aucune influence sur lui¹²⁰, Buñuel a aussi connu José Ortega y Gasset (1883-1955)¹²¹, philosophe espagnol considéré comme un des chefs de file de l'intelligentsia de son temps. Ortega y Gasset reprend le thème phare de la génération 98: la décadence du pays mais en voulant trouver des solutions (il ne se contente pas de critiquer) qui passent par l'action politique (il participe à la création du parti politique de centre-droit *Agrupación al Servicio de la República* qui intervient dans la rédaction de la Constitution de 1931) ou par la presse (il fonde en 1923 la *Revista de Occidente*). Sa réflexion sur le devenir de l'Espagne transparaît dans *L'Espagne invertébrée* (1921) mais aussi dans *La révolte des masses* (1929), ouvrage dans lequel il confronte le portrait de l'homme-masse et celui de l'homme d'élite et en vient à remettre en cause le principe d'égalité puisqu'il croit à une autorité naturelle des élites: « j'ai dit, et je le crois toujours, chaque jour avec une conviction plus énergique, que la société humaine est toujours aristocratique, bon gré, mal gré, par sa propre nature. »¹²² Cette conception aristocratique de la société transparaît dans *Le charme discret de la bourgeoisie*, film au cours duquel Buñuel montre un groupe de bourgeois invitant leur chauffeur à boire un verre avec eux. L'ambassadeur s'exclame après avoir vu le chauffeur boire le dry martini (la boisson favorite du réalisateur) d'un trait: « aucun système ne pourra jamais donner au peuple le raffinement souhaitable, et pourtant, vous me connaissez, je ne suis pas un réactionnaire ! » La

¹¹⁹ *Cahiers du cinéma*, numéro 191, juin 1967, p.17.

¹²⁰ Luis Buñuel. *Entretiens...* *Op. cit.*, p. 127.

¹²¹ Luis Buñuel. *Mon dernier...* *Op. cit.*, p. 70.

¹²² Les citations d'Ortega y Gasset sont tirées de l'*Encyclopédie Universalis*, volume 17, p. 11.

conception hautaine de l'histoire des hommes apparaît bien chez Buñuel ; il y ajoute l'ironie et la dérision. Ortega y Gasset développe aussi dans les années 20 sa pensée sur « la raison vitale » : la vie humaine ne peut être vécue sans une raison qui s'attache à la vie elle-même : « la réalité radicale est notre vie ». Dans cette optique, « la raison pure doit céder son empire à la raison vitale. » L'écrivain publie de nombreux ouvrages qui suivent cette théorie du ratiovitalisme dont *Le thème de notre temps* (1923). Il reprend ces idées sur le plan artistique et dans *La deshumanisation de l'art et Idées sur le roman* (1925), il rejette l'art pour l'art, d'après lui, trop éloigné des foules. Il juge que le penseur doit s'inscrire dans la réalité la plus immédiate qu'est la vie. Il est possible qu'à ces yeux le cinéma ait représenté cette vie immédiate. Nous l'avons dit précédemment, Buñuel a lu *La deshumanización del arte* d'Ortega y Gasset et les publications de la revue d'occident (fondée par Ortega y Gasset) pour la rédaction du scénario sur *Goya* en 1926-1928¹²³. Buñuel reconnaît incontestablement le talent de l'auteur. Il raconte même que lorsqu'il alla à la Résidence, à Madrid, en 1928 pour présenter une sélection de films d'avant-garde, Ortega y Gasset assiste à la projection et, enthousiaste, il confie à Buñuel, le lendemain, que : « s'il eut été plus jeune, il se fut tourné vers le cinéma. »¹²⁴

Buñuel connaît bien Eugenio d'Ors (1881-1954).¹²⁵ A Max Aub, il affirme : « c'était un grand ami à moi, je l'admirais beaucoup, [...] c'était une des rares personnes qui savait parler d'art. »¹²⁶ Catalan installé à Madrid depuis les années 20, d'Ors publia plusieurs ouvrages sur l'art, notamment *Tres hora en el Museo del Prado* (*Trois heures au musée du Prado*, 1922) ou *La vida de Goya* (*La vie de Goya*, 1928), étude peut-être consultée par Buñuel après la rédaction

¹²³ Luis Buñuel. *Goya. Op. cit.*, p. 130.

¹²⁴ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 124 et Luis Buñuel. *Entretiens Op. cit.*, p. 65.

¹²⁵ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 70.

¹²⁶ Luis Buñuel. *Entretiens... Op. cit.*, p. 128.

de son scénario sur *Goya* (fait en plusieurs étapes entre 1926 et 1928 comme vu précédemment). Eugenio d'Ors passera plusieurs années en France et écrira dans la langue de Molière un très remarqué *Du baroque* (1935), ouvrage dans lequel il défend que ce style n'est pas une période de l'histoire de l'art mais une forme d'expression intemporelle. Dans ses mémoires, Buñuel le cite: « tout ce qui n'est pas de la tradition est du plagiat », phrase qu'il répète à tous ceux qui cherchent l'originalité à tout prix. C'est aussi avec Eugenio d'Ors que Buñuel organisa une visite, de nuit, du *Sacramental de San Martin*, cimetière désaffecté de Madrid dans lequel se trouvait la tombe du poète romantique Mariano Jose de Larra qui s'était suicidé par amour à vingt-six ans. C'est au cours de cette virée nocturne, à laquelle participe tous les membres de la *peña* du café Gijon, que Buñuel entrevoit, après avoir descendu quelques marches d'un caveau, une chevelure qui dépasse d'un cercueil. Hanté par cette vision (que le cinéaste qualifie d'« impressionnante »), il la fait apparaître dans son film *Le fantôme de la liberté* où effectivement Monsieur Richepin, premier préfet de police (Julien Bertheau), se rend dans le caveau de famille où se trouve le cercueil de sa sœur et duquel dépasse sa chevelure. C'est encore en 1925, époque où Buñuel demeure encore à la résidence, qu'Eugenio d'Ors est désigné pour représenter l'Espagne à Paris à la Société Internationale de Coopération Intellectuelle, organisme créé par la Société des Nations. Buñuel se porta alors volontaire pour l'accompagner en tant que secrétaire (fonction non rémunérée et donc sans véritables contraintes). La demande fut acceptée. A l'opposé de Buñuel, pendant la guerre civile espagnole, d'Ors prend faits et armes pour le franquisme et deviendra un représentant officiel de la vie culturelle espagnole pendant la dictature.

Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) fut aussi un auteur de la génération 14, très apprécié de Buñuel. L'écrivain avant-gardiste a marqué toute une génération d'étudiants de la Résidence comme l'indique un article paru dans les *Publicaciones de la Residencia de Estudiantes* (à l'occasion du centenaire de la naissance du cinéaste) intitulé: *Los herederos de Ramón Gómez de la Serna (Les héritiers de Ramón Gómez de la Serna)*. En effet, dans les années 20, comme le souligne José-Carlos Mainer, Ramón Gómez de la Serna incarne « la puérité et la maturité, la vitalité et la fatigue, la joie et la turpitude des *roaring twenties*. . . »¹²⁷ L'aura de cet écrivain est renforcé par les publications internationales qui diffusent son œuvre. En France, Valéry Larbaud publie en 1923 *Echantillons*, sélections de passages de ses œuvres les plus connues comme justement *La boîte d'échantillons* mais aussi *Seins*, *Les fous du village*, *Le rastro* et *Greguerías*. Ce dernier écrit paraît dans la traduction de Valéry Larbaud et Mathilde Pomès sous le titre de *Criailleries*. Les deux auteurs français qui ont écarté les termes « rumeurs, brouhaha, algarade » soulignent toutefois la difficulté de traduire ce mot particulier.

Greguerías est composé de brefs textes, proches des aphorismes, composés généralement d'une phrase ou d'une ligne et qui expriment d'une manière originale, sous forme humoristique et métaphorique, des pensées philosophiques. Dans ses mémoires, Buñuel raconte: « dans les années que j'ai passées à la Résidence, Gómez de la Serna était un très grand personnage, la figure la plus célèbre, peut-être, des lettres espagnoles. Auteur d'innombrables ouvrages, il écrivait dans toutes les revues [. . .] Tous les samedis de neuf heures du soir à une heure du matin, Gómez de la Serna tenait cénacle au café Pombo, à deux pas de la Puerta del Sol. Je ne manquais aucune de ces réunions où je retrouvais la plupart de mes amis, et d'autres. Même à

¹²⁷ En anglais dans le texte. *Luis Buñuel, El ojo de la libertad. Op. cit.*, p. 81.

Paris, Buñuel continue à lire Gómez de la Serna. Comme nous l'avons vu, dans son courrier du 10 février 1926, il demande à son ami León Sánchez Cuesta de lui faire parvenir *Cinelandia* (1923)¹²⁸ et c'est dans l'édition de Ramón Gómez de la Serna qu'il a lu un ouvrage adulé des surréalistes français (qu'il rencontre en 1929): *Les chants de Maldoror* (1869). L'ouvrage publié à Madrid en 1924 par *Biblioteca Nueva est* précédé d'un prologue de Ramón Gómez de la Serna et a été traduit par son frère, Julio Gómez de la Serna (livre conservé par le LBFI).

Buñuel connaît encore le poète et essayiste mexicain Alfonso Reyes (1889-1959) qui séjourna à la Résidence. Buñuel le rencontra aussi à Paris et relate dans ses mémoires l'histoire de la « roulette mexicaine » qui souligne le goût de Buñuel pour les armes.¹²⁹

De cet environnement, Buñuel se construit un bagage littéraire et culturel. Une vision du monde qu'il partage avec Federico Garcia Lorca, Rafael Alberti, intellectuels dits de la génération 27¹³⁰ dont nous avons déjà mentionné les noms. Le groupe comprend aussi José María Hinojosa (1904-1936). Agustín Sánchez Vidal relate que « Buñuel nunca se tomo en serio a Hinojosa / jamais Buñuel ne prit Hinojosa au sérieux. »¹³¹ Le poète avait publié *Campo* en 1925 à Madrid avec une couverture et un portrait de l'auteur faits par Dalí et *Poesía de perfil* en 1926 à Paris avec des dessins de Manuel Ángeles Ortiz. Dans la lettre du 2 février 1926 qu'il adresse à Federico García Lorca, Buñuel annonce que « Hinojosa publica otro libro, mucho

¹²⁸ Luis Buñuel. *Goya. Op. cit.*, p. 130.

¹²⁹ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 259.

¹³⁰ Groupe littéraire espagnol qui naquit par ses réunions à l'*Athénée* de Séville, notamment à l'occasion du 300^e anniversaire de la mort du poète Luis de Góngora, en mai 1927. Le groupe disparut avec la guerre d'Espagne. Les membres habituellement reconnus comme étant de la génération 27 sont: Pedro Salinas (1891-1951), Jorge Guillén (1893-1984), Gerardo Diego (1896-1987), Dámaso Alonso (1898-1990), Federico García Lorca (1898-1936), Vicente Aleixandre (1898-1984), Emilio Prados (1899-1962), Rafael Alberti (1902-1999), Luis Cernuda (1902-1963), Manuel Altolaguirre (1905-1959). A ses dix membres se rattachaient de nombreux autres auteurs qui reprirent les idées du groupe dont plusieurs amis de Buñuel: Max Aub (1903-1972) (il fait partie de la délégation républicaine espagnole qui commande, pendant la guerre civile, à Pablo Picasso, le célèbre *Guernica*), José Moreno Villa (1887-1955), José Bergamín (1895-1983).

¹³¹ Agustín Sánchez Vidal. *Op. cit.*, p. 205.

mejor que el primero / Hinojosa publie un autre livre bien meilleur que le premier »¹³², preuve que Buñuel suit assidument ce que font ses connaissances même lorsqu'il part pour Paris en 1925. D'ailleurs, Hinojosa lui dédie plusieurs poèmes: « Sequía / sécheresse » dans *Campo* et « Calma / Calme » dans *Poesía de perfil* ; il dédie aussi « Canción / Chanson » à Jeanne Rucar, la fiancée de Buñuel. Dans les années 30, Hinojosa s'engage en politique et se rapproche des partis conservateurs. Arrêté par les républicains, il est fusillé en 1936.

Mais la majorité des poètes de la génération 27 sont Républicains et plusieurs connaîtront le chemin de l'exil (notamment au Mexique) après la victoire de Franco: José Moreno Villa (1887-1955), homme aux multiples talents (il est aussi critique littéraire, peintre, bibliothécaire...), Luis Cernuda (1902-1963), dont la poésie semble une méditation, Pedro Garfias (1901-1967), co-fondateur de la revue *Horizonte* (1922) et fondateur de la revue ultraïste *Tableros* (1923)¹³³, connu pour ses *Poésies de la guerre d'Espagne* (1941). Le poète Pedro Salinas (1892-1951) s'installera lui aux Etats-Unis après 1936 où il mènera une carrière féconde à l'Université Johns-Hopkins. Quelques membre de la génération 27 feront le choix de rester en Espagne après 1939, à l'image de Jorge Guillén (1893-1984), partisan de la poésie pure et à ce titre disciple de Juan Ramón Jiménez, Manuel Altolaguirre (1905-1959) adepte d'une poésie spirituelle et intimiste qui produira un des films mexicains de Buñuel: *La subida al cielo* (*La montée au ciel*) en 1951 et dont l'histoire est inspirée d'un fait qu'il a vécu.¹³⁴ Buñuel a côtoyé ces intellectuels ; certains, à l'image de José Bergamín, écrivain mis en scène dans *L'espoir* de Malraux, deviendront ses amis proches, plus tard. Certes, ils se connaissaient en 1936 comme en

¹³² Fundación Federico García Lorca, COA 144.

¹³³ Dans une carte de juin 1926, Buñuel demande à León Sánchez Cuesta de lui garder une copie d'un livre que vient de publier Garfias. Nous n'avons pas retrouvé le titre de cet ouvrage. Sur ce poète, lire aussi page 39.

¹³⁴ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 250.

témoigne le producteur Ricardo Muñoz Suay qui raconte à Max Aub qu'il connut Buñuel en septembre 1936 (dans un train allant de Barcelone à la frontière française) par l'intermédiaire de Bergamín¹³⁵, mais Jean-Claude Carrière raconte que « leur amitié remontait à 1960, l'année de *Viridiana*. A cette occasion, Luis reçut une lettre de Bergamín qu'il conservait précieusement, et qu'il mettait au-dessus de tous les commentaires, de toutes les critiques. Pour les films suivants, il attendait la lettre de Bergamín, la seule qui comptât. »¹³⁶ Buñuel confie dans ses mémoires au sujet de la lettre sur *Viridiana*: « il me comparait à Antée, disant que je reprenais des forces au contact de la terre natale. » L'exil est effectivement pour Buñuel et ses compagnons une expérience douloureuse et malgré cet arrachement, l'Espagne continuait à vivre en lui. Si Buñuel appréciait tant Bergamín, c'est que le poète partageait cette blessure. Devenu sourd sur la fin de sa vie, Buñuel disait avec humour: « J'aime beaucoup ce qu'il dit. Quel dommage que je ne l'entende pas. »¹³⁷ Bergamín, avec ironie, avait défini le surréalisme espagnol naissant (celui de Lorca, d'Alberti. . .) de « surréalisme Codorníu » (soit « surréalisme champagnisé » puisque le Codorníu est un vin mousseux espagnol). C'est probablement à cause de cette amitié profonde faite de respect et d'admiration mutuelle que le très discret Bergamín accepta de figurer dans *Le fantôme de la liberté* (dans une scène où figurent aussi Serge Silberman, producteur, et José Luis Barros, un ami de Buñuel). Richement vêtu de noir, il joue le rôle d'un ecclésiastique condamné à mort, tout comme son ami Buñuel qui revêtit un froc de moine franciscain, une ceinture de corde et des sandales. Mourant en même temps dans le film, le destin voulut que dans leur vie réelle ils moururent à un mois d'intervalle: Buñuel le 29 juillet et Bergamín le 28 août 1983. Cette scène

¹³⁵ Luis Buñuel. *Entretiens... Op. cit.*, p. 293.

¹³⁶ José Bergamín. *Le Clou brûlant*. Paris : Les Fondateurs de Briques, 2009, p. 7. Citation tirée de la préface de Jean-Claude Carrière.

¹³⁷ Idem.

symbolique montre combien les deux amis sont profondément marqués par le catholicisme espagnol, leurs œuvres en sont indélébilement marquées et ils ne peuvent s'en soustraire que par la mort. Tous les deux Républicains, dès les premières heures (Bergamín participe au gouvernement provisoire de la Deuxième République), on imagine leur amertume face au franquisme même si sur la fin de sa vie Buñuel juge Franco sans haine et avec dérision:

C'est un type formidable. Il a une vision. . . Un type remarquable. Très sympathique. Nous avons causé une demi-heure. Mais ce que j'ai bien aimé, c'est que, au moment où je prenais congé, il est allé à la porte et a crié: 'Carmencita ! fais une tortilla à la saucisse, pour Buñuel ! il va s'en aller.' Très espagnol, très espagnol.¹³⁸

Plus engagé contre Franco, Bergamín critiqua aussi la restauration monarchique lors de la transition démocratique. Dans un manifeste intitulé *L'erreur monarchique*, il dira d'une manière exquise: « Mon monde n'est pas de ce royaume. »¹³⁹

iii. La volonté d'appartenir à un mouvement avant-garde

C'est autour de ces intellectuels qui créent ce renouveau culturel que naît à Madrid l'Ultraïsme, mouvement créé en 1919 par Guillermo de la Torre¹⁴⁰, autre membre de la génération 27, et Pedro Garfías. Sur ce personnage, Buñuel raconte: « [il] pouvait passer quinze jours à chercher un adjectif [. . .]. Je me rappelle encore par cœur un de ses poèmes, intitulé *Peregrinos (Pèlerin)* extrait du recueil *Bajo el alar del Sur (Sous l'aile du Sud)*:

Fluían horizontes de sus ojos

Des horizons s'écoulaient de mes yeux

¹³⁸ Luis Buñuel. *Entretiens... Op. cit.*, p. 175.

¹³⁹ Paco Rabal raconte sur Bergamín que « siempre estaba rodeado de chicas. Vivía en un piso que le había dejado André Malraux. No tenía dinero y le solíamos pagar la cena. Hice una serie buenisima para la televisión francesa 'Los ángeles exterminadores', escrita por Bergamín y dirigida por Michel Mitrani, sobre los clásicos españoles. / Il était toujours entouré de filles. Il vivait dans un appartement que lui avait laissé André Malraux. Il n'avait pas d'argent et nous avions l'habitude de lui payer le dîner. Il fit une excellente série pour la télévision française 'Les anges exterminateurs' ; consacrée aux classiques espagnols, elle fut écrite par Bergamín et réalisée par Michel Mitrani. » Pedro Guerrero Ruiz. *Op. cit.*, p. 61-62.

¹⁴⁰ De cet auteur, Buñuel possédait *Hélices poemas* (Edition *Mundo Latino*, 1923), livre retrouvé à Saragosse.

Traía rumor de arenas en los dedos	Il apportait une rumeur de sables entre mes doigts
Y un haz de sueños rotos	Et une gerbe de rêves brisés
Sobre sus hombros trémulos	Sur ses épaules tremblantes
La montaña y el mar sus dos lebreles	La montagne et la mer ses deux lévriers
Le saltaban al paso	Sautaient à son passage
La montaña asombrada, el mar encabritado	La montagne cabrée, la mer émerveillée ¹⁴¹

Même si le mouvement ne dure que quatre ans, il permet de promouvoir un courant avant-gardiste espagnol influencé par le cubisme (de Pablo Picasso et Georges Braque), le dadaïsme (des poètes Hugo Ball, Tristan Tzara ainsi que des peintres Jean Arp, Marcel Janco et Sophie Taeuber-Arp), le futurisme (de l'italien Marinetti) et le créationnisme poétique (du Chilien Vicente Huidobro¹⁴²). Le mouvement rejette les normes esthétiques classiques et propose de les dépasser (ultra). C'est avec les ultraïstes que Luis Buñuel participera pour la première fois à un mouvement artistique et c'est dans ce cadre qu'en février 1922 il publie, à Madrid, dans la revue *Ultra*, son premier écrit intitulé: « *Una traición incalificable/Une inqualifiable trahison* ». ¹⁴³ Dans ce texte, un écrivain observe le vent dans la rue: « Tous les soirs ou presque, avant d'entrer dans ma chambre, je le laissais siffler allègrement, entrelacé aux fils électriques de la rue, ou s'amusant à jouer avec les morceaux de papier qui paissaient sur le pavé. » Puis, l'auteur entre en conversation avec le vent: « Un soir, enfin, il me jura que si je le laissais entrer, pour apprécier mon œuvre, jamais plus il ne me dérangerait ; bien au contraire, il m'apporterait toute sorte de parfums et de musiques et il bercerait *mon* grand travail. »¹⁴⁴ Ce premier texte,

¹⁴¹ Luis Buñuel. *Mon dernier...* *Op. cit.*, p. 67.

¹⁴² Vicente Huidobro maîtrisait parfaitement la langue française et il publia à Paris des livres que Buñuel lus (retrouvés à Saragosse) comme *Saisons choisies* (1921) et *Tout à coup* (1925). Ce dernier recueil sortit aux éditions *Au sans pareil*, maison créée par René Hilsum, premier éditeur des surréalistes. En 1932, Huidobro publie aussi (en espagnol) une pièce de théâtre: *Gilles de Rais*, thème qu'affectionne particulièrement Buñuel. C'est aussi à cette date que le poète chilien rentre dans son pays et s'engage en politique.

¹⁴³ Luis Buñuel. *Le Christ...* *Op. cit.*, p. 13-15.

¹⁴⁴ Luis Buñuel. *Le Christ...* *Op. cit.*, p. 14.

assez proche du conte, enrichi de métaphores, repose sur la personnification du vent et des objets qui sont présents dans la chambre de l'auteur. Agustín Sánchez Vidal dans *Luis Buñuel, Obra literaria* s'est attaché à l'étude de ces écrits. Il souligne la parenté du style littéraire du jeune Buñuel avec Ramón Gómez de la Serna puisque Buñuel donne une psychologie aux objets, procédé récurrent dans *Greguería* (Antonio Monegal reprend cette idée dans *Luis Buñuel de la literatura al cine*¹⁴⁵). Relevons par ailleurs que pour cette première publication, Buñuel conçoit un personnage écrivain, alors que son œuvre cinématographique n'en comporte aucun.¹⁴⁶

Dans un autre article intitulé *Orquestación (Instrumentation)*, dédié au musicien Adolfo Salazar¹⁴⁷ et paru en novembre 1922 dans la revue *Horizonte*, Buñuel s'amuse à donner des définitions d'instruments, un peu comme les phrases anaphoriques de Ramón Gómez de la Serna dont nous avons parlé plus haut. Le jeune Buñuel définit par exemple un violoncelle par: « Rumores de mar y de selva. Serenidad. Ojos profundos. Tienen la persuasión y la grandeza de los discursos de Jesús en el desierto. »¹⁴⁸ (« Rumeurs de mer et de forêt. Sérénité. Yeux profonds. Ils ont la persuasion et la grandeur des discours de Jésus dans le désert. »¹⁴⁹) Encore une fois, ces définitions sont à rapprocher du travail de Ramón Gómez de la Serna qui définissait son style par « humour + métaphore = *greguería* ». Buñuel reconnaît dans ses mémoires qu'à propos de cet écrit, « quelques mots, quelques lignes s'attachaient à chaque instrument. Gómez de la Serna me félicita chaudement pour ce poème. Il est vrai qu'il y

¹⁴⁵ Antonio Monegal. *Luis Buñuel de la literatura al cine, Una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos, 1993.

¹⁴⁶ Luis Buñuel et Jean-Claude Carrière rédigèrent le scénario de *Là-bas* qui comporte le personnage d'un écrivain (Durtal), mais le film ne fut pas réalisé.

¹⁴⁷ Adolfo Salazar (1890-1958) fut musicien, compositeur et critique. Il avait été l'élève de Bartolomé Pérez Casas, Manuel de Falla et Maurice Ravel. En 1915, il fonda la *Sociedad Nacional de Música* pour promouvoir la musique contemporaine.

¹⁴⁸ Luis Buñuel. *Obra literaria, Ed. de Agustín Sánchez Vidal*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1982, p. 87.

¹⁴⁹ Luis Buñuel. *Le Christ... Op, cit.*, p. 16.

reconnaissait facilement son influence »¹⁵⁰ ; mais il est aussi intéressant d’y voir une certaine parenté avec les définitions que composent les surréalistes français dans leur *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938). Pour ce même mot (violoncelle), André Breton et Paul Eluard imaginent un sens tout aussi original doté d’images évocatrices: « la gravure qui représentait un homme frappant une femme de toutes ses forces avec un violoncelle sous le titre: *violoncelle qui résiste*. » Mais comme le remarque Buñuel: « nous connaissions Dada, Cocteau, Marinetti. Le surréalisme n’existait pas encore. »¹⁵¹

En 1923, Buñuel publiera encore trois textes: *Banlieues, Tragédies inaperçues comme thèmes d’un théâtre nouveau* et *Pourquoi je n’ai pas de montre*. Dans le premier texte, il s’agit « des faubourgs des petits chefs-lieux de province, habités par des gens pauvres et indolents, des chiffonniers, tout au plus » et l’auteur parle des « enfants qui fouillent dans les monticules et à qui on n’a jamais raconté d’histoires. » Cet article paru dans la revue espagnole *Horizonte* montre que le jeune Buñuel commence à avoir une réflexion propre. Il est assez frappant que ces propos de 1923 sont une anticipation de ce qu’il fera presque 30 ans plus tard, en 1950, au Mexique avec *Los Olvidados*. L’introduction de ce film commençait par les paroles suivantes:

Las grandes ciudades modernas –Nueva York, París, Londres- esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente, para que sean útiles a la sociedad. México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal. Por eso esta película, basada en hechos de la vida real, no es optimista, y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad.

Les grandes villes modernes –New York, Paris, Londres- cachent derrière leurs magnifiques édifices des foyers de misère qui hébergent des enfants sous-alimentés, sans

¹⁵⁰ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 91.

¹⁵¹ Idem.

hygiène, sans école, graine de délinquants. La société essaie de corriger ce mal, mais la réussite de leurs efforts est très limitée. Dans un futur proche, seulement, pourront être revendiqués les droits de l'enfant et de l'adolescent, pour qu'ils soient utiles à la société. Mexico, la grande ville moderne ne fait pas exception à cette règle universelle. C'est pour cela que ce film, basé sur des faits de la vie réelle, n'est pas optimiste et laisse la solution du problème aux forces progressistes de la société.¹⁵²

Le passage à la Résidence est donc véritablement le moment où Buñuel s'est forgé un bagage littéraire mais aussi une opinion sur le monde qui l'entoure. Dans *Tragédies inaperçues comme thèmes d'un théâtre nouveau*, Buñuel oriente ses pensées sur le théâtre. Il affirme: « du théâtre primitif au théâtre actuel, il n'a fondamentalement connu que peu ou pas de variations. »¹⁵³ Il ajoute vers la fin de ses réflexions: « pour un théâtre macabre à la Edgar Poe, le dramaturge de la nouvelle génération peut chercher l'inspiration dans les greniers des maisons et laisser tomber les cimetières désormais épuisés. »¹⁵⁴ Mais le texte est encore parsemé de *greguerías* avec par exemple « une petite peau de chamois » qui prend vie: « Lorsque j'entrai dans ma chambre, elle remuait joyeusement ses petits bras angulaires et ne cessait de me faire des signes jusqu'à ce que je la prenne dans mes mains. »¹⁵⁵ Même type d'images métaphoriques pour le pyjama qui « acheté récemment, venait de se suicider en se jetant par terre. »¹⁵⁶ Dans le texte *Pourquoi je n'ai pas de montre*, l'auteur personnalise le temps: « Tout à coup, son corps commença à s'étirer démesurément [. . .]. Le Temps s'allongeait trop. »¹⁵⁷

Ses publications montrent sa volonté d'appartenir à un mouvement moderne nouveau. Les ultraïstes avaient pour habitude de se rencontrer dans les cafés de Madrid. C'est au cours de ces *peñas* (cercles) que Buñuel rencontrera de nombreuses personnalités du monde littéraire

¹⁵² Ma traduction.

¹⁵³ Luis Buñuel, *Le Christ... Op, cit.*, p. 22.

¹⁵⁴ Luis Buñuel, *Le Christ... Op, cit.*, p. 24.

¹⁵⁵ Luis Buñuel, *Le Christ... Op, cit.*, p. 23.

¹⁵⁶ Luis Buñuel, *Le Christ... Op, cit.*, p. 24-25.

¹⁵⁷ Luis Buñuel, *Le Christ... Op, cit.*, p. 29.

espagnol. Outre ceux déjà cités, il entrevoit ainsi José Luis Borges (le beau-frère de Guillermo de la Torre puisque ce dernier est marié à Norah Borges) dont il apprécie peu les écrits¹⁵⁸ mais aussi Benito Pérez Galdós (déjà malade), auteur qui nous intéresse à plus d'un titre et sur lequel nous reviendrons dans les chapitres suivants puisque Buñuel adaptera plusieurs de ses romans (*Nazarín* et *Tristana*, notamment). Apprécié de son père qui l'encourage à le lire, Buñuel ne le découvrira que plus tard sur le continent américain: « j'ai commencé à lire Galdós lors de mon premier voyage aux Etats-Unis, celui des années trente. »¹⁵⁹ Sur l'écrivain, Buñuel remarque: « Galdós romancier est souvent l'égal de Dostoïevski. Mais qui le connaît en dehors de l'Espagne ? »¹⁶⁰

Après 1923, Buñuel ne publie pas mais il continue à écrire, très parcimonieusement, ce qui confirme que ce n'est pas son fort. En 1924, année où il prépare son départ pour la France, il n'écrit rien si l'on se fie à la publication de son œuvre littéraire. En revanche, il est intéressant de constater que, petit à petit, il se détache de ses maîtres pour envisager des projets plus personnels. En 1927, il rédige un « projet de nouvelle » qui ressemble étrangement à une idée de scénario. Dans ce texte, le narrateur va dans trois soirées après quoi, d'excès, il meurt. Des fossoyeurs se chargent de son enterrement qui doit avoir lieu dans un endroit qu'il aime et connaît bien: Tolède. « Ils soulevèrent l'infecte pierre du sépulcre du cardinal Tavera et, ayant retiré son immonde charogne, qu'ils durent jeter dans une décharge car les pauvres eux-mêmes n'en voulaient plus, ils m'y déposèrent pour toujours. » Ce projet très imagé (et donc « filmable ») contient une parenté évidente avec un film qu'il réalisera en 1970, soit plus de

¹⁵⁸ Selon Claudio Isaac. *Midday with Buñuel*. Chicago: Swan Isle, 2007, p. 68.

¹⁵⁹ Cité par Tomas Perez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 36.

¹⁶⁰ Luis Buñuel. *Mon dernier...* *Op. cit.*, p. 274.

quarante ans plus tard: *Tristana*. Dans une des scènes, Catherine Deneuve se penche sur la pierre tombale de ce même cardinal Tavera. . .

La même année, Buñuel écrit un premier projet de court métrage (du moins le premier qui nous soit parvenu) intitulé *La Sancta Misa Vaticanae* qui devait mettre en scène selon les mots du jeune réalisateur en herbe:

una competición de misas en la plaza de San Pedro, de Roma. [...] Al darse la 'salida' los curas empezaban a decir la misa lo más de prisa que podían. Alcanzaban velocidades increíbles, al volverse los fieles para decir el Dominus vobiscum, para santiguarse, etc., [. . .]. Algunos caían exhaustos, como boxeadores. Finalmente, queda campeón Mosén Rendueles, de Huesca, con un récord de haber dicho la misa entera en un minuto y tres cuartos. Como premio se le entrega una custodia con un roscadero.¹⁶¹

une compétition de messes sur la place Saint-Pierre de Rome [...] Dès qu'on donnait le « départ », les curés commençaient à dire la messe le plus rapidement possible. Ils atteignaient des vitesses incroyables, pour se tourner vers les fidèles et dire le Dominus vobiscum, pour faire le signe de croix, etc., [...]. Certains tombaient, épuisés, comme des boxeurs. Finalement, le champion est Mosén Rendueles, de Huesca, avec le temps record d'une minute quarante-cinq pour dire la messe. Il reçoit pour prix un ostensor et un grand panier d'osier aragonais.¹⁶²

On peut donc dire qu'entre 1925 et 1927, les écrits de Buñuel laissent présager son avenir professionnel. On voit tout d'abord un auteur qui se cherche, qui expérimente et qui petit à petit se détache de ses maîtres, en particulier Ramón Gómez de la Serna avec qui il a eu le premier projet de film: *El mundo por diez céntimos / Le monde pour dix centimes*. Buñuel raconte: « Il montrait la fabrication d'un journal, sa vente dans la rue, les gens qui le lisaient. Les nouvelles que donnait le journal étaient huit contes de Ramón. [. . .] Je ne faisais que donner une forme à

¹⁶¹ Luis Buñuel. *Obra literaria... Op. cit.*, p. 115.

¹⁶² Luis Buñuel. *Le Christ... Op. cit.*, p. 49.

l'argument qui était de Ramón. »¹⁶³ Le projet ne se fit pas. Buñuel travailla finalement avec Dalí et réalisa *Un chien Andalou*.

Le titre de ce premier film fait d'ailleurs référence à d'autres travaux de Buñuel. Lorsqu'il était à la Résidence, il s'essaya à la poésie et son recueil s'appelle *Chien andalou*. Il comprend dix textes intitulés: *J'aimerais pour moi*, *Polissoir miraculeux*, *Cela me semble ni bien ni mal*, *En nous mettant au lit*, *L'arc en ciel et le cataplasme*, *Rédemptrice*, *Bacchanale*, *Odeur de sainteté*, *Palais de glace*, *Oiseau d'angoisse*. Quatre d'entre eux furent publiés en 1929 dont trois dans la *Gaceta Literaria* (numéros 50 et 51), bimensuel créé par les membres de la génération 27 et qui parut entre 1927 et 1932. Dans plusieurs d'entre eux, il y a des références religieuses comme l'indiquent les titres. Dans *Bacanal (Bacchanale)*, Buñuel allie personnage mythologique et saint, saint dont il a probablement lu la vie dans *La légende dorée* avec Lorca.

Voici un extrait de ce poème:

San Bartolomé y el fauno danzaban cuando
las piedras salían disparadas de la tierra
como besos tirados con la punta de los dedos
Al morir se lo comieron unas hormigas alegres
que tampoco eran hormigas
eran unas bayaderas silenciosas.

De la tumba de San Bartolomé
sale una espiga de carne ardiendo
por cada beso que pudo y no quiso robar.¹⁶⁴

Saint Barthélemy, et le faune dansaient quand
les pierres jaillirent de la terre
comme des brasiers lancés du bout des doigts.
Quand il mourut, il fut mangé par des fourmis joyeuses

¹⁶³ Cité par Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 41. Mario Hernández dans une article intitulé *Luis Buñuel y Federico García Lorca: Documentos de una amistad*, signale que Buñuel aurait aussi sollicité Claudio de la Torre (1895-1973) et Ignacio Sánchez Mejías (1891-1934). Ce dernier, écrivain et torero, mourut encorné au cours d'une corrida. Lorca lui a dédié un célèbre poème: *Chant funèbre pour Ignacio Sánchez Mejías* (1934).

¹⁶⁴ Luis Buñuel. *Obra literaria... Op. cit.*, p. 139.

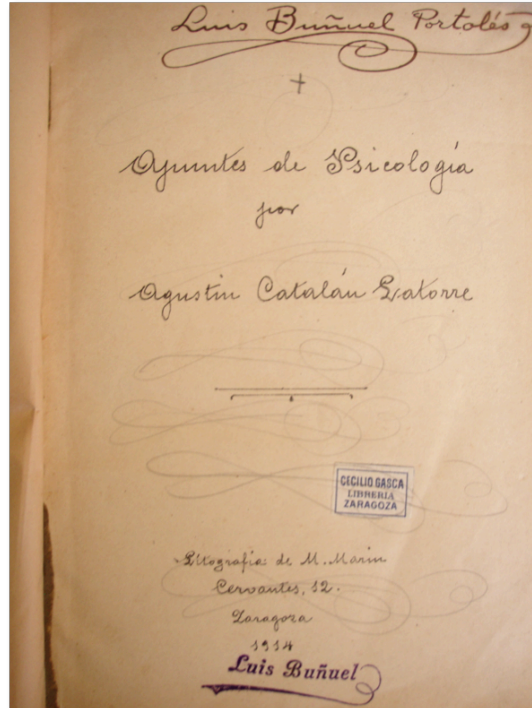
qui n'étaient pas non plus des fourmis
mais des bayadères silencieuses.

Sur la tombe de Saint Barthélemy
pousse un épi de chair brûlant
de chaque baiser qu'il aurait pu et n'a pas voulu voler.¹⁶⁵

On remarquera que dans ce poème publié en 1929, Buñuel non seulement bafoue vigoureusement les concepts religieux, alors que l'Espagne est un pays très catholique. Il se permet ainsi d'évoquer une possible vie amoureuse du saint en parlant de baisers volés. Le cannibalisme qu'il évoque de la part des bayadères comporte aussi une dimension érotique et les fourmis ne sont pas sans rappeler les études d'entomologie que fit Buñuel ainsi que la célèbre scène du film *Un chien andalou* qu'il tourna avec Dalí. On est aussi en mesure de se demander si ce poème n'a pas été imaginé comme un rêve, idée qui aurait pu lui venir de sa lecture de *L'interprétation des rêves* de Sigmund Freud.

Car ce qui a captivé aussi Buñuel au début des années 20, c'est la psychanalyse. Etudiant, il a lu *Apuntes de psicología (Notes de psychologie)* d'Agustín Catalán Evatorre, ouvrage publié à Saragosse en 1914 (cf. photo ci-dessous) et acheté chez le libraire Cecilio Gasca ainsi que les *Prácticas de psicología experimental (Pratiques de psychologie expérimental)* de M. Marín (imprimé à Saragosse mais sans date de publication), ouvrage qui conserve des notes de l'étudiant Buñuel.

¹⁶⁵ Luis Buñuel. *Le Christ... Op, cit.*, p. 71.



Première page de *Apuntes de psicología* (1914)

© Luis Buñuel Film Institute

Il a aussi acheté *La vida del espacio* (1920) de Maurice Maeterlinck (prix Nobel de littérature en 1911) dont le sous-titre annonce: « *La cuarta dimensión, el cultivo de los sueños, aislamiento del hombre, juegos del espacio y el tiempo / La quatrième dimension, la culture des rêves, l'isolement de l'homme, les jeux de l'espace et du temps* ». Mais, plus que tout, il lit en 1921 la *Psychopathologie de la vie quotidienne* de Sigmund Freud, texte traduit par Ortega y Gasset. Il s'attache à apprendre l'hypnotisme, à étudier plusieurs ouvrages sur ce sujet et réussit à endormir plusieurs personnes dont une certaine Rafaela particulièrement sensible aux « pouvoirs » de Luis Buñuel. Il lui donne des ordres à distance, en pensant très fort à elle. Ainsi, un jour, alors qu'elle travaille, près du café où il se trouve, il lui demande de venir. Elle arrive somnambule dix minutes plus tard et s'assied près de lui. Suite à son décès, quelques mois plus tard, Buñuel arrête ces expériences. Dans ses mémoires, il confie: « La lecture de Freud et la

découverte de l'inconscient m'ont apporté beaucoup dans ma jeunesse. »¹⁶⁶ Cet attrait pour l'étude de l'inconscient ressort dans *Belle de Jour*. Au cours d'un dialogue, Renée, une amie de Séverine déclare: « j'aimerais mieux aller voir le magnétiseur. Il paraît qu'il fait des miracles. » Ce à quoi Séverine répond: « Eh bien, c'est pas moi qui me laisserais endormir ! ». Pierre, l'époux de Séverine qui est médecin corrige d'un ton professoral: « Un magnétiseur n'est pas un hypnotiseur, ma chère ! Ils provoquent les levers de soleil. » Il ajoute d'un ton mystérieux: « Les hypnotiseurs, eux vous font descendre du caveau. » Dans *Viridiana* (1961), c'est lorsque la jeune novice marche somnambule dans la maison de son oncle que ce dernier éprouve un désir violent à son égard. Dans *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), le réalisateur nous convie à écouter le récit de plusieurs rêves qui finissent par se confondre avec la réalité. Le monde du rêve et de l'inconscient fascine Buñuel qui nous présente des faits sans réellement donner de réponses.

iv. Un vif intérêt pour la littérature russe

Cette jeunesse à la Résidence est donc une période durant laquelle Buñuel lit beaucoup, parfois, un livre par jour, selon Jean-Claude Carrière. C'est à la Résidence que Buñuel découvre la littérature russe, grâce à la collection *Universal* dirigée par Ortega y Gasset. Buñuel déclare qu'à l'époque (les années 20), son auteur russe favori est Leonid Andreïev (1871-1919), écrivain méconnu en France, dont les œuvres jugées anticomunistes furent longtemps occultées par l'Union soviétique. Dans *Sascha Yegulev*, ce qui plaît au jeune Buñuel, c'est l'attrait du héros pour la révolution. Mais Sascha est un garçon qui vit un conflit d'identité. Fils d'un général

¹⁶⁶ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 282.

décédé, il vit avec sa mère. Cette dernière lui apprend que c'est son père qui en la frappant a fait mourir celui qui aurait dû être son frère aîné. De cette révélation, Sascha développe alors une antipathie envers sa classe sociale et voit dans les mouvements révolutionnaires, tout comme Andreïev qui était anti-tsariste, un moyen de changer une société qu'il déteste. Dans ses mémoires, Rafael Alberti confirme que les jeunes intellectuels espagnols étaient fascinés par ce roman dans lequel il existait une « forte et violente inclinaison vers l'anarchisme. »¹⁶⁷ Buñuel raconte qu'en le relisant plus tard dans les années 40, à Hollywood, le roman lui parut mauvais. Peu connu en France, non traduit jusqu'à récemment, l'écrivain fut partiellement révélé au public par Laurent Terzieff, acteur qui joue dans le film *La voie lactée* (1969) et qui monta une de ses pièces: *La pensée*. Buñuel lit aussi Mikhaïl Youriévitich Lermontov (1814-1841), poète et romancier. Dans *Vadim* (1834), roman inachevé, Lermontov prend position pour les paysans opprimés et ses idées reflètent assez bien les prises de position des étudiants de son temps et de son pays: indignation contre le servage, haine du despotisme, aspiration à la liberté. Buñuel apprécie aussi Anton Tchekhov (1860-1904), qui s'était fait un nom avec son récit de voyage *La steppe* (1888) et qui passe plus tard à la notoriété pour ses nouvelles telles que *La dame au petit chien* (1899) ou ses pièces de théâtre comme *La mouette* (1896). Son style neutre et tout en retenue dans certaines descriptions des aspects de la vie et de la pensée des hommes se rattache aux descriptions réalistes et sans complaisance d'Ivan Tourgueniev (1818-1883) que Buñuel a également lu. Le cinéaste fut sensible aux descriptions des problèmes politiques de son temps comme dans *Roudine* (1856) ou *Pères et fils* (1862). C'est dans ce roman que l'auteur popularisa

¹⁶⁷ Rafael Alberti. *The Lost Grove, Autobiography of A Spanish Poet in Exile*. Berkeley: University of California Press, 1981, p. 160. Ma traduction.

le concept de *nihilisme*. Dans les livres de Saragosse, on retrouve un ouvrage d'Ivan Gontcharov: *Marcos el nihilista* (Edition América, 1920) qui montre que Buñuel s'intéressa au concept.

Il aime aussi Dostoïevski qui montre les dangers du nihilisme et fait aussi partie des lectures des jeunes de la Résidence comme en témoigne Rafael Alberti qui dit avoir été intrigué (plus qu'impressionné) dans *L'idiot* (1868-1869) par ce monde de folie dans lequel les gens évoluent si naturellement et dans lequel la singularité semble être la norme. L'écrivain constate que l'Espagne du début du XXe siècle était remplie d'individus similaires. Probablement que Buñuel fut sensible au style romanesque de Dostoïevski que Mikhaïl Bakhtine dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* qualifie de « dialogisme ». Une écriture qui put inspirer le futur scénariste, l'adaptateur de romans.

Jean-Claude Carrière confie que Buñuel « avait une connaissance des romanciers russes, de Dostoïevski surtout, qui surprit André Gide quand ils se rencontrèrent à Paris. »¹⁶⁸ Aux quelques noms que nous venons de citer il faudrait ajouter: Nicolas Gogol (1809-1852), Léon Tolstoï (1828-1919), Vladimir Korolenko (1853-1921), Maxime Gorki (1868-1936), Alexandre Kouprine (1870-1938) et probablement d'autres qui apparaissent au détour d'une étude, d'une biographie, mais sur lesquels le réalisateur n'a jamais revendiqué une quelconque influence. A ce jour, à notre connaissance, aucune étude ne s'est attachée à établir un lien entre l'œuvre de Buñuel et la littérature russe, mais, à nos yeux, elle est bien là même si sur la fin de sa vie le réalisateur ne semble plus apprécier autant les auteurs russes. Buñuel déclare en 1972 à Aub:

¹⁶⁸ Luis Buñuel. *Le Christ... Op. cit.*, p. 9.

« J'ai essayé de les relire, dernièrement. Je ne peux pas dire qu'ils ne me plaisent plus du tout, mais enfin presque. Sauf Tolstoï, naturellement. Mais Dostoïevski, je ne le supporte plus. »¹⁶⁹

Buñuel explique dans ses mémoires qu'il connaissait « presque tous les auteurs [russes] du XIXe et du début du XXe siècle. »¹⁷⁰ Les représentations de ces auteurs sur leur société en mutation alimentent sans aucun doute les propres pensées de Buñuel et de ses amis tels que Bergamín. Dans *Le clou brûlant* (1972), ouvrage imprégné d'une religiosité très espagnole, Bergamín relate une anecdote: une petite fille, Béatrice voit dans une église des femmes prendre dans leurs mains des hosties consacrées avec une visible vanité (geste interdit) pour les faire passer. Son ami André Malraux qui signe la préface de l'essai déclare: « pour trouver des œuvres hantés à ce point par le mystère fondamental, il faut relire maintes œuvres russes de la fin du XIXe siècle [. . .]. J'étais intrigué pendant la guerre civile espagnole, par le lien des Russes avec les Espagnols ; par le chant improvisé des Russes qui, à travers les montagnes, répondait au *cante jondo*. »¹⁷¹ Oui, il semble bien y avoir des échos entre les deux peuples et les intellectuels espagnols ont pu entrevoir dans la littérature russe des critiques sociales, des aspirations à des changements politiques pour leur propre patrie. L'Espagne connaît en ce début du XXe siècle des contorsions sociales et politiques comparables à celle décrites par les auteurs russes et qui conduisent le pays, dans un premier temps, à partir de 1923, à la dictature de Miguel Primo de Rivera, puis à l'instauration de la République en 1931 et enfin à la guerre civile, dès 1936.

Buñuel est aussi touché par les écrits révolutionnaires comme ceux de Pierre Kropotkine qui dans *Palabras Rebeldes (Paroles d'un révolté)* s'attache à faire « une critique ardente de la société bourgeoise, à la fois si féroce et si corrompue, et fait appel aux énergies révolutionnaires

¹⁶⁹ Luis Buñuel. *Entretiens...* *Op. cit.*, p. 126.

¹⁷⁰ Cité par Tomas Perez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 35.

¹⁷¹ José Bergamín. *Op. cit.*, p. 12.

contre l'Etat et le régime capitaliste. »¹⁷² Buñuel l'a lu en espagnol, le livre a été retrouvé dans une des valises de Saragosse. C'est peut-être en Français qu'il lit *La conquête du pain*. Victor Fuentes montre dans son ouvrage *La mirada de Buñuel* (2005) que ce récit, préfacé dans l'édition française de 1921 par Elisée Reclus, fut probablement, outre la thèse de Legendre, une inspiration pour le film documentaire *Las Hurdes* dont le titre français *Terre sans pain* (1932) est un emprunt non dissimulé. Comme le souligne Elisée Reclus dans sa préface, cette conquête du pain doit être prise au sens large, en effet, si Kropotkine défend que les problèmes politiques et sociaux peuvent être résolus par le pain, cela n'empêche pas l'écrivain russe de s'exprimer sur le logement, le vêtement, les besoins de luxe ou la décentralisation des industries. Préoccupé par ces questions de société, Buñuel achète *La vie de Bakounine* (1930)¹⁷³, biographie que publie chez Gallimard la fille du dernier ambassadeur tsariste à Paris, Hélène Iswolsky. Bakounine est alors considéré comme le théoricien de l'anarchisme même s'il ne prit jamais le temps d'écrire ses concepts, donnant la priorité à la lutte.

Buñuel a aussi lu en espagnol *Schkid. La república de los vagabundos* (1930) de Belyk et Panteleev dans une édition Cenit. Difficilement trouvable actuellement, ce livre évoque les difficultés de la vie des enfants dans un monde (la Russie), où guerres et révolutions ont des conséquences incalculables. Le livre montre ces milliers d'enfants, victimes de la société capitaliste et qui n'ont d'autre solution que de piller, mendier, tuer. . . Sujet qui n'est pas sans rappeler *Los Olvidados* (1950).

v. Un goût certain pour la littérature française décadente

¹⁷² Pierre Kropotkine. *La conquête du pain*. Paris: Stock, 1921, p. VI. Citation tirée de la préface d'Elisée Reclus.

¹⁷³ Luis Buñuel Film Institute, caisse 2. Helene Iswolsky. *La vie de Bakounine*. Paris: Gallimard, 1930.

En sus de la littérature russe, Buñuel est aussi un fervent admirateur de la littérature française. Il relève ironiquement dans ses mémoires: « Les espagnols, moi par exemple, connaissent tout de la culture française. Les Français de leur côté ignorent tout de la culture espagnole. »¹⁷⁴ Il est vrai que Buñuel a lu de nombreux ouvrages français dans sa jeunesse, et d'une manière générale, tout au long de sa vie. Il découvre par exemple *Le rouge et le noir* pendant l'épidémie de grippe espagnole (1918) grâce à son ami José Moreno Villa, membre de la génération de 27 évoqué plus haut et qui réalisera un portrait du cinéaste, en 1948, à Mexico.¹⁷⁵ Buñuel a aussi *La chartreuse de Parme* dont il possède deux exemplaires (édition Calleja).¹⁷⁶ Buñuel s'est intéressé à des auteurs en vogue à son époque comme Anatole France dont cinq des écrits (quatre en français) ont été retrouvés à Saragosse dans des éditions datant des années 20: *Para el camino* (1920), *Le livre de mon ami* (1921), *Jardin d'Épicure* (1921), *Pierre Nozière* (1924), *Les sept femmes de Barbe-Bleue* (1925). Il connaît les écrits de Paul Valéry ; il achète plusieurs numéros de la revue que l'écrivain français dirige: *Commerce*.¹⁷⁷ Il rencontre Cocteau à Paris, ce dernier l'aidera à réaliser son second film: *L'âge d'or* (1930) en le présentant au vicomte de Noailles. Buñuel dit aussi être impressionné par *La porte étroite* (1909) de Gide, récit conçu comme un pendant à *L'immoraliste* (1902) et qui connut un vif succès à sa sortie. Cet enthousiasme s'atténua après une seconde lecture, plusieurs années plus tard.¹⁷⁸ Le jeune espagnol dévore avec enthousiasme des écrits novateurs venus d'outre Pyrénées comme la première publication d'Apollinaire: *L'enchanteur pourrissant* (1909) qui sous sa forme mi-théâtrale, mi-poétique est novatrice et révèle l'existence d'un poète qui cherche encore son style.

¹⁷⁴ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 89.

¹⁷⁵ Buñuel et Moreno Villa se verront régulièrement au Mexique où ils vivent en exil.

¹⁷⁶ Luis Buñuel Film Institute, caisse 4. Un des exemplaires a probablement appartenu à Jeanne Rucar, sa femme.

¹⁷⁷ Luis Buñuel Film Institute, caisse 9 (valise).

¹⁷⁸ Manuel Rodríguez Blanco. *Luis Buñuel*. Paris: BiFi, 2000, p. 33.

Il a aussi lu *Le poète assassiné* (1916) dans l'édition espagnole de 1924 qui est précédée d'un prologue de Ramón Gómez de la Serna.¹⁷⁹

Mais plus que tout, ce qui attire le jeune Buñuel, c'est la littérature teintée de scandale, plus osée, ce dont l'Espagne, victime de plusieurs siècles d'inquisition est totalement privée –il y a peu d'allusions érotiques dans les ouvrages espagnols en ce début du XXe siècle. Cet attrait est confirmé par la présence d'une anthologie érotique d'Andrés Guilmáin parmi les livres trouvés à Saragosse.¹⁸⁰ Jean-Claude Carrière explique que c'est durant cette période qu'il lit *Le journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau, *La femme et le pantin* de Pierre Louÿs et *Là-bas* de Karl-Joris Huysmans.¹⁸¹ Ce dernier auteur plaît beaucoup à Buñuel, le LBFI conserve les copies de *Les foules de Lourdes* (Plon, 1920), *Là-bas* (Plon, 1924), *En ménage* (Fasquelle, 1930), et *A Rebours* (Fasquelle, 1955), ce dernier ouvrage ayant peut-être servi à la préparation du film *Le Journal d'une femme de chambre* (1963) puisqu'un passage en est lu par Jeanne Moreau (nous y revenons dans le chapitre IV). Au cours de ses conversations avec Tomas Pérez Turrent et José de La Colina, Buñuel explique: « nous [Pierre Unik, Georges Sadoul et Buñuel] aimions [...] *Là-bas* de Huysmans, ce retour au moyen Age, l'évocation de la figure de Gilles de Rais. Gilles de Rais est formidable, n'est-ce pas ? Un chevalier chrétien, un compagnon de Jeanne d'Arc, qui commet ces crimes terribles. Lorsqu'il est châtié, le peuple pleure avec lui et lui pardonne. »¹⁸² Relevons que ses connaissances littéraires sont précises et solides. Lorsque José de La Colina laisse entendre que *Le journal d'une femme de chambre* montre que Mirbeau est une sorte de

¹⁷⁹ Luis Buñuel Film Institute, caisse 9 (valise). Guillaume Apollinaire. *El poeta asesinado*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1924.

¹⁸⁰ Luis Buñuel Film Institute, caisse 9 (valise). Andrés Guilmáin. *El jardín del pecado: antología erótica*. Madrid: Rafael Caro Raggio, 1921, tomo 1.

¹⁸¹ Luis Buñuel. *Là-bas d'après le roman de J-K Huysmans*. Paris: Ecriture, 1993, p. 7.

¹⁸² Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 83.

sous-Sade, Buñuel réagit: « non, parce qu'il a des épisodes qui ne sont pas sexuels. C'est plutôt un autre roman d'Octave Mirbeau qui serait un sous-Sade, *Le jardin des supplices* (1899), où il y a en effet de nombreux éléments sadiques. »¹⁸³ Buñuel semble donc bien connaître les œuvres de Mirbeau. Il a du être sensible au masochisme de Clara dans *Le jardin des supplices* ou aux pulsions sexuelles que le blasphémateur curé du roman *L'abbé Jules* (1888) ne peut contenir. Il est intéressant de noter que Mirbeau et Buñuel ont plusieurs points en commun: tous les deux ont été élevés chez des jésuites et critiquent allègrement la religion dans leurs œuvres. Ils tancent aussi vertement la bourgeoisie, son style de vie, ses règles sociales régies par la religion. Ils soulignent aussi les perversions que peuvent avoir les hommes (ou les femmes) et s'attachent à dénigrer la charité qui leur paraît inutile.

De la même époque, on trouve dans les livres de Saragosse, *Sixtine* de Rémy de Gourmont dans une édition de 1928, livre que l'auteur a dédié à son ami Villiers de l'Isle-Adam. Buñuel a d'ailleurs lu de ce dernier auteur, en espagnol, *La Eva futura* (*L'Ève future*, 1886), roman dans lequel l'écrivain met en scène Edison, inventeur d'une femme artificielle censée racheter l'Ève déchue.

Des ces derniers ouvrages cités, certains furent probablement achetés en France puisque c'est à cette époque que le futur réalisateur améliore sa connaissance de la langue et de la littérature française. De ces auteurs français qu'il a lus et admire, il en garde une trace originale. Buñuel fait à Paris l'acquisition d'un éventail hors du commun ; un objet que lui donné son ami Lulu Viñes. Juan-Luis Buñuel raconte:

Hernando Viñes était un architecte d'origine catalane, il habitait à Paris, rue Vavin. Sa femme était la fille d'un ex-Président du Honduras. Hernando avait un salon où des

¹⁸³ Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 289.

hommes de lettre et des artistes venaient et ils ont tous signé sur l'éventail. Chacun a écrit quelque chose de différent. Lulú [le fils] a connu mon père à la librairie espagnole où toute la communauté espagnole allait et il a donné l'éventail à mon père qui me l'a ensuite confié.¹⁸⁴

L'objet compte vingt-deux signatures dont deux d'auteurs particulièrement appréciés de Buñuel (et dont nous reparlerons): Octave Mirbeau et Joris-Karl Huysmans. L'éventail comprend aussi les paraphes d'hommes de lettre en vue du XIXe siècle tels que Pierre Loti, Alphonse Daudet, Leconte de Lisle, Frédéric Mistral, Emile Zola, José-Maria de Heredia, Paul Hervieu, Jules Lemaître, Victor Margueritte, Rosny ou Edmond de Goncourt. Ce dernier inscrit:

Tout être qui n'a pas en lui un fonds d'amour passionné, se portant sur les femmes, les fleurs, les bibelots, le vin même, sur n'importe quoi enfin, tout être qui n'est pas par un côté, un peu déraisonnable, tout être bourgeoisement équilibré, n'aura jamais, jamais, jamais, de talent en littérature.

Plusieurs poètes ont aussi apposé leur signature sur le tissu: Stéphane Mallarmé, Laurent Tailhade, Sully Prudhomme, Georges Rodenbach, Théodore de Banville ou encore des artistes: Auguste Rodin, Puvis de Chavannes et des compositeurs: Charles Gounod, Jules Massenet. Buñuel conserva cet objet toute sa vie, preuve de son attachement à la culture et à la littérature française.

A Paris, en ce milieu des années 20, le jeune Buñuel allait s'attacher à des auteurs français contemporains, à d'autres courants littéraires en vogue.

C. En France

En France, les intellectuels originaires de la péninsule ibérique ont adopté comme centre névralgique la librairie espagnole de la rue Gay-Lussac que Juan Vicens, un ami de Buñuel, avait

¹⁸⁴ Entretien avec Juan-Luis Buñuel, Paris, le 2 août 2012,

monté avec Léon Sánchez Cuesta, celui-là même qui expédie à Buñuel des livres de la librairie du 4 Plaza Mayor de Madrid et à qui Buñuel écrit régulièrement de 1925 à 1927. La librairie espagnole de Paris voit défiler Picasso, Hernando Viñes, Francisco García Lorca (le frère de Federico) et bien d'autres. Mais Buñuel ne va pas se cantonner à fréquenter ses concitoyens, il va entrer en contact avec les intellectuels parisiens, plus particulièrement les surréalistes.

i. Des amis surréalistes

Le 18 avril 1925, Louis Aragon donne à la Résidence des étudiants de Madrid une conférence sur le surréalisme¹⁸⁵ mais Buñuel ne le rencontre pas, il est déjà à Paris. Les deux hommes se connaissent plus tard, en 1929, grâce à Stratis Eleftheriadis. Ce dernier, plus connu sous le nom de Tériade est critique aux *Cahiers d'art* et Buñuel fait sa connaissance au *Dôme*, boulevard du Montparnasse ; il l'introduit auprès des surréalistes. A l'époque, Man Ray vient de terminer son film *Le mystère du château du Dé* (1929), œuvre qui utilise pour cadre la demeure avant-garde du vicomte et de la vicomtesse de Noailles à Hyères. La résidence a été réalisée par l'architecte Bob Mallet-Stevens (1886-1945) représentant du mouvement moderniste d'après guerre. Ray cherche un autre film qui pourrait être projeté avec le sien au cours d'une même séance car *Le mystère du château du Dé* ne dure que vingt minutes. Buñuel et Ray se rencontrent et après que Ray lui a présenté Louis Aragon, Buñuel souligne à ses interlocuteurs que son film est dans la lignée du mouvement surréaliste. Les deux membres du groupe vont alors à une projection au Studio des Ursulines et décident d'organiser une première avec l'ensemble du

¹⁸⁵ Conférence publiée le 15 juillet 1925 dans *La Révolution surréaliste*. D'après Agustín Sánchez Vidal. *Op. cit.*, p. 350.

groupe qui est préalablement présentés à Buñuel le 5 juin, au café *Cyrano*, place Blanche. Ils sont tous là (sauf Benjamin Péret qui est en voyage au Brésil): Max Ernst, André Breton, Paul Eluard, Tristan Tzara, René Char, Pierre Unik, Tanguy, Jean Arp, Maxime Alexandre, René Magritte. Ils assistent, le lendemain, en compagnie de quelques célébrités du tout Paris tels que Jean Cocteau, Le Corbusier, Georges Auric, Pablo Picasso ou Christian Bérard, à la première. Dans ses mémoires, Luis Buñuel raconte qu'anxieux de la réaction des spectateurs, il avait mis dans ses poches des cailloux qu'il aurait, au besoin, jeté de la scène sur l'assistance. Se trouvant derrière l'écran pour s'occuper du gramophone qui diffusait des morceaux de *Tristan et Iseult* de Wagner ainsi que des tangos argentins, cela aurait été aisé. Mais les pierres ne furent pas nécessaires puisque c'est sous les applaudissements que se termine la projection. Louis Aragon dans un entretien avec Max Aub conteste cette anecdote chimérique pourtant confirmée par les proches du réalisateur espagnol (notamment sa femme) ; « Il a rêvé. Il n'avait pas de cailloux dans ses poches et il n'était pas derrière l'écran. Il était seulement inquiet de savoir ce que nous penserions. Mais il avait tort, car nous étions tous débordant d'enthousiasme. »¹⁸⁶ Comme le confiera Buñuel plus tard: « ma rencontre avec le groupe surréaliste fut essentielle et décida du reste de ma vie. »¹⁸⁷

Au sein du groupe surréaliste, c'est bien entendu André Breton qui est le fer de lance du mouvement. Luis Buñuel a évidemment lu certaines de ses œuvres comme *L'immaculé conception* (1930) conçue avec Paul Eluard et dont il possède une copie dédiée.¹⁸⁸ En 1980, dans une première version de ses Mémoires, avant que Jean-Claude Carrière ne s'y attèle,

¹⁸⁶ Luis Buñuel. *Entretiens... Op. cit.*, p. 271.

¹⁸⁷ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 127.

¹⁸⁸ Il a donné cet ouvrage à Jean-Claude Carrière. Entretien avec Jean-Claude Carrière, Colombière-sur-Orb, le 12 août 2011.

Buñuel se rappelle que dans cette dédicace, les auteurs l'appelaient avec humour « le directeur de conscience », en référence à sa morale de la solidarité humaine ; le cinéaste dit avoir compris la portée de cette solidarité humaine grâce au surréalisme.¹⁸⁹ Par ailleurs, dans plusieurs entretiens, filmés ou retranscrits ainsi que dans ses mémoires, il prend plaisir à citer la définition de l'acte surréaliste: « L'acte surréaliste le plus simple consiste, révolver au poing, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. »¹⁹⁰ Cette conception du surréalisme retient son attention et rejaillira dans les films de la fin de sa carrière car dans les années 1970, le monde semble laisser poindre une augmentation de la violence et des actes gratuits. Buñuel est particulièrement sensible, interpellé par les actes terroristes qui touchent les innocents. On en voit un exemple dans *Le fantôme de la liberté* où un certain Bernard Levasseur (Pierre Lary) tire au hasard sur la foule parisienne de la tour Montparnasse. Condamné à mort au cours d'un procès qui dure, nous dit le narrateur, quatorze mois, le « tueur poète » part libre du tribunal, sans aucune explication et comble de l'ironie, de jeunes femmes viennent lui demander des autographes. . .

Un autre exemple d'acte surréaliste qui marqua Buñuel eut lieu au cours d'un banquet. En 1961, dans une interview qu'il accorde au Mexique à Elena Poniatowska, le réalisateur raconte:

Una vez asistí a un banquete de homenaje a Madame de Rothschild [Rachilde] en *La Closerie des Lilas*, en Montparnasse. Ella cumplía setenta años si no es que ya los tenía y cumplía otros más [. . .] El banquete era algo así como un homenaje a la literatura contemporánea y a él asistía la plana mayor del surrealismo: Benjamin Péret, Max Ernst, Aragon, Eluard, ~~Sadoul, Dalí~~ [Breton, Desnos]. Al final del banquete hubo discursos a cargo de los grandes escritores de la época y ella se levantó para dar las gracias. Se les preguntó a los surrealistas que si no iban a decir nada. Y entonces uno de ellos, que

¹⁸⁹ Archives du Luis Buñuel Film Institute, Mémoires de 1980, p. 7.

¹⁹⁰ André Breton. *Manifestes... Op. cit.*, p. 74.

estaba hasta el final de la mesa, se levantó, fue hacia la distinguida señora y la tumbó de una tremenda, de una gran bofetada [. . .]¹⁹¹

Un jour, j'ai assisté à un banquet en hommage à Madame de Rothschild [Rachilde] à la Closerie des Lilas, à Montparnasse. Elle fêtait ses soixante ans si elle ne les avait pas déjà et en fêtait peut-être davantage [. . .]. Le banquet était comme un hommage à la littérature contemporaine et y assistait l'état-major du surréalisme: Benjamin Péret, Max Ernst, Aragon, Eluard, Sadoul, Dalí [Breton, Desnos]. A la fin du banquet, il y eut des discours de grands écrivains de l'époque et elle se leva pour les remercier. Elle demanda aux surréalistes s'ils n'allaient pas dire quelque chose. Alors un d'eux qui était au bout de la table se leva, se dirigea vers cette femme distinguée et la renversa d'une formidable gifle [. . .] »¹⁹²

Buñuel ajoute au cours de cet entretien qu'il s'agissait d'un « acto simbólico en contra del talento oficial / acte symbolique, contre le talent officiel. »¹⁹³ Cet événement fut repris par le réalisateur qui introduit dans *L'âge d'or* une scène similaire au cours de laquelle l'homme (Gaston Modot) gifle la maîtresse de maison qui vient de lui renverser un verre sur la manche de son costume.

L'Amour fou (1937), titre d'un roman de Breton, est un autre concept qui touche Buñuel. L'expression est explicitement utilisée par Michel Piccoli dans *Le journal d'une femme de chambre* et pour son adaptation de *Les hauts de Hurlevent*, il explique qu'il a été attiré par « le côté amour sauvage, l'amour fou. »¹⁹⁴ D'ailleurs, pour cet espagnol élevé dans la foi catholique, la revue *La révolution surréaliste* qu'il découvre au moment où il vient vivre à Paris, lui semble extraordinaire. Pouvoir publier une enquête sur la sexualité où l'on pose les questions « où

¹⁹¹ Elena Poniatowska. *Op. cit.*, p. 14-21. Cette interview conservée dans le Fond Georges Sadoul à la cinémathèque de Paris a la particularité d'être corrigée et commentée par le spécialiste de cinéma. Il corrige le nom des participants et concernant la présence de Buñuel à cet événement, Sadoul remarque: « cela n'est nullement sûr. Le banquet de Rachilde est de 1925. J'étais alors militaire. Je n'y ai pas assisté, quant à Buñuel et Dalí, ils n'ont connu les surréalistes qu'après le *Chien andalou* [1929] ». Sadoul suggère qu'il faudrait remplacer le « une fois j'ai assisté » par « A cette époque eut lieu ».

¹⁹² Ma traduction.

¹⁹³ Idem. Ma traduction.

¹⁹⁴ En français dans le texte. Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 83.

aimez-vous faire l'amour ? avec qui ? comment vous masturbez-vous ? »¹⁹⁵ lui semble incroyable. Pourtant, on sent sa retenue toute espagnole dans l'enquête publiée le 15 décembre 1929 dans *La Révolution surréaliste* et à laquelle il participe. Ses réponses sont brèves. Par exemple, à la question « Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour ? » il répond: « Si j'aime, tout l'espoir. Si je n'aime pas, aucun. » Lorsqu'on lui demande: « Accepteriez-vous de ne pas devenir celui que vous auriez pu être, si c'est à ce prix que vous deviez goûter pleinement la certitude d'aimer ? », il se contente d'un laconique « oui ». Enfin, A la question finale: « croyez vous à la victoire de l'amour admirable sur la vie sordide ou de la vie sordide sur l'amour admirable ? » il déclare: « je ne sais pas ».

Comme le montre le célèbre photomontage qui paraît en même temps que cette enquête avec au centre un tableau de René Magritte intitulé *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*, Buñuel, avec sa photo symboliquement placée à la droite de Breton, est visiblement pleinement intégré au groupe surréaliste. En plus des membres que nous avons cités plus haut, figurent l'écrivain, historien et critique de cinéma Georges Sadoul, André Thirion actif dans le groupe depuis 1928 et qui sera un ardent défenseur de *L'âge d'or* dans la revue *Le surréalisme au service de la révolution*. Il est aussi en 1931 l'auteur d'un tract avec André Breton qui ne dut pas passer inaperçu aux yeux de Buñuel. En effet, dans *Au feu*, Thirion et Breton se réjouissent des incendies des églises et des couvents en Espagne et encouragent les Espagnols à poursuivre ces actions. Bien que Buñuel aime se recueillir, penser, méditer dans les monastères et les églises¹⁹⁶, comme en témoignent nombre de ses films, il défend cet acte. Dans ses mémoires, il confie: « en

¹⁹⁵ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 124.

¹⁹⁶ En juillet 1936, Luis Buñuel était même sur le point d'acheter le couvent des Batecuas mis en vente par les sœurs du Sacré-Cœur pour cent cinquante mille pesetas lorsque la guerre civile éclata. Luis Buñuel. *Entretiens... Op. cit.*, p. 72.

brulant les églises et les couvents, en massacrant les prêtres, le peuple désignait très clairement son ennemi héréditaire. »¹⁹⁷



Photomontage de René Magritte
La Révolution surréaliste, numéro 12, décembre 1929¹⁹⁸

Sur ce photomontage figurent aussi des personnalités moins marquantes comme Jean Caupenne qui participe par exemple à l'enquête sur la sexualité (7^e séance) tout comme Albert Valentin (8^e séance) ou encore Marcel Fourier signataire du manifeste *La révolution d'abord et toujours*. Buñuel dut aussi connaître à cette époque l'écrivain Camille Goemans qu'il revoit chez Dali, à Cadaqués, en août 1929 et le poète Paul Nougé. Tous les deux déploient les idées surréalistes en Belgique, leur patrie.

Dans *Révolutionnaires sans Révolution* (1972), André Thirion explique que les enquêtes surréalistes étaient à l'origine de beaucoup de dissensions: « Le passe-temps collectif le plus redoutable était l'enquête, débat public ouvert dans une sorte d'assemblée générale des

¹⁹⁷ Luis Buñuel, *Mon dernier...* *Op. cit.*, p. 209.

¹⁹⁸ Les personnages sont en partant d'en haut à gauche: Maxime Alexandre, Louis Aragon, André Breton, Luis Buñuel, Jean Caupenne, Paul Éluard, Marcel Fourier, René Magritte, Albert Valentin, André Thirion, Yves Tanguy, Georges Sadoul, Paul Nougé, Camille Goemans, Max Ernst, Salvador Dalí.

surréalistes et des sympathisants. Les enquêtes les plus fameuses ont pour objet la sexualité, mais plusieurs autres thèmes ont été traités. Breton utilisait ces enquêtes comme une épreuve à laquelle il soumettait à leur insu les néophytes et les personnages dont il méditait de se débarrasser. A l'instar du jeu de la vérité, les enquêtes ont apporté des brouilles mortelles, séparant ou rapprochant avec brutalité des êtres qui ignoraient jusqu'où cet exercice périlleux pouvait les conduire. »¹⁹⁹ En lisant ces lignes, on repense à la prudence de Buñuel dans ses réponses à l'enquête sur la sexualité. . .

Buñuel fait aussi la connaissance d'anciens membres du groupe surréaliste, exclus par « le pape du surréalisme », alias Breton. Ce surnom facétieux fut utilisé dans une première fois dans *Un cadavre* (1930) premier texte surréaliste collectif qui célèbre en 1924 la mort d'Anatole France²⁰⁰, auteur représentant les valeurs et les conventions bourgeoises détestées des surréalistes. Les exclus du mouvement tels que Roger Vitrac, Michel Leiris, Robert Desnos, Georges Bataille, Jacques Prévert ou encore Raymond Queneau²⁰¹ reprennent ce terme de « pape » à l'encontre de Breton. Ils lui reprochent la dérive « catholicisante » du surréalisme.

De ces signataires, Buñuel rencontre Georges Bataille. C'est grâce au succès d'*Un chien andalou* (sorti en salles en septembre 1929) que Buñuel rencontra l'auteur d'*Histoire de l'œil*, petit roman paru en 1928 (et donc avant la sortie et le visionnement du film, contrairement à ce que soutient John Baxter dans son *Buñuel*)²⁰², que Bataille souhaita rencontrer le jeune cinéaste.

¹⁹⁹ André Thirion. *Révolutionnaires sans Révolution*. Paris : Robert Laffont, 1972, p. 199.

²⁰⁰ Le Luis Buñuel Film Institute ne conserve pas moins de cinq ouvrages d'Anatole France: *Paco el camino* (1920), *Le livre de mon ami* (1921), *Le jardin d'Epicure* (1921), *Pierre Nozière* (1924), *Les sept femmes de Barbe Bleue* (1925), ouvrages lus avant d'avoir rejoint le groupe surréaliste.

²⁰¹ Raymond Queneau fut le scénariste et dialoguiste du film *La mort en ce jardin* (1956).

²⁰² John Baxter. *Luis Buñuel*. New York: Carroll & Graf, 1994, p. 107.

Buñuel confie dans ses mémoires que ce fut Jacques Prévert qui organisa cette entrevue.²⁰³

Aucune collaboration artistique ne résulta de ce rendez-vous même si les deux œuvres (cinématographiques et littéraires) présentent pourtant certains parallèles assez troublants comme la thématique de l'œil ou l'anticatholicisme qui rejaillit chez Bataille jusque dans son pseudonyme: Lord Auch (c'est-à-dire « Dieu aux chiottes »). Mais ces similitudes sont plus apparentes que réelles car les deux hommes ont une conception assez différente du désir. Si l'œil est tranché au début du film de Buñuel, ce qui semble présager l'impossibilité de satisfaire le désir, chez Bataille, l'œil devient un objet érotique, source de plaisir. Cette distance entre Buñuel et Bataille peut donc s'expliquer par leurs conceptions différentes du désir. De plus, Bataille avait été écarté du groupe surréaliste. Dans son second *Manifeste du Surréalisme*, Breton déclare: « M. Bataille fait profession de ne vouloir considérer au monde que ce qu'il y a de plus vil, de plus décourageant et de plus corrompu. . . »²⁰⁴ Buñuel voulait peut-être aussi éviter tout nouveau faux pas au sein du groupe surréaliste. En effet, face au succès du film *Un chien andalou* qui resta huit mois à l'affiche, Buñuel accepte l'offre de publication du scénario dans la *Revue du Cinéma* éditée par Gallimard. Or peu de temps après, Aragon demande à Buñuel de publier le scénario dans une revue belge (*Variété*), celle-ci prévoyant de consacrer un numéro au surréalisme. Buñuel se voit contraint de refuser ayant déjà donné son accord à Gallimard. Quelques jours plus tard, Buñuel est accusé par le groupe surréaliste (au cours d'une réunion qui ressemble fort à un procès) de collaboration avec la bourgeoisie. . .²⁰⁵

Malgré cet incident, Buñuel est resté relativement fidèle à André Breton tout au long de sa carrière même s'il décida de quitter officiellement le mouvement en 1932 pour entrer au parti

²⁰³ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 148.

²⁰⁴ André Breton. *Op. cit.*, p. 132.

²⁰⁵ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 131.

communiste. En effet, Breton a toujours souhaité maintenir l'autonomie du mouvement par rapport au parti politique. Comme le remarque Buñuel dans le courrier qu'il adresse à Breton le 6 mai 1932: « Le fait de ma séparation de votre activité n'implique pas l'abandon total de TOUTES vos conceptions mais seulement de celles qu'AUJOURD'HUI s'opposent à l'acceptation du surréalisme par le P.C. et que, je veux bien le croire, sont d'ordre purement formel et passager. Par exemple poétiquement, il n'est pas question que je puisse avoir d'autres conceptions que les vôtres. . . »²⁰⁶

Pour autant, l'amitié entre Buñuel et Breton ne prit pas fin. En 1933, ce dernier le charge d'un projet artistique surréaliste: *Une girafe*. L'œuvre doit être exposée chez les Noailles, dans leur résidence d'Hyères. Alberto Giacometti construit une girafe en bois, de taille réelle, et Buñuel décrit les tâches de l'animal comme des points de rencontres auxquels sont associés, de manière surréelle, des objets divers. Ainsi des vingt tâches de l'animal surgissaient des idées insolites, surréalistes qui amusaient les invités. Par exemple, dans la sixième Buñuel dit que « la tâche traverse de part en part la girafe. On contemple alors le paysage à travers le trou ; à une dizaine de mètres, ma mère –Mme Buñuel–, habillée en blanchisseuse, est agenouillée devant un petit ruisseau, en train de laver du linge. Quelques vaches derrière elle. » Buñuel évoque ainsi sa chère mère mais il modifie joyeusement son statut social (elle était assez riche pour avoir plusieurs femmes de ménage) tout en l'associant à une vache ! Cela étant, Buñuel demeure plus modéré que Dali qui s'était brouillé avec son père pour avoir peint en 1929 le célèbre tableau sur lequel figurait l'inscription: *Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère*. C'est à cette époque que chassé de chez son père, Dalí se rase la tête. Dans la tâche neuvième « on découvre

²⁰⁶ Lettre reproduite par Román Gubern et Paul Hammond. *Los años rojos de Buñuel*. Madrid: Cátedra, 2009, p. 117.

un gros papillon nocturne obscur, avec une tête de mort entre les ailes ». Ici, il associe papillon et mort. On remarque que c'est le même papillon qui figure dans le film *Un chien andalou*.²⁰⁷ Dans la douzième tache, « une très belle photo de la tête du christ couronnée d'épines, mais RIANT AUX ECLATS. »²⁰⁸ Buñuel associe le christ à la joie (et non pas à la mort, à la crucifixion). Cette même représentation du Christ plaisait énormément à Buñuel qui l'introduisit dans le film *Nazarín* (1959). On voit donc en en filigrane la constance des idées du réalisateur en 1933 car elles ne surgissent visuellement, parfois, que bien plus tard dans ses films.

Le texte du projet paraît dans la revue *Le surréalisme au service de la Révolution* mais la construction de l'objet surréaliste (La girafe) disparut mystérieusement après la fête. Par ailleurs, Buñuel garda une grande estime pour Breton qui lui avait dressé un horoscope qui étudiait en pas moins de cent huit pages son thème astral. Buñuel perdit ce document qui lui prédisait la mort dans une mer lointaine ou par une erreur commise dans l'administration d'un médicament au moment de la guerre civile espagnole mais il le fait revivre dans *Le charme discret de la bourgeoisie*. Au cours d'un dîner, Florence (Bulle Ogier) dresse l'horoscope de l'ambassadeur de Miranda, Rafael (c'est aussi le prénom d'un des fils de Buñuel) qui dit être né le 20 février 1920. Cette étude astrale d'un « poisson ascendant sagittaire » pourrait s'appliquer à Buñuel lui-même puisque puisqu'il est né un 20 février (en 1900), petit hommage discret à Breton.

En 1963, lorsqu'il était en France pour tourner *Le journal d'une femme de chambre*, Buñuel rencontra par hasard Breton dans la rue à Clichy. Ils ne s'étaient pas vus depuis plusieurs années et ils s'installèrent ensemble sur la terrasse d'un café et discutèrent: « Quelle horrible

²⁰⁷ Luis Buñuel. *Le Christ... Op. cit.*, p. 59. Ce même papillon à tête de mort a été repris dans l'affiche du film *Le silence des agneaux* (1991) de Jonathan Demme.

²⁰⁸ Idem. Souligné dans le texte.

époque » s'exclama nostalgique Breton « plus rien ne choque les gens ! »²⁰⁹ Signe de cette amitié, Buñuel assista à l'enterrement de Breton, à Paris, en 1966.

Dans le groupe surréaliste, Buñuel apprécie aussi la poésie, une poésie différente de celle que Garcia Lorca lui avait enseignée à Madrid. Il aime particulièrement Benjamin Péret et il confie dans ses mémoires: « Benjamin Péret représentait pour moi le poète surréaliste par excellence: liberté totale d'inspiration limpide, coulant de source, sans aucun effort culturel, et recréant tout un autre monde. En 1929, avec Dalí, nous lisions à haute voix quelques poèmes du *Grand Jeu* et parfois nous tombions par terre de rire. »²¹⁰ C'est aussi pour lui « le plus innocent, le plus naturel, le plus frais »²¹¹ des auteurs surréalistes. Jean-Claude Carrière rapporte que Buñuel répétait souvent que « le surréalisme coulait de ses lèvres. »²¹² A Thomas Pérez Turrent et José de La Colina, Buñuel confie sur la poésie de 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. »²¹³ Péret est pour Buñuel une véritable révélation littéraire qui l'amène à relativiser l'importance d'autres œuvres poétiques comme *La divine comédie* de Dante qui lui semble finalement le « livre le moins poétique du monde. »²¹⁴

On remarquera que dans le recueil *Le Grand Jeu*, publié en 1928, un vers de la poésie *Les odeurs de l'amour* fait écho à l'ouverture du film *Un chien andalou*:

S'il est un plaisir
c'est bien celui de faire l'amour

²⁰⁹ Mario Vargas Llosa. *Op. cit.*, p. 48.

²¹⁰ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 133.

²¹¹ Luis Buñuel. *Le Christ... Op. cit.*, p. 9.

²¹² Idem

²¹³ Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 40.

²¹⁴ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 269.

le corps entouré de ficelles
les yeux fermés par des lames de rasoirs²¹⁵

Elle s'avance comme un lampion
Son regard la précède et prépare le terrain
Les mouches expirent comme un beau soir
Une banque fait faillite
entraînant une guerre d'ongles et de dents²¹⁶

La poésie de Péret est incontestablement une inspiration pour Buñuel. De plus, l'univers poétique de Benjamin Péret fait écho au cinéma qu'il aimait beaucoup. Le poème *L'Escalier aux cent marches* tiré de *De derrière les fagots* (1934) est entièrement constitué de titres de films:

L'aigle bleu et le démon des steppes
dans le dernier fiacre de Berlin
Légitime défense
des âmes errantes
le moulin rouge à l'école des mendiants
attend l'étudiant pauvre
Avec la bonne Chasseurs sachez chasser
un jour de paie
Chasseurs sachez chasser
comme papa spéculer
avec le sourire
Par l'épée par l'épée par l'épée
le tigre des mers rêve de bonheur
Vengé
La vestale du Gange s'écrie Vanité
quand la chair succombe
Arrêtez regardez écoutez
la fameuse dinde prend une journée de plaisir
en tournant dans le cercle enchanté
avec un cran de lion
M'sieur le major
Mon Paris
mon oncle d'Amérique
mon cœur et mes jambes
esclaves de la beauté
admirent les conquêtes de Nora [. . .]²¹⁷

²¹⁵ C'est moi qui souligne.

²¹⁶ Benjamin Péret. *Le grand jeu*. Paris: Gallimard, 1928, p. 120. Manuel Rodriguez Blanco dans son *Luis Buñuel* reprend incorrectement de ce vers.

Parlant de Péret, Aragon dira: « c'est un poète enraciné dans une tradition, celle des poètes baroques des XVIe et XVIIe siècles, un grand poète de cette veine, une veine qui s'était perdue » et il ajoute: « ce que le baroque français est à Péret, le baroque espagnol l'est à Buñuel. »²¹⁸

Buñuel aime aussi la poésie de Louis Scutenaire, écrivain surréaliste belge qui vient régulièrement au *Dôme*. Dans le film mexicain *El ángel exterminador* (1962), il le cite dans la bande annonce du film: « En este mundo en el que no tenemos sin el terror como defensa contra la angustia / Dans ce monde, dans celui que nous tenons sans terreur comme défense contre la peur. »²¹⁹

Buñuel connut aussi Robert Desnos (exclu du groupe surréaliste en 1926)²²⁰ lorsqu'il se rend en juin 1929 chez Denise Batcheff (plus tard appelée Denise Tual), la femme de Pierre Batcheff²²¹, l'acteur principal d'*Un chien Andalou*. C'est d'ailleurs Robert Desnos, lors de ce repas, qui parle à Buñuel pour la première fois des *120 journées de Sodome* de Sade, ouvrage qu'il ne connaît pas. On est en droit de penser que l'auteur de *Rose Sélavy* (1922) exposa ses idées sur le rôle de Sade, auteur alors relégué aux oubliettes de l'histoire littéraire mais réhabilité par les surréalistes car il prône un érotisme libéré. Paul Eluard affirme dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) que Sade a voulu « délivrer l'imagination amoureuse de ses propres objets. »²²² Dans le même esprit, Desnos montre dans son petit ouvrage intitulé *De*

²¹⁷ Benjamin Péret. *De derrière les fagots*. Paris: José Corti, 1969, p. 66-67.

²¹⁸ Luis Buñuel. *Entretiens... Op. cit.*, p. 275.

²¹⁹ Ma traduction. Il ne nous a malheureusement pas été possible de trouver l'œuvre de laquelle est tirée cette citation.

²²⁰ D'après Mélanie Leroy-Terquem. *Le surréalisme*. Paris : Flammarion, 2002, p. 13.

²²¹ Buñuel avait connu Batcheff sur le tournage de *La sirène des tropiques* (1927), alors qu'il était assistant d'Henri Etiévant et Mario Nalpas.

²²² André Breton et Paul Eluard. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris: José Corti, 1969, p. 24.

l'érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne publié après sa mort, en 1953, qu'il y a dans l'histoire de l'érotisme, un avant et un après Sade. Dans la manière de concevoir l'érotisme et d'une manière générale les relations hommes/femmes, chez Buñuel, il y a aussi l'avant et l'après lecture de Sade.

ii. Ecrits découverts dans les marges du surréalisme

a. Sade (1928)

Le jeune Buñuel qui avait grandi dans un pays catholique et conservateur (où l'inquisition avait fait table rase de tous les écrits subversifs), fut marqué par la découverte de Sade qui rendait les écrits de Mirbeau, Louÿs ou Huysmans bien fades. Un autre monde s'ouvre aux yeux du jeune Buñuel, celui de l'imaginaire sadien. Buñuel affirme: « J'avais plus de vingt-cinq ans lorsque je l'ai lu pour la première fois, à Paris. Ce fut un choc encore plus considérable que Darwin. »²²³ Buñuel défend que ce n'est pas son côté pornographique qui l'attire mais sa révolte contre la société et la religion: « c'est le premier grand athée qu'il y ait eu dans le monde [. . .], il m'a causé une impression terrible.

Octavio Paz souligne que les surréalistes avaient tout fait pour sortir les écrits du divin marquis de l'ombre: « l'ascension posthume de Sade aurait été impossible sans les travaux d'un grand poète, Guillaume Apollinaire et d'un critique érudit et intelligent, Maurice Heine. Sans eux et sans les surréalistes, qui firent de la figure de Sade un symbole de rébellion. »²²⁴ Manuel López Villegas dans *Sade y Buñuel* retrace les étapes de la découverte de Sade. Ainsi, en 1926, dans le numéro 7 de *La révolution surréaliste*, Marcel Noll relate un rêve dans lequel apparaît

²²³ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 268.

²²⁴ Octavio Paz. *Un más allá erótico: Sade*. Mexico: Vuelta, 1995, p. 65.

Sade et dans le même numéro Robert Desnos s'insurge contre un certain Stanislas Relent qui soutient que Sade est un auteur catholique. Dans le numéro 8 de la même revue, Paul Éluard publie « D.A.F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire », article enthousiaste sur l'œuvre du marquis. Enfin, Breton lui-même défend Sade dans le numéro 12 de *La Révolution surréaliste* en parlant de « sa parfaite intégrité de pensée et de vie. »²²⁵

C'est à cette époque que Buñuel lit la totalité des œuvres de Sade²²⁶ dont plusieurs éléments ressurgissent dans ses films. Le désir incestueux de don Jaime pour sa nièce Viridiana semble venir de *La philosophie dans le boudoir*, ouvrage dans lequel Sade interroge: « l'inceste est-il dangereux ? Non, sans doute, il étend les liens des familles et rend par conséquent plus actif l'amour des citoyens pour la patrie [. . .] il est considéré dans toutes les religions ; toutes les lois l'ont favorisé. »²²⁷ *Le dialogue entre un prêtre et un moribond* donne une scène de *Nazarín*.²²⁸ Au cours du film, un soir, à l'heure où les couples se retrouvent dans leur couche, la discussion suivante entre la prostituée Andara (Rita Macedo) et le prêtre chez qui elle est réfugiée (contexte qui n'est probablement pas pour déplaire à Buñuel) a lieu:

- Si vous ne vous fâchez pas, je peux vous dire que je ne crois pas à l'enfer. C'est Tripas qui me l'a dit et c'est une personne qui a beaucoup lu.
- Et bien, tu n'as qu'à choisir entre l'opinion de Monsieur Tripas et la mienne.
- Non, non, mon père. Vous en savez plus que lui. On ne peut pas comparer.
- Et quand on a passé, est-ce qu'on sait qu'on est mort ?
- Ton âme, qui est immortelle, le sait.
- J'aimerais vous poser tant de questions ! Voyons si vous savez tant de choses, vous me renseignerez: comment se fait-il que l'on naisse et pourquoi les poussins sortent de l'œuf semblables à la poule ? . . . Et pourquoi trois vautours portent malheur, tandis que deux sont un heureux présage ? Et dites-moi. Pourquoi les souris, qui sont si petites,

²²⁵ Manuel López Villegas. *Sade y Buñuel*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 2000, p. 41-42.

²²⁶ Dans ses *Entretiens avec Max Aub*, Buñuel explique qu'il a d'abord lu *Les 120 journées de Sodome* puis *Justine*, *Juliette* et *La philosophie dans le boudoir*. Il dit ne plus se souvenir à quel moment il a lu le *Dialogue entre un prêtre et un moribond*.

²²⁷ Cité par Charles Tesson. *Op. cit.*, p. 195.

²²⁸ D'après Charles Tesson. *Op. cit.*, p. 190 & 195.

ont tant de malice, et les vaches, qui sont si grandes, sont si stupides ? . . . Er pourquoi les âmes sortent-elles du purgatoire si on donne quelques centimes à un curé ? . . . Dites-le moi . . .

- Quelle confusion dans ta tête, ma fille ! Et que de superstitions ! [. . .]²²⁹

Preuve du fort attrait du réalisateur pour cet écrit de Sade qui remet en question l'existence de Dieu, deux autres dialogues de même nature surgissent dans les films *La mort en ce jardin* (1956) et *Les aventures de Robinson Crusoé* (1952).

Buñuel confie que dans *Juliette*, il aime la scène dans laquelle le pape reconnaît son athéisme et dont on peut retrouver des réminiscences dans *La voie lactée* où un prêtre affirme une chose puis son contraire avant d'être interné dans un hôpital psychiatrique. *Les 120 journées de Sodome* sont directement repérables dans la dernière scène de *L'âge d'or* où l'on voit la mort de l'une des victimes du duc de Blangis. Ce dernier est représenté sous les traits du Christ, lecture buñuelienne de Sade qui ne sera pas sans scandale.²³⁰ Relevons que *Les 120 journées de Sodome* étaient, dans les années 20, un ouvrage difficilement consultable. Dans ses Mémoires, Buñuel confie avoir lu l'exemplaire que Marcel Proust²³¹ et André Gide avait eux-mêmes eu entre les mains²³²: « Le premier exemplaire que j'aie eu entre les mains, c'était celui de Tual, qui me l'a prêté un soir que nous dinions avec Desnos. »²³³ L'exemplaire était unique en France à ce moment-là, l'ouvrage n'ayant été publié qu'en dix exemplaires en 1905 par le psychiatre allemand Iwan Bloch qui avait pris la précaution d'utiliser un pseudonyme (Eugen Dürhen) tant

²²⁹ L'Avant-scène, numéro 89, février 1969, p. 32-33.

²³⁰ Sur *L'âge d'or*, consulter la *Correspondance Luis Buñuel/Charles de Noailles* publiée par les Editions du Centre Pompidou, 1993.

²³¹ Sur Proust, Buñuel déclara à Max Aub: « Je suis vierge de Proust. Ces pages terribles, impeccables, sans points ni passages à la ligne, noires comme une araignée. Effrayant. Je n'ai jamais dépassé la première page des *Jeunes filles en fleurs*. » Luis Buñuel. *Entretiens... Op. cit.*, p. 127. Le Luis Buñuel Film Institute possède cet ouvrage (NRF, 1920) ainsi que *Du côté de chez Swann* (NAF, 1918), caisse 4.

²³² Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 61.

²³³ Luis Buñuel. *Entretiens... Op., cit.*, p. 131.

le manuscrit était jugé sulfureux. Buñuel raconte avoir failli acheter le rouleau des *120 journées de Sodome*, bouts de parchemins collés les uns aux autres et sur lesquels Sade avait écrit le roman lors de son emprisonnement à la Bastille.²³⁴ Ce fut finalement ses amis, les Noailles, qui l'acquiescent. C'est peut-être en contrepartie que Marie-Laure de Noailles, descendante de Sade par sa mère, offrit à Buñuel une édition de *Les infortunes de la vertu* avec pour dédicace: « ce petit souvenir de famille. »²³⁵

Dans ses entretiens avec son ami Max Aub, Buñuel raconte combien il était difficile de se procurer les livres de Sade: « C'était à un tel point introuvable que [. . .] le jour où Crevel s'est suicidé, quand Dalí l'a trouvé, parce que c'est Dalí qui est arrivé le premier, et ensuite Breton, Noailles et moi, et qu'ils ont parlé avec Tota Cuevas de Vera²³⁶, qui était sa maîtresse [. . .]. Bon Tota est arrivée de Londres en avion particulier, et à peine rentrée, elle s'est aperçue qu'il manquait les quatre tomes de *Justine*. Qui les avait pris ? Je ne sais pas, personne ne l'a jamais su. »²³⁷ Buñuel filme une scène rappelant *Justine* dans le film *La voie lactée* (1969). Au cours d'une conversation entre un marquis et une jeune fille prénommée Thérèse (mais qui aurait pu s'appeler *Justine*) Buñuel imagine la conversation suivante entre le marquis athée et la jeune fille:

Tu comptes sur un Dieu vengeur, détrompe-toi, Thérèse, détrompe-toi. Ce Dieu, que tu te forges, n'est qu'une chimère dont la sotte existence ne se trouva jamais que dans la tête des fous. C'est un fantôme inventé par la méchanceté des hommes, qui n'a pour but que de les tromper, ou de les armer les uns contre les autres. Si ce maître existait effectivement, avec tous les défauts dont il a rempli ses œuvres, mériterait-il de nous

²³⁴ Considéré comme perdu lors du sac de la Bastille en 1789, le rouleau avait en réalité été récupéré. Offert au Marquis de Villeneuve-Trans, ses descendants le vendirent en 1900. Lorsque le marquis de Sade mourut en 1814, il pensait que le manuscrit était irrémédiablement perdu.

²³⁵ D'après le catalogue de l'exposition de 1994 du Musée de la Reine Sophie. *Buñuel, La mirada del siglo*. Introduction de Yasha David. Museo Reina Sofia, 1994, p. 198.

²³⁶ Pour plus d'informations sur ce personnage, se reporter chapitre III.

²³⁷ Luis Buñuel. *Entretiens... Op. cit.*, p. 131.

autre chose que des mépris ou des outrages. Je crois que s'il y avait un Dieu, il y aurait moins de mal sur terre.²³⁸

Ce qui fascine Buñuel tout comme les surréalistes (dont Georges Bataille qui expose ses vues dans *La littérature et le mal*) chez Sade, c'est que l'écrivain passa sa vie reclus en prison et qu'il put s'en évader que grâce à sa fertile imagination. Buñuel pratiquait la rêverie et murissait ses films dans son imaginaire. Buñuel est aussi sensible au nombre considérable de thèmes que Sade développe: « chez Sade, j'ai découvert un monde de subversion extraordinaire, où l'on trouve tout: des insectes jusqu'aux mœurs humaines, le sexe, la théologie. Bref, il m'a réellement ébloui. »²³⁹

b. Binet et Restif de la Bretonne

C'est également au contact des surréalistes que Buñuel connut un autre auteur libertin: Nicolas-Edme Restif de la Bretonne (1734-1806). Autant que ses écrits, ce sont les dessins qui accompagnent certaines de ses œuvres qui attirent Buñuel. Le graveur Louis Binet (1711-1800) illustre les aventures galantes de jolies femmes du XVIIIe siècle en montrant le monde réel des personnages: les boutiques, les boudoirs, l'habillement et en portant une attention particulière à un détail physique: les pieds. Jean-Claude Carrière raconte que « le fétichisme des pieds était une chose qui intéressait beaucoup Buñuel [. . .]. Il l'a étudié grâce à un dessinateur qui s'appelait Binet et qui a été l'illustrateur des *Contemporaines* (1780-1783) de Restif de la Bretonne. »²⁴⁰ En effet, dans ce recueil de nouvelles (deux cent soixante-douze au total), divisé en trois sections (*Les contemporaines ou aventures des plus jolies Femmes des temps présents, Les*

²³⁸ L' Avant-scène 94-95, p. 34.

²³⁹ Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 61.

²⁴⁰ Louis Binet a également illustré *La malédiction paternelle* (1780), *La dernière aventure d'un homme de 45 ans* (1783), *Le paysan pervers* (1784).

contemporaines du commun, Les contemporaines par gradation) Restif de la Bretonne dresse le portrait de diverses femmes (*La Jolie-Bourrelière, La Jolie-Balancière, La Jolie-Gainière, La Jolie-Vitrière. . .* dans *Les contemporaines du commun*, par exemple) dont les illustrations de Binet permettent au lecteur d'admirer très souvent leurs pieds d'une finesse surprenante et exagérée.

Comme dans les films de Buñuel, la vue du pied déclenche le désir chez l'homme. Cela ressort dans *Le joli pied* (tiré des *Contemporaines ou aventures des plus jolies Femmes des temps présents*) le personnage dénommé Saintepallaie devient incontrôlable à la vue d'un joli pied: « le charme auquel il était le plus sensible, celui qui lui causait ce frémissement involontaire et délicieux qui remue toutes les fibres, c'était un joli pied: rien dans la nature ne lui paraissait au-dessus de ce charme séduisant, qui semble en effet annoncer la délicatesse et la perfection de tous les autres appas. » Dans le roman, Restif de la Bretonne montre que ce fétichisme s'associe à la chaussure et déclenche chez le personnage (Saintepallaie) des actes curieux comme le vol d'une mule: « elle était endormie, nonchalamment étendue sur sa chaise. Pour le coup, il fut tenté de s'emparer du séduisant bijou qui s'offrait à sa vue: il avance la main adroitement, et tire la mule du joli pied ; il serre aussitôt ce trésor, et s'éloigne de quelques pas. »²⁴¹ Restif de la Bretonne reprend la même trame dans *La jolie parfumeuse*, un jeune homme du nom de Salonic est attiré par la chaussure de la commerçante: « Lydie avait une jolie mule, qui ne tenait presque pas à son pied, Salonic eut la pensée de s'en emparer, & de la conserver comme un trésor. »²⁴²

Nous retrouvons cette ambiance avec les bottines de Célestine dans *Le Journal d'une femme de chambre*, film dans lequel M. Rabour (Jean Ozenne) présente des caractéristiques

²⁴¹ Nicolas-Edme Restif de la Bretonne. *Les épouses par quartier suivies du Joli Pied*. Paris: Glomeau, 1930, p. 75.

²⁴² Nicolas-Edme Restif de la Bretonne. *Les contemporaines*. Paris: Le club français du livre, 1951, p. 222.

comparables à Saintepallaie et Salonic. Après avoir fait essayer les bottines à Célestine (Jeanne Moreau), il les reprend, en les tenant comme son trésor, pour les ranger dans un placard qu'il ferme à clef. Jean-Claude Carrière confirme que « Buñuel a toujours dit que Binet et Restif de la Bretonne étaient les deux inventeurs du fétichisme du pied. Il disait aussi qu'il n'y avait pas de fétichisme du pied sans chaussure. »²⁴³

Dans un entretien qu'il accorda à André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze en juin 1954, Buñuel confie sur le sujet:

André Bazin: Vous m'avez [. . .] dit un jour que, grâce à Denise Tual, vous aviez pu voir les *Anges du péché* de Robert Bresson et que votre souvenir principal de ce film était celui d'une nonne dont on embrassait les pieds.

Luis Buñuel: Ah ! oui, une très belle scène et un très beau film.

André Bazin: J'avais été un peu surpris car ce n'est pas cette image qui me paraît la plus caractéristique des *Anges du Péché* !

Luis Buñuel: Je vois ce que vous voulez dire... Pratiquement, je ne suis pas du tout sadique ni masochiste. Je ne le suis que théoriquement et je n'accepte ces éléments que comme élément de lutte et de violence. Dans tout le film de Bresson, j'ai pressenti une chose qui s'annonçait, qui m'attirait beaucoup et dont la scène de la fin a sans doute été comme l'éclosion troublante. C'est pourquoi je me rappelle seulement qu'on embrasse les pieds d'une nonne morte. Mais ceci dit, je n'aime pas embrasser les pieds des nonnes mortes, ni les pieds des vaches vertes, ni aucun pied du tout... Mais là, c'était comme l'affleurement de certains sentiments occultes tout au long du film.²⁴⁴

Buñuel fut captivé par Restif de la Bretonne qui pourtant détestait Sade, auteur admiré du cinéaste. Par exemple, *Le pied de Fanchette*, par certains aspects rappelle la *Justine* de Sade car on y trouve les mêmes malheurs de la vertu mais la grande différence, c'est que cela se fait sans les monstruosité sanguinaires. Restif de la Bretonne rédigea d'ailleurs une *Anti-Justine* en préface de laquelle il déclare: « Mon but est de faire un livre plus savoureux que les siens [ceux de Sade], et que les épouses pourront faire lire à leurs maris pour être mieux servies [. . .] où le

²⁴³ Entretien avec Jean-Claude Carrière à Colombière-sur-Orb, le 12 août 2011.

²⁴⁴ Cahiers du cinéma, numéro 36, juin 1954, p. 12.

libertinage n'a rien de cruel pour le sexe des Grâces. . . »²⁴⁵ Buñuel emprunte donc chez deux auteurs antagonistes des éléments qui l'intéressent: le fétichisme chez Restif de la Bretonne et les aspects philosophiques (en particulier ceux liés à l'athéisme) chez Sade.

c. La littérature gothique

Les surréalistes feront aussi connaître à Buñuel la littérature noire ou gothique. Il confie à Thomas Pérez Turrent et José de la Colina qu'il a lu par exemple *Melmoth* (1820) de Charles Robert Maturin et *Le moine* (1796) de Matthew Gregory Lewis, deux œuvres dans lesquelles les héros ont vendu leur âme au diable et connaissent une déchéance sociale. De ce second roman, Antonin Artaud fera une « traduction » personnelle (il supprime des passages, en résume ou en développe d'autres) avec l'idée d'en faire l'adaptation cinématographique. Sur ce roman, Artaud déclare: « je ne me souviens dans aucune lecture avoir vu arriver sur moi des images, s'ouvrir en moi des images avec ces sortes de plongées dans tous les dessous intellectuels de l'être, des images qui dans leur aspect d'images, traînent après elles un véritable courant de vie prometteur comme dans les rêves, de nouvelles existences et d'actions à l'infini. »²⁴⁶ Buñuel travailla aussi à l'adaptation de ce scénario avec Jean-Claude Carrière. Nous en parlons dans les chapitres suivants.

Buñuel dit aussi avoir lu les romans d'Ann Radcliffe. Même s'il n'en précise pas les titres, il s'agit certainement de *The Romance of the forest* (*La romance de la forêt*, 1791) et *The mysteries of Udolpho* (*Les mystères d'Udolpho*, 1794), les deux écrits phares de Radcliffe. Il parle aussi de *Wuthering Heights* (*Les hauts de Hurlevent*, 1847) d'Emily Brontë dont il fait au

²⁴⁵ Nicolas-Edme Restif de la Bretonne. *L'anti-Justine*. Paris: L'or du temps, 1969, p. 3.

²⁴⁶ Antonin Artaud. *Le moine (de Lewis)*. Paris: Gallimard, 1966, p. 12.

Mexique une adaptation originale en 1954 sous le titre d'*Abismos de Pasión*. Les romans de Radcliffe et Brontë mettent en avant un *amour total*, un amour fou, idée chère aux surréalistes et plus particulièrement à Breton dont un des romans s'appelle justement *L'amour fou* (1937). Julio Alejandro, un des scénaristes de Buñuel raconte: « Luis, depuis son époque surréaliste, comme tous les autres membres du groupe, adorait le livre. Il le trouvait magnifique, splendide. Mais il ne l'avait pas relu depuis cette époque-là. Quand on lui demanda de faire un film de son choix, il pensa immédiatement aux *Hauts de Hurlevent*. »²⁴⁷ Pourtant, le même témoin raconte que plus tard, « quand il relut le livre, [. . .] cette seconde lecture l'emballa beaucoup moins que la première. »²⁴⁸

Enfin, signalons dans *Le château d'Otrante* (1764), Paul Eluard expose en introduction la vision des surréalistes sur le roman gothique. Les quelques lignes qui suivent expliquent leur intérêt pour le genre:

Horace Walpole a été le précurseur du Roman noir : de Maturin (pour la mise en scène), de Lewis (pour la précipitation passionnée des événements), d'Ann Radcliffe (pour l'atmosphère et le droit à l'absurde) et même d'Achim d'Arnim (pour la froideur dans le bizarre). Et quelques-uns des grands pans d'ombre du *Château d'Otrante* alimentent le terrible feu qu'allumèrent Sade, Poe et Lautréamont pour échapper au néant. Comme il n'y a qu'une grandeur, cela assure à jamais la gloire d'Horace Walpole.²⁴⁹

d. Maurice Legendre (1931-1932)

Le dessinateur Fermín Solís dans sa bande dessinée intitulée *Buñuel en el laberinto de las tortugas* (*Buñuel dans le labyrinthe des tortues*)²⁵⁰ met en scène la jeunesse du réalisateur et son amitié avec l'anarchiste espagnol Ramón Acín, en exil à Paris. Il lui déclare: « j'ai lu récemment

²⁴⁷ Luis Buñuel. *Entretiens... Op. cit.*, p. 279.

²⁴⁸ Idem.

²⁴⁹ Horace Walpole. *Le château d'Otrante*. Paris: José Corti, 1948, p. 8.

²⁵⁰ Fermín Solís. *Buñuel en el laberinto de las tortugas*. Bilbao: Astiberri, 2009.

une étude du professeur Maurice Legendre sur un coin du sud-ouest de l'Espagne. Un endroit où les êtres humains luttent contre un milieu hostile. » Le dessinateur expose alors la volonté de Buñuel d'en faire un documentaire. Son ami lui fait remarquer qu'il sera difficile de représenter autre chose que la réalité, mais Buñuel relève: « Pourquoi pas, je fais ce que je veux. D'ailleurs la réalité peut-être aussi surréaliste que l'imagination la plus débridée. » Il est vrai que le sujet soulève le thème de la déshumanisation des êtres, état qui les conduit à vivre proche de l'état animal. Dans la bande dessinée, Buñuel dit: « A mon avis, les Hurdanos sont ce qui se rapproche le plus de ce que Sade appelait 'l'homme naturel'. Chez eux, il n'existe aucune norme sociale stricte. Il n'y a même pas de Dieu, sans quoi comment permettrait-il qu'ils vivent dans une telle misère ? » En mettant en avant la vie de ces *olvidados* espagnols, le jeune Buñuel qui dans ses deux premiers films s'était insurgé contre les règles bourgeoises démontre qu'il est possible de vivre détaché des règles sociales bourgeoises et par dessus tout, sans Dieu. Cet exemple qu'il trouve en Espagne ne fait que conforter ses idées anarchistes et son athéisme.



© 2009, Astiberri Ediciones

Bien que ludique, le livre de Solís n'en demeure pas moins pertinent quant à la pensée du réalisateur espagnol. C'est effectivement à Paris que le jeune Buñuel découvre cette étude sur la

pauvreté de cette région déshéritée et oubliée d'Estrémadure: Las Hurdes²⁵¹ (travail publié sous le titre de *Las Jurdes*). Plus tard, dans les années 80, Buñuel raconte: « J'avais lu la thèse de doctorat de Maurice Legendre, directeur de l'Institut français de Madrid. Un livre admirable, que j'ai encore dans ma bibliothèque. »²⁵² Il est vrai que le travail de Legendre met bien en évidence l'isolement de cette province et la difficulté de s'y rendre. Son étude qui avait joui de l'intérêt des intellectuels de son temps, notamment de Miguel de Unamuno, permit d'attirer l'attention sur la condition misérable de ces habitants oubliés d'Espagne au point que le roi Alphonse XIII prit la décision de visiter ce territoire espagnol alors inconnu. Dans, la partie la plus développée de cette thèse: *La misère et la lutte contre la misère*, l'auteur explique: « l'élevage et l'agriculture n'assure pas aux Jurdanos une nourriture suffisante. . . » et ajoute plus loin: « l'homme est accablé : physiquement il succombe ; la maladie est l'état ordinaire de l'ensemble de la population. . . »²⁵³ Dans sa bande dessinée, Solís souligne cet aspect en lui faisant dire: « dans l'étude dont je te parle, il y a une phrase du professeur Legendre qui m'a beaucoup frappé: 'ils mourraient empilés n'importe comment les uns sur les autres' . »²⁵⁴

De la lecture de cette thèse parue en 1927 à Bordeaux, le jeune Buñuel réussira à en faire un film documentaire tourné en Espagne au cours de l'année 1932. Son ami Ramón Acín qui avait gagné à la loterie de Noël 1931, finança partiellement le film suivant la promesse qu'il lui avait faite au moment de parier. Buñuel appelle cette œuvre *Las Hurdes, tierra sin pan* en espagnol ou *Terre sans pain* en français, titre qui, nous l'avons déjà signalé, est une allusion à l'ouvrage de l'anarchiste Pierre Kropotkine *La conquête du pain*.

²⁵¹ La thèse fut publiée sous le titre de *Las Jurdes en 1927*.

²⁵² Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 71.

²⁵³ Maurice Legendre. *Las Jurdes*. Bordeaux: Gounouilhou, 1927, p. 103-104.

²⁵⁴ Fermín Solís. *Buñuel dans le labyrinthe des tortues*. Paris: Rackham, 2011. Pas de numéros de page.

C'est probablement en souvenir de ce film et en hommage à Maurice Legendre que Buñuel donne le nom de Monsieur Legendre à Jean Rochefort qui interprète en 1974 le rôle d'un homme qui croit avoir perdu sa jeune fille dans le film *Le fantôme de la liberté*. Un clin d'œil discret à son œuvre de jeunesse.

e. Ecrits sur le cinéma

C'est à Paris que Buñuel découvre le cinéma. Il déclare dans ses mémoires que c'est en visionnant le film *Les trois lumières* (1921) de Fritz Lang qu'il eu la révélation: « je sentis, sans l'ombre d'un doute, que je voulais faire du cinéma. »²⁵⁵ En février 1926, il fait part à son ami León Sánchez Cuesta de cette découverte et il semble résolu à s'engager professionnellement dans la voie du cinéma: « ha tomado mi vida un rumbo definitivo e inesperado. Me dedico a la cinematografía / ma vie vient de prendre un tournant définitif et inespéré. Je me consacre au cinéma. »²⁵⁶ Il voit dans ce choix un avenir dans son pays car dit-il: « en España, hay campo virgen para un cineasta / en Espagne, il y a terrain vierge pour un cinéaste. »²⁵⁷

A compter de cette date, Buñuel se donne les moyens travailler dans le cinéma. En Plus des ouvrages littéraires, il s'attache aussi à étudier des ouvrages sur le cinéma. A son ami Sánchez Cuesta, il lui demande dans son courrier de février 1926 s'il n'y a pas en Espagne de publication intéressante sur le sujet.²⁵⁸ Il requiert aussi de lui faire parvenir *Cinelandia* (1923, *Ciné-ville*), de Ramón Gómez de la Serna ce qui montre qu'il souhaite savoir comment appréhende le cinéma un des plus grand penseur espagnol. Dans son ouvrage, l'écrivain dépeint

²⁵⁵ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 106.

²⁵⁶ Archivo Residencia de Estudiantes, Madrid, fond León Sánchez Cuesta, lettre du 10 février 1926.

²⁵⁷ Idem.

²⁵⁸ Archivo Residencia de Estudiantes, Madrid, fond León Sánchez Cuesta, lettre du 10 février 1926.

une ville imaginaire, un monde d'artifices, de décors qui naissent aussi rapidement qu'ils brûlent ; un monde où les habitants ne sont que des automates endimanchés et qui semble être dans la vie ce qu'ils miment sur les plateaux. Cette vision futuriste et critique d'Hollywood (où Gómez de la Serna ne mit jamais les pieds) dut interpeller Buñuel et le convaincre que seul le cinéma artistique et d'auteur (second terme anachronique pour les années 20) serait sa vocation.

A l'époque les metteurs en scène français en vue sont Marcel L'Herbier, Abel Gance et Jean Epstein. C'est avec ce dernier que Buñuel va avoir sa première expérience dans le cinéma. Lorsqu'il apprend que Jean Epstein dispense un cours pour acteurs, il s'y inscrit et au moment où Epstein s'apprête à tourner *Mauprat* (1926), Buñuel fait son possible pour intégrer l'équipe: « Ecoutez, je sais que vous allez faire un film. Le cinéma m'intéresse beaucoup mais techniquement je n'y connais rien. Je ne peux guère vous être utile. D'un autre côté, je ne demande pas d'argent. Alors, prenez-moi pour balayer le décor, pour faire les courses, pour faire n'importe quoi. »²⁵⁹ Pari gagné, Buñuel est engagé.

Mis à part son désir de devenir l'assistant d'un cinéaste célèbre, l'auteur Jean Epstein a aussi dû intéresser Buñuel. Le réalisateur français qui a fait des études scientifiques et qui a beaucoup lu est un fin intellectuel. Pierre Leprohon rapporte: « il lisait énormément et de tout. Il dévorait. »²⁶⁰ Chiara Tognolotti qui a étudié les fiches de lecture du cinéaste (en dépôt à la bibliothèque du film, BiFi) constate que c'est un intellectuel qui porte un vif intérêt à Nietzsche. Epstein s'attache par exemple à *La naissance de la tragédie* (1872) qui étudie la décadence de la civilisation moderne.

²⁵⁹ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 107.

²⁶⁰ Pierre Leprohon. *Jean Epstein*. Paris: Seghers, 1946, p. 14.

Buñuel lit certains écrits d'Epstein comme *La Lyrosophie* (1922) ouvrage retrouvé dans les valises de Saragosse.²⁶¹ Il a probablement lu *Bonjour cinéma* (1921), écrit d'avant-garde qui suscite l'ire des collègues d'Epstein mais qui mêle poésie et texte de réflexion sur le cinéma tout en y incluant des illustrations de type collage, des hommages sous diverses formes (poésie, photos) au cinéma américain de Charlot, Charles Ray ou Douglas Fairbanks. Buñuel a dû remarquer les parallèles qu'Epstein établit entre son art et la poésie « le vrai poète –Apollinaire a eu beau dire- n'en est pas assassiné »²⁶², ce qui revient à comprendre que le cinéma est en passe d'obtenir ses lettres de noblesse. Par ailleurs, comme Buñuel, Epstein a compris que le cinéma est un « terrain vierge »: « La philosophie du cinéma est toute à faire. L'art ne se doute pas de l'éruption qui menace ses fondements. »²⁶³ Dans sa bibliothèque de Mexico, Buñuel conservait plusieurs des ouvrages d'Epstein que ce dernier lui avait dédiés. Ils sont actuellement en dépôt à la bibliothèque de la Filmoteca de Madrid.

Lorsque Buñuel et Epstein se sépareront à la fin du tournage de *La chute de la maison Usher* (1928), le réalisateur français aura cette phrase prémonitoire: « Méfiez-vous. Je sens en vous des tendances surréalistes. Eloignez-vous de ces gens-là. »²⁶⁴

C'est également durant cette période que Buñuel lit d'autres écrits sur le cinéma. On retrouve dans les livres de Saragosse *Ça c'est du cinéma* (1921) de Georges Altman et *Hollywood* (1931) de Xavier Abril, ce qui confirme son étude du sujet sur des ouvrages à la fois espagnols et français. En 1950, dans une lettre à son amie Lulu Jourdain, il vante le livre *Histoire d'un art: le cinéma* qu'il qualifie de « magnifico y seguramente el mejor que se ha escrito sobre

²⁶¹ Luis Buñuel Film Institute, caisse 9 (valise).

²⁶² Jean Epstein. *Bonjour cinéma*. Paris: La sirène, 1922, p. 41.

²⁶³ Jean Epstein. *Op. cit.*, p. 35.

²⁶⁴ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 108.

historia del cine/magnifique et surement le meilleur qui ait été écrit sur l’histoire du cinéma. » Il ajoute: « me encanta que sea de Sadoul por quien cada día siento mas afecto/je suis enchanté qu’il soit de Sadoul pour qui, chaque jour, j’ai plus d’affection. »²⁶⁵

iii. Le souci de suivre l’activité littéraire française

Le fond de livres détenu par le LBFI montre aussi que dans les années 20 et 30, Buñuel est attentif aux auteurs en vogue et à leurs publications. Il lit les lauréats de prix littéraires, de prix Nobel, des œuvres d’académiciens, des ouvrages aujourd’hui passés dans l’oubli. Par ailleurs, sa fiancée, Jeanne Rucar travaille à la librairie espagnole de Paris, un bon moyen de se tenir au courant aussi des sorties littéraires ibériques. . . Buñuel dévore donc et il est parfois difficile de discerner une direction à ses centres intérêts, nous avons dit en début de chapitre qu’il reconnaissait lui-même (en 1965) avoir lu dans sa jeunesse un peu tout et n’importe quoi. Il semble que dans ses années à la Résidence puis à Paris, son désir de connaître, d’être au fait des dernières tendances littéraires ait prédominé.

Une bonne moitié des livres retrouvés à Saragosse sont d’auteurs français, ce qui prouve l’intérêt du jeune espagnol pour la culture française. Certaines de ces œuvres ont été lues en castillan, avant que Buñuel n’arrive en France. Les ouvrages avaient été traduits outre Pyrénées en raison de la notoriété de leurs auteurs honorés de prix littéraires, tel Georges Duhamel (1884-1966) lauréat du prix Goncourt en 1918 pour *Civilisation*, ouvrage qui reprend son expérience de médecin pendant la première guerre mondiale. Buñuel a lu *Vida de los mártires 1914-1916 / Vie de martyrs 1914-1916* (1921). Buñuel possède aussi *El Comandante Pipey y su padre / Le major*

²⁶⁵ Peña Ardid, Carmen & Victor Lahuerta Guillén. *Los Olvidados: guión y documentos*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 2007, p. 644. Ma traduction.

pipe et son père de René Benjamin (1885-1948) dans l'édition Calpe de 1922, autre auteur lauréat du prix Goncourt en 1915 pour *Gaspard*.

Buñuel détient aussi les ouvrages suivants dont nous indiquons entre parenthèse l'année de l'édition achetée –elle ne correspondant pas forcément à l'année de sortie de l'ouvrage– mais nous indique l'époque où il le cinéaste a lu l'œuvre. On trouve ainsi *Lucienne* (1923), première partie d'une trilogie de Jules Romains (1885-1972, académicien en 1946), *La vie de Disraeli* (1925) d'André Maurois (1885-1967, académicien en 1938), *Suzanne et le Pacifique* (1925) de Jean Giraudoux (1882-1944), *Contes* (1926) du poète symboliste Albert Samain (1858-1900), *Chapeau Chinois* (1929) de Noël Bureau, *La commune* (1930) de Pierre Dominique (1889-1973).

Peut-être en raison de son travail avec Epstein, Buñuel a lu en français *Ouvert la nuit* (1922) de Paul Morand dont l'histoire de *La glace à trois faces* a été adaptée par Epstein en 1927. On retrouve aussi *Alberte* (1926), roman sombre de l'académicien Pierre Benoît qui place son histoire dans une saga située dans le Quercy. Epstein adapte en 1934 un autre de ses succès littéraires: *La châtelaine du Liban* (1924).

D'autres ouvrages liés aux attaches surréalistes de Buñuel ont été retrouvés comme *L'homme couvert de femmes* (1925) de Pierre Drieu La Rochelle (1893-1945), premier roman de l'auteur dédié à Louis Aragon.²⁶⁶ Parmi les surréalistes dont nous avons peu parlé, les caisses de Saragosse possèdent *Le bar de l'amour* (1925) et *En joue !* (1925) de Philippe Soupault. Il a aussi *Clara des jours* (1927) de Georges Ribemont-Dessaignes (1884-1974), membre du groupe dada puis surréaliste jusqu'à sa rupture en 1929. Enfin, Buñuel possède une grande quantité de revues telles que *Bifur* (huit numéros de 1929 à 1931) justement publiée par Ribemont-

²⁶⁶ Pierre Drieu La Rochelle fut proche des surréalistes jusqu'à la publication de son article *La véritable erreur des surréalistes* en 1925.

Dessaignes aux Cahiers du sud, *Commerce* (vingt-neuf livraisons de 1929 à 1932) de Paul Valéry, sans oublier *Création* de Vicente Huidobro ou *Le grand jeu* (parutions de 1927 à 1932) de Roger Vailland.

Ses lectures s'attachent aussi au sujet religieux qui le passionne. Dans son autobiographie de 1939, Buñuel déclare:

At first sublimated in a great religious faith, and a permanent consciousness of death [. . .], I was not an exception among my compatriots, since this is a very Spanish characteristic.

Tout d'abord sublimé dans une grande foi religieuse et une permanente conscience de la mort [. . .], je n'étais pas une exception parmi mes compatriotes puisque cela est une caractéristique très espagnole.²⁶⁷

Dans ses mémoires de 1980, il affirme que « chaque homme [lui] paraît digne d'intérêt, mais dès qu'ils sont rassemblés, leur agressivité se donne libre cours, c'est l'attaque ou la fuite, la violence exercée ou subie. *L'histoire des hérésies* le montre parfaitement, et c'est la raison pour laquelle je me suis beaucoup intéressé à l'hérésie que l'on trouve au détour de plusieurs de mes films et au cœur de *La voie lactée*. »²⁶⁸

Cet intérêt pour la religion explique que l'on retrouve de nombreux ouvrages sur ce thème dans les caisses de Saragosse. Il y a *La légende dorée* de Jacques de Voragine (1228-1298), exemplaire français alors que Buñuel avait découvert ce livre avec Lorca à Madrid. On peut donc penser qu'il le lit aussi dans la langue de Molière ou souhaite avoir son propre exemplaire. Il lit aussi en français *Sainte-Jeanne* de George Bernard Shaw (1856-1950) dans l'édition Calmann-Lévy de 1925 ; l'auteur irlandais avait obtenu le prix Nobel en 1925. Le personnage de Gilles de Rais qui apparaît dans cette pièce en un acte (elle porte sur les dernières

²⁶⁷ Mémoires de 1939, page 1, Luis Buñuel Film Institute. Ma traduction.

²⁶⁸ Mémoires de 1980, page 7, Luis Buñuel Film Institute.

années de Jeanne d'Arc, de 1429 à 1431) a dû intéresser Buñuel qui plus tard pensa adapter *Là-bas* de Huysmans (voir chapitre II).

Plus critique sur la religion, il a lu en espagnol *Tratado Teologico-Politico / Traité Théologico-Politique* (1670) de Spinoza (1632-1677). Cet écrit affirme que les positions de l'église ne sont pas théologiques mais politiques, sans aucun lien avec les évangiles. Il a justement acheté *Los evangelios / Les évangiles* d'Ernest Renan en Espagne, livre dans lequel l'auteur établit un lien entre religion et les origines ethnico-géographiques, ce qui déplaît à l'église catholique. *El citador / Le citeur* (1803) de Pigault-Lebrun (1753-1835), recueil de citations contre la religion chrétienne empruntées en grande partie à Voltaire, est aussi dans les livres de Saragosse. *Le Fray Giordano Bruno y su tiempo* de Luis Paris Zejin & Ricardo Fuente montre, une fois de plus, l'intérêt de Buñuel pour les hérésies puisque Bruno pense que l'univers infini n'a pas de centre. Tout comme Gilles de Rais (mais pour des raisons différentes), il est brûlé. Cette obsession pour les thèmes religieux dure toute sa vie. Buñuel confie: « pour préparer *Le moine* [1965], j'ai consulté de nombreux textes sur la vie conventuelle. Dans l'un d'eux on parle d'un moine wisigoth qui avait été condamné à se donner lui-même vingt coups de fouet pour être arrivé en retard au dîner: « Viginti Flagella ». ²⁶⁹ Cet attrait de la religion et de ses châtements dans l'existence humaine perdure jusqu'à la fin de sa vie. En 1980, la dernière phrase de ses mémoires (version qui précède celle établie avec la collaboration de Jean-Claude Carrière) est: « Depuis le *Chien andalou* le monde a progressé dans l'absurdité. Moi seul n'ai pas changé. Je reste catholique et athée grâce à Dieu. » ²⁷⁰

²⁶⁹ Cahiers du cinéma, numéro 191, juin 1967, p. 70.

²⁷⁰ Mémoires de 1980, page 11, Luis Buñuel Film Institute.

D. Aux Etats-Unis et au Mexique

De 1939 à 1946, Buñuel habite aux Etats-Unis, à New York puis à Los Angeles.²⁷¹ Les témoignages de ses proches, en particulier de sa famille, concordent pour dire qu'il lit beaucoup dans une période où il ne produit aucune œuvre cinématographique. Ces lectures importantes pour la culture de l'homme ont, en revanche, une influence beaucoup moins importante que celles effectuées à la Résidence des étudiants à Madrid ou à Paris à l'époque des surréalistes. Elles confortent un bagage culturel sur lequel Buñuel continue à travailler ses connaissances mais dont les fondements restent ceux de sa jeunesse. Cela étant, qu'aime-t-il lire à cette époque ? Quels sont les nouveaux éléments ? Car dans ses mémoires, son épouse confie que Buñuel: « se encerraba a leer en el estudio, leía enormemente / s'enfermait pour lire dans le bureau, il lisait énormément. »²⁷²

Dans leur documentaire de 1970 intitulé *El naufrago de la Calle Providencia (Le naufrage de la rue Providence)* premier titre du film *L'ange exterminateur* (1962), les réalisateurs Arturo Ripstein (fils du réalisateur Alfredo Ripstein) et Rafael Castañedo, filment l'espace dans lequel vivent Buñuel et son épouse, à Mexico. Ils montrent les pièces principales de la demeure, dont la bibliothèque qui s'avère modeste, comme le confirme Jean-Claude Carrière: « Il n'avait pas une bibliothèque énorme. Il avait des livres qu'on lui envoyait qui étaient dédicacés, il avait des classiques espagnols, il avait surtout l'encyclopédie espagnole. C'était un homme d'encyclopédies. Il aimait beaucoup se référer aux encyclopédies. Il n'avait pas de Balzac, de Flaubert. Je ne pense pas qu'il avait même un Pérez Galdós complet. »²⁷³

²⁷¹ A New York, c'est sur le *upper side*, près de la 60th Street que la famille Buñuel habite ; à Los Angeles, ils résident 5642 Fontain Avenue.

²⁷² Jeanne Rucar de Buñuel. *Memorias de una mujer sin piano*. Mexico: Alianza, 1990, p. 104.

²⁷³ Entretien avec Jean-Claude Carrière à Colombière-sur-Orb, le 12 août 2011.

Toujours dans le documentaire *El naufragio de la calle Providencia* (1970), Julio Alejandro, scénariste pour plusieurs films de Buñuel en espagnol, confirme que ce dernier adorait lire, feuilleter le dictionnaire *Espasa* qu'il considérait comme « l'une des merveilles du monde »²⁷⁴ et que c'est ainsi qu'il vit un jour le tableau d'une sainte italienne du nom de Viridiana. L'idée du film était née et la scène durant laquelle la jeune femme dispose dans sa chambre la couronne, un crucifix, des clous avant de s'agenouiller pour prier reprend ce que Buñuel avait vu sur ce tableau.

Parfois, à l'image de don Lope dans *Tristana*, c'est avec le père Julian, qu'il s'isole et discute religion. Car Buñuel aimait étudier la religion et si Marguerite Duras mordante disait « Dieu je n'y crois pas, mais j'en parle tout le temps » ; Buñuel, plus ironique, affirmait: « je suis athée, Dieu merci ». Il a cependant de la religion catholique une ample connaissance, un savoir qu'il utilise pour mieux la critiquer dans ses films. Le père Julian répète dans plusieurs interviews que Buñuel « connaît à fond l'histoire de l'église et ses doctrines. »²⁷⁵

Mais la religion n'est pas son seul intérêt. De passage à Mexico en novembre 1960 chez les Buñuel, Georges Sadoul repère dans la bibliothèque du cinéaste:

Sur les rayons des bibliothèques les livres de nos amis surréalistes et quelques livres dont les titres s'imposèrent à moi: Marcelino Menéndez y Pelayo: *Histoire des hérétiques espagnols* (en quatre volumes) ; Federico Garcia Lorca: *œuvres complètes* ; Marquis de Sade: *Les infortunes de la vertu* ; Siqueiros: *Sur la voie d'un réalisme social* ; Havelock Ellis: *L'âme de l'Espagne* ; Otto Schwartz: *Por los Caminos de España.*²⁷⁶

Ce bref aperçu de la bibliothèque nous donne de manière concise les intérêts de Buñuel: il reste attaché à ses origines espagnoles, autant de par les études qui peuvent être écrites sur son pays (Havelock Ellis (1859-1939) *L'âme de l'Espagne/ Par les chemins de l'Espagne* (1956) de

²⁷⁴ Arturo Ripstein et Rafael Castanedo. *El naufragio de la calle Providencia*. 1970. DVD.

²⁷⁵ Idem.

²⁷⁶ Luis Buñuel. *Viridiana*. Paris: Inter Spectacles, 1962, page 10. Préface de Georges Sadoul.

Otto Schwartz) que par ce qui l'y rattache plus personnellement avec l'œuvre de son ami Federico dont il possède les œuvres complètes. Sa période surréaliste française est aussi présente avec les œuvres de ses amis et un auteur libertin français qu'il a découvert à cette époque et qui l'a profondément marqué: Sade. Lié à cet auteur, Buñuel qui a grandi dans la religion catholique, conserve toujours un profond intérêt pour le catholicisme ; l'*Histoire des Hérétiques espagnols* (1880-1882) de Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912) le confirme puisque cette œuvre monumentale étudie le travail des penseurs et écrivains persécutés par la religion catholique du moyen âge jusqu'à la fin du XIXe siècle. Buñuel utilisera cet écrit pour la rédaction du scénario de *La voie lactée* (1969). Enfin, c'est un homme qui dénonce les injustices sociales (très criantes dans son pays d'adoption: le Mexique) et souhaite le progrès social. Les représentations artistiques par le peintre (et ami) Siqueiros (1896-1974), comme lui tenté par le communisme, montre son attrait pour les œuvres influencées par des thèmes révolutionnaires, qu'elles soient mexicaines ou autres.

En sus de ces ouvrages, en 1967, dans un entretien, Buñuel confie qu'il aime beaucoup la littérature sud-américaine: « Alejo Carpentier est pour moi, le plus grand écrivain de langue castillane. *Les pas perdus* et *Le siècle des Lumières* sont deux romans extraordinaires. Tout comme *La ville et les chiens* de Vargas Llosa. J'aime encore Cortázar et Miguel Angel Asturias. Bien que je sois étonné de le voir finir comme ambassadeur du Guatemala à Paris. »²⁷⁷

Vers la fin de sa vie, il apprécie des écrits dans lesquels il peut s'identifier. « Je lisais et relisais *La vieillesse* de Simone de Beauvoir, un livre qui me semble admirable. »²⁷⁸ Il suit

²⁷⁷ Cahiers du cinéma, numéro 191, juin 1967, p.71.

²⁷⁸ Luis Buñuel. *Mon dernier...* Op. cit., p. 312.

l'actualité littéraire et il félicite Jean-Paul Sartre lorsqu'il refuse son prix Nobel.²⁷⁹ Le LBFI conserve *Les mots* (1964) que Buñuel avait lu.

A la mort de Jeanne Rucar (dix ans après Buñuel), la bibliothèque des Buñuel est en grande partie donnée au Musée Reina Sofia de Madrid qui plus tard transmet ces ouvrages à la bibliothèque de la Filmoteca de Madrid. La famille garde toutefois quelques manuscrits et une partie des amis au détour d'une conversation, de mémoires, confie avoir eu tel ou tel livre de Buñuel. Claudio Isaac dit posséder les livres d'Alejo Carpentier, écrivain que Buñuel avait connu à Paris et qui avait signé un manifeste contre Breton avec Bataille, Queneau, J. Prévert, Desnos, Ribemont-Dessaignes. Il garde aussi ceux d'Arthur Schnitzler, traduits par Moreno Villa, ami des Buñuel.²⁸⁰

Bien que grand lecteur, il est important de souligner que Buñuel n'aura jamais été un grand écrivain. De plus, comme le fait remarquer Jean-Claude Carrière, il n'a jamais mis en scène dans ses films un écrivain.²⁸¹ Pourtant, ses lectures sont la base d'un imaginaire fondateur d'une œuvre originale composée de trente-deux films (ceux qu'il a signés). Sur ces trente-deux films, dix-neuf sont des adaptations d'œuvres littéraires dans lesquelles de nombreuses influences extérieures aux ouvrages adaptés surgissent. Dans un entretien, Carlos Fuentes affirme que les lectures fondamentales de Buñuel se résument à Engels et Marx, Freud, Sade et l'entomologiste Lucien Fabre.²⁸² Aperçu condensé et critiquable, peut-être applicable à ses trois premières œuvres : *Un chien andalou*, *L'âge d'or* et *Terre sans pain*, les films de ses débuts, les

²⁷⁹ Luis Buñuel. *Mon dernier...* *Op. cit.*, p. 273.

²⁸⁰ Claudio Isaac. *Op. cit.*, p. 68.

²⁸¹ Luis Buñuel. *Le christ...* *Op. cit.*, p. 7.

²⁸² Arturo Ripstein et Rafael Castanedo, dir. *Op. cit.*, DVD.

plus importants ; mais pour notre part nous affirmons dans cette étude qu'il y a beaucoup d'autres sources qui sont tout aussi intéressantes.



Bureau et bibliothèque de Luis Buñuel à Mexico

© Luis Buñuel Film Institute

Chapitre II

L'écriture et le rêve des films

« A mi me hubiera gustado escribir. Pero soy un escritor fracasado. No sirvo para eso. . . »

« J'aurais aimé écrire. Mais je suis un écrivain raté. Je ne suis pas fait pour cela. . . »

Luis Buñuel

« Creo que nada es más importante en la fabricación de una película que un buen guion »

« Je crois que rien n'est plus important dans la fabrication d'un film qu'un bon scénario »

Luis Buñuel

En 1967, juste après la Mostra de Venise qui vient de lui octroyer le Lion d'or pour son film *Belle de jour*, Buñuel accorde un entretien à Manuel Bueno pour le journal républicain espagnol *El Pueblo*. En cette fin des années 60, le régime franquiste contrôle toujours soigneusement la presse mais une certaine libéralisation s'amorce. En exil dès 1938, à la veille de la victoire des troupes franquistes, ostracisé après le scandale occasionné par le film *Viridiana* (1961) tourné en Espagne et qui devait pourtant marquer son retour professionnel sur ses terres natales, Buñuel semble touché de pouvoir s'exprimer dans un quotidien espagnol. Il se livre de manière authentique, sans détours ni sous-entendus, contrairement à ce qu'il a tendance à faire avec les intellectuels parisiens des *Cahiers du cinéma*. L'exilé espagnol partage ses centres d'intérêt, ses lectures et commente son œuvre, son travail de réalisateur à cœur ouvert:

Yo soy un autor más que un director. Lo fastidioso del cine es que hay que trabajar rodeado por cuarenta o cincuenta personas. A mi me hubiera gustado escribir. Pero soy un escritor fracasado. No sirvo par eso... Me gusta la vida del escritor o del pintor. Ellos pueden trabajar a solas, sin gente que les atosigue.

Je suis davantage un auteur qu'un metteur en scène. L'ennuyeux dans le cinéma, c'est qu'il faut travailler entouré de quarante ou cinquante personnes. J'aime la vie de l'écrivain ou du peintre. Eux, ils peuvent travailler seuls, sans personne qui les empoisonne.²⁸³

A soixante-sept ans, Buñuel accorde que la vie retirée et isolée d'un écrivain lui aurait convenu. Mais il sait aussi, lui qui a été si proche de Garcia Lorca, qu'il manque singulièrement de talent littéraire. Sa correspondance révèle pourtant qu'il a eu ce désir d'écrire au temps de sa jeunesse. Les lettres qu'il adresse de Paris entre 1925 à 1927 à León Sánchez Cuesta (1892-1978), le libraire des auteurs de la génération 27 fixé au 4 Plaza Mayor à Madrid, font ressortir cet aspect peu connu du cinéaste. En octobre 1925, il déclare ainsi:

²⁸³ FilMOTECA, Madrid, Archivo Buñuel, ABR. 2019. Ma traduction.

Seguramente estas navidades iré diez o doce días a verles a todos ustedes y tal vez a publicar mi primer libro. Depende este ultimo del grado de madurez que encuentre en lo que lleve hecho.

Surement que pour Noël je viendrai dix ou douze jours tous vous voir et peut-être que je publierai mon premier livre. Cela dépendra du degré de maturité de ce que j'aurai fait.²⁸⁴

Dans une autre lettre datée du 10 février 1926, Buñuel confie encore à son ami: « en mayo próximo iré a Madrid a publicar un libro / en mai prochain, j'irai à Madrid publier un livre.». Enfin, en 1927, alors que Buñuel est en vacances en Bretagne avec Jeanne Rucar, sa fiancée et future épouse, et qu'il s'apprête à travailler sur le tournage de *La sirène du Mississippi* (avec Joséphine Baker), il confie encore à Sánchez Cuesta:

Preparo un libro para octubre si como hasta ahora tengo ratos libres. Llevo hecho mas de la mitad. Titulo *Polismos (Narrations)* [...]. Lo editaré en *Litoral* o en la *Gaceta*. Lo dedico a Vicens Sánchez, v. y Pepín. ?Hace v. ediciones ?

Je prépare un livre pour octobre car actuellement j'ai du temps libre. J'en ai écrit plus de la moitié. Titre: *Polismos (narrations)* [...]. Je le publierai dans *Litoral* ou dans la *Gaceta*. Je le dédie à Vicens Sánchez, toi et Pepín. Fais-tu des publications ?

Alors même qu'il fait ses débuts au cinéma en tant qu'assistant aux côtés de Jean Epstein, Buñuel souhaite vraiment publier car il pense que l'écriture fait partie intégrante de la vie d'un intellectuel accompli. Son mentor au cinéma, Jean Epstein, avec à son actif quatre publications en 1926, partage sans aucun doute cette opinion. Nous avons vu précédemment que Buñuel avait lu d'Epstein *Bonjour cinéma* (1921) et *La Lyrosophie* (1922). Mais *Polismos*, cet écrit que Buñuel mentionne dans ce courrier de 1927, ne verra jamais le jour. Buñuel garde pourtant sa vie durant un goût certain pour le travail de l'écrivain et plus que tout pour son style de vie d'ermite qu'il chérit et idéalise. Il confie effectivement à Manuel Bueno, en 1967: « Me gusta estar solo.

²⁸⁴ Les extraits de lettres cités sont conservées à la *Residencia de estudiantes* de Madrid. Ce courrier a été publié dans l'ouvrage de Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin* (1988) et par l'Instituto de Estudios Turoleses dans *Goya* (1992). Ma traduction.

Me gusta aislarme de la multitud y del barullo. / J'aime être seul. J'aime m'isoler de la foule et du tohu-bohu. » Dans ses mémoires Jeanne Rucar confirme ce goût de la solitude. Elle raconte qu'à Mexico, Buñuel s'isole quotidiennement dans la bibliothèque. C'est aussi dans cette bibliothèque qu'il étudie les projets d'adaptations.

A. Une œuvre cinématographique marquée par de nombreuses adaptations

Au cours de sa carrière, Buñuel réalisa trente-deux films dont dix-sept furent des adaptations de romans et deux de pièces de théâtre.²⁸⁵ Parmi ces dix-neuf adaptations, sept proviennent d'écrits français (ou belge). En 1951, au Mexique, dans une période où Buñuel tourne jusqu'à trois films par an, il adapte *Pierre et Jean* (1888) de Guy de Maupassant sous le titre *Una mujer sin amor*, plaçant la mère plus que les fils au centre du conflit familial. Le réalisateur se dira peu satisfait de son film ; dans ses mémoires, il déclare: « on me demanda de faire un remake d'un bon film qu'André Cayatte, en France, avait tiré de *Pierre et Jean* de Maupassant. Il était question de m'installer une moviola sur le plateau pour que je copie Cayatte plan par plan. Naturellement, je refusai et choisis de tourner à ma façon. Résultat médiocre. »²⁸⁶

Dans la seconde moitié des années 50, il réalise trois adaptations de romans récents: *Cela s'appelle l'Aurore* (1955) qu'Emmanuel Roblès a publié en 1952, *La mort en ce jardin* (1956) de José-André Lacour (1954) et dont Raymond Queneau rédigea les dialogues de l'adaptation et enfin *La fièvre monte à El Pao* (1959) d'après le roman d'Henry Castillou paru en 1955. Ces

²⁸⁵ Chiffres confirmés par Román Gubern dans son article intitulé *Las adaptaciones literarias de Luis Buñuel*. Joaquín Roses. *Buñuel a imagen de la letra: actas del seminario de literatura celebrado en la Diputación de Córdoba del 20 al 21 de octubre del 2000*. Córdoba: Ensayo, 2000, p. 29.

²⁸⁶ Luis Buñuel. *Mon dernier soupir*. Paris: Ramsay, 1986, p. 250.

trois films sont des coproductions, franco-italienne pour la première, franco-mexicaine pour les deux suivantes.

Jusqu'en 1959, les adaptations du maître favorisent le réalisme et développent des aspects mélodramatiques à première vue mièvres mais qui cachent de temps à autre une certaine originalité sans comporter néanmoins la marque attendue du style buñuelien. Cela change en 1963, avec l'adaptation du *Journal d'une femme de chambre* (1900) d'Octave Mirbeau qui voit naître la collaboration du maître avec le scénariste Jean-Claude Carrière ; l'originalité se réveille, le surréalisme du maître pointe du nez même si l'œuvre demeure encore très réaliste. En revanche, avec *Belle de jour* (1966), adaptation du roman de Joseph Kessel, Buñuel montre une prise de liberté qui indique que le cinéaste a atteint un nouvel équilibre entre l'œuvre du romancier et son inspiration personnelle. Ce sentiment se confirme avec sa dernière adaptation, *Cet obscur objet du désir*, tiré de *La femme et le pantin* de Pierre Louÿs, où Buñuel n'hésite pas à utiliser deux actrices pour le rôle de Conchita, « une des plus belles inventions de Buñuel » déclare Gilles Deleuze.²⁸⁷

Outre les œuvres françaises, on retrouve plusieurs adaptations d'écrits espagnols ou de langue espagnole. En 1946 au Mexique, son premier film (*Gran Casino*, 1946) est une adaptation du roman de Michel Veber *El rugido del paraíso/Le rugissement du paradis*²⁸⁸, puis suivent deux pièces du théâtre espagnol: *El gran Calavera (Le grand noceur)* d'Adolfo Torrado adapté en 1949 et *Don Quintín el Amargao (Don Quintín l'amer)* inspiré par la pièce de Carlos

²⁸⁷ Gilles Deleuze. *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p. 135.

²⁸⁸ Sur ce roman et cet auteur, comme nous l'indiquons dans l'introduction, nous n'avons pas pu obtenir d'informations. La nationalité de l'écrivain n'est pas établie. Il pourrait s'agir d'un auteur européen ayant immigré au Mexique. Victor Fuentes qui a travaillé sur l'œuvre de Buñuel au Mexique n'en sait pas davantage.

Arniches, gendre de José Bergamín et que Buñuel avait déjà produite en 1935 alors qu'il dirigeait la compagnie Filmofono en Espagne.

En 1952, Buñuel travaille sur *Pensamientos* (1926) de Mercedes Pinto²⁸⁹, adapté sous le titre de *Él*. Le film, dont la présentation au Festival de Cannes provoque un incident²⁹⁰, fascine Henri Langlois, directeur-fondateur de la cinémathèque française qui le présente à Lacan. Ce dernier l'utilisera dans un cours au collège de France pour illustrer la paranoïa. Enfin à deux reprises, Buñuel adapte des œuvres de Benito Pérez Galdós: *Nazarín* en 1958 et *Tristana* en 1970. Le premier film est tourné au Mexique, le second, production Franco-italo-espagnole, sera réalisé en Espagne, à Tolède, adaptation que nous étudierons dans les chapitres III et IV. Parlant de *Nazarín*, Buñuel confie à Tomas Pérez Turrent y José de La Colina que le personnage est un croisement entre don Quichotte et le Christ:

C'est un don Quichotte du sacerdoce, et au lieu de suivre l'exemple des livres de chevalerie, il suit celui des Évangiles. Au lieu d'avoir l'écuyer Sancho Pansa, il est accompagné de deux femmes qui sont un peu ses 'écuyères'. En même temps, Beatriz pourrait être Marie-Madeleine et Andrea serait une version féminine de Saint-Pierre (par exemple, Pierre tire l'épée lorsqu'on arrête le Christ ; Andrea frappe un garde lors de l'arrestation de Nazarín).²⁹¹

Buñuel ajoute encore: « Nazarín est quichottesque, à cette différence près que don Quichotte est parfois fou et d'autres fois non, alors que Nazarín est toujours sage. »²⁹² Cet entretien confirme que le réalisateur réfléchit toujours consciencieusement à ses adaptations, ses

²⁸⁹ Son fils, Rubén Rojo joue en 1949 dans *El Gran Calavera*.

²⁹⁰ *El* a été présenté juste après le film de Jean Aurel sur la guerre de 14-18. Les gueules cassées avaient vu le premier film avec plaisir mais ils se sentirent mal à l'aise lors de la projection de *El*. Les infirmières qui les accompagnaient étaient sorties et les rescapés de 14-18 commencèrent à pousser des cris... Plus tard, Jean Cocteau, Président du jury, dans un discours très onirique eut des mots malheureux pour Buñuel: « j'avais un ami qui s'appelait Buñuel, il est mort au Mexique... » D'après un témoignage de Jean-Michel Arnold. Jacques Richard, dir. *Henri Langlois: le fantôme de la cinémathèque*, 2004. DVD.

²⁹¹ Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Conversations avec Luis Buñuel*. Paris: Cahiers du cinéma, 1986, p. 231.

²⁹² Idem, p. 239.

références sont toujours littéraires, espagnoles dans le cas présent. Ses amis journalistes se font l'écho de sa pensée à l'image de Georges Sadoul qui dans la revue *Lettres* du 8 décembre 1960 intitule son article sur *Nazarín: Nouveau Don Quichotte*.²⁹³

Quelques textes adaptés proviennent d'écrits mexicains: *La ilusión viaja en tranvía* (*On a volé un tram*, 1953) est de Mauricio de la Serna, *El río y la muerte* (*Le rio de la mort*, 1954) a été écrit par Miguel Alvarez Acosta et *Ensayo de un crimen* (*La vie criminelle d'Archibald de la Cruz*, 1955) est de Rodolfo Usigli.²⁹⁴

Enfin, plusieurs œuvres adaptées sont de langue anglaise comme *Robinson Crusoe* d'après le roman de Daniel Defoe (traduit en France par Petrus Borel, auteur admiré des surréalistes) et dont la production fut conduite par un studio Hollywoodien en version anglaise et espagnole. Dans cette histoire connue qui retrace la vie de cet homme sur une île déserte après l'échouement de son navire, Buñuel introduit des éléments personnels, notamment une scène de délire dans laquelle ses origines surréalistes apparaissent. Enfin un écrit américain: *Travelin' Man* (1957) de Peter Matthiessen est adapté sous le titre de *The young one* (1960). Comme le fait remarquer l'écrivain, l'adaptation de son récit connaît avec l'introduction du personnage féminin une modification majeure: l'histoire n'est plus centrée sur l'évasion d'un fugitif noir²⁹⁵ mais sur les liens ambigus qui se tissent autour de cette jeune fille.

A ces adaptations, il faudrait rappeler que le film documentaire *Las Hurdes* a été inspiré par la thèse de Maurice Legendre et que le *Simón del desierto* (1965), évoqué dans le chapitre I, est tiré de *La légende dorée* de Jacques de Voragine.

²⁹³ Cinémathèque de Paris, Fond Georges Sadoul, L83B5, dossier 2.

²⁹⁴ Les titres français ne traduisent pas exactement les espagnols.

²⁹⁵ Peter Matthiessen. *Buñuel & Travelin' Man*. All-Story, Zoetrope. Vol. 9, Spring 2005.

Parmi tous ces travaux, certains ont été suggérées, voire imposées à Buñuel et d'autres ont été librement choisis. Ainsi, dans les œuvres françaises, il est peu probable qu'il ait décidé d'adapter Maupassant qui au même titre que Flaubert n'intéressait pas trop Buñuel. De la même manière, les trois romans français, *Cela s'appelle l'aurore*, *La mort en ce jardin*, *La fièvre monte à El Pao*, adaptés juste après leur publication, ne correspondent pas au style et aux goûts littéraires du cinéaste. Cela est d'autant plus vrai que nous avons retrouvé aux archives de la cinémathèque de Paris un premier projet de financement du film *Cela s'appelle l'aurore* par la société de production Procinex. En février 1954, le directeur-gérant Claude Jaeger envisageait de produire le film avec Jules Dassin pour directeur et Simone Signoret et Yves Montand pour acteurs principaux.

Pour ce qui est du roman de Kessel *Belle de jour*, les sources concordent pour dire qu'il a été suggéré à Buñuel alors que ses connaissances, tel Louis Malle, le dissuadaient d'adapter une œuvre qu'ils qualifient de « roman de gare ». En revanche, *Le journal d'une femme de chambre* et *La femme et le pantin* sont des livres qu'il avait lus dans sa jeunesse et qu'il appréciait. *Le journal d'une femme de chambre* lui fut proposé (avec deux autres livres) par le producteur Serge Silberman.²⁹⁶ *La femme et le pantin* fut le choix de Buñuel qui sur la fin de sa carrière avait acquis une certaine liberté et se faisait même prier pour tourner en vue de son grand âge (77 ans lors du tournage de son dernier film).

Pour les œuvres de langue espagnole, elles ont, dans leur majeure partie, été choisies par Buñuel qui les connaissait, que ce soit pour les deux pièces de théâtre de Torrado et Arniches, les deux romans de Pérez Galdós et peut-être le roman de Mercedes Pinto. Pour ce qui est des

²⁹⁶ Entretien avec Jean-Claude Carrière à Colombière-sur-Orb, le 12 août 2011. Jean-Claude Carrière a oublié le nom des deux autres romans.

œuvres mexicaines, il est vraisemblable qu'elles lui ont été proposées étant donné qu'il tournait beaucoup à cette époque.

Relevons enfin que certains films qui ne sont pas des adaptations comportent des fragments d'œuvres lues par Buñuel que nous avons évoqué dans le chapitre I. On pense évidemment aux *120 journées de Sodome* dans *L'âge d'or* et on peut voir Huysmans se profiler dans *Le journal d'une femme de chambre*. Les films *Viridiana* et *Tristana* comportent des éléments des romans de Perez Galdós *Halma* et *Ángel Guerra*. De ce dernier roman, il intéressant de constater que le personnage féminin, Leré est très semblable à Viridiana de par son mysticisme, son style de vie qui la fait dormir avec une couronne d'épines et sur le sol. *L'Historia de Los Heterodoxos españoles* de Marcelino Menéndez Pelayo ainsi que le *Dictionnaire des hérésies* de l'Abbé Pluquet servirent à construire le scénario de *La voie lactée* (1969).²⁹⁷

On peut donc dire qu'un grand nombre d'adaptations répondent à des compromis entre producteur et réalisateur. La liberté de choix n'est arrivée qu'assez tard dans la carrière de Buñuel et parfois des projets qui lui tenaient à cœur n'ont pas pu voir le jour pour de multiples raisons.

B. De nombreux projets d'adaptations avortés ou presque²⁹⁸

Parmi les projets non tournés, il faut en distinguer deux catégories: ceux qui furent vite abandonnés et dont nous découvrons l'existence au détour d'un courrier, d'un entretien, et ceux

²⁹⁷ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 301.

²⁹⁸ Pour cette section, le catalogue publié à l'occasion du centenaire de la naissance de Buñuel *El ojo de la libertad* (page 284 et suivantes) a formé un point de départ non négligeable que nous avons pu compléter avec les documents trouvés aux archives de la Filmoteca. Notre travail s'intéressant avant tout aux adaptations, il n'est pas fait mention des créations originales.

qui retinrent durablement l'énergie du réalisateur sans réellement aboutir. Enfin, à force de volonté et d'obstination, certains finissent par voir le jour. Leur histoire est révélatrice des intérêts du réalisateur.

i. Des projets assez vite enterrés

Nous l'avons dit dans le chapitre précédent, le premier projet d'adaptation de Buñuel eut lieu avec Ramón Gómez de la Serna avec qui il pensait filmer certains de ses contes. Ramón Gómez de la Serna, un des plus grands intellectuels espagnols de son temps, fascinait Buñuel mais le projet n'aboutit pas.

Plus tard, en France, dans la mouvance des intellectuels parisiens, le cinéaste travaille sur une œuvre d'André Gide. Il relate dans ses mémoires: « en 1933, un projet de film m'occupait pendant quelques jours. Il s'agissait de réaliser en Russie [...] *Les caves du Vatican* (1914). »²⁹⁹ A cette période, comme l'ont démontré Román Gubern et Paul Hammond dans *Los años rojos de Luis Buñuel (Les années rouges de Luis Buñuel)*³⁰⁰, le jeune réalisateur s'engage politiquement au parti communiste. Pour travailler l'adaptation, Buñuel se rend plusieurs fois chez Gide. Dans la carrière de Gide, ce projet se situe trois ans avant son voyage en Russie en 1936, voyage au cours duquel il fit l'éloge funèbre de Gorki sur la Place Rouge. Ils discutèrent pendant trois jours, à raison d'une ou deux heures par jour, de l'adaptation qui devait être produite par Mezharpon, la compagnie officielle du cinéma soviétique. Sans aucun doute, ils évoquèrent l'acte gratuit commis par Lafcadio Wluiki. Ce personnage, fils bâtard d'une hongroise et du comte de Baraglioul, tue sans mobile réel un passager du train (Amédée Fleurissoire) le menant à Naples

²⁹⁹ Luis Buñuel. *Mon dernier... op. cit.*, p. 169.

³⁰⁰ Román Gubern & Paul Hammond. *Los años rojos de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra, 2009.

et qui s'avère être le beau-frère de son demi-frère, Julius de Baraglioul. Ce « crime immotivé »³⁰¹ n'est pas sans rappeler l'acte surréaliste (dont nous avons donné la définition chapitre I). Mais après trois jours de réflexion sur l'adaptation des *Caves du Vatican*, l'initiateur du projet, le journaliste et homme politique Paul Vaillant-Couturier, annonce à Buñuel et Gide que le film ne se fera finalement pas. Fin de la brève collaboration Gide-Buñuel.

Entre 1935 et 1936, alors qu'il habite en Espagne, Buñuel étudie la possibilité d'adapter *La lucha por la vida* (*La lutte pour la vie*, 1922-1924) de Pío Baroja et *Ángel Guerra* (1890-91), *Fortunata y Jacinta* (1886-87) et *Doña Perfecta* (1876), trois œuvres de Benito Pérez Galdós. Les projets n'aboutissent pas mais montrent son amour de l'auteur originaire des îles Canaries.

Dans les années 50, après la reconnaissance internationale de *Los olvidados*, de nombreux projets se présentent. En 1955, dans un courrier adressé à son neveu Alfonso, Buñuel parle de *Dolores*:

Voy a México para preparar una coproducción italo-franco-mexicana llamada *Dolores*, film muy malo. En enero, comienzo los exteriores en México. En Marzo, voy a Roma a filmar los interiores. Terminare *Dolores* en Mayo 1955 [sic].

Je vais à Mexico pour préparer une co-production italo-franco-mexicaine appelée *Dolores*, un film très mauvais. En janvier, je commence les extérieurs à Mexico. En mars, je vais à Rome filmer les intérieurs. Je terminerai *Dolores* en mai 1955 [sic].³⁰²

Durant ces années 50, Buñuel a tenté d'adapter ou a été sur le point de réaliser d'autres projets en dehors du Mexique. En 1957, il pense adapter *Thérèse Etienne* (*Into the Abyss*, 1927) du Suisse John Knittle. Il affirme même dans un courrier daté du 3 novembre 1955 adressé à sa « queridísima mama » (maman chérie) qu'il a signé trois jours plus tôt un contrat qui lui alloue la

³⁰¹ André Gide. *Les caves du Vatican*. Paris: Gallimard, 1922, p. 194.

³⁰² Luis Buñuel Film Institute. Ma traduction. Buñuel fait vraisemblablement une erreur d'année et veut dire 1956. Dans *Recordando a Luis Buñuel*, Pedro Christian Garcia Buñuel, sans donner plus de détails, situe ce projet en 1957. Pedro Christian Garcia Buñuel. *Recordando a Luis Buñuel*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 1985, p. 190.

somme de 15 millions de francs (deux millions de pesetas indique-t-il), et que le tournage se ferait dans les Alpes Suisses. Le roman raconte l'histoire d'une jeune servante qui épouse son maître Anton Jacob, de 30 ans son aîné, sans se douter que son beau-fils l'aime. . . Buñuel ne fait pas ce film qui sera tourné par Denys de La Patellière l'année suivante.

A la même époque, il travaille (probablement avec Carlos Fuentes) sur *El Acoso* (*Chasse à l'homme*, 1958) d'Alejo Carpentier dont l'histoire raconte, à Cuba, le passage du militantisme au terrorisme d'un homme qui subit la dictature de Gerardo Machado. Buñuel confie:

L'adaptation était déjà assez avancée quand je me suis aperçu que je ne savais pas quoi faire de cette histoire. Cela me donnait l'impression d'être un simple film d'aventures nocturnes qui ressemblait à un film anglais où il y avait un homme poursuivi dans la nuit [*Odd Man out* (1947) de Carol Reed]³⁰³

En 1958, Buñuel travaille encore sur un projet qui met en scène une servante (dans l'esprit du *Journal d'une femme de chambre*): *The turn of the screw* (*Le tour d'écrou*, 1898) d'Henry James, roman de littérature fantastique qui montre une gouvernante engagée pour veiller sur deux orphelins et qui voit d'étranges apparitions... Le projet ne se concrétise pas ; Jack Clayton l'adapte en 1961 avec Truman Capote et William Archibald qui en écrivent le scénario sous le titre *The innocents* (*Les innocents*)³⁰⁴ ; Deborah Kerr y tient le rôle principal. Buñuel aima le film et, coïncidence ou hasard, on remarque que *The innocents*, tourné la même année que *Viridiana*, comporte des images qui rappellent le film de Buñuel: les deux actrices Silvia Pinal et Deborah Kerr sont blondes, elles interprètent de jeunes femmes innocentes, évoluent dans de grandes demeures lugubres ; dans les scènes nocturnes elles tiennent toutes les deux un candélabre et au niveau technique, les deux films en noir et blanc utilisent la profondeur de

³⁰³ Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 230.

³⁰⁴ Jack Clayton, dir. *The Innocents*. Twentieth Century Fox, 1961. DVD.

champ. Enfin, les dénouements des deux œuvres sont surprenants et subversifs: Viridiana semble s'engager dans un ménage à trois (elle accepte de jouer au jeu de cartes qui s'appelle *El tute*) tandis que la jeune gouvernante, Miss Giddens embrasse langoureusement Miles, l'enfant d'une dizaine d'année dont elle est responsable. Dans *The innocents*, le glissement du film à suspense au film psychologique a dû intéresser Buñuel qui avait excellé dans le genre avec *El*, en 1953.

En 1959, Buñuel veut travailler sur *The Loved One* (*Le cher disparu*, 1948) d'après un roman d'Evelyn Waugh qui critique les arnaques des croque-morts en Californie. Dans un entretien de 1958 pour *Film Quarterly*, Buñuel explique: « we had Alec Guinness for the part. But even with Guinness the producer wasn't able to raise enough money / nous avons Alec Guinness pour le rôle. Mais même avec Guinness le producteur n'a pas pu lever assez de fonds. »³⁰⁵ Alec Guinness se montre d'ailleurs déçu que le projet tombe à l'eau, il écrit à Buñuel en octobre 1957 en lui disant: « I am the most distressed at the temporary collapse of *The loved one*. / Je suis des plus bouleversé à l'idée du temporaire abandon du *Cher disparu*. »³⁰⁶ C'est finalement Tony Richardson qui réalise le film un peu plus tard.

La même année, Buñuel travaille également sur une idée tirée du livre *Beau clown* (1956) de Berthe Grimault, écrit qui raconte l'étrange histoire des habitants d'une ferme grâce à une petite bergère témoin de ce monde fabuleux et délirant. La violence et les extravagances du père dit Casquette, de ses trois comparses (Coupe-Cabèche, le professeur et Beau Clown), de trois noirs américains prennent forme dans un univers qui mêle réel et imaginaire, une thématique qui s'apparente à *Belle de Jour* avec en prime l'ivresse, la folie et le fantastique. Le projet ne se concrétise pas.

³⁰⁵ *Film Quarterly*, vol. XII, n° 2, 1958. Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel, ABR. 2019.

³⁰⁶ Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel, 632.10.

En 1960, Buñuel songe à une adaptation du roman de Gide *La séquestrée de Poitiers*. Un exemplaire du roman publié en 1930 a été retrouvé dans les caisses de Saragosse et montre que Buñuel l'a lu dans sa jeunesse, alors qu'il vivait à Paris.³⁰⁷ Le projet, tiré d'un fait divers dont la presse s'était emparée en 1901, avait choqué l'opinion publique de l'époque: une jeune femme, Blanche Monnier (Mélanie Bastian dans le roman), vécut recluse pendant vingt-quatre ans dans une chambre, fenêtres fermées, sans confort ni hygiène, allant même jusqu'à manger ses excréments pour survivre. Le projet fit peur aux producteurs qui dissuadèrent Buñuel de s'atteler au scénario.

Autre idée, au cours d'un entretien avec Elena Poniatowska, en janvier 1961 Buñuel déclare son vif intérêt pour *Pedro Páramo* (1955). Le roman de Juan Rulfo met en scène un jeune homme, Juan Preciado, qui promet à sur le lit de mort de sa mère qu'il ira réclamer à son père sa part d'héritage. Au cours de son cheminement, le jeune homme découvre un père maléfique, des personnages morts qui surgissent du passé et se mêlent à la réalité. Un univers typique du courant littéraire latino américain appelé le réalisme magique:

Me interesaría mucho filmar el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo porque lo que me atrae de la obra de Rulfo es el paso de los misterios a la realidad, casi sin transición: esa mezcla de realidad y de fantasía me gusta mucho pero no sé cómo llevarla al cine. . .

Cela m'intéresserait beaucoup de filmer *Pedro Páramo* de Juan Rulfo parce que ce qui m'attire dans l'œuvre de Rulfo, c'est ce passage des mystères à la réalité, presque sans transition: ce mélange de réalité et de fiction me plaît beaucoup mais je ne sais pas comment le porter à l'écran. . .³⁰⁸

La difficulté dont il fait part l'amène à abandonner cette idée d'adaptation. Buñuel se tourne alors (toujours en 1961) vers un roman anglais de William Golding dont le titre a de quoi

³⁰⁷ Luis Buñuel Film Institute. André Gide. *La séquestrée de Poitiers*. Paris: Gallimard, 1930.

³⁰⁸ Elena Poniatowska. *Buñuel*. Revista de la Universidad de México, Enero 1961, p. 21. Ma traduction.

attirer l'ancien entomologiste. *Lord of the flies* (*Sa majesté des mouches*, 1954) montre la fragilité des règles sociales dans un milieu hostile, sujet qui rappelle par certains aspects ses films *Robinson Crusoé* ou *L'ange exterminateur* et qui rejoint des idées des surréalistes opposées aux règles de la vie bourgeoise. Mais Buñuel ne parvint pas à un accord avec Golding pour l'achat des droits d'auteur. Peter Brook en fera l'adaptation en 1963.

En juin 1962, Emmanuel Roblès écrit à Buñuel (qui a déjà adapté *Cela s'appelle l'aurore* en 1956) pour évoquer l'adaptation de sa pièce de théâtre *Montserrat*. Le personnage principal de cette œuvre, le général espagnol Monserrat, est confronté à un choix cornélien au cours de la révolution vénézuélienne de juillet 1812. Capturé après avoir aidé Bolivar à fuir, il hésite: doit-il refuser d'avouer où se cache Bolivar et voir six innocents exécutés ou dire la vérité et compromettre la révolution ? Ce projet ne prend pas forme car l'auteur aura déjà vendu ses droits à la Fox mais Roblès, fermement décidé à travailler avec Buñuel, lui propose de réécrire une histoire similaire:

Le même cas de conscience en changeant d'époque et de lieu [. . .] je pense donc que je pourrais replacer le conflit par exemple en Afrique noire ou en Algérie ou en Indonésie. Peut-être même durant la guerre d'Espagne et ceci faciliterait notre projet.³⁰⁹

Roblès montre une ferme volonté de retravailler avec Buñuel et s'enthousiasme à cette idée:

« Voilà, vous voyez que toute suggestion m'excite l'esprit. »³¹⁰ Le projet ne voit pas le jour mais d'autres suivent.

Dans un courrier de juillet 1962 adressé à Paco Rabal, Buñuel évoque un nouveau projet avec Gustavo Alatrisme, le producteur de *Viridiana*. Il s'agit de l'adaptation de *Divinas palabras* (1919) d'après la pièce de théâtre éponyme de Ramón María del Valle-Inclán. Mais, à cette

³⁰⁹ Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel, 585.

³¹⁰ Idem.

époque, il faut que la censure franquiste accepte le tournage en Espagne, ce qui n'est pas une mince affaire un an après le scandale causé par *Viridiana*, film condamné par le Vatican. Buñuel reconnaît que l'œuvre de Valle-Inclán est admirable: « la obra es estupenda para mi / l'œuvre est magnifique à mon goût. » On remarque en effet que l'intrigue possède plusieurs éléments buñueliens: Pedro Gailo père de famille et sacristain perd sa sœur. A sa mort, elle laisse un certain « Laureaniño el idiota », nain que la famille expose dans les foires pour obtenir de l'argent. Cupides, les membres de la famille se le disputent jusqu'à ce qu'un groupe mal intentionné saoule le nain au point de le tuer. Buñuel a toujours été attiré par les nains qu'il a souvent mis en scène dans ses films mexicains tels que *Los olvidados*, *Nazarín* ou même certaines productions françaises comme *Cet obscur objet du désir* ; l'histoire a de quoi intéresser le réalisateur. La profession du chef de famille est aussi un autre point qui permettrait à Buñuel d'aborder le thème de la religion. Pourtant, dans un autre courrier du mois de septembre 1962, Buñuel commente à Rabal:

Por el momento lo de Valle-Inclán está en veremos. Piden por el libro 20.000 dólares lo cual me parece absurdo. Valle-Inclán fuera de España no es conocido más que por los profesores de español.³¹¹

Actuellement, le Valle-Inclán c'est du nous verrons. Ils demandent 20 000 dollars pour le livre, ce qui me paraît absurde. Valle-Inclán hors d'Espagne n'est connu que par les professeurs d'espagnol.³¹²

Le coût de l'achat des droits d'auteur semble avoir été un frein majeur au projet qui ne se fera pas avec Buñuel. En 1987, Paco Rabal, que Buñuel envisageait pour le rôle de Pedro, tourne l'adaptation sous la direction de José Luis García Sánchez.

³¹¹ Pedro Guerrero Ruiz. *Querido Sobrino: cartas a Francisco Rabal de Luis Buñuel*. Valencia: Pre-textos, 2001, p. 40.

³¹² Ma traduction. Cette dernière remarque fait allusion au travail de son ami José Rubia Barcia qui publia *Mascarón de proa: aportaciones al estudio de la vida y de la obra de Don Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro*.

Pedro Christian García Buñuel indique qu'en 1964, le réalisateur planche sur un autre projet financé par Alatrisme et qu'il voulait intituler *Misterios jocosos* (*Mystères cocasses*). Le sujet était basé sur quatre contes, le premier étant *Aura* (1962) de Carlos Fuentes. L'histoire est celle d'un professeur d'histoire qui se rend dans une maison pour classer et publier les archives du Général Llorente. Sa veuve et sa nièce Aura qui habite dans la maison sont mystérieuses et étranges mais, malgré tout, le jeune homme succombe aux charmes d'Aura qui s'avère constituer avec la veuve une seule et même personne. . .

Le deuxième écrit est de Julio Cortázar et nous avons retrouvé dans les archives de Buñuel un courrier qui confirme ce projet. En effet, en novembre 1962, Julio Cortázar écrit à Buñuel de Paris pour évoquer l'adaptation de son conte *Las Ménades* tiré de son recueil *Final del Juego* (*Fin d'un jeu*, 1956).

Puede imaginarse la alegría que siento ante la posibilidad de que uno de mis cuentos pueda darle tema para una parte de su próxima película. Máxime cuando iría acompañando de *Aura*, que me parece un relato admirable, y del no menos admirable *Gradiva*. Se que en sus manos, mis ménades darían al salto total que en el cuento no alcanzan a dar, frenadas por razones literarias en que ya he dejado de creer y que en definitiva hay que saber violar como ha violado usted tantos tabúes estúpidos que se sostenían gracias a las hipocresías que bien conocemos.

Vous vous imaginez la joie que je ressens à l'idée qu'une de mes nouvelles puisse inspirer une partie de votre prochain film. Encore mieux si elle est accompagnée de *Aura* qui me semble un récit admirable, et du non moins admirable *Gradiva*. Je sais qu'entre vos mains, mes ménades prendraient une hauteur complète car la nouvelle par elle-même n'y parvient pas, freinée pour des raisons littéraires auxquelles j'ai arrêté de croire et qu'il faut, en définitive, savoir violer comme vous avez violé vous-même tant de tabous stupides qui se maintenaient grâce aux hypocrisies que nous connaissons bien.³¹³

Dans cette nouvelle dont le titre fait référence aux femmes possédées et délirantes de la Grèce antique, un groupe de personnes assiste à un concert. Puis, survolté, ce public finit par

³¹³ Carmen Peña Ardid & Víctor Lahuerta Guillén. *Los Olvidados: guión y documentos*. Teruel: Instituto de Estudios Turoleses, 2007, p. 606. Ma traduction.

dévoré le chef d'orchestre et les musiciens. . .³¹⁴ Cette vision pessimiste d'une humanité soumise à ses plus primaires instincts animaux est un thème qui plaît à Buñuel mais qu'il a déjà exploré la même année dans *L'ange exterminateur* (1962).

Buñuel souhaite aussi incorporer un troisième texte: *Gradiva* (1903) de l'allemand Wilhelm Jensen. Dans ce roman, un archéologue devient obsédé par la représentation féminine d'un bas relief italien au point d'en délaissier sa vie. Il rêve de celle qu'il nomme Gradiva et voyageant dans le passé, il imagine la rencontrer à Pompéi alors que la ville est menacée par le Vésuve. Cette œuvre particulièrement appréciée des surréalistes avait été étudiée par Freud dans *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* (1907) et l'ancien ami et compatriote de Buñuel, Dalí, s'inspira du thème pour plusieurs de ses œuvres. L'idée de ce film sera reprise par Alain Robbe-Grillet qui en 2007 réalise *C'est Gradiva qui vous appelle*.

Enfin, le quatrième texte devait être écrit par Buñuel qui pensait l'appeler *Secuestro* (*Enlèvement*) et qui, comme l'indique García Buñuel aurait peut-être été remplacé par *Ilejible, hijo de la flauta*, écrit dont nous parlerons un peu plus loin. Buñuel évoque d'ailleurs cette possible réalisation en janvier 1963 dans une lettre adressée au poète Larrea, l'auteur d'*Ilejible* mais le projet ne se concrétise pas.

Après 1967 et le succès commercial de *Belle de Jour*, un nombre foisonnant de projets d'adaptations sont étudiées par Buñuel. Le réalisateur affirme lors d'une interview au journaliste Manuel Bueno (pour le journal républicain espagnol *Pueblo*) qu'il vient de refuser l'adaptation du roman-reportage de Tad Szulc *The bombs of Palomares*. L'écrit de Szulc faisait référence à un accident survenu le 17 janvier 1966: une bombe atomique américaine était alors tombée (sans

³¹⁴ Pedro Guerrero Ruiz. *Op. cit.*, p. 52.

exploser) sur la ville de Palomares après une collision survenue entre un bombardier B-52 et un ravitailleur qui venait l'approvisionner en combustible. Buñuel explique:

Por cierto, es un relato muy apasionante, aunque escrito desde el punto de vista americano. No voy a hacer más cine... pero de hacer algo sobre este asunto me gustaría ir a Palomares y estar allí dos o tres meses y hablar con la gente y enterarme de la tragedia. . .

Bien entendu, c'est un récit très passionnant, bien qu'il soit écrit d'un point de vue américain. Je ne vais plus faire de cinéma... mais si je devais faire quelque chose sur ce sujet, j'aimerais aller à Palomares et être là deux ou trois mois pour parler avec les gens et comprendre la tragédie. . .³¹⁵

Dans un courrier de février 1967, quelques mois avant la Mostra de Venise, Georges Sadoul explique que Jacques Berque, professeur au Collège de France, souhaite rencontrer Buñuel. Sadoul explique: « il considère *Don quichotte* comme un 'matamore', un tueur de maures et d'arabes. Il a des idées sur un film qui prendrait ce thème et voudrait t'intéresser à ce projet. »³¹⁶ L'idée trotte dans l'esprit de Buñuel car en avril de la même année, il confie à Francisco Rabal:

Esta primavera pienso ir a España. Tengo algún proyecto, muy vago, de proponer allí un film. Tal vez una interpretación del *Quijote* contigo como Sancho y Fernando [Rey] de Triste Figura.

Au printemps, je pense aller en Espagne. J'ai un projet, très vague, d'y proposer un film. Peut-être une adaptation du *Quichotte* avec toi comme Sancho et Fernando [Rey] comme Triste figure.³¹⁷

L'idée ne se concrétise pas car aucun autre écrit ne mentionne ce projet.

Toujours submergé de propositions, en 1967, il planche tout d'abord sur *Le désert des Tartares* (1940) de Dino Buzzati, roman qui se rattache au courant existentialiste. Drogo, soldat italien et héros de l'œuvre, attend pendant vingt ans durant le combat contre les Tartares qui doit

³¹⁵ Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel, ABR. 2019. Ma traduction.

³¹⁶ Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel, 572.44 a 45.

³¹⁷ Pedro Guerrero Ruiz. *Op. cit.*, p. 58-59. Ma traduction.

lui permettre d'accéder à la gloire. Or, lorsque la bataille s'annonce, la maladie l'empêche d'y participer. C'est finalement Valerio Zurlini qui adapte le projet en 1976.

En 1969, *Sept étages*, un conte de Dino Buzzati, l'auteur du *Désert des Tartares* (1940), fascine Buñuel. En vue de se faire soigner, Giuseppe Corte, un avocat hypocondriaque, doit monter à l'étage le plus élevé d'une clinique, en effet, les cas les moins alarmants se trouvent au septième étage, et plus on descend, plus la situation du patient est jugée critique. Alors qu'il n'était venu que pour un simple mal de tête, par suite de malentendus, Giuseppe Corte descend un à un les étages de la clinique et à chaque fois, les diagnostics, les analyses médicales sont de plus en plus alarmantes ; il se retrouve en soins intensifs. A la fin, après avoir suivi plusieurs thérapies, notre homme ressort dans la rue comme un cadavre. . . Dans une lettre que Buñuel adresse à Rabal en avril 1966, il déclare à son ami, certes, un peu sous un ton ironique, que ce rôle serait parfait pour l'acteur.³¹⁸ Il est vrai que le conte de Buzzati développe ce sentiment d'absurdité éprouvé devant la mort.³¹⁹ Ce conte se rattache donc au courant existentialiste de l'époque et c'est probablement une des raisons qui poussa Albert Camus à mettre en scène cette œuvre en 1955 en la ré-intitulant *Un cas intéressant*. Dans une interview de 1967, Buñuel déclare par ailleurs qu'il s'agit d'un thème « un peu Kafkaïen, un peu dans la ligne de *L'ange exterminateur*. » Fasciné, il ajoute: « il s'agit d'un conte extraordinaire. »³²⁰ C'est probablement pour cette raison qu'il introduit partiellement cette histoire dans *Le fantôme de la liberté* (1975). Un médecin élégant, le docteur Pasolini (Adolfo Celi) annonce sur un ton détaché à son patient (Jean Rochefort) qu'il a un cancer avancé du foie. De manière inattendue, il lui propose alors une

³¹⁸ Pedro Guerrero Ruiz. *Op. cit.*, p. 59.

³¹⁹ Autre élément qui dû plaire à Buñuel, Buzzati était athée. Ce dernier aimait répéter: «Dieu qui n'existe pas, je t'implore. »

³²⁰ *Cahiers du cinéma*, numéro 191, juin 1967, p. 17.

cigarette *Gitanes*. En convertissant cette scène en moment surréaliste, scène ponctuée par la claque que donne le patient à son médecin³²¹, Buñuel dédramatise une de ses peurs même si l'on sait qu'il mourra malade du foie et qu'il était aussi un fumeur invétéré de *Gitanes*.

Toujours dans la lignée du succès de *Belle de jour*, les producteurs Hakim, proposent à Buñuel de tourner *La chienne* (1930) d'après le roman de Georges de la Fouchardière déjà été adapté par Jean Renoir en 1931. Après un malentendu, il explique qu'il n'a pas le désir de tourner ce film.³²²

Dans un entretien avec Nelly Kaplan, en cette fin des années 60, Buñuel laisse toujours planer le doute sur son éventuelle retraite. Il laisse cependant entendre qu'il a un rendez-vous à Majorque durant le mois de juillet pour parler avec Giono. Attiré par le thème des épidémies, Buñuel voit dans *Le hussard sur le toit* (1951) la possibilité de mettre en image le choléra. Il reconnaît que plus que l'histoire, c'est la maladie et les réactions des populations qui l'attirent. Cet attrait est ancien puisqu'on retrouve dans les caisses de Saragosse l'ouvrage *Choléra* de Joseph Delteil (1894-1978)³²³ dans l'édition Haire de 1925, c'est à dire un livre qu'il a acheté peu de temps après s'être installé à Paris, à une époque où il ne connaissait pas encore les surréalistes. Cet élément « épidémique » apparaît dans *Nazarín* alors que le roman de Perez Galdós ne traite pas ce sujet. Le plan moyen montrant une fillette seule, tenant un drap, dans une ville fantôme alors que *Nazarín* traverse la ville est une image constamment reprise pour illustrer le film alors qu'elle n'est en rien due à l'œuvre de Galdós. Sur le roman de Giono, Jean-Claude

³²¹ On se rappelle de la claque que donne Gaston Modot à la Marquise de X dans *L'âge d'or* (1930).

³²² Luis Buñuel. *Entretiens avec Max Aub*. Paris: Belfond, 1984, p. 183.

³²³ Joseph Delteil (1894-1978) a fait partie du groupe surréaliste et a notamment participé à la rédaction d'*Un cadavre* (1924). Il est plus tard rejeté par Breton qui parce qu'il affirme ne pas rêver. Buñuel possède dans sa bibliothèque son ouvrage *Jeanne d'Arc* (Prix Fémina 1925), écrit lui aussi très critiqué par Breton. Luis Buñuel Film Institute, caisse 3.

Carrière confirme: « Il a eu envie d'adapter *Le hussard sur le toit*. Il voulait le faire avec Gérard Philipe, et puis, ça n'a pas marché, ils ont fait *La fièvre monte à El Pao*. »³²⁴ Alors, bien que Nelly Kaplan l'annonçât dans son article intitulé *Le héros sacrilège*, impossible de voir « Giono revu et corrigé par Buñuel. »³²⁵

En juin 1968, le producteur américain Ingo Preminger (frère d'Otto et aussi agent du scénariste Dalton Trumbo dont nous parlerons un peu plus loin) écrit à Buñuel pour lui proposer de réaliser *Running Scared* pour la Paramount d'après le premier roman controversé du jeune Gregory McDonald paru en 1964. Dans cette œuvre, Tom Betancourt, un étudiant de l'université de Cambridge, observe et quitte son meilleur ami après que celui-ci s'est tailladé les veines des poignets. Les deux hommes ont eu précédemment une discussion sur le devoir de ne pas interférer dans le choix des autres. Le projet est réalisé en 1972 par David Hemming.

Toujours en cette fin des années 60, le réalisateur britannique Lewis Allen écrit à Buñuel pour lui proposer un scénario de son ami, l'écrivain mexicain Carlos Fuentes.

³²⁴ Entretien avec Jean-Claude Carrière à Colombière-sur-Orb, le 12 août 2011.

³²⁵ Cinémathèque de Paris, Fond Georges Sadoul, L83B5, dossier 2. Malheureusement, le nom du journal et la date ne sont pas indiqués dans ce dossier.

VINEYARD FILMS, INC.

1600 BROADWAY, NEW YORK, N. Y. 10019 • TEL. (212) JU 6-4630

CABLES: VINEYARD NEW YORK

June 12, 1969

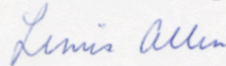
Dear Luis:

First I wanted to congratulate you and tell you how much my wife and I enjoyed BELLE DE JOUR. We hope to hear no more noises from you about retiring.

I am writing you specifically regarding a script by Carlos Fuentes called BIRTHDAYS. A young English producer friend of mine, Andrew Braunsberg, gave me a copy of it. He would like to produce it if you will direct. He has further asked me to co-produce it with him and asked me to write you and determine the extend of your interest. All he knows to date is what he hears from Fuentes. I have been trying to reach Fuentes on the telephone, as well as George Pepper, who I thought might be able to see you and determine the exact situation. If you are seriously interested in this project, I would be prepared to come to Mexico and discuss it with you and Fuentes. I would appreciate it if you could let me know as soon as possible.

I do hope you are well and enjoying your work. I remember very fondly our lunches at La Strada, on West 46 Street, during casting of LA JOVEN. My wife joins me in sending very best regards.

Most sincerely,



Lewis Allen

Sr. Luis Bunuel
Cerrada Felix Cuevas 27
Mexico 12, D.F.

LA:lo

Wineyard Films, Inc
1600 Broadway, NY 10019
Tel : (212) J46-4630

Le 12 juin 1969

Cher Luis,

Tout d'abord, je voulais vous féliciter et vous dire combien ma femme et moi-même avons apprécié *Belle de jour*. Nous espérons ne plus vous entendre parler de retraite.

Je vous écris plus particulièrement au sujet d'un scénario de Carlos Fuentes appelé *Anniversaires* [*Birthdays*]. Un jeune producteur anglais ami, Andrew Braunsberg, m'en a donné une copie. Il aimerait le produire si vous le réalisez. Il m'a même demandé de le coproduire avec lui et m'a demandé de vous écrire afin de savoir si vous êtes intéressé. Tout ce qu'il sait à ce jour, c'est ce que lui dit Fuentes. J'ai essayé de joindre Fuentes par téléphone, de même que George Pepper, qui j'ai pensé serait en mesure de vous voir et de connaître la situation. Si vous êtes sérieusement intéressé par ce projet, je ferai en sorte de venir à Mexico pour en discuter avec vous et Fuentes. Je vous serais reconnaissant si vous pouviez me donner une réponse au plus tôt.

J'espère que vous allez bien et prenez plaisir à votre travail. Je me rappelle avec plaisir nos déjeuners à *La Strada*, sur West 46 Street, pendant les auditions de *La jeune fille*. Ma femme se joint à moi pour vous envoyer nos meilleurs souvenirs.

Très sincèrement

Lewis Allen³²⁶

Cette lettre confirme que le lion d'or obtenu à Venise en 1967 a fait naître une cascade de propositions et il est intéressant de relever que les portes du cinéma de langue anglaise s'ouvrent à lui à un moment de sa carrière où il aspire à s'arrêter comme le signale Allen en début de lettre. Il est en revanche étonnant que le producteur évoque *La jeune fille* qui a été un échec aux Etats-Unis. Mais, le succès commercial de *Belle de jour* ouvre les appétits des producteurs qui voient en Buñuel la possibilité de faire un coup au box office à partir d'un budget relativement modeste.

³²⁶ Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel, 1426.65. Ma traduction.

Mais, à l'aube des années 70, c'est maintenant en compagnie de son nouveau scénariste Jean-Claude Carrière, qu'il aime travailler. Buñuel est un homme d'habitudes. Il étudie avec Carrière la possibilité d'adapter *Under the volcano* (*Sous le volcan*, 1970) de Malcom Lowry, mais ils ne trouvent pas de solution cinématographique. Jean-Claude Carrière explique:

On nous a proposé à deux reprises d'adapter *Au-dessous du volcan*. Ça aurait très facile pour Buñuel, ça se passe à Cuernavaca, près de Mexico. . . Deux fois nous avons lu le livre qui nous plaisait, c'est un pur exercice littéraire dans lequel nous n'avons pas vu le film en transparence, nous n'avons pas trouvé de scènes. John Huston l'a fait en 1984 et il est tombé dans le panneau, il y a rajouté du folklore mexicain. . . on en a parlé avec lui après car il était très ami avec Luis qui n'a pas aimé son film. Oui il n'y a pas la matière dramaturgique nécessaire.³²⁷

Parallèlement à ces projets discutés et parfois aussi rapidement enterrés, d'autres reviennent durant la carrière de Buñuel comme de véritables leitmotiv.

ii. Des projets discutés à plusieurs reprises mais qui n'aboutissent pas

a. *La casa de Bernarda Alba*

Pour des raisons qu'il est facile d'entrevoir, à savoir la profonde amitié qui a lié Buñuel et Lorca à la Résidence des étudiants de Madrid, l'admiration devant le talent de son ami à la fois poète, dramaturge, musicien et même dessinateur ; le fait que cet ami soit mort pendant la guerre civile espagnole (alors que lui-même avait fui le danger) ; tout cela contribue à renforcer l'admiration de Buñuel pour Lorca et son désir d'adapter une de ses œuvres.

Au cours de sa carrière, le projet d'adaptation de *La casa de Bernarda Alba* revient régulièrement, tel le balancier d'une pendule, sur le bureau du réalisateur. La première fois, on l'a dit, ce projet conditionne son départ au Mexique en 1946. C'est Denise Tual (Denise Batcheff

³²⁷ Idem.

jusqu'à son remariage avec Roland Tual) qui soumet l'idée d'adapter *La casa de Bernarda Alba* de Lorca en France. L'œuvre connaît alors un énorme succès à Paris. Or, à l'époque, Buñuel est sans travail et il accepte ce qui se présente. Dans une interview, de 1954, il confesse: « j'étais enchanté, j'ai cru voir le ciel s'ouvrir. [. . .] mais cela n'a pu se faire car la famille de Garcia Lorca avait déjà vendu les droits. »³²⁸

Drame dénonçant la société traditionnaliste espagnole, l'histoire met en scène Bernarda Alba, une femme âgée de 60 ans qui vient de perdre son mari. Elle est la mère de cinq filles. L'aînée, Angustias, issue d'un premier mariage, a hérité de son père, ce qui lui donne la possibilité d'avoir une dot et se marier, mais elle est laide et son âge avancé (39 ans) laisse penser qu'elle aura des difficultés pour procréer. Désargentées, ses demi-sœurs Magdalena, 30 ans, Amelia, 27 ans, Martirio, 24 ans et Adela 20 ans, ont peu de chances d'être demandées en mariage. Mais lorsque Pépé vient faire la cour à Angustias sous ses fenêtres jusqu'à une heure du matin, c'est ensuite dans les bras d'Adela qu'il va passer une partie de la nuit... Lorca précise qu'il a voulu faire de cette pièce en trois actes un « document photographique » sur la société espagnole de son temps. On y discerne aussi quelques indications sur les germes de la guerre civile espagnole et Buñuel y fut probablement sensible. L'acte premier, scène première, débute sur le son du glas annonçant la mort du mari de Bernarda. On imagine que Buñuel n'aurait pas eu de mal à créer une prise de vue intéressante du glas. D'ailleurs, connaissant son goût pour les cloches, Lorca lui avait écrit le poème *Riveraines* qui doit être lu « avec des accompagnements de cloches ». Il avait été composé alors que Lorca vivaient à la Résidence. Le poète avait précisé: « dédié à la tête de Luis Buñuel. En gros plan »:

³²⁸ Cahiers du cinéma, numéro 36, juin 1954, p. 6.

On dit que tu as une
 (balalin)
 face de pleine lune.
 (balalin)
 Que de cloches, tu entends ?
 (balalin)
 Elles ne me lâchent pas.
 (balalin)
 Mais tes yeux. . . Ah !
 (balalin)
 . . . pardon, tes œillères. . .
 (balalin)
 et ce rire d'or
 (balalin)
 et cette. . . rien à faire, cette. . .
 (balalin)
 Ô ton charme secret. . . ton
 (balalin)
 lin
 lin
 lin. . .)
 oh pardon !³²⁹

Dans le film *El*, la première image est justement une cloche filmée en gros plan, en contrebas suivie d'une scène se déroulant dans une église. Au cours d'un travelling, les yeux du héros, Francisco, vont de l'officiant qui procède au rituel du lavage des pieds aux jambes de Gloria, leurs regards se croisent... Or, dans *Bernarda Alba*, les phrases de Lorca sont les suivantes: « A l'église les femmes ne doivent regarder d'autre homme que l'officiant, et encore parce qu'il porte des jupes. Tourner la tête, c'est chercher la chaleur du mâle. »³³⁰ Buñuel et Lorca introduisent donc dans leurs œuvres des parallèles entre l'église lieu de culte et l'église endroit de la naissance des désirs (masculins chez Buñuel, féminins chez Lorca). Chez Buñuel, ces désirs naissent en raison même des rituels catholiques, une forme de subversion que Lorca

³²⁹ Federico García Lorca. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1981, p. 356.

³³⁰ Federico García Lorca. *Noces de sang, La maison de Bernarda Alba*. Gallimard: Paris, 1947, p. 150.

n'exprime pas directement. On est cependant frappé de la proximité des thématiques développées chez les deux auteurs.

On imagine aussi les images que le cinéaste aurait pu tirer du parallèle que Lorca dresse entre l'étalon qu'est pépé (l'amant des filles de Bernarda) et les juments que sont les filles de Bernarda:

Bernarda: L'étalon qui est enfermé et qui lance des ruades contre le mur. (A la cantonade:) Entravez-le et sortez-le dans la cour ! (A voix basse:) Il doit être en chaleur.
Prudencia: Vous allez lui lâcher les pouliches nouvelles ?³³¹

Après l'échec de 1946, le projet semble renaître de ses cendres en 1953 par l'intermédiaire d'une connaissance des Lorca. Bautista Zumel suggère à nouveau le projet de film à Buñuel. Dans un courrier qu'il lui adresse, il raconte:

Últimamente ha surgido un proyecto que yo no podía por menos de comunicarle. Se trata que en una conversación que tuvimos en casa de Isabel y Concha García Lorca surgió la idea de llevar al cine alguna de las obras de Federico. Entre ellas las de más matiz dramático. *La casa de Bernarda*, *Bodas de Sangre* y *Yerma*. Lo consultaron con Paco y está de acuerdo. Naturalmente existe el proyecto solo. Tanto la dirección como el guion es lo que mas importa y solamente tu eres capaz de un asunto tan importante. ¿No cree que seria España el mejor escenario para hacer esta película ? Pero esto solo es una sugerencia. Por productores no hay que preocuparse. Todo el mundo que conociera este proyecto quería financiarlo.

Dernièrement a surgi un projet que je me dois de te communiquer. Dans une conversation que nous avons eu avec Isabel et Concha García Lorca, a jailli l'idée de porter à l'écran une des œuvres de Federico. D'entre toutes, celles qui ont le plus de nuances dramatiques. *La maison de Bernarda Alba*, *Noces de sang* et *Yerma*. Elles en ont parlé avec Paco et il est d'accord. Naturellement, seul le projet existe. Autant la mise-en-scène que le scénario, c'est ce qui importe le plus et toi seul es capable d'une affaire aussi importante. Ne crois-tu pas que l'Espagne serait la meilleure scène pour faire le film ? Mais cela n'est juste qu'une suggestion. En ce qui concerne les producteurs, il ne faut pas se préoccuper. Toute personne qui connaîtrait ce projet voudrait le financer.³³²

³³¹ Federico García Lorca. *Op. cit.*, p. 227.

³³² FilMOTECA, Madrid, Archivo Buñuel, 626.1 a 3. Ma traduction.

Mais de ce courrier de 1953, aucune trace n'indique qu'il fut suivi d'effets. Le 26 octobre 1966, son ami José Rubia Barcia, professeur à UCLA, lui adresse une lettre contenant un article qu'il a composé sur *La casa de Bernarda Alba*. Buñuel lui confie alors ses sentiments sur la pièce:

Cuando nos veamos, seguiremos comentando ese drama de personajes maniqueos, situados en una segunda dimensión psicológica y que, por consiguiente, carecen totalmente de profundidad humana.

Quand nous nous verrons, nous continuerons de commenter ces personnages de drame manichéens, situés dans une dimension psychologique seconde et qui, par conséquent, manquent totalement de profondeur humaine.³³³

On le voit, Buñuel est assez critique sur l'œuvre et on en déduit que le projet ne l'intéresse plus beaucoup. Pourtant, dans les années 70, l'idée ressurgit à nouveau. Carlo Ponti envoie le 21 avril 1970 un télégramme à Buñuel pour lui proposer la direction du film basé sur *La casa de Bernarda Alba*.³³⁴ Stratégie de Gustavo Alatrisme ? C'est probable, le producteur de *Viridiana* a en effet acheté les droits d'auteur de la pièce à la famille Lorca. Si le producteur veut convaincre Buñuel de réaliser l'adaptation, c'est que cet ancien commercial y voit évidemment de possibles retombées financières intéressantes: l'adaptation de *La maison de Bernarda Alba* par l'un des plus proches amis de Lorca, ça se vendrait bien. En outre, qui d'autre qu'un proche ami de Lorca peut faire un film authentique sans trahir l'esprit de l'œuvre ? Buñuel. D'ailleurs, les héritiers de Lorca en ont fait une condition (dument écrite dans le contrat): sans Buñuel, pas de film. Alatrisme essaie donc par tous les moyens de convaincre Buñuel en imaginant déjà une production avec Anthony Quinn dans le rôle de Pépé. Or, le maître n'est pas décidé et il est difficile de faire changer Buñuel d'avis. Le cinéaste José Luis Borau en fut témoin: « El no

³³³ José Rubia Barcia. *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*. Coruña: Ediciós do Castro, 1992, p. 92. Ma traduction.

³³⁴ D'après le catalogue *Luis Buñuel: el ojo de la libertad*, op. cit., p. 360.

quería no oír hacerla y Alatrisme no sabía cómo convencer a don Luis para que la hiciera. / Lui ne voulait pas entendre parler de ce film et Alatrisme ne savait pas comment convaincre don Luis de le faire. »³³⁵

Gustavo Alatrisme essaiera en vain de convaincre Buñuel jusqu'à lui envoyer le 12 janvier 1978 un contrat pour l'adaptation.³³⁶ Mais pour Buñuel, non, c'est non.

Dans un entretien qu'il accorde à José de La Colina en 1979, Buñuel déclare:

Siguen ofreciéndome hacer *La casa de Bernarda Alba*. Es un viejo proyecto mío y cada determinado tiempo alguien insiste en que lo haga, pero, mire usted, a mí el teatro de Lorca ya no me entusiasma nada. Tantos claveles de sangre y tantas espuelas de luz de luna. [. . .] Pero en fin, si yo hiciera ahora *La casa de Bernarda Alba*, la modificaría mucho sin tocar una línea del texto. Bernarda sería la capitana de un barco ballenero, sus hijas serían marineros y arponeros, y en vez del toro negro que significa la muerte saldría una ballena negra. . . Todo, todo igual, sólo que con mar, ballenas y arpones. . . Sería un poco más divertido, ¿no ?

Ils continuent de me proposer de faire *La maison de Bernarda Alba*. C'est un de mes vieux projets et à chaque fois quelqu'un insiste pour que je le fasse, mais regardez, moi, le théâtre de Lorca ne m'enthousiasme pas de tout. Tant d'œillettes de sang et tant d'éperons de lumière de lune. [. . .] Mais enfin, si je faisais maintenant *La maison de Bernarda Alba*, je la modifierais beaucoup sans toucher une ligne du texte. Bernarda serait le capitaine d'un baleinier, ses filles seraient marins et harponniers, et au lieu du taureau noir qui signifie la mort, il sortirait une baleine noire. . . Tout, tout serait pareil, juste avec la mer, les baleines et les harpons. . . Ce serait un peu plus amusant, non ?³³⁷

Dans un autre entretien avec cette fois, Tomas Pérez Turrent et José de La Colina, Buñuel tranche plus catégoriquement: « García Lorca ne m'intéresse pas [. . .] pour le cinéma. »³³⁸ Pour le cinéaste, Lorca est intéressant pour son texte, mais il lui semble difficile de le convertir en images.

³³⁵ Marisol Carnicero & Daniel Sánchez Salas. *En torno a Buñuel*. Academia de las artes y las ciencias cinematográficas de España, Cuadernos de la Academia n°7-8, 2000, p. 118.

³³⁶ D'après le catalogue *Luis Buñuel: el ojo de la libertad*, op. cit., p.360.

³³⁷ Cité par Agustín Sánchez Vidal. *Op. cit.*, p. 423. Ma traduction.

³³⁸ Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 232.

Vers la fin de sa vie, adapter *La casa de Bernarda Alba* devient presque une boutade. Après le tournage de *Cet obscur objet du désir*, Buñuel déclare à Angela Molina: « Préparate, que vamos a hacer *La casa de Bernarda Alba*, y estaréis Sophia Loren y tú, que yo ya me voy para ir trabajando / Prépare-toi, que nous allons faire *La maison de Bernarda Alba*, il y aura Sophia Loren et toi. Je m'en vais déjà y travailler. »³³⁹

Faisant fi du contrat passé avec la famille Lorca, Alatrisme réalisa le film en 1982.

b. *El lugar sin limites (Ce lieu sans limite)*

Autre effet du succès *Belle de jour* ? En septembre 1967, date à laquelle José Donoso s'installe en Espagne pour une quinzaine d'années, l'écrivain chilien prend contact avec Buñuel qui se trouve alors à Madrid. Il souhaite connaître le cinéaste:

Me siento con derecho a escribirle estas líneas porque se que usted ha leído y se ha expresado bien de algunas de mis novelas: *Coronación, El lugar sin limite, Este domingo*.

Je prends la liberté de vous écrire ces lignes parce que je sais que vous avez lu et que vous avez émis de bonnes critiques sur quelques-uns de mes romans: *Couronnement, Ce lieu sans limite, Ce dimanche*.³⁴⁰

Parfois surnommé le cinquième mousquetaire du boom, Donoso est en cette fin des années 60, un des plus grands écrivains latino-américain de la seconde moitié du XXe siècle. L'œuvre littéraire de Donoso n'est pas sans intéresser Buñuel, mais après la Mostra de Venise et après avoir vu *La chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard, il confie à Jean-Claude Carrière que si l'on peut actuellement faire ce genre de film alors le moment est venu de travailler sur les hérésies. . . Ils se lancent dans l'écriture de *La voie lactée* qui sort dans les salles en 1969. Après ce film,

³³⁹ Marisol Carnicero & Daniel Sánchez Salas. *Op. cit.*, p. 359.

³⁴⁰ FilMOTECA, Madrid, Archivo Buñuel, 632.21. Ma traduction.

l'idée d'adapter *Ce lieu sans limite* en Espagne fait son chemin. L'histoire de ce bordel perdu dans un village du Chili est une merveilleuse métaphore de l'enfer. Mais ce n'est pas sans difficultés que les producteurs doivent convaincre la censure espagnole de donner son aval. Donoso s'en lamente auprès de Buñuel dans un courrier qu'il envoie en novembre 1970 de Vallvidrera, petit village dans les montagnes qui domine Barcelone, ville où de grandes figures du mouvement littéraire latino du boom tels que Gabriel García Márquez et Mario Vargas Llosa se sont installés.

El señor Ducay me acaba de llamar por teléfono desde Madrid para comunicarme que la censura española rechazó de plano y en primera instancia toda pretensión de film *El lugar sin límites*, aunque fuera por Buñuel.

Para que le cuento la desilusión que esto significa para mi, para mi mujer y para mi [sic] que estábamos tan ilusionados, porque aunque si, claro, uno no tiene derecho a hacerse ilusiones la lechera termina irrevocablemente con el cántaro roto, porque si no fuera así el cuento de la lechera ya no sería el mismo cuento. En fin, ver una novela mía hecha por usted hubiera sido una de las cosas buenas de la vida: pero como ya no hay vuelta que darle lo mejor es darle las gracias por su interés, y esperar que, quizá algún día, yo logre escribir algo que, tanto usted como la censura española no puedan dejar de decir al unísono: ESTO SI !!!!³⁴¹

Monsieur Ducay vient de m'appeler par téléphone de Madrid pour me dire que la censure espagnole a prosaïquement rejeté et en première instance toute possibilité de faire le film *Ce lieu sans limite*, bien que ce soit par Buñuel.

Pour lui signifier la déception que cela représente pour moi, pour ma femme y pour moi [sic] qui étions si heureux, bien que, cela s'entend, personne n'a le droit de se faire des illusions, la laitière termine irrévocablement avec la cruche brisée, parce que si ce n'était pas ainsi, la fable de la laitière ne serait pas la même.

Enfin, voir un de mes romans adapté par vous aurait été une des bonnes choses de la vie: mais comme il n'y a pas de retour en arrière possible, le mieux est que je vous dise merci pour votre sollicitude, en espérant que, peut-être un jour, je pourrai écrire quelque chose qui, fera dire à l'unisson, autant à vous qu'à la censure espagnole: ÇA OUI !!!!³⁴²

³⁴¹ Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel, 632.22.

³⁴² Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel, 632.22. Ma traduction.

En 1971, le projet renaît de ses cendres. Carlos Fuentes intervient en impliquant le producteur Manuel Barbachano Ponce. Ce dernier, par ailleurs très impliqué dans le monde culturel et grand collectionneur d'art maya, a financé plusieurs projets d'adaptation comme *Pedro Páramo* de Carlos Velo en 1966 mais aussi et surtout *Nazarín*, le film que Buñuel a réalisé en 1959. Fuentes et Barbachano envoient de Mexico un télégramme (malheureusement sans date) à Buñuel qui se trouve alors en Espagne:

Nos gustaría muchísimo poder hacer contigo *El lugar sin límites* en México stop plena libertad apoyo total nueva administración banco cinematográfico stop esperamos respuesta stop abrazos besos.

Nous aimerions beaucoup pouvoir faire avec toi *Ce lieu sans limite* au Mexique stop entière liberté soutien total nouvelle administration banque cinématographique stop nous attendons ta réponse stop amitiés bises³⁴³.

Donoso est aux anges et il écrit enthousiaste en octobre 1971 à Buñuel qu'il tutoie lui aussi à présent:

Ayer me llegó tu carta. Estoy feliz, como te imaginarás, con tu proyecto de filmar *El lugar sin límites*. Y que Marco Polo tenga interés, que me imagino será reflejo del tuyo.

Hier m'est parvenue ta lettre. Je suis très heureux comme tu l'imagines, avec ton intention de filmer *Ce lieu sans limite*. Et que Marco Polo s'y intéresse, je m' imagine bien que c'est le reflet du tien.

Donoso discute ensuite les droits d'auteur en suggérant 10.000 dollars avec un droit de réserve de 1000 dollars ; mais l'écrivain chilien souhaite tellement que le projet soit réalisé par Buñuel qu'il convient que cela est négociable. Donoso se montre confiant, un peut trop probablement, dans la réalisation du projet et il termine sa lettre sur un ton plaisantin:

Tengo que comunicarte que hoy me traen seis toneladas de leña. Son para hacer la fogata en que quemaré tu foto si no me haces la película: te mandaré las cenizas. También te mandaré la cuenta de los psiquiatras míos, de mi mujer y de Pilarcita, que de todas maneras emplearemos esperando que termines la película en España.

³⁴³ Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel, 632.3. Ma traduction.

Je dois te dire qu'aujourd'hui, on m'apporte six tonnes de bois. C'est pour faire la flambée dans laquelle je brûlerai ta photo si tu ne me fais pas le film: je t'enverrai les cendres. Je t'enverrai aussi les factures de mes psychiatres, celles de ma femme et de ma petite Pilar, que de toutes manières, nous emploierons en attendant que tu termines le film en Espagne.³⁴⁴

En 1972, Buñuel travaille donc sur *El lugar sin limites*. Jean-Claude Carrière raconte:

Il aimait beaucoup Donoso et en particulier *El lugar sin limites*. On a travaillé un moment sur l'adaptation. Ça se passe dans un petit village perdu, dans les Andes (Donoso était chilien), très reculé, et il y avait un personnage de travesti, un vieil homme, qui faisait un numéro dans un bar tout à fait minable. C'était très beau [...] et il avait proposé à Jean-Louis Barrault de jouer le rôle, ce qu'il aurait très bien fait.³⁴⁵

Jean-Louis Barrault considère effectivement le rôle et le 4 juillet 1972, il fait part à Buñuel de ses doutes pour pouvoir interpréter le rôle de La Manuela. Et puis, comme le résume assez bien Carrière « pour mille et une raisons que les films se font ou ne se font pas, ça ne s'est pas fait. » L'histoire ne dit pas si Donoso fit parvenir à Buñuel les cendres de sa photo et les factures de ses psychiatres !

Si Buñuel ne fut pas en mesure de réaliser cette adaptation, en revanche, le cinéaste mexicain Arturo Ripstein qui avait été assistant de Buñuel sur le tournage du film *L'ange exterminateur* (1962) s'approprie le projet en 1977. L'acteur Roberto Cobo qui interprète El Jaibo dans *Los olvidados* (1950) y tient le rôle principal, rôle que Buñuel pensait attribuer à Jean-Louis Barrault.

c. *Là-bas*

L'adaptation de *Là-bas* fut un autre projet qui retint l'attention de Buñuel. Le cinéaste a lu Huysmans dans sa jeunesse à Madrid et il a toujours aimé ce livre ainsi que d'autres ouvrages

³⁴⁴ Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel, 632.23. Ma traduction.

³⁴⁵ Entretien avec Jean-Claude Carrière à Colombière-sur-Orb, le 12 août 2011.

de son auteur comme nous l'avons spécifié dans le chapitre I. Dans ce roman de 1891, le héros, Durtal, écrivain médiocre, mène une enquête sur Gilles de Rais, étape qui doit mener à la rédaction d'un ouvrage historique. Au cours de ses investigations il rencontre Mme Chantelouve qui s'éprend de lui et va lui ouvrir les portes d'un monde, celui du satanisme et de ses pratiques occultes.

Le neveu de Buñuel, Pedro Christian García Buñuel, raconte qu'en 1961, après le tournage de *Viridiana*, son oncle lui confie qu'il aimerait adapter l'œuvre de Huysmans. Pedro Christian affirme qu'il repense au projet en 1965, ce que Jean-Claude Carrière confirme:

Nous parlions du livre depuis longtemps, plus de dix ans. Après trois scénarios originaux écrits coup sur coup, l'idée de revenir à une adaptation nous semblait reposante, séduisante. La décision de nous mettre au travail fut prise en 1975, après *Le fantôme de la liberté*. Le 13 avril nous arrivons dans notre repère habituel, au nord de Madrid, [. . .], nous nous mettons au travail (laborieuse solitude à deux), nous mettons le point final à une première version après quatre semaines.³⁴⁶

Mais, là encore, le film ne se fit jamais. Carrière y voit plusieurs explications. Tout d'abord, une raison officielle: reconstituer un décor de moyen âge n'est pas chose aisée du point de vue de la mise-en-scène. Buñuel hésite, il est âgé et a peur de s'engager dans une production trop épuisante. Raison officieuse, une « superstition amusée ». En effet, après l'essai infructueux du *Moine, Là-bas* est le second projet de Buñuel touchant le thème du satanisme. Or, si pour *Le moine*, une « défaillance financière » des producteurs avait été la cause de l'échec du projet, en 1975, c'est sur la décision même de Buñuel que le film est abandonné. Buñuel a des ennuis de santé (des embarras gastriques) et il y voit peut-être un signe du destin. Il ne doit pas faire de film touchant au satanisme. . . Le projet est donc abandonné alors que Gérard Depardieu avait

³⁴⁶ Luis Buñuel. *Là-Bas: d'après le roman de J-K Huysmans*. Paris: Ecriture, 1993, p. 8.

déjà accepté le rôle de Gilles de Rais. Nous reviendrons sur ce projet dans notre chapitre III, puisqu'à la différence de *Ce lieu sans limite*, le scénario existe bien.

d. *Ilegible, hijo de la flauta*

Ilegible, hijo de flauta (Ilegible, fils de flûte) du poète avant-garde espagnol Juan Larrea (1895-1980) fut un autre projet d'adaptation qui occupa Buñuel presque neuf ans. Nous reprenons ci-dessous une partie des informations que Gabriele Morelli publia en 2007 dans un ouvrage consacré à l'histoire de cet argument dont le projet d'adaptation faillit voir le jour en 1957.³⁴⁷ Rédigé à Paris en 1927, à une époque où le poète vit une crise identitaire, le texte fut écrit au dos des cartons d'invitations à l'inauguration de l'exposition du peintre Francisco González Gamarra, Galerie Trotti, Place Vendôme ; Larrea occupait le studio que le peintre péruvien avait lui-même loué juste auparavant. Entreposé dans ce XV arrondissement avec d'autres affaires, le texte a disparu lorsque Larrea veut le récupérer en 1937. La police a semblé-t-il essayé le texte en fouillant.

En janvier 1947, alors qu'il a émigré au Mexique, Larrea assiste à une projection d'*Un chien andalou* qui lui rappelle son texte disparu. Ses amis l'incitent à reprendre le projet de *Ilegible* pour le transformer en film avec l'aide de Luis Buñuel. Ce dernier juge le synopsis intéressant puisqu'en août 1950, il annonce à ses amis Lulu Jourdain que si son film *Los olvidados* marche bien, il tournera *Ilegible* « film poético que muestra la desesperación y deseos de evasión del hombre occidental / film poétique qui montre le désespoir de l'homme occidental. » Il ajoute: « la forma de este film no tiene precedente en el cine / la forme de ce film

³⁴⁷ Gabriele Morelli. *Ilegible, hijo de Flauta: argumento cinematográfico original de Juan Larrea y Luis Buñuel*. Séville: Iluminaciones Renacimiento, 2007.

n'a pas de précédent au cinéma. »³⁴⁸ Nous en résumons ci-dessous l'argument d'après le scénario final.

Témoin du suicide d'un policier, Ilegible s'empare de son arme et rentre chez lui. Dans la maison, il demande à sa femme de le laisser seul dans la chambre et il s'endort, l'arme à la main lorsqu'on entend un tir. Sort alors terrorisé de l'armoire de la chambre l'amant de madame ! Non, Ilegible ne s'est pas suicidé. D'ailleurs, ce dernier se lève lui aussi intrigué par le bruit tout en attachant les deux amants dos à dos avant de sortir. La radio annonce alors que tous les policiers de la ville se suicident. A l'extérieur, Ilegible rencontre une belle femme qui lui demande de l'accompagner. Ils vont dans un bois et lorsqu'il commence à pleuvoir, la jeune femme vieillit rapidement et meurt dans les bras d'Ilegible qui reconnaît sa mère. Le jour suivant, il prend le train mais pendant le voyage, il y a un grave accident et, avec un autre passager, ils sont les seuls survivants. Ils décident de suivre un personnage extravagant qui embarque sur un yacht à la recherche de « la célèbre île ». Au cours de la navigation, il découvre une femme qui flotte comme une île. Il la monte sur le bateau, puis, après plusieurs péripéties le bateau fait naufrage. Ilegible se réveille sur le sable d'une plage. Il décide de construire une cabane avec ses deux compagnons qui parlent maintenant une langue inconnue. Après diverses aventures dont la découverte de la statue de la liberté sous le sable, vers la fin de l'histoire, les trois personnages voient une représentation de la Venus de Milo, qui se veut une image de la liberté nue et pure. Le film se termine avec Ilegible et son ami Avendaño qui marchent en sa direction.

³⁴⁸ Carmen Peña Ardid & Víctor Lahuerta Guillén. *Op. Cit.*, p. 644.

On le comprend à la lecture de ce résumé, Larrea a conçu une histoire surréaliste et le texte est maintes fois retravaillé, modifié, au cours des années, comme nous l'indique la correspondance entre Buñuel et Larrea. En 1949, ce dernier quitte le Mexique pour les Etats-Unis dans un premier temps (il obtient une bourse de la fondation Guggenheim) puis l'Argentine où il devient enseignant à Córdoba. Cette distance géographique n'est pas sans ralentir le projet comme le confesse Buñuel dans un courrier de 1956: « Si no hacemos *Ilegible*, habrá que culpar a las distancias siderales que hay que vencer para juntarnos. / Si nous ne faisons pas *Ilegible*, il faudra accuser les distances spatiales qu'il faut vaincre pour nous réunir. »³⁴⁹

Dans la première moitié de 1957, le projet est sur le point d'aboutir, Buñuel a trouvé un producteur en la personne de Barbachano et l'intense correspondance entre Buñuel et Larrea prouve qu'ils travaillent de manière soutenue de manière à finaliser l'écriture du scénario. Or, en août 1956, un désaccord irrémédiable de contenu surgit. Larrea qui a impliqué sa fille Luciane dans l'écriture de l'argument tient à une séquence impliquant des témoins de Jehova, or Buñuel l'a coupée dans le scénario. En août 1957, Larrea renonce au projet dans une lettre dont les premières lignes (« Que decepción ! ») ne laissent guère de doute pour la suite du film. Il retourne l'argent que lui avait versé le producteur au titre des droits d'auteur. Après neuf ans d'efforts, le projet semble s'effondrer. Buñuel qui s'apprêtait à tourner est assez contrarié. Les deux hommes ne reprennent contact qu'en 1963 lorsque Buñuel songe à tourner un film basé sur trois contes (*Gradiva*, *Aura*, *Las Menades*) plus un quatrième argument qui pourrait-être *Ilegible*. Buñuel propose de faire une version raccourcie d'*Ilegible*. Larrea qui entre temps a perdu sa fille

³⁴⁹ Gabriele Morelli. *Op. cit.*, p. 67.

dans un accident d'avion en 1961 est d'accord, mais comme nous l'avons dit plus haut, ce projet polyptyque ne prend pas forme.

En 1979, Octavio Paz prend contact avec Larrea. Il souhaite publier le texte dans la revue littéraire *Vuelta* qu'il dirige. L'histoire d'*Ilegible* s'arrête là.

iii. Deux projets dont Buñuel écrit les scénarios, mais ne réalise pas les films

Buñuel aime discuter et travailler ses projets et au cours d'une interview qu'il fit à Madrid en 1965, il déclarait: « J'aime beaucoup une histoire au moment de l'écrire, mais au bout de quelques temps je ne veux plus en entendre parler ; je ne l'aime plus, je ne veux plus faire le film. »³⁵⁰ A deux reprises, il délaisse des scénarios auxquels il a activement participé.

a. *Johnny got his gun* de Donald Trumbo

Dans ses mémoires, Buñuel confie que *Johnny got his gun* (1939, *Johnny s'en va-t'en guerre*) est un livre qui l'a fortement marqué, « comme un coup de poing ». L'auteur Donald Trumbo est un grand scénariste d'Hollywood notamment connu pour *Roman Holiday* (*Vacances romaines*, 1953) ou *The brave one* (*Les clameurs se sont tues*, 1957). Deux scénarios pour lesquels il a été récompensé d'un Oscar mais qu'il n'a pu recevoir pour être sur la liste noire d'Hollywood. Pour le premier film, il est crédité sous le nom de Ian McLellan Hunter et pour le second, il a un prête nom: Robert Rich. Empêché de travailler au Etats-Unis, il s'exile donc au Mexique où il fait la connaissance de Buñuel. Dans les années 60, le projet d'adaptation naît. Gustavo Alatriste doit en être le producteur.

³⁵⁰ Cahiers du cinéma, numéro 191, juin 1967, p. 71.

Le film doit mettre en scène un homme qui a été amputé de ses quatre membres et qui a perdu l'usage de la vue, de la parole, de l'ouïe et de l'odorat. Les deux hommes travaillent à son adaptation, mais le projet capote à cause du financement. Commercialement trop risqué.

Dix ans plus tard, Donald Trumbo, qui n'a pourtant jamais dirigé de film, décide de porter lui-même le livre à l'écran. L'ayant terminé, il espère faire concourir son film au Festival de Cannes de 1971. Il demande à Buñuel de l'aider dans ce sens en lui envoyant un télégramme le 31 mars 1971:

I took *Jonny got his gun* to Paris where it was unanimously accepted for critics week stop Fauve Labret [sic]³⁵¹ said it was powerful but not the kind of film he thought people would want to see in the Festival stop Several people in Europe are urging him to reconsider and allow it to enter in competition stop I am told the deadline for entrance is 48 hours hence stop If you can find an honorable way to cable him about accepting the film before you have seen it, I am told it would help us greatly stop If not I understand stop.

J'ai amené *Johnny s'en va t'en guerre* à Paris où il a été unanimement accepté par les critiques de la semaine stop Fauve Labret [sic] a dit qu'il était fort mais pas le genre de film pense-t-il que les gens aimeraient voir au Festival stop Plusieurs personnes en Europe le prie de réfléchir et de permettre au film d'entrer en compétition stop On m'a dit qu'il reste 48 heures pour les admissions stop Si vous pouviez trouver un moyen convenable de lui envoyer un télégramme pour qu'il accepte le film avant de l'avoir vous-même vu, on m'a dit que cela aiderait beaucoup stop Si ce n'est pas possible, je comprends stop.³⁵²

Dans le contexte de la guerre du Viet Nam qui divisait alors les Etats-Unis, le film est finalement présenté. Il devient vite un symbole pour ceux qui dénoncent l'absurdité de la guerre mais aussi ceux qui défendent l'euthanasie. Trumbo obtient le grand prix du jury. Buñuel qui avait participé au scénario et donné un petit coup de pouce à sa sélection jugea le film médiocre. Son nom ne

³⁵¹ Robert Favre Le Bret (1904-1987), délégué général du Festival de Cannes de 1952 à 1972 puis président de 1972 à 1984.

³⁵² Donald Trumbo. *Johnny got his gun*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1993, p. 16. Ma traduction.

figure pas au générique mais l'on sait que Trumbo, à juste titre, considérait qu'il avait joué un rôle important dans le succès du projet.

b. *Le moine* d'Ado Kyrou, une pochade buñuelienne

Après *Le journal d'une femme de chambre* qui les a amené à collaborer ensemble pour la première fois, Buñuel et Carrière se lancent dans l'adaptation du *Moine* (1796) d'après le roman anglais de Matthew Gregory Lewis, ouvrage chéri, nous l'avons signalé dans le chapitre I, des surréalistes. Les deux hommes s'attachent à introduire des éléments buñueliens dans ce roman gothique. Par exemple, lorsqu'Ambrosio, le moine capucin héros du roman, avoue ses fautes lors d'une confession au père Pablos (« fornication, homicide, sorcellerie), ce dernier est si surpris qu'il en a une crise cardiaque. Cette scène est évidemment une création de Buñuel ; elle est complètement absente du roman.

Mais si Buñuel et Carrière semblent prendre plaisir à la rédaction de ce scénario, des difficultés se présentent au niveau de la coproduction. Dans un courrier qu'il lui adresse en décembre 1965, Buñuel en parle à son ami Rabal, très ennuyé de ne pas pouvoir lui proposer le rôle d'Ambrosio:

En cuanto al monje Lewis, te diré que se presenta muy muy difícil. La co-producción es anglo-francesa y por el momento hay dos opositores, si lo permite Sam Spiegel, que los tiene en contrato, y con Omar Sharif y Peter O'Toole. Jeanne Moreau por Francia. No se trata de que tú no estés bien en el tipo de monje, aparte de que te sobra como actor para llevarlo. No hay duda de que tú, español, uno o dos ingleses –he rehusado a Lawrence Olivier– y una francesa, junto a una chica italiana joven, daría un abominable *pot-pourri*.

En ce qui concerne le moine Lewis, je te dirai que ça se présente très très mal. La coproduction est anglo-française et pour le moment il y a deux candidats, si Sam Spiegel [le producteur] le permet car il les a en contrat: Omar Sharif et Peter O'Tool. Jeanne Moreau pour la France. Cela ne signifie pas que tu ne sois pas bien pour le rôle du moine, d'autant plus que tu excelles comme acteur pour l'interpréter. Il n'y a aucun doute que

toi, espagnol, un ou deux anglais –j’ai refusé Lawrence Olivier– et une française, en plus d’une jeune fille italienne, donnerait un abominable pot-pourri.³⁵³

Le plaisir que Buñuel a eu à écrire le scénario semble un peu gâché par les compromis qu’il doit faire au niveau de la production qui lui empêchent d’avoir les acteurs de son choix. Très ami avec Paco Rabal depuis Nazarín, Buñuel est ennuyé de ne pas pouvoir l’avoir pour *Le moine*. Il console son ami en lui disant qu’il a refusé Lawrence Olivier, une des plus grandes stars de l’époque, et surtout que se poserait un problème de langues avec la multiplication des acteurs de diverses nationalités. Adjoindre un Espagnol serait ajouter un doublage et mettre en danger la justesse du jeu des acteurs sans parler des coûts supplémentaires pour la production. En revanche, Jeanne Moreau qui a tourné auparavant *Le journal d’une femme de chambre* est comprise dans le casting. Nous revenons d’ailleurs sur les liens entre Buñuel et Moreau dans le chapitre III.

Mais finalement, les membres de la coproduction ne s’entendent pas et le projet est abandonné. Jean-Claude Carrière raconte: « les deux producteurs se disputèrent, l’argent s’évanouit, le projet capota, Silberman se trouva ruiné (provisoirement) et nous passâmes à *Belle de Jour* »³⁵⁴. Dans une lettre d’avril 1966, Buñuel déclare à son ami Paco Rabal:

El film increíble del *monje*, que iba a hacer esta irremisiblemente descartado. Y sobre todo ahora, después de la prohibición miserable de *La religieuse*, film de primera comunión si se le compara con *El monje*.³⁵⁵

L’incroyable film *Le Moine*, que j’allais faire est irrémédiablement écarté. Et d’autant plus maintenant, après l’interdiction misérable de *La religieuse*³⁵⁶, film de première communion si on le compare avec *Le moine*.

³⁵³ Pedro Guerrero Ruiz. *Op. cit.*, p. 55. Ma traduction.

³⁵⁴ Jean-Claude Carrière. *Le réveil de Buñuel*. Paris: Odile Jacob, 2011, p. 94.

³⁵⁵ Pedro Guerrero Ruiz. *Op. cit.*, p. 59.

³⁵⁶ Le film de Jacques Rivette de 1966 et tiré du roman de Denis Diderot fut interdit à sa sortie.

Abandonné, le scénario sombre dans l'oubli, jusqu'à ce que Buñuel le cède à Ado Kyrou qui s'engage dans la réalisation du film en 1972. Jean-Claude Carrière raconte: « Au cours d'un déjeuner, sûrement bien arrosé, Luis lui a dit 'si tu veux le faire, je te donne les droits' »³⁵⁷.
Connu pour ses talents de critique de cinéma pour la revue *Positif*, pour avoir fréquenté les surréalistes et publié en 1962 un ouvrage sur Buñuel (complètement caduc aujourd'hui), Kyrou ne parvient pas à relever le défi: le film est désuet, médiocre. La critique de l'époque est unanimement négative. Voici par exemple ce que dit Jean-Luc Douin pour *Télérama*:

On reste consterné devant une telle débauche de naïveté, de maladresses, de clichés et d'anticléricalisme démodé que l'on fait le grand honneur de nommer « comédie baroque » et « imagerie réaliste »³⁵⁸.

Nombre de journalistes regrettent aussi que ce ne soit pas Buñuel qui ait réalisé le film, d'autant plus qu'il vient d'obtenir l'Oscar du meilleur film étranger pour *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972). Certains s'interrogent:

Qu'aurait fait de ce roman gothique de Lewis un Antonin Artaud qui voulait en faire un film à l'époque du théâtre de la cruauté³⁵⁹ ? Et Buñuel, qui avait préparé ce scénario d'abord pour Gérard Philipe, puis avec son compère J-C Carrière ? Sans doute des œuvres beaucoup plus intelligentes, plus sensibles, plus gaillardes.³⁶⁰

Jeanne Moreau qui devait jouer le rôle de Mathilde, pour rendre hommage à Buñuel, lut en public et d'une traite, le scénario du film lors du Festival Premiers Plans d'Angers en 2009.

iv. Des projets qui voient le jour après de nombreuses années

³⁵⁷ Entretien avec Jean-Claude Carrière à Colombière-sur-Orb, le 12 août 2011.

³⁵⁸ *Télérama*, le 10 juillet 1973.

³⁵⁹ Le terme de « théâtre de la cruauté » fut inventé par Artaud pour désigner la forme dramatique qu'il présente dans son essai *Le théâtre et son double*. Pour Artaud, le théâtre doit abandonner le primat de l'auteur pour celui du metteur en scène. Comme nous l'avons dit en introduction, François Truffaut rassembla sous le titre de *Le cinéma de la cruauté* une série d'entretiens qu'André Bazin réalisa avec plusieurs réalisateurs (dont un avec Buñuel).

³⁶⁰ *Télérama*, le 10 juillet 1973.

a. *Les Hauts de Hurlevent*

A l'époque où il fréquente les surréalistes, Buñuel envisage d'adapter *Wuthering Heights* (*Les hauts de Hurlevent*, 1847) d'Emilie Brontë. En 1933, il travaille sur le projet avec Pierre Unik et Georges Sadoul. Dans un rectificatif qu'il envoie aux *Cahiers du cinéma* en juillet 1954, Sadoul précise qu'il a collaboré « deux ou trois jours à l'adaptation. »³⁶¹ En écrivant cette première version, Buñuel pense à Katherine Hepburn pour le rôle principal. Mais il confie à Tomas Pérez Turrent et José de La Colina:

Ce n'était pas un scénario, mais seulement une trame narrative d'une vingtaine de pages, qui n'entrait pas beaucoup dans les détails. J'ai toujours admiré ce roman qui enthousiasmait les surréalistes par son climat de passion, par l'amour fou qui dévaste tout.³⁶²

Buñuel reprend le projet en 1936 avec Jean Grémillon mais ce n'est qu'en 1953, au Mexique, que le film est réalisé sous le titre de *Abismos de pasión* avec des contraintes budgétaires, des acteurs et un cadre que Buñuel juge inadéquat. Il caresse même l'idée de le refaire: « Pour l'améliorer, je tournerai en Angleterre ou en France, avec une bonne distribution. Dans un casting idéal, j'aurais choisi Claudia Cardinal pour le rôle de Catherine [. . .]. J'ai toujours aimé cette histoire. »³⁶³

Sorti en France en 1963, le film suscite l'intérêt et la critique est assez positive. Jacques Siclier pour *Télérama* fait les remarques suivantes:

Emily Brontë avait développé le thème de la passion fatale de deux êtres sauvages et asociaux, ce qui avait choqué l'Angleterre victorienne. Ce thème est devenu, chez Buñuel, celui de l'amour fou, comme dans *L'âge d'or*, et la musique de Wagner qu'il déclare excessive [. . .] joue le même rôle que dans ce film. C'est toujours l'amour fou

³⁶¹ *Cahiers du cinéma*, Juillet 1954.

³⁶² Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 187.

³⁶³ *Idem*, p. 192.

des surréalistes mais sans le pamphlet social de 1930. [. . .] Pourtant, son adaptation personnelle des Hauts de Hurlevent est d'une fidélité totale à l'esprit du livre.³⁶⁴

b. *Nazarín* et *Tristana*

Nazarín et *Tristana* sont aussi des œuvres qui ont mis des années à prendre forme. Dans ses entretiens à Tomas Pérez Turrent et José de La Colina, Buñuel raconte que *Nazarín* aurait dû voir le jour au début des années 50:

A l'époque du *Grand noceur* [1949] j'avais tenté de filmer *Nazarín*. J'avais acheté les droits de ce roman et de *Doña Perfecta* à la fille de Pérez Galdós, Doña Maria. Le producteur me dit que pendant que je travaillerais à l'adaptation de *Doña Perfecta*, lui travaillerait à celle de *Nazarín*. Il m'apporta son adaptation peu de temps après et c'était incroyable, la pire chose du monde. *Nazarín* s'agenouillait devant la Vierge et s'exclamait, les yeux révulsés: « Oh, très Sainte Mère, secours des pêcheurs ! » etc. Je lui dis qu'il valait mieux que nous tournions *Doña Perfecta* et, avant que je ne commence mon travail, une nouvelle apparut dans la presse: Roberto Gavaldón allait réaliser le film. Je demandais des explications à Cabrera qui me répondit que la star serait Dolores del Rio et qu'elle préférait être dirigée par Gavaldón.³⁶⁵

Nous le savons, *Nazarín* put être tourné en 1959. De la même manière, *Tristana* faillit ne pas voir le jour, Buñuel raconte: « j'étais sur le point de [le] faire en 1952 avec Ernesto Alonso et Sylvia Pinal. » Mais le film ne se fait pas. Onze ans plus tard, il est sur le point de le réaliser en Espagne grâce à une loi de libéralisation passée en 1962 mais le scandale suscité par *Viridiana* l'année précédente met à mal le nouveau projet de film qui est interdit par la censure. Buñuel est déçu, Galdós le passionne. En 1967, il déclare:

J'aurais aimé réaliser trois films d'après trois romans de Galdós : *Nazarín*, *Tristana* et *Angel Guerra*. Pour le premier, c'est fait. Le deuxième, j'en ai écrit le scénario, mais je n'ai pas réussi à le tourner. *Angel Guerra* serait impossible à tourner au Mexique. Les autres romans de Galdós sont extraordinaires, mais pas pour le cinéma.³⁶⁶

³⁶⁴ Télérama, numéro 701, 23 juin 1963.

³⁶⁵ Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 229. En fait, ce fut Alejandro Galindo qui réalisa le film en 1951.

³⁶⁶ Cahiers du cinéma, numéro 191, juin 1967, p. 17.

En 1969, comme le note Arantxa Aguirre Carballeira:

Los productores Eduardo Ducay y Joaquín Gurruchaga, de Epoca Films, obtienen los permisos necesarios y se lleva a cabo en coproducción con Francia e Italia el rodaje de la cuarta versión del guión firmado por el propio Buñuel y por Julio Alejandro.

Les producteurs Eduardo Ducay et Joaquín Gurruchaga, des films Epoca, obtiennent les permis nécessaires et mènent à bien, en coproduction avec la France et l'Italie, le tournage de la quatrième version du scénario signé par Buñuel lui-même et par Julio Alejandro.³⁶⁷

Comme nous le verrons dans le troisième chapitre III, Catherine Deneuve joue le rôle de Tristana.

c. *La femme et le pantin*

Dernière œuvre qui ne faillit pas voir le jour: *Cet obscur objet du désir*. En 1956, une première adaptation de *La femme et le pantin* (1898) de Pierre Louÿs est en projet. Le 18 juillet 1955, Buñuel écrit de Paris à son neveu Alfonso en lui annonçant qu'en juin 1956 il doit commencer à préparer *La femme et le pantin* qu'il commencera à tourner en août ou septembre. Il se montre très enthousiaste en affirmant: « *La femme et le pantin* sera un buen film / *La femme et le pantin* sera un bon film. »)³⁶⁸ Jean-Claude Carrière confirme: « il avait déjà fait une première adaptation de *La femme et le pantin* qu'il voulait tourner avec Rossana Podestà et Vittorio de Sica et c'est l'époque où Brigitte Bardot a fait le sien avec Duvivier et qu'il jugeait lamentable et ça a détruit son projet à cette époque-là, mais il l'a fait 25-30 ans plus tard. » Carrière ajoute: « cela fait partie de ces choses qui l'avaient marqué dans sa jeunesse. »³⁶⁹

³⁶⁷ Arantxa Aguirre Carballeira. *Buñuel lector de Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria: Biblioteca Galdosiana, 2006, p. 196. Ma traduction.

³⁶⁸ Archives du Luis Buñuel Film Institute.

³⁶⁹ Entretien avec Jean-Claude Carrière à Colombière-sur-Orb, le 12 août 2011.

Grâce au producteur Silberman, le projet renaît de ses cendres en 1977, mais une fois de plus un élément faillit compromettre le film: le choix de l'actrice. Juan-Luis Buñuel, assistant réalisateur sur le tournage raconte:

Quand ils ont dit Maria Schneider, je la connaissais déjà, j'ai dit qu'elle ne pouvait pas le faire. Mon père me disait: « oh, mais tu vas voir, elle est connue. . . » Elle ne pouvait pas tenir ce rôle parce que d'abord, il faut danser le flamenco. Mon père pensait qu'en lui donnant trois mois de leçon ça irait. . . On n'apprend pas le flamenco en trois mois. . . Et elle avait toutes les dents pourries, elle consommait de la drogue. . . Et puis on a commencé. . . Déception. . . Avec Maria, tant qu'elle ne fait rien, elle est bien, elle regarde et les gens comme Brando « acte » mais quand elle doit se donner, ça ne marche pas.³⁷⁰

Interrogé sur le choix de l'actrice, Jean-Claude Carrière confirme:

Il nous a montré, à moi et à Silberman, les essais qu'il avait faits à Madrid. Ce n'était pas mauvais, mais ce n'était pas ce qu'il voulait [. . .] il a certainement été déçu par le résultat. Il a tourné 3 jours avec Maria Schneider sur la scène de la grille, qui est capitale. Puis, il a appelé Silberman –et là je n'y étais pas– pour lui dire qu'il arrêterait. Et c'est là, consciemment ou inconsciemment, que lui est revenu en mémoire le découpage qu'on avait fait à San José Purúa³⁷¹ pour pouvoir faire tenir le rôle par deux comédiennes et qu'il a appelé « le caprice d'un jour pluvieux ». Pour Silberman, arrêter le film, c'était une catastrophe, il avait engagé des frais énormes. Et puis, Buñuel lui a dit dans le bar, en train de boire un coup: « Serge, est-ce que vous connaissez une femme qui pourrait-être toutes les femmes ? » Et, Silberman a, paraît-il, sauté sur l'occasion de faire le film avec deux comédiennes. Il sauvait le film.³⁷²

Buñuel pense donc constamment à de potentielles adaptations. Ses lectures sont une étape essentielle dans son métier de réalisateur, mais tout au long de sa carrière, il a rarement travaillé seul pour l'écriture des scénarios.

C. L'écriture des scénarios ou la concrétisation du « rêve d'un film »

³⁷⁰ Entretien avec Juan-Luis Buñuel à Paris, le 2 août 2012.

³⁷¹ Ville thermale du Michoacán, au Mexique, où Buñuel aimait s'isoler pour la rédaction de ses scénarios.

³⁷² Entretien avec Jean-Claude Carrière à Colombière-sur-Orb, le 12 août 2011.

En 1971, dans un entretien intitulé *En travaillant avec Buñuel* et publié dans *L'avant-scène*, Catherine Deneuve souligne que chez Buñuel, il y a très peu d'improvisations dans le tournage de ses films. Tout est travaillé en amont, dans le scénario, l'actrice explique:

On parle souvent de Buñuel comme d'un cinéaste onirique qui filme instinctivement des rêves et des obsessions, c'est oublier qu'il est d'abord un formidable raconteur d'histoires, un scénariste diabolique qui améliore sans cesse le script pour rendre l'anecdote plus intrigante, plus prenante. Luis Buñuel dit quelquefois qu'il ne pense pas au public et qu'il fait ses films pour quelques amis, mais je crois qu'il voit ses amis comme des spectateurs difficiles, impatientes et exigeants, et c'est parce qu'il se donne tellement de mal pour les captiver qu'il réussit du même coup à se faire comprendre admirer et aimer des cinéphiles du monde entier.³⁷³

Dans cet entretien, l'actrice a bien conscience du travail réalisé en amont du tournage. Le scénario est la base des films de Buñuel qui improvise très peu. Analysons son travail d'écriture.

i. De la difficulté de travailler seul

Premier constat, tout au long de sa carrière Buñuel ressent le besoin de travailler les scénarios avec un collaborateur. Il confie: « j'ai toujours besoin d'un collaborateur. Si je suis seul, j'emploie trois jours à écrire une scène qui serait faite en trois heures après une conversation avec un collaborateur écrivain. Mais je suis présent à chaque étape, puisqu'il s'agit de mon film. »³⁷⁴

Ainsi, Buñuel a rarement écrit un scénario seul, cela ne signifie pourtant pas qu'il n'impose pas ses idées, bien au contraire ; c'est d'ailleurs le moment du travail qu'il préfère: « ce qui m'intéresse le plus dans la fabrication d'un film, ce sont les étapes qui précèdent et suivent le tournage: élaboration du scénario et montage. »³⁷⁵ Car pour ce qui est de l'écriture, il ne s'y

³⁷³ L'Avant-scène, numéro 110, janvier 1971, p. 10.

³⁷⁴ Cahiers du cinéma numéro 191, juin 1967, p. 70.

³⁷⁵ Idem.

entend guère. Dans un entretien publié dans les *Cahiers du cinéma*, il avoue être un écrivain médiocre: « J'ai écrit seul *L'ange exterminateur*, mais j'ai mis quatre mois à trouver une continuité dramatique. Il faisait partie de trois histoires courtes que j'avais écrites, en collaboration avec Alcoriza, quelques années auparavant. »³⁷⁶ Remontons dans le temps pour voir quels scénaristes ont marqué sa carrière.

En 1926, même s'il y a peu de traces, les sources tendent à montrer que Marie Epstein, la sœur du réalisateur Jean Epstein, collabore à l'écriture de son premier scénario consacré à Goya. Buñuel la connaît car il est l'assistant-réalisateur de son frère qui a notamment adapté *Mauprat* (1926) d'après le roman homonyme de George Sand et *La chute de la maison Usher* (1928) d'après l'œuvre d'Edgar Allan Poe. A la même époque nous avons déjà dit qu'il espère travailler avec Gómez de la Serna. Il sollicite même son ami Lorca dans un courrier de juin 1926 (avec qui l'amitié s'est étioyée depuis qu'il vit à Paris) en lui faisant miroiter les avantages financiers du métier.³⁷⁷ C'est finalement avec Salvador Dalí que Buñuel travaille et conçoit *Un chien andalou* (1929), un scénario original. Buñuel raconte:

Nous avons écrit le scénario en six jours. Nous étions tellement en symbiose qu'il n'y avait pas de discussions. Nous travaillions en accueillant les premières images qui nous venaient à l'esprit et nous rejetions systématiquement tout ce qui pouvait venir de la culture ou de l'éducation³⁷⁸.

Pour *L'âge d'or* (1930), les deux hommes ne s'entendent pas et Buñuel travaille seul. En 1933, on a vu qu'il a une très brève collaboration avec Gide pour le projet *Les caves du Vatican*.

³⁷⁶ Idem.

³⁷⁷ « Si aceptas, te escribiría una carta detallándote el asunto / Si tu acceptes, je t'écrirais une lettre te détaillant le sujet. » Fundación Federico García Lorca, Madrid, COA146. Lorca est aussi l'auteur d'un scénario intitulé *Viaje a la luna* (*Voyage à la lune*). Cette expérience dans l'écriture d'un scénario semble être une réponse à la collaboration de ses deux amis, auteur d'*Un chien andalou*, collaboration qu'il jalousait un peu d'autant plus qu'il était andalou et pensait que le titre du film était une allusion directe à sa personne.

³⁷⁸ Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 47.

ii. José Rubia Barcia, l'ami de Los Angeles

Aux Etats-Unis, c'est avec José Rubia Barcia qu'il travaille. Les deux espagnols se sont connus à New York en 1944 alors que Buñuel venait de perdre son travail au MoMA. Ils se retrouvent à Los Angeles et en 1945 et écrivent ensemble, sur un projet qui prendra le titre de *La novia de medianoche* (1945). Même s'il ne s'agit pas d'une adaptation, la description qu'en fait Rubia Barcia montre les habitudes de travail que Buñuel s'est créé et que l'on retrouve plus tard avec Jean-Claude Carrière:

Buñuel sugirió que nos fuéramos a una cabaña aislada de Big Bear, villorrio de « Guadarrama » local, y nos concentramos allí en desarrollar una idea que a él se le había ocurrido. Y allá nos fuimos [. . .] provistos de un mínimo de víveres y un máximo de bebidas [. . .]. Fueron unos diez días de interminables conversaciones, sugerencias discutibles y aceptaciones forzadas, más de eliminación que de coincidencia y, por fin, el acuerdo en compromisos no solo en cuanto a « gags » (= ocurrencias sorprendentes) y continuidad lógica sino también en cuanto al inglés en que íbamos vertiendo el resultado.³⁷⁹

Buñuel suggéra que nous allions dans une cabane isolée de Big Bear, le « Guadarrama » local, et là nous nous sommes attachés à développer une idée à laquelle il avait pensé. Et nous sommes partis là-bas [. . .] pourvus d'un minimum de vivres y d'un maximum de boissons [. . .]. Ce furent dix jours de conversations interminables, de suggestions discutables et d'accords forcés, plus de suppressions que de convergences et, à la fin, un ensemble de compromis, non seulement en ce qui concerne les « gags » (= traits d'esprits surprenants) et la continuité logique mais aussi en ce qui concerne l'anglais langue dans laquelle nous traduisions le résultat.³⁸⁰

Buñuel déposera ce scénario au *Screen Writers Guild* (syndicat des écrivains de cinéma) de Los Angeles sous les pseudonymes de L. Brunell et A. Aragón, fin 1945. Le film sera réalisé en 1997 sous la direction de Antonio Simón qui remanie le scénario et engage Francisco Rabal pour le rôle principal.

³⁷⁹ José Rubia Barcia. *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*. La Coruña: Castro, 1992, p. 13-14.

³⁸⁰ Ma traduction.

iii. Au Mexique: Alcoriza, Salvador et Alejandro (1946-1965)

Au Mexique, Buñuel va avoir plusieurs collaborateurs dont l'espagnol Luis Alcoriza (1918-1992) avec lequel il va travailler sur huit films. Fils d'acteurs, Alcoriza a émigré au Mexique en 1940 où il va mener une carrière d'acteur (il apparaît dans 16 films), de scénariste (il a écrit plus de soixante-dix scénarios) et de réalisateur (vingt-trois films à son actif). Moins reconnu que Buñuel, il s'est toujours défendu d'être son disciple: « Buñuel ne m'a jamais donné de classes. » Il a participé à l'écriture de *Los olvidados* (1950), *La brute* (1952), *El* (1952), *On a volé un tram* (1953), *Le rio de la mort* (1954), *La mort en ce jardin* (1956), *La fièvre monte à El Pao* (1959) et *L'ange exterminateur* (1962). Marié à Janet Riesenfeld, fille du musicien autrichien Hugo Riesenfeld (compositeur de la musique du film *L'aurore* (*Sunrise*, 1927) de Murnau), auteur de cinquante-quatre scénarios, elle en écrira deux pour Buñuel : *El Gran Calavera* (*Le grand noceur*, 1949) et *La hija del engaño* (*Don Quintin l'amer*, 1951).

Le catalan Jaime Salvador (1901-1976), lui aussi en exil au Mexique, réalisateur et scénariste de plus de cent films, rédigea deux scénarios pour Buñuel: *Susana* (1950) et *Una mujer sin amor* (1951). Peu de témoignages demeurent sur ces trois collaborateurs mais on imagine bien qu'à cette période, autant pour Buñuel que pour Jaime Salvador ou Luis et Janet Alcoriza, les projets s'enchaînent à un rythme soutenu. Nous en voulons pour preuve le nombre de scénarios produits par le couple Alcoriza: près de cent trente à eux deux. Dans ces conditions, difficile de s'attarder sur une réflexion littéraire et philosophique. Juan-Luis Buñuel relève cependant:

Pour moi, ses meilleurs films sont les films mexicains. Les petits films mexicains qu'il a tournés en deux semaines. Pourquoi ? Parce que les scénarios sont extraordinaires.

Parfois, il mettait jusqu'à six mois à écrire un scénario, même pour ces films mexicains. Il faut savoir les regarder. Ce sont des chefs-d'œuvre de drôlerie avec des histoires très mexicaines. L'écriture du scénario était importante à un point que le tournage lui paraissait presque secondaire. Ce qu'il aimait bien c'était penser et écrire une histoire avec un scénariste.³⁸¹

Dans l'entretien qu'il accorde à André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze en juin 1954 pour *Les cahiers du cinéma*, Buñuel confirme cette habitude de tourner rapidement. Pour *Susana*, il affirme: « c'est un film que j'ai fait en vingt jours. . . » et il ajoute: « mais le temps ne compte pas. . . cinq mois ou deux jours, peu importe, ce qui compte, c'est le contenu. »³⁸² Ce que le réalisateur déplore, c'est toucher à son scénario. Il raconte: « *El bruto* aurait pu être bien, le scénario d'Alcoriza et de moi était assez intéressant, mais on me l'a tout fait changer, du haut en bas. Maintenant, c'est un film quelconque, pas extraordinaire. »³⁸³

Parmi ses collaborateurs « Mexicains » (on remarque que tous sont des exilés espagnols), Julio Alejandro de Castro (1906-1995), un autre exilé, tient un rôle important dans l'écriture des scénarios, un « Carrière mexicain ». Aragonais comme Buñuel, ancien officier de la marine espagnole, ami d'Antonio Machado qui a préfacé son ouvrage *La voz apasionada* (1932), exilé au Mexique après une tragédie survenue aux Philippines durant la guerre avec le Japon, il s'est lancé dans le cinéma et a écrit plus de cent scénarios pour les studios Churubusco Azteca.³⁸⁴ Contrairement à Alcoriza, Alejandro participe à plusieurs projets d'adaptations significatifs de Buñuel: *Les hauts de Hurlevent* (1953), *Nazarín* (1958) ou *Tristana* (1970) sans oublier des scénarios inspirés d'œuvres (sans réellement être des adaptations) mais qui n'en sont pas moins

³⁸¹ Entretien avec Juan-Luis Buñuel, Paris, 2 août 2012.

³⁸² *Cahiers du cinéma*, numéro 36, juin 1954, p. 9.

³⁸³ *Les cahiers du cinéma*, numéro 36, juin 1954, p. 10.

³⁸⁴ Julio Alejandro a publié plusieurs ouvrages dont un recueil de poésies en 1987. Julio Alejandro de Castro. *Singladura*. Saragosse: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1987.

importants: *Viridiana* (1961) et *Simon du désert* (1965). Dans un entretien qu'il accorde à Max Aub, Alejandro raconte:

Le premier film que j'ai fait avec Luis a été *Les hauts de Hurlevent*. Le travail de préparation, pour ce film, a été des plus curieux [. . .]. Une des choses qu'il me demanda fut de ne mettre dans le film aucune scène d'amour. Moi, je trouvais plutôt difficile de faire un script sur *Les hauts de Hurlevent* sans qu'il eût une scène d'amour. Mais Luis voyait juste: il avait tout de suite compris que *Les Hauts de Hurlevent* n'était pas un roman d'amour, mais exactement le contraire, un roman de haine. »³⁸⁵

Pour *Nazarín*, Alejandro explique que ce fut une des plus difficiles collaborations qu'il ait eu avec Buñuel car ce dernier avait alors de graves problèmes auditifs et que cela rendait le réalisateur nerveux et irritable. Par ailleurs, pour l'écriture du scénario, les deux hommes ont dû prendre en compte qu'il s'agissait d'un roman espagnol à replacer dans un contexte mexicain et qu'à ce titre, le scénariste explique qu'il était difficile que la prostituée manque trop de respect envers le prêtre, personnage hautement respecté dans le pays.

Pour *Viridiana*, Alejandro explique qu'*Halma* (1895), le roman de Pérez Galdós a été une inspiration:

Pendant le travail sur le script de *Nazarín*, on a beaucoup parlé de *Halma*. Oui, nous avons même pris des notes, et nous étions allés jusqu'à envisager les scènes qui pourraient être tournées d'après *Halma*. Mais malgré tout, *Viridiana* [. . .] n'a rien à voir avec *Halma*. La *Viridiana* de l'histoire est venue de façon progressive, au prix d'un lent travail. J'avais une pièce de théâtre, jamais jouée, dans laquelle il y avait un personnage féminin enfermé dans une maison avec un homme. J'en ai parlé à Luis et il a été intéressé par ce détail. . .³⁸⁶

A travers ce témoignage, on constate que la transition de l'idée au scénario pour aboutir au film est un travail auquel Buñuel attache beaucoup d'importance. Alejandro affirme que lorsque le réalisateur arrive sur un plateau, il a toutes les scènes en tête et il n'y a que très peu

³⁸⁵ Luis Buñuel. *Entretiens... Op. cit.*, p. 279.

³⁸⁶ Luis Buñuel. *Entretiens... Op. cit.*, p. 282.

d'improvisation. Quand les deux hommes travaillent sur *Tristana*, ils rédigent le scénario en pensant à des lieux précis de Tolède. Comme l'explique Alejandro: « ces lieux n'ont pas seulement un rôle anecdotique dans le film, ils sont un élément moteur du script. » Alejandro ajoute que lors des tournages Buñuel « apporte le script si bien pensé et médité, qu'il sait exactement comment il va placer les raccords, et il ne filme jamais rien de superflu. »³⁸⁷

iv. Deux adaptations pour les Etats-Unis avec Hugo Butler : *Robinson Crusoe* (1954)
et *The young one* (1960)

A deux reprises, Buñuel réalisa des coproductions mexicaines-américaines. Pour ces deux réalisations, il collabore avec Hugo Butler (1914-1968), scénariste américain connu. Butler a par exemple travaillé à Hollywood avec Jean Renoir sur *The southerner* (1945) et également sur le *Young Tom Edison* (1940) dont Mickey Rooney était l'acteur vedette. Buñuel choisit donc de travailler avec un homme d'expérience tout en étant probablement sensible au fait que Butler était victime du maccarthisme en raison de son engagement communiste. Buñuel avait lui-même connu des difficultés aux Etats-Unis en raison de son passé communiste. Ce passé resurgissait d'ailleurs lorsque Buñuel voyageait aux Etats-Unis ou faisait escale aux Etats-Unis pour se rendre en Europe ; il était alors systématiquement interrogé par la police.

Par ailleurs, Butler, exilé politique comme Buñuel, parle couramment l'espagnol et arrive avec une première version du scénario de *Robinson Crusoe* écrit en basse Californie. Buñuel confie que s'il avait pu choisir, il aurait préféré travailler sur *A journal of the plague year* (1722,

³⁸⁷ Luis Buñuel. *Entretiens...* Op. cit., p. 289.

Journal de l'année de la peste), ouvrage qu'il avait lu dans sa jeunesse et qui traite de la peste à Londres en 1665. Dans ses mémoires, Buñuel raconte:

Peu enthousiasmé au début, je me suis mis au cours du travail à m'intéresser à l'histoire. J'introduisis quelques éléments de vie sexuelle (rêve et réalité) et la scène du délire où Robinson revoit son père.³⁸⁸

La collaboration est positive bien qu'Hugo Butler soit engagé sous le pseudonyme de Philip Ansel Roll. Il s'agissait alors de ne pas nuire à la promotion du film aux Etats-Unis. Car la production dépend du studio américain *United Artists* qui coupe toutes les scènes jugées trop surréalistes. En 1954, dans un entretien pour *Les cahiers du cinéma*, Buñuel confie:

J'ai essayé de faire des choses qui auraient pu être intéressantes. Je crois qu'il en reste encore car on a coupé des passages soi-disant surréalistes et paraît-il, incompréhensibles [...] ³⁸⁹

Somme toute, *Robinson Crusoe* est un succès aux Etats-Unis, Daniel O'Herlihy est même nommé aux Oscar dans la catégorie du meilleur acteur.

Buñuel et Butler poursuivent leur collaboration avec *La joven* ; Butler continue à travailler dans l'ombre.

Luis solía presentarlo en las reuniones como el sr. Addis, nombre de un granjero rico que descubrió petróleo en sus tierras de Canadá. Había invertido dinero en la filmación de *Robinson Crusoe*. Hugo Butler transitaba con su numerosa familia en un viejo automóvil Cadillac Fleetwood. El pastor protestante, Claudio Brook, se llama en la película reverente Fleetwood.

Luis avait l'habitude de le présenter dans les réunions comme M. Addis, nom d'un riche fermier qui avait découvert du pétrole sur ses terres au Canada. Il avait investi de l'argent dans le tournage de *Robinson Crusoe*. Hugo Butler se déplaçait avec sa grande famille dans une vieille Cadillac Fleetwood. Dans le film, le pasteur protestant, Claudio Brook, s'appelle le révérend Fleetwood.³⁹⁰

³⁸⁸ Luis Buñuel. *Mon dernier...* *Op. cit.*, p. 235.

³⁸⁹ Cahiers du cinéma, numéro 36, juin 1954 et repris dans Le monde du 15 décembre 1989.

³⁹⁰ Luis Buñuel & Hugo Butler. *La joven*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 2000, p. 179. Ma traduction.

Malheureusement, nous n'avons guère de témoignage sur cette collaboration. Seul le témoignage de l'épouse de Butler révèle qu'elle ne porte pas Buñuel dans son cœur. Il semble influencer la pensée de son époux, et visiblement pas dans le sens qu'elle le souhaite. Dans *Tender comrades* (1997), Patrick McGilligan et Paul Buhle rapportent les propos peu flatteurs qu'elle dresse contre le réalisateur: « Buñuel siempre me disgusto ; era tan peculiar. En la película, convirtió a Crusoe en un naturalista, porque él también lo era. / Buñuel m'a toujours dégoûté ; il était si particulier. Dans le film, il a fait de Crusoe un naturaliste, parce qu'il l'était lui-même. »³⁹¹

Leur second projet fut l'adaptation de *Travelin' Man* de Peter Matthiessen. Fernando Gabriel Martín rapporte:

Era una historia de Peter Matthiessen que encontró George Pepper. Adquirió una opción sobre ella y se la dio a Hugo [Butler] que hizo el guión. Incluyendo a Buñuel inmediatamente, de modo que Buñuel aportó mucho al guión.

C'était une histoire de Peter Matthiessen que George Pepper avait trouvé. Il acquit une option sur la nouvelle et il la donna à Hugo [Butler] qui fit le scénario. En intégrant immédiatement Buñuel, ce dernier apporta beaucoup au scénario.³⁹²

Buñuel et Butler travaillent au projet, ils transforment l'histoire en y ajoutant trois nouveaux personnages. Ils cassent aussi les codes hollywoodiens dans un contexte de lutte pour les droits civils des noirs:

A l'intérieur du système moral américain parfaitement codifié à l'usage du cinéma, il y avait alors les bons et les méchants. *The Young One* prétendait réagir contre cette vieille habitude. Le noir était bon et mauvais, tout comme le blanc qui disait au noir, au moment où celui-ci allait être pendu pour un viol supposé: « je ne veux pas te voir comme un être humain. »³⁹³

³⁹¹ Fernando Gabriel Martín. *El ermitaño errante: Buñuel en Estados Unidos*. Murcia: Tres Fronteras, 2010, p. 758 & Patrick McGilligan & Paul Buhle. *Tender comrades: a backstory of the Hollywood blacklist*. New York: St. Martin's Press, 1997, p. 169.

³⁹² Fernando Gabriel Martín. *Op. cit.*, p. 762. Patrick McGilligan et Paul Buhle. *Op. cit.*, p. 172. Ma traduction.

³⁹³ Luis Buñuel. *Mon dernier... op. cit.*, p.237.

Dire que le film fut mal reçu est un euphémisme. Les réactions furent assez violentes dans cette période Noël 1960 comme le raconte Buñuel dans ses mémoires: « un journal de Harlem écrivit même qu'il faudrait me prendre la tête en bas à un lampadaire de la cinquième avenue. »³⁹⁴ Pour ce qui est de la collaboration avec le scénariste, l'épouse de Butler se désole de voir son mari changé et gagné par les idées de Buñuel après cette collaboration comme le rapportent Patrick McGilligan et Paul Buhle dans *Tender Comrades*.³⁹⁵

Enfin, nous avons vu précédemment qu'en 1957 un troisième projet entre Buñuel et Butler est discuté (*The Loved One*) mais il ne prit pas forme. Une des raisons qui explique cette défection, c'est qu'à partir de 1955, Buñuel s'est tourné vers l'Europe afin de concilier liberté de création cinématographique (impossible à obtenir avec les studios américains) et soutiens financiers confortables (problème majeur des productions mexicaines). Il dirige tout d'abord des coproductions.

v. Le travail d'adaptation en Europe dans les années 50

Peu de documents sur cette période nous permettent de voir comment le réalisateur pense et conçoit les œuvres qu'il adapte. Néanmoins quelques courriers nous aident à mieux comprendre le processus. Attachons-nous au projet *Cela s'appelle l'aurore*.

a. Un scénariste inflexible et incompatible: Jean Ferry

³⁹⁴ Idem. Dans un entretien de 1967, pour les Cahiers du cinéma, il déclare un peu différemment: « un journal de Harlem écrivit qu'on devrait me pendre par les pieds, comme Mussolini, dans la 5^e avenue. »

³⁹⁵ Egalemeut cité par Fernando Gabriel Martín, *op. cit.*, p. 774

Tiré du roman d'Emmanuel Roblès, *Cela s'appelle l'aurore* raconte l'histoire de Valerio, un jeune médecin installé dans une île méditerranéenne. S'il gagne peu d'argent, il est néanmoins attaché à son action humanitaire. En revanche, son épouse, souffrante et ennuyée par cette vie retirée part pour Nice où habite sa famille. Cette dernière souhaiterait voir Valerio s'y installer. Au cours d'une visite à une enfant qui a été violentée, Valerio rencontre Clara, une jeune veuve, dont il tombe amoureux. Ainsi commence une liaison passionnée mais condamnable. . .

Les archives du Crédit National conservées à la cinémathèque de Paris montrent que le projet de film naît en 1954 lorsqu'une demande de financement est déposée par la maison de production Procinex au Crédit National. La lettre suivante de Claude Jaeger, directeur-gérant de la société de production, est adressée au Président de la banque, Monsieur Flûry:

Réalisé par M. Jules Dassin d'après le roman d'Emmanuel Roblès (adaptation et dialogues d'Aurenche et Bost), le film sera entrepris au mois de juin [1954] et comportera 5 semaines de studio à Paris et 3 semaines d'extérieurs en Corse ou en Italie. Les rôles de Valerio et de Clara seront confiés respectivement à M. Yves Montant et à Mme Simone Signoret. Un rôle secondaire (Angèle ou Fasaro) seront confiés à des acteurs italiens.³⁹⁶

Ce premier projet n'aboutit pas et il est vraisemblablement proposé à Buñuel qui le reprend en 1955 ; il y voit probablement le moyen de pouvoir tourner en Europe tout en échappant aux difficiles conditions de travail que lui offre le Mexique. Certains courriers conservés aux archives de la Filmoteca de Madrid montrent que le romancier et le réalisateur collaborent sur l'élaboration du scénario. Roblès explique ainsi à Buñuel dans un courrier du 6 octobre 1954: « Tenoudji [le producteur] est d'accord pour que l'action se situe dans le décor d'une île méditerranéenne imprécise. Il ne veut pas de la Corse. Donc, une île sans nom (l'idée est de moi et vous savez que je tiens très fort à cette histoire d'île) avec la série des personnages

³⁹⁶ Cinémathèque de Paris, Fonds Crédit National, CN647-B441.

qui seront désignés comme dans le livre. En gros, sauf impossibilité manifeste, l'adaptation suit le texte de plus près [. . .] »³⁹⁷

Pour ce projet, même si Emmanuel Roblès émet des idées en tant qu'auteur du roman pour l'élaboration du projet, c'est avec Jean Ferry que Buñuel travaille à l'élaboration du scénario. Ce dernier est présenté dans la fiche filmographique 139 du film *Cela s'appelle l'aurore* comme suit: « écrivain, poète et scénariste. Il resta fidèle au groupe surréaliste jusqu'à ces dernières années. Il est l'auteur, entre autres, du scénario de *Manon* [de Clouzot] et il a publié un recueil de nouvelles: *Les mécaniciens et autres contes*. »³⁹⁸

On sait aussi que Ferry est un fin connaisseur de l'œuvre de Raymond Roussel, auteur admiré des surréalistes ; c'est aussi le neveu de José Corti, un des éditeurs du groupe surréaliste. André Breton l'inclut dans son *Anthologie de l'humour noir* en reproduisant sa nouvelle *Le tigre mondain*.³⁹⁹ Il a déjà participé à de grands projets cinématographiques, notamment avec Henri-Georges Clouzot pour qui il écrit *Quai des orfèvres* (1947), *Manon* (1949), et *Miquette et sa mère* (1950) mais aussi Christian-Jaque pour qui il écrit *Destinées* (1953). La proximité avec les surréalistes et une expérience solide promettait une collaboration fructueuse. Pourtant, les relations vont s'avérer orageuses car le scénariste a des idées bien arrêtées sur ce qui doit être retenu du roman. Or, ses idées ne correspondent en rien au style de Buñuel et, lors du tournage, ce dernier ne se prive pas de modifier le scénario sans en avertir son auteur, consciencieusement tenu à l'écart. Ce dernier découvre visiblement le film une fois terminé. Vexé, il décide d'écrire au producteur et nous reproduisons ici son courrier dans son intégralité car il illustre de façon lumineuse les choix d'un Buñuel prisonnier d'un contrat et d'un roman qui ne correspondent en

³⁹⁷ Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel, 691.7.

³⁹⁸ Cinémathèque de Paris, Fond Georges Sadoul, L83 B5, dossier 3.

³⁹⁹ André Breton. *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 420-424.

rien à son style. Le réalisateur pimente la narration de ce mélodrame en introduisant des éléments visuels spécifiquement buñueliens que le courrier de Ferry relève un à un. Ces éléments ont pourtant le mérite de sortir le film d'une trame romantique ordinaire et d'une issue trop prévisible.

Paris, le 20 février 1956

Strictement personnel

Monsieur Tenoudji
Films Marceau
7, rue de Presbourg
Paris (16^e)

Cher Monsieur Tenoudji,

Je viens enfin, après de nombreuses demandes qui n'avaient pas eu plus de succès pendant le tournage du film que depuis qu'il est terminé, je viens enfin de voir: *Cela s'appelle l'aurore*.

Je souhaite pour vous de tout mon cœur (pour vous et pour Marchal qui est admirable) que ce soit un grand succès sur tous les plans, moral et matériel.

A ce succès, il serait tout à fait injuste que je fusse associé.

J'avoue que je n'aurais jamais eu les idées de construction ou de dialogue que le générique m'attribue avec beaucoup trop de générosité, sur la plupart desquelles je n'ai jamais été consulté, et dont j'ignorais l'existence même avant la projection.

En ce qui concerne le dialogue, la chose serait moins grave d'ailleurs, car ceux qui me connaissent savent que j'écris assez aisément le français. Nul ne songerait à m'attribuer réellement un texte rédigé plutôt en suisse ou en belge, à vrai dire en nul langage bien définissable, mais en tous cas certainement pas le français. Et même ceux qui me veulent du mal n'iraient pas jusqu'à imaginer que je puisse atteindre à d'aussi insondables abîmes dans la platitude, si l'on peut parler de degrés ou de sondages à propos du néant.

En ce qui concerne la construction, ce n'est certainement pas moi qui ai rendu absolument incompréhensible les rapports entre Clara et le docteur, mais des coupes ahurissantes. Ce n'est pas moi qui ai eu la brillante idée de montrer à quel degré de passion lyrique et brûlante étaient parvenus les deux amants, par cette scène passionnée qui, je l'espère, fera beaucoup rire, où le monsieur enlève ses chaussettes et se tortille d'aise les doigts de pied pendant que la dame lui apporte une bonne soupe fumante ? Je suis plus que navré, désespéré et confondu de rage, en constatant que l'admirable histoire d'amour entre Clara et Valerio, qui nous avait tous tant ému, a été aussi grossièrement sabotée, ridiculisée, souillée, jusqu'à la grotesque image finale du petit ménage à trois. Ce parti pris contre l'amour, contre la femme, ne contribue pas peu à glacer un film dont toute la chaleur humaine qui baignait le livre a été systématiquement, impitoyablement (et si Monsieur Roblès se déclare satisfait, tant mieux, n'est-ce pas ?) pourchassée... sans être d'ailleurs remplacée par rien.

Il fallait, vu le sujet, faire un film romantique, un peu excessif même. Dieu sait si je comptais pour cela sur la personnalité de Buñuel. Et en place...

Ce n'est pas moi (qui n'ai jamais eu voix au chapitre – et vous vous souvenez peut-être de mes timides doléances à ce sujet) qui ai eu l'idée de mettre un volume de Claudel sur le bureau du policier (qu'est-ce que prouve cette stupide provocation ?) ni de lui faire longuement réciter des vers (et on a réduit mon dialogue à néant parce qu'il n'y avait pas assez de place, paraît-il !)

Ce n'est pas moi qui ai eu l'idée, d'une vulgarité écœurante, de faire passer la charrette de la mourante au milieu d'une fête populaire, et quelle fête ! Ni d'y incorporer une incompréhensible chasse au poulet, dont nul ne saura jamais à quoi elle sert. Sans doute à prendre la place d'une des scènes d'amour que j'avais écrites entre Clara et Valerio – ou, plus déplorable, la place de certaines transitions qui ont été si maladroitement supprimées qu'il est parfois laborieux de suivre le déroulement de l'histoire.

Ce n'est pas moi qui ai introduit sept cent cinquante chats dans le film, ce n'est pas moi qui, etc, etc, ...

Bref, ce n'est pas moi qui dois bénéficier des applaudissements, si, comme je l'espère, je le répète, le film a du succès. Mais ce n'est pas moi non plus qui ai à endosser les critiques de ceux qui seront de mon avis sur le film. Que ceux qui ont substitué leur travail au mien (et je ne les connais pas tous, puisqu'on n'a même pas eu la courtoisie de m'aviser de leur intervention) prennent leurs responsabilités. Je sais que par contrat j'avais accepté toutes les modifications possibles et imaginables à mon travail. Cette clause a joué au-delà de toutes les espérances. Je demande à ce qu'on fasse maintenant jouer la clause qui m'autorise à exiger le retrait de mon nom du générique et de la publicité.

Un scénariste, c'est peu de chose, et je vous demande de me pardonner la chaleur bien ridicule avec laquelle je me défends ou plutôt je défends l'idée de ce que j'attendais du film. S'il m'est totalement indifférent de voir mon nom associé à certaines entreprises par définition sans portée, il n'en va pas de même lorsqu'il s'agit de Buñuel, que j'avais toujours mis au plus haut de mes admirations.

Avec mes profonds regrets, croyez-moi, je vous prie de croire, cher Monsieur, votre tout dévoué.

P.S. – j'adresse copie de cette lettre à Messieurs Jaeger⁴⁰⁰ et Buñuel qui ont le droit d'être informés des motifs de ma décision mais ceci dit, pour moi, l'incident est clos, et vous avez ma parole que, publiquement ou en privé, rien des opinions exprimées ci-dessus pour vous et à titre privé, ne sera par moi communiqué à quiconque.

La lettre de Jean Ferry a visiblement pour objectif de le couvrir contre un échec

commercial qu'il semble prédire après avoir visionné le film. C'est aussi une lettre qui, bien que

⁴⁰⁰ Claude Jaeger (1917-2004), producteur du film *Cela s'appelle l'aurore*. Par la suite, il apparaît comme acteur dans plusieurs films de Buñuel, notamment dans *Le journal d'une femme de chambre* où il interprète le juge et *Le fantôme de la liberté* où il est le colonel de gendarmerie.

policée, critique ouvertement Buñuel et sa manière de travailler. Le premier paragraphe montre la frustration de Ferry qui n'a pas pu voir les rushes pendant le tournage. Cette stratégie correspond pourtant aux habitudes de Buñuel qui interdit par exemple à ses acteurs de se voir avant la fin du film.⁴⁰¹ Si Buñuel a aussi exclu le scénariste (qui normalement n'a pas besoin d'être sur le plateau de tournage), c'est que les deux hommes ne s'entendaient probablement pas. La phrase de Ferry « que ceux qui ont substitué leur travail au mien prennent leurs responsabilités » est une allusion directe de l'aide de Claude Jaeger qui aida Buñuel à réécrire quelques répliques. Les qualités linguistiques de Jaeger, le producteur du film, de nationalité Suisse, sont critiquées de manière cinglante: « ceux qui me connaissent savent que j'écris assez aisément le français. Nul ne songerait à m'attribuer réellement un texte rédigé plutôt en suisse ou en belge, à vrai dire en nul langage bien définissable, mais en tous cas certainement pas le français. » Ferry en veut à Buñuel d'avoir modifié les dialogues et le déroulement de l'histoire. Le style grandiloquent de Ferry qui répète à sept reprises « ce n'est pas moi. . . » sur le modèle implicite du « J'accuse » de Zola révèle aussi qu'il n'a pas saisi le style du réalisateur. Par exemple, Buñuel déteste les films aux accents lyriques et on imagine mal Buñuel faire un film romantique. Ferry se trahit en déclarant: « Je suis plus que navré, désespéré et confondu de rage, en constatant que l'admirable histoire d'amour entre Clara et Valerio, qui nous avait tous tant ému, a été aussi grossièrement sabotée, ridiculisée, souillée, jusqu'à la grotesque image finale du petit ménage à trois. » Dans ses mémoires, Buñuel ne partage pas l'avis du scénariste. Il explique: « il avait écrit ce qu'il appelait 'une magnifique scène d'amour' (en réalité trois pages d'un assez mauvais dialogue) et je la coupais presque entièrement. [. . .] Je persiste à croire que

⁴⁰¹ D'après un témoignage de Jean-Pierre Cassel. « Les acteurs étaient interdits de projection. C'était la première fois que sur un film [*Le charme discret de la bourgeoisie*] on m'interdisait de voir les rushes. » Jean-Pierre Cassel. *A mes amours*. Paris: Stock, 2004, p. 158.

la scène est meilleure avec la soupe et la tortue. »⁴⁰² Pour ce qui est du « petit ménage à trois dont parle Ferry, on se souviendra que le film *Viridiana* finit justement en laissant entendre que la jeune femme accepte un ménage à trois, comme dans ce film.

Lorsque le scénariste affirme encore: « Il fallait, vu le sujet, faire un film romantique, un peu excessif même. Dieu sait si je comptais pour cela sur la personnalité de Buñuel », on comprend que Ferry ne connaît absolument rien au travail de Buñuel qui a horreur du romantisme à tel point que ses films ne comportent jamais de baisers à l'écran. Leur manière de concevoir une adaptation cinématographique est réellement différente. Enfin, tous les détails critiqués, qu'il s'agisse du livre de Claudel⁴⁰³, des vers que récitent le policier, de la chasse au poulet, de la charrette de la mourante qui traverse une fête, de l'homme qui se tortille les orteils. . . Voici toute une série de gags que Buñuel a voulu introduire dans l'histoire pour casser la monotonie, introduire de l'humour dans les scènes fades ou aux actions trop prévisibles. Comme l'explique André Bazin dans *Le cinéma de la cruauté*: « Buñuel veut, dans certaines de ses œuvres, ou dans tel ou tel de ses films les plus sages, paraître au spectateur inattentif rechercher une bizarrerie gratuite, un fantasque incongru. »⁴⁰⁴ Ce souci de rompre la monotonie d'un film apparaît dans l'ensemble des œuvres de Buñuel. Dans *La mort en ce jardin*, Buñuel et Raymond Queneau essaient d'utiliser cette stratégie. Dans ses mémoires, Buñuel confie que Queneau était l'auteur d'un gag qui lui plaisait mais qui a dû être coupé au montage. Djin, la prostituée interprétée par Simone Signoret faisait des provisions dans une épicerie quand elle

⁴⁰² Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 264-265.

⁴⁰³ Dans ses mémoires, Buñuel confie encore « Je connus également quelques ennuis avec la famille de Paul Claudel. On voyait ses œuvres dans le film, posées près d'une paire de menottes sur le bureau d'un commissaire de police. La fille de Paul Claudel m'écrivit une lettre qui ne me surprit pas: les insultes habituelles. » Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 265.

⁴⁰⁴ André Bazin. *Le cinéma de la cruauté*. Paris: Flammarion, 1987, p. 95-96.

entend les trompettes des soldats qui arrivent. Elle commande aussitôt cinq savons.⁴⁰⁵ En fait, Buñuel confie que l'adaptation du film lui a posé beaucoup de problèmes: « je me rappelle [. . .] de dramatique problèmes de scénario, ce qui est la pire des choses. Je n'arrivais pas à les résoudre. Souvent, je me levais à deux heures du matin pour écrire pendant la nuit des scènes que je donnais à Gabriel Arout⁴⁰⁶ au lever du jour afin qu'il corrigeât mon français. Je devais les tourner dans la journée. Raymond Queneau vint passer une quinzaine de jours au Mexique pour tenter –vainement– de m'aider à m'en sortir. »⁴⁰⁷

b. Goldblatt, collaborateur pour *La fièvre monte à El Pao*

Rares sont les collaborations aussi orageuses que celle que connut Buñuel avec Ferry mais cette expérience électrique ne changea pas la manière de travailler et de concevoir les histoires du réalisateur. Il exprime d'ailleurs ses vues pour le film *La fièvre monte à El Pao* qu'il réalise en 1959. Tiré d'un roman d'Henri Castillou, l'histoire relate le conflit intérieur que vit Ramon Vasquez (Gérard Philipe), un secrétaire aux idées libérales qui doit remplacer le gouverneur de cette dictature d'Amérique centrale qui vient d'être assassiné. Pour punir le crime, Alejandro Gual (Jean Servais), l'ancien amant éconduit de la femme du dictateur (Maria Felix) prend les choses en main. Or, il se trouve qu'Inès est devenue la maîtresse de Vasquez. Pour échapper au chantage amoureux de Gual, les amants sont obligés de s'impliquer dans les pratiques dictatoriales qu'ils combattaient.

⁴⁰⁵ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 265.

⁴⁰⁶ Gabriel Arout (de son vrai nom Aroutcheff) est un écrivain français d'origine russe. Auteur de nombreuses pièces de théâtre, il travaille à partir de 1950 pour le cinéma. Il a aussi traduit avec son frère Eugène des classiques de la littérature russe dont *L'idiote* de Dostoïevski.

⁴⁰⁷ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 265.

Les difficultés que Buñuel connut pour construire le scénario de ce film transparaissent dans un courrier qu'il adresse en décembre 1958 à Paulette Dorisse, son agent en France. Lisons-le pour saisir sa façon de penser.

Ma chère Paulette: La semaine dernière, j'ai envoyé à Monsieur Borderie deux exemplaires de l'adaptation de *La Fièvre monte al Pao* [sic] et j'espère que quand vous recevrez cette lettre vous [en] aurez déjà un dans vos mains. Heureusement, il manque encore trois mois et demi pour commencer le tournage et je pourrai introduire de nouvelles améliorations [mis] à part les modifications qui surement surgiront de vos critiques. En principe, je suis satisfait du travail. Malgré ce que vous pouvez penser, cette adaptation s'est avérée très très difficile. Le roman ainsi analysé était une forêt d'intrigues, de situations mélodramatiques, de « déjà vu ». Toute la première partie – drame de cocuage et de jalousie – a été évitée. D'ores et déjà, je vous dis que la victoire de Vázquez sur les forçats doit être rendue plus intéressante. Mais pour le moment ce [sic] tout ce qu'on a trouvé. D'autre part, le personnage de Vázquez dans le roman est en proie à un conflit entre l'ambition et l'amour: dans l'adaptation à part ces deux forces en opposition, il y a une autre aussi puissante: l'honnêteté du personnage.

Goldblatt finira bientôt sa première version de dialogues que comme vous pouvez vous rendre compte sont déjà indiqués dans l'adaptation. Aussitôt terminée, il partira pour Paris et je préfère que la production définitive soit fixée sous votre supervision, Gérard, Borderie et vous même. [. . .]⁴⁰⁸

Pour cette adaptation, Buñuel choisit de travailler avec un homme qu'il connaît:

Goldblatt (parfois orthographié Goldblat), plus connu sous le nom de Charles Dorat (1906-1997). Buñuel l'a connu dans les années 30, au moment où il faisait son film *Terre sans pain*. Goldblatt a effectué la sonorisation de la version française du film. Buñuel retrouve donc une connaissance mais Goldblatt n'a pas une très grande expérience dans l'écriture de scénarios. Il n'a écrit que *Le temps des assassins* (1956) pour Julien Duvivier. Buñuel y voit probablement le moyen d'être plus libre dans son travail de scénariste, le rôle de Goldblatt se limitant à mettre en page les idées du maître. A noter que Goldblatt n'écrira pas d'autres scénarios après *La fièvre monte à el Pao*.

⁴⁰⁸ Cinémathèque de Paris, Fond Gérard Philipe, AGP070. Quelques marques de ponctuation et des accents qui ne figuraient pas sur la lettre originale ont été rajoutés.

Il ne participe pas non plus à d'autres films en tant qu'acteur comme il avait pourtant pu le faire pour *L'Atalante* (1934) ou *Panique* (1946).

Pour l'adaptation de ce roman, Buñuel est visiblement préoccupé par les « situations mélodramatiques » et il est vrai que toutes les réalisations de Buñuel cassent cet aspect s'il existe dans le roman adapté. Il décide ainsi d'ignorer dans le film toute la partie où le personnage principal trompe sa femme (« drame de cocuage et de jalousie ») pour se concentrer sur l'aspect social: « la victoire de Vázquez sur les forçats doit être rendue plus intéressante. » Dans un entretien réalisé pour *Film Quarterly* en 1958, Buñuel confie au journaliste: « I am somewhat nervous because the subject lacks humor. Actually, it will be tough going, but may be we will pull it through / Je suis quelque peu inquiet parce que le sujet manque d'humour. En fait, ce sera difficile, mais peut-être y arriverons-nous. »⁴⁰⁹

Le réalisateur décide alors de faire un film engagé contre les dictatures d'Amérique latine. Georges Sadoul raconte que Philippe avait été marqué par « les événement du Guatemala, en proie à une affreuse dictature après l'intervention des Marines américains et la chute du gouvernement démocratique d'Arbentz. »⁴¹⁰ Dans ses mémoires, Buñuel raconte qu'il tenté d'enrichir le film grâce à ce qu'il appelle des « plagiats » et que nous étudierons (chapitre IV) en considérant qu'il s'agit d'avantage d'intertextualité. Le réalisateur raconte: « Dans *La fièvre monte à El Pao*, j'ai plagié la fin de *Tosca*. Maris Felix se déshabille devant le tyran et s'offre à lui pour sauver la vie de Philippe. Dans *Tosca*, c'est la même chose et lorsque le tyran signe le sauf-conduit, *Tosca* le poignarde. »⁴¹¹

⁴⁰⁹ Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel, ABR. 2019.

⁴¹⁰ Georges Sadoul. *Gérard Philippe*. Paris: Lherminier, 1984, p. 103.

⁴¹¹ Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 249.

Mais sur le tournage de *La fièvre monte à El Pao*, Buñuel et Gérard Philipe se rendent bien compte qu'ils sont en train de réaliser un film médiocre. En 1965 Buñuel déclare: « Le pire de mes films français est *La fièvre monte à El Pao* ; pendant le tournage, Gérard Philipe et moi nous nous demandions pourquoi nous faisons un « truc » pareil. Mystère, ni lui ni moi ne savions pourquoi. »⁴¹² Comme le rapporte Juan-Luis Buñuel, la critique ironisa en affirmant que si la fièvre montait à El Pao, elle n'augmentait pas beaucoup dans le public !⁴¹³ A la fin du film, le réalisateur et l'acteur se promettent de mieux faire la prochaine fois mais malheureusement l'acteur meurt peu de temps après la fin du tournage, emporté par un cancer foudroyant du foie. Buñuel et Oscar Dancinger (le producteur) envoient de Mexico le 27 novembre 1959 un télégramme de condoléance à Anne Philipe à Paris: « terriblement affectés [par la] nouvelle. De tout cœur avec vous. »⁴¹⁴

vi. Jean-Claude Carrière, une rencontre fructueuse

La méthode de travail que nous avons entraperçu avec Julio Alejandro, Luis Alcoriza, Jean Ferry, Goldblatt, est largement confirmée avec Jean-Claude Carrière, l'autre grand scénariste de Buñuel. Il semble même que leur collaboration atteigne un degré d'osmose inespéré. Les deux hommes se rencontrent pour la première fois en 1963 au cours du festival de Cannes sous l'égide de Serge Silberman, producteur qui propose alors à Buñuel de financer une production française ; offrant ainsi à Buñuel l'opportunité de tourner à nouveau en France⁴¹⁵, trente ans après le scandale de *L'âge d'or*. Les deux hommes s'entendent bien. Carrière raconte

⁴¹² Cahiers du cinéma, numéro 191, juin 1967, p. 70.

⁴¹³ Entretien avec Juan-Luis Buñuel à Paris, le 2 août 2012

⁴¹⁴ Cinémathèque de Paris, Fond Gérard Philipe, AGP 221.

⁴¹⁵ Contrairement à *Cela s'appelle l'aurore*, *La mort en ce jardin* et *La fièvre monte à El Pao*, il ne s'agit plus de co-productions.

que la première questions que Buñuel lui posa en le regardant fixement dans les yeux comme pour mieux signifier son importance fut « Buvez-vous du vin ? », ce à quoi le scénariste répondit affirmativement tout en expliquant qu'il venait d'une famille de vigneron.⁴¹⁶ Les deux hommes allaient collaborer ensemble près de vingt ans, avec des habitudes de travail bien spécifiques, qui deviennent, au cours des années, des rituels.

Pour écrire un scénario, ils se retrouvent tous les deux, sans femme ni enfants, dans des endroits retirés comme San José Purúa, au Mexique, ou dans l'hôtel El Paular, dans les environs de Madrid. Ils travaillent cinq ou six heures par jour en recréant l'histoire, en imaginant les dialogues, les personnages, les situations... Ils interprètent les scènes créées pour voir si elles fonctionnent. Par exemple, pour *Le journal d'une femme de chambre*, Buñuel interprète Célestine tandis que Carrière fait les autres rôles. Comme l'explique Carrière, « Buñuel et moi jouions tous les rôles du film quinze fois de suite sur une même scène en l'améliorant, la modifiant sans cesse ; chaque fois je prenais des notes jusqu'à ce que nous arrivions à quelque chose qui nous paraissait satisfaisant ; alors nous arrêtons, je l'écrivais le soir et le lendemain, nous voyions si ce qui nous paraissait vivant en le jouant tenait encore le coup, une fois écrit. »⁴¹⁷ Pour être certain de ne pas se laisser entrainer dans des limbes de leur créativité, Carrière raconte que les deux hommes ont leurs garde-fous ludiques:

Au cours de notre travail en commun avec Luis Buñuel [. . .], nous avons imaginé un couple de spectateurs moyens, bons petits bourgeois français que nous appelions Henri et Georgette. A chaque scène délicate, nous nous demandions quelles étaient les réactions de ce couple. Arrivait toujours un moment où, lassé par trop d'extravagance, trop

⁴¹⁶ Jean-Claude Carrière. *Le film qu'on ne voit pas*. Paris: Plon, 1996, p. 171 et diverses interviews dont celles de 1967 pour le programme de télévision *Cinéma*. Aux vues de la réponse de Carrière, Buñuel commanda trois bouteilles.

⁴¹⁷ Positif, numéro 103, mars 1969.

d'arbitraire ou d'absurdité, Henri se levait et disait à sa femme avec agacement: « Allons, viens Georgette, partons, ce film n'est décidemment pas pour nous.⁴¹⁸ »

Chaque jour les deux collaborateurs produisent trois ou quatre pages. Ils observent des routines bien particulières qui visent à faire travailler leur « muscle-imagination »:

Pendant une demi-heure, à la fin de chaque après-midi de travail, je restais seul dans ma chambre tandis que Buñuel se rendait seul au bar [. . .] séparés l'un de l'autre, nous nous donnions pour obligation d'inventer l'un et l'autre en une demi-heure une histoire qui pouvait être courte ou longue, présente ou passée, tragique ou burlesque, ou même tout simplement un détail, un gag. Après quoi je le rejoignais dans le bar et nous nous racontions nos trouvailles. Elles pouvaient avoir, ou ne pas avoir, un rapport avec le scénario du moment, cela n'avait aucune importance. L'essentiel était de maintenir l'imagination en alerte, la forcer à se réveiller à l'heure même (la fin de la journée) où elle tend à s'assoupir. »⁴¹⁹

Buñuel et Carrière forment donc un tandem de créativité mais le maître espagnol impulse les habitudes de travail et d'écriture des scénarios:

Tous les scénarios que nous avons fait ensemble, à trois ou quatre pages près, avaient la même longueur. Il m'a appris à calculer cette durée du scénario, c'était cinquante secondes par page (selon ma façon d'écrire). Il ne voulait aucune indication technique dans le scénario, juste les détails, avec son œil extérieur, le fameux 'constat' buñuelien. [. . .] C'était un scénario d'anthropologue non dénué d'une certaine froideur.⁴²⁰

Durant cette période française, le réalisateur a donc le temps de concevoir des scénarios murement réfléchis. Après une première version, Buñuel aime laisser reposer le projet un ou deux mois puis le reprendre. Carrière et Buñuel peuvent faire jusqu'à 8 versions d'une même histoire ce qui explique que le script *Le Charme discret de la bourgeoisie* ait été conçu en 2 ans.

En août 1978, Buñuel et Carrière allèrent à San José Purua pour travailler sur un projet qui ne vit jamais le jour (*Agón*) mais à leur arrivée, des changements perturbent leurs habitudes de travail. Carrière raconte: « L'excellent bar d'autrefois, où tant d'images inattendues étaient

⁴¹⁸ Jean-Claude Carrière. *Le film... Op. cit.*, p. 114.

⁴¹⁹ Jean-Claude Carrière. *Le film...Op. cit.*, p. 162.

⁴²⁰ Cahiers du cinéma, numéros 371-372, mai 1985.

venues nous rendre visite, avait disparu [. . .]. Cette constatation, ce triste signe des temps, fut une des raisons, et non des moindres, qui incitèrent Luis à abandonner le projet [. . .]. Luis dit adieu à cet endroit qu'il avait beaucoup aimé et qu'il appelait *entrañable* (cher) [. . .]. Il n'y est jamais retourné ! »⁴²¹

Comme le souligne René Prédal dans *Jean-Claude Carrière scénariste, l'art de raconter des histoires* (1994), pendant très longtemps, les critiques ont eu tendance à tout attribuer au cinéaste ignorant l'apport du jeune scénariste, inconnu du grand public à ses débuts, et ajoute que seul Marcel Oms dès 1984 osa avancer: « je pense que la rencontre avec Jean-Claude Carrière a été déterminante dans la découverte d'un nouveau discours écrit qui favorise ensuite les audaces narratives par l'image en accordant aux rêves, rêveries et vagabondages de l'imagination un statut adulte. »⁴²² Il est difficile d'attribuer la part de chacun dans les œuvres réalisées mais les deux hommes passèrent beaucoup de temps ensemble, Carrière calcula qu'il eut près de 2000 repas avec Buñuel. Cette intimité revit dans le film de Carlos Saura *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2001, *Buñuel et la table du roi Salomon*), où dans la scène d'ouverture Carrière (jouant le rôle de David Goldman) explique à Buñuel (Pere Aquillué) la légende du roi Salomon.

Mais Jean-Claude Carrière s'est toujours montré très modeste sur son influence sur le cinéaste. Dans l'introduction de ses cahiers de dessins *Buñuel X Carrière* (2001), il explique: « Le scénario est un objet qui n'existe pas encore. C'est une transition, un état intermédiaire entre le néant et le film. A la fin d'un tournage on trouve ce morceau de papier froissé dans les poubelles des studios de cinéma. Il a vécu, il a fait son devoir. Il disparaît. »⁴²³ Carrière conforte

⁴²¹ Luis Buñuel & Jean-Claude Carrière. *Agón*. Teruel: Institutos de Estudios Turoleses, 1995, p. 17.

⁴²² René Prédal. *Jean-Claude Carrière scénariste: l'art de raconter des histoires*. Paris: Cerf, 1994, p. 57.

⁴²³ Jean-Claude Carrière. *Buñuel X Carrière*. Teruel: Instituto de Estudios Turoleses, 2000, p. 9. Ma traduction.

cette idée en utilisant une métaphore pour les *Cahiers du cinéma* « le bon scénario, c'est celui qu'on ne retrouve plus dans le film. C'est la chenille qui est devenue papillon. »⁴²⁴

Pourtant, au cours d'un entretien, il confie que le producteur, Serge Silberman, et lui-même ont poussé Buñuel à devenir Buñuelien. Pour s'expliquer, il se rappelle une conversation qu'il a eue avec Bergamín et qui lui explique que la grande tentation de Luis, ce fut d'être un cinéaste réaliste, c'est-à-dire d'être un cinéaste anti-Buñuelien. Carrière défend:

Très souvent, on est très attiré par le contraire de ce que l'on est. Et Buñuel a essayé de faire des films réalistes. *Cela s'appelle l'aurore*, *La mort en ce jardin*... qui sont ses plus mauvais films, parce qu'ils ne sont pas précisément Buñuelien. *Le journal d'une femme de chambre* commence à échapper à cela. Ce n'est pas vraiment réaliste. Par exemple, il n'y a pas une seule scène dans le film qui soit sentimentale. *La mort en ce jardin* et *Cela s'appelle l'aurore* sont deux films réalistes qui sont peu à son niveau. Et d'ailleurs à un moment donné, il envisageait de faire *Thérèse Raquin*. Donc, il y avait en lui cette tentation. C'est une tentation que nous avons tous d'être le contraire de ce que nous sommes. Heureusement, il a lutté contre ça. Enfin, il a lutté, non, il n'en était pas conscient. Buñuel a pris le dessus sur l'anti-Buñuel et à partir du moment où j'ai commencé à sentir ça dans *Le journal d'une femme de chambre*. Une des influences de Silberman, de Benayoun, et de moi-même a été de le pousser à être Buñuel, c'est-à-dire à devenir ce qu'il était. Et ce en quoi il faut être reconnaissant à Silberman, c'est de lui avoir donné la possibilité de s'exprimer en toute liberté dans *Le charme discret*, *Le fantôme*... et que ses films soient des succès commerciaux.⁴²⁵

Enfin soulignons que pour Buñuel, la paternité d'une œuvre lui importait peu, il aimait expliquer que les films devraient être comme des cathédrales: « il faudrait effacer les noms des génériques. Seules resteraient quelques bobines anonymes, pures, sans aucune marque d'auteur. On les regarderait alors comme on pénètre dans une cathédrale, ignorant les noms de ceux qui l'élevèrent, même du maître d'œuvre. »⁴²⁶ Interrogé par Melvyn Bragg sur le fait de disparaître (en tant que scénariste) derrière le film, Carrière répond: « le travail d'écrivain nécessite du talent, de la chance, mais aussi de l'humilité pour savoir disparaître et sacrifier votre petite

⁴²⁴ Cahiers du cinéma, numéro 668, Juin 2011, p. 88.

⁴²⁵ Entretien avec Jean-Claude Carrière à Colombière-sur-Orb, le 12 août 2011.

⁴²⁶ Jean-Claude Carrière. *Le film... Op. cit.*, p. 172.

célébrité pour la qualité du film [. . .] A la fin, vous savez que votre film ne sera pas le vôtre, il sera même celui d'un acteur. »⁴²⁷

En ce qui concerne la chance, le scénariste reconnaît que sa collaboration avec Buñuel a aidé sa carrière. Dans une lettre qu'il adresse au réalisateur en avril 1964, il reconnaît: « je vous remercie, car grâce à vous je ne sais plus où donner de la tête, et je vous dois beaucoup. On me propose chaque jour de nouveaux projets, que je refuse avec obstination. » C'est aussi grâce à Buñuel que Carrière est lancé dans le cinéma même en tant qu'acteur. Buñuel disait avec humour qu'il était fait pour les rôles de prélats, aussi son collaborateur plaisante-t-il sur le sujet: « et si je voulais faire une carrière d'acteur (mais uniquement dans des rôles de prêtre, puis d'évêque en prenant de l'âge) vous m'auriez montré la voie. Je me demande ce que penseront de moi, quand ils verront le film en cachette, les bons pères qui m'ont élevé ». Carrière termine sa lettre en affirmant: « Sachez que j'ai été si heureux de travailler avec vous que rien d'autre, jamais, ne pourra m'apporter une plus grande joie. »⁴²⁸

D. Luis Buñuel et la notion de fidélité à l'œuvre littéraire

De 1963 à 1977, Buñuel adapta quatre romans: *Le journal d'une femme de chambre* (1964), *Belle de jour* (1966), *Tristana* (1970) et *Cet obscur objet du désir* (1977). On l'a dit, il rédigea aussi, en collaboration avec Jean-Claude Carrière, deux scénarios/adaptations qu'il ne tourna pas: *Là-bas* (1975) et, *Le moine* (1965), film qui sera tourné en 1972 par Ado Kyrou.

Comme nous pouvons le constater, ces six ouvrages ne sont pas des monuments de la littérature. Mario Vargas Llosa qui rencontra Buñuel en 1966 (il venait de terminer *Belle de*

⁴²⁷ Thomas, David, dir. *Jean-Claude Carrière: From script to film*. Princeton: Films for the Humanities, 2000. VHS.

⁴²⁸ FilMOTECA, Madrid, Archivo Buñuel, 646.15.

Jour) rapporte dans un texte publié dans *Making Waves* (2011) que le cinéaste lui confia alors: « je n'accepterais jamais de filmer un très bon roman. Vous devez vous surpasser, vous pouvez toujours réaliser un meilleur film à partir d'un mauvais livre, vous pouvez prendre des libertés sans avoir trop de scrupules. »⁴²⁹ Et à Tomas Pérez Turrent et José de La Colina, Buñuel confirme:

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. Dans les grandes œuvres, il y a un langage très littéraire: comment faites-vous pour passer cela à l'écran ?⁴³⁰

Jean-Claude Carrière pense qu'à ces yeux, la seule grande œuvre que Buñuel failli tourner fut *Le hussard sur le toit* de Jean Giono. « Je ne dis pas que c'est *Mme Bovary*. . . Mais c'est vrai que beaucoup de cinéastes préfèrent partir d'un livre presque médiocre dans lequel il y a une histoire intéressante. »⁴³¹

Par ailleurs, il est intéressant de noter que des six œuvres mentionnées, quatre sont françaises. Cela confirme un intérêt (déjà mentionné plus haut) pour la littérature française. Trois de ces œuvres se rattachent au décadentisme et ce sont des œuvres que Buñuel a lues jeune. Au contraire, *Belle de Jour* est un projet suggéré dont le roman ne lui plaisait pas mais dans lequel il a su voir un film intéressant. Une œuvre espagnole de Benito Perez Galdós: *Tristana* ; auteur chéri du réalisateur dont il a déjà adapté *Nazarín* au Mexique, dont *Halma* (1895) a été une source d'inspiration pour *Viridiana*. En 1936, il avait aussi pensé à la possibilité d'adapter *Ángel Guerra* (1890-91), *Fortuna y Jacinta* (1886-87) et *Doña Perfecta* (1876). Enfin la dernière œuvre est anglaise et se rattache à l'époque où, au contact des surréalistes, il a lu des œuvres de

⁴²⁹ Mario Vargas Llosa. *Op. cit.*, p. 48.

⁴³⁰ Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 232.

⁴³¹ Entretien avec Jean-Claude Carrière à Colombière-sur-Orb, le 12 août 2011.

la littérature dite « gothique ». Aussi, nous pouvons dire que dans cette période 1963-1977, Buñuel adapte uniquement des œuvres qui l'intéressent. L'idée que soutient Antonio Monegal (Buñuel a fait beaucoup d'adaptations parce qu'il était contraint de faire des projets alimentaires) tient pour la période mexicaine (1946-1963/65), mais pas pour la période française (1963-1977) où le réalisateur a une grande liberté de choix grâce à son producteur Serge Silberman. Sur son travail, Buñuel faisait d'ailleurs remarquer: « Les écrivains ont de la chance, ils peuvent écrire ce qu'ils aiment, les réalisateurs sont condamnés à accepter les instructions du producteur. »⁴³²

Pour parler de l'adaptation d'un livre au cinéma, il existe une traduction italienne des plus éloquentes: *riduzione* (réduction) laissant entendre que le film est forcément moins bien que l'œuvre littéraire. Pourtant, sachant que Buñuel possède une vaste culture littéraire et qu'il en insère des éléments dans ses réalisations, il semblerait que le terme ne soit pas approprié pour notre réalisateur, où les œuvres adaptées sont plutôt enrichies. Tout cela pose la question de fidélité à l'œuvre originale. Le réalisateur italien Luciano Visconti (1906-1976) soutient qu'« adapter un roman au cinéma c'est le trahir ». Interrogé sur ce point, Jean-Claude Carrière explique:

Nous ne parlions pas de la fidélité comme une référence... Il n'y a pas besoin de se dire, ce n'est pas comme ça dans le livre. . . Quelquefois si on hésite sur telle ou telle solution à donner à une scène, on peut voir comment l'auteur a trouvé la solution et quelle solution il a choisi, mais pas forcément pour l'adapter nous-même. Cette notion de fidélité surtout à un auteur mort me paraissait absurde. C'est quelque chose dans le domaine public. . .⁴³³

Comme l'explique André Bazin « l'adaptation d'une œuvre au cinéma doit être non point un film comparable au roman ou digne de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le

⁴³² Mario Vargas Llosa. *Op. cit.*, p. 49.

⁴³³ Entretien avec Jean-Claude Carrière à Colombière-sur-Orb, le 12 août 2011.

roman multiplié par le cinéma. » Nous irions même jusqu'à changer le « multiplié par le cinéma » par « multiplié par le réalisateur ». En effet, ce sont bien les éléments de la culture de Buñuel qui l'amènent à créer telle ou telle séquence absente du livre. Et comme le remarque encore Bazin « le cinéaste est, non plus seulement le concurrent du peintre ou du dramaturge, enfin l'égal du romancier. »⁴³⁴

Il est vrai qu'avec la nouvelle vague, le cinéaste obtient en France, dès le début des années 60, un statut d'auteur au même titre qu'un écrivain, élément que souligne Ghislaine Gélon dans un article intitulé *The Plight of Film Adaptation in France: Toward Dialogic process in the Auteur film.*⁴³⁵ Gélon souligne notamment la relation « amour-haine » entre la littérature et le cinéma, particulièrement en France (comparé aux Etats-Unis) où certaines œuvres comme celle de Proust sont dites « non-filmables ».

L'adaptation du *Journal d'un curé de campagne* de Bresson a fait évoluer les choses. Bazin affirme « le parti pris de fidélité qu'il [Bresson] afficha dès le début de l'adaptation, la volonté proclamée de suivre le livre phrase par phrase, orientait depuis longtemps l'attention en ce sens. [. . .] c'est que sa fidélité est la forme la plus insidieuse, la plus pénétrante de la liberté créatrice [. . .] Les traductions fidèles ne sont pas celles du mot à mot. »⁴³⁶

A l'opposé de Bresson, Buñuel prend des libertés dans les adaptations mais pour mieux faire ressortir une atmosphère, un contexte. . . Bazin affirme d'ailleurs « la traduction mot à mot ne vaut rien [et] la traduction trop libre [lui] paraît condamnable, la bonne adaptation doit

⁴³⁴ André Bazin. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 2008, p. 80.

⁴³⁵ Wendell Aycock & Michael Schoenecke. *Film and literature: a comparative approach to adaptation.* Lubbock: Texas Tech University Press, 1988, p. 135

⁴³⁶ André Bazin. *Op. cit.*, p. 108.

parvenir à restituer l'essentiel de la lettre et de l'esprit. »⁴³⁷ Les adaptations de Buñuel respectent bien la lettre, c'est-à-dire la forme de l'œuvre d'origine: construction de l'histoire, lieu de l'action, nombre des personnages principaux. . . Quant à l'esprit, c'est-à-dire les idées de l'auteur, elles sont généralement respectées par Buñuel qui, en général, les partage. Dans *Le journal d'une femme de chambre*, la critique de la religion est bien présente. La scène dans laquelle Monsieur Lanlaire (Michel Piccoli) convie sa bonne (Muni) dans la grange pour assouvir ses désirs sexuels respecte bien l'esprit du roman alors que cet épisode est absent du roman de Mirbeau. Cette scène aide à railler l'hypocrisie de la morale bourgeoise et catholique que Buñuel et Mirbeau connaissent bien pour avoir été tous les deux éduqués, dans leur jeunesse, dans des institutions jésuites (élément qu'ils ont aussi en commun avec Sade).

L'esprit est-il respecté dans *Belle de jour*, sachant que c'est une œuvre peu appréciée du réalisateur ? Regardons ce que Joseph Kessel déclara dans *L'express*, le 29 mai 1967, après avoir vu le film: « c'est à la fois le livre, et ce n'est pas le livre. Nous sommes dans une autre dimension : celle du subconscient, celle des rêves et des instincts secrets soudain mis à nu. » Et le journaliste P. Billard de rajouter: « Joseph Kessel a vu juste: *Belle de jour* est un chef d'œuvre de fidélité et, en même temps, d'infidélité à son modèle littéraire. . . »⁴³⁸ L'œuvre littéraire de Kessel est bien dans le film mais elle est devenue sous la houlette de Buñuel une autre œuvre. Pour citer un autre exemple, dans l'adaptation de *Pierre et Jean* de Maupassant, film réalisé au Mexique, Buñuel ne change pas radicalement l'histoire mais au lieu de mettre l'accent sur les relations des deux frères, le cinéaste insiste sur le rôle central de la femme, de sa trahison, de ses sentiments de culpabilité. Le film est d'ailleurs rebaptisé *Una mujer sin amor* (*Une femme sans*

⁴³⁷ André Bazin. *Op. cit.*, p. 95.

⁴³⁸ L'Express, Paris, le 29 mai 1967.

amour, 1951). Ce titre qui semble accuser la femme des maux de l'homme est une tendance qui se confirme aux vues des différents films. Il érige l'épouse, la maîtresse, la femme de chambre en femme fatale, même si elles ne l'étaient pas au départ. Ainsi, Célestine, femme de chambre, devient une femme désirable. Cette femme se définit par opposition à l'homme, éternelle victime des relations amoureuses, point que nous développerons dans le chapitre III.

Si le mot adaptation signifie le passage du texte à l'image, il est intéressant de relever que le contraire existe. Le cinéma a influencé la littérature du XXe siècle. André Bazin fait remarquer que le « romancier utilise aujourd'hui des techniques de récit, il adopte une mise en valeur des faits, dont les affinités avec les moyens d'expression du cinéma sont certaines. »⁴³⁹ Le fondateur des *Cahiers du cinéma* pense donc que de la même manière que la littérature influence le cinéma, le cinéma tend à avoir des effets sur la production littéraire. Il est vrai que le scénariste de Buñuel (Jean-Claude Carrière) a écrit un roman basé sur des films: *Les vacances de Monsieur Hulot*. Aussi, les échanges entre la littérature et le cinéma ne se font plus uniquement dans le sens littérature/cinéma, mais aussi cinéma/littérature. Cela contribue à conférer le statut d'auteur au cinéaste même si nous remarquons que le mot « adaptation » signifie toujours pour l'immense majorité: mettre en image un écrit et pas le contraire.

Ce processus de mise en images des mots et des romans par le cinéaste d'origine espagnole a été analysé par Antonio Monegal. Dans *Luis Buñuel: de la literatura al cine* (*Luis Buñuel: de la littérature au cinéma*), l'auteur défend que l'adaptation est une opération transgressive, du moment qu'on exécute un déplacement entre langues et qu'on soumet le texte littéraire à un code distinct. Il reprend les thèses de Christian Metz qui affirme que le film est

⁴³⁹ André Bazin. *Op. cit.*, p. 91.

trop clairement un message pour qu'on ne lui suppose pas un code.⁴⁴⁰ Effectivement, pour mettre en image des romans, Buñuel adopte des codes. Par exemple, pour introduire le désir ou la femme fatale, Buñuel filme très souvent les jambes des actrices. Cette analyse des codes est subjective et certaines études tendent parfois à outrepasser la signification de ces codes. Ainsi, dans *Queering Buñuel*, Julián Daniel Gutiérrez-Albilla réinterprète l'œuvre du réalisateur d'après les théories *queers* (altersexuelles) et féministes. L'auteur confie que « ce livre est une tentative pour réconcilier les problématiques théoriques avec une réflexion sur [s]es propres préoccupations personnelles. »⁴⁴¹ Loin de suivre cette approche, notre étude se base sur les films ainsi que les œuvres adaptées pour mieux appréhender les liens entre la littérature et le cinéma. Lorsque Julián Daniel Gutiérrez-Albilla analyse le film *El (Tourments, 1953)*, tiré du roman autobiographique de Mercedes Pinto, il mentionne effectivement cette origine mais ne met pas l'œuvre dans sa bibliographie et n'y fait aucune référence, laissant entendre qu'il n'accorde pas d'importance à l'œuvre originale. Notre travail de recherche, au contraire, veut explorer et cerner la pensée de l'écrivain pour la confronter à celle du réalisateur. Cela permet de démontrer qu'avec les images, le réalisateur peut aller plus loin que l'écrivain.

Relevons que dans son étude *Cinéma I, L'image-mouvement*, Gilles Deleuze affirme que Buñuel fonde une « image pulsion. »⁴⁴² Il explique que « le naturalisme ne pouvait saisir du temps que des effets négatifs, usure, dégradation, déperdition, destruction, perte ou simplement oublié. » De ces éléments naturalistes découlent la pulsion que Deleuze étudie en trois étapes. Il établit tout d'abord la nature des pulsions qui peuvent être dues à la faim, au désir sexuel ou à

⁴⁴⁰ Antonio Monegal. *Luis Buñuel, de la literatura al cine*. Barcelone: Anthropos, 1993, p. 21.

⁴⁴¹ Julián Daniel Gutiérrez-Albilla. *Queering Buñuel*. Londres & New York: Tauris Academic Studies, 2008, p. viii. Ma traduction.

⁴⁴² Gilles Deleuze. *Op. cit.*, p. 173-195. Les citations de ce passage sont tirées du chapitre 8.

l'avidité (« pulsion de la faim, les pulsions alimentaires, les pulsions sexuelles, ou même la pulsion d'or »). Ensuite, il développe son analyse sur l'objet de la pulsion qu'il appelle « le morceau », « l'objet partiel » (le gros plan définit l'objet partiel) ou encore « le fétiche ». D'après Deleuze, « la pulsion est un acte qui arrache, déchire, désarticule ». De là vient la perversion qui prend forme sous un « rapport constant de prédateur et de proie. » Enfin, il définit le destin de la pulsion: elle est amenée à passer d'un milieu à un autre, milieux (bourgeoisie-prolétariat) qui en général coexistent. Cela conduit à ce que Deleuze appelle une « dégradation », qualificatif qu'il utilise pour parler de l'œuvre de Buñuel. Nous lui préférons le terme de décadence qui se rattache au mouvement littéraire bien connu de Buñuel et auquel se rattachent les œuvres étudiées. Dans ses adaptations, on note effectivement ces pulsions évoquées par Deleuze.

Enfin, Deleuze explique que Buñuel était avec le surréalisme dans une situation ambiguë car « il s'en sert, mais à de tout autres fins qui sont celles d'un naturalisme tout puissant ». Est-ce que le terme naturaliste convient aux œuvres adaptées ? Par exemple, dans *Là-bas* (œuvre non-réalisée basée sur le roman de Huysmans), Buñuel met en avant ce que Deleuze appellerait une « pulsion chrétienne » et s'attache plus au surnaturalisme qu'au naturalisme. Ses adaptations sont donc fidèles à l'esprit des romans et il semble difficile de cantonner Buñuel au rang d'adaptateur naturaliste.

Deleuze reconnaît implicitement les limites de cette argumentation lorsqu'il affirme que Renoir (qui a aussi adapté *Le journal d'une femme de chambre*) est plus proche de Maupassant que du naturalisme. Nous pensons que dans son adaptation, Buñuel est aussi proche, sinon plus proche de Maupassant que Renoir. L'écrivain d'origine normande a rejeté le naturalisme avec

l'ambition de créer dans ses œuvres un réalisme plus profond que le naturalisme. Il s'en explique dans la préface de *Pierre et Jean* (« *Le roman* »⁴⁴³), œuvre justement adaptée par Buñuel.

Le romancier, au contraire, qui prétend nous donner une image exacte de la vie, doit éviter avec soin tout enchaînement d'événements qui paraîtrait exceptionnel. Son but n'est point de nous raconter une histoire, de nous amuser ou de nous attendrir, mais de nous forcer à penser, à comprendre le sens profond et caché des événements.⁴⁴⁴

L'auteur semble partager les idées de Buñuel. Révéler le sens caché des choses, les réalités sordides par l'utilisation de techniques cinématographiques et en y rattachant ses idées issues de mouvements littéraires et intellectuels, voici un aspect clé de l'adaptation chez Buñuel.

Maupassant dit que les « réalistes de talent devraient s'appeler des illusionnistes. » Nous pourrions donc proposer que dans son style de l'adaptation, Buñuel s'apparente à une forme d'illusionnisme. Pourtant, nous lui préférons celui de cinéma de la cruauté, reprenant une idée d'Antonin Artaud développé en introduction selon laquelle on doit abandonner la primauté de l'auteur du livre pour avantager le metteur en scène.

⁴⁴³ Essai tout d'abord paru dans *Le Figaro littéraire*, avant même la publication de *Pierre et Jean* en 1888.

⁴⁴⁴ Guy de Maupassant. *Pierre et Jean*. Paris: Larousse, 2000, p. 42.

Chapitre III

La femme, cet obscur objet d'étude

« Les femmes sont pour moi la plus grande énigme de la nature »

Belle toujours, 2006

A. Les femmes et Buñuel

Susana, Une femme sans amour, The young one, Le journal d'une femme de chambre, Belle de jour, Tristana, Cet obscur objet du désir, force est de constater que les adaptations que Buñuel réalisa au cours de sa vie mettent fréquemment la femme à l'honneur. On a également vu (Chapitre II) que Buñuel projeta d'adapter *La casa de Bernarda Alba* qui aurait mis en scène sept femmes (sans compter les domestiques) dans un seul film. Si l'on concentre ce constat sur la période française (1963-1977), époque durant laquelle Buñuel eut une plus grande liberté dans le choix de ses films, toutes ses adaptations se focalisent sur des personnages féminins et les deux projets qui avaient des rôles titres masculins (*Le moine, Là-bas*) ont été abandonnés. On est donc en droit de s'interroger sur les motivations du réalisateur, qui admet dans ses entretiens avec Tomas Pérez Turrent et José de La Colina: « l'univers de mes films a pour thème le désir, et comme je ne suis pas homosexuel, le désir prend naturellement la forme de la femme. »⁴⁴⁵

A titre personnel, Buñuel n'évoque que très rarement ses liens avec la gente féminine. Dans le chapitre « amour, amours » de ses mémoires, cinq petites pages (dans lesquelles il ne parle pas de sa femme) et une anecdote tiennent lieu d'illustration du peu de confiance qu'il a en elles.⁴⁴⁶ Ce constat et le fait que Buñuel a toujours mis des éléments de sa vie personnelle dans ses films nous amène à nous pencher tout d'abord sur les liens qu'il entretint avec les actrices, en particulier, et les femmes, de manière générale. Ensuite, nous analyserons les portraits qu'il dresse des héroïnes de romans transposées au cinéma. Ces derniers auraient-ils une signification particulière pour l'homme ?

⁴⁴⁵ Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Conversations avec Luis Buñuel*. Paris: Cahiers du cinéma, 1986, p. 318.

⁴⁴⁶ Luis Buñuel. *Mon dernier soupir*. Paris: Ramsay, 1986, p. 179-183.

i. De sa jeunesse à son mariage avec Jeanne Rucar

Intéressons-nous tout d'abord à son éducation. Quelle place avait la femme chez les Buñuel, à Calanda, puis à Saragosse ? Son ami Pepín Bello de la Résidence de Madrid s'est rendu à plusieurs reprises dans la famille Buñuel. Il raconte:

En la mesa su padre se sentaba en una cabecera, en la otra María, su madre, a la derecha él y sus dos hermanos, Leonardo y Alfonso, y a la izquierda, sus cuatro hermanas. Durante la comida, no hablaba más que don Leonardo, el padre, que dirigía la palabra nada más que a los varones. A la mujer y a las hijas ni les preguntaba, no hablaban nunca en la mesa.

À table, son père s'asseyait à un bout et, à l'autre extrémité, se tenait Maria, sa mère. À droite, lui [Buñuel] puis ses deux frères, Leonardo et Alfonso, et à gauche, ses quatre sœurs. Durant le repas, personne ne parlait si ce n'est don Leonardo, le père, qui ne s'adressait qu'aux garçons. A sa femme et à ses filles, il ne leur adressait pas la parole, elles ne parlaient jamais à table.⁴⁴⁷

Interpellé par cette anecdote, l'interviewer demande à Bello la réaction de Buñuel face à cette situation: « Se reía, pero lo admiraba. Y lo practicaba, por supuesto. Era un machista horroroso, como yo no he conocido otro. / Il riait, mais il l'admirait. Et il le pratiquait, bien entendu. C'était un machiste horrible, comme je n'en ai jamais connu d'autre. »⁴⁴⁸

Ces relations hommes-femmes d'une autre époque illustrent l'aspect machiste de sa culture espagnole ; elles transparaissent dans les mémoires du cinéaste lorsqu'il parle d'une certaine Pepita. Buñuel fait la connaissance de la jeune femme en 1935 alors qu'il est marié depuis un an.

En 1935, je rencontraï à Madrid une jolie figurante à peine âgée de dix-sept ou dix-huit ans, dont je devins amoureux [. . .]. Nous commençâmes à sortir ensemble, à partir en pique-nique dans la sierra, à danser dans les bals de la Bombilla, près de Manzanares, tout en entretenant des rapports parfaitement chastes. J'avais à cette époque le double de l'âge de Pepita et, bien que très épris d'elle (ou bien à cause de cet amour) je la

⁴⁴⁷ Marisol Carnicero & Daniel Sánchez Salas. *En torno a Buñuel*. Academia de las artes y las ciencias cinematográficas de España, Cuadernos de la Academia n°7-8, 2000, p. 98. Ma traduction.

⁴⁴⁸ Marisol Carnicero & Daniel Sánchez Salas. *Op. cit.*, p. 99. Ma traduction.

respectais. Je lui prenais la main, je la serrais contre moi, je l'embrassais fréquemment sur la joue, mais malgré l'existence d'un vrai désir, nos relations restèrent purement platoniques pendant près de deux mois. Tout un été. La veille d'un jour où nous devions partir en excursion tous les deux, vers onze heures du matin, je vis arriver chez moi un homme que je connaissais, qui travaillait dans le cinéma [. . .]. Nous bavardons un moment de choses insignifiantes puis il me dit :

- Tu vas demain dans la sierra avec Pepita
- Comment le sais-tu ? lui dis-je très étonné
- Nous étions couchés ensemble ce matin, et elle me l'a dit.⁴⁴⁹

Cet épisode assez significatif, la seule « aventure extraconjugale » que Buñuel relate dans ses mémoires (on lui en connaît d'autres), est assez significatif. L'anecdote exprime l'idée que Buñuel se fait des relations amoureuses: il ne fait pas confiance aux femmes qu'il assimile, comme dans l'exemple cité, à des êtres peu fiables. Or, pour l'Espagnol qu'est Buñuel, pas question de vivre le déshonneur, d'être trompé, de vivre une romance avec une femme infidèle qu'il assimilerait à une « trainée ». Cela explique en partie l'attitude qu'il a envers Jeanne, sa femme.

A Paris, lorsqu'il la vit la première fois avec sa sœur, sans chaperon, Buñuel pensait qu'il s'agissait de filles faciles. D'ailleurs, en France, plusieurs choses surprennent et même choquent le jeune Buñuel dans ce milieu des années 20, comme voir un couple s'embrasser dans la rue. On relèvera sur ce point qu'effectivement, on ne voit jamais de baiser langoureux dans ses réalisations. Dans *Tristana*, lorsque Horace embrasse sa bien aimée dans une rue de Tolède, un bourgeois indigné les interpelle: « on fait ça chez soi !... On ne se donne pas en spectacle », mots qui auraient très bien pu sortir de la bouche même de Buñuel. A l'opposé, le personnage auquel le réalisateur s'assimile dans ce film, don Lope, prend de multiples précautions pour entraîner Tristana dans sa chambre ; il s'assure que la servante est bien partie de la maison et il fait sortir

⁴⁴⁹ Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 181-182.

le chien de la pièce. Lorsque don Lope, en premier plan, ferme la porte alors que Tristana est en train de quitter ses bas dans l'arrière plan, la mise en scène montre clairement que le spectateur n'est pas convié à être spectateur de l'intime. Dans ses mémoires, Jeanne Rucar livre quelques détails qui confirment la pudeur de l'homme. Il aime faire l'amour l'après-midi en prenant soin de mettre un pull sur la poignée de la porte pour que personne ne puisse les observer par le trou de la serrure. Détail amusant qui n'est pas sans rappeler Francisco (Arturo de Córdova) dans *El* qui persuadé que quelqu'un les observe, lui et sa femme, dans leur chambre d'hôtel, fait pénétrer dans le trou de la serrure une longue aiguille qui aurait crevé inévitablement l'œil d'un éventuel curieux. . .

Sans se montrer aussi névrosé que Francisco, Buñuel se montre très jaloux, en particulier lorsqu'il doit laisser sa femme seule. Dans une lettre d'août 1936 qu'il adresse de Madrid (en français) à sa « queridísima Juanita » restée à Paris, il s'inquiète:

Quelques fois je pense que ton 'ancien flirt' se trouve à Paris mais je ne veux pas penser mal. Dans ces circonstances, je veux que tes pensées et toi, soient pour moi seul. Ce n'est pas de la jalousie mais de l'amour. Je t'aime plus chaque jour. Plus naturellement, qu'à Juan-Luis. J'avais toujours dit que j'aimerai plus ma femme que mon fils et je reste fidèle à cette prédiction.⁴⁵⁰

Dans ce courrier, Buñuel se montre inquiet. Eloigné de sa femme, il ne peut s'empêcher de penser qu'elle peut le tromper. Il fait allusion à un autre homme, un ancien prétendant que Jeanne a eu et qui est vraisemblablement José Moreno Villa, un exilé espagnol qui s'installe plus tard au Mexique comme les Buñuel. On retrouve effectivement dans les archives du Luis Buñuel Film Institute une poésie de Moreno Villa datée du 20 mai 1925 qui prend la forme d'une déclaration:

⁴⁵⁰ Copie de lettre consultée au Luis Buñuel Film Institute.

Juanita, que superación de las joyas !
¿Has visto el agua del mar?
El verde mar se te quedo en los ojos.
Juanita Rucar
Has visto la quietud de los lagos ?
En tus ojos queda la paz
Y el cerco de la selva oscura, blanda.
Juanita Rucar
A cada minuto ves en aire tupido
Un ave monona, un globo, un cohete,
Y tus ojos de paz
Ríen, de la mano, de tu boca,
Como dos pequeñuelos agradecidos
Que ofrecen sus labios y sus parpados

Petite Jeanne, plus belle que les bijoux
As-tu vu l'eau de la mer?
La verte mer est restée dans tes yeux
Petite Jeanne Rucar
As-tu vu la tranquillité des lacs?
Dans tes yeux reste la paix
Cerclé d'une forêt obscure et tendre
Petite Jeanne Rucar
A chaque minute, tu vois dans l'air dense
Un bel oiseau, un ballon, une fusée
Et tes yeux en paix
Rient, de la main, de ta bouche,
Comme deux enfants reconnaissants
Qui offrent leurs lèvres et leurs paupières⁴⁵¹

Les mots tendres de Moreno Villa, cet homme que Buñuel mentionne dans sa biographie de 1939 comme étant un poète et un critique célèbre qu'il a connu à la Résidence des étudiants, ne sont pas sans éveiller sa méfiance qui se traduit par une jalousie un peu excessive ; d'autant plus qu'il n'est peut-être pas le seul prétendant. Certaines sources révèlent que Leonardo, le frère de Buñuel, plaisait bien à Jeanne et cette dernière confie dans ses mémoires avoir été attirée par le musicien Gustavo Pittaluga del Castillo (fils du célèbre médecin du même nom) auteur des musiques de *Los olvidados* et *Viridiana*.

Cette jalousie amène Buñuel à tenir sa femme éloignée de la gente masculine. Juan-Luis Buñuel raconte que lorsque Georges Sadoul vint rendre visite à Buñuel à Mexico en novembre 1960, c'était la première fois qu'il rencontrait sa Jeanne: « Mon père ne lui avait jamais présenté ma mère quand ils étaient à Paris. Mais « finalement » (c'est l'expression de Georges Sadoul lorsqu'il voit Jeanne), après 50 ans, ils se rencontraient. »⁴⁵²

⁴⁵¹ Ma traduction.

⁴⁵² Entretien avec Juan-Luis Buñuel, à Paris, le 2 août 2012,

Cette culture méditerranéenne conduit même Buñuel à des actes assez durs envers sa femme à qui il interdit tous les petits plaisirs. Cela commença au début de leur liaison avec la gymnastique.

Por desgracia un día Luis me acompañó a la academia de Madame Poppart y se metió a observar la clase. Al salir, le noté distinto, pensativo. Horas más tarde me prohibió hacer gimnasia: ‘no es decente Jeanne, se te ven las piernas. Me desagrada que mi novia se exhiba.’ Por tonta me quedé callada y obedecí.

Par malheur un jour, Luis m’a accompagné à l’académie de Madame Poppart et il s’est mis à observer la classe. En sortant, j’ai remarqué qu’il était différent, pensif. Quelques heures plus tard, il m’interdit de faire de la gymnastique: ‘ce n’est pas décent Jeanne, on te voit les jambes. Ça me déplaît que ma fiancée s’exhibe.’ Par idiotie je me suis tue et j’ai obéi.⁴⁵³

Comme le relate encore Jeanne Rucar, il advint la même chose à Mexico avec les leçons de piano. Buñuel trouva le professeur un peu trop séduisant, il s’enquit de savoir s’il y avait quelqu’un d’autre pendant la leçon et répondant par la négative, il la découragea de continuer: « Para tocar como tocas. . . sería mejor no hacerlo. . . / Pour jouer comme tu joues. . . ce serais mieux de ne pas le faire. . . »⁴⁵⁴ Une fois de plus, cette jalousie n’est pas sans évoquer le personnage de Francisco dans le film *El* (1953) qui tourmente sa femme par une jalousie extrême et excessive. Il ne serait pas étonnant que ce film réussi de Buñuel soit directement inspiré de ses propres phobies.

Autre fait surprenant, nous avons montré dans notre premier chapitre que Buñuel aimait passionnément lire, échanger des idées, or cet amour de la culture, de la discussion intellectuelle, il ne semble pas vouloir le partager avec son épouse qu’il tient à l’écart du monde intellectuel comme elle peut encore en témoigner dans ses mémoires:

⁴⁵³ Jeanne Rucar de Buñuel. *Memorias de una mujer sin piano*. Mexico: Alianza, 1990, p. 37. Jeanne Rucar était médaillée des jeux olympiques de 1924 (gymnastique).

⁴⁵⁴ Idem.

Me llevó en una cena en la casa de los Aragon. Se hablaría de política, me atreví a dar una opinión contraria a la de Luis: ‘Cállate Jeanne. No sabes nada, dices puras tonterías. Aragon salió en mi defensa: ‘No estoy de acuerdo contigo, Luis. Las ideas de Jeanne son originales’. Luis permaneció callado. Cuando salimos de casa de Aragon, ya entrada la noche, Luis iba de bastante mal humor. [. . .] Comprendí que Luis deseaba a su lado a una mujer incapaz de cuestionarlo. No volvió a llevarme a las reuniones de sus amigos franceses.

Il m’emmena à un dîner chez les Aragon. On y parlait politique, je me risquais à donner mon opinion, contraire à celui de Luis. ‘Tais-toi Jeanne, tu ne sais rien, tu dis de pures idioties’. Aragon me défendit: ‘Je ne suis pas d’accord avec toi Luis. Les idées de Jeanne sont originales’. Luis resta muet. Quand nous sommes partis de la maison des Aragon et que tombait la nuit, Luis était de très mauvais humeur. [. . .] Je compris que Luis désirait une femme incapable de l’interroger. Il ne m’a plus jamais amené aux réunions de ses amis français.⁴⁵⁵

Toujours dans le but de mieux contrôler sa fiancée, Buñuel la fait engager par son riche ami Juan Vicens à la librairie espagnole, rue Gay-Lussac. Un jour en regardant les livres de comptes, Jeanne s’aperçoit que son salaire n’est pas répertorié. Elle s’en inquiète auprès de son employeur qui lui révèle que c’est Buñuel qui lui verse les trois-cents francs mensuels. . .⁴⁵⁶

Buñuel payait son ami pour faire travailler sa petite amie. Un moyen efficace de s’assurer de sa fidélité. . .

Bello raconte encore que juste avant la guerre d’Espagne, lorsque Buñuel travaillait pour Filmofono, les deux amis faisaient des sorties en voiture (Buñuel venait d’acheter une Chrysler), sorties auxquelles sa femme ne venait pas. Bello rajoute par ailleurs que chaque fois qu’il allait chez eux, Jeanne ne mangeait jamais à table avec eux, un peu comme Madame Carhaix dans le scénario de *Là-bas* qui sert mais ne participe pas à la conversation. Ces relations d’un autre âge ressortent dans le titre de l’ouvrage de souvenirs que la Française prépare en 1990 (Buñuel était

⁴⁵⁵ Jeanne Rucar de Buñuel. *Op.cit.*, p. 45. Ma traduction.

⁴⁵⁶ C’est dans cette librairie que Jeanne rencontra James Joyce grâce à son amie, Mysrine Maschos, qui travaillait, à côté, à la librairie *Shakespeare and Company* de Sylvia Beach. Georgette Rucar, la sœur de Jeanne, rachètera plus tard la librairie espagnole.

mort depuis 1983). Jeanne Rucar pense tout d'abord l'intituler (d'après Bello) *Mémoires de sa cuisinière*. Peut-être en raison de l'aspect provocateur qui risquait un peu trop d'écorner l'image du maître du septième art, ce fut finalement *Mémoires d'une pianiste sans piano*.

Les images qui se dégagent de ces exemples sont surprenantes, non seulement aux vues de l'œuvre cinématographique qui montre un homme plus souvent victime que tyran mais aussi à l'écoute des témoignages des actrices qui ont travaillé avec lui et aux quelques aventures que nous connaissons du cinéaste qui donnent un tout différent son de cloche. En fait, l'attitude de Buñuel avec sa femme fait ressortir une mentalité rarement évoquée dans les études actuelles car elle contraste allègrement avec ce que les spectateurs perçoivent de ses films. Il nous semble donc important de rappeler que Buñuel est un homme espagnol, né au tout début du XXe siècle et éduqué avec des concepts méditerranéen hérité du XIXe siècle. Cela étant, s'il exigea une obéissance et une fidélité exemplaire à sa femme, Buñuel a, à plusieurs reprises, été sur le point de succomber à quelques femmes dignes d'intérêt.

ii. Buñuel, le Heathcliff rêvé de Tota Cuevas de Vera

Dans le chapitre I, nous avons vu qu'à la mort de René Crevel, ses livres de Sade avaient disparu. La première à s'en rendre compte fut Tota, sa petite amie, qui n'était pas sans ignorer l'homosexualité du jeune écrivain. La correspondance Buñuel-Tota qui suit la mort de René Crevel montre que les deux êtres furent de proches amis, des confidents unis par le drame que fut le suicide de leur ami. Dans un article intitulé *Abismos de pasión en la realidad. Cartas inéditas de Tota Cuevas de Vera a Luis Buñuel (1934-1936)*, titre que nous pourrions traduire par *Les*

hauts de Hurlevent dans la réalité. Lettres inédites de Tota Cueva de Vera à Luis Buñuel (1934-1936), Javier Herrera suggère qu'il y eu plus que de l'amitié.

Née Maria de las Mercedes Adela Atucha y Llavallol (1887-1970), de nationalité argentine, cette femme atypique est plus connue comme Tota Cuevas de Vera, du nom de son mari, le premier comte de Cuevas de Vera qu'elle épouse en 1915 à Biarritz. Très intégrée dans les cercles parisiens, c'est une connaissance du vicomte de Noailles que Buñuel fréquente aussi ; il a financé son film *L'âge d'or*.

La correspondance Buñuel-Cuevas intervient dans une période où le cinéaste met entre parenthèses ses ambitions de cinéaste avant-gardiste pour se consacrer à des productions espagnoles commerciales dont il ne reconnaîtra qu'à demi-mots la paternité (*Don Quintín el amargao, La hija de Juan Simón, Centinela alerta, España leal en armas. . .*) Entretenir cette correspondance avec Tota Cuevas est pour Buñuel, à cette époque, une manière de garder des liens avec le milieu surréaliste parisien. Pendant deux ans, les deux s'écrivent régulièrement. Cette correspondance fait apparaître au fil du temps des liens étroits, proximité qui ressurgit par des parallèles que fait Tota entre leur situation et le roman *Les hauts de Hurlevent*, une des lectures favorites des surréalistes et projet d'adaptation de Buñuel. Dans un courrier posté de Buenos Aires (la correspondance de Tota Cueva n'est malheureusement pas datée), l'auteur de la lettre affirme:

Un fotógrafo de primer orden, Cópola tiene un film de los *quais* del Sena que es pura maravilla, y otro del campo de Inglaterra que me hizo pensar enseguida en *Wuthering Heights*.

Un photographe de premier ordre, Cópola possède un film des quais de Seine qui est une pure merveille, et, un autre, de la campagne anglaise qui m'a fait tout de suite penser aux *Hauts de Hurlevent*.⁴⁵⁷

Tota évoque ensuite le roman d'Émilie Brontë à de multiples reprises comme dans cette autre lettre qu'elle écrit sur un bateau en partance de Rio et à destination de l'Europe (lettre postérieure au 18 juin 1935). Elle établit alors une comparaison entre Heathcliff, héros du roman et Buñuel.

Que querías hacer *Wuthering Heights* (Sabes que tú debías hacer Heathcliff ? Nunca te he dicho que te parecías ?) Este parecido es más bien en la intensidad que en la forma, y qué sé yo, tal vez en la forma misma, puesto que la tuya es secreta.

Tu voulais faire *Les hauts de Hurlevent*. (Sais-tu que toi tu devrais jouer Heathcliff ? Je ne t'ai jamais dit que tu lui ressemblais ?) Cette ressemblance apparaît plus dans l'intensité que dans la forme, et comment saurais-je, peut-être dans la forme même, étant donné que la tienne est secrète.⁴⁵⁸

Dans ces lettres toujours rédigées hâtivement, dans un lieu différent ou parfois même au cours d'un voyage, Tota multiplie les allusions au roman de Brontë et laisse entendre que les deux êtres vivent un amour contrarié. L'allusion au roman laisse entrevoir que tout comme Heathcliff, Buñuel (marié à Jeanne Rucar) n'est pas libre de vivre sa passion (Tota est elle-même mariée comme nous l'avons signalé). Il est possible que Tota ait entrevu dans les descriptions de Heathcliff faites par Brontë (ou Lockwood si on s'en tient à la trame narrative du roman), des similitudes avec le cinéaste espagnol.

Un peu négligé dans sa mise, peut-être, mais cette négligence ne lui messied pas, parce qu'il se tient droit et que sa tournure est élégante ; l'aspect plutôt morose. D'aucuns pourraient le suspecter d'un certain orgueil de mauvais ton: une voix intérieure me dit qu'il n'y a chez lui rien de semblable. Je sais par instinct, que sa réserve provient d'une aversion pour les étalages de sentiments. . . pour les manifestations d'amabilité

⁴⁵⁷ Javier Herrera. *Abismos de pasión en la realidad. Cartas inéditas de Tota Cuevas de Vera a Luis Buñuel (1934-1936)*. Málaga: Letras peninsulares, vol. 22.1, 2009, p. 163-190. Ma traduction.

⁴⁵⁸ Idem.

réciproque. Il aimera comme il haïra, sans en rien laisser paraître, il regardera comme une sorte d'impertinence l'amour ou la haine qu'il recevra en retour.⁴⁵⁹

Certes, il y a des points communs (comme l'aversion de l'étalage des sentiments), mais il semblerait que Buñuel n'ait pas été si ouvertement amoureux de Tota que Heathcliff de Catherine. Cette « ressemblance » est principalement fantasmée par Tota qui s'imagine même dans le projet de film auquel Buñuel travaille depuis 1933 avec Pierre Unik et Georges Sadoul. C'est ce qu'elle sous-entend dans une lettre d'octobre 1935, dans laquelle elle se compare à Catherine:

Me gustaría esto Luis, tener 20 anos y trabajar para hacer tu Catherine en *Wuthering Heights* y lo haría mejor que nadie porque es mi « clima » no sé si porque al leerlo muy chica lo vivía y lo soñaba, o porque la vida cuando salía de ese sueño se le parecía.

Voici ce qui me plairait Luis, avoir 20 ans et travailler pour interpréter ta Catherine dans *Les Hauts de Hurlevent* et je le ferais mieux que personne parce que c'est mon « atmosphère », je ne sais pas pourquoi en le lisant très jeune, je le vivais et je le rêvais, ou bien parce que la vie, quand elle sortait de ce rêve lui ressemblait.⁴⁶⁰

En dehors de tous ces parallèles littéraires, les lettres comprennent aussi des allusions plus directes à cette liaison. Dans un courrier de 1935 (rédigé dans un bateau près de San Sébastien), Tota n'hésite plus à terminer ses lettres en déclarant « pongo mis labios gordos sobre los tuyos y me acuerdo de lo bueno que has sido conmigo. / Je mets mes grosses lèvres sur les tiennes et je me rappelle de combien tu as été bon pour moi. » En l'absence des réponses de Buñuel, il est difficile de savoir si le réalisateur partage cette passion amoureuse mais, à première vue, pas d'amour fou comme dans *Les hauts de Hurlevent*. C'est ce qu'il en ressort des quelques remarques de Tota: « tu silencio entre otros silencios se hace oír más / ton silence parmi d'autre

⁴⁵⁹ Emily Brontë. *Les hauts de Hurle-Vent*. Paris: Le livre de poche, 1984, p. 28.

⁴⁶⁰ Javier Herrera. *Op. Cit.*, p. 163-190. Ma traduction.

silences s'entend davantage » ou encore divers rappels pour lui demander une photo, notamment dans une lettre postée de Suisse du Palace Hôtel St-Moritz (après les élections de 1936):

No me has mandado tu foto Luis. 28 rue de Franqueville, París. Escribe siempre y cuéntame muchas cosas y mándame calor porque me estoy helando en la nieve.

Tu ne m'as pas envoyé ta photo Luis. 28 rue de Franqueville, Paris. Ecris-moi toujours et raconte-moi plein de choses et envoie-moi de la chaleur parce que je me gèle dans la neige.⁴⁶¹

A l'orée de la guerre civile espagnole, cette correspondance prend fin et le nous imaginons que les événements politiques aidant, le lien Buñuel-Tota se distend. Par ailleurs, connaissant Buñuel et ses exigences de fidélité envers sa femme, il est probable qu'il n'ait pas jugé convenable de maintenir une attache avec une femme mariée, qui plus est, très indépendante pour ne pas dire un véritable courant d'air, voyageant incessamment et rendant une liaison somme toute difficile.

En revanche, plus que le lien affectif, il est probable que Tota qui avait ses entrées dans la haute société parisienne, une position sociale privilégiée, soit apparue aux yeux de Buñuel comme utile pour trouver d'éventuels financements à ses projets de films, notamment *Les Hauts de Hurlevent*.

Sa correspondance est aussi un moyen de connaître l'évolution du mouvement surréaliste. Tota évoque par exemple les poèmes de Georges Hugnet qui ont été publiés dans les Editions surréalistes en 1934 et dont la couverture est illustrée par Dalí: « Hugnet es ahora la primera estrella del cielo de Breton. / Hugnet est maintenant la première étoile du ciel de Breton. » Elle lui parle de Georges Bataille qui est en train de former une groupe s'unissant aux autres surréalistes, ceux qui ont été exclus par Breton. Elle mentionne des personnes que Buñuel

⁴⁶¹ Javier Herrera. *Op. Cit.*, p. 163-190. Ma traduction.

connaît comme Eluard: « Vi ayer Eluard de vuelta de las Landas / J'ai vu hier Eluard qui rentrait des Landes »). Elle lui donne des nouvelles de ses amis et raconte ne pas avoir pu voir le film dans lequel jouent, entre autres, Pierre Unik et Jacques Bernard Brunius (*La vie est à nous*, 1936). Buñuel, on l'a dit, connaît Unik puisqu'ils ont travaillé ensemble sur le projet des *Hauts de Hurlevent*. Nous savons par ailleurs que Brunius l'a aidé à publier un texte sur *Un chien andalou* dans *Cahier d'art*.⁴⁶² Tota envoie à Buñuel un ouvrage dont elle ne mentionne pas le titre mais que Dalí a signé et qui pourrait être *La conquête de l'irrationnel*. Toutes ces nouvelles permettent à Buñuel d'avoir des nouvelles du groupe surréaliste parisien puisqu'il vit ces années-là à Madrid.

Ces lettres montrent aussi que Tota est toujours tourmentée par la mort de Crevel, elle culpabilise et ses confessions très intimes ressemblent à un moyen d'exorciser le fantôme Crevel. Cette correspondance laisse aussi entrevoir qu'il a existé un lien profond entre Buñuel et Tota. En l'absence des réponses de Buñuel, il est difficile de mesurer sa réciprocité, qui de toute manière n'est pas assez forte pour inciter Buñuel à rejoindre cette femme de treize ans son aînée. Il faut probablement y voir les réticences d'un homme marié confronté aux confidences d'une femme un peu fantasque, quelque peu romantique et perturbée par la mort d'un ami surréaliste. Et puis, à la même époque, Buñuel a visiblement eu une autre liaison avec l'actrice Rosita Díaz Gimeno.

iii. Rosita Díaz Gimeno ou comment résister à « la dictature du sexe »

⁴⁶² Nous avons retrouvé aux archives de la Cinémathèque de Paris plusieurs pneumatiques que Buñuel lui a adressé, notamment un dans lequel il l'invite chez les Noailles à l'occasion de la projection de *L'âge d'or* en 1930. Cinémathèque de Paris, Fond Jacques-Bernard Brunius, Brunius 13-B4.

A l'époque où les Buñuel sont installés à New York, ville dans laquelle naît leur second enfant Rafael, la famille fréquente les Negrín. Juan Negrín Jr. et sa femme sont eux aussi des exilés qui ont fui l'Espagne franquiste. Juan Negrín Jr. (né en 1914), est le fils de l'ancien Président du conseil de la République espagnole Juan Negrín (1892-1956).⁴⁶³ Il travaille comme neurologue à la faculté de médecine de New York (*New York University*). Sa femme, Rosita Díaz Gimeno (1908-1986), est une actrice espagnole très populaire durant la Seconde République espagnole, elle obtient les premiers rôles dans *Susana tiene un secreto* (1935), *Rosa de Francia* (1935), *Angelina o el horror de un brigadier* (1935), *La vida Bohemia* (1938). . . Sa carrière s'arrête en 1936 avec la guerre civile. Arrêtée à Cordoba durant le tournage de *El genio alegre*, elle échappe de peu à une exécution comme le relate Roman Gubern dans *Cine español en el exilio*.⁴⁶⁴ Elle essaie de poursuivre sa carrière au Mexique mais ses apparitions se limitent à trois films dont *Pepita Giménez* tourné en 1946 sous la direction d'Emilio Fernandez. Les couples Buñuel-Negrín se fréquentent assidument et sont proches comme peut en témoigner la documentation photographique. Ils effectuent ensemble des sorties les week-ends et Rosita devient la marraine de Rafael lors de son baptême.⁴⁶⁵

A cette époque, Buñuel travaille au MoMA⁴⁶⁶ et son lieu de travail va lui permettre de voir Rosita plus qu'il ne l'aurait fallu. Comme le confesse Buñuel à Max Aub dans ses entretiens, dans une section non publiée et que Fernando Gabriel Martín a retrouvé dans les

⁴⁶³ Juan Negrín a été Président du Conseil de 1937 à 1938. Il avait été ministre de l'économie et des finances de 1936 à 1937.

⁴⁶⁴ Román Gubern. *Cine español en el exilio*. Barcelone: Lumen, 1976, p. 22-24.

⁴⁶⁵ Il est intéressant de noter que Buñuel ne signale pas ce fait dans ses mémoires alors qu'il raconte sa colère lorsque sa mère fit baptiser, sans le prévenir, Juan-Luis.

⁴⁶⁶ Buñuel travaille au Musée d'art modern de New York de 1940 à 1942, date à laquelle il dut démissionner suite à des pressions nées en partie après la publication de l'ouvrage de Dalí *La vie secrète de Salvador Dalí* (1942). Ce livre attaque Buñuel en parlant de son appartenance au parti communiste et en soulignant son athéisme.

archives Max Aub pour composer son ouvrage *El Ermitaño errante: Buñuel en Estados Unidos* (*L'ermite errant: Buñuel aux Etats-Unis*), Buñuel éprouve des sentiments pour l'actrice.

A Nueva York, Jeanne vivía bastante lejos, quiero decir, vivíamos bastante lejos, y se ocupaba de los niños. Teníamos poco dinero. Yo trabajaba en Museo y me enamoré de R.

A New York, Jeanne vivait assez loin, je veux dire, nous vivions assez loin et elle s'occupait des enfants. Nous avons peu d'argent. Moi, je travaillais au Musée et je suis tombé amoureux de R.⁴⁶⁷

Si Max Aub n'indique que l'initiale de la bien-aimée, il n'y a aucun doute sur son identité: Rosita. Pudique, Buñuel, dont « l'éloignement » correspond à la distance du lieu de son travail, le musée d'art moderne à son appartement (soit vingt-neuf rues indique Martín) il ne se confie pas davantage. Le cinéaste laisse même entendre qu'il ne se serait agi que d'une liaison platonique puisqu'il affirme encore dans une partie de l'entretien non publié: « hoy me alegro de que no pasara nada, para mí, la mujer de un amigo es sagrada / aujourd'hui, je me félicite que rien ne se soit passé, pour moi, la femme d'un ami, c'est sacré. »⁴⁶⁸ Nous n'en saurons pas davantage mais Javier Herrera (dans un article à paraître) suggère que l'idylle entre Buñuel et l'actrice a bien eut lieu, mais en 1934, à une époque où Buñuel dirigeait la société de production Filmofono et gagnait bien sa vie, ce qui replace cette aventure proche de celle de Tota Cuevas. . . Peut-être une explication au fait que Buñuel ait épousé Jeanne Rucar assez tardivement. En effet, Jeanne et Luis se Marièrent en 1934 alors qu'ils s'étaient connus en 1926, soit huit longues années de 'fiançailles' qui donnèrent un peu de liberté à un Buñuel célibataire. . . Jeanne Rucar indique dans ses mémoires: « de recién casados, en Madrid, estoy convencida de que Luis tuvo una amiguita. / Nouveaux mariés, à Madrid, je suis convaincue que Luis a eu une petite

⁴⁶⁷ Fernando Gabriel Martín. *El Ermitaño errante: Buñuel en Estados Unidos*. Murcia: Monografías Filmoteca Regional, 2010, p. 505.

⁴⁶⁸ Idem.

amie. »⁴⁶⁹ Cela laisse donc entrevoir un jeune Buñuel séducteur, un homme qui n'est pas insensible aux charmes des actrices. Lorsque les Buñuel donnent en 1948 un bal costumé, Rosita Diaz s'y rend habillée en robe de l'époque médiévale avec coiffe à cornes et ceinture de chasteté. Nul ne sait si cette ceinture (la photo est publiée dans les mémoires de Jeanne Rucar) était un message codé.

De cette romance, il ne s'agit pas de faire de Buñuel ce qu'il n'est pas. Ces quelques aventures de jeunesse montrent qu'en tant que réalisateur (ou producteur), Buñuel était un homme en vue et il a eu quelques prétendantes. Pourtant, c'est davantage la vie d'un homme rangé qui prime par dessus tout, avare de confidences et ne tirant point de gloire de ses conquêtes. Son ami Francisco Rabal raconte dans *Si yo te contara*: « Al tío Luis, aunque no se privaba de nada, no solía hacerle mucha gracia que le contaran líos de faldas, era un hombre muy serio y muy discreto. / A l'oncle Luis, bien qu'il ne se privât de rien, il n'avait pas l'habitude de rire lorsqu'on lui racontait des histoires de jupons, c'était un homme très sérieux et très discret. »⁴⁷⁰ Il est vrai que Buñuel fit, sur le ton de la plaisanterie, quelques remarques à son séducteur d'ami. Annonçant sa venue à la Torre de Madrid, son lieu de résidence madrilène habituel, il déclare en plaisantant vouloir réserver deux appartements: « Tomaré un apartamento para mí y, como son pequeños, otro más arriba para recibir a ciertas jovencitas de esas que tú sabes bien, me dan siempre la lata. / Je prendrai un appartement pour moi et, comme ils sont petits, un autre plus bas pour recevoir certaines jeunes femmes, celles que tu connais bien, elles me tarabustent toujours. »⁴⁷¹ Si le réalisateur se montre aussi taquin, c'est que Francisco Rabal a une réputation qui le précède et dans l'immeuble même où Buñuel habite lorsqu'il est à Madrid,

⁴⁶⁹ Jeanne Rucar de Buñuel. *Op. cit.*, p. 101.

⁴⁷⁰ Francisco Rabal. *Si yo te contara*. Madrid: El País-Aguilar, 1994, p. 198-199.

⁴⁷¹ Idem.

Rabal louait un appartement pour recevoir une dame qui, selon les témoins, arrivait voilée pour ne pas être reconnue.

Dans ses vieux jours, Buñuel, qui semble s'être un peu plus confié à Rabal qu'à personne d'autre sur le sujet confesse: « Paco, he perdido la dictadura del sexo / Paco, j'ai perdu la dictature du sexe. »⁴⁷²

iv. Des actrices groupies

Dans l'analyse des entretiens accordés par les actrices ayant travaillé avec Buñuel dans la dernière partie de sa carrière (1963-1977), il est frappant de constater que beaucoup déclarent une admiration inconditionnelle, un amour nullement dissimulé et parfois enflammé, pour le réalisateur et cela malgré des différences d'âge importantes. Sa femme, Jeanne Rucar, raconte dans ses mémoires qu'il reçut même un jour une lettre de chantage, d'une actrice parisienne résidant place de Vosges: « si tu continues à m'ignorer, je vais prendre ton fils comme amant. »⁴⁷³ Ce pouvoir de séduction du réalisateur agit jusqu'à la fin de sa carrière. Par exemple, alors qu'il a 77 ans, Angelina Molina, une des deux interprètes de Conchita dans *Cet obscur objet du désir* (1977) tombe sous le charme. Interrogée par un journaliste, le 16 septembre 1999 pour une publication commémorant le centenaire de la naissance du cinéaste, à la question « il te semblait séduisant ? » l'actrice répond sans ambages: « bien entendu, j'étais amoureuse de lui, dans le fond. Il a réussi à tout être, grand-père, maître. . . Tu sais quand les gens n'ont pas d'âge. Eh bien c'est ce qui lui arrivait. La nuit dernière, par exemple, je me rappelais de ses mains, les

⁴⁷² Pedro Guerrero Ruiz. *Querido Sobrino: cartas a Francisco Rabal de Luis Buñuel*. Valencia: Pre-textos, 2001, p. 86.

⁴⁷³ Jeanne Rucar de Buñuel. *Op. cit.*, p. 101. Il s'agit de Juan-Luis qui habitait Paris.

mains de Buñuel étaient impressionnantes, comme il touchait, comme il caressait. Avec un seul geste de ses mains, je pouvais imaginer comment il caressait. » Au cours de cet entretien, l'actrice déclare encore: « je le trouvais séduisant et, de fait, je le lui disais: 'Que vous êtes beau don Luis !' Je le lui disais vraiment du fond du cœur, c'est qu'il m'enchantait, ses yeux, son regard, ses mains et son attitude. Il me disait: 'c'est que j'ai beaucoup boxé !' » L'actrice renchérit: « je me rappelle que les jeunes étaient toujours attirées par lui. Il y avait beaucoup de jeunes femmes sur le tournage, des femmes très intéressantes. » A la fin de l'interview, lorsque le journaliste lui demande « que me direz-vous sur lui pour terminer ? » L'actrice déclare: « Que je l'aime, ça serait la dernière phrase, par sa faute. » Le journaliste la reprend: « comment par sa faute ? ». Angelina Molina explique: « C'est de sa faute si je l'aime. »⁴⁷⁴

Ce témoignage réalisé en 1999 concorde avec un autre de Stéphane Audran qui a connu le réalisateur sur le tournage du *Charme discret de la bourgeoisie* (1972) alors qu'elle était mariée à Claude Chabrol. Elle déclare: « Il avait un magnétisme. . . moi j'étais complètement subjuguée par Luis Buñuel. Si je l'avais rencontré plus tôt, si j'eus été plus vieille et lui plus jeune, je serais tombée amoureuse de lui. . . C'était un hypnotiseur de première ! »⁴⁷⁵

Mais parmi toutes les actrices avec lesquelles Buñuel a tourné, Jeanne Moreau est probablement celle avec qui un lien privilégié prend forme. Pour preuve, une correspondance assez soutenue dans le sens Moreau Buñuel, s'établit. L'actrice et le réalisateur se sont rencontrés avant le tournage du *Journal d'une femme de chambre*. Juan-Luis Buñuel raconte:

Pour faire ce film, *Le journal d'une femme de chambre*, il fallait une star, Silberman ne trouvait pas. Et lorsqu'on a proposé Jeanne Moreau à mon père, il a dit 'non, je ne veux pas de star. . . ' Silberman lui dit 'va dîner avec elle et on verra'. Alors, un soir, elle est

⁴⁷⁴ Marisol Carnicero & Daniel Sánchez Salas. *Op. cit.*, p. 363-365. Ma traduction.

⁴⁷⁵ Anne Andreu. *Il était une fois... Le charme discret de la bourgeoisie*, 2012. DVD.

venue à l'hôtel Aiglon et ils sont allés au restaurant. Elle avait pris un plat avec beaucoup d'ail, et, tout en discutant, avec du pain, elle sauçait, elle sauçait. . . Et il l'a acceptée parce qu'elle mangeait de l'ail !⁴⁷⁶

Lors du tournage du *Journal d'une femme de chambre*, des liens amicaux solides s'établissent entre Moreau et Buñuel. Il règne même sur le plateau une ambiance très conviviale comme en fut le témoin Juan Luis:

Quand on tournait *Le journal d'une femme de chambre* [. . .], on tournait de midi à 7 heures et demie car en soirée, les acteurs faisaient du théâtre et comme ça, ils se couchaient à minuit et il pouvait dormir un peu le matin. On déjeunait à 11 heures et vers 5 heures, on avait un peu faim. Jeanne Moreau préparait dans sa loge une table avec du vin, du fromage, du saucisson. Et mon père disait, 'bon on va changer l'angle' Et en changeant l'angle, il fallait redisposer toutes les lumières, ça prenait quarante-cinq minutes, on allait dans sa chambre manger.⁴⁷⁷

Cette complicité née sur le plateau du *Journal d'une femme de chambre* se prolonge par une correspondance assez régulière entre l'actrice et le cinéaste. Dans une carte postale qu'elle lui adresse de Saint-Tropez, elle se remémore les moments qu'ils ont passé ensemble:

J'habitais sous cette étoile lorsque vous êtes venu me voir à Saint-Tropez et que nous avons déjeuné au soleil. Vous reviendrez ici pour connaître l'autre maison et pour que j'aie encore des souvenirs de vous.

Je vous embrasse tendrement.

Jeanne

PS: à lundi, 19h30. Nous irons aux Halles. J'aimerais vous faire connaître un vieux restaurant si vous voulez bien. Peut-être préférez-vous la gare de Lyon ?⁴⁷⁸

Dans les nombreuses lettres qui vont suivre (malheureusement pas toujours datées), l'actrice se confie librement, en donnant des informations personnelles, voire intimes. Dans cette première moitié des années 60, Moreau est professionnellement très occupée. Tout en voyageant, elle écrit à Buñuel (on remarque que les lettres sont adressées à lui seul, pas à sa femme) des

⁴⁷⁶ Entretien avec Juan-Luis Buñuel, Paris, 2 août 2012.

⁴⁷⁷ Entretien avec Juan-Luis Buñuel, Paris, 2 août 2012.

⁴⁷⁸ FilMOTECA, Madrid, Archivo Buñuel, 648.1.

quatre coins du monde. En mai (date incertaine mais probablement 1964), elle lui envoie une carte postale de Lybie (elle est alors chez une amie italienne). Elle déclare en toute simplicité: « je pense à vous. Je suis bien. Je vous embrasse. Jeanne ». Le mois suivant, dans une lettre de quatre pages, elle parle du prochain tournage de *Mata Hari* (1964) sous la direction de Jean-Louis Richard, son ex-mari, et l'invite à venir dans le midi pour passer quelques jours. A cette date, elle sait aussi qu'elle ira au Mexique tourner *Viva Maria* sous la direction de Louis Malle:

J'ai été très heureuse de recevoir votre lettre et surtout de savoir que aviez lu les miennes, même si vous répondez peu cela ne fait rien, c'est un peu comme une longue conversation, pleine de silences, où je parlerai quand même beaucoup et vous peu. Voilà, je pense souvent à vous. A Paris, j'ai vu Jean-Claude Carrière. Il travaille avec Louis Malle à notre film mexicain. Je ne sais toujours rien de l'histoire mais ils ont l'air très contents, c'est l'essentiel.⁴⁷⁹

Mais le meilleur moyen pour passer du temps avec Buñuel, c'est de tourner avec lui.

Dans un autre courrier non daté, Moreau parle du « fol espoir » qu'elle a de retravailler avec lui. Il est vrai qu'il est question à cette époque du projet *Le moine* dans lequel elle interpréterait Mathilde. Elle ajoute: « J'aimerais tellement vous voir tous les jours. Seul un film peut faire que cela se réalise. » Mais face à un Buñuel qui parle constamment de prendre sa retraite et l'échec du projet *Le moine*, l'actrice interroge: « Dites-moi si vous avez toujours envie de tourner un film. Peut-être n'en avez-vous plus envie ou avez-vous changé d'idée. J'aimerais savoir » et l'actrice termine par un « je vous embrasse très affectueusement. »⁴⁸⁰

Au fur et à mesure de leur correspondance, les courriers se font plus intimes, élément notable au moment où Moreau conclut ses lettres. Elle émet toujours le désir de passer du temps avec le réalisateur, comme dans cette lettre du 27 mai 1964:

⁴⁷⁹ Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel, 648. 6 a 8.

⁴⁸⁰ Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel, 648. 9 a 10.

Il y a des moments dans la journée où mon plus grand bonheur serait de lire quelques mots de vous. Mais peut-être n'avez-vous pas envie d'écrire ou pas le temps. Cela je ne le crois pas. Peut-être n'avez-vous pas reçu ma dernière lettre. Je pars le lundi 25 mai jusqu'au 1^{er} juin en Lybie [. . .] Après, je serai de nouveau dans le midi. Vous y viendrez, je le souhaite.

J'ai envie d'aller vous voir au Mexique.

Je pense à vous.

Votre Jeanne⁴⁸¹

Une autre lettre que Moreau adresse le 8 novembre [1964] de Tripoli laisse poindre

l'attachement que Moreau éprouve pour Buñuel:

Je ne vous ai pas écrit depuis longtemps mais cela ne veut pas dire que je vous oubliais. Je pense toujours à vous, quelquefois avec impatience car j'ai tellement envie de vous voir.

La mémoire le souvenir le pouvoir de se rappeler dans le noir, les instants passés ensemble. La voix, les yeux, les mains, les silences sont une nourriture suffisante pendant quelques mois puis vient un moment où on en a assez de cette sobriété. L'absence est l'absence.

J'ai eu quelquefois de vos nouvelles ; vous avez été souffrant, vous ne vouliez plus venir en Europe. Puis, vous allez mieux. D'après Jean-Claude Carrière, maintenant, vous avez de nouveau envie de tourner un film en Europe.

Enfin, si vous le voulez bien, je vous verrai le 21 décembre à Mexico. Je partirai de Paris le 20 décembre. J'ai signé il y a quatre jours mon contrat pour le film de Louis Malle et j'ai décidé de passer un mois de vacances au Mexique avant de commencer à tourner.

Je suis ici de nouveau depuis le 8 novembre pour 10 jours. Je viens seulement de terminer *Mata Hari*. Je suis un peu fatiguée, un peu seulement, mais heureuse d'être avec des amis, au soleil, au milieu des fleurs dans une maison belle. Heureuse de vous revoir, d'être en bonne santé.

Anna sera avec moi pendant tout mon séjour au Mexique. Nous vous apporterons des surprises, des choses bonnes à manger, des truffes fraîches par exemple et du foie gras du Périgord, ce sera la saison. Peut-être aurai-je de vos nouvelles. Je ne vous en veux pas si vous ne m'écrivez pas, mais au cas où vous auriez envie de m'envoyer un petit mot, voici mon adresse à Paris: 9 rue du Cirque, Paris 8^e. D'ici une semaine, j'y serai presque toujours car je dois travailler des chansons avec Brigitte et Louis.

Naturellement, je suis un peu jalouse lorsque Silberman reçoit une lettre de vous.

Lorsque je suis dans ma maison je suis sûre que vous reviendrez en Europe et que je vous recevrai chez moi.

A bientôt

Je vous embrasse tendrement

⁴⁸¹ FilMOTECA, Madrid, Archivo Buñuel, 648.11 a 12.

Jeanne

PS : je vous envoie une fleur de jasmin⁴⁸²

Dans un courrier plus personnel, Moreau lui confie qu'elle vient de subir une opération et ne pourra plus avoir d'enfants. Moreau affirme: « pardonnez-moi ma franchise, je vous raconte tout pour que vous n'imaginiez rien de plus. » Dans ce moment difficile, l'actrice confie: « très souvent, je me suis réfugiée près de vous en pensées et cela me faisait du bien. Cela n'avait rien à voir avec des moments passés auprès de vous, c'était dans un pays imaginaire qui devait être le Mexique. » Elle ajoute: « je souhaite que vous m'écriviez avec autant de liberté que je le fais, vous commencez votre lettre n'importe comment, vous emploierez 10 fois les mêmes mots, vous répèterez même les choses, cela ne fait rien. Ne déchirez pas ce qui m'est destiné. Ce qui compte, c'est la pensée, une lettre de vous me ferait tellement plaisir.» Moreau termine sa lettre par « je pensais tellement à vous, il fallait que je vous parle. J'attends avec impatience de vos nouvelles. Je suis si heureuse de vous avoir connu. Je vous embrasse comme je vous aime, tendrement. Votre Jeanne.⁴⁸³

On le voit, un lien spécial unit Moreau à Buñuel, et faisant fi des convenances, c'est Moreau qui fait la cour à Buñuel, séduite par l'homme, triste d'être éloignée de l'homme qu'elle convoite. Elle implore de ses nouvelles:

Je suis un peu triste à cause de vous parce que vous n'avez pas répondu à ma lettre, j'ai l'impression d'avoir tout rêvé ou bien que ma lettre s'est perdue ou alors que le temps passant vous n'osez plus m'écrire. Cela ne dure pas longtemps. Je vous aime tendrement, je sais que vous m'aimez beaucoup, et quand j'en aurai assez des lettres qui arrivent ou qui n'arrivent pas. . . J'ai la chance de pouvoir m'acheter un billet d'avion pour aller vous embrasser. . .

⁴⁸² Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel, 619.1 a 4.

⁴⁸³ Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel, 648.13 a 15.

Le rêve de l'actrice est de tourner à nouveau avec le réalisateur espagnol, ce qui les rapprocherait: « nous allons faire un autre film ensemble qui sera une merveille. Où vous voudrez. » Faisant allusion à sa récente opération, l'actrice termine sa lettre par: « il y a tant de choses à faire, ne serait-ce qu'être avec vous quelquefois. Je vous embrasse tendrement. Votre Jeanne. »⁴⁸⁴

Après les films, les activités de chacun, le vif attachement de Moreau se mue en un lien unique cristallisé par le temps. Lorsque l'actrice est sur le point de partir au Brésil en octobre 1972 tourner *Joanna Francesa* de Carlos Diegues, elle écrit à Buñuel dont le film *Le charme discret de la bourgeoisie* vient de sortir ; elle affirme: « je vous écris parce que j'ai envie de parler avec vous. Je pense à vous très souvent bien sûr. Je parle de vous, vous savez combien je vous suis attachée. Je suis vraiment fière que vous m'aimiez bien. Car l'affection que je vous porte est issue de l'estime et de l'admiration. Ne soyez pas effrayé par les mots ou gêné par les déclarations de tendresse. Le temps passe vite, on se voit peu et je pense qu'il est important de dire à ses quelques amis qu'on les aime. Voilà qui est fait. »⁴⁸⁵

Dans la biographie qu'elle consacre à l'actrice, Marianne Gray affirme que Moreau qui avait pour habitude d'appeler Buñuel « Don Luis » ou son « père espagnol » considérait le réalisateur comme le père qu'elle aurait voulu avoir. L'auteur déclare ainsi que dans le travail « leur relation était apparemment faite de compréhension mutuelle et de délicatesse. »⁴⁸⁶ Marianne Gray rapporte aussi que lors d'une interview Jeanne Moreau révéla « qu'un de ses fantasmes était de se faire corriger par Buñuel, tirer du lit, fourrer sous une douche froide et réprimander par lui. » Elle plaisanta ensuite « ce n'est pas pour de vrai, ce n'est qu'un

⁴⁸⁴ Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel, 648.16 a 19.

⁴⁸⁵ Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel, 648. 24 a 26.

⁴⁸⁶ Marianne Gray. *Jeanne Moreau*. Paris: Nouveau Monde, 2010, p. 110.

fantasme. »⁴⁸⁷ Nous verrons un peu plus loin, notamment dans *Belle de jour*, que rêve et réalité se confondent parfois. . .

A ces lettres et ces sources écrites, il faut rajouter les appels téléphoniques qui ne laissent pas de traces ou si peu. L'actrice confie à sa biographe: « j'ai continué à l'appeler régulièrement. »⁴⁸⁸ En 1968, dans un moment de déprime, elle raconte: « j'ai téléphoné à Buñuel au Mexique, parce que je voulais mourir près de lui. Pauvre Don Luis, avec mon cadavre français sur les bras ! »⁴⁸⁹

Vers la fin de sa vie, dans les années 80, Moreau confie qu'« avant de mourir, il [Buñuel] m'a avoué qu'il était amoureux de moi. » De cet attachement mutuel restera un profond respect. En forme d'hommage au réalisateur, l'actrice lira en 2009 au Festival Premiers Plans d'Angers le scénario du *Moine* dont le rôle de Mathilde lui était destiné. Une manière élégante d'honorer la mémoire du cinéaste.

De l'éducation machiste espagnole aux actrices admiratrices, en passant par l'aventure Tota Cueva et Rosita Diaz, Buñuel est un homme sensible et attentif à la gente féminine. Pourtant, du mari jaloux, au réalisateur « hypnotique » et adoré par ses actrices, en passant par l'homme tendre et aimant, le réalisateur possède des facettes réellement différentes, complexes, ambiguës pour ne pas dire contradictoires avec les femmes. Tout en prenant soin de faire la différence avec l'homme et le réalisateur, il est intéressant de savoir comment il peut être jugé séduisant aux yeux de certaines femmes et castrateur par d'autres ? Et lui, quelle image se fait-il de la femme ? Analysons dans les adaptations qu'il réalisa entre 1963 et 1977, la place que la femme y tient. Comment la présente-t-il ?

⁴⁸⁷ Idem.

⁴⁸⁸ Marianne Gray. *Op. cit.*, p. 148.

⁴⁸⁹ Idem.

B. La femme dans les adaptations du réalisateur espagnol

Entre 1963 et 1977, Buñuel met la femme à l'honneur: Célestine (*Le journal d'une femme de chambre*), Séverine (*Belle de jour*), *Tristana*, Conchita (*La femme et la pantin / Cet obscur objet du désir*). Ces personnages féminins originaux, dotés de fortes personnalités, sont au centre de l'intrigue de chaque œuvre. La section qui suit et qui se veut comme une déconstruction des personnages mentionnées, a pour objectif de savoir si Buñuel a suivi Mirbeau, Kessel, Galdós, Louÿs dans les représentations établies par ces écrivains ou s'il a voulu, consciemment ou inconsciemment, redéfinir leurs personnalités. Quels sont leurs rapports avec la gente masculine ? Peut-on y voir un « parti pris contre l'amour et contre la femme » comme l'en accuse Jean Ferry dans la lettre qu'il lui adresse en 1956 au sujet de l'adaptation de *Cela s'appelle l'aurore* (chapitre II) ? Y-a-t-il un lien entre les éléments de la vie personnelle du réalisateur (ses origines catholiques, sa formation surréaliste) et ses adaptations ? Quels enseignements peut-on en tirer sur l'image que le réalisateur veut donner de la femme ?

i. Célestine, une servante très courtisée (*Le Journal d'une femme de chambre*, 1964)

Si Buñuel avait mis en scène avec *Susana* (1950) l'histoire d'une servante (en réalité une reprise de justice évadée) qui sème le chaos dans une famille respectable⁴⁹⁰, avec Célestine, il filme une bonne imaginée par Mirbeau qui observe et dénonce les travers de la société bourgeoise. Jusqu'alors à Paris, elle accepte, avec un certain dédain rempli de curiosité, un poste en province dans une famille bourgeoise, les Lanlaire (renommées Monteil dans le film). Si les

⁴⁹⁰ Dans ses entretiens avec Tomas Pérez Turrent et José de La Colina, Buñuel déclare au sujet du film: « j'aimerais bien refaire ce film avec plus d'éléments et plus de liberté ». *Op. cit.*, p. 131.

yeux de Célestine nous apprennent beaucoup sur le monde qui l'entoure, notre objectif sera aussi d'analyser sa personnalité à travers ses jugements. La Célestine de Mirbeau est-elle équivalente à celle de Buñuel ?

a. Tolérante face aux caprices du fétichiste M. Rabour

Engagée par sa gouvernante (sa fille dans le film), Célestine doit servir M. Rabour, un homme âgé et excentrique. Introduite dans la maison, la jeune femme observe: « Elle me conduisit dans un petit salon et me quitta aussitôt, disant qu'elle allait prévenir Monsieur, que Monsieur voulait me voir avant que je ne commençasse mon service. »⁴⁹¹

En décrivant le protocole qui va l'amener à travailler pour M. Rabour, Célestine révèle quelques aspects de sa personnalité ; Mirbeau la fait parler directement au lecteur dans un langage élégant, voire élaboré. L'emploi du subjonctif imparfait lui confère même une place à part dans le monde des serviteurs. Par ailleurs, en faisant d'elle la narratrice du roman, Mirbeau la rend maître de son destin et cela la distingue des autres femmes de chambre de la littérature française souvent présentées par un narrateur omniscient comme dans le roman naturaliste des frères Goncourt *Germinie Lacerteux*. Avec Mirbeau, nous sommes plus proches de Célestine.

Chez Buñuel, ce sont aussi des yeux de Célestine que l'histoire est racontée. Le personnage incarné par Jeanne Moreau s'impose grâce à son jeu de femme froide, hautaine. Elle crée une distance avec les personnages qui l'entourent. C'est d'ailleurs ce que souligne Claude Mauriac dans le *Figaro Littéraire* lorsqu'il remarque que Jeanne Moreau manque de « vulgarité » tout en déclarant que la Célestine de Buñuel serait une « Simone de Beauvoir

⁴⁹¹ Octave Mirbeau. *Le journal d'une femme de chambre*. Paris: Gallimard, 1984, p. 37-38.

habillé en femme de chambre. »⁴⁹² Cette critique revient fréquemment dans les articles des journalistes de l'époque, qu'ils soient positifs ou négatifs. Par exemple, Claude Tarare pour *L'Express* juge Jeanne Moreau « un peu trop impériale pour une femme de chambre »⁴⁹³ tandis que *Candide*, journal gaulliste, affirme que Jeanne Moreau est « la femme de chambre la plus distinguée du cinéma mondial. »⁴⁹⁴ En réalité, Buñuel est fidèle à la Célestine de Mirbeau, les journalistes, qui visiblement ne connaissaient pas ce roman démodé, s'attendent à une femme de chambre conforme aux stéréotypes: vulgaire et inculte.

Dans les rapports qu'elle entretient avec Monsieur Rabour, Célestine est irréprochable et elle accepte ses caprices (notamment son changement de prénom) en sourcillant à peine: « ils ont tous cette bizarre manie de ne jamais vous appeler par votre nom véritable. . . Je ne m'étonnai pas trop, moi à qui l'on a donné déjà tous les noms de saintes du calendrier. . . »⁴⁹⁵ En acceptant de devenir Marie, Célestine accepte de perdre son identité et Monsieur Rabour voit en elle une femme objet de désir, un désir associé au prénom de la vierge Marie, la pureté. Monsieur Rabour est pourtant un fétichiste avéré: son désir passe par son amour prononcé des bottines, celles que Célestine porte et celles qu'elle va accepter de porter pour lui:

Depuis le moment où il était entré dans le salon, ses yeux restaient obstinément fixés sur mes bottines.

Vous en avez d'autres ? . . . [. . .]

Et il passa sur ses lèvres, à petits coups, une langue effilée, à la manière des chattes. Plus tard, la narratrice ajoute: « j'avais peur, car il venait de passer dans ses yeux des lueurs troubles. . . des nuées rouges de spasme. . . Et des gouttes de sueur roulaient sur son front. . . Croyant qu'il allait défaillir, je fus sur le point de crier d'appeler au secours. . . mais la crise se calma.⁴⁹⁶

⁴⁹² Le Figaro Littéraire, 11 mars 1964.

⁴⁹³ L'Express, 12 mars 1964.

⁴⁹⁴ *Candide*, 26 mars 1964.

⁴⁹⁵ Octave Mirbeau. *Op. cit.*, p. 38.

⁴⁹⁶ Octave Mirbeau. *Op. cit.*, p. 39.

Face à cette situation inédite, Célestine ne perd pas son sang froid, elle découvre surprise mais toujours avec un certain détachement. Elle accepte les caprices du vieux maniaque ; le fétichisme s'ajoute aux autres curiosités qu'elle a vu dans d'autres maisons mais que Buñuel ne reprend pas dans le film: inceste, onanisme, homosexualité féminine et masculine, bestialité, nécrophilie. . . Aussi, Célestine est-elle une femme de chambre blasée et Buñuel intègre bien cet élément puisque lorsque Monsieur Rabour (Jean Ozenne) lui change les bottines, elle baille. Cette fidélité dans l'attitude du personnage de Célestine entre le roman et le film tend à démontrer qu'elle est prête à accepter les demandes les plus incongrues de ses maîtres. Cela étant, malgré sa condition, c'est une femme intelligente qui a la faculté de juger les bourgeois chez qui elle travaille avec un certain aplomb. Cette fidélité entre le texte et l'image n'empêche pas Buñuel d'y insérer sa touche personnelle. Cela apparaît dans une scène durant laquelle Célestine doit lire au vieil homme. Monsieur Rabour, lui fait alors une demande bien singulière: « ça ne vous ennuie pas que je vous touche le mollet ? [. . .] oh! Ne craignez rien. . . Vous n'avez rien à craindre de moi, absolument rien. . . » Cette scène présentée en plan de demi-ensemble puis en gros plan sur les visages de Célestine et de Monsieur Rabour permet à Buñuel d'apporter sa propre touche au thème du fétichisme, élément qui l'attire particulièrement comme nous avons vu dans le chapitre I (lectures de Binet). Gilles Deleuze qualifie d'ailleurs le style de Buñuel dans *L'image-mouvement* d'« image-pulsion ». Monsieur Rabour aurait ainsi une pulsion sexuelle réprimée (« nature de la pulsion »), cette dernière se traduit par un fétichisme de la chaussure (« objet de la pulsion ») et ses pulsions ont des conséquences (« destin de la pulsion »).⁴⁹⁷ Dans le cas de M. Rabour, ce dernier en meurt puisqu'on le retrouve enfermé dans

⁴⁹⁷ Gilles Deleuze. *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris: Les éditions de minuit, 1983, p. 179-180.

son cabinet de toilette enserrant une bottine. Dans le roman, c'est Célestine qui le trouve, voici ce qu'elle déclare: « Monsieur tenait, serré dans ses dents, une de mes bottines, si durement serrée dans ses dents, qu'après d'inutiles et horribles efforts je fus obligée d'en couper le cuir, avec un rasoir, pour la leur arracher. . . »⁴⁹⁸

La Célestine de Buñuel est ainsi fidèle à celle de Mirbeau. Le réalisateur a réussi, en lui donnant la scène de la lecture (inexistante dans le roman) et en la faisant participer plus activement au fétichisme du vieil homme, à construire un personnage aussi subversif que celui de Mirbeau.

b. Intransigeante face aux avances de M. Monteil

Si Célestine accepte les caprices du vieux Monsieur Rabour, en revanche, elle résiste à Monsieur Monteil. Dans le film, Monsieur Monteil est le gendre de Monsieur Rabour et sa femme, Madame Monteil, femme froide et frigide délaisse son mari frustré. Ce dernier oublie ses frustrations en courtisant les servantes de la maison qu'il a la spécialité de mettre enceinte. Or, si dans le roman comme dans le film, Célestine repousse Monsieur Monteil, elle se présente aussi chez Mirbeau comme une libertine qui paradoxalement aime la religion. Elle confesse:

En dépit de mon existence dévergondée, j'ai, par bonheur, gardé en moi, au fond de moi, un sentiment religieux très sincère, qui me préserve des chutes définitives et me retient au bord des pires abîmes. . . Ah ! Si l'on n'avait pas la religion, la prière dans les églises, les soirs de morne purée et de détresse morale, si l'on n'avait pas la Sainte-Vierge et Saint-Antoine de Padoue, et tout le bataclan, on serait bien plus malheureux, ça c'est sûr. . . »⁴⁹⁹

Cette inclination envers la religion n'apparaît pas dans le film de Buñuel. A aucun moment, on ne voit Célestine se recueillir. On la voit seulement sortir de l'église le jour de son

⁴⁹⁸ Octave Mirbeau. *Op. cit.*, p. 42.

⁴⁹⁹ Octave Mirbeau. *Op. cit.*, p. 43.

mariage avec le capitaine Mauger (événement qui n'a pas lieu dans le roman et que nous analysons plus loin). De la même manière, la Célestine de Buñuel impose une certaine distance, une retenue envers ceux qui l'entourent et plus particulièrement des hommes. Dans le roman, c'est une femme aux mœurs un peu plus libérées. Elle affirme: « je n'ai pas la moindre défense contre les hommes. . . Je serai la constante victime de mon désintéressement et de leur plaisir. . . Je suis trop amoureuse, oui, j'aime trop l'amour pour tirer un profit quelconque de l'amour. »⁵⁰⁰

Or, la Célestine de Buñuel n'est pas aussi libérée même si, comme le souligne Peter Evans, le choix de Moreau dans le rôle de Célestine était judicieux car, elle est alors identifiée avec la transgression grâce à ses rôles dans *Les amants* (1958), *La notte* (1961) ou *Jules et Jim* (1962)⁵⁰¹. Cela étant, elle s'amuse à résister à son patron. En effet, M. Lanlaire est un être médiocre, dominé par sa femme qui, pour combler un profond ennui, passe ses journées à chasser. Son ridicule est d'autant plus grand qu'il n'a pas d'argent et doit en quémander à sa femme qui contrôle les finances. Célestine s'amuse de son avilissement en jouant la mijaurée lorsque celui-ci lui fait des avances en la saisissant par la taille: « une belle fille comme vous ! Moi je suis pour qu'on s'amuse sapristi ! » Célestine retourne sa condition de femme et de servante à son avantage: elle domine Monteil du fait que ce dernier soit soumis à sa femme. Tout en jouant la fausse ingénue, elle déclare: « Monsieur mériterait que je dise tout à Madame ! » et lorsqu'il insiste en déclarant: « vous n'êtes pas comme ma femme, vous. . . Vous êtes si douce, si bonne. . . Célestine, si vous vouliez, si vous vouliez. . . », elle montre qu'elle est maîtresse du jeu amoureux en déclarant: « ça suffit, Monsieur. . . Ou je dis tout à Madame ! »

⁵⁰⁰ Idem.

⁵⁰¹ Peter William Evans. *Las películas de Luis Buñuel: La subjetividad y el deseo*. Barcelone: Paidós, 1998, p. 134.

Célestine va même jusqu'à confronter Monsieur Monteil dans ses contradictions, sa lâcheté et ses mensonges. Après qu'il a affirmé à sa femme qu'il ne s'intéressait pas à Célestine en renouvelant cependant ses avances, Célestine lui dit « merde », ce qui est inédit de la part d'une employée dans la maison de ses maîtres. Célestine est donc une femme qui n'a pas froid aux yeux et qui se moque des convenances si son honneur est en jeu. A ce titre, malgré sa condition, elle est beaucoup plus respectable et courageuse que Monsieur Monteil.

Buñuel présente donc deux Célestine, celle qui se plie bien aux exigences du fétichiste (Rabour) et celle qui résiste aux avances de Monsieur Lanlaire pour mieux le dominer. C'est donc une femme aux multiples facettes qui sait dominer le jeu amoureux et fixer des limites à ses prétendants. En la présentant ainsi Buñuel a tendance à gommer son côté sensuel, les épisodes de la vie de Célestine, choisis pour le film, donnent l'image d'une femme maîtresse d'elle-même, froide. Cette image perdure dans sa relation avec Joseph.

c. Manipulatrice envers Joseph

Joseph, l'homme de confiance des Lanlaire, suscite à la fois la curiosité et le dégoût de Célestine. Travaillant pour la famille depuis des années, il se considère au-dessus des autres employés, n'hésitant pas, pour marquer sa différence et conserver la considération de ses patrons, à dénoncer toute attitude qu'il juge contraire au bien de la maison. Il se sert de cette confiance pour, le moment venu, mieux les voler.

Le personnage est aussi subversif de par ses idées politiques et son implication dans un meurtre. Les soupçons de Célestine se portent sur Joseph lorsqu'une petite fille est violée et tuée.

Aujourd'hui, justement, j'ai appris, chez l'épicière, que des chasseurs avaient trouvé la veille dans la forêt de Raillon, parmi les ronces et des feuilles mortes, le cadavre d'une

petite fille, horriblement violée. . . Il paraît que c'est la fille d'un cantonnier. . . On l'appelait dans le pays, la petite Claire. . . Elle était un peu innocente, mais douce et gentille. . . Elle n'avait pas douze ans ! . . . [. . .] D'après Rose, toujours mieux informée que les autres, la petite claire avait son petit ventre ouvert d'un coup de couteau, et les intestins coulaient par la blessure. . . La nuque et la gorge gardaient, visibles, les marques de doigts étrangleurs. . .⁵⁰²

Les soupçons de Célestine sont confortés lorsqu'elle découvre le goût de Joseph pour la cruauté:

Il tue les canards, selon une antique méthode normande, en leur enfonçant une aiguille dans la tête. . . Il pourrait les tuer d'un coup sans les faire souffrir. Mais il aime à prolonger leur supplice par de savants raffinements de torture ; il aime à sentir leur chair frissonner, leur cœur battre dans ses mains ; il aime à suivre, à compter, à recueillir dans ses mains leur souffrance, leurs frissons d'agonie, leur mort. . .⁵⁰³

Célestine va décider d'utiliser son atout charme pour le démasquer. Elle se rend dans sa chambre pour passer une nuit avec lui. Lorsque Jeanne Moreau apparaît sur l'écran en collant et porte-jarretelles dans la chambre de Joseph, malgré ces atours de séduction, son attitude n'a rien de sensuel. Elle est là dans l'intention de soutirer des informations, pour confirmer sa conviction que Joseph est l'assassin de la petite claire. En lieu et place de la femme de chambre polie de M. Rabour, la mijaurée auprès de M. Monteil, la jouisseuse et observatrice de Mirbeau, prend place une détective animée d'un esprit justicier.

Cet événement tragique est repris par le cinéaste au point de façonner le personnage interprété par Jeanne Moreau. En effet, le meurtre et le viol interviennent au milieu du film, et apparaissent comme l'épine dorsale de l'histoire, au point de transformer Célestine en femme engagée pour défendre la mémoire d'une enfant. C'est dans le cadre de cette recherche qu'elle décide de soutirer sur l'oreiller des aveux à celui qu'elle croit être l'assassin. Cette initiative,

⁵⁰² Octave Mirbeau. *Op. cit.*, p. 205.

⁵⁰³ Octave Mirbeau. *Op. cit.*, p. 223.

absente du roman, en fait un être calculateur et dangereux. La Célestine de Mirbeau est bien plus passive. Dans le roman elle déclare:

C'est vous qui avez violé la petite claire, dans le bois. . . Oui. . . oui. . . j'en suis sûre, maintenant. . . c'est vous, vous, vous, vieux cochon. . . Il n'y a plus à douter. Joseph doit être une immense canaille. Et cette opinion que j'ai de sa personne morale, au lieu de m'éloigner de lui, loin de mettre entre nous de l'horreur, fait, non pas que je l'aime peut-être, mais qu'il m'intéresse énormément. C'est drôle, j'ai toujours eu un faible pour les canailles. . . Ils ont un imprévu qui fouette le sang. . . une odeur particulière qui vous grise, quelque chose de fort et d'âpre qui vous prend par le sexe.⁵⁰⁴

Chez le réalisateur espagnol, l'esprit de justice est tel que la femme de chambre prend fait et cause pour la petite Claire en fournissant de fausses preuves à la police (elle met les fers des chaussures de Joseph près du lieu du crime). Ce n'est donc pas la femme passive de Mirbeau qui se sent attirée par un homme fort et virile, un meurtrier.

Autre élément surprenant chez Buñuel, Joseph refuse les avances de Célestine. Même si cette scène est absente du roman, il est intéressant de relever que dans le film l'homme de confiance des Lanlaire peut résister à la séduisante Célestine mais pas à des pulsions sexuelles face à une enfant. Encore plus surprenant, c'est au cours de la nuit où Célestine s'offre à lui qu'il lui propose aussi le mariage. Cet élément ne diffère pas du roman ; ce qui est particulier, c'est son introduction dans l'histoire. Il est vrai qu'après de premiers rapports professionnels difficiles, Joseph apprécie la forte personnalité de Célestine et voit tout l'avantage de s'en faire une alliée. Il veut l'associer à ses projets, non pas par amour mais par ambition. Chez Mirbeau, il justifie d'ailleurs sa démarche: « on ne connaît pas les gens du premier coup. . . Les femmes, surtout, c'est le diable à connaître. . . et vous arrivez de Paris ! »⁵⁰⁵

⁵⁰⁴ Octave Mirbeau. *Op. cit.*, p. 224.

⁵⁰⁵ Octave Mirbeau. *Op. cit.*, p. 229.

L'objectif de Joseph est donc d'épouser Célestine pour avoir une jolie femme intelligente dans son café de Cherbourg: « les marins, les militaires, c'est rieur, c'est farceur, c'est bon enfant. . . Ça se saoule pour un rien. . . Ça aime le sexe. . . Votre idée là-dessus, Célestine ? . . . [. . .] Alors, criai-je subitement indignée. . . vous voulez que je fasse la putain pour vous gagner de l'argent ? . . . »⁵⁰⁶ Cette scène, identique (à quelques mots près) dans le roman et dans le film montre que si le personnage de Joseph est fidèle à celui de Mirbeau, en revanche Célestine diffère radicalement par sa surnoiserie et ses calculs. Lors de cette proposition, elle est venue pour coucher avec Joseph et ainsi obtenir les confessions de Joseph sur la petite Claire. En voyant qu'elle partira s'il ne couche pas avec elle, Joseph lui fait jurer sur le crucifix. « Si vous me jurez... oui, si vous me jurez que vous serez ma femme à Cherbourg, alors. . . , oui. (Célestine tourne la tête vers le crucifix). . . Vous le jurez ? . . . ce à quoi Célestine répond affirmativement après un instant de silence.

La Célestine de Buñuel ment et elle n'est plus attachée à la religion comme celle de Mirbeau. Son obsession est de savoir la vérité sur la petite Claire. Au moment de l'étreinte elle insiste: « Et maintenant. . . Mon petit Joseph. . . Dis-moi que c'est toi qui l'as tuée la petite Claire. . . » Dialogue de sourds, les deux personnages se mentent: Joseph ne lui avoue pas son crime et Célestine qui promet le mariage ne tient pas sa promesse. Le film de Buñuel fait ressortir l'hypocrisie de l'un et de l'autre, mais celle qui tire son épingle du jeu est Célestine car de par ses actes, elle devient l'égal des hommes. Ces derniers ont d'ailleurs —le point commun de tous— des désirs réprimés. Comme l'a déjà fait remarquer Victor Fuentes pour les films mexicains dans *Buñuel en México*: « las mujeres de Buñuel son capaces de tomar la iniciativa

⁵⁰⁶ Octave Mirbeau. *Op. cit.*, p. 231.

porque no están tan reprimidas como los hombres / les femmes de Buñuel sont capables de prendre l'initiative parce qu'elles ne sont pas aussi réprimées que les hommes. »⁵⁰⁷

Effectivement, les trois hommes que nous venons d'évoquer ne peuvent assouvir leurs désirs en raison des conventions que la société bourgeoise impose. Le fétichiste M. Rabour se cache de sa famille pour voir Célestine porter ses bottines, M. Monteil ne peut assouvir ses désirs car sa femme frigide et catholique le repousse et Joseph, auteur d'un viol ne veut avoir de relation avec Célestine qu'après l'avoir épousée. Il est intéressant de noter que ces trois hommes sont victimes des préceptes bourgeois que les Surréalistes dénonçaient dans les années 30 et que Buñuel présenta dans *L'âge d'or* (1930).

Ajoutons que dans le film, Célestine reçoit dans une même journée deux propositions de mariage. Elle détient, sans conteste, les clés du jeu amoureux, c'est une maîtresse femme de chambre. Et le choix qu'elle fait est inattendu si l'on s'en tient au roman de Mirbeau.

d. Mariage de déraison avec le capitaine Mauger

On l'a souligné, la froideur réfléchie de Célestine, flagrante dans le film de Buñuel, diverge du roman. En effet, chez Mirbeau, Célestine, suit ses instincts de femme frivole (« j'ai toujours eu un faible pour les canailles. . . ») et se marie avec Joseph qui lui proposait pourtant de faire la « putain » dans un bar de Cherbourg. Cela signifie aussi qu'elle accepte le crime de Joseph. Il est vrai qu'elle affirme: « Chez moi, tout crime, - le meurtre principalement,- a des correspondances secrètes avec l'amour. . . Eh bien oui, là ! . . . un beau crime m'empoigne

⁵⁰⁷ Victor Fuentes. *Buñuel en México*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1993, p. 60.

comme un beau mâle. . . »⁵⁰⁸ Cette réflexion, surprenante et anti-conventionnelle, peut rappeler par certains aspects un autre personnage féminin de Mirbeau: Clara du *Jardin des supplices*, dont l'héroïne éprouve un vif plaisir à voir des condamnés à morts se disputer de la nourriture. Comme le souligne Michel Delon, Célestine et Clara utilisent toutes les deux l'expression de « beau crime ».⁵⁰⁹ Mais cette femme n'existe pas chez Buñuel. A cet aspect sadique se substitue chez Buñuel une ambition et un désir de revanche que Célestine souhaite prendre sur la bourgeoisie et les hommes. Quelle solution pour qu'une femme de cette époque change de statut social? Le mariage.

Célestine accepte donc l'offre du capitaine Mauger. Ce choix qui, on l'a dit, n'est pas celui que fait la Célestine de Mirbeau transparaît néanmoins en demi-teinte dans son roman où elle déclare: « Elle a de la chance, cette Rose. . . Moi aussi, souvent, j'ai rêvé de servir chez un vieux. . . C'est dégoûtant. . . Mais on est tranquille, au moins, et on a de l'avenir. . . »⁵¹⁰ Pourtant, cette idée de mariage est surprenante car Célestine a bien compris que le capitaine Mauger est malhonnête. Dans le film, non seulement il jette ses ordures dans le jardin des Monteil, mais il suggère aussi à Célestine de « déposer une plainte contre son maître pour outrage aux mœurs et attentat à la pudeur ». Il propose même de faire un faux témoignage pour le confondre tout en usant de son prestige d'ancien militaire. Il lui soumet aussi d'incriminer Monteil dans l'affaire de la petite Claire. Célestine qui sait que Joseph est coupable s'en offusque mais cela ne la rebute pas d'épouser cet homme indélicat qui, avant même d'être séparé de sa concubine rose, lui proposait, avec des sous-entendus galants, de lui rendre visite. On remarquera que Buñuel associe l'armée avec la malhonnêteté. Joseph, l'assassin de la petite Claire, est aussi un grand

⁵⁰⁸ Octave Mirbeau. *Op. cit.*, p. 435.

⁵⁰⁹ Octave Mirbeau. *Le jardin des supplices*. Paris: Gallimard, 1988, p. 324.

⁵¹⁰ Octave Mirbeau. *Op. cit.*, p. 88.

admirateur de l'institution. Dans sa chambre, il y a une inscription « vive l'armée » ainsi qu'une affiche des camelots du roi dont Buñuel a pu mesurer l'action lorsqu'il habitait à Paris. C'est devant ces inscriptions que Célestine déclare à Joseph: « je crois que vous êtes un bandit ». Mais entre Joseph et Mauger, le capitaine est le moindre mal, il n'a pas violé et tué une petite fille, il n'est pas impliqué dans l'idéologie fasciste et antisémite des Camelots. Il est bourru mais naïf et manipulable. Il se plaint d'ailleurs d'être dominé par sa femme de chambre Rose qui se comporte en épouse légitime. Mauger raisonne comme un petit enfant: « elle me prenait tout, je n'avais plus rien à moi. »

Dans le film, après son mariage, Célestine apparaît dans le lit conjugal, le capitaine la sert. Elle le repousse lorsqu'il essaie de l'embrasser. L'inversion des rôles est flagrante: l'ancienne femme de chambre est patronne. Elle se fait servir par son époux.



Dans sa nouvelle position de bourgeoise et de femme choyée, elle s'inquiète de connaître l'issue du procès de Joseph. Lorsque le capitaine lui annonce: « hier soir, quand j'ai vu le notaire, il m'a dit que ça s'arrangeait pour Joseph. . . Il n'y a pas de preuves contre lui. . . On le relâcherait bientôt. . . Il n'y aurait même pas de procès. . . à ce qu'il dit », elle semble avoir perdu son combat contre Joseph. Il n'ira pas en prison pour son crime.

Loin d'être admiratrice de Joseph comme l'est la Célestine de Mirbeau, celle de Buñuel rumine sa défaite face à l'homme qui va sur le chemin de l'acquittement. Le meurtre de la petite Claire restera impuni. Dans un plan rapproché, son regard trahit son amertume. Les critiques de l'époque le relèvent comme dans *Le figaro* du 6 mars 1964 où il est question d'un: « jeu de regards précis, incisifs, de regards que transpercent les vérités secrètes ». L'annonce par Mauger de conditions testamentaires en sa faveur ne lui procure aucune joie, elle reste pensive et dubitative sur le fonctionnement de la société des hommes. Comme le remarque Charles Tesson « ce qu'elle a obtenu, on n'a pas su qu'elle le voulait (le mariage). Ce qu'on a su qu'elle voulait (l'arrestation de Joseph), elle ne l'a pas eu. »⁵¹¹

La Célestine de Buñuel est donc une femme de caractère, animée d'un désir de justice et son échec contre Joseph est un constat amer et pessimiste sur la vision de la société française des années 30, période dans laquelle a été replacée l'histoire et que Buñuel connaît bien pour l'avoir vécue (thème développé dans le chapitre IV).

e. Paulette Goddard, l'autre Célestine⁵¹²

⁵¹¹ Charles Tesson. *Luis Buñuel*. Paris: Cahier du Cinéma, 1995, p. 183.

⁵¹² En février 2013, la presse française annonçait que Marion Cotillard allait interpréter Célestine dans une nouvelle adaptation de Benoît Jacquot. Le tournage devrait se tenir en 2014.

En 1946, exilé aux Etats-Unis, Jean Renoir réalise une adaptation du *Journal d'une femme de chambre* d'après le roman de Mirbeau et la pièce écrite par André Heuzé, André de Lorde et Thielly Nores. Dans cette production américaine, Célestine est interprétée par l'actrice Paulette Goddard. Interrogé au sujet du film de Renoir par Juan Francisco Aranda, Buñuel dit ne pas le connaître. Il y a pourtant des points communs.

Comme la Célestine de Buñuel, celle de Renoir évolue dans l'univers des Lanlaire et, de la même manière que l'a fait dix-sept ans plus tard Buñuel, Renoir regroupe plusieurs éléments que la Célestine du roman a vécu dans différentes maisons où elle a travaillé. Les épisodes retenus par Renoir diffèrent de ceux de Buñuel. Par exemple, le vieux fétichiste n'existe pas dans la version américaine (trop provocateur aux vues du code hollywoodien), en revanche, les Lanlaire deviennent parents d'un fils tuberculeux (interprété par Hurd Hatfield) dont Célestine doit prendre soin. En prenant soin du malade, des sentiments et une liaison naissent entre les deux jeunes gens. Cela permet à Renoir de ponctuer son film de quelques scènes mélodramatiques, dans un pur style hollywoodien, terminant par un inévitable baiser langoureux, élément absent des films de Buñuel. La Célestine de Renoir vit donc un amour impossible avec le fils des maîtres de maison. Un de ces baisers a d'ailleurs lieu dans une serre qui rappelle étrangement le baiser qu'échangent Christine et Octave dans *La règle du jeu* (1945). On peut y déceler la tentative d'établir un parallèle entre la pièce de Musset, *Les caprices de Marianne* et *Le journal d'une femme de chambre*. La Célestine de Renoir n'est pourtant pas cet être changeant et instable, elle semble véritablement sincère lorsqu'elle se donne à Georges Lanlaire (le fils).

Par ailleurs, Joseph (interprété par Francis Lederer) apparaît sans équivoque comme un être malfaisant: il vole l'argenterie de ses maîtres (alors que la ville célèbre le 14 juillet) en les menaçant. Il n'a pas la sounoiserie et la malignité du Joseph de Mirbeau, qui fait croire à la venue de cambrioleurs. Chez Renoir, Joseph part avec ce véritable trésor de guerre (un peu comme les Allemands partant de France en 1944) en amenant avec lui Célestine qui entre temps s'est brouillée avec Georges. Ce dernier n'en demeure pas moins jaloux car il est toujours amoureux.

Dans ce film, Célestine apparaît donc comme une femme objet, objet de désir accaparée par Joseph (l'Allemagne) mais aussi désirée par son véritable amour: Georges (la France). Forte de sa position de femme désirée et un peu comme Christine dans *La règle du jeu*, Célestine apparaît comme une femme capricieuse, insaisissable, ce qui en fait une domestique au statut très privilégié, assez peu crédible, il faut le reconnaître, dans sa position de servante.

Au cours de sa fuite, Joseph est pris à partie par la foule qui veut l'arrêter ; Célestine, qui l'accompagne, distribue alors l'argenterie aux gens de la rue. Renoir la convertit en révolutionnaire et en patriote tandis que le (méchant) Joseph meurt lynché par la foule ! Cette fin très hollywoodienne (et donc très anti-buñuelienne) symbolise, dans le contexte de l'époque, la victoire de la démocratie dont les valeurs ont été mises à mal par Joseph (rappelons qu'il symbolise le traître) mais aussi la rupture de certaines frontières sociales puisque Célestine va pouvoir vivre son amour avec Georges, le fils de bonne famille. Chez Renoir, Célestine devient une gentille bergère qui s'attache à un garçon sans grande envergure dont les parents sont une caricature d'aristocrates arrogants et opposés aux principes démocratiques. Célestine devient

donc celle qui peut détourner ce fils de la fausse route que lui proposent ses parents (celle que Charles Maurras voyait en Pétain).

Célestine n'est pas chez Renoir une femme calculatrice même si elle accède grâce à son association avec Georges à un statut privilégié, c'est visiblement l'amour et les sentiments patriotiques qui triomphent. On notera que cette fin était peut-être pour Renoir une manière de montrer son propre patriotisme français alors qu'il avait vécu aux Etats-Unis pendant la guerre et avait acquis la nationalité américaine.

Faits dans deux contextes historiques différents, les deux films dévoilent donc des Célestine radicalement différentes. Celle de Buñuel malgré sa préméditation d'accusation de viol contre Joseph ne parvient pas à le faire condamner. La mise en liberté de ce dernier est associée à l'ascension du fascisme qui triomphe à la fin du film avec les slogans « La France aux Français » ou « Vive Chiappe ».⁵¹³ L'action de Célestine contre Joseph l'inscrit dans une soif de justice sociale (il doit être condamné pour le viol commis) tout en reconnaissant qu'elle est inaccessible, d'où ce mariage calculé qui semble esquisser une femme opportuniste puisqu'elle ne se marie pas par amour. La Célestine de Renoir semble incarner une Marianne dévouée à une cause plus grande que son amour, une Célestine qui semble critiquer les traîtres, les accapareurs et les collaborateurs. L'une est promise à la réussite (Renoir), l'autre pessimiste à l'échec (Buñuel).

Dans les deux cas, Célestine ne se marie pas avec Joseph, contrairement au roman. Mais le destin de Joseph est radicalement différent d'un film à l'autre. S'il est puni chez Renoir, il demeure libre chez Buñuel, ce qui rend l'adaptation de Buñuel plus fidèle au roman. Par ailleurs, Buñuel fait de Célestine un personnage plus contrasté et réaliste. Elle veut défendre la mémoire

⁵¹³ Le préfet de police Chiappe est celui qui fit interdire le film *L'âge d'or* en 1930.

de la petite Claire mais elle épouse Mauger par calcul. Buñuel humanise le personnage en le rendant complexe et donc crédible, évitant l'écueil d'un être entièrement bon ou mauvais. Renoir idéalise trop sa Célestine en faisant d'elle un porte-drapeau dévoué à la cause française.

ii. De Séverine à Belle de Jour: le cheminement vers le masochisme (*Belle de Jour*, 1966)

Contrairement à Célestine, Séverine appartient à un monde privilégié. Amoureuse de son mari, elle décide pourtant de se prostituer, ce qui fait d'elle une femme énigmatique et impénétrable. Au cours du film, une des prostituées avec qui elle travaille, Charlotte (Françoise Fabian), lui demande: « qui êtes-vous ? » Question que se posent aussi les spectateurs intrigués. Au cours de l'histoire, pas de réponse mais quelques indices. Elucidons donc cette question sur Séverine, alias Belle de Jour.

a. Une banale vie de bourgeoise auprès d'un terne mari

Séverine est une jeune femme bourgeoise qui habite Paris. Mariée à Pierre, un médecin, elle mène une vie rangée, rythmée par les activités de sa classe sociale. Dans l'ouverture du roman de Joseph Kessel, le couple passe des vacances à la montagne. Les époux sont en apparence heureux mais leur bonheur n'est qu'apparent. Les conventions liées à leur classe sociale semblent tuer le désir dans la vie du jeune couple. Par exemple, le narrateur spécifie: « Séverine et Pierre occupaient à l'hôtel deux chambres qui communiquaient. » La séparation des époux souligne une distance qui s'avère une des clés des problèmes du couple. Kessel

évoque le « divorce terrible entre le cœur et la chair. »⁵¹⁴ Effectivement, Séverine et Pierre ne consomment pas leur amour ; Séverine semble froide et distante:

Comme elle frissonnait un peu, Pierre lui proposa de l'aider à se déshabiller.

- Non, non s'écria Séverine. Va, te dis-je.

Au regard de Pierre aussi bien qu'à sa propre gêne elle comprit qu'elle avait apporté trop de vivacité à ce refus. . .⁵¹⁵

Ce couple qui paraît avoir tout pour être heureux ne l'est pas. Mal dans sa peau, Séverine repousse constamment les avances de son mari qui lui-même finit par être moins affectueux:

Ils avaient du plaisir à se regarder. Puis il vint l'embrasser à l'endroit où le cou se lie mollement à l'épaule. Séverine lui caressa le front. Pierre sentit dans ce geste une nuance essentiellement amicale qui l'intimidait toujours. Il releva très vite la tête pour être le premier à se détacher et dit: 'descendons, veux-tu. Nous sommes en retard.'⁵¹⁶

L'amitié (« ce geste d'une nuance essentiellement amicale ») s'est substituée à l'amour.

Dévoué à sa femme, Pierre est dépeint comme un être bon mais passif ; en fait, sa bonté trahit son manque de personnalité. Dans le roman, il déclare « je n'aurais jamais cru qu'il fut si doux d'obéir. »⁵¹⁷ Pierre n'en demeure pas moins un homme frustré car il ne peut assouvir ses désirs. Lorsque Séverine les perçoit, elle les repousse: « Mais lorsqu'elle pensait surprendre dans un geste de son mari une trace de désir, elle se sentait envahie de révolte, de lassitude. »⁵¹⁸ Pierre accepte cette vie sentimentale morose. Il se réfugie dans son travail, palliatif d'une vie sexuelle terne et bien que médecin, il n'arrive pas à percevoir les états d'âme de sa femme, il ne comprend pas ses émotions, ses fantasmes. Sa science n'est pas celle du langage codé féminin. Par exemple, après une conversation troublante avec Husson, un ami du couple, Séverine ne parvient

⁵¹⁴ Joseph Kessel. *Belle de jour*. Paris: Gallimard, 1928, p. 10.

⁵¹⁵ Joseph Kessel. *Op. cit.*, p. 18.

⁵¹⁶ Idem.

⁵¹⁷ Joseph Kessel. *Op. cit.*, p. 22.

⁵¹⁸ Joseph Kessel. *Op. cit.*, p. 24.

pas à cacher un certain trouble. Pourtant « Pierre ne l'examina pas de ce regard pénétrant et amoureux auquel Séverine s'attendait. »⁵¹⁹

Dans le film, Buñuel restitue ces sentiments mais il introduit une notion totalement absente du roman: le rêve. Le cinéaste laisse poindre son origine surréaliste et son admiration pour les théories de *L'interprétation des rêves* de Freud. L'utilisation du rêve est pour Buñuel un moyen d'entrer dans la mentalité de l'héroïne et de montrer que ses rêves sont un « accomplissement de ses désirs. »⁵²⁰ Si Freud distingue trois catégories de rêves (ceux qui expriment les désirs non refoulés —les infantiles— / désirs refoulés —majorité des rêves— / rêves d'angoisse), Buñuel semble s'intéresser principalement à la seconde catégorie, les désirs refoulés, car ils vont nous permettre de comprendre l'héroïne.

La scène d'ouverture du film en est l'illustration. Sur un long plan, Séverine et Pierre s'approchent de la caméra dans un landau conduit par deux cochers au son des clochettes des chevaux qui s'amplifie au fur et à mesure qu'ils avancent. Au cours de leur conversation, Pierre reproche à sa femme sa froideur, ce qui provoque la colère de Séverine qui lui rétorque: « à quoi peut-elle me servir, ta tendresse ? » Dans une sorte de réprimande, s'ensuit une scène de fantasme masochiste dans laquelle Séverine s'imagine être violentée, fouettée et abusée par les deux cochers du landau, séquence interrompue par les paroles de Pierre: « à quoi penses-tu Séverine ? » Cette scène d'ouverture place l'histoire sous le signe de l'imaginaire et le réalisateur crée une confusion entre la réalité et les fantasmes de Séverine. Au cours de l'histoire, un autre homme aide la jeune femme à lier ses fantasmes à la réalité: un certain Husson.

⁵¹⁹ Joseph Kessel. *Op. cit.*, p. 30.

⁵²⁰ Sigmund Freud. *Sur le rêve*. Paris: Gallimard, 1988, p. 19.

b. Husson, guide dans le cheminement du désir masochiste

Présenté comme étant un personnage « dangereux »⁵²¹ par son amie Renée, Husson attire et fascine Séverine sans qu'elle veuille vraiment l'admettre. Dans le roman comme dans le film, c'est Husson qui montre la voie de la transgression à Séverine en lui donnant, au détour d'une conversation, l'adresse d'une maison close. Car Husson clame haut et fort sa volonté de jouir de la vie. Lorsque les deux personnages se côtoient, ils se scrutent: « ils découvraient dans les yeux l'un de l'autre des sentiments, des instincts que chacun ignoraient de lui-même. Ce fut ainsi que Séverine lut chez Husson une admiration qui lui fit peur. »⁵²² Chez Buñuel, cette admiration est plus nuancée, elle apparaît dans l'attitude de la jeune femme mais ses pensées sont en contradiction avec ce qu'elle laisse paraître à son entourage. Séverine critique à plusieurs reprises Husson, surtout avec son mari à qui elle déclare: « Moi, j'aime pas son regard ». Pour accentuer le rejet et en même temps la fascination de Séverine, Buñuel fait de Husson un personnage sadien, là où Kessel n'en faisait qu'un simple séducteur. Dans le roman, il déclare par exemple: « Le vêtement chez la femme est fonction de la sensualité [. . .] S'habiller, lorsque l'on est chaste, me paraît obscène. »⁵²³ Or dans le film, à la vue de deux belles jeunes femmes, le même personnage déclare: « que de châtiments perdus, mon Dieu ! » Des sous-entendus d'une vie sexuelle débridée se glissent lorsqu'il discute avec son amie Renée. En regardant ses mains, il commente: « les cicatrices te vont bien », confirmant sa sensibilité sadienne. Il est d'ailleurs présenté à Séverine comme « riche et oisif » ; il favorise l'imaginaire, les fantasmes de Séverine, prisonnière de sa vie bourgeoise. Husson, associé avec Sade, représente l'évasion. Rappelons que c'est embastillé que le marquis de Sade a composé certaines de ses œuvres les plus accomplies.

⁵²¹ Joseph Kessel. *Op. cit.*, p. 27.

⁵²² Joseph Kessel. *Op. cit.*, p. 29.

⁵²³ Joseph Kessel. *Op. cit.*, p. 20.

Georges Bataille dans *La littérature et le mal* souligne sa capacité de rêver, de s'évader et de créer un monde de fantasme: « Sade ne rêve plus seulement, il dirige et ramène son rêve vers l'objet qui est à l'origine de sa rêverie, avec la méthode accomplie d'un religieux contemplatif qui met son âme en oraison devant le mystère divin. »⁵²⁴ Buñuel fait de Séverine une prisonnière de sa vie bourgeoise qui s'en évade, comme Sade, en rêvant. Le génie du réalisateur va alors être de créer une confusion entre rêves et réalité, une fusion entre la vie rangée de Séverine et sa plongée dans le monde d'une maison close.

Plus tard, dans une scène riche en symboles, où l'on aperçoit un troupeau de taureaux et durant laquelle Husson et Pierre sont autour d'une soupe qui chauffe sous un feu de bois dans un champ, elle s'imagine humiliée en recevant de la boue par ces derniers. Comme peut en témoigner son sourire, elle en éprouve un vif plaisir. Séverine aime être maltraitée. Ce masochisme, c'est Mme Anaïs, la tenancière de la maison close, qui le décèle la première. Après son hésitation face à son premier client où elle dit qu'elle veut partir, Madame Anaïs la rudoie et constate face à son obéissance: « il faut te mener à la baguette si je comprends bien ».

Dans le roman de Kessel, Séverine n'est pas une masochiste mais une femme qui aime son mari et qui à cause de cet amour, le trompe en secret. Un de ses traits de personnalité est donc sa faculté à savoir cacher sa double vie à son mari. Lorsqu'elle rentre au domicile conjugal après avoir passé l'après-midi à la maison close, le narrateur constate: « Dans ses embrassements elle se montrait plus maternelle encore qu'auparavant, car elle craignait, sans se l'avouer, qu'un mouvement trop passionné ou trop faible ne révélât la science illicite de Belle de Jour. »⁵²⁵ Cette Séverine dissimulatrice existe aussi chez Buñuel, mais elle perd cette « maternité » dont fait part

⁵²⁴ Georges Bataille. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957, p. 87.

⁵²⁵ Joseph Kessel. *Op. cit.*, p. 101.

Kessel et apparaît comme une personne plus épanouie dans sa vie de couple. Son mari relève:
« je ne t'ai jamais vue comme ça. . . » Pourquoi et comment Séverine a-t-elle changé ?

c. Plongée dans l'inconscient de Séverine

Dans la note préliminaire du scénario rédigé par Buñuel et Carrière, on peut lire:

Afin d'essayer de mettre en évidence le caractère masochiste des impulsions de Séverine, son histoire est interrompue, à plusieurs reprises, par des séquences qui peuvent être des **souvenirs d'enfance**, et surtout par des **rêveries diurnes**, ou **songes éveillés**, dans lesquels apparaissent et réapparaissent des obsessions caractéristiques.⁵²⁶

Ces séquences de rêveries, de songes, nous l'avons dit, sont la richesse de l'adaptation.

Le rêve existe aussi dans le roman ; pour en parler Kessel utilise des vocables tels que « pensée » (38 & 53), « souvenir » (73), ou « vision » (111) alors que le mot « rêve » a proprement parler est rarement utilisé par l'écrivain (nous ne l'avons relevé que trois fois dans le roman), ce qui montre que Kessel n'en fait pas l'élément central du roman. Il l'utilise par exemple lorsque le regard d'un homme provoque des souvenirs chez l'héroïne:

Souvent dans les endroits publics, Séverine avait senti des yeux inconnus la convoiter ; elle n'en avait éprouvé qu'ennui et gêne. Mais ce désir-là, massif, cynique et pur, elle ne l'avait jamais rencontré, si ce n'est chez l'homme qui l'avait poursuivie dans ses rêves.⁵²⁷

Non seulement, ces rares mentions de rêves sont extensivement reprises dans l'adaptation de Buñuel mais il en fait l'élément central puisque presque la moitié du film représente les rêves de Séverine. Par ailleurs, Buñuel introduit certains traits de personnalité inexistant chez Kessel. L'exemple des flashbacks que Séverine a sur son enfance est révélateur. L'un d'eux se produit

⁵²⁶ C'est moi qui souligne.

⁵²⁷ Joseph Kessel. *Op. cit.*, p. 63.

lorsque Séverine va pour la première fois chez Mme Anaïs, la tenancière de la maison close. Il est tiré du texte de Kessel:

Un matin Séverine dut s'arrêter au milieu du couloir. Une porte qui, à cet endroit, donnait sur la salle de bains, venait de s'ouvrir. Un plombier parut. [. . .] **Séverine qui pourtant était hardie, eut peur, recula.** Ce mouvement décida l'homme. Il jeta un bref coup d'œil autour de lui, puis, des deux mains, attira Séverine. Deux lèvres mal rasées lui brulèrent le cou. **Elle se débattit** [. . .] L'ouvrier riait en silence sensuellement. Ses mains sous la robe, lissèrent le corps doux. Séverine ne se défendit plus.⁵²⁸

Dans ce passage, les deux précisions elle « recula » et « elle se débattit », montrent que l'instant est mal vécu chez Kessel, tout au moins au début. Ces lignes laissent aussi apparaître une certaine moralisation du discours de l'écrivain qui est gommée chez Buñuel puisque l'image de l'attouchement est, sans aucune ambiguïté et immédiatement, présentée comme un instant de plaisir ; le flashback est là pour donner une explication de l'acte de Séverine en se plongeant dans son enfance. On peut aussi penser que ce souvenir est un moyen de conforter Séverine dans son choix de la prostitution, la première fois qu'elle va chez Mme Anaïs. Comme le souligne Freud, « les fantaisies de désirs que l'analyse découvre dans les rêves [nocturnes] se révèlent souvent comme des répétitions et des remaniements de scènes infantiles. »⁵²⁹ Buñuel psychanalyse donc Séverine, enrichissant ses images de concepts freudiens absents du roman. Cette interprétation des rêves permet de mieux connaître les désirs de Séverine tout en relevant que le souvenir de l'attouchement n'est pas un rêve et qu'il est légèrement modifié du roman au film.

L'apport spécifiquement buñuelien dans la personnalité de Séverine, c'est de conférer à ses pensées une notion de culpabilité et de péché, comme dans la religion catholique, notion

⁵²⁸ Joseph Kessel. *Op. cit.*, p. 11. C'est moi qui souligne.

⁵²⁹ Sigmund Freud. *Op. cit.*, p. 105.

totale­ment absente du roman. Par exemple, lorsqu'elle va se prostituer pour la première fois, Séverine à un autre flashback (inexistant dans le roman) et qui correspond à sa première communion. Elle refuse l'hostie ayant conscience de son péché (l'attouchement), commis avec le plombier. Dans la version originale (coupée à la censure), elle s'évanouit même, ce qui tend à montrer que sans confession, sans aveu, elle ne peut recevoir le corps du christ.

Dans la même perspective, à la fin du roman, Séverine avoue à Pierre ses fautes. Comme le souligne Michel Foucault dans *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*, dans les sociétés dans lesquelles l'*ars erotica* n'existe pas, l'aveu prend une importance capitale. « L'aveu est devenu, en occident, une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai. »⁵³⁰ Chez Kessel, Séverine effectue cette démarche de dire la vérité pour éviter de continuer à vivre avec « le fardeau d'un horrible secret »⁵³¹ tout en n'étant pas une femme catholique rongée par le repentir et la faute même si elle a des remords. Elle déclare: « Mon chéri, mon petit garçon, quand tu sauras, ne souffre pas trop. Pourquoi ? Pourquoi ? Je t'aime d'un amour plus grand encore. »⁵³²

Chez Buñuel, Séverine ne dit rien à son mari, c'est Husson, l'ami de Pierre, qui semble lui dévoiler la double vie de sa femme (alors qu'il ne dit rien dans le roman).⁵³³ En n'avouant pas ses fautes, Séverine ne se repent pas et semble assumer tout ce qui s'est passé. C'est une femme sans remords, affranchie du poids de la religion. En ce sens, elle adhère aux théories sadiennes et devient l'alter ego d'Husson (celui du film). On pourrait même penser qu'elle le surpasse au cours d'une séquence absente du roman.

⁵³⁰ Michel Foucault. *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976, p. 79.

⁵³¹ Joseph Kessel. *Op. cit.*, p. 177.

⁵³² Joseph Kessel. *Op. cit.*, p. 139.

⁵³³ On n'en a pas la preuve formelle d'où l'idée d'une suite au film imaginée et tournée à partir de ce non dit par le réalisateur portugais Manoel de Oliveira, nous en parlons cinq pages plus loin.

A l'hôtel Grande Cascade, à Paris, dans une atmosphère fin de siècle, Séverine est abordée par un duc. Ce dernier, qui se présente comme «un homme d'une autre époque » rappelle par certains aspects le duc de Blangis, personnage des *120 journées de Sodome*. Ce duc la convie à se rendre dans son château en landau (ce qui semble confirmer qu'il s'agit d'un rêve similaire à la scène d'ouverture)⁵³⁴ pour participer à un rite qui s'apparente à la nécrophilie. Séverine, prête à vivre des expériences multiples, accepte de participer à une étrange cérémonie qui dans le cas présent doit répondre aux pulsions sexuelles du duc. Nous l'avons dit dans l'étude de Célestine et Monsieur Rabour, dans son ouvrage *Cinéma 1: L'image-mouvement*, Gilles Deleuze parle d'« images pulsion » pour le cinéma de Buñuel. Il décompose cette « image pulsion » en deux catégories, le fétichisme et les symptômes. La scène nécrophile mentionnée correspond à une autre forme de fétichisme si l'on considère que le duc ne peut éprouver de désirs qu'avec l'odeur des asphodèles, la vue du cercueil et d'une jeune fille visiblement morte. Mais ce rêve révèle aussi les fantasmes de Séverine. Ces fantasmes sont associés au sadisme et à la religion catholique, car pour Buñuel la religion comporte un certain érotisme (approche, totalement étrangère à Kessel qui est de confession juive). Comme le constate Georges Bataille, on peut établir l'existence d'un « lien fondamental » entre « extase religieuse et érotisme - en particulier le sadisme ». Georges Bataille décrit dans *Les larmes d'Eros* ce lien comme « l'identité de ces parfaits contraires [. . .] l'extase divine [et] une horreur extrême. »⁵³⁵ Cet aspect absent de l'œuvre de Kessel est bien présent dans le film de Buñuel. La Séverine de Buñuel est bien plus subversive que celle de Kessel.

⁵³⁴ Au cours d'un entretien, Buñuel déclara qu'il ne s'agissait pas d'un rêve mais la scène en possède toutes les caractéristiques.

⁵³⁵ Georges Bataille. *Les larmes d'Eros*. Paris: 10/18, 1961, p. 121-122.

De la même manière lorsque Séverine reçoit de la boue (il s'agit de la scène précédée par une parodie de *L'angélus* (1858) de Claude Millet étudiée dans le chapitre IV), le cinéaste détourne l'image de ce moment de recueillement qui rythme la vie quotidienne des gens du monde rural pour en faire le signal du début d'actes sadiques (Séverine va recevoir de la boue). Cet esprit espiègle (ou scandaleux, suivant les croyances de chacun), montre une fois de plus la volonté de faire de Séverine une subversive imprégnée de religion catholique, élément absent du roman de Kessel.

d. Séverine alias Belle de Jour, prostituée épanouie

Au cours de son séjour dans la maison close de Mme Anaïs, Séverine va connaître différents clients. Buñuel suit de manière relativement fidèle la liste des personnages établie par Kessel. Ces protagonistes éclairent l'évolution de la personnalité de Séverine. Nous en présentons ici les principaux.

M. Adolphe est introduit dans le scénario du film comme ayant « la cinquantaine, [. . .] petit, bedonnant et vulgaire. Il est en chemise et pantalon, avec de larges bretelles. Il tient un cigare à la main et semble légèrement ivre. » Adolphe a tout d'un être repoussant et il va être le premier client de Séverine. Tout d'abord effrayée, elle lui résiste: « non, je veux m'en aller. Laissez-moi ! », mais devant la détermination de la tenancière qui lui rétorque: « Non mais dites donc, ça va durer longtemps, ces petites simagrées ? Où te crois-tu ? », elle devient docile. Séverine se donne à Monsieur Adolphe comme si elle attendait d'être dirigée de manière autoritaire. Elle passe du statut de bourgeoise à celui de femme soumise à une tenancière et à un homme d'une catégorie sociale inférieure.

Le client suivant, André Millot, romancier dans le livre de Kessel, est transformé en « professeur » dans le scénario. Anaïs confie « c'est un médecin pour femmes. Une célébrité paraît-il. » Le gentil écrivain de Kessel qui vient de publier un roman qu'il dédie aux prostituées devient un lugubre masochiste dont le plaisir est de se déguiser en serviteur et de se faire réprimander par sa patronne, de préférence une aristocrate racée. Proposée par Mme Anaïs, Séverine s'avère trop hésitante dans son rôle de maîtresse de maison mécontente, et après avoir été renvoyée par le client, elle observe sa collègue Charlotte de l'orifice de la pièce mitoyenne sans être vue. Après avoir perçu la scène durant laquelle l'homme est humilié (Charlotte, sa collègue, lui piétine la poitrine et le visage, par exemple), Séverine déclare: « comment peut-on descendre aussi bas ? » et ajoute « moi, ça me répugne. » Phrase assez ironique si l'on considère que Séverine vit elle-même des fantasmes non conventionnels qui vus des spectateurs et en considération de son statut social la font, elle aussi, tomber dans la déchéance ; une mise en abîme pertinente du réalisateur.

Un autre client, non mentionné dans le roman, un asiatique, confère à la clientèle de la maison close une petite touche d'exotisme. Lorsqu'il arrive chez Mme Anaïs, il porte une boîte de laquelle émane un curieux bruit d'insecte. Lorsqu'il l'ouvre, Mathilde, avec peur et dégoût, refuse le client. Au contraire, intriguée, Séverine accepte. Buñuel établit ainsi que la jeune femme est toujours prête à aller plus loin dans ses fantasmes. Lorsqu'après le départ du client, la femme de ménage, Pallas, entre dans la chambre qui comporte un certain désordre (lampe renversée, serviette tachée de sang) et déclare: « Moi aussi, cet homme-là, il me ferait peur. Des fois, ça doit-être pénible, tout de même. . . » Séverine, dans un plan américain serré, lève son visage d'un air satisfait et heureuse disant: « Qu'est-ce que tu en sais, Pallas ? » Séverine jouit de

plus en plus de ses expériences. Cet aspect diffère du roman. Kessel affirme « la prostitution ne lui apportait que lassitude et détresse. [. . .] Séverine se demanda plus d'une fois, en longeant le quai qui lui était devenu familier, si le froid de la Seine la retiendrait longtemps encore d'achever le geste qu'elle avait une fois ébauché. »⁵³⁶ La Séverine de Kessel est suicidaire, cette idée est aux antipodes de ce que Buñuel présente. D'ailleurs Séverine va s'épanouir davantage avec la rencontre d'un nouveau client introduit par un personnage lugubre: Hippolyte. Kessel le présente comme un Syrien et le décrit de la manière suivante:

Hippolyte était une sorte de bloc barbare, plus vaste et plus haut que les autres hommes. Sans doute il n'y avait rien de particulièrement cruel sur son visage qu'une graisse puissante élargissait au-delà des mesures communes. Mais était-ce le contraste entre son immobilité majestueuse, presque mortelle, et la farouche vie animale qui colorait d'un sang sombre ses lèvres, coinçait ses mâchoires pareilles à un piège à fauves, faisait de ses poings des massues de chair et d'os ? Était-ce sa façon de rouler, de coller sa cigarette ? Ou encore le minuscule anneau d'or qu'il portait à l'oreille droite ?⁵³⁷

Hippolyte inspire la peur, autant chez Séverine que chez ses collègues. Mais elle confesse aussi être « fascinée ». Son ami prénommé Marcel (Pierre Clémenti) va bouleverser la vie de Séverine. Dès le premier jour, il défie Hippolyte qui lorgne Belle de jour en lui disant: « laisse-la-moi », demande présentée de manière identique dans le roman et dans le film. De cette rencontre va naître une liaison inhabituelle puisque Séverine va se mettre en danger en émettant le souhait de revoir Marcel: « Tu reviendras ? [. . .] Si tu n'as pas d'argent, je peux. . . » Marcel lui inspire alors peur et attirance et elle semble prête à franchir une nouvelle étape, prendre de nouveaux risques, sur le chemin de la prostitution. Marcel confirme que pour Séverine, la transgression sexuelle est aussi associée avec une transgression sociale⁵³⁸ ; son souvenir d'enfance (les attouchements du plombier) en est une illustration. Marcel aide aussi Séverine à

⁵³⁶ Joseph Kessel. *Op. cit.*, p. 93.

⁵³⁷ Joseph Kessel. *Op. cit.*, p. 104.

⁵³⁸ Idée développée par Michael Wood. *Belle de jour*. Londres: British Film Institute, 2000, p. 30.

s'affirmer. Lorsqu'après une absence assez longue sans la voir, il essaie de la battre, elle se rebelle et le menace de ne plus jamais le voir. Cet homme est l'opposé de Pierre, le mari de Séverine et c'est ce qui plaît à la jeune femme.

Contrairement au roman, Buñuel ne la fait pas participer pas à une sortie dans Paris avec Hippolyte et Marcel, sortie durant laquelle ils rencontrent d'autres truands. Chez Buñuel, elle s'en tient à ses rendez-vous dans la maison close, ce qui lui permet de ne pas mélanger visuellement les deux mondes qu'elle côtoie. On constate cependant qu'à la fin, elle est suivie et démasquée par Marcel qui décide de supprimer Pierre. Marcel est l'élément étranger qui s'introduit dans son monde bourgeois et qui va rompre l'équilibre vie de famille-prostitution.

Mais autant que Marcel, c'est la visite surprise de Husson chez Mme Anaïs qui va confronter Séverine à la réalité de sa double vie. L'ami de Pierre met en danger son quotidien s'il lui dit la vérité. Chez Kessel, elle le supplie: « Dites-moi. . . Au nom du ciel. . . Pierre. . . Il ne saura rien ? »⁵³⁹ Le narrateur du roman poursuit: « dans ses pires heures de dépravation, Husson n'eut pu admettre l'idée d'une dénonciation pareille. »⁵⁴⁰ Chez Buñuel, Séverine n'est pas interrogative face à Husson, elle est plus angoissée et utilise l'impératif: « ne dites rien à Pierre » et elle continue: « je suis perdue. Tout se passe malgré moi, je n'y peux rien, je ne peux pas résister. Je sais qu'un jour, il faudra que j'expie tout ce que j'ai fait. Mais sans ça, je ne pourrais pas vivre. » Séverine exprime ses sentiments de culpabilité et elle veut expier ses fautes comme une pénitente. Faut-il y voir un autre fantasme, celui d'être punie ? Ce qui est ironique, c'est que dans cet instant précis, Husson devient une figure de moralité. Buñuel opère donc une inversion des rôles, le mal qu'incarnait Husson au début de l'histoire devient sagesse à la fin, celui qui ne

⁵³⁹ Joseph Kessel. *Op. cit.*, p. 135.

⁵⁴⁰ Idem.

pouvait séduire Séverine, cette bourgeoise fidèle et convenable au début de l’histoire, la tient maintenant à sa merci. Par quelques mots, il peut faire basculer sa vie. Chez Buñuel, il va même jusqu’à l’humilier en lui donnant de l’argent pour acheter « des chocolats pour Pierre ».

Le duel rêvé entre Pierre et Husson qui suit cette discussion est la visualisation de l’expiation des péchés de Séverine, autre tonalité religieuse introduite par Buñuel. Mais surtout, Buñuel introduit un doute sur ce que Pierre, qui a été gravement blessé par Marcel, va connaître de sa femme. Chez Kessel, à la fin du roman, Séverine lui dit la vérité: « depuis qu’elle lui a fait son aveu, Séverine n’a plus entendu la voix de Pierre. »⁵⁴¹ Chez Buñuel, Husson choisit de dire la vérité à Pierre et il s’en explique à Séverine: « il [Pierre] a honte, parce qu’il vous croit pure. C’est pour ça de je veux lui parler, tout lui dire. . . Je lui ferai sûrement de la peine, mais je crois que ça lui servira. » En réalité, nous ne savons pas si Husson dit effectivement la vérité à Pierre, Buñuel ne filme pas la scène et laisse toute l’ambiguïté planer.

A travers ces faits, il apparaît clairement que chez Buñuel Séverine est subversive jusqu’à la fin puisque qu’elle ne confesse pas ses fautes à son mari (et cela bien qu’imprégnée de religion catholique) alors que chez Kessel (qui n’introduit pas la thématique religieuse), elle avoue la vérité à son mari. De ce non-dit, Manoel de Oliveira en tire un film en 2006.

e. *Belle toujours* (2006)

La scène de l’aveu (qui a lieu dans le roman mais pas dans le film) nous semble importante, au même titre que celle qui est au cœur de l’intrigue dans *La princesse de Clèves*. Dans le roman de Mme de Lafayette, la princesse, dans un excès de sincérité qu’elle regrettera

⁵⁴¹ Joseph Kessel. *Op. cit.*, p. 178.

ensuite, confesse à son mari l'amour qu'elle porte au duc de Nemours. Manoel de Oliveira qui a fait une adaptation personnelle de ce roman (*La lettre*, 1999), voit probablement un parallèle entre les deux histoires.

En 2006, dans un film dédié à Buñuel et à Jean-Claude Carrière, il imagine une suite à *Belle de Jour* sur la base de l'aveu (qui, rappelons le, n'a pas lieu dans le film de Buñuel). Trente-huit ans après les faits, Husson (toujours interprété par Michel Piccoli) voit Séverine (Bulle Ogier) lors d'un concert. Après un jeu de chat et de souris, elle finit par accepter de dîner avec lui même si cette soirée la replonge dans un passé douloureux.

Au cours de ce dîner, Séverine confie qu'elle est à présent une femme différente, qu'elle pense terminer ses jours dans un couvent comme si elle cherchait à expier les fautes du passé. Il est intéressant de noter que le réalisateur portugais reprend la notion de péché absente du roman. Dans un entretien qu'il accorda sur ce film, Oliveira confirme que pour lui, l'éthique vient forcément des religions et l'on comprend pourquoi il envisage pour Séverine le couvent. L'omniprésence de la statue de Jeanne d'Arc dans le film semble confirmer cette volonté, faisant dire à Séverine que même les plus grands saints ont parfois fait des choses horribles. Le réalisateur portugais sur la lignée de Buñuel (tous les deux ont grandi dans des pays très catholiques) continue donc de mêler la perversion de Séverine et la culture religieuse catholique.

Au cours de leur conversation, il apparaît que son cheminement vers la religion ne peut s'accomplir sereinement qu'en sachant la teneur de la conversation qu'ont eu Husson et Pierre trente-huit ans plus tôt: « l'état où je me trouve est insupportable ! » Aussi, même si Séverine dit être une femme différente, elle ne peut délaissier son passé pour construire sereinement la fin de sa vie. Face à elle, Husson prend un certain plaisir à la torturer psychologiquement sur cet

événement, sans lui en révéler la teneur. En préférant partir plutôt que d'être humiliée, Séverine laisse entendre qu'elle n'a pas autant changé qu'elle le prétend. Elle ne pourra pas expier sa faute. Le réalisateur portugais reste fidèle au personnage créé par Buñuel qui n'évolue pas malgré les trente huit années qui ont passé.

Face à sa réaction, Husson déclare: « les femmes sont toujours pour moi la plus grande des énigmes de la nature » et il résume de manière pertinente la vie passée de Séverine à une oreille inconnue, le garçon de café où il consomme son whisky: « ce qui la faisait jouir, c'était de cacher à son mari sa perversité, comme on cacherait à Dieu la tentation du fruit défendu, un peu comme un vice, un plaisir d'autant plus intense qu'il était secret. »

Nous pouvons dire que Séverine devient, paradoxalement, à travers son goût de la perversion et de l'humiliation une femme plus épanouie dans le couple qu'elle forme avec Pierre. Buñuel nous plonge dans son inconscient en mêlant ses rêves et ses fantasmes imprégnés de sadisme et de masochisme. Contrairement à Kessel, Séverine est une femme pénétrée de remords et de culpabilité, sentiments issus de sa culture catholique. Or, la Séverine de Kessel n'est pas ainsi, elle admet ses fautes et les confie même plus tard à son mari ce qui en fait une femme plus courageuse et responsable. Comparé à Célestine, Séverine est beaucoup moins calculatrice, elle se laisse porter par un désir qu'elle ne contrôle pas et qui la mène dans une situation précaire. Au contraire, la femme de chambre calcule l'arrestation de Joseph et se prévoit un avenir sûre auprès du Capitaine Mauger, plus âgé qu'elle et prêt à lui léguer sa fortune. Les deux femmes vont dans le sens opposé de leur condition sociale et elles ne correspondent pas au modèle de leurs auteurs

Mirbeau et Kessel. Ces métamorphoses constatées sur ces deux femmes se rencontrent-elles aussi avec Tristana ?

iii. Le destin de Tristana (*Tristana*, 1970)

Si Célestine et Séverine ont une grande liberté de décision sur le cours de leur vie, à première vue, Tristana n'en a guère. A la manière d'Agnès de *L'école des femmes*, elle est retenue chez don Lope, un Arnolphe espagnol vieillissant (cinquante-sept ans au début du roman, soixante-trois à la fin) qui recueille Tristana, jeune orpheline dont il était proche des parents. Arnolphe souhaitait modeler une femme à son image, le tuteur de Tristana voit rapidement chez sa jeune pupille une proie facile. La jeune et innocente Tristana sert les désirs de son tuteur.

a. Tristana, une jeune femme innocente et naïve confiée à un don Juan vieillissant

Que savons-nous de Tristana lorsqu'elle arrive chez son tuteur ? Galdós relate qu'elle est l'enfant d'un couple d'amis de don Lope, qu'elle n'a pas reçu d'éducation soignée en raison des problèmes économiques de ses parents. Elle tient son prénom de la légende de *Tristan et Iseult*, roman que la mère de Tristana appréciait du fait de sa passion pour l'« art chevaleresque et noble, qui avait créé une société idéale. »⁵⁴² Comme le remarque Arantxa Aguirre Carballeira dans *Buñuel lector de Galdós* le prénom « triste Anna » laisse présager un destin fatal, un amour malheureux⁵⁴³. Il est vrai que, sous la coupe de son tuteur, la jeune fille n'a pas, tout au moins au début, une personnalité très affirmée et elle se laisse séduire au bout de deux mois: « il faut bien

⁵⁴² Benito Pérez Galdós. *Tristana*. Paris: Flammarion, 1972, p. 47.

⁵⁴³ Arantxa Aguirre Carballeira. *Buñuel lector de Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria: Biblioteca Galdosiana, 2006, p. 177.

le dire, pour désagréable et lamentable que cela soit [don Lope] l'avait ajoutée à la liste déjà fort longue des victoires qu'il avait remportées sur l'innocence. »⁵⁴⁴ La jeune Tristana perd donc sa virginité et devient une femme déshonorée par l'homme qui est censé la protéger, à une époque et dans une société où les liens du mariage devaient valider l'union de deux êtres. Toute possibilité de vie heureuse semble se fermer et l'ambiguïté sur le statut de la jeune femme suscite la curiosité:

Dans le voisinage, et parmi les rares personnes qui débarquaient un moment chez don Lope pour faire une visite ou pour espionner, il y avait des versions pour tous les goûts [. . .]. Cette demoiselle était la nièce de notre personnage. Aussitôt après perça la tendance —qui se généralisa rapidement— à croire qu'elle était sa fille, et il se trouva des voisins qui lui avaient entendu dire *papa* comme les poupées qui parlent. Le vent léger de l'opinion tourna derechef et la voilà légitime et authentique épouse [. . .] elle était à la fois tout et rien.⁵⁴⁵

Petit à petit, la jeune femme se sent moins attirée par son protecteur. Elle finit même par le juger négativement avant de le rejeter et de se rebeller: « Seigneur ! — se disait Tristana en croisant les mains et en regardant fixement son vieil amant—, quelle science possède ce diable d'homme ! C'est un fameux chenapan, dépourvu de tout sens moral. »⁵⁴⁶

Dans le film de Buñuel, ce rejet transparaît dans un rêve (qui apparaît à deux reprises) durant lequel Tristana voit la tête de don Lope attachée au battant d'une cloche. Cette association de don Lope avec ce symbole phallique n'est pas sans rappeler par certains aspects le mythe de Salomé (elle demande la tête de Jean-Baptiste après une danse qui a séduit Hérode) et anticipe, d'une certaine manière, le dénouement du film. Pour cette scène, la caméra fait un travelling avant sur l'héroïne puis un contrechamp sur la cloche et le scénario précise que: « tout à coup elle se fige et son visage exprime un grand étonnement, puis aussitôt une grande frayeur [. . .]

⁵⁴⁴ Benito Pérez Galdós. *Op. cit.*, p. 49.

⁵⁴⁵ Benito Pérez Galdós. *Op. cit.*, p. 37.

⁵⁴⁶ Benito Pérez Galdós. *Op. cit.*, p. 173.

au lieu de la grosse cloche qui se balance, elle voit se balancer la tête de Don Lope. Il a les yeux entrouverts. Sur le bruit des cloches, nous entendons le cri de Tristana. »⁵⁴⁷

b. De l'émancipation à la désillusion

C'est dans l'amour que Tristana voit une possibilité d'échapper aux griffes de don Lope. Elle rencontre Horacio un jeune peintre qui l'aide à prendre confiance en elle-même. Dans le roman, cet homme a un passé romantique, il a voyagé dans des lieux exotiques:

Fils d'un Espagnol et d'une Autrichienne, du pays qu'on appelle *Italia Irredenta* ; né au milieu des flots, alors que ses parents allaient de Fiume en Algérie, élevé à Oran jusqu'à l'âge de cinq ans, à Savannah (Etats-Unis) jusqu'à neuf, à Shanghai (Chine) jusqu'à douze ; bercé par les vagues, transporté d'un monde à l'autre, victime innocente de l'existence errante en terre étrangères d'un père consul.⁵⁴⁸

Dans le film, Horacio devient un personnage fade dont le seul attrait est son physique et son métier de peintre. . . Il lui permet néanmoins de s'émanciper. Dans le roman, Tristana s'exprime à Horacio en ces termes: « Depuis que je t'aime [. . .] je n'ai peur de rien, ni des taureaux ni des voleurs. Je me sens pleine de courage et même d'héroïsme. »⁵⁴⁹ Au cours de cette relation, Tristana réalise qu'elle manque d'éducation. Sans cela, elle ne peut pas être une femme libre et indépendante: « Je veux apprendre, apprendre, apprendre. » Elle s'intéresse à tout: « Je mords d'ailleurs avec un égal appétit dans un volume d'histoire ou dans un traité de philosophie. »⁵⁵⁰ Tristana prend conscience de ses possibilités et elle veut prouver qu'elle est égale voire supérieure à l'homme. Or, cette ambition va buter contre les idées reçues. Comme le relève Laure Adler, « une longue tradition judéo-chrétienne place [. . .] le féminin du côté de la

⁵⁴⁷ L' Avant-scène numéro 110, janvier 1971, p. 18 et 52.

⁵⁴⁸ Benito Pérez Galdós. *Op. cit.*, p. 78.

⁵⁴⁹ Benito Pérez Galdós. *Op. cit.*, p. 90.

⁵⁵⁰ Benito Pérez Galdós. *Op. cit.*, p. 155.

chair et du sensible — et non de l'esprit et de la connaissance, qui eux, sont associés au masculin. »⁵⁵¹

En outre, les aspirations de Tristana sont doublées de concepts que lui a inculqués don Lope, notamment sur le mariage, or ces idées vont la perdre. Effectivement, lorsque Horacio lui propose le mariage, elle refuse. « Toute femme aspire à épouser l'homme qu'elle aime ; moi, pas. Selon les règles de la société, le mariage m'est désormais interdit. »⁵⁵²

Il est vrai, le statut de Tristana est complexe et, malgré elle, elle semble attachée au vieux don Juan puisqu'elle suit ses principes: « il avait horreur du mariage ; c'était à son avis, la plus effroyable forme d'esclavage que les puissances de ce monde aient jamais inventée pour opprimer notre pauvre humanité. »⁵⁵³ Don Lope est jaloux de sa liberté, de sa vie de célibataire et si le mariage lui apparaît comme une « forme d'esclavage », c'est pourtant ce à quoi il a réduit Tristana en la tenant prisonnière chez lui jusqu'à ce qu'elle connaisse Horacio. Galdós utilise le terme « esclave » car, la différence d'âge aidant, c'est bien une relation de dominant à dominé qui s'est mise en place entre le tuteur et sa pupille ; elle prend plusieurs formes. Par exemple, lorsque don Lope la soupçonne d'avoir une liaison, il lui confie: « je t'ai appelée, ma chère enfant —lui dit-il, en s'asseyant dans un fauteuil et en prenant son esclave sur ses genoux—, parce que je ne voulais pas me mettre au lit sans bavarder encore avec toi. »⁵⁵⁴ Le vieil homme, sous ses aspects bienveillants et paternaliste, se comporte en véritable tyran ; ne laissant aucune liberté à sa pupille, il la convie à lui confier ses secrets.

⁵⁵¹ Laure Adler & Elisa de Halleux. *Les femmes qui aiment sont dangereuses*. Paris: Flammarion, 2009, p. 67.

⁵⁵² Benito Pérez Galdós. *Op. cit.*, p. 115.

⁵⁵³ Benito Pérez Galdós. *Op. cit.*, p. 53.

⁵⁵⁴ Benito Pérez Galdós. *Op. cit.*, p. 107.

Même éloigné, il reste présent dans l'esprit de la jeune femme. Galdós appelle très souvent Tristana « l'esclave de don Lope ». C'est le cas lorsqu'elle fait la connaissance d'Horacio dans la rue, elle demeure sous l'emprise de son tuteur puisque le narrateur affirme que « l'esclave de don Lope n'osait pas se retourner [pour le regarder]. »⁵⁵⁵ Plus tard, lorsque Tristana vit sa passion amoureuse, on apprend qu'« Horace était plus bavard que l'esclave de don Lope. » Même séparée de son ancien maître, Tristana est présentée comme lui appartenant. L'inconvenable situation dans laquelle don Lope l'a mise semble l'y attacher. Comme le fait remarquer Marie-Claire Petit dans *Les personnages féminins dans les romans de Benito Pérez Galdós*:

Lorsque celui-ci [Horacio] lui propose de devenir sa femme et de rentrer dans l'ordre établi, elle refuse par une sorte de défi qui traduit surtout l'incapacité de s'adapter aux cadres d'une organisation nouvelle. Alors qu'elle se veut libre, Tristana est si profondément déterminée que la maladie consacre tout naturellement son esclavage en la clouant à tout jamais dans un fauteuil, auprès de don Lope dont elle devient la femme.⁵⁵⁶

Effectivement, la malchance entoure le personnage de Tristana.

c. Le retour avec don Lope et l'amputation

Dans le roman, Tristana refuse de suivre Horacio lorsque ce dernier part à Villajoyosa (chap. 16) et continue à ne pas vouloir s'y rendre lorsqu'il lui en refait la demande au cours d'un échange de lettres (chap. 17). Comme le souligne Marie-Claire Petit, « c'est en refusant de rejoindre Horacio que Tristana se condamne au malheur. »⁵⁵⁷ C'est en effet éloigné d'Horacio que la tumeur à sa jambe apparaît.

⁵⁵⁵ Benito Pérez Galdós. *Op. cit.*, p. 75.

⁵⁵⁶ Marie-Claire Petit. *Les personnages féminins dans les romans de Benito Pérez Galdós*. Paris: Belles lettres, 1972, p. 419.

⁵⁵⁷ Marie-Claire Petit. *Op. cit.*, p. 334.

Au contraire, dans le film de Buñuel, Tristana part avec Horacio. Ce départ marque visuellement sa volonté de voler de ses propres ailes, d'autre part, l'amour représente vraiment l'espoir d'une vie nouvelle, chose qu'elle exprime à travers sa correspondance dans le roman. Mais si dans le premier cas la tumeur se développe alors qu'elle est éloignée d'Horacio, dans le deuxième, c'est avec lui que la maladie prend forme. Dans les deux cas, elle a la même conséquence: réunir Tristana à don Lope.

La perte de la jambe est l'élément qui motiva Buñuel à faire le film. A Tomas Pérez Turrent et José de La Colina, il déclare: « c'est un des plus mauvais romans de Galdós [. . .] Seul le détail de la jambe coupée m'intéressait. »⁵⁵⁸ Il est vrai que ce fait est primordial dans le roman comme dans le film car, après cet événement, Tristana n'est plus la même femme. Petit affirme que: « L'amputation correspond [. . .] à une mutilation de sa personnalité, ainsi privée d'amour et de rêves, mais elle est secrètement désirée, à la fois comme châtiment et comme réalisation d'un destin inéluctable. »⁵⁵⁹

Dans la manière de filmer, Buñuel fera ressortir cette métamorphose au cours d'une scène très réussie. Lors de sa convalescence, Tristana est dans le salon de don Lope et joue une sonate pour piano de Chopin (ce qui dramatise le moment) alors qu'Horacio lui rend visite. La caméra effectue un plan rapproché des mains puis un panoramique vertical vers le bas pour montrer les jambes de Tristana. La jambe gauche coupée est bandée tandis que l'autre est habillée d'un bas et d'un soulier élégant. La caméra revient ensuite sur ses mains et fait un panoramique vertical vers le haut. La jeune femme est resplendissante, maquillée, merveilleusement coiffée et portant

⁵⁵⁸ Tomas Pérez Turrent et José de La Colina. *Op. cit.*, p. 333.

⁵⁵⁹ Marie-Claire Petit. *Op. cit.*, p. 419.

de très belles boucles d'oreilles. La caméra effectue ensuite un traveling arrière pour cadrer la pièce.

Jean-Claude Carrière raconte:

Quand on a déjeuné chez George Cukor, en 1972, il [Buñuel] était assis à côté d'Hitchcock, et il a découvert presque avec étonnement qu'Hitchcock connaissait presque tous ses films [. . .]. Hitchcock lui dit à un moment donné (c'est moi [Carrière] qui traduisait, Buñuel n'entendait pas très bien). . . 'Quand Tristana joue du piano, vous la filmez en train de jouer. Puis la camera fait un panoramique vertical vers le bas, puis suit un panoramique vertical vers le haut et lorsque l'on voit le visage de Tristana, c'est une autre femme.⁵⁶⁰

Rappelons que Buñuel qui était né dans le petit village d'Aragon était fasciné par le miracle de Calanda, du nom de son village natal. Au XVIIe siècle, selon la légende, la jambe de Miguel Pellicer aurait « repoussé » alors qu'elle avait été amputée deux ans plus tôt suite à un accrochage avec une voiture. On attribue le miracle à la vierge du Pilier de Saragosse. Dans les archives Buñuel de la Filmoteca de Madrid, est conservé un ouvrage ayant appartenu au cinéaste et consacré à ce miracle. Le long titre, assez pompeux, résume l'histoire:

Copia literal y autentica del proceso, y sentencia de calificación sobre milagro obrado por la intercesión de nuestra señora del Pilar en la villa de Calanda del Arzobispado de Zaragoza la noche del 29 de marzo de 1640, restituyendo a Miguel Juan Pellicer, natural de la misma villa, una pierna después de 2 años y 5 meses que se le había cortado en el hospital de Zaragoza.

Copie intégrale et authentique du procès, et sentence de clarification sur le miracle fait par l'intercession de notre dame du Pilier en la ville de Calanda de l'archevêché de Saragosse la nuit du 29 mars 1640, restituant à Miguel Juan Pellicer, natif de la même ville, une jambe après deux ans et cinq mois qu'on la lui ait coupée à l'hôpital de Saragosse.⁵⁶¹

⁵⁶⁰ Entretien avec Jean-Claude Carrière à Colombière-sur-Orb, le 12 août 2011 & Jean-Claude Carrière. *Le réveil de Buñuel*. Paris : Odile Jacob, 2011, p. 168.

⁵⁶¹ Filmoteca, Archivo Buñuel, 467 44129. Ouvrage publié en 1829 à Saragosse par Francisco Magallón. Ma traduction.

La présence de cet ouvrage dans les archives Buñuel prouve que le réalisateur fut fasciné par le miracle et même si Tristana ne connaît pas le même sort, il est évident que Buñuel l'avait à l'esprit. Ce qui est intéressant, c'est que Buñuel utilise le drame de l'amputation pour marquer visuellement la métamorphose du personnage féminin. De douce et soumise, Tristana devient désagréable et dominatrice. Or, chez Galdós elle ne devient pas cette femme désagréable et hargneuse ; l'écrivain insistant davantage sur la perversité de la victoire de don Lope qui voit dans l'amputation un moyen de s'attacher Tristana:

Lorsque don Lope vit jaillir le sang sous les premiers coups précis du bistouri, sa faiblesse se changea en un courage stoïque, farouche, inébranlable ; son cœur devint de bronze, son visage impassible, et il assista jusqu'au bout sans la moindre défaillance à la cruelle opération menée à bien par trois médecins avec une habileté et une promptitude extrêmes.⁵⁶²

Après l'opération, Buñuel filme l'inversion des rôles du maître et de l'esclave. Tristana défie l'autorité patriarcale et elle en jouit. Elle est désagréable, irritable, agressive et même cruelle pour ne pas dire sadique. Sa religiosité semble beaucoup plus tempérée dans le film que dans l'œuvre romanesque. Dans le roman, la religion est un palliatif à la déception de sa vie qu'elle rêvait différente, comme actrice ou peintre. Marie-Claire Petit affirme que « Galdós montre comment naît la dévotion excessive chez les femmes déçues par la vie et désireuses de trouver une compensation. »⁵⁶³ Mais chez Buñuel, cet aspect est très atténué par la méchanceté de Tristana qui domine les hommes qui l'entourent, y compris les membres du clergé. Elle prend un malin plaisir à disputer les paroles du prêtre qui est censé être l'autorité spirituelle:

Don Ambrosio: Je vous l'ai dit maintes fois : mariez-vous.

Tristana: Comment voulez-vous que je me marie, puisque vous savez que je ne peux pas le souffrir.

⁵⁶² Benito Pérez Galdós. *Op. cit.*, p. 195.

⁵⁶³ Marie-Claire Petit. *Op. cit.*, p. 264.

Don Ambrosio: Et moi, je vous dis que vous devez vaincre ce sentiment malsain. . .
Quand il vous a vraiment fait du mal, vous avez tout supporté sans rien dire et
précisément maintenant alors qu'il se conduit bien envers vous. . . Pourquoi ? . . . Que
pouvez-vous demander de plus ?

Tristana: Mieux il se conduit. . . et moins je l'aime [. . .]

Don Ambrosio: Prenez garde ma fille... cette rancune a quelque chose de satanique.⁵⁶⁴

Dans ce dialogue, le prêtre essaie de raisonner Tristana en lui faisant accepter l'idée du mariage mais sans vraiment réussir à faire naître de la compassion pour le vieux don Lope.

Ironiquement, Buñuel nomme ce prêtre Ambrosio, c'est à dire le nom que porte le personnage principal du roman de Lewis *Le moine*. Dans ce roman, le clerc devient possédé par le diable et on remarquera que dans le dialogue présenté ci-dessus, le prêtre décèle précisément chez Tristana un caractère satanique qui transparait même sur le visage de l'actrice qui porte un maquillage plus marqué. Dans son essai *Fetishism and the Problem of Sexual Difference in Buñuel's Tristana*, Jo Labanyi soutient même que l'actrice ressemble de plus en plus, vers la fin du film, à un vampire.⁵⁶⁵

Sans aller jusque là, reconnaissons que la scène de mariage est lugubre. La couleur noire domine et la défiance de Tristana qui refuse de donner le bras à son époux annonce une union orageuse. Effectivement, Tristana qui avait accordé sa virginité au vieux don Lope lui refuse sa nuit de noces. « Tout de même ! . . . A ton âge ! . . . Tu ne crois quand même pas. . . », commentaire suivi d'un ricanement méprisant.

Comment expliquer cette modification filmique alors que dans le roman Tristana accepte ce mariage et semble vivre heureuse en se découvrant une passion pour l'art culinaire ? Pourquoi noircir le personnage ? Faut-il y voir une volonté de libérer Tristana du joug de don Lope ?

⁵⁶⁴ L' Avant-scène, numéro 110, janvier 1971, p. 46.

⁵⁶⁵ Cité par Julian Daniel Gutierrez-Albilla. *Queering Buñuel*. London: Tauris Academic Studies, 2008, p. 64.

Buñuel affirme à Tomas Pérez Turrent et José de La Colina que « ni le roman de Galdós, ni mon film ne traitaient de la ‘libération de la femme’ ni rien de tel. »⁵⁶⁶ Pourtant, force est de constater que la Tristana de Buñuel a une indépendance que celle de Galdós n’a pas su ravir à don Lope.

Chez Buñuel, la personnalité de Tristana a de multiples facettes: cruelle envers don Lope, déçue par Horacio. Elle est encore une autre femme avec Saturno, un jeune sourd muet dont Buñuel développe considérablement le rôle dans le film.

d. Saturno, un personnage qui révèle une autre Tristana

Saturno (dont le nom peut évoquer le dieu romain agraire, celui qui sème), le fils de Saturna est un personnage presque inexistant dans le roman de Galdós. Dans le chapitre VII, l’écrivain le présente brièvement: « il faut avouer qu’il ne brillait par son charme ; il était en revanche docile, tout à fait digne d’intérêt et assez studieux, et grand amateur de corridas enfantines. La jeune fille lui faisait toujours présent de quelque orange. »⁵⁶⁷ Le portrait est peu flatteur pourtant Tristana a de la sympathie pour ce jeune homme puisqu’elle lui offre un fruit. Cette marque d’affection se retrouve dans la scène d’ouverture du film où Buñuel remplace l’orange par une pomme, fruit qui peut symboliser le péché originel. Tristana se convertirait à son égard en instigatrice du fruit défendu. Cette image, visuellement parlante, est souvent reprise dans les films comme dans *La règle du jeu* de Renoir où Lisette, la femme de chambre de la marquise, croque une pomme lorsqu’elle flirte avec Marceau, le braconnier. Saturno croque à pleines dents la pomme que lui offre Tristana comme pour montrer sa volonté de connaître le plaisir. La nature des échanges entre Tristana et Saturno est donc pleine de sous-entendus

⁵⁶⁶ Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 212.

⁵⁶⁷ Benito Pérez Galdós. *Op. cit.*, p. 70.

d'autant plus que le jeune homme qui est sourd-muet (dans le film uniquement), exprime ses désirs par le toucher. Par exemple, lorsqu'avec Tristana, ils montent dans le clocher (accompagnés d'un ami), il caresse ses cuisses.

A noter aussi que lors de ses apparitions sur l'écran, Tristana y est toujours présente. Par exemple, lorsqu'il vient chez don Lope et qu'il s'enferme dans la salle de bain, Tristana arrive et s'enquiert du sujet de discorde avec sa mère. Quand Saturna, sa mère, se rend chez son employeur et qu'il est encore dans les toilettes, Tristana assiste à la scène. Le jeune homme, en pleine puberté, ne peut contenir ses pulsions sexuelles que la société espagnole catholique ne fait que fomenter. Saturno serait-il une variante d'une palette de désirs masculins insatisfaits ?

Après l'amputation de Tristana, on remarquera que Saturno est celui qui pousse son fauteuil roulant, rôle qu'on aurait imaginé échoir à son époux don Lope (probablement trop vieux pour cette tâche) ou à son amant (il est parti). Quel lien unit Saturno à Tristana ? Vers la fin du film, alors qu'elle est dans sa chambre, Saturno entre et ferme le verrou comme s'il voulait faire l'amour avec elle. Après lui avoir demandé de sortir, Tristana apparaît, peu après, sur le balcon, dans une scène parodiant Romeo et Juliette. Elle ouvre magistralement sa robe de chambre, avec un regard triomphal, sans parler. Le scénario indique :

Tristana s'avançant en béquilles sur le balcon. Elle regarde une seconde vers le bas. Plongée sur Saturno immobile, médusé [. . .] Saturno fait des signes mimant quelqu'un qui écarte son gilet. Il a l'air très excité. Contrechamp sur Tristana en plan rapproché: elle ouvre sa robe de chambre d'une manière impériale et hautaine. Plongée sur Saturno, les bras ballants, fasciné. Retour sur Tristana, même plan, mais souriante.⁵⁶⁸

Saturno regarde ébahi et va se cacher derrière une haie. Tristana radieuse apparaît comme une tentatrice, heureuse de constater que son pouvoir de séduction fonctionne malgré son

⁵⁶⁸ L'Avant-scène, numéro 110, janvier 1971, p. 49.

handicap, c'est comme si un miracle (comparable à celui de Calanda) venait de s'opérer. Il est important de souligner que cette scène totalement absente du roman montre la volonté du réalisateur d'ajouter une facette à la personnalité de Tristana, celle de l'initiatrice, ce qui en fait un personnage subversif, élément tout à fait nouveau comparé au roman de Galdós.

Tristana est ainsi devenue un personnage complexe qui évolue du début jusqu'à la fin du roman mais bien davantage dans le film: de la jeune fille innocente et abusée, à la femme qui rêve d'indépendance de liberté et d'amour, à l'épouse d'un homme vieillissant, Buñuel rajoute la touche de la femme subversive. Catherine Deneuve déclare dans le magazine *Elle* de mai 1970 que Tristana est « un rôle très riche, très rare aujourd'hui, où la plupart des personnages féminins qui vous sont proposés existent à peine. Là, il y a tout, la jeunesse et la vieillesse, la pureté et la perversion, la franchise et la dissimulation, la coquetterie, tout ! »⁵⁶⁹

e. La mort de don Lope: Tristana meurtrière ou héroïne de tragédie ?

Au cours d'une promenade dans Tolède, Tristana s'attarde près de la tombe du Cardinal Tavera et se penche sur son gisant. Cette image, à laquelle Buñuel tenait tant en souvenir de ses années de jeunesse, fait écho à la scène finale créée par le réalisateur. Au cours d'une nuit, don Lope appelle Tristana car il ne se sent pas bien. Il lui demande d'appeler un médecin. Or, dans un plan moyen serré, Tristana qui se dirige vers le téléphone n'en fait rien, elle ne fait que semblant de prévenir le médecin. Le scénario original comportait ce commentaire qui disparaît au tournage: « L'occasion de le laisser mourir est trop belle. Cela lui répugne ; elle hésite à

⁵⁶⁹ Cité par Gwénaëlle Le Gras. *Le mythe Deneuve*. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2010, p. 132.

nouveau, mais elle finit par prendre une décision. Son visage exprime une attente peu empressée, patiente. L'occasion s'est présentée et elle en profite. C'est tout. »⁵⁷⁰

Effectivement, au cours d'un plan américain, Tristana se dirige vers la fenêtre de la chambre de don Lope et l'ouvre alors qu'un flash extérieur montre une place sur laquelle il neige à gros flocons. Après l'avoir laissée ouverte un certain temps, elle revient pour constater sa mort.

Comme le font remarquer Isabel González et Gabriel Sevilla « l'homicide est l'unique option de liberté pour Tristana. »⁵⁷¹ Effectivement, sans la mort de don Lope, Tristana serait restée dépendante de lui. En choisissant cette fin, Buñuel fait de cette femme espagnole une femme indépendante. Elle n'en demeure pas moins une meurtrière puisqu'elle favorise la mort de son tuteur, devenu son mari. L'agonie de ce dernier, en revanche, se rapproche du tragique puisqu'il meurt à cause de sa dernière conquête, une conquête qui l'a amené à renoncer à ses principes: il s'est marié et il s'est rapproché de la religion.

Comparé à Célestine et Séverine, Tristana gagne sa liberté dans le meurtre alors que Célestine s'est marié et Séverine s'est donné à ses fantasmes dans une maison close. La Tristana de Buñuel n'est plus cette jeune femme soumise que Galdós avait conçue, c'est une femme animée par un sentiment de vengeance et en cela, don Lope est sa victime au même titre que Pierre est victime des transgressions de Séverine et Mauger des calculs de Célestine. Toutes les trois choisissent de s'émanciper du chemin qui leur était tracé dans le roman. Faut-il y voir une libération des personnages féminins ? Analysons un dernier exemple à travers Conchita.

⁵⁷⁰ L'Avant-scène, numéro 110, janvier 1971, p. 52.

⁵⁷¹ Benito Pérez Galdós. *Tristana*. Madrid: Cátedra, 2008, p. 104. Ma traduction.

iv. Conchita, une femme insaisissable (*Cet obscur objet du désir*, 1977)⁵⁷²

Sur la fin de sa vie, Buñuel décide de porter à l'écran *La femme et le pantin* de Pierre Louÿs. Passionné de culture grecque ancienne, Louÿs était connu pour être l'auteur de romans pornographiques dont *Trois filles et leur mère*, publié à titre posthume en 1926 et que Buñuel a probablement lu. Son ouvrage *La femme et le pantin* s'inspire de *Carmen*⁵⁷³, autant du roman de Mérimée que de l'opéra de Bizet. L'influence de l'*Histoire de ma vie* de Casanova est aussi établie, notamment l'épisode qui relate les frustrations de séducteur face à une jeune beauté qui lui résiste: La Charpillon. Cette dernière, jeune prostituée rencontrée à Londres, manipule, ruine et mène le séducteur italien sur le chemin de la décadence. L'ambition de la jeune femme (qui change les règles du jeu amoureux puisque ce n'est pas l'homme qui décide) est d'œuvrer à la perte de Casanova qui, tourmenté par cette liaison, tente même de se suicider. Toujours dans les inspirations de Louÿs, relevons que le titre du roman semble tiré d'un tableau de Goya conservé au Prado: *El pelele* (*Le pantin*, 1791).

Dans le roman de Louÿs, André Stévenol, un français voyageant en Andalousie, tombe sous le charme de Concepción Pérez, une jeune andalouse de dix-huit ans. Il raconte cette histoire à son ami Mateo qui le met en garde. Ce dernier a trop bien connu cette jeune femme qui avait quinze ans au moment de leur rencontre et dont il fut le « pantin ». Buñuel reprend cette atmosphère de confiance en imaginant un groupe de quatre personnes (une femme et sa jeune fille, un magistrat et un psychiatre) qui se rencontrent dans un train qui va de Séville à Paris. Il va leur parler de Conception, cette jeune femme espagnole qui a chamboulé sa vie.

⁵⁷² Ce roman avait déjà été porté quatre fois à l'écran: *The Woman and the Puppet* (1920, Reginald Baker), *La Femme et le Pantin* (1928, Jean de Baroncelli), *The Devil is a Women* (1935, Joseph von Sternberg), *La Femme et le Pantin* (1958, Julien Duvivier).

⁵⁷³ On relèvera que Buñuel avait été figurant en 1926 dans le film *Carmen* de Jacques Feyder. Il y interprétait un contrebandier.

a. De l'exotique espagnole à l'immigrante expulsée

Découverte à Séville, la ville de don Juan et de Figaro, la consonance du prénom de Conception évoque l'exotisme autant que l'érotisme. Dans le roman de Pierre Louÿs, lorsqu'André apprend le prénom de sa belle, il cherche un diminutif et il égrène: « Conception, Concha, Conchita, Chita »⁵⁷⁴, une série de noms évocateurs et suggestifs.

La ville, la chaleur, les activités sont aussi propices à un certain érotisme. Par exemple, lorsqu'un jour Matéo entre dans une *Fábrica* de cigares et qu'il observe les ouvrières, il semble vivre le fantasme de tout homme européen voyageant dans un pays oriental. Il constate: « les plus vêtues n'avaient que leur chemise autour du corps (c'était les prudes) ; presque toutes travaillaient le torse nu, avec un simple jupon de toile desserrée de la ceinture et parfois retroussé jusqu'au milieu des cuisses. »⁵⁷⁵ L'auteur renchérit: « je m'arrêtais plus d'une fois devant un admirable corps féminin, comme vraiment il n'y en a pas ailleurs qu'en Espagne, un torse chaud, plein de chair, velouté comme un fruit et très suffisamment vêtu par la peau brillant d'une couleur uniforme et foncée. . . »⁵⁷⁶ Or, c'est dans cette usine que Mateo retrouve Conchita qui sous-entend alors qu'il peuvent devenir amants. Chez Louÿs, le désir de Mateo pour Conchita naît dans une Espagne digne des *Mille et une nuits* et on constate que comme Shéhérazade envers son mari le sultan, Conchita va raconter mille et une histoires à Mateo, non pas pour ne pas être exécuté mais, pour ne pas se donner à lui, pour qu'il ne l'abandonne pas après avoir consommé l'objet de son désir.

⁵⁷⁴ Pierre Louÿs. *La femme et le pantin*. Paris: Le livre de poche, 2001, p. 43.

⁵⁷⁵ Pierre Louÿs. *Op. cit.*, p. 67.

⁵⁷⁶ Pierre Louÿs. *Op. cit.*, p. 69.

Chez Buñuel, cet aspect exotique, voire orientalisant, est minimisé. Les premières scènes de Séville montrent des endroits communs: une agence de voyage, un boulevard puis le quai d'une gare, lieux qui pourraient être confondus avec n'importe quelle autre ville européenne, d'autant plus que les acteurs parlent en français. Seuls les palmiers et la scène du fumoir mauresque où l'on perçoit qu'il y a eu une forte dispute donne une petite touche espagnole, mais elle disparaît rapidement puisque l'histoire avec Conchita débute à Paris où elle devient une immigrée espagnole. La rencontre Mateo-Conchita ne se fait donc pas en Espagne, dans un train au son de chansons gitanes comme dans le roman. Dans le film, Mateo décide de se rendre à Séville lorsque Conchita (et sa mère) sont expulsées de France. C'est en Espagne, il est vrai, qu'aura lieu le paroxysme de la crise du désir au cours de la célèbre scène de la grille durant laquelle Conchita ne laisse pas entrer Matéo dans la maison qu'il vient de lui offrir.

La Conchita de Buñuel est donc une femme moderne du XXe siècle. Le fait que Mateo et Conchita se rencontrent alors qu'elle travaille chez lui comme servante puis comme préposée au vestiaire d'un salon de thé parisien en est la preuve. Mais dans le film et le roman, le hasard semble jouer un rôle important. Si chez Louÿs, c'est le pur hasard, chez Buñuel, on soutient qu'il s'agit d'un hasard objectif, idée chère aux surréalistes, ce qui tend à faire de Conchita une femme surréaliste.

b. Conchita, une femme surréaliste

On remarquera que chez Louÿs, il n'est nullement fait état du visage de Conchita. Michel Jarrety défend que « Conchita est un corps avant d'être un visage »⁵⁷⁷, ce qui signifie que Mateo

⁵⁷⁷ Pierre Louÿs. *Op. cit.*, p. 21.

(et même son ami André Stévenol) est aveuglé par son désir, il ne la décrit jamais concrètement.

André rapporte au début du roman: « Son corps souple et long était expressif tout entier. On sentait que même en lui voilant le visage, on pouvait deviner sa pensée et qu'elle souriait avec les jambes comme elle parlait avec le torse. »⁵⁷⁸

La Conchita de Buñuel est aussi une femme sexuellement attirante et comme pour mieux suivre les indications de Louÿs, Buñuel décide d'utiliser deux actrices pour le rôle de Conchita, comme pour mieux gommer son visage. Il ré-intitule d'ailleurs son film *Cet obscur objet du désir*, titre tiré d'une phrase du roman lorsque Mateo explique qu'il a possédé peu de femmes dans sa vie: « je songeais que je n'avais jamais eu de maîtresse blonde. J'aurai toujours ignoré ces pâles objets du désir. »⁵⁷⁹ Ce titre montre que s'inspirant de ses origines surréalistes, Buñuel fait de Conchita une femme rêvée et idéalisée. Dans son tableau *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt* (reproduit chapitre I), Magritte enveloppe la femme d'une auréole de lumière ce qui lui donne un caractère divin. Mateo, comme les surréalistes, va vouer un véritable culte à la femme, à Conchita.

C'est également une femme surréaliste car elle illustre parfaitement la théorie du hasard objectif. Après le départ de Conchita qui travaillait chez Mateo, celui-ci la rencontre dans le bar où il vient justement parler de ses problèmes sentimentaux avec son ami Edouard. Lorsqu'elle disparaît à nouveau (expulsée de France) et que Mateo est désespéré, il confie à son valet qu'il souhaite partir en voyage. Lorsque ce dernier s'enquiert de savoir où il va, Mateo ferme les yeux et pointe (au hasard) Singapour. « Nous allons à Singapour. Préparez tout. » Le professeur de psychiatrie à qui il confie cette histoire dans le train anticipe: « Vous êtes allé à Séville [. . .]

⁵⁷⁸ Pierre Louÿs. *Op. cit.*, p. 37.

⁵⁷⁹ Pierre Louÿs. *Op. cit.*, p. 56.

vous saviez qu'elle était à Séville. Vous avez changé d'avis. C'est très humain. Au niveau de l'inconscient nous savons bien que le hasard n'existe pas. » Dans ce dialogue entre Mateo et le voyageur, Buñuel reprend les concepts qu'expose André Breton dans *L'amour fou* (1937), mais aussi *Nadja* (1928) et *Les vases communicants* (1932). Ce dernier déclare: « Le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain (pour tenter hardiment d'interpréter et de concilier sur ce point Engels et Freud). »⁵⁸⁰ Buñuel replace donc la recherche de Conchita dans les concepts surréalistes de Breton.

Mais plus qu'une femme surréaliste, Conchita est une femme insaisissable, au caractère changeant et contrecarrant toutes les attentes de son soupirant Mateo, une femme qui a un pouvoir de destruction sur l'homme, ce qu'on appelle une femme fatale.

c. L'amour destructif de Conchita

Comme l'indique Pierre Goujon dans sa biographie de Louÿs, « tous les caprices de Conchita visent non seulement à tromper Mateo, mais surtout à l'humilier et à le faire souffrir. . . »⁵⁸¹ Elle déclare son amour mais ne se donne jamais à la différence du roman (c'est du moins ce qui peut sembler). Tombé sous le charme de Conchita, Mateo ne pense plus qu'à vivre son amour, mais au lieu de cela, il subit un calvaire car la jeune femme, manipulatrice à souhait, se soustrait invariablement à ses désirs. Sorte de femme-enfant⁵⁸², Conchita s'avère être une experte dans le jeu de séduction et d'amour pervers qui dirige et contrôle entièrement.

Dans le roman, elle sous-entend qu'elle souhaite devenir la maîtresse de Mateo (chapitre 5) mais elle disparaît (chapitre 6). Lorsqu'il la revoit un an plus tard, elle veut renouer

⁵⁸⁰ André Breton. *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 1937, p. 31.

⁵⁸¹ Jean-Paul Goujon. *Pierre Louÿs*. Paris: Fayard, 2002, page 406.

⁵⁸² Pour reprendre le titre d'un roman de Catulle Mendès: *La Femme-Enfant* (1891).

avec lui (chapitre 7). La nuit où elle doit s'offrir à Mateo, elle se dit « indisposée ». Mateo concède: « son obstination à me séduire et à me repousser, ce manège qui durait depuis un an déjà et redoublait à la suprême minute où j'en attendais le dénouement, arrivait à exaspérer ma tendresse la plus patiente » (chapitre 8). Autre déconvenue, il la trouve nue en train de danser devant des étrangers (chapitre 11). Puis, après lui avoir acheté une maison où ils doivent couler des jours heureux, un soir elle lui refuse l'entrée et sous ses yeux, derrière une grille, elle prétend le tromper avec Morenito (chapitre 12). Le lendemain, une violente dispute éclate durant laquelle Mateo frappe Conchita, elle se donne⁵⁸³, mais après cela elle devient d'une jalousie telle qu'il la quitte (chapitre 14).

Pour parler de cette liaison tumultueuse, Buñuel effectue une mise en scène très personnelle qui incorpore néanmoins les principaux éléments de la trame du roman. Il y ajoute le terrorisme ce qui tend à établir un parallèle entre la folie des êtres humains et celle de Conchita. Buñuel intègre cette idée lorsque Mateo et sa belle vont dans sa maison de campagne ; elle a promis de se donner mais une fois de plus elle se dérobe grâce au port d'une culotte de toile et de cuir fermée par un complexe laçage. S'ensuivent les paroles de Conchita: « Tu sais Mathieu, ce que je fais, moi non plus, je ne l'aime pas. Et toi ce que tu aimes c'est ce que je te refuse, ce n'est pas moi. Il faut que tu attendes, c'est tout. Ça viendra, petit à petit. Tu sais que je suis à toi et à toi seul, alors qu'est-ce que tu veux de plus ? Dis ! Tu veux que je vienne habiter chez toi ? »⁵⁸⁴

Excédé, Mateo pleure.

⁵⁸³ Nous ne partageons pas l'idée d'Arnaud Duprat qui dans un article intitulé *La subversión de la adaptación literaria en Tristana y Ese oscuro objeto del deseo de Luis Buñuel* affirme que dans le roman Mateo viole Conchita et que cette idée se retrouve dans la première scène du film. Arnaud Duprat. *La subversión literaria en Tristana y Ese oscuro objeto del deseo de Luis Buñuel*. Córdoba: UcoArte, 2012, p. 28-35.

⁵⁸⁴ Pierre Louÿs. *Op. cit.*, p. 43.

Premier constat, Conchita n'est pas une femme de parole ; non seulement elle ne tient pas sa promesse mais elle se complaît à humilier Mateo. Mais, au cours de cette conversation, Jouant des sentiments qu'il a pour elle, elle fait diversion et lui promet autre chose: habiter avec lui. Cette stratégie habile montre la versatilité du personnage qui doit éviter la rupture. Le lendemain Conchita dans une autre discussion demande:

- Je voudrais te demander une chose.
- Mais oui.
- Pourquoi tu veux absolument faire l'amour avec moi ?
- Pour être plus près de toi, parce que je t'aime.
- Moi aussi je t'aime. Et pourtant, je n'ai pas envie de faire l'amour avec toi. Nous sommes ensemble. Je viens dans tes bras, je te caresse, tu as mes jambes, ma bouche, mes seins. Pourquoi veux-tu en plus faire l'amour ?
- Parce que c'est normal, c'est naturel. Tous les gens qui s'aiment font la même chose.
- Alors tu trouves que je ne suis pas normale ?

L'absence de réponse de Mateo est révélatrice de sa soumission. Il n'argumente pas et accepte, aveuglé par son amour. La scène qui suit cette conversation d'ailleurs commence par un gros plan sur un journal qui annonce: « Les terroristes n'ont pas cédé, le jumbo détourné explose: 290 morts ». Comme les terroristes, Conchita ne cède pas, elle garde sa virginité. Toujours plus humiliant, la scène qui suit présente Conchita dans le lit de Mateo, mais elle n'est avec lui que pour quelques instants et toujours sans se donner. On entend alors un bruit de freins et une voiture qui s'écrase. Un plan d'ensemble en plongée sur la rue montre un individu armé d'un pistolet qui tire sur un homme qui s'écroule. A la suite de cette scène Conchita déclare:

- Ça m'a fait peur. Ça m'a coupé l'envie de rester.
- Mais hier, je t'ai eue plus longtemps.
- Hier, c'était hier et aujourd'hui c'est aujourd'hui. Laisse-moi le temps de m'habituer à toi.
- Non, va-t'en !

En provoquant Mateo dans les limites du raisonnable, Conchita appréhende ce qu'il est capable d'accepter et d'endurer. A cause d'elle, sans se l'avouer, cet homme riche et ayant l'âge d'être son père vit une forme de déchéance personnelle: elle le domine, il se soumet à ses exigences. Les images sur le terrorisme parsemées au cours du film sont là pour insister sur l'aspect explosif de la relation.

Mateo craque après la scène de la grille au cours de laquelle Conchita lui fait croire qu'elle le trompe avec son ami Morenito. Le lendemain, son cynisme dépasse les bornes: « j'étais venu [. . .] savoir comment tu étais mort. Je croyais que tu m'aimais davantage et que tu te serais tué dans la nuit. »⁵⁸⁵ Ne pouvant plus contenir sa colère, les coups pleuvent. La réaction de Conchita est alors inattendue et nous donne la mesure de son sadomasochisme: « Maintenant, je sais que tu m'aimes, Mateo, je suis toujours vierge, oui. » Dans l'adaptation théâtrale qu'il en fit avec Pierre Frondaie, Louÿs détaille la logique de la jeune femme:

Maintenant, nous avons l'amour !. . . L'amour que je ne connais pas ! Que j'ai refusé à tous ! Que je te donne à toi !... Mon beau Mateo ! Mon amour !. . . Que tu m'as bien battue, mon cœur ! Que c'était doux ! Que c'était bon !. . . Tu m'aimeras ? Dis-le moi de ta bouche. . . Et, quand tu m'aimeras, tu me battras encore ? Promets-le moi ! Tu me battras bien ! Tu me tueras ! Dis-moi que tu me tueras !⁵⁸⁶

La différence entre Louÿs et Buñuel, c'est que ce dernier ne fait pas suivre cette scène violente par la consommation de ce que Conchita avait promis à Mateo. Le réalisateur choisit de laisser planer le doute sur cette issue jusqu'à la fin du film.⁵⁸⁷ Buñuel les sépare et ne les réunit que plus tard, notamment dans la dernière séquence filmée passage Choiseul à Paris où la vue de

⁵⁸⁵ Pierre Louÿs. *Op. cit.*, p. 126.

⁵⁸⁶ Pierre Louÿs & Pierre Frondaie. *La femme et le pantin*. Paris: L'illustration théâtrale, 1911, p. 172.

⁵⁸⁷ Voir note 139.

la tâche de sang sur le vêtement de mariée que reprise la couturière suggère que l'union a été consommée.

Dans le scénario originel consulté au Luis Buñuel Film Institute, la fin que Buñuel avait conçue diffère de ce qu'il filme ; il est écrit: « ils s'avancent lentement, au bras l'un de l'autre, comme deux promeneurs, dans le passage Choiseul, ils regardent les vitrines, Conchita est visiblement enceinte de quatre ou cinq mois. Puis Conchita lève les yeux vers Mathieu et lui sourit. Il y a dans ce regard et dans ce sourire toute la tendresse possible. Un sentiment nouveau, très beau, très rare. » La Conchita que Buñuel envisageait originellement est beaucoup plus apaisée que celle qui figure dans le film, puisque jusqu'à la fin, les deux êtres se disputent de nouveau et le film se termine par une nouvelle explosion qui surgit alors que le scénario originel ne la prévoyait pas. On note aussi qu'il indique que la jeune femme serait enceinte alors qu'elle ne l'est pas (ou pas clairement) dans le film, ce qui laisse planer le doute sur le lien qui les unit.

Buñuel, après quelques hésitations, a donc décidé de maintenir Conchita dans son caractère de femme versatile, cruelle et insupportable, tout en faisant un parallèle avec le terrorisme jusqu'à l'extrême fin. Ces images sont fidèles à l'œuvre de Louÿs. En revanche, il tend à atténuer certains aspects du roman comme le prétendu attachement à la religion de Conchita.

d. Sans foi ni loi

Dans la version de Louÿs, Conchita joue quelque peu sur son éducation religieuse et l'idée de péché pour enflammer Mateo. Elle déclare à Mateo: « Je suis très pieuse, mais je n'ai

pas fait de vœux »⁵⁸⁸, lui laissant entendre qu'elle se donnera, bien que l'hypothèse du mariage ne soit pas envisagée.

Comme le souligne Michel Jarrety, « Loin de lier la luxure à l'impiété, comme bien des romans du XVIIIe siècle, elle établit l'alliance de l'érotisme et de la piété. »⁵⁸⁹ Après avoir embrassé Mateo, Conchita baise son scapulaire et déclare:

Demain, je dirai à mon confesseur tout ce que j'ai fait depuis huit jours et même ce que je ferai dans vos bras pour qu'il m'en donne l'absolution d'avance: c'est plus sûr. Le dimanche matin, je communierai à la grand-messe et quand j'aurai en mon sein le corps de notre seigneur, je lui demanderai d'être heureuse le soir et aimée le reste de ma vie. Ainsi soit-il !⁵⁹⁰

Conchita laisse entendre que bien qu'elle suive les concepts catholiques, elle demanderait en quelque sorte une dérogation à son prêtre, ce qui est assez blasphématoire ; comme si Conchita se moquait autant de la religion que de Mateo. D'ailleurs, Mateo reconnaît: « Elle faisait mal, non pour le plaisir de pécher, mais pour la joie de faire mal à quelqu'un. »⁵⁹¹

Pourtant Mateo n'a pas tout de suite saisi cela. Il fait des parallèles entre les attributs de Conchita et la religion: « Les seins que je mis à nu, en ouvrant ce corsage gonflé, étaient des fruits de terre promise. »⁵⁹² Or, cette terre promise qui fait référence à l'épisode biblique de Moïse, le prophète n'y mit jamais les pieds puisqu'il mourut avant d'y parvenir sur le mont Nébo. Cette comparaison de Louÿs est un signe prémonitoire des désillusions à venir de Mateo.

Dans son adaptation, curieusement, Buñuel n'attribue cet aspect religieux qu'à la mère de Conchita qui passe la majeure partie de son temps à l'église (« Il faut bien prier pour la pauvre

⁵⁸⁸ Pierre Louÿs. *Op. cit.*, p. 72.

⁵⁸⁹ Pierre Louÿs. *Op. cit.*, p. 20.

⁵⁹⁰ Idem.

⁵⁹¹ Pierre Louÿs. *Op. cit.*, p. 132.

⁵⁹² Pierre Louÿs. *Op. cit.*, p. 92.

âme de mon mari ») et qui refuse de travailler (« j'aime mieux baiser les dalles de l'église que de balayer celles de la porte. »)

Pour Buñuel, c'est donc la mère de Conchita (de la même génération que Mateo) qui incarne les concepts religieux passés. Conchita se moque un peu de l'attitude de sa mère et elle a bien compris que si elle veut poursuivre sa liaison avec Mateo, un homme d'une classe sociale supérieure, sans soucis financiers, elle doit outrepasser ces interdits religieux tout en restant vierge, ce qui lui assure de conserver l'intérêt de Mateo. Aucun des nombreux réalisateurs ayant travaillé sur le roman n'a repris ce concept religieux du roman.

e. Conchita Montenegro, Marlène Dietrich et Brigitte Bardot, les autres Conchita⁵⁹³

Le personnage de Conchita inspira de nombreux cinéastes. Sa première apparition dans le cinéma français remonte à 1929, lorsque Jacques de Baroncelli (1881-1951)⁵⁹⁴ adapte le roman avec l'actrice et danseuse espagnole Conchita Montenegro qui n'avait alors que 17 ans. Le film de Baroncelli, perdu pendant plusieurs années, fut redécouvert et restauré en 1990.⁵⁹⁵ Sorti originellement sur les écrans en 1929, en France, il est vraisemblable que Buñuel qui habitait à Paris à cette date l'ait vu. L'édition Criterion du film *Cet obscur objet du désir* montre que trois scènes du film de Buñuel adoptent exactement la même mise en scène que Baroncelli. Par

⁵⁹³ Nous n'incluons pas dans cette section la performance de Geraldine Farrar qui interpréta Conchita dans le film de Reginald Barker en 1920 pour Sam Goldwyn ; nous n'avons pas pu voir ce film. Plusieurs sources (dont L'Avant-scène, numéro 344, p. 69) indiquent que le film de l'Argentin Luis Cesar Amadori *La pasión desnuda* (1952) avec Maria Felix est une adaptation de *La femme et le pantin* tout en précisant qu'il est difficile de visionner ce film. Il est actuellement en libre accès sur le site YouTube et il n'a visiblement aucun lien avec le roman de Louÿs.

⁵⁹⁴ Jacques de Baroncelli est le père de Jean de Baroncelli qui fut un critique de cinéma pour le journal Le Monde de 1953 à 1983.

⁵⁹⁵ Il semblerait que Jean-Claude Carrière ait participé la réécriture des cartons perdus.

exemple, la scène durant laquelle Conchita danse nue devant des touristes dans un bar de Séville (chapitre X du roman de Louÿs intitulé « Où Mateo se trouve assister à un spectacle inattendu ») est très similaire. De la même manière, la séquence de la grille est reprise mais avec un cadre moins grandiose que chez Baroncelli qui semble vouloir mettre à l'honneur l'intérieur des palais mudéjars d'Andalousie (Chapitre XII du roman: « Scène devant une grille fermée »). Enfin la troisième scène comportant de nombreuses similarités (même si elle est beaucoup plus développée chez Baroncelli que chez Buñuel) a lieu juste après la scène de la grille, lorsque Conchita vient le lendemain voir Mateo en s'étonnant qu'il ne se soit pas tué (Chapitre XIII du livre: « Comment Mateo reçut une visite et ce qui s'ensuivit »).

D'une manière générale, la Conchita de Baroncelli qui évolue dans des décors sévillans authentiques, est fidèle à celle de Louÿs. Au niveau du style cinématographique, on peut dire que Baroncelli est un bon « illustrateur » du roman même si on note une dramatisation un peu outrancière de certaines scènes, mais qui a pour avantage de limiter le nombre de cartons de ce film muet. Buñuel reprend plus littéralement certaines idées et dialogues du roman même si par ailleurs il ajoute certains éléments qui tendent à moderniser l'histoire et changent l'atmosphère (thème que je développerai au chapitre IV).

La Conchita de Josef von Sternberg interprétée par Marlène Dietrich en 1935, est loin de produire le même effet. A l'époque du tournage, l'actrice d'origine allemande a trente-cinq ans et aux vues du roman, elle est assez peu crédible dans le rôle d'une vierge de quatorze ans. Pour parer à cet inconvénient majeur, Sternberg fait d'elle une femme fatale comme Hollywood sait si bien le faire ; les slogans publicitaires réalisés avec l'aide du scénariste John Dos Passos sont assez révélateurs à ce sujet. L'affiche pour la promotion du film montrant le couple Dietrich-

Romero s'embrassant annonce sans ambages: « Kiss me and I will break you heart !/ Embrasse-moi et je te briserai le cœur !» Le changement même du titre par *The Devil is a woman / Le diable est une femme* résume bien l'orientation donnée à l'histoire.⁵⁹⁶

La mise en scène du film tend à valoriser l'actrice, coûte que coûte, grâce à un nombre impressionnant de toilettes, les unes plus extravagantes que les autres, alors que Conchita travaille par ailleurs dans une modeste usine de tabac. Ces riches atours: plumes, paillettes, chapeaux, bijoux, mettent en valeur la beauté sophistiquée de Dietrich et relègue aux oubliettes la Conchita provinciale et exotique qu'est censée être le personnage créé par Louÿs. Sternberg fait par ailleurs un usage excessif des premiers plans de l'actrice en utilisant la technique de l'éclairage en trois points, toujours pour mettre en valeur l'aspect femme fatale de l'actrice dont le visage aux sourcils rasés et tracés au crayon correspond aux critères de beauté hollywoodiens en usage à l'époque. Conchita est par ailleurs présentée comme une femme entretenue qui ressemble à une cocotte très demandée si l'on en juge par les propos que tient la tenancière de l'établissement.

Les dialogues hollywoodiens sont dans la lignée de la mise-en-scène. Antonio Galvan, l'amant de Conchita (et aussi confident de Mateo) déclare: « You're a very beautiful woman. It's easy to see why men should lose their heads over you / Vous êtes une très belle femme. Il est facile de voir pourquoi les hommes perdent la tête pour vous. »

On relèvera enfin que la fin de l'histoire est modifiée. Sur le point de partir avec le jeune Antonio (André Stévenol dans le roman), Conchita reste avec don Pascual (Mateo) mourant. Par amour, ce dernier s'est volontairement laissé atteindre par son adversaire lors d'un duel devant

⁵⁹⁶ Le film devait tout d'abord s'appeler *Spanish Caprice*.

départager les deux hommes pour les beaux yeux de la belle. Chez Sternberg, Conchita est donc une femme fatale mais sur qui, à la fin, la morale triomphe. Elle n'est plus cette femme ayant « de la glace là où d'autres ont un cœur » (autre formule hollywoodienne utilisée au cours du film. En Espagne, Franco jugea le film scandaleux et non seulement il le fit interdire dans son pays mais il réussit aussi à en stopper la distribution. Sur sa demande, le gouvernement américain ordonna aux studios Paramount de détruire toutes leurs copies et ce ne fut qu'en 1959 qu'on redécouvrit le film grâce à la copie qu'avait gardée Sternberg.⁵⁹⁷

En 1959, Julien Duvivier reprend l'histoire pour en faire une adaptation avec le sexe symbole de l'époque: Brigitte Bardot. Concernant ce choix, on conçoit que Brigitte Bardot représente alors l'essence du désir masculin mais elle incarne aussi la France alors que l'héroïne du roman de Louÿs, Conchita, est espagnole. Pour contourner cet handicap, Conchita (rebaptisée Eva) devient une guide touristique dans l'Espagne de la fin des années 50. Comme pour mieux souligner cette situation, le réalisateur donne une vision « carte postale » de Séville. Il nous présente les grands sites touristiques tels que la Place d'Espagne ou la Plaza de Toros dans laquelle Eva (Brigitte Bardot) participe à une scène de tauromachie.⁵⁹⁸

Comparée aux deux autres Conchita, celle de Duvivier est celle qui s'éloigne le plus du roman de Louÿs. Dans cette version, les personnages sont totalement modifiés. Conchita a un père écrivain qui a fui la France à cause de ses écrits douteux durant l'occupation allemande. Elle a aussi un fiancé garagiste ce qui tend à faire d'elle une fille respectable. Quant à Don Mateo, il

⁵⁹⁷ Jean-Claude Carrière raconte que sous Franco, il était interdit de parler d'adultère dans les films. Dans les doublages des films américains, l'amant ou la maîtresse devenaient le frère ou la sœur ce qui donnait lieu à des scènes cocasses. « Charles Boyer dans *Back Street* demandait les larmes aux yeux s'il allait s'enfuir avec sa sœur. Au nom de la santé morale des familles, l'inceste envahissait les salles ibériques. » Jean-Claude Carrière. *Le film qu'on ne voit pas*. Paris: Plon, 1996, p. 90.

⁵⁹⁸ Ce qui est assez ironique aux vues des positions de l'actrice adopte en faveur de la défense des animaux à partir de 1973.

est marié et devient marchand de taureaux. Le metteur en scène veut montrer que malgré ces obstacles, Eva est une femme vertueuse tout en suscitant le désir des hommes ; il la fait évoluer dans la foule qui célèbre le carnaval, son seul passage semble provoquer jalousie, chaos et anarchie. L'esprit du roman n'est pas respecté et l'intérêt du film repose principalement sur l'incarnation du désir par Bardot. Il semblerait que le succès du film soit simplement dû à la scène durant laquelle Bardot danse nue devant les touristes. Duvivier en prit grand soin en mettant en place un jeu de miroir qui, en multipliant l'image de la jeune femme, renforça l'érotisme du moment même si le spectateur n'entrevoit qu'à peine une Bardot dénudée se couvrant partiellement avec un châle. Les associations catholiques s'attaquèrent au film: « par discipline chrétienne, il est demandé de s'abstenir d'aller voir ce film. »⁵⁹⁹

De ces trois Conchita, celle de Jean de Baroncelli est incontestablement celle qui se rapproche le plus du roman de Pierre Louÿs, c'est aussi celle qui inspira Buñuel. Les trois ont aussi le défaut de se perdre dans le folklore espagnol. Buñuel, au contraire, s'en éloigne pour recentrer l'action sur le désir et l'analyse des personnalités de Mateo et Conchita. En ce sens, nous considérons la représentation buñuelienne de Conchita particulièrement réussie. En intégrant des éléments surréalistes (deux actrices pour un seul personnage, par exemple), il arrive à faire ressortir des éléments essentiels du roman, tout particulièrement la notion de désir qu'incarne la jeune espagnole.

A l'issue de ces analyses de portraits de femmes, force est de constater que dans ses adaptations Buñuel durcit la personnalité de ses héroïnes tout en modifiant leur destin. Célestine

⁵⁹⁹ Cité dans un article de Jean-Pierre Bouyxou intitulé *La femme et le pantin* (1958). *Pierre Louÿs et le cinéma*. Reims: A l'écart, 1986, p. 20.

dans *Le Journal d'une femme de chambre* (1900) accable Joseph et se marie sans amour au Capitaine Mauger ; Séverine devient une femme sans cœur vis-à-vis de son mari et ne lui avoue pas qu'elle est responsable de son accident ; Tristana laisse mourir son tuteur après l'avoir épousé ; Conchita continue de tourmenter Mateo dans une relation explosive. Toutes ses femmes sans cœur ont la particularité de ne pas être des mères, l'absence de sentiments maternels contribue à confirmer leur dureté. Par ailleurs, elles n'ont pas de cellule familiale: on ne sait pas si Célestine a une famille, Séverine évolue dans un cercle d'amis, Tristana est orpheline⁶⁰⁰, seule Conchita vit avec sa mère mais son père est mort. Pour chacune d'entre elles, le père se confond avec leur homme qui chez Buñuel est souvent plus âgé (à l'exception de Séverine). On peut y voir un parallèle avec les propres parents de Buñuel qui avaient une grande différence d'âge.

Faut-il pourtant voir dans les modifications opérées par le réalisateur un lien avec sa propre vie, ses propres expériences notamment avec les femmes qui ne sont pas toujours présentées sous leur meilleur jour ? L'intéressé constate qu'on lui a reproché de donner une image négative des femmes: « Fernando Cesarman, le psychanalyste, a dit que je suis un misogyne, que dans mes films la femme est toujours traînée dans la boue. Je ne sais pas. Je ne crois pas être misogyne. Je ne comprends peut-être pas grand-chose aux femmes. Il est vrai aussi que je me sens mieux en compagnie des hommes qu'en compagnie des femmes. »⁶⁰¹ Buñuel a certes une attitude conservatrice, machiste vis à vis de sa femme, mais nous sommes convaincu, au regard de ses adaptations, qu'il existe une barrière, assez peu poreuse, entre sa vie privée et ce qu'il offre aux spectateurs. Buñuel aime davantage faire travailler son « muscle imagination »

⁶⁰⁰ Après son mariage avec Lope, le couple fait une donation à un orphelinat comme pour confirmer que leur union sera inféconde.

⁶⁰¹ Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 318.

(comme l'explique Carrière) qui a pour effet de surprendre les spectateurs et de susciter leur curiosité.

Enfin, il est intéressant de constater que Buñuel s'attache toujours à des romans qui ont des personnages féminins centraux. On relève qu'il prend plaisir à complexifier leurs personnalités, à montrer leur perversité comme leur humanité car pour le réalisateur, rien n'est jamais noir ou blanc. Il ne perd pas de vue cependant qu'il est dans une logique d'adaptation et que ces femmes sont des victimes du désir masculin (mis à part Séverine qui vit ses propres désirs) et du pouvoir des femmes dans les œuvres elles-mêmes. En modifiant leur destin (donc la fin des romans), Buñuel a au contraire tendance à les émanciper. Célestine ne suit pas Joseph et fait sa vie avec Mauger, Séverine n'avoue pas ses activités de prostituée à Pierre, Tristana ne finit pas passionné par la cuisine et se débarrasse du vieux don Lope. Seule Conchita ne part pas avec un nouvel amant mais continue dans sa logique de bataille amoureuse avec Mateo, elle pourrait même lui donner un enfant chez Buñuel.

L'image positive ou négative que donne Buñuel de ces femmes passe par un habile travail de réécriture. Buñuel tend à réinventer les histoires de ces romans. A ce titre, on peut voir en lui un écrivain qui se plaît à travailler sur des œuvres secondaires qu'il peut modifier à son idée. Aussi nous paraît-il pertinent d'analyser ses stratégies et techniques d'écriture qui se retrouvent dans chacune de ses adaptations.

Chapitre IV

Du livre au film: méthodes et thèmes récurrents dans les adaptations de Luis Buñuel

« Una buena película debe tener la ambivalencia de dos cosas opuestas y afines »

« Un bon film doit avoir l'ambivalence de deux choses opposées et analogues »

Luis Buñuel

Il est de coutume que les génériques des films indiquent si les réalisations cinématographiques sont inspirées d'une œuvre littéraire. Cela leur confère un label qualité, surtout si l'auteur est connu, ou, dans le cas contraire, cela permet de rendre hommage à l'écrivain soit pour ses valeurs littéraires, soit pour la qualité de l'intrigue qu'il a construite ou les deux. Les films de Buñuel n'échappent pas à la règle. Dans ses adaptations mexicaines, on retrouve quatre formules standard, assez proches les unes des autres, qui indiquent leur filiation à une œuvre littéraire. Par exemple, pour *El Gran Calavera / Le grand noceur* (1949), il est spécifié qu'il s'agit d'une « adaptación cinematográfica [. . .] escrita sobre el original del mismo título de Adolfo Torrado / adaptation cinématographique écrite d'après [l'œuvre] éponyme d'Adolfo Torrado ». Le film *El* tourné en 1952 mentionne « adaptación basada en la obra de Mercedes Pinto / adaptation basée sur l'œuvre de Mercedes Pinto » et pour *Una mujer sin amor* (1952), il est annoncé « argumento basado en la novela *Pedro y Juan* de Guy de Maupassant / scénario basé sur le roman *Pierre et Jean* de Guy de Maupassant », formule également utilisée pour *El rio y la muerte / Le fleuve et la mort* (1955), film tiré du roman de Miguel Alvarez Acosta (1907-1996), *Muro blanco sobre roca negra* (1951). Enfin, dernière variante utilisée pour *Ensayo de un crimen / La vie criminelle d'Archibald de la Cruz* (1955): « argumento y adaptación cinematográfica inspirados en la obra de Rodolfo Usigli / scénario et adaptation inspirés de l'œuvre de Rodolfo Usigli ». On relèvera dans ces exemples l'importance des termes « basé » ou « inspiré » qui tend à souligner que le réalisateur a pris quelques libertés avec l'œuvre littéraire. On retrouve la même manœuvre dans les adaptations françaises. La classique mention « d'après le roman de. . . » est de mise dans la majorité des génériques sauf dans le dernier film (*La femme et le pantin*) dans lequel il est indiqué: « inspiré de l'œuvre de Pierre Louÿs ». Constat similaire pour les films tournés en

langue anglaise ; pour *The young one* (1960), il est mentionné « inspired by Peter Matthiessen's story *Travelin man* / Inspiré par l'histoire de Peter Matthiessen *Travelin Man* ». En revanche, pour *Robinson Crusoe*, le générique ne dit pas spécifiquement qu'il s'agit de l'adaptation de Defoe, l'œuvre étant mondialement connue. Les spectateurs peuvent cependant entrevoir son nom sur la couverture d'un livre qui s'ouvre pour nous conter l'histoire du célèbre rescapé, image revenant à suggérer que le film est une illustration fidèle du livre.⁶⁰² Enfin, dans le cas de *Tristana*, le réalisateur omet d'indiquer que le film est tiré du roman de Benito Pérez Galdós. Oubli intentionnel ou inadvertance ? Force est de constater, quelle que soit la manière dont sont introduites les filiations avec les œuvres originales, que Buñuel y insère systématiquement sa touche personnelle, son style, tout en gardant des éléments qui laissent planer l'illusion de la fidélité.

Il nous appartient donc de déterminer comment Buñuel s'approprie les œuvres (roman, pièce de théâtre, nouvelle) et les restitue en images. Alain Garcia prétend que « l'adaptation trop soumise au texte « trahit » le cinéma, l'adaptation trop libre « trahit » la littérature, seule la « transposition » ne trahit ni l'un ni l'autre en se situant aux confins de ces deux formes d'expressions artistiques. »⁶⁰³ Comment le cinéaste d'origine espagnole arrive-t-il à cet équilibre ? Comment le film tend-il à devenir autant ou, dans certain cas, plus célèbre que l'original au point d'en faire une œuvre buñuelienne ? Comment Buñuel obtient-il cette « ambivalence de deux choses opposées et analogues » qu'il déclare être essentielles à la réussite

⁶⁰² On notera que cette technique est souvent utilisée dans les films américains tirés d'œuvres littéraires à caractère historique. A titre d'exemple, on peut citer *Adventures of Don Juan* (1948), film qui, nous l'avons dit chapitre I, avait suscité l'intérêt de Buñuel. En janvier 1946, il écrit une lettre au producteur Jerry Wald (1911-1962) pour proposer ses services en expliquant bien connaître l'œuvre tout en confiant avoir travaillé avec Robert Florey (1900-1979) sur un plan du Madrid du XVIIe siècle. USC Warner Bros. Archive, Los Angeles, *Adventures of Don Juan*, boîte 1, dossier 015575.

⁶⁰³ Cité par Francis Vanoye. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris: Nathan, 1991, p. 129.

d'un film ? C'est ce à quoi nous allons nous attacher en étudiant ses réalisations (et certains de ses projets de réalisation) exécutées entre 1963 et 1977.

A. La fidélité: entre illusion et création

i. La religion, thème buñuelien ?

L'équilibre entre l'œuvre littéraire et le film passe tout d'abord par l'intérêt que porte le réalisateur aux romans. Il est frappant de constater que dans leur immense majorité, ils incorporent le thème de la religion. Cette omniprésence dans l'œuvre cinématographique sème le trouble. Ce thème est-il de Buñuel lui-même ou appartient-il aux auteurs des romans ? Si le doute existe, c'est que le réalisateur a régulièrement filmé le sujet à travers des réalisations originales. *La voie lactée* (1969)⁶⁰⁴, film consacré au cheminement de deux pèlerins vers Saint-Jacques de Compostelle, en est le parfait exemple. Mais, même dans ce cas (et nous l'avons déjà dit dans le chapitre I), les écrits sont encore la matière première de Buñuel. Il l'indique lui-même à la fin de son film: « Les textes et citations sont empruntés soit aux Ecritures, soit à des ouvrages de théologie et d'histoire ecclésiastique anciens et modernes. » Son scénariste, Jean-Claude Carrière, confirme que pour ce film, les deux hommes n'ont jamais réuni et consulté autant de documentation.⁶⁰⁵

Alors s'agissant du *Journal d'une femme de chambre*, *Belle de Jour*, *Tristana* et *Cet obscur objet du désir*, le thème a-t-il été incorporé ou existait-il dans le roman ? Dans la majorité des cas, l'œuvre adaptée contient la thématique, il existe même dans certains cas une corrélation

⁶⁰⁴ Jean-Claude Carrière confie que c'est après avoir vu *La chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard, film qui discute l'héritage de la Révolution russe et l'influence de la Révolution culturelle de Moa Zedong (les dialogues reprennent le *Petit livre rouge*), que lui est revenue l'idée de ce film sur les hérésies. Il confie à son scénariste: « Maintenant, je sais comment le faire. » Entretien de Jean-Claude Carrière, *La voie lactée*, Criterion, 2007. DVD.

⁶⁰⁵ Entretien de Jean-Claude Carrière, *La voie lactée*, Criterion, 2007. DVD.

entre les idées de l'écrivain et celles du réalisateur. Par exemple, Octave Mirbeau dans *Le journal d'une femme de chambre* montre le ridicule et le poids de la religion dans la société française. Buñuel reprend ses exemples pour exprimer ses propres idées sans effectuer de modifications majeures.⁶⁰⁶ Par exemple, lorsque Madame Monteil (Lanlaire dans le roman) expose à un prêtre la fréquence des désirs de son mari. Il est intéressant de voir que Buñuel ne change presque aucun mot de ce qu'a écrit Mirbeau. Ce qui semble être une excellente scène de Buñuel est en réalité de Mirbeau.

Dans *Tristana*, Buñuel suit aussi fidèlement les thèmes liés à la religion. La métamorphose de don Lope, d'athée convaincu à grenouille de bénitier, est assez significative. Dans son roman Galdós affirme « il professait les principes les plus erronés et les plus subversifs. »⁶⁰⁷ Ainsi, dans le film, lorsque Tristana s'apprête à emménager chez son tuteur et qu'elle choisit d'amener un crucifix ayant appartenu à sa mère, don Lope lui fait remarquer que « le temps aidant, j'arriverai bien à t'enlever quelques superstitions de la tête. » Sur la fin de sa vie, don Lope sous l'influence de Tristana prend goût aux choses religieuses. Le romancier explique: « le plus remarquable fut que les goûts de Tristana se communiquèrent à son vieux tyran et que celui-ci arriva insensiblement à passer peu à peu des moments agréables à Las Siervas, à Las Reparatrices et à San Fermín, en assistant aux neuvaines et aux expositions du Saint-Sacrement. »⁶⁰⁸ Les réminiscences religieuses du film sont donc conformes à celles du roman ; on peut même y voir des parallèles avec la vie de Buñuel qui avait pour ami le père Julian ; les deux hommes aimaient discuter ensemble de théologie. La scène durant laquelle don Lope prend du chocolat chaud avec trois prêtres (don Candido, don Ambrosio et don Joaquim)

⁶⁰⁶ A noter que les deux hommes avaient fait une partie de leurs études chez des Jésuites.

⁶⁰⁷ Benito Pérez Galdós. *Tristana*. Paris: Flammarion, 1972, p. 51.

⁶⁰⁸ Benito Pérez Galdós. *Op.*, p. 226.

est un ajout de Buñuel mais il correspond à ce que Galdós relate sur le vieux don Juan dans le roman. Buñuel n'y ajoute qu'une petite touche d'humour en montrant la cupidité des curés. Don Candido déclare par exemple: « nous gagnons moins qu'un maçon, don Lope ! Et, avec ça, allez entretenir comme moi une sœur veuve et quantité de neveux qu'elle m'a donnée. . . »

Cet obscur objet du désir possède aussi quelques allusions à la religion bien que Louÿs n'en ait pas fait l'élément central. Il insère quelques phrases provocatrices dites par Conchita en vue de faire monter le désir de Mateo. Par exemple, lorsqu'il lui propose de reprendre leur liaison après avoir perdu contact pendant près d'un an, elle se refuse à lui sous prétexte de devoir se confesser: « aujourd'hui, je suis plus noire de péchés qu'une gitane : je ne veux pas devenir femme dans cet état de damnation: mon enfant serait maudit si je suis grosse de vous. »⁶⁰⁹ Mais, celle qui attache une grande importance à la religion dans le roman, c'est la mère de Conchita. Elle déclare par exemple à don Lope lorsqu'il rend visite à sa fille: « Nous serions riches, ma fille et moi, si nous avions suivi les mauvais chemins. [. . .] Mais le péché n'a jamais passé la nuit ici. Notre âme est plus droite que le doigt de Saint Jean et nous gardons confiance en Dieu qui connaît les siens entre mille. »⁶¹⁰ Buñuel fait aussi de la mère la garante des valeurs catholiques. Le réalisateur lui fait dire la même phrase tout en y ajoutant sa touche personnelle: « J'en connais [des femmes] qui ont le rosaire à la main et le diable sous les jupes » ; Buñuel suit donc l'orientation donnée par Louÿs et fixe l'élément religieux sur la mère de Conchita. Cette mère représente l'Espagne des mentalités traditionnelles dans laquelle le style de vie du gentilhomme désargenté (comme dans le célèbre épisode de *La vanité de l'honneur* dans le

⁶⁰⁹ Pierre Louÿs. *La femme et le pantin*. Paris: Le livre de poche, 2001, p. 88.

⁶¹⁰ Pierre Louÿs. *Op. cit.*, p. 76.

Lazarillo de Tormes) est plus honorable que le travail: « j'aime mieux baiser les dalles de l'église que de balayer celle de la porte »⁶¹¹, autre phrase présente dans le roman et le film.⁶¹²

Dans ses films, Buñuel dépasse parfois les idées de l'écrivain. Dans *Cet obscur objet du désir*, Mathieu fait ainsi remarquer aux voyageurs de son compartiment, dans le train qui le ramène en France: « Cette femme était la pire des femmes, la pire de la terre et ma seule consolation c'est de penser que quand elle mourra, Dieu ne lui pardonnera pas. » Allusion de Mathieu à l'enfer qui n'existe pas chez Louÿs. Mais la plus grande incursion de Buñuel est l'idée du GAREJ (Groupement Armé Révolutionnaire de l'Enfant Jésus), groupe terrorisme pur fruit de l'imagination du réalisateur. Ce thème est évidemment absent du roman et ne répond qu'à une préoccupation personnelle du réalisateur. Nous y revenons dans la seconde partie de ce chapitre.

Enfin, nous l'avons dit chapitre II, dans *Belle de Jour*, le thème catholique qui était totalement absent du roman fait une entrée remarquée à deux reprises. Tout d'abord, lorsque Séverine se rend pour la première fois chez Madame Anaïs (maison close). Elle se souvient soudain qu'elle avait refusé l'hostie le jour de sa communion. Puis, quand elle est invitée chez le duc pour participer à un rituel nécrophile.⁶¹³ Les scènes religieuses servent, dans le premier cas, à montrer les sentiments de culpabilité de Séverine et, dans le deuxième cas, à prouver la variété des désirs de Séverine, associés dans le cas présent avec la religion.

Nous pouvons dire à travers ces exemples que Buñuel choisit, consciemment ou inconsciemment, des œuvres qui traitent de la religion. Ce thème est repris fidèlement, surtout

⁶¹¹ Pierre Louÿs. *Op. cit.*, p. 75.

⁶¹² On relèvera que l'attitude de la mère n'est pas sans rappeler celle de don Lope dans *Tristana* qui explique aussi à Saturno qu'il préfère vivre dans la pauvreté plutôt que de travailler. Il associe le travail à une forme d'esclavage indigne.

⁶¹³ Le scénario précisait que la scène devait être précédée d'une messe à laquelle assistait le duc en présence d'un enfant de cœur et d'un prêtre. Ce dernier était joué par Jean-Claude Carrière. La scène a été coupée à la censure.

s'il y a accord entre les vues des écrivains et celles du réalisateur ; Buñuel a rarement ajouté des éléments complémentaires religieux car les œuvres choisies comportaient, parmi d'autres thèmes, ce sujet qui passionnait Buñuel. Soulignons aussi que les deux scénarios non portés à l'écran [*Le moine* (1965) et *Là-bas* (1975)] touchaient tous les deux au thème du satanisme, des exemples qui confirment que le réalisateur s'intéresse à des œuvres qui, de près ou de loin, traitent du thème religieux. Voir dans les adaptations de Buñuel des illustrations de ses idées religieuses est évident mais il ne faut pas perdre de vue qu'elles sont avant tout celles des écrivains sur qui il travaille. Nous pouvons dire, mis à part peut-être *Belle de jour*, que Buñuel n'a pas fait d'ajouts substantiels sur la religion dans ses adaptations ; les fondements et même certaines scènes des films étaient déjà écrites dans les romans.

ii. Des textes aux dialogues

Une des difficultés de l'adaptation repose dans la contrainte temps, car si la longueur d'un roman peut varier, celle d'un film doit rester à peu près constante: quatre-vingt-dix minutes. Comme l'explique Dwight Swain dans son ouvrage *Film scriptwriting* (1988), il existe trois manières de faire une adaptation. Soit le scénariste suit le livre, soit il travaille d'après des scènes clés, soit il construit un scénario original basé sur le livre.⁶¹⁴

Dans ses adaptations, Buñuel opte pour la seconde technique. Il base ses scénarios sur des scènes majeures du film, ce qui lui permet ensuite d'insérer des éléments relevant de ses propres intérêts. Les choix des scènes clés sont révélateurs de l'orientation que le réalisateur veut donner à l'histoire qu'il adapte tout en donnant l'impression qu'il reste fidèle à l'œuvre. De ces scènes

⁶¹⁴ Dwight Swain. *Film scriptwriting: a practical manual*. Boston: Focal Press, 1988, p. 195-200.

clés Buñuel va retenir les dialogues des romans pour les insérer dans ses films. Ce verbatim se retrouve dans *Le journal d'une femme de chambre*. Lorsque Monsieur Rabour décide d'appeler Célestine Marie, il déclare dans le roman de Mirbeau: « toutes mes femmes de chambre, je les ai appelées Marie. C'est une habitude à laquelle je serais désolé de renoncer. . . »⁶¹⁵ Chez Buñuel l'échange entre le vieil homme et sa femme de chambre est identique: « Si vous le voulez bien, je vous appellerai Marie. . . [. . .] Et puis, toutes mes femmes de chambre, je les ai appelées Marie. . . C'est une habitude. . . Et je crois bien qu'il me serait impossible d'y renoncer. » De la même manière, lorsque le fétichiste fait essayer des bottines à Célestine, la seule différence notable entre l'écrivain et le réalisateur, c'est le tutoiement: « Marche un peu que je les voie remuer. . . que je les voie vivre. . . tes petites bottines » alors que Buñuel insère le vouvoiement: « Allez. . . marchez. . . , que je les voie un peu remuer, ces petites bottines. . . que je les voie vivre ! » Buñuel crée un peu de distance entre Monsieur Rabour et Célestine, là où Mirbeau, sous l'excitation des bottines, engage le vieil homme à oublier la retenue que devrait lui imposer sa condition de bourgeois et de patron. Un autre exemple de ce « copié-collé » a lieu entre la maîtresse de maison et le curé du village. Au cours de leur conversation, Madame Lanlaire (Monteil dans le film) lui expose embarrassée les besoins sexuels de son époux. Voici ce qui transparaît dans le roman de Mirbeau:

- Qu'est-ce que vous entendez par *tricher*, mon enfant ? . . fit le curé.
- Je ne sais pas au juste, mon père, répondit Madame, embarrassée. . . De certaines caresses. . .
- De certaines caresses !. . . Mais mon enfant, vous n'ignorez pas que. . . de certaines caresses. . . C'est un péché mortel. . . [. . .] Souvent ?
- Mon mari est un homme robuste. . . de forte santé. . . Deux fois par semaine, peut-être. .

⁶¹⁵ Octave Mirbeau. *Le journal d'une femme de chambre*. Paris: Gallimard, 1984, p. 38.

- Deux fois par semaine ? . . . C'est beaucoup. . . c'est trop. . . c'est de la débauche. . . Si robuste que soit un homme, il n'a pas besoin, deux fois par semaine, de . . . de . . . de certaines caresses. . . ⁶¹⁶

Chez Buñuel, le dialogue contient la même teneur:

Madame Monteil: Vous comprenez, mon mari a des exigences. . . Il est très fort, très actif, et moi. . . je ne suis pas capable de lui donner ce dont il a besoin. . . je ne peux pas, vraiment je ne peux pas. . . Cela me fait trop souffrir. . . [. . .] Conseillez-moi. . . [. . .] Il y a peut-être d'autres moyens, des rapports plus. . . moins. . . certaines caresses qui. . .
Monsieur le curé: Expliquez-moi bien. . . Il y a caresse et caresse. . . [. . .] Et cela se passerait souvent ?

Madame Monteil: Mon mari est un homme si fort. . . Deux fois par semaine, peut-être !
Monsieur le curé: Deux. . . Deux fois par semaine !. . . Mais c'est beaucoup trop. . . c'est beaucoup trop. . . Si robuste que soit un homme, il n'a pas besoin de deux fois par semaine de. . . enfin, voyons. . . Ce que je veux dire, c'est que vous. . . vous devez n'y prendre aucun plaisir.

On le voit, la teneur du dialogue est la même, mais Buñuel avec Carrière (qui tient justement le rôle du curé dans le film) y rajoutent quelques détails croustillants qui apportent un certain piquant à la scène. C'est le cas de la demande de détails du curé « expliquez-moi bien » qui tend à montrer sa curiosité inconvenante tout en mettant Madame Lanlaire dans une situation inconfortable. Quant au conseil final « vous ne devez y prendre aucun plaisir », il ne fait que reprendre des injonctions communément prêchées par l'église pour qui la fonction principale de la sexualité est la procréation.

La même technique est utilisée dans *Belle de Jour*. Lorsque la tenancière de la maison close propose à Séverine un prénom, Kessel écrit:

- Pour l'instant on va vous nommer Belle de jour. Ça vous conviendra-t-il ? Oui ? Vous êtes de bonne composition. Encore un peu timide, mais c'est bien naturel. Pourvu que vous partiez à cinq heures, pas vrai, tout va bien. . . Vous l'aimez ? (Séverine eut un mouvement de recul.) Oh, je n'insiste pas, je ne force pas les confidences. ⁶¹⁷

⁶¹⁶ Octave Mirbeau. *Op. cit.*, p. 68.

⁶¹⁷ Joseph Kessel. *Belle de Jour*. Paris: Gallimard, 1928, p. 67.

Dans le film, Buñuel et Carrière écrivent:

Anaïs: J'ai une idée : si vous vous appeliez Belle de Jour ?

Séverine : Belle de Jour ?

Anaïs: Comme vous ne venez que l'après-midi. . .

Séverine : Oui, si vous voulez. . .

Anaïs: Vous avez l'air nerveuse. Détendez-vous. Vous serez sortie à cinq heures. Ne vous inquiétez pas ! Vous avez quelqu'un qui vous attend ? Un petit ami ? Un petit mari ? Ne croyez pas que je vous pousse aux confidences. . .

Buñuel et Carrière retouchent la forme du dialogue, mais ils en gardent sa teneur. Les modifications tendent juste à supprimer la voix narrative et rendre le dialogue plus fluide à l'écran tout en introduisant le stress que ressent Séverine. En effet, Madame Anaïs va l'introduire auprès d'un premier client. Buñuel se doit de condenser l'action, comparé au roman où le stress surgit quelques pages plus loin.

Dans *Tristana*, roman de Galdós qui comporte moins de dialogues que les œuvres précédentes, il est plus difficile pour le scénariste de reprendre des éléments du texte. Par ailleurs, contrairement au *Journal d'une femme de chambre* et *Belle de Jour*, Buñuel ne travaille pas le scénario avec Carrière mais avec Julio Alejandro. On remarque néanmoins la même tendance. Le passage suivant se répète du roman au film lorsque don Lope menace sa pupille:

Si je m'aperçois que tu cherches à me tromper, je te tue, je t'assure que je te tue. J'aime mieux en finir tragiquement qu'être ridiculisé sur mon déclin. Tu peux recommander ton âme à Dieu si tu veux me tromper. . .⁶¹⁸

Dans le film de Buñuel, don Lope déclare:

Si je te surprends à faire un faux-pas, je te tuerai, . . . Je crois que je te tuerai. Je préfère le drame au ridicule de ma décadence ; et comprends bien que, pour moi, il n'y a pas de secrets.

⁶¹⁸ Benito Pérez Galdós. *Op. cit.*, p. 66.

Les deux répliques sont presque identiques mais la différence notable entre le roman et le film, c'est qu'elles n'interviennent pas du tout au même moment dans le déroulement de l'histoire, élément dissemblable comparé à l'exemple de *Belle de Jour* cité précédemment. Dans le roman, cette scène se situe au début de l'histoire (chapitre VI) lorsque Tristana est séduite par don Lope. Dans le film, Tristana connaît déjà Horacio et la conversation a lieu alors que don Lope essaie d'extorquer des confidences de la jeune femme. Dans l'adaptation, la scène prend l'aspect d'une menace par rapport à un danger réel alors que dans le roman, il s'agit de l'avertissement d'un don Lope qui est conscient de son vieillissement, de la difficulté qu'il aura de pouvoir garder et de se faire aimer de la jeune femme même s'il garde espoir. L'insertion peut se faire dans des contextes différents, ce qui subvertit un peu le message de l'écrivain

Dernier exemple, dans *La femme et le pantin*, lorsque Mateo / Mathieu découvre Conchita en train de danser nue devant des touristes, le dialogue du film est également entièrement tiré du roman:

- Et voilà ton métier ! voilà la femme que j'aime !
- N'est-ce pas, tu n'en savais rien, innocent ?
- Moi ?
- Mais non. C'est bien cela. Tous les Espagnols le répètent ; on le sait à Paris à Buenos-Ayres ; des enfants de douze ans à Madrid vous disent que les femmes dansent toutes nues dans le premier bal de Cadiz. Mais toi tu veux me faire croire qu'on ne t'avait rien dit, toi qui n'es pas marié, toi qui a quarante ans !⁶¹⁹

Dans le scénario, Mathieu confesse:

Mathieu: C'est ça ton métier ?

Conchita: oui et tu le savais.

Mathieu: Moi ?

Conchita: Innocent. Que des femmes dansent toutes nues pour les touristes, même les enfants le savent ! et toi tu veux me faire croire que tu n'en savais rien !

⁶¹⁹ Pierre Louÿs. *Op. cit.*, p. 114.

Comme dans *Belle de Jour*, Buñuel élague et simplifie le dialogue comparé au texte de Louÿs pour rendre la scène plus naturelle, mais une fois de plus la teneur reste identique. On peut donc dire au vu des exemples précédemment analysés que Buñuel donne l'illusion de réaliser des œuvres fidèles en reprenant des passages identiques de romans, très souvent des dialogues qu'il incorpore dans les films. Un lecteur averti reconnaîtra les paroles identiques au roman même si leur place peut éventuellement varier dans le cours de l'histoire (comme dans *Tristana*).

On l'a dit, en choisissant des scènes clés, le réalisateur peut adjoindre sa touche personnelle et supprimer certains passages qu'il a considérés comme inintéressants. Par exemple dans *Le journal d'une femme de chambre*, l'épisode du vol de l'argenterie de Mme Lanlaire (Monteil dans le film) par Joseph disparaît alors même que Renoir, qui en a fait l'adaptation en 1946, fait le choix d'en faire un élément central de son film qui montre la cupidité des Lanlaire comme la malhonnêteté de Joseph. Renoir choisit aussi d'inclure l'histoire du fils tuberculeux qui tombe amoureux de Célestine alors que Buñuel l'ignore pour lui préférer le fétichiste Monsieur Rabour. Des choix qui montrent l'orientation que veut donner Buñuel: l'étude de la femme et du désir (et non, comme Renoir, les injustices sociales, les inégalités).

Dans *Belle de Jour*, la sortie nocturne au restaurant de Séverine avec Marcel et Hippolyte dans les quartiers populaires de Paris est oubliée ; il est vrai qu'elle aurait induit une ambiguïté sur la volonté de Séverine de ne pas mélanger ses deux univers (maison close et vie bourgeoise). Buñuel, on l'a souligné, se focalise sur les rêves de Séverine.

Dans *Tristana*, la liaison avec Horace est réduite à son minimum pour développer le personnage de don Iope. Il est vrai que le roman comporte quatre chapitres (XVI à XIX) qui sont une correspondance entre la jeune femme et son amant et il eut été difficile de construire une

trame narrative à partir d'états d'âmes sans tomber dans le sentimentalisme, ce que déteste le réalisateur. Il voit beaucoup plus d'intérêts à raconter une histoire contre nature entre un vieil homme et sa pupille, une forme d'amour incestueux.

Dans *Cet obscur objet du désir*, Buñuel change considérablement la trame de l'histoire et ignore plusieurs éléments. Par exemple, il est intéressant de noter qu'il passe sous silence l'infidélité que Mateo fait à Conchita avec une jeune italienne rencontrée dans les rues de Séville. Il est vrai qu'il ne l'apprécie guère ; Louÿs la décrit comme une « fort jolie bête dans les boxes d'un harem, mais qui ne suffisait sans doute point aux qualités qu'on attend d'une amie unique et intime. »⁶²⁰ Buñuel fait de Mateo un homme fidèle qui ne peut pas « tromper » Conchita, il le confie d'ailleurs dans une scène que Buñuel crée avec son ami confident: « je respecte trop l'amour pour fréquenter les arrière-boutiques. »

Sur cette phrase de Mateo, Arnaud Duprat suggère dans un article intitulé *La subversión literaria en Tristana y Ese oscuro objeto del deseo de Luis Buñuel / La subversion littéraire dans Tristana et Cet obscur objet du désir de Luis Buñuel*⁶²¹ que le réalisateur insère intentionnellement dans ses dialogues des mots de vocabulaire démodés pour redonner l'esprit de l'époque à laquelle a été composée l'œuvre. Pour étayer cette idée, il explique que l'expression « arrière-boutiques », qui n'est pas tirée du roman, est désuète. Nous n'interprétons pas l'utilisation de ce mot de la même manière car il n'y a pas en 1977 de synonyme équivalent qui illustre de manière aussi imagée ce que veut exprimer le protagoniste: il veut cette fille et pas une autre, il veut vivre une vraie histoire d'amour. D'ailleurs, à nos yeux, l'intention de Buñuel n'est

⁶²⁰ Pierre Louÿs. *Op. cit.*, p. 99.

⁶²¹ Arnaud Duprat. *La subversión literaria en Tristana y Ese oscuro objeto del deseo de Luis Buñuel*. Córdoba: UcoArte, 2012, p. 28-35. Arnaud Duprat est par ailleurs l'auteur d'une thèse publiée en 2011 et intitulée *Le dernier Buñuel*.

pas de donner l'impression d'utiliser un langage vieillot qui serait contemporain du roman mais de retransmettre une image juste des sentiments de ses personnages. L'expression qu'emploie Mathieu (« arrière-boutiques ») montre qu'il est, lui, d'une autre époque, d'une génération qui peut se faire dominer par une femme. Pour cette raison, sa liaison avec Conchita est vouée à l'échec. On relèvera d'ailleurs qu'Arnaud Duprat ne cite qu'un autre exemple pour étayer cette idée (lui aussi tiré de *Cet obscur objet du désir* alors que son article porte aussi sur *Tristana*) car, il faut le reconnaître, il n'en existe pas d'autres. Nous sommes convaincus, qu'au contraire, Buñuel veut intégrer ces œuvres dans une nouvelle époque, il tient à les moderniser pour montrer toute la fraîcheur de leurs idées.

B. Des œuvres dépoussiérées et imprégnées de modernité

i. Déplacements de l'action dans le temps et dans l'espace

Un élément frappant dans le choix les adaptations faites sur la période 1963-1977, c'est que la majorité est tirée d'œuvres « fin de siècle ». *Là-Bas* (1891), *Tristana* (1892), *La Femme et le pantin* (1898), *Le journal d'une femme de chambre* (1900), toutes sont de la Belle époque, d'auteurs que Buñuel a lus et appréciés dans sa jeunesse. Or Buñuel qui adapte ces livres (ou projette de les adapter: *Là-bas*) replace les actions dans son temps. Il confie d'ailleurs cette volonté lorsqu'il parle de l'adaptation de *Nazarín*: « j'ai gardé l'essentiel du personnage de Nazarín tel qu'il est développé dans le roman de Galdós mais en adaptant à notre époque des idées formulées cent ans auparavant ou presque. »⁶²²

L'action du *journal d'une femme de chambre* qui, dans le roman, se déroule à l'extrême fin du XIXe siècle est déplacée dans les années 30. Il y a plusieurs raisons à cela. Tout d'abord,

⁶²² Luis Buñuel. *Mon dernier soupir*. Paris: Ramsay, 1986, p. 266.

Buñuel a toujours affirmé qu'il ne voulait pas toucher à la période de son enfance (il est né en 1900). Deuxièmement, Buñuel connaît bien la France de cette époque puisqu'il y habitait. On relèvera ainsi l'habileté de ce changement pour des spectateurs des années 60. Effectivement, le roman de Mirbeau évoque en filigrane l'affaire Dreyfus, en particulier son retour en France le 1^{er} juillet 1899. Célestine décrit cet événement qui a lieu à Cherbourg: « Le soir du débarquement de Dreyfus en France, j'ai cru que le petit café allait crouler sous les cris de 'vive l'armée' et 'Mort aux juifs !' »⁶²³ Joseph, son mari dans le roman, est un antidreyfusard actif ; il déclare: « si le traite est coupable, qu'on le rembarque. . . S'il est innocent, qu'on le fusille. . . »⁶²⁴

En replaçant l'action dans les années 30, Buñuel montrait que la division politique de la France et l'antisémitisme persistait à l'approche de la seconde guerre mondiale. Joseph lit l'*Action Française* et il prépare des tracts. Son collaborateur, un sacristain, l'aide dans la rédaction: « La France est livrée aux sales mains des métèques et vendue à l'or juif. L'armée française est bafouée. L'église catholique est persécutée [. . .] Tenez-vous prêts ! Bientôt l'heure de la Révolution nationale sonnera. Assez de mensonges et de trahisons. . . » En déplaçant l'action dans la période pré-guerre, Buñuel montre que l'état d'esprit de la France avant 1940 est aussi délétère qu'à l'époque de l'affaire Dreyfus. L'allusion à la « Révolution nationale » fait référence à l'accession au pouvoir de Pétain en 1940 et met en place la politique de collaboration et son lot de conséquences dramatiques, notamment pour les populations juives dont il est question dans ce passage. Buñuel a connu cette France vindicative qui le traitait de « métèque », qui lui valut de virulentes critiques et fit interdire son film *L'âge d'or* (1930). Buñuel fait un clin

⁶²³ Octave Mirbeau. *Op. cit.*, p. 450.

⁶²⁴ Idem.

d'œil ironique à cette époque en faisant dire à des manifestants: « la France aux français » et « vive Chiappe » du nom du préfet de Paris qui avait fait interdire son second film.

Autre transfert, celui de l'histoire de *Tristana* qui passe de la fin de la fin du XIXe siècle à celle de 1929. Dans son roman, Galdós donne peu d'indications sur l'époque à laquelle se déroule l'action s'attachant avant tout à l'étude psychologique des personnages. Cela étant, dans le chapitre II, nous avons une indication temporelle. Le narrateur explique: « vers 1880, alors que tous deux [don Lope et le père de Tristana] avaient franchi la frontière de la cinquantaine, l'étoile de Reluz [père de Tristana] s'éclipsa tout à coup. . . »⁶²⁵ L'histoire de Galdós se situe donc dans une période contemporaine à la vie de l'écrivain. Si don Lope et le père de Tristana ont 50 ans en 1880, cela signifie qu'ils sont nés autour de 1830 et Tristana vers 1860 puisqu'elle a 19 ans à la mort de son père. Pour rendre l'histoire proche de ses spectateurs, Buñuel replace l'action en 1929, date qui a l'avantage de se situer sous une dictature tout en faisant ressortir les difficultés financières auxquelles est confronté don Lope puisque l'Espagne vit les répercussions de la crise de 1929.

Dans le film, ce dernier lit dans le journal: « Le péché originel de la Première République Espagnole, tant qu'elle a été au pouvoir, fut de vouloir soigner avec empirisme. . . ». Ce régime politique (1873-1874) avait fait suite à l'abdication d'Isabelle II d'Espagne. Buñuel y fait référence pour deux raisons. Tout d'abord, c'est une allusion directe à l'époque du roman de Galdós dont l'action se déroule justement en 1880. Par ailleurs, c'est une manière de faire une critique indirecte du régime Franquiste puisqu'en 1929, l'Espagne vit sous la dictature de Miguel Primo de Rivera. Or, Franco est un proche de son fils, José Antonio Primo de Rivera, le

⁶²⁵ Benito Pérez Galdós. *Op. cit.*, p. 43.

fondateur de la Phalange espagnole.⁶²⁶ Enfin, critiquer la seconde République fut un leitmotiv franquiste. On voit aussi que don Lope se rebelle contre cette propagande puisqu'il déclare en lisant « quelle ânerie ! » En 1970, la liberté de la presse n'est pas encore totale et une fois de plus les spectateurs (notamment les Espagnols), comprennent le message que Buñuel veut faire passer de manière subtile, pour éviter la censure toujours vigilante.

La crise économique de 1929 permet aussi à Buñuel de parler des grandes difficultés économiques de don Lope. Ce dernier a sacrifié une partie de sa fortune pour payer les dettes de son ami, le père de Tristana. Cela se traduit dans le film par des conséquences similaires au roman comme la vente de tableau et d'argenterie. Mais le film comporte aussi des détails propres au cinéaste qui a l'idée de créer la scène suivante lors d'un dîner:

Don Lope: Pour ne pas changer, l'œuf à la coque est notre repas du soir, . . . aujourd'hui comme hier (à Tristana) Et toi ? . . . Tu ne manges pas d'œuf ?

Tristana: Je n'ai pas faim.

Saturna: Ce n'est pas vrai monsieur. Ce qu'il y a, c'est qu'il n'y en a qu'un et nous vous l'avons servi.

Don Lope: Tiens. Mange-le. [. . .] Les rentes ne suffisent pas pour joindre les deux bouts. . . Enfin, il faudra trouver un remède à ça.

Buñuel illustre le manque de nourriture par cet unique œuf à la coque pour le dîner de la famille. Ce mets, symbole de fertilité, rappelle aussi que ce ménage est sans enfants, autre symbole de son déclin. Une manière de rattacher le film au mouvement décadent.

Mis à part la modification d'époque, il y a aussi un changement spatial. Don Lope n'habite pas à Madrid comme dans le roman: « Dans le quartier populaire de Chamberí, du côté du château d'eau plutôt que de Cuatro Caminos⁶²⁷, vivait, il y a quelques années, un hidalgo à la fière allure [. . .] qui n'habitait pas un manoir, chose inconnue de ces lieux, mais un de ces logis

⁶²⁶ Rappelons que les deux hommes sont enterrés côte à côte dans le monument commémorant les victimes de la guerre civile espagnole: *Valle de los Caídos*.

⁶²⁷ Quartier de la périphérie de Madrid. Cela correspond au quatrième arrondissement actuel.

plébéiens dont les loyers sont bon marché. . . »⁶²⁸ Buñuel, déplace l'action à Tolède, lieu qu'il chérit pour les sorties qu'il y effectuait avec ses amis de la Résidence. C'est un lieu chargé de souvenirs. Louis Malle ressent cela lorsqu'il écrit à Buñuel en 1970: « Pardonnez-moi. Votre film est inoubliable, sans jamais prétendre à l'être, sans jamais forcer le ton. Est-ce le lieu, l'époque, le milieu social que vous décrivez, mais je l'ai reçu comme une de vos œuvres les plus intimes, les plus personnelles. »⁶²⁹

L'action de *Là-bas* qui retrace la vie d'un historien de la fin du XIXe siècle travaillant sur Gilles de Rais est elle aussi déplacée dans les années 60. Bien que le film n'ait pas été tourné, le scénario laisse apparaître cette volonté d'inscrire l'action dans un contexte contemporain. Par exemple, lorsque le réalisateur et son scénariste créent des scènes pour souligner le contraste entre la vie d'une famille de l'époque de Gilles de Rais et une cellule familiale des années 60, il introduit la première dans une cabane de paysans et la seconde dans un appartement moderne. Le scénario prévoit de présenter: « une famille du moyen âge [. . .] réunie, le soir, autour de la cheminée où brûle un maigre feu de bois. Il y a là le père, la mère, une vieille femme vêtue de noir qui laisse glisser un chapelet entre ses doigts. . . » Une seconde scène aurait dû ensuite montrer: « une autre famille, qui se compose du même nombre de personnes, [. . .] réunie, le soir, en face de la télévision. On les voit tous les six, de dos, regardant absolument immobiles, un message publicitaire. Il s'agit d'une nourriture pour chats. On explique qu'elle est excellente. Une bonne entre pour débarrasser la table [. . .] Elle s'arrête brusquement, son attention est comme captée, aimantée par le récepteur. »⁶³⁰ La volonté de Buñuel est d'ancrer son histoire dans une époque que les spectateurs connaissent en opposant deux périodes radicalement

⁶²⁸ Benito Pérez Galdós. *Op. cit.*, p. 33.

⁶²⁹ FilMOTECA, Madrid, Archivo Buñuel 609.

⁶³⁰ Luis Buñuel. *Là-bas: d'après le roman de J-K Huysmans*. Paris: Ecriture, 1993, p. 18.

différentes. La vie de Durtal, le personnage principal de ce roman décadent, ne se passera donc pas dans la période originelle, la fin du XIXe siècle. Buñuel veut montrer que la société de son époque, avec une télévision qui capte l'attention de toute la famille jusqu'à la bonne, est par certains aspects une forme de décadence qui fait écho à ladite période littéraire ainsi qu'aux sombres soirées moyenâgeuses autour d'un feu de cheminée.

Toujours dans *Là-bas*, une scène introduit un avion qui frôle le clocher où se trouvent Carhaix, Des Hermies et Durtal, montrant que l'époque change. Des Hermies confie: « un jour ils viendront se poser sur le clocher comme des colombes. »⁶³¹ C'est aussi une habile transition pour introduire la scène suivante qui se passe dans un hall d'aéroport, autre lieu qui incarne la modernité.

Quatrième exemple, l'action du roman de *Belle de Jour*. Bien que Kessel ne donne pas d'indications temporelles, l'action est censée se passer dans les années 20, date de publication du roman. Buñuel l'intègre dans les années 60, ce qui est bien visible par les vêtements que porte Catherine Deneuve. Comme l'indiquent plusieurs documentaires sur le film, les vêtements de Deneuve furent conçus par Yves Saint-Laurent selon la mode de l'époque tout en prenant soin de ne pas les concevoir trop courts comme cela se faisait alors. Le styliste avait conscience que la mode change rapidement tandis que l'œuvre cinématographique devait s'inscrire dans la durée. Buñuel intègre même cette mode dans les dialogues. Il fait dire à une des prostituées de la maison close, Mathilde, qui aide Séverine à se changer: « Oh, que c'est joli ! [. . .] Carducci. . . On ne se refuse rien !. . . »⁶³²

⁶³¹ Luis Buñuel. *Là-bas... Op. cit.*, p. 63.

⁶³² Stéphane Audran raconte que pour *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), Karl Lagerfeld avait conçu de magnifiques robes découpées dans le dos. En faisant remarquer cela à Buñuel, celui-ci s'arrangea pour les filmer de

Enfin, l'action du roman de Pierre Louÿs est déplacée de la fin du XIXe siècle aux années 1970. Le romancier indique dans le premier chapitre qu'André Stévenol rencontre Conchita le 23 février 1896. Son ami Mateo ayant connu la jeune femme deux ans plus tôt, on peut faire remonter l'histoire à 1894, l'écrivain ayant lui-même séjourné en Espagne au début de l'année 1895. Buñuel replace l'action dans les années 70. La première scène se passe dans une agence de voyage dans laquelle Mathieu Fabert va acheter « un single de Séville à Paris ». L'emploi du mot « single » à connotation anglo-saxonne montre la volonté du réalisateur de replacer l'action dans un contexte moderne. Autre exemple, Buñuel fait de Conchita une jeune immigrée espagnole qui fait des petits boulots. Elle est tout d'abord recrutée grâce à une petite annonce par le majordome de M. Faber: « j'ai travaillé dans un bureau, au téléphone et puis en province dans le vestiaire d'un bar. » Après avoir été servante chez Mathieu, elle travaille dans le milieu artistique puisque lorsqu'elle retrouve Mathieu en Suisse, elle explique que l'impresario est parti avec l'argent. Ensuite, elle tient le vestiaire d'un bar branché de la capitale et explique qu'elle a fait des photos pour un magazine. Enfin, nous savons qu'elle est expulsée de France par la police ; or, dans le roman de Louÿs, il n'est pas question de ces emplois (elle travaille dans une usine de cigarettes) et encore moins d'expulsion, l'action se déroulant en Andalousie, le pays natal de Conchita. Une scène du film se passe aussi à Lausanne où Mathieu est censé faire un voyage d'affaires (Buñuel aimait y séjourner). Buñuel échappe volontairement au folklore espagnol pour recentrer l'action autour de la femme et du désir qu'elle inspire. Il imagine avoir deux actrices pour un même rôle et il transforme une œuvre fin de siècle en un film novateur et moderne.

dos et ainsi mettre en valeur les créations du jeune designer qui travaillait alors pour la maison Jean Patou. Anne Andreu, dir. *Il était une fois... Le charme discret de la bourgeoisie*, Folamour, 2011. DVD.

Dans ces quatre exemples, on voit que dans ses adaptations, Buñuel a une ferme volonté d'inscrire ses œuvres dans des contextes contemporains qui évoquent des situations familières et concrètes pour les spectateurs (tout en pouvant faire de substantielles économies pour le tournage puisqu'il évite aux producteurs du film les dépenses liées aux costumes). Cela permet aussi de rendre des œuvres jugées secondaires et vieillotées, oubliées par le public, plus intéressantes puisque Buñuel en souligne la fraîcheur en remaniant le cadre et l'époque. Plus on avance dans le temps, plus Buñuel intègre ses histoires dans des contextes contemporains. Les deux premières adaptations évoquées (*Le journal d'une femme de chambre* et *Tristana*) se passent respectivement en 1930 et 1929 tandis que des deux suivantes, *Là bas* (non tourné) s'inscrit dans le contexte de l'époque de l'écriture du scénario (les années 60) et l'adaptation de *La femme et le pantin* (*Cet obscur objet du désir*) correspond aux années 70, décennie dans laquelle le film a été tourné. Cela confirme la volonté de Buñuel de s'inscrire dans son temps, son époque. Même si les œuvres adaptées sont d'un autre siècle, il en fait découvrir au spectateur des aspects inattendus. Comme l'explique Francis Vanoye: « il [le transfert] touche inmanquablement le point de vue, le regard, parce qu'il concerne la sensibilité, le mode d'intelligence des choses d'une époque, parce qu'il est un changement obligé d'une perspective. »⁶³³

ii. Du surréalisme au terrorisme

Les adaptations de Buñuel sont également modernes de par les thèmes surréalistes auxquels elles renvoient alors qu'elles n'appartiennent d'aucune façon à ce courant ou à cette période (sauf peut-être *Belle de Jour*, publié en 1928).

⁶³³ Francis Vanoye. *Op. cit.*, p. 151.

Dans *Le journal d'une femme de chambre*, Buñuel fait une allusion au surréalisme avec le personnage de Monsieur Monteil. Dès son arrivée chez ses nouveaux employeurs, le maître de maison essaie de séduire Célestine. Seuls dans la salle à manger, il l'attrape par la taille et lui déclare: « une belle fille comme vous ! Moi je suis pour qu'on s'aime, sapristi ! Moi, je suis pour l'amour, Célestine ! Je suis pour l'amour fou, nom de Dieu ! » Devant la résistance de Célestine, Monteil reste un homme aux désirs insatisfaits. Par dépit, il fait des avances très directes à une autre employée de la maison: Marianne. Un jour, il entraîne la vieille bonne de famille dans une grange. « Vous êtes une femme comme les autres, non ? Et je vais vous dire une chose: moi, j'aime qu'on s'amuse. . . Je suis pour l'amour, je suis pour l'amour fou nom d'un chien ! »⁶³⁴

Ces deux allusions au surréalisme montrent que Buñuel essaie d'introduire ce thème dans ses adaptations bien que le livre de Mirbeau n'ait aucun lien avec ce mouvement littéraire et artistique. Cela étant, l'ironie de ces remarques introduites dans l'histoire souligne l'aspect fallacieux de Monteil. Il n'est aucunement question d'amour fou dans les intentions de Monteil ; plutôt du harcèlement sexuel puisque le maître de maison use de sa position pour séduire ses employées et assouvir ses désirs. Buñuel dira « je peux blasphémer l'amour fou si cela me chante. C'est vivifiant, parfois, de blasphémer contre ce à quoi on croit. »⁶³⁵

Dans *Belle de jour*, nous l'avons vu dans le chapitre III, Buñuel développe l'étude des rêves de Séverine. Ces rêves se confondent avec la réalité de la vie de l'héroïne. Par exemple, lorsque Buñuel veut laisser entendre que Séverine a une attirance pour Husson malgré ses

⁶³⁴ On remarquera que dans le scénario, monsieur Monteil déclare seulement « je suis pour l'amour, sapristi ! » ce qui laisse entendre que la phrase « je suis pour l'amour fou » a été rajouté au tournage.

⁶³⁵ Bill khron & Paul Duncan. *Luis Buñuel*. Paris: Taschen, 2005, p. 177

dénégations, il intègre une scène rêvée durant laquelle les deux adoptent un comportement étrange en compagnie de Pierre et de Renée.

Husson: Que vous êtes séduisante, Séverine. . . Mais parlons franchement: j'ai envie d'écrire une lettre.

Séverine: Ça me ferait plaisir.

Husson: Mais vous accepteriez ? Il y a trop de monde ici

Séverine: Tant mieux !

Husson: Il faudra absolument que je vous donne le reçu.

Séverine: J'y compte bien !

Husson (désignant une bouteille cassée): avec ça ?

Séverine: oui !

A la suite de cette conversation mystérieuse, Husson et Séverine vont sous la table et le spectateur ignore ce qu'il s'y déroule. Cette scène qui ne peut s'expliquer par rien de rationnel correspond à un des fantasmes, des rêves de Séverine. Buñuel veut montrer, tout comme Freud, que le rêve, chéri et étudié par les surréalistes, a une fonction heuristique, c'est à dire sert de moyen de compréhension des processus psychiques inconscients. Le tesson de bouteille désigné par Husson fait aussi référence à un autre aspect des goûts surréalistes: Sade. Husson est une représentation du divin marquis (cf. Chapitre III).

Autre adaptation qui introduit les thématiques surréalistes: *Cet obscur objet du désir*. Au début du film, lorsque Mateo est sur le point de partir de Séville pour Madrid, il s'aperçoit que Conchita le cherche. Il demande au contrôleur de lui donner un seau d'eau qu'il vide ensuite sur Conchita. Aux passagers de son compartiment qui le regardent d'un air circonspect, il justifie: « vous conviendrez qu'il vaut mieux arroser quelqu'un que de l'assassiner. »⁶³⁶ Par ailleurs, tout au long du film, Buñuel introduit le transport d'un sac de jute sans que l'on sache exactement ce qu'il contient.

⁶³⁶ Sur le saut d'eau, le poète Rafael Alberti se souvient en voyant *Cet obscur objet du désir* que Buñuel avait institué à la Résidence de Madrid, « les arrosages de printemps » qui consistaient à verser un seau d'eau sur un malchanceux. Luis Buñuel. *Mon dernier... Op. cit.*, p. 79.

Un autre thème surréaliste est largement repris dans le film, c'est celui qui fait écho à la phrase de Breton: « l'acte surréaliste le plus simple consiste, révolver aux poings, à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. »⁶³⁷ Or, Buñuel est vraiment marqué par le développement des actes terroristes à partir des années 60. Dans *Cet obscur objet du désir*, dès les premières scènes, on voit une voiture qui explose dans Madrid et lorsqu'il discute avec les voyageurs du Séville-Madrid et que la femme dit « c'est plus fort que moi, je ne peux pas m'habiter à l'avion » ; Mathieu Faber fait remarquer: « hé, et, en plus, aujourd'hui, vous prenez l'avion pour Bruxelles, et à cause de deux jeunes gens très gentils, vous vous retrouvez dans le désert. »

Buñuel fait aussi naître le GAREJ, Groupe Armée Révolutionnaire de l'Enfant Jésus, ce qui non seulement permet de développer le thème du terrorisme mais aussi de dire que la religion est une forme de fanatisme qui peut conduire au terrorisme. Comme un écho aux difficiles relations entre Mateo et Conchita, toute leur histoire est ponctuée d'explosions de bombes, de règlements de comptes. Les conversations entre Mateo et son ami Edouard sont aussi liées à ce thème. Edouard qui est magistrat déclare: « Merci ; les terroristes d'aujourd'hui sont fascinés par le danger, c'est clair. Certains ont une motivation politique. Mais la plupart le risquent, l'exploit. Tu verras que bientôt, dans les journaux, on parlera d'eux en rubrique sportive. » Mathieu évoque avec nostalgie « la bande à Bonnot » et reconnaît: « ceux-là au moins avaient un idéal avec des revolvers à barillet, ils ont terrorisé Paris pendant plusieurs jours, ils étaient désintéressés, généreux. . . » Un idéal de justice sociale qui s'oppose aux actes gratuits des terroristes, sans objectifs clairs.

⁶³⁷ André Breton. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 74.

Lorsque Mathieu et Conchita se rendent dans sa maison de campagne, il y a une panne d'électricité. Le gardien annonce: « c'est la centrale de Juvilly qui a sauté » tout en ajoutant qu'il s'agit d'un sabotage. Une nuit, alors qu'ils sont dans leur lit, le couple entend des coups de feu. Devant l'inquiétude de Conchita, Mathieu explique que d'après lui, il s'agit d'« un attentat ou d'un règlement de comptes. » D'ailleurs lorsqu'il lit la presse, ce sont encore les attentats qui font la une: « Les terroristes n'ont pas cédé, le jumbo détourné explose: 290 morts ». Enfin signalons que le film se termine sur des annonces diffusées par une radio qui énumère des attentats mystérieux: « ces attentats parfaitement gratuits et inexplicables sont destinés à provoquer, dans notre société, la plus totale confusion ». Puis, une explosion est suivie de l'apparition de flammes qui envahissent l'écran, dernières images de cette production.

Comme le souligne Carrière, « le terrorisme préoccupa Buñuel les dernières années de sa vie au point de devenir une « obsession ». Il avait du mal à comprendre comment ce qui n'était qu'un concept sur papier pouvait devenir réalité. »⁶³⁸

Dans le scénario de *Là-bas* rédigé en 1975, le thème du terrorisme apparaît également. Alors que Durtal et Des Hermies discutent ensemble, leur conversation est interrompue par une explosion. Le scénario décrit: « il est interrompu par une violente explosion qui retentit dans la rue, faisant trembler les vitres. [. . .] L'explosion a dévasté un café, un peu plus loin dans la rue. On voit des flammes qui s'élèvent, une colonne de fumée. »⁶³⁹ Lors d'une autre scène au cours de laquelle Des Hermies, Durtal et Carhaix mangent, un capitaine de pompiers et deux de ses hommes viennent leur demander de descendre: « Madame, messieurs, désolé de vous déranger mais vous devez descendre [. . .] Un coup de téléphone anonyme. Il y aurait une bombe quelque

⁶³⁸ Entretien de Jean-Claude Carrière, *Cet obscur objet du désir*, Criterion, 2001. DVD.

⁶³⁹ Luis Buñuel. *Là-bas*, op. cit., p. 23

part dans l'église. Nous devons vous faire évacuer. [. . .] C'est peut-être une blague, mais on ne sait jamais. Rappelez-vous le Sacré Cœur de Montmartre. »⁶⁴⁰ Interrogé sur cette référence au Sacré Cœur de Montmartre, Jean-Claude Carrière explique:

Buñuel lisait le journal chaque jour. [. . .] La lecture et le commentaire de la presse participaient à la recherche du scénario. Non sans irritation et même panique, parfois. Nous lisions un jour qu'une bombe a explosé dans la basilique du Sacré-Cœur à Paris. Information qui nous met en alerte, car à ce moment même –il s'agit de *Cet obscur objet du désir*– nous venons d'imaginer un groupe terroriste qui agirait en se réclamant de l'Enfant Jésus. Le lendemain, plein d'anxiété, nous ouvrons le journal pour connaître la suite de l'enquête. Plus un mot. Une autre information avait avalé le Sacré-Cœur.⁶⁴¹

On voit que même dans cette histoire qui touche à Gilles de Rais et au satanisme, Buñuel arrive à y insérer cette obsession. Cette dernière est si grande que son dernier projet y est entièrement consacré. Avec Jean-Claude Carrière, vers la fin des années 70, il rédige *Agón* ou *Une cérémonie somptueuse*, histoire entièrement consacrée au terrorisme (il s'agit d'un scénario original et non d'une adaptation). Comme l'explique Carrière dans le prologue de la publication du scénario « le premier titre était *Agonia*. Le mot vient du grec *agôn*, qui signifie *combat*. L'agonie est le dernier combat, celui que nous sommes toujours sûrs de perdre. »⁶⁴² Plus tard le titre est devenu *Une cérémonie somptueuse* en hommage à Breton qui définissait l'érotisme comme étant « une cérémonie somptueuse dans un sous-terrain. »⁶⁴³ L'histoire, dont les deux hommes n'ont fait qu'une seule version (contrairement à leurs habitudes), met en scène un groupe de terroristes. Carrière déclare: « le terrorisme le fascinait et lui répugnait en même temps. Je me souviens qu'il était particulièrement heureux de la fin du scénario, où l'on voit l'immense violence étatique (l'explosion d'une bombe atomique à Jérusalem) rendre toute

⁶⁴⁰ Luis Buñuel. *Là-bas*, op. cit., p. 61.

⁶⁴¹ Jean-Claude Carrière. *Le film qu'on ne voit pas*. Paris: Plon. 1996, p. 160 & entretien avec Jean-Claude Carrière à Colmbière-sur-Orb, le 12 août 2011.

⁶⁴² Luis Buñuel & Jean-Claude Carrière. *Agón*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1995, p. 15.

⁶⁴³ André Breton et Paul Eluard. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris: José Corti, 1989.

tentative individuelle dérisoire. » Carrière rajoute: « Luis détestait les musées et la glorification de l'art. L'idée de faire sauter le musée du Louvre lui paraissait véritablement délicieuse. Nous pouvions y rêver pendant des heures, en imaginant le sourire de la Joconde avalé par le souffle de l'explosion. »⁶⁴⁴

On peut donc dire que de la même manière que le surréalisme fut une forme d'expression, Buñuel suggère que le terrorisme en est un nouveau langage des sociétés modernes. Le réalisateur essaie de le déchiffrer à travers ses personnages qui s'interrogent et s'inquiètent. Buñuel est donc quelqu'un qui analyse la société qui l'entoure et qui exprime ses réflexions à travers des images. Cette imagination laisse aussi entrevoir un homme plein d'imagination et d'humour, un être qui aime préparer ce qu'il appelle des « gags ».

iii. Des œuvres marquées d'un humour typiquement buñuelien

L'humour a toujours fait partie de l'univers buñuelien. Dans la description que dresse Denise Tual de Buñuel en 1928 (cf. introduction), elle parle de son « immense humour ».⁶⁴⁵ Cet humour surgit autant dans ses films que dans sa vie personnelle. Par exemple on voit dans sa correspondance, celle qui figure dans *Querido sobrino*, que Buñuel s'amuse à feindre une rivalité entre les acteurs Paco Rabal et Fernando Rey qui étaient amis et acteurs fétiches du réalisateur. Manuel Hidalgo rapporte dans *Francisco Rabal: un caso bastante excepcional* une anecdote de l'acteur:

Buñuel era un hombre muy bromista, con un gran sentido del humor. Yo, a veces, lloraba con él de risa a lágrima viva. Le encantaba meterse con la gente, hacer bromas fastidiosas.

⁶⁴⁴ Luis Buñuel & Jean-Claude Carrière. *Agón... Op. Cit.*, p. 15.

⁶⁴⁵ Denise Tual. *Au cœur du temps*. Paris: Carrère, 1987, p. 99.

Buñuel était un homme très farceur, avec un grand sens de l'humour. Moi, parfois, je riais avec lui à chaudes larmes. Cela l'enchantait de taquiner des gens, faire des blagues fastidieuses.⁶⁴⁶

Buñuel imagine toujours de nouveaux gags et il essaie de les introduire dans ses films.

Dans *Le Christ à cran d'arrêt*, une liste de vingt-trois gags non utilisés par le cinéaste donne une idée de ce qu'est l'humour buñuelien. Nous en citons ici deux à titre d'exemple. « Au cours d'une lutte, ou dans un moment de danger, quelqu'un tire un coup de revolver. Comme dans les rêves, la balle sort très lentement du canon et tombe aux pieds de celui qui a tiré, et qui est rempli de terreur. Il veut fuir et ne peut pas. Il a l'air cloué au sol. » Autre exemple: « Dans une pièce, entre quatre cierges, se trouve un cercueil, dans lequel gît une femme très belle, qui peut-être la mariée. Comme le protagoniste s'approche de lui, le cadavre ouvre les yeux et dit: 'voulez-vous me laisser tranquille'. »⁶⁴⁷

On le voit, Buñuel aime l'humour décalé. Le dernier exemple cité rappelle une scène du film *Belle de jour*. Lorsque Séverine se rend chez le duc, elle doit s'allonger dans un cercueil alors que le maître de maison en souvenir de sa fille défunte se masturbe près d'elle. Surprise, Séverine ouvre alors des yeux ahuris tout en observant ce vieil aristocrate décadent qui agit hors-champ. C'est aussi au cours de cette séquence que le majordome propose au duc de faire entrer les chats (sans que le spectateur connaisse leur utilité), ce à quoi le duc répond « allez au diable avec vos chats ! » Détail assez caractéristique, cette phrase ne figure pas dans le scénario

⁶⁴⁶ Manuel Hidalgo. *Francisco Rabal... un caso bastante excepcional*. Valladolid: Semana de cine de Valladolid, 1985, p. 57. Signe de cette amitié, lorsque Rabal ne peut participer au film *The French connection* (1971), il s'empresse de proposer Fernando Rey pour le rôle, ce dernier en tira un immense prestige international. Ma traduction.

⁶⁴⁷ Luis Buñuel. *Le Christ à cran d'arrêt*. Paris: Plon, 1995, p. 195-200.

original, ce qui signifie que Buñuel l'a rajouté sur le tournage pour introduire une petite dose de légèreté dans une scène qui lui semblait trop académique.

Toujours dans *Belle de jour*, Buñuel s'amuse à rendre les clients de la maison close plus bizarres les uns que les autres et donc risibles pour l'audience. Le repoussant et vulgaire Monsieur Adolphe qui chérit la compagnie féminine est ironiquement marchand de bonbons. Le client coréen qui présente une boîte de laquelle sort un bruit d'insecte⁶⁴⁸ propose de régler avec une « Credit Card Geishas' Club », un endroit que Buñuel fréquentait à Mexico.⁶⁴⁹ Autre élément humoristique que Buñuel introduit à travers ce client, c'est lorsqu'il quitte l'établissement et croise la fille de Pallas, la femme de ménage. Le scénario indique: « L'asiatique sort [. . .] Il sourit lorsque Catherine entre dans le champ par la droite. Il l'arrête en lui prenant le bras et lui caresse le menton et les cheveux tout en parlant dans sa langue, très volubile. Pallas entre rapidement dans le champ, de dos, prend Catherine par le bras et la dirige vers la porte. Pallas ouvre la porte. L'homme s'approche, et ôte son chapeau pour saluer, puis sort ». Cette scène dont la description est publiée dans *L'avant-scène* ne figure pas dans le scénario original et laisse voir que le client étranger croit que la maison offre aussi des mineures, ce qui semble l'intéresser. Encore un fois, ce trait humoristique montre l'habileté de Buñuel à improviser pour casser la monotonie de certaines scènes, en l'occurrence ici, le départ du client. Nous noterons que dans cet exemple, il n'y a aucun dialogue et que l'ensemble du rajout ne dure que quelques secondes. Cela ne modifie en rien le cours de l'histoire, ni l'organisation du tournage. Ce sont des habitudes de travail rapide et efficaces prises au Mexique où les budgets

⁶⁴⁸ Dans *Le film qu'on ne voit pas*, Jean-Claude Carrière relate les différentes interprétations sur le contenu de cette petite boîte et de son bruit d'insecte. Il mentionne en particulier un homme du Laos qui y vit une coutume sexuelle perdue. Jean-Claude Carrière. *Le film... Op. cit.*, p. 93.

⁶⁴⁹ Le scénario précise: « une carte du même genre que celle du Dinner's Club ».

alloués pouvaient disparaître comme neige au soleil. Il fallait alors redoubler d'ingéniosité pour réaliser des films qui tiennent la route.

Autre client curieux, le professeur dont nous avons vu son goût pour le déguisement en majordome (chapitre III). Or, au moment où le client coréen arrive, il réclame un encrier. Là aussi, il s'agit d'une improvisation de Buñuel et ce qui est espiègle de sa part, c'est que le spectateur ne saura jamais quel usage le professeur souhaite faire de cet encrier. Buñuel laisse à chacun le soin d'imaginer comment ce maniaque peut l'utiliser.

Le roman *Tristana* est une œuvre assez monotone et dépouillée d'humour, même si Galdós peut parfois adopter un ton sarcastique. Buñuel introduit au début du film quelques scènes amusantes même si nous savons qu'il noircit considérablement le dénouement de l'histoire. Par exemple, Galdós décrit le séducteur vieillissant comme suit: « Il s'était installé dans sa quarante-neuvième année, comme si la terreur instinctive de la cinquantaine l'eût arrêté à cette redoutable frontière du demi-siècle ; mais il n'était au pouvoir de personne, pas même du bon dieu, de lui ôter ses cinquante-sept ans qui, pour être bien conservés, n'en étaient pas moins bien sonnés. »⁶⁵⁰ Dans le film, cela donne lieu à une scène ironique durant laquelle don Lope rencontre une jeune. Le scénario décrit:

Don Lope, homme d'une soixantaine d'années, bien conservé, habillé avec soin, avec presque trop de recherche, le visage très légèrement poudré et, bien sûr, les cheveux teints, traverse la place. Il porte une canne. Il croise une jeune et jolie fille portant une corbeille recouverte d'une serviette blanche. Il la regarde l'air émoustillé.

Don Lope: Où va la beauté céleste ?

Jeune fille (méprisante) : Chercher un fiancé.

Don Lope: Eh bien, il est tout trouvé, ma jolie.

La jeune fille passe son chemin.

Jeune fille (haussant les épaules): Si vieux ?

⁶⁵⁰ Benito Pérez Galdós. *Op. cit.*, p. 34.

Don Lope: Pas si vieux que ça. . . Le diable n'est pas mort.⁶⁵¹

Cette scène, admirablement interprétée par l'acteur Fernando Rey montre la capacité du scénariste à reprendre le ton ironique de Galdós pour en faire un instant d'humour fin et juste d'autant plus qu'elle se poursuit par la rencontre d'une femme, probablement une voisine de don Lope qui a de toute évidence compris le jeu de séduction du vieux don Juan. Il la salue très respectueusement. Ce mélange de situations antagonistes crée des séquences réussies montrant la double personnalité de don Lope.

On notera également que Buñuel prend plaisir à ridiculiser les militaires et les gardes civils, qui sont constamment présentés comme incompetents. Le policier de *Tristana* doit s'y prendre à plusieurs reprises pour parvenir à tuer un chien enragé pourtant pas très agile. Le comique de situation est renforcé par la remarque de cet homme qui essaie de justifier ses deux coups de feu: « J'aurais pu l'avoir du premier coup, . . . mais j'étais mal placé. J'avais peur que la balle rebondisse. » Aussi, les mots de Louis Malle prennent toute leur valeur lorsque parlant de *Tristana* il déclare à Buñuel dans une lettre qu'il lui adresse en 1970: « c'est un de vos films les plus drôles. »⁶⁵²

Dans sa dernière adaptation, *Cet obscur objet du désir*, cet humour décalé est toujours présent. Il est encore utilisé pour briser la monotonie de certaines scènes. Par exemple, lorsque Mathieu va prendre le train, on aperçoit son majordome qui monte en seconde. Il laisse tout d'abord descendre une femme enceinte avant que deux jeunes policiers lui grillent la politesse et se précipitent à l'intérieur en le bousculant (une nouvelle manière de dévaloriser cette profession). Lorsque dans le wagon, le magistrat dit au professeur de psychologie (un nain) qu'il

⁶⁵¹ L'Avant-scène, numéro 110, janvier 1971, p 14.

⁶⁵² Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel 609.

l'a vu dans une corrida le dimanche précédant, ce dernier fait remarquer « difficile de me confondre avec un autre ».

Au moment où Mathieu se fait attaquer par des jeunes dans un parc de Lausanne pour lui voler son argent, Mateo qui dans un premier temps leur résiste finit par leur proposer tout ce qu'il a dans son portefeuille. Ses agresseurs lui rétorquent: « Non, seulement huit-cent francs »⁶⁵³, ce qui laisse l'agressé et les spectateurs pantois. D'ailleurs, quand Mathieu rencontre, peu après, un policier, il fait un geste de défaite, s'imaginant probablement ridicule en racontant cette scène invraisemblable.

Lorsque la mère de Conchita dit qu'elle ne travaille pas, elle explique « je ne sais rien faire, c'est le problème des femmes qui ont une certaine éducation. » Conchita ajoute ironiquement qu'elle passe ses journées à l'église ce qui sous-entend que l'éducation religieuse n'est justement pas très utile. Lorsque Mathieu déclare à sa mère qu'il va prendre soin de Conchita (il la veut pour maîtresse), cette conversation un peu formelle est brisée par l'intervention du majordome qui vient récupérer une souris qui vient de se faire prendre dans une tapette. La souris n'apporte rien à l'histoire, il s'agit d'une diversion pour ajouter une touche d'humour et d'imprévu dans une scène pauvre en action.

Dans son Scénario non tourné *Là-bas*, on trouve aussi des traits d'humour noir caractéristiques de Buñuel. Dans la scène de l'aéroport, Buñuel a imaginé une chapelle dans laquelle résident quatre hommes représentant les quatre religions importantes: catholique, juive, protestante et musulmane. Lorsque l'avion atterrit, un homme est sur le point de mourir et il demande à recevoir l'extrême onction. Une hôtesse court et fait venir le prêtre dans l'infirmerie.

⁶⁵³ On remarquera la parenté entre cette scène et celle du film de Jean-Pierre Jeunet, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001) dans lequel un mendiant refuse l'aumône « jamais le dimanche ».

Or, lorsque le rescapé confesse qu'il a commis un crime, le prêtre le tue: « si tu es en état de péché mortel, alors va directement chez Satan. . . »⁶⁵⁴ Cette forme d'humour noir caractéristique de la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle plaisait beaucoup aux surréalistes. Breton regroupa et commenta plusieurs textes de ce courant dans son *Anthologie de l'humour noir* (1940).

On le voit, l'humour tient une place importante dans les films de Buñuel, mais dans la majeure partie des cas, cet humour n'était pas présent dans les œuvres littéraires, il a été introduit par le cinéaste. On distingue quatre catégories d'humour: les scènes fantaisistes, décalées (le Coréen qui découvre la fille de Pallas en sortant de la maison close), des dialogues humoristiques qui critiquent une institution (police, église), les événements mystérieux risibles mais qui n'ont aucune explication rationnelle (encrier du professeur, boîte du Coréen) et l'humour noir (un prêtre tue un criminel qui se confesse). Pour répondre à la bizarrerie de ces scènes et à leur absence d'explication rationnelle, on citera Buñuel qui aimait répéter: « quand on a la chance de rencontrer le vrai mystère, il faut le respecter. »⁶⁵⁵ Le but est de surprendre le spectateur. L'humour est assurément dans le film associé à l'imprévisible. Cela a pour conséquence de rafraîchir les œuvres adaptées. Cela fait aussi partie d'une des caractéristiques de mise-en-scène de Buñuel. Il en possède d'autres, en particulier une qui lui est propre et qui tient à son attachement à la littérature.

C. Des stratégies de mise en scène caractéristiques

Comme le rappelle Francis Vanoye: « l'adaptation comporte presque invariablement les

⁶⁵⁴ Luis Buñuel. *Op. cit.*, p. 66. A noter qu'une scène similaire existe dans *Le charme discret de la bourgeoisie*: un cardinal tue un homme mourant qui confesse avoir tué ses parents (ceux du cardinal).

⁶⁵⁵ Jean-Claude Carrière. *Le film... Op. cit.*, p. 92.

opérations inverses: ajouts, compléments, dilatations. »⁶⁵⁶ Un des élargissements les plus importants dans l'œuvre de Buñuel demeure dans les références littéraires qu'il intègre. Victor Fuentes fut un des premiers chercheurs à souligner leur importance. Dans son ouvrage intitulé *La mirada de Buñuel* (2005), il développe l'idée selon laquelle il existe un « dialogue intertextuel »⁶⁵⁷ et pour appuyer sa thèse, il cite Julia Kristeva: « Tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'autre texte. »⁶⁵⁸

Effectivement, les œuvres de Buñuel sont comme des citations d'autres sources et curieusement, on retrouve cette technique à l'intérieur même des adaptations qui sont pourtant déjà censées représenter une œuvre spécifique. Une mise en abîme spécifiquement buñuelienne et qui tend à mieux définir la nature de ses personnages.

i. Une intertextualité littéraire pour affirmer des personnalités complexes

Dans son ouvrage *Queering Buñuel*, Julián Daniel Gutiérrez-Albilla affirme que dans *Viridiana*, la scène durant laquelle don Lope contemple la jeune femme habillée en mariée couchée et endormie sur son lit peut évoquer *La belle au bois dormant*.⁶⁵⁹ Cette interprétation est très subjective mais nous remarquons que dans *Le journal d'une femme de chambre*, une forme d'insertion fait allusion de manière plus directe à un conte de Perrault: *Le petit chaperon rouge*.

Cette allusion apparaît une première fois lorsque Claire, une enfant de condition modeste, apparaît dans le parc de la propriété des Monteil. Le scénario précise: « claire pauvrement vêtue,

⁶⁵⁶ Francis Vanoye. *Op. cit.*, p. 132.

⁶⁵⁷ Victor Fuentes. *La Mirada de Buñuel*. Madrid: Tabla Rasa, 2005, p. 14.

⁶⁵⁸ Julia Kristeva. *Sèmiôtikè – Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

⁶⁵⁹ Julián Daniel Gutiérrez-Albilla. *Queering Buñuel*. London: Tauris Academic Studies, 2008, p. 61.

[. . .] porte trois petites corbeilles en osier tressé », comme si elle allait porter une petite galette à sa mère-grand. Au niveau visuel, l'enfant porte une cape avec un capuchon qui peut évoquer le célèbre chaperon. Plus tard, lorsque Claire dîne avec les employés des Monteil, Joseph l'attrape au cou et lui demande: « Regarde-moi dans les yeux. . . Bien fort dans les yeux. . . [. . .] Qu'est-ce que tu vois ? » Lorsque l'enfant lui dit « je m'y vois », Joseph lui répond « c'est la preuve que je t'aime bien, tu comprends. . . C'est la preuve que je t'ai dans la tête. . . » Le regard menaçant de Joseph et ses mains posées autour du cou de l'enfant laissent entrevoir un homme qui a du mal à contrôler ses pulsions. Cette allusion aux yeux évoque les célèbres répliques du conte de Perrault: « ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ! »⁶⁶⁰ Or, lorsque Célestine refuse que le sacristain ramène Claire chez elle, il ajoute: « je ne la mangerai pas » et quand Joseph rencontre Claire en train de chercher des escargots et des mûres dans la forêt, il lui recommande: « fais attention au loup ! », un avertissement prémonitoire puisque la jeune fille va être violée et tuée. Ce jeu entre le conte de Perrault et l'expression populaire « avoir vu le loup » qui signifie avoir eu des galanteries est un pur ajout de Buñuel qui a pour but de souligner l'aspect bestial de Joseph. On remarquera que dans les contes de Perrault, le loup est le seul personnage qui n'est pas puni (l'ogresse de *La belle au bois dormant* est elle-même dévorée à la fin du conte, Barbe-bleue est tué par les frères de sa femme. . .) or, Joseph ne sera pas puni du meurtre de la petite Claire (meurtre pour lequel il est soupçonné par Célestine dans le film comme dans le roman même si nous avons vu chapitre III que la Célestine de Buñuel est plus perspicace dans ses accusations que celle de Mirbeau).

⁶⁶⁰ Charles Perrault. *Contes*. Paris: Le livre de poche, 2006, p. 211.

Autre intertextualité, introduite dans le film, il s'agit de la lecture qu'effectue Célestine à Monsieur Rabour. Le vieil homme pour lequel elle travaille lui confie « j'aime bien que l'on me fasse de la lecture. » Monsieur Rabour choisit dans sa bibliothèque *A rebours* de Huysmans, un des romans représentatif du mouvement décadent, un livre très apprécié de Buñuel.

Ironiquement, Buñuel fait lire à Célestine une partie du chapitre X qui critique la société bourgeoise:

Puisque par le temps qui court, il n'existe plus de substance saine, puisque le vin qu'on boit et que la liberté qu'on proclame sont frelatés et dérisoires, puisqu'il faut enfin une singulière dose de bonne volonté pour croire que les classes dirigeantes sont respectables et que les classes domestiquées sont dignes d'être soulagés ou plaintes. . .⁶⁶¹

Cette lecture, davantage faite pour Buñuel et les spectateurs que pour monsieur Rabour, porte à sourire. Le passage critique ouvertement la société bourgeoise à laquelle appartient le vieil homme tout en faisant allusion à Célestine qui appartient à la classe domestiquée. Or, c'est pendant cette lecture que le fétichiste lui demande s'il peut lui toucher le mollet, élément comique rajouté par Buñuel mais qui montre aussi le pouvoir du vieux bourgeois sur sa servante. Curieusement, après cette interruption, Célestine reprend sa lecture, non pas en continuant là où elle l'avait interrompue mais en lisant un passage du chapitre V: « L'horrible tête flamboie, saignant toujours, mettant des caillots de pourpre sombre, aux pointes de la barbe et des cheveux. »⁶⁶²

L'insertion de ces deux passages de Huysmans a pour but de créer un parallèle entre Rabour et le héros du roman. Comme Des Esseintes, le vieil homme est veuf, entouré d'objets d'exception et intransigeant sur les bonnes manières, ce qui se traduit par l'emploi d'un langage

⁶⁶¹ Joris-Karl Huysmans. *A rebours*. Paris: Flammarion, 2004, p. 156.

⁶⁶² Joris-Karl Huysmans. *Op. cit.*, p. 94.

précieux et l'obsession de la propreté. Lorsqu'il voit son gendre rentrer de la chasse, il relève: « vous n'êtes pas très propre [. . .] Qu'est-ce que c'est que cette barbe ? » Quant à la petite Claire, il lui dit: « tu es bien sale, tu sais. Mouche-toi. » Enfin lorsque sa fille fait visiter la maison à Célestine, elle lui fait remarquer: « enlevez vos chaussures [. . .] Mon père est très strict là-dessus... C'est un tapis de la Savonnerie [. . .] Tout le monde se déchausse ici. . . Sauf mon père évidemment. Mais, lui, c'est la propreté même. »

Grâce à cette intertextualité entre Huysmans et Rabour, Buñuel crée un personnage qui appartient à une autre époque, un être singulier qui par sa propreté obsessionnelle laisse entrevoir un être cachant une obsession plus inavouable: le fétichiste.

L'intertextualité existe aussi par des allusions au surréalisme. Nous avons déjà dit que monsieur Monteil prône « l'amour fou » pour pouvoir assouvir ses désirs. Lorsque Monteil (Piccoli) déclare à Marianne (Muni) « je suis pour l'amour nom d'un chien », on relèvera que chez Nietzsche, dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, dans le chapitre « De la chasteté », la sensualité est associée à une chienne « la chienne Sensualité sait mendier un morceau d'esprit quand on lui refuse un morceau de chair. »⁶⁶³ Tonalité machiste donnée au discours masculin qui sera exacerbée dans *Cet obscur objet du désir* avec Martin, le valet de Mathieu.

Il est intéressant de constater que chacune de ces insertions littéraires permet à l'auteur d'affiner la personnalité de ses personnages, comme si en les concevant le réalisateur ne pouvait s'empêcher de les associer aux éléments de sa culture littéraire. Dans le cas de *Belle de Jour*, si le roman de Joseph Kessel commence par une scène dans laquelle l'héroïne (Séverine) est à la montagne, l'ouverture du film présente un jeune couple se promenant dans un landau, tiré par

⁶⁶³ Friedrich Nietzsche. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Le livre de poche, 1983, p. 73.

deux chevaux, promenade rythmée par le son des clochettes des harnais. Cette scène recrée une ambiance fin de siècle et comme l'indique Michael Wood dans son étude sur *Belle de Jour*⁶⁶⁴, elle vient du roman de Louÿs *La femme et le pantin*. En effet, la première fois qu'André Stévenol voit Conchita, elle est dans un landau dont il se lamente de perdre la trace dans la foule du carnaval: « la voiture avait tourné au coin de la rue et l'on entendait plus que faiblement les pas des chevaux sonner sur les dalles. »⁶⁶⁵ L'intertextualité entre *Belle de jour* et *La femme et le pantin* a donc pour objectif de transporter le spectateur dans un univers hors du temps. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Buñuel choisit de débiter le film de cette manière puisqu'il est placé sous le signe du rêve, le landau est associé aux voyages dans le temps, aux rêves, ceux de Séverine.

Par exemple, au moment où Séverine rencontre dans le bois de Boulogne le duc, celui-ci arrive dans un landau. Il se présente d'ailleurs comme « un homme d'une autre époque » et possède par ailleurs, on l'a dit, des similitudes avec le duc de Blangis, personnage des *120 journées de Sodome*. Séverine répond aussi à des idées émises par Sade dans *La philosophie dans le boudoir*. Dans le cinquième dialogue, Sade fait l'apologie de la prostitution:

Je vais vous convaincre que la prostitution des femmes connues sous le nom d'honnêtes n'est pas plus dangereuse que celle des hommes, et que non seulement nous devons les associer aux luxures exercées dans les maisons que j'établis, mais que nous devons même en ériger pour elles, où leurs caprices et les besoins de leur tempérament, bien autrement ardent que le nôtre, puisse de même se satisfaire avec tous les sexes.⁶⁶⁶

Les idées de Sade semblent correspondre aux aspirations de Séverine. Cette correspondance montre que la femme peut-être associée aux plaisirs et que ces derniers ne sont pas le seul apanage des hommes. Buñuel, consciemment ou inconsciemment, utilise une fois de

⁶⁶⁴ Michael Wood. *Belle de Jour*. Londres: BFI, 2000, p. 25.

⁶⁶⁵ Pierre Louÿs. *Op. cit.*, p. 40.

⁶⁶⁶ Donatien Alphonse François de Sade. *La philosophie dans le boudoir*. Paris: Gallimard, 1976, p. 219-220.

plus sa formation littéraire pour construire le personnage de Séverine et exprimer ses fantasmes les plus inavouables.

Enfin, relevons que Buñuel pensa un moment insérer un extrait du *don Juan Tenorio* de Zorrilla dans *Belle de Jour*. Dans la scène durant laquelle Hyppolite (le bandit de Murcie interprété par Paco Rabal) chante une *cartagenera* devant une des prostituées de madame Anaïs (es lo mejor de Cartagena / que yo soy de Santa Lucia / tengo una novia morena / que está nacía en Totana // c'est ce qu'il y a de mieux à Carthagène / Moi, je suis de Sainte Lucie / j'ai une fiancée brune / qui est née à Totana), il aurait récité un très long paragraphe du *don Juan Tenorio* de Zorrilla: « Oh Doña Inés de mi vida, alma de mi corazón ! No me quites si me has de quitar la vida. . . / Oh Doña Inès, ma vie, âme de mon cœur ! Ne me quitte pas si je dois quitter la vie. . . »⁶⁶⁷ La scène fut tournée mais Paco Rabal raconte qu'elle dut être coupée car elle semait la confusion chez le spectateur qui s'imaginait mal un gangster récitant des vers. La remarque de Rabal confirme que ces références littéraires ont bien pour but d'affiner la personnalité des personnages.

On remarque aussi que Buñuel insère dans *Belle de Jour* une forme d'intertextualité cinématographique. Lorsqu'Hyppolyte (Rabal) prépare avec Marcel le vol d'un encaisseur dans un bâtiment situé sur les champs Elysées, la scène est filmée comme un hommage au film *A bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard. Un vendeur de journaux crie « Herald Tribune », quotidien qu'Hyppolyte achète, bien qu'il ne sache pas lire l'anglais comme nous l'indique la conversation qu'il a un peu plus tard avec Charlotte, une des prostituées. Cela montre aussi qu'Hyppolyte est envisagé comme un voyou d'honneur du type Michel Poiccard (Jean-Paul

⁶⁶⁷ Pedro Ruiz Guerrero. *Querido Sobrino: cartas a Francisco Rabal de Luis Buñuel*. Valencia: Pre-textos, 2001, p. 65. Ma traduction.

Belmondo). Son collègue Marcel (le client de Séverine) mourra d'ailleurs comme Michel Poiccard, après une course poursuite (et donc « à bout de souffle ») dans une rue de Paris. L'hommage de Buñuel à la nouvelle vague montre qu'il admire et reconnaît le mouvement cinématographique comme étant majeur. De plus, l'allusion au film de Godard laisse entendre que Marcel et Michel (qui meurent tous les deux pour une femme) sont une réminiscence des gangsters d'honneur et des anarchistes de la bande à Bonnot, truands que l'histoire a quelque peu idéalisé. Mateo les admire dans *Cet obscur objet du désir*. Rappelons que chez Buñuel ces gangsters s'opposent aux terroristes qui posent des bombes sans affronter directement leurs cibles, sans défendre un idéal. Buñuel les assimile à des lâches (cf. section « Du surréalisme au terrorisme », de ce chapitre).

Tristana comporte aussi son lot de références littéraires. Une des plus intéressantes (bien que Buñuel se soit défendu de cette parenté) est la scène durant laquelle la jeune femme monte avec Saturno (et un autre ami) dans le clocher. Impossible de ne pas y voir une allusion au roman *Là-bas* de Huysmans. Au cours d'une scène, le personnage principal, Durtal, rend visite au carillonneur en compagnie de son ami Des Hermies et ils ont une discussion sur la fonction des cloches (troisième chapitre du roman). Carhaix, le carillonneur explique: « Les cloches [. . .] c'est la véritable musique de l'église, cela ! »⁶⁶⁸ Des Hermies rajoute comme pour compléter cette remarque qu'« elle est le héraut de l'église ; la voix du dehors comme le prêtre est la voix du dedans. »⁶⁶⁹

De la même manière, dans le film, *Tristana* parle avec le carillonneur de son travail. Il confesse: « Dans le temps, [. . .] nous étions importants, mais maintenant. . . [. . .] les gens

⁶⁶⁸ Joris-Karl Huysmans. *Là-bas*. Paris: Gallimard, 1985, p. 60.

⁶⁶⁹ Joris-Karl Huysmans. *Op. cit*, p. 65.

apprenaient les choses par les cloches et ils leur obéissaient. Il y avait le glas de l'agonie, le glas de la mort, le tocsin, le carillon du gloria, la messe et les sonneries de grande dévotion. . . » Cette intertextualité entre *Tristana* et *Là-bas* montre le goût du réalisateur, bien qu'anticlérical, pour les clochers et les traditions catholiques. Cette scène permet aussi de critiquer les changements de la société espagnole, de souligner la jeunesse et l'innocence de Tristana qui découvre la vie.

On remarquera que ce goût pour les clochers se retrouve dans *El* (1953). Tout d'abord le film s'ouvre sur un gros plan d'une cloche et au cours du film, Francisco (Arturo de Córdova) amène Gloria dans un clocher de Mexico. Du haut du clocher, il y exprime un sentiment de puissance, surtout lorsqu'il y observe les gens de la rue et qu'il les considère comme des vers qu'il rêve d'écraser du pied. C'est de cette tour qu'il envisage de tuer Gloria qu'il suspecte d'être infidèle.⁶⁷⁰ Grand admirateur de Buñuel, Alfred Hitchcock filmera dans *Vertigo* (*Sueurs froides*), une scène directement inspirée de cette séquence. C'est dans cette fameuse scène, entre autres, qu'apparaît le traveling compensé qui fait ressentir au spectateur le vertige en cadrant le sujet tout en faisant avancer l'image de l'arrière plan. La technique évoque: effroi, stupeur, fascination.⁶⁷¹ Mais Buñuel n'est pas pour la technique ; Carrière affirme: « Buñuel rejetait systématiquement les images trop élaborées, trop arrogantes. Il recherchait une image neutre, presque indifférente, à l'extrême limite de la banalité. »⁶⁷² Il préfère effectivement travailler ses allusions littéraires.

⁶⁷⁰ Don Lope menace aussi Tristana en utilisant le même registre quand elle ne veut pas lui parler de son amant et qu'elle le repousse: « il se peut que la moutarde me monte au nez et que, comme on écrase des fourmis, je t'apprenne », ce à quoi Tristana répond: « Tant mieux ; tu ne me fais pas peur !... Tue-moi quand tu voudras. »

⁶⁷¹ La technique a été très réutilisée dans les films de suspense comme par exemple *Les dents de la mer* (1975) de Steven Spielberg.

⁶⁷² Jean-Claude Carrière. *Le film... Op. cit.*, p. 42.

Mais plus que Huysmans, c'est Freud et le surréalisme qui permettent à Buñuel de comprendre *Tristana*. Toujours dans le clocher, *Tristana* voit la tête de Don Lope au lieu d'un battant de la cloche. A ce moment, *Tristana* se réveille et semble sortir d'un rêve (plus exactement d'un cauchemar). Cette allusion aux rêves rappelle l'intérêt de Buñuel pour la théorie de *L'interprétation des rêves* de Freud. L'utilisation de cette technique permet d'entrer dans la pensée de *Tristana* comme nous l'avons déjà indiqué, chapitre III. La tête coupée de Don Lope montre que sa mort est un désir de *Tristana* puisqu'elle en est la prisonnière: sa mort est synonyme de liberté. Dans *L'interprétation des rêves*, Freud présente trois types de rêves: les non réprimés (ceux de l'enfance), les réprimés (la majorité des rêves) et les rêves d'angoisses. Il semble bien que les rêves de *Tristana* appartiennent à la troisième catégorie (rêves d'angoisses). Les tourments de *Tristana* permettent de montrer aux spectateurs le mal être de *Tristana* et d'appréhender toute la complexité du personnage. Dans une lettre que Louis Malle adresse à Buñuel, il déclare:

Cher Luis, ne m'en voulez pas trop si je vous écris une lettre d'admirateur: j'ai vu *Tristana* hier soir, et le film m'a bouleversée. On ne sait pas très bien comment en parler avec ses amis: il est à la fois tendre et féroce, brillant et impossible, pessimiste et généreux, ironique et indigné, tout cela en même temps et dégageant finalement une sublime impression d'ambiguïté, de contradiction. J'en suis sorti harassé, ému sans pouvoir ni vouloir analyser mon émotion. On ne sait que penser des personnages sinon qu'ils sont parmi les plus vivants, les plus vrais, que j'ai pu voir au cinéma.⁶⁷³

L'adaptation de *Tristana* possède aussi une parenté avec *Don Juan Tenorio* de Zorrilla dont Buñuel est un fin connaisseur, (il connaît la pièce par cœur). En effet, don Lope, tout comme don Juan, est libertin tout au long de sa vie. Il est, avec *Tristana*, touché par la foi alors qu'il l'avait vivement critiqué et dénigré du temps de sa jeunesse.

⁶⁷³ Filмотека, Madrid, Archivo Buñuel 609.

Enfin pour *Tristana*, remarquons que le fait d'engager la même actrice que pour *Belle de Jour* (Catherine Deneuve), provoque de manière indirecte un parallèle entre les deux productions. Les publicitaires jouent d'ailleurs sur cette filiation dans les annonces qu'ils formulent sur les affiches du film. Ils annoncent: « La plus *bellé* création de CATHERINE DENEUVE », l'italique de l'adjectif « belle » faisant bien entendu référence à *Belle de jour*. Si l'affiche précise aussi que *Tristana* est « le film de Luis Buñuel », on relèvera qu'à la lecture d'une telle publicité, la paternité du personnage féminin semble revenir plus à l'actrice qu'au réalisateur, alors que nous savons, aux vues du travail d'écriture, que ce n'est pas vrai.

Dans *Cet obscur objet du désir*, le spectateur remarquera que le film crée une intertextualité avec une adaptation précédente de Buñuel. Lorsque Mathieu rencontre Conchita pour la première fois, il lui demande: « vous êtes la nouvelle femme de chambre ? » « oui Monsieur, je suis arrivée ce matin. » Célestine déclarait à Monsieur Monteil qu'elle rencontrait pour la première fois dans la salle de bain « je suis la nouvelle femme de chambre Monsieur. [. . .] je ne suis arrivée que ce matin Monsieur. » Or Monteil n'avait jamais pu séduire Célestine. . .

Le film est aussi parsemé de cocasses citations misogynes. La première intervient au début du film, lorsque le majordome Martin raconte à Mathieu dans la pièce où ce dernier s'est violemment disputé avec Conchita: « Avant, je travaillais dans un restaurant. Il y avait un vieil habitué, un Allemand, qui citait toujours une phrase d'un philosophe de son pays: 'si tu vas avec les femmes, n'oublie pas le bâton !' ». Cette phrase est directement tirée de la première partie de l'ouvrage de Nietzsche *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885). Dans la partie intitulée *Des petites vieilles et des petites jeunes*, Zarathoustra discute avec une vieille femme sur la gente féminine. Il

lui confie qu'avec les femmes « l'homme veut deux choses: le danger et le jeu. » Il ajoute: « C'est pourquoi il veut la femme comme le jouet le plus dangereux. »⁶⁷⁴ Cette conception de la relation amoureuse fait écho à l'œuvre de Louÿs et c'est pour cette raison que Buñuel reprend la fin de la conversation de Zarathoustra et de la vieille femme qui lui recommande en guise de conclusion: « tu vas voir les femmes ? N'oublie pas ton fouet ! »⁶⁷⁵ Cette phrase reprise par Martin est intéressante à plusieurs égards. Tout d'abord, on constate que le bâton a fait place au fouet et que le majordome tient lieu de confident à Mathieu en lui parlant du danger que représente Conchita, suivant la tradition des serviteurs confidents du théâtre. On remarque aussi la non réceptivité de Mathieu, obsédé par l'objet de son désir, et qui répond: « ce n'est pas drôle » (chez Nietzsche, on ne connaît pas la réaction de Zarathoustra). Buñuel aimait cette image du fouet car dans le film mexicain *Susana* (1950), la maîtresse de maison Doña Carmen (Matilde Palou) brandit une cravache contre l'employée qui a semé le déshonneur dans la maison⁶⁷⁶ et dans *Belle de Jour*, Séverine rêve d'être fouettée dans la séquence d'ouverture.

Ces remarques de Martin sont complétées par deux autres. Lorsque Mathieu attend la venue de Conchita après qu'il a donné une grosse somme d'argent à sa mère, il lui fait remarquer: « il ne faut jamais attendre au premier rendez-vous sérieux que donne une femme. [. . .] Elle n'y vient jamais. » Enfin quand Mathieu lui demande son avis sur les femmes, il lui confie « Eh bien monsieur, j'ai un ami qui aime pourtant beaucoup les femmes, il prétend que ce sont des sacs d'excréments. » Martin devient la vieille femme qu'écoute Zarathoustra. Ce qui est intéressant, c'est que ces remarques se situent toutes à des moments où Mathieu a véritablement

⁶⁷⁴ Friedrich Nietzsche. *Op. cit.*, p.85.

⁶⁷⁵ Friedrich Nietzsche. *Op. cit.*, p.87.

⁶⁷⁶ On relève la parenté avec l'ouvrage d'Apollinaire *Les onze mille verges* (1907). Buñuel connaît l'auteur ; on trouve au Luis Buñuel Film Institute une édition espagnole du *Poète assassiné* de 1924 avec un prologue de Ramón Gómez de la Serna.

perdu Conchita (dispute dans le fumoir, séparation après une remise d'argent à la mère, expulsion de France) ou bien juste avant que Mathieu retrouve Conchita (le quai de la gare de Séville, vestiaire, rue de Séville). Les mises en garde et les conseils nietzschéens de Martin ne servent à rien devant l'obsession de Mathieu. Ils permettent de mesurer l'aveuglement de cet homme vis à vis de cette femme.

ii. Suppressions et créations de personnages

De la même manière qu'il insère des références littéraires, Buñuel crée de nouveaux personnages ou en supprime. Dans *Le journal d'une femme de chambre* (comme l'avait fait avant lui Jean Renoir), il regroupe différents personnages de différentes maisons dans celle des Monteil (appelés Lanlaire dans le roman). Pourtant, interrogé avant son travail d'adaptation par J. Francisco Aranda, au sujet du film de Renoir, Buñuel répond: « je ne connais pas son film, mais j'imagine qu'il l'a centré sur le meilleur épisode du roman de Mirbeau. Moi, je ferai ce film en montrant la servante tout au long de ses rapports avec les sept patrons, comme dans le livre. » Puis il ajoute: « Après y avoir réfléchi, j'ai renoncé. »⁶⁷⁷ On constate donc que Buñuel a renoncé à cette idée mais il ne sélectionne pas les mêmes personnages que Renoir. On a vu par exemple qu'au lieu de choisir le fils tuberculeux amoureux de Célestine, il choisit le vieux fétichiste qui devient le père de Madame Monteil. Cela permet à Buñuel de rassembler autour de la femme de chambre une panoplie d'hommes frustrés tout en évitant la difficile et couteuse idée de faire évoluer Célestine dans sept maisons différentes.

⁶⁷⁷ Marcel Oms. *Pour Buñuel*. Cercle de cinéma de l'AGET, 1963, p. 25

Mis à part les hommes déjà étudiés dans le chapitre III, Buñuel regroupe autour de Célestine certains personnages qui méritent d'être mentionnés. Tout d'abord Mme Lanlaire (Françoise Lugagne) qui représente une caricature de la bourgeoisie provinciale. Le personnage est égal à lui-même du roman au film. En revanche, la bonne Marianne est un ajout de Buñuel. Ce personnage est interprété par Muni, actrice fétiche de Buñuel qui, à partir de ce film, va paraître dans toutes les réalisations françaises de Buñuel. Dans chaque adaptation un petit rôle est spécialement créé pour elle, il contribue à approfondir certains aspects de l'intrigue. Dans *Le journal d'une femme de chambre*, elle note la violence verbale de Joseph envers les étrangers (« les métèques ») et les juifs: « Pourquoi vous parlez tout le temps de tuer les juifs ? » Elle fait remarquer à son patron qui lui fait des avances tout en lui faisant remarquer qu'elle avait dû « s'amuser » dans sa jeunesse: « Moi, j'ai travaillé toute ma vie, Monsieur. . . » Sa présence permet de donner un autre éclairage sur la vie typique d'une employée de maison. Contrairement à Célestine, elle n'a pas connu de grandes maisons et elle s'extasie devant son papier à lettres. Son existence permet d'instaurer une hiérarchie entre la femme de chambre Célestine et elle, la simple bonne. Cette dernière est incontestablement moins instruite et sans aucun doute moins séduisante que sa collègue. Lorsque Célestine épouse le capitaine, il n'est d'ailleurs pas surprenant que Marianne vienne travailler pour elle.

Dans *Belle de Jour*, Buñuel donne à Muni le rôle de femme de ménage chez Mme Anaïs, personnage inexistant dans le roman de Kessel. On a l'impression que sa fonction est d'apporter un point de vue supplémentaire sur la vie de Séverine. Par exemple, lorsque le Coréen quitte la chambre de Séverine, elle déclare: « des fois, ça doit être pénible tout de même. . . », opinion que ne partage pas Séverine. Dans *Cet obscur objet du désir*, elle tient le rôle d'une

concierge qui informe Mathieu que Conchita et sa mère ont quitté leur appartement de manière définitive et sans laisser d'adresse. Elle apparaît aussi dans les trois autres films qui sont des scénarios originaux et fait en France entre 1963 et 1977. Elle est mère supérieure dans *La voie lactée*, paysanne dans *Le charme discret de la bourgeoisie*, une employée renvoyée dans *Le fantôme de la liberté*. A chaque fois, ses apparitions son un petit instant de fraîcheur qu'elle offre grâce à son jeu théâtral excessif et à sa voix nasillarde.

Dans *Belle de Jour*, on relèvera que le rôle d'Hippolyte interprété par Paco Rabal est modifié dans le simple but de l'avoir dans le film. Ce dernier était un excellent acteur et un proche ami de Buñuel. Le personnage du Syrien est aussi transformé en « murciano »⁶⁷⁸ et on relèvera qu'il s'agit d'un excellent choix dans lequel l'acteur donne de l'envergure à son personnage de truand. Toujours dans ce film, on relèvera que Buñuel fait disparaître André, un écrivain qui vient chez Madame Anaïs célébrer son premier livre. Buñuel le substitue par « le professeur », un médecin qui aime se déguiser et jouer en majordome réprimandé par sa patronne à qui il fait des avances.⁶⁷⁹

Dans *Tristana*, nous avons vu que le personnage de Saturno (cf. chapitre III) est extrêmement développé tout comme celui de don Lope. Cela permet à Buñuel de montrer la perversité de ce don Juan vieillissant tout en montrant sa métamorphose. Alors qu'il comptait changer l'attitude de sa pupille vis à vis de la religion, il devient lui-même une grenouille de bénitier. En revanche, nous l'avons dit, Buñuel ne fait d'Horacio, l'amant de Tristana, qu'un personnage secondaire alors qu'il avait dans le roman une plus grande place, principalement par sa correspondance. Quant à Saturna, la bonne et confidente de Tristana, son rôle est égal à lui-

⁶⁷⁸ Pedro Guerrero Ruiz. *Op. Cit.*, p. 15.

⁶⁷⁹ Carrière fait remarquer que Buñuel ne mit jamais en scène d'écrivain.

même entre le roman et le film. Il est indispensable pour bien connaître les sentiments de la jeune femme puisqu'elle est sa confidente.

Dans *Cet obscur objet du désir*, Mathieu et Edouard sont cousins alors que dans le roman, Mateo et André Stévenol sont amis. Ce lien de parenté semble vouloir effacer toute rivalité entre les deux hommes. Ce sont au contraire des confidents, Mathieu peut se confier sans craindre qu'Edouard soit tenté de lui ravir Conchita. Lorsque ce dernier voit Conchita dans le vestiaire du salon de thé et qu'ils s'appêtent à quitter ensemble ce lieu, il s'éclipse pour laisser Mathieu seul avec sa bien-aimée.

Dans ce dernier film, Buñuel ajoute les passagers du Séville-Madrid des personnages d'âges et de conditions différentes qui vont boire les paroles de Mathieu: une mère (Milena Vukotic) et sa jeune fille innocente (Valérie Bianco) tout aussi intéressée par l'histoire de Mathieu que les adultes, un juge (Jacques Debary) qui connaît le cousin et confident de Mathieu et un psychologue (Piéral). C'est après une des questions de la fillette que Mathieu se met à raconter ses amours tumultueuses. Carrière confie que l'idée était de recréer l'ambiance des *Contes de la Bécasse*.⁶⁸⁰ Dans ce recueil, après leur partie de chasse et un bon dîner, les convives du Baron des Ravots doivent raconter une histoire pour divertir l'assistance. L'histoire de Mathieu va effectivement tenir en haleine les voyageurs de son compartiment. Toujours dans ce film, Martin, le majordome et confident, est absent du roman. Il s'agit d'un témoin de plus de cette histoire d'amour atypique, un confident qui permet à Mathieu d'exprimer ses sentiments.

Enfin, signalons que dans les deux romans adaptés mais non filmés, de nouveaux personnages sont créés qui portent parfois des noms évocateurs comme un certain Donatien dans

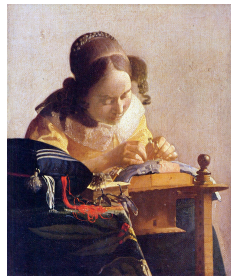
⁶⁸⁰ Entretien avec Jean-Claude Carrière à Colombière-sur-Orb, le 12 août 2011.

Le moine qui n'est pas sans rappeler Sade. Par ailleurs, les rôles des personnages de Mathilde (*Le moine*) et Mme Chantelouve (*Là-bas*) sont développés, comme si Buñuel voulait donner une place plus importante à des personnages féminins dans ces histoires si masculines.

On le voit, Buñuel apporte des changements considérables dans la panoplie des personnages qu'il met en scène. Ces derniers l'aident à construire son monde buñuelien.

iii. Des images d'Epinal buñueliennes

Les adaptations de Buñuel intègrent aussi de nombreuses images symboliques. Par exemple, les trois adaptations que sont *Le journal d'une femme de chambre*, *Belle de jour* et *La femme et le pantin* (*Cet obscur objet du désir*) intègrent une allusion à la dentellière de Vermeer, tableau qui est déjà présenté dans son premier film *Un chien andalou* (1929).



La dentellière de Vermeer (1660-1671)



***Le journal. . .* (Moreau)**



***Belle de Jour* (Deneuve)**



***Cet obscur objet* (Carrière)**

LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE: © 1964 STUDIOCANAL - Dear Film Produzione S.P.A.

BELLE DE JOUR: © 1967 STUDIOCANAL

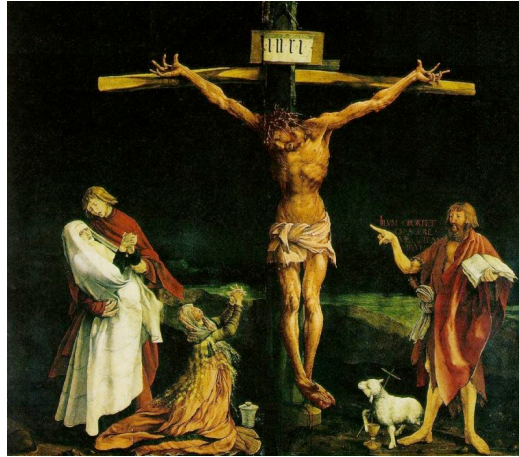
CET OBSCUR OBJET DU DESIR: © 1977 STUDIOCANAL

La présence de *La dentelière* de Vermeer peut-être interprétée comme une allégorie de la femme en train de tisser le destin des hommes qui l'entourent. La scène durant laquelle Célestine reprise intervient juste après qu'elle a implicitement dénoncé Joseph à la police en ayant déposé un de ses fers de chaussure sur le lieu du crime. Séverine entreprend un ouvrage de broderies après que son mari Pierre est devenu handicapé par sa faute (Marcel a voulu le tuer). Quant à la dernière image, une inconnue (Augusta Carrière) est en train de reprendre un voile de mariée taché de sang et Buñuel semble vouloir dire au spectateur que Mateo et Conchita ont enfin consommé leur amour. Toutes ces femmes agissent à la suite d'une action qui a conduit des hommes dans des situations malaisées. L'action de coudre s'apparente à une cicatrisation, un apaisement qui fait suite à une rupture. En relation avec ces scènes, on relèvera que la première séquence tournée par Buñuel en 1929 dans *Un chien andalou* était celle d'un œil coupé, or sa dernière, en 1977, correspond à la scène de reprise de *Cet obscur objet du désir*. Une manière de clore une œuvre riche de symboles et dans laquelle les images communiquent d'un film à l'autre.⁶⁸¹

Buñuel a aussi intégré (ou a voulu intégrer) le Christ de Grünewald dans *Belle de Jour* et *Là-bas*. Dans le premier cas, la scène a été tournée mais elle a été coupée par les producteurs, les frères Hakim. Elle devait être introduite au moment où Séverine est chez le duc. Avant de l'observer dans son cercueil, celui-ci devait assister à une messe dans une chapelle dans laquelle aurait trôné le tableau. Buñuel confie que son corps torturé l'avait toujours impressionné. Pour la mise-en-scène du film, il explique: « cette scène prenait davantage de valeur avec le Christ de

⁶⁸¹ Dans une interview, Jean-Claude Carrière fait remarquer que Buñuel retourna une seconde fois cette scène de la reprise de *Cet obscur objet du désir*, trois semaines après la fin du film. Il fit un gros plan sur les mains de la femme qui cout, preuve qu'il y attachait une grande importance. Ce fut la dernière fois qu'il filma. Lagier, Luc, dir. *Une œuvre à reprendre*. StudioCanal, 2005. DVD.

Grünewald qui est l'image la plus terrible du Christ. »⁶⁸² Le réalisateur utilise donc des références picturales pour renforcer la symbolique de ses propres images, pour compléter leur sens.



Le Christ de Grünewald (1516)

Ce tableau fut introduit à la fin du projet de film *Là-bas*. Effectivement, après l'arrestation des personnes qui assistent à un rite satanique, l'histoire finit par une scène présentant une chapelle désertée dans laquelle on a oublié un pauvre bouc qui était destiné au sacrifice. Le scénario décrit:

Les bancs, les chaises sont renversés. La lumière des veilleuses a baissé. Un des cierges achève de se consumer, brisé en deux, sur les marches de l'autel. Lentement, nous nous rapprochons du Christ de Grünewald, ce christ torturé, immonde, repoussant – et qui pourtant resplendit d'une spiritualité mystérieuse. Très lointaines, dans la nuit, on entend des cloches.⁶⁸³

Jean-Claude Carrière raconte: « la fin nous plaisait car elle ramenait à l'extraordinaire figure du christ de Grünewald, tordu par d'atroces douleurs, cette image extrême du christianisme que Buñuel avait découverte grâce à Huysmans et qu'il avait déjà tenté

⁶⁸² Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Conversations avec Luis Buñuel*. Paris: Cahiers du cinéma, 1993, p. 311.

⁶⁸³ Luis Buñuel. *Là-bas... Op. cit.*, p. 127.

d'introduire dans *Belle de Jour*, au début d'une scène coupée par la censure. »⁶⁸⁴ Jean-Claude Carrière intervenait d'ailleurs dans cette scène puisqu'il jouait le rôle du prêtre qui officiait à la messe des morts. Dans *Là-bas*, Huysmans indique:

Grünewald était le plus forcené des réalistes [. . .] Grünewald était le plus forcené des idéalistes. Jamais peintre n'avait si magnifiquement exalté l'attitude et si résolument bondi de la cime de l'âme dans l'orbe éperdu d'un ciel. Il était allé aux deux extrêmes et il avait, d'une triomphale ordure, extrait les menthes les plus fines des dilections, les essences les plus acérés des pleurs. Dans cette toile, se révélait le chef-d'œuvre de l'art acculé, sommé de rendre l'invisible et le tangible, de manifester l'immondice éplorée du corps, de sublimer la détresse infinie de l'âme.⁶⁸⁵

Cette fascination pour les tableaux du Christ se retrouve dans le film *Nazarín*. Buñuel intègre une autre image religieuse, celle d'un Christ riant aux éclats. Pour Buñuel, il s'agit de casser les images codifiées et de faire du Christ un homme qui peut ressembler au commun des mortels. Dans *La voie lactée*, le Christ est ainsi sur le point de raser sa fameuse barbe lorsque sa mère Marie lui fait remarquer que ça lui va bien. Dans *L'âge d'or*, la dernière séquence du film présente un libertin sous les traits du Christ ; au début de la scène, il possède une barbe mais à la fin, il ne la porte plus sans qu'aucune explication rationnelle n'apparaisse dans la trame de l'histoire.

Autre tableau que Buñuel intègre dans ses films: L'angélus de Millet. Il apparaît au cours d'une des scènes de rêve de Séverine. La transgression imaginée de la jeune est associée à un moment de recueillement, ce qui est un moyen de détourner une image connue. On relèvera que l'œuvre inspira aussi Dalí pour divers tableaux et un livre intitulé *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet (1932)* où il donne une *interprétation Paranoïaque-critique de l'image obsédante « L'angélus » de Millet*. Le sous-titre explique qu'il s'agit de « nouvelles considérations

⁶⁸⁴ Luis Buñuel. *Là-bas... Op. cit.*, p. 10.

⁶⁸⁵ Joris-Karl Huysmans. *Là-Bas*. Paris: Gallimard, 1985, p. 36.

générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste ». Dalí, en appliquant sa théorie de la paranoïa-critique sur l'œuvre de Millet, y voit des significations cachées, qui donneraient au tableau une signification érotique insoupçonnée. Ainsi, le chapeau cacherait une érection du paysan tandis que la fourche plantée dans la terre serait un symbole de la pénétration. On le voit, bien que froissé avec Dalí, Buñuel adhère à ces interprétations et les intègre dans son film pour illustrer les fantasmes de Séverine. La scène qui suit et durant laquelle la jeune femme reçoit de la boue tout en étant insulté le confirme.



***L'angélus* de Millet (1857)**



Belle de Jour (1967)

BELLE DE JOUR: © 1967 STUDIOCANAL

Dans *Tristana*, Buñuel intègre le gisant du cardinal Tavera, œuvre d'Alonso Berruguete, artiste de la Renaissance espagnole. Tristana se penche sur le visage cadavérique du prélat et le contraste entre la belle jeune femme et le gisant induit à un parallèle avec sa liaison avec don Lope. La fascination de la jeune femme pour ce mort annonce qu'elle va souhaiter la mort du vieil homme, son tuteur.

Dans *Cet obscur objet du désir*, un tableau d'école française du XVIIIe siècle qui représente une scène de balançoire est omniprésent dans l'appartement parisien de Mathieu

autant que dans sa maison de campagne. Il apparaît toujours lorsque Conchita est présente et semble être une variante du tableau de Fragonard *Les hasards heureux de l'escarpolette*.

L'œuvre montre une jeune femme en plein mouvement comme si elle était insaisissable tout en lui conférant un aspect érotique puisqu'il est permis de voir la blancheur de sa peau. Pourtant cette peinture dans le courant du style rococo dépeint aussi le plaisir de vivre et de s'aimer et en ce sens, il est ironique de la trouver dans les habitations de Mathieu car, comme nous l'avons vu, il est frustré de ne pas pouvoir assouvir son désir.

Le tableau apparaît une première fois alors que Mathieu demande à Conchita de lui porter une chartreuse verte (liqueur) dans sa chambre. La deuxième fois, le tableau est dans la chambre à coucher de la maison de campagne où les deux amants sont censés consommer leur amour. Dans les deux cas, la jeune femme ne se donne pas. Contrairement au titre du tableau qui annonce un « hasard heureux », Mathieu déchanté et l'image est détournée de son sens originel.



Les hasards heureux de l'escarpolette (XVIIIe)
(Copie inspirée du tableau de Fragonard)

On le voit, une des volontés du réalisateur est de renforcer le message de son film en y intégrant des images détournées de leur sens originel. Ces « intertextualités » visuelles ont pour objet, soit de créer une allégorie, donnant un sens imagé à une situation donnée (une femme en train de faire une reprise, de la couture), soit d'accentuer des traits de caractères de personnages

complexes (contraste du Christ de Grünewald souffrant avec la perversion du duc), soit de casser des images, des points de vue admis dans l’imaginaire collectif (pourquoi le Christ n’aurait-il pas ri aux éclats).

iv. Modifications systématiques de la fin des romans

Dernière caractéristique des adaptations de Buñuel, la fin des romans est systématiquement modifiée, aucune fin ne correspond à celle que les écrivains avaient imaginée. S’agit-il, de la part de Buñuel, d’une volonté de moderniser les œuvres ? Observons les modifications.

Dans *Le journal d’une femme de chambre*, Mirbeau décrit une Célestine soumise qui accepte de se marier avec Joseph bien qu’elle le sache malhonnête, antisémite et criminel. La jeune femme termine son journal par les mots suivants: « Joseph me tient, me possède comme un démon. Et je suis heureuse d’être à lui. . . Je sens que je ferai tout ce qu’il voudra que je fasse, et que j’irai toujours où il me dira d’aller. . . jusqu’au crime !. . . »⁶⁸⁶ Chez Buñuel, Célestine n’est pas cette femme soumise. Elle ne suit pas Joseph à Cherbourg et se marie avec un homme faible, le capitaine, alors qu’elle ne l’aime pas véritablement. Interrogé sur cette fin, Jean-Claude Carrière constate: « nous n’allions pas laisser Célestine finir avec Joseph ! »⁶⁸⁷ La modification de la fin de l’histoire correspond donc à une volonté de faire de l’héroïne une femme émancipée. Son mariage avec le capitaine, bien qu’il ne soit pas fait d’amour, a l’avantage de la désolidariser du crime de Joseph et de ses idées politiques antisémites tout en l’extirpant de sa condition de femme de chambre. On remarquera que dans *Susana*, film qui a une parenté avec *Le journal*

⁶⁸⁶ Octave Mirbeau. *Op. cit.*, p. 452.

⁶⁸⁷ Entretien avec Jean-Claude Carrière à Colombière-sur-Orb, le 12 août 2011.

d'une femme de chambre, Buñuel pensait que la fin était trop conventionnelle. « Je regrette de ne pas avoir poussé la caricature, à la fin, lorsque tout se termine miraculeusement bien. »⁶⁸⁸ Il ajoute dans ses entretiens avec Tomas Pérez Turrent et José de La Colina: « je regrette de ne pas avoir fait davantage ressortir l'ironie, la plaisanterie. »⁶⁸⁹ Il semble que Buñuel ait corrigé ce regret à travers l'adaptation du *Journal d'une femme de chambre*.

Dans *Belle de jour* la fin du film varie aussi par rapport au roman. Chez Kessel, Séverine confesse à son mari Pierre ses activités illicites chez madame Anaïs, sa liaison avec Marcel, ceci ayant pour effet d'ôter au mari trompé son sentiment de culpabilité ; handicapé, il pensait gâcher la vie de sa femme qui se trouvait dans l'obligation de s'occuper de lui. En lui disant la cause de son accident (Pierre a été blessé par balle par Marcel), Séverine instaure une situation dramatique: « Trois ans ont passé. Séverine et Pierre vivent sur une petite plage très douce. Mais depuis qu'elle lui a fait son aveu, Séverine n'a plus entendu la voix de Pierre. »⁶⁹⁰ A l'opposé du roman, chez Buñuel, Séverine n'avoue pas ses fautes. Elle les cache. Le réalisateur crée une scène durant laquelle Husson choisit de dire la vérité à son ami Pierre, aux dépens de la réputation de la jeune femme. Le spectateur non témoin de cette scène (tout comme Séverine), ne peut vérifier ce qui s'y dit réellement. Lorsque Séverine et Pierre sont ensuite ensemble, le film se termine d'une manière surréaliste. Bill Krohn et Paul Duncan dans *Luis Buñuel* relèvent: « cette fin de *Belle de jour* est un hommage sidérant à un passage célèbre d'André Breton: 'tout porte à croire qu'il existe un point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et l'avenir [. . .] cesseront d'être perçus contradictoirement. »⁶⁹¹ Il est vrai que le mélange

⁶⁸⁸ Luis Buñuel. *Mon dernier...* *Op. cit.*, p. 249.

⁶⁸⁹ Tomas Pérez Turrent & José de La Colina. *Op. cit.*, p. 129.

⁶⁹⁰ Joseph Kessel. *Op. cit.*, p. 177.

⁶⁹¹ Bill Krohn & Paul Duncan. *Op. cit.*, p. 150.

des sons (cloches de vaches, miaulements de chats, chevauchement de taureaux, grelots des chevaux) qui intervient au moment où Pierre se remet à marcher et annonce à Séverine qu'ils partiront à nouveau en vacances d'hiver, souligne cette confusion entre rêve et réalité. Cette scène finale, plus optimiste en soi, comparé au roman, confirme la complexité de la personnalité de Séverine qui s'évade une fois de plus dans un monde imaginaire même si le carrosse vide qu'on entrevoit laisse entendre qu'elle n'est plus transportée comme avant. Grâce à cette fin, Buñuel fait le choix d'affiner l'étude de la personnalité de l'héroïne.

Dans *Tristana*, la protagoniste de Galdós termine paisiblement sa vie avec Don Lope, se découvrant une passion pour la cuisine:

Un penchant nouveau s'empara de la boîteuse à cette époque-là: l'art culinaire ou plus exactement la pâtisserie. Une pâtissière fort experte lui apprit deux ou trois type de gâteaux, et elle les réussissait avec une telle perfection que don Lope, après les avoir goûtés, se léchait les doigts et ne se laissait pas de rendre grâce au Ciel. Etaient-ils heureux tous les deux ?... Peut-être⁶⁹².

Chez Galdós, les deux personnages principaux terminent comme un vieux couple ordinaire, avec des activités banales et une fin qui laisse le lecteur un peu surpris, comme si l'écrivain avait voulu terminer ce roman de manière précipitée. La fin imaginée par Buñuel est radicalement différente. Lors d'une nuit d'hiver, don Lope ne se sentant pas bien appelle son épouse en lui demandant de prévenir le médecin. Cette dernière attrape le téléphone et fait semblant d'appeler comme si voir mourir don Lope la réjouissait. Cette volonté est confirmée lorsque Tristana ouvre la fenêtre de la chambre du vieil homme alors que c'est l'hiver et qu'il neige. Don Lope est visiblement décédé lorsque Tristana lui annonce: « le docteur Miquis vient tout de suite ». Sans réaction de sa part, elle lui demande « tu m'entends ? » A ce moment là, plusieurs images que

⁶⁹² Benito Pérez Galdós. *Op. cit.*, p. 231.

nous avons précédemment vu dans le film défilent: tout d'abord le cauchemar de Tristana au cours duquel elle a vu la tête de don Lope attachée au battant d'une cloche et son réveil en sursaut. Ensuite, la fin de la cérémonie de son mariage avec don Lope et leur sortie de l'église au cours de laquelle elle refuse de lui donner le bras. Puis, la reprise de la scène d'ouverture durant laquelle Tristana donne une pomme à Saturno. Le script original insiste sur cette fin en expliquant: « répéter ici la séquence 1 du scénario avec, comme seul changement, le fait que Saturno et Tristana s'éloignent du groupe au lieu de s'en approcher. »⁶⁹³ On remarquera aussi que dans le scénario originel, dans la série de flash-backs précédant le mot « fin », trois autres images devaient apparaître: Saturno caressant l'épaule de Tristana dans la maison de campagne, Horacio donnant un baiser à Tristana dans son atelier et don Lope entraînant Tristana dans sa chambre. Ces trois flash-backs n'ont pas été retenus comme si Buñuel avait voulu se concentrer sur la liaison de Tristana avec don Lope et donner une interprétation de son geste. Donc, une fois de plus, l'héroïne de Buñuel ne correspond pas à celle de Galdós. Avec la mort de don Lope, Tristana obtient son indépendance. Sa rancune contre son tuteur est si forte qu'elle favorise sa mort. Le vieux don Juan est donc victime de sa dernière conquête qui l'a conduit sur le chemin de la décadence, de sa perte. A ce titre, Tristana est une sorte de Salomé qui obtient la tête de l'homme qui l'a déshonorée ; elle peut aussi être vue comme une Charpillon qui achève un vieux Casanova espagnol. Le défilé des images reprises de moments forts du film (notamment des rêves de Tristana)⁶⁹⁴ montre l'influence surréaliste du réalisateur mais donnent une image réaliste de l'évolution de la société occidentale du temps. En plus de redéfinir le personnage, les

⁶⁹³ L' Avant-scène, numéro 110, janvier 1971, p. 53.

⁶⁹⁴ Nous avons vu que dans *Belle de Jour*, Buñuel utilise la même technique avec les bruitages: cloches des vaches, miaulement des chats, chevauchement des taureaux, grelots des harnais de chevaux.

changements modernisent et actualisent l'œuvre. Cette modernisation des personnalités féminines se retrouve une fois de plus dans le dernier film de Buñuel, *La femme et le pantin*.⁶⁹⁵

Dans *La femme et le pantin* de Louÿs, don Mateo observe son ami André Stévenol qui malgré ses mises en garde part avec Conchita pour Paris. Mais en réalité, Mateo est toujours amoureux de Conchita et malgré ses mésaventures, il lui écrit un mot pour la reconquérir: « Ma Conchita, je te pardonne. Je ne puis vivre où tu n'es pas. Reviens. C'est moi, maintenant, qui t'en supplie à genoux. Je te baise tes pieds nus. Mateo. »⁶⁹⁶ Dans le film, Conchita est celle qui poursuit Mateo après que celui-ci l'a battu. Elle retrouve l'homme dans le train et l'histoire tourmentée entre les deux reprend. Le film se termine par la scène tournée dans le passage Choiseul (près du Passage Jouffroy où se trouve l'hôtel Ronceray ; Buñuel y a été conçu en 1899) que nous avons déjà analysée chapitre III. On relèvera néanmoins que la fin du scénario originel était légèrement différente. Il est spécifié qu'au moment où le couple marche passage Choiseul, Conchita est enceinte. Ils observent la reprise, non pas d'une dentelle, mais d'une combinaison de soie noire ornée de dentelles. Les deux êtres regardent fascinés puis « Conchita lève les yeux vers Mathieu puis lui sourit. Il y a dans ce regard et dans ce sourire toute la tendresse possible. Un sentiment nouveau, très beau, très rare. »⁶⁹⁷ Il semble donc qu'au départ Buñuel imaginait une Conchita amoureuse et adoucie. Celle qu'il a finalement mise en scène est fidèle à celle du film: manipulatrice et vindicative. Le couple continue ses disputes et l'explosion de la fin en est une illustration. Cette fin est fidèle à l'esprit du roman même si Louÿs faisait

⁶⁹⁵ La fin de l'autre roman de Galdós adaptée par Buñuel (*Nazarín*) a aussi été modifiée. Chez l'écrivain, Nazarín rêve qu'il célèbre une messe or dans le film, il reçoit l'aumône.

⁶⁹⁶ Pierre Louÿs. *Op. cit.*, p. 137.

⁶⁹⁷ Scénario consulté au Luis Buñuel Film Institute.

partir Conchita avec un autre homme. Une fois de plus, cette fin permet d'avoir une vision approfondie et logique de la personnalité de Conchita.

Dans les deux scénarios écrits mais non réalisés par Buñuel, on note que les fins sont également modifiées. Tout d'abord dans *Le moine dont*, l'adaptation fut écrite en 1965, le personnage principal, Ambrosio est accusé du meurtre d'une jeune femme (Antonia qui s'avère être sa sœur) ainsi que de sorcellerie. L'inquisition le condamne à être brûlé sur un bûcher mais avant la sentence, il passe un pacte avec le diable en lui vendant son âme. Il est alors immédiatement libéré mais le diable l'emporte dans la Sierra Morena où il périt dévoré par les oiseaux et les insectes. Dans la version de Buñuel, Ambrosio passe aussi un pacte avec le diable mais au lieu de disparaître avec le diable, il reste dans sa cellule et l'inquisiteur le libère. Puis, comble de l'ironie, Ambrosio est acclamé. Le scénario précise « une foule considérable est rassemblée sur la place Saint-Pierre, à Rome, comme aux grands jours de fête de l'église catholique. Mais c'est une foule d'aujourd'hui, les hommes portent des complets-vestons et les femmes des robes courtes. On aperçoit dans le fond des automobiles qui passent. Une fumée légère s'élève au-dessus des toits du Vatican. Les cris de la foule redoublent d'enthousiasme et on entend, inlassablement répété, ce cri: « Viva il Papa, Viva il Papa ! »⁶⁹⁸ Cette fin ne manque pas d'humour et de piquant, mais contrairement aux autres, elle n'a pas pour objectif de définir une personnalité, celle d'Ambrosio qui est aussi surpris de son destin que le spectateur. Il s'agit plutôt d'une attaque à l'institution religieuse et à la naïveté et l'incrédulité des fidèles dont le besoin de divin apparaît clairement dans ses acclamations. Or, lorsqu'ils s'agenouillent c'est un pape qui a donné son âme au diable qui les bénit. On relèvera qu'Ado Kyrou qui tourna

⁶⁹⁸ Scénario consulté au Luis Buñuel Film Institute.

l'adaptation du roman d'après le scénario de Buñuel et Carrière termine son film (qui reçut une critique unanimement négative) sur les acclamations sans montrer la foule. Cela confirme que la modernité est réellement une caractéristique de l'adaptation buñuelienne, elle apporte dans le cas présent un message puissant. Les spectateurs ne sont plus confrontés à un film historique qui relate des événements passés et auxquels ils pourraient se sentir étrangers ; ils sont face à une situation contemporaine qui les concerne directement. Buñuel amène ainsi son audience à s'interroger sur l'honnêteté de la personne qui est censé être la plus respectable, le Pape. Il introduit une réflexion que même l'adaptation récente de Dominik Moll (2011) n'apporte pas. Ce dernier film est fidèle au roman et se termine de manière identique. La réécriture de la fin des œuvres est bien une caractéristique du cinéaste espagnol.

Enfin *Là-bas*, le roman de Huysmans, se termine sur une conversation entre Des Hermies et Durtal sur le satanisme et la place de la religion dans la société. Des Hermies se montre pessimiste et exprime les vues de Huysmans qui était en 1891 sur le point de se convertir au catholicisme « ce siècle se fiche absolument du Christ en gloire ; il contamine le surnaturel et vomit l'au-delà. Alors comment espérer en l'avenir. . . »⁶⁹⁹ Face à cette fin, à ces positions que le réalisateur ne partage pas et aux accents par trop philosophiques pour être portées à l'écran, Buñuel choisit de terminer sur la scène d'amour entre Durtal et Mme Chantelouve qui suit une célébration satanique. La dernière image aurait dû montrer la chapelle vide avec un bouc abandonné et une image du Christ de Grünewald (comme nous l'avons vu plus haut). Sans aucun doute, l'objectif de Buñuel était de montrer la persistance du fanatisme. A n'en pas douter le thème l'a passionné, en revanche, il est peu probable que les modifications établies dans la fin de

⁶⁹⁹ Joris-Karl Huysmans. *Op. cit.*, p. 342.

l'histoire aient eu pour but d'affiner un trait de personnalité. Durtal est un personnage sans envergure. En revanche, à la lecture du scénario, il est évident que Mme Chantelouve eut été un personnage secondaire intéressant, sa place est, nous l'avons dit, assez développée dans le scénario comparé au roman. Le réalisateur pensait l'attribuer à Delphine Seyrig. De la même manière, le rôle de Mathilde dans *Le moine* qui devait être tenu par Jeanne Moreau devait être assez important, ce qui montre l'intérêt du réalisateur pour les actrices de caractère et sa passion pour les mettre en scène.

En conclusion, nous pouvons donc affirmer que Buñuel s'approprie les œuvres qu'il adapte puisqu'il en modifie les dénouements. Vanoye affirme que « l'appropriation n'est pas un processus choisi, mais la conséquence d'une contrainte existentielle de l'adaptation et qu'on pourrait désigner par le terme de transfert. »⁷⁰⁰ Il est vrai que Buñuel intègre dans les œuvres ses vues (religion), ses intérêts (littérature) tout en se concentrant sur le sens et non pas le cadre, d'où sa volonté d'intégrer ces œuvres dans son temps. Pour cette raison Louis Malle remarque que lors des projections de *Tristana*: « le public est dérouté (enfin!) par le dépouillement du film, la sécheresse de la narration, les ellipses du récit (admirables). On sent qu'il aimerait avoir les clés pour toutes les énigmes successives qui constituent le film. Il faudrait leur expliquer qu'il n'y a rien à expliquer ! »⁷⁰¹ Buñuel met son talent d'imagination au service de la réécriture pour réinterpréter des œuvres littéraires secondaires qui lui donnent la liberté d'incorporer ses vues et ses idées, son style. En un mot, il buñuelise des romans qu'il a aimé et qui ont su éveiller son imagination, sa créativité.

⁷⁰⁰ Francis Vanoye. *Op. cit.*, p. 151.

⁷⁰¹ Filmoteca, Madrid, Archivo Buñuel 609.

Conclusion

Dans une conférence qu'il donna en 1953 à l'Université de Mexico, sur *Le cinéma comme expression artistique*, Buñuel concluait sa présentation par ces paroles:

Le romancier aura honorablement fait ce qu'il doit faire quand, à travers une peinture des relations sociales authentiques, il aura détruit les fonctions conventionnelles sur la nature de ces relations, brisé l'optimisme du monde bourgeois et obligé le lecteur à douter de la pérennité de l'ordre existant, même s'il ne nous donne pas de conclusion directe, même s'il ne prend pas clairement parti.⁷⁰²

De façon surprenante, Buñuel emprunte une citation touchant au roman pour parler de l'art cinématographique. Cette démarche est révélatrice de l'intérêt qu'il porte à la littérature et du rôle qu'il lui attribue. Buñuel assimile son travail à celui d'un homme de lettres qui se doit d'analyser et de critiquer la société dans laquelle il vit. Passionné de littérature, Buñuel, on l'a vu, a un temps rêvé d'être écrivain sans y parvenir. Son scénariste Jean-Claude Carrière s'est souvent interrogé sur le sort de Buñuel sans le cinéma: « Qu'aurait fait Buñuel si le cinéma n'avait pas existé ? »⁷⁰³ Question sans réponse mais qui souligne combien, sans l'art cinématographique, le réalisateur n'aurait pas eu de support à sa mesure pour exprimer ses vues sur la société de son temps.

La littérature surgit donc dans son art, particulièrement dans ses adaptations. C'est fort de son bagage littéraire qu'il reprend des œuvres considérées comme secondaires telles que *Tristana* qu'il qualifie du « plus mauvais roman de Galdós »⁷⁰⁴ ou *Belle de Jour* que Louis Malle (qu'il côtoie par l'intermédiaire de son fils Juan-Luis) qualifie de « roman de gare ». A vrai dire, ces œuvres secondaires à la trame narrative intéressante sont du pain béni pour Buñuel. Il peut les manier et en réécrire l'intrigue (toujours avec un collaborateur) avec plus de liberté tout en y

⁷⁰² Luis Buñuel. *Le Christ à cran d'arrêt*. Paris: Plon, 1995, p. 162.

⁷⁰³ Entretien avec Jean-Claude Carrière, 12 août 2011, Colombière-Sur-Orb.

⁷⁰⁴ Pérez Turrent, Tomas & José de La Colina. *Conversations avec Luis Buñuel*. Paris: Cahiers du cinéma, 1986, p. 333.

insérant ses thèmes fétiches tels que l'anticléricisme, le surréalisme, le terrorisme. Il crée ce qu'il appelle dans sa conférence de Mexico en 1953 « une peinture des relations sociales authentiques ».

L'étude des adaptations de Buñuel révèle aussi un vif intérêt pour des œuvres qui mettent en avant des personnages féminins originaux. La femme est un sujet qui fascine Buñuel. Très souvent elle fait de l'homme sa victime car, contrairement aux œuvres dont elles sont issues, les femmes des films de Buñuel cherchent à s'émanciper rendant le désir masculin insatisfait, favorisant les tensions et les conflits. La religion, autre thème de prédilection est allègrement critiquée. Si elle semble vouloir apaiser ces conflits dans les romans dont les films sont tirés, elle s'avère sans effets chez Buñuel. Célestine, Tristana ou Conchita perdent leur foi. Leur émancipation devient totale.

En sus de l'émancipation féminine, Buñuel intègre des éléments surréalistes de sa jeunesse. C'est d'ailleurs avec surprise qu'il constate que le surréalisme touche les jeunes Français de mai 1968 qui scandent les slogans de sa jeunesse: « le rêve est réalité », « l'âge d'or était l'âge où l'or ne régnait pas », « à bas le réalisme socialiste, vive le surréalisme. »⁷⁰⁵ Ce n'est pas avec une moindre surprise qu'il constate la naissance des actes terroristes. Véritable éponge de son temps, il observe ces métamorphoses sociales et les intègre dans ses adaptations. Sous sa plume et sa caméra, Mirbeau, Huysmans, Galdós, Louÿs, sont dépoussiérés et rajeunis. Plus qu'au cadre, il s'attache aux messages des œuvres et les déplace dans des époques contemporaines. Les adaptations de Buñuel deviennent des films basés sur des œuvres littéraires de la fin du XIXe siècle (dans leur majorité) mais parlant de problèmes contemporains. Cette

⁷⁰⁵ Buñuel est alors en repérage pour son film *La voie lactée*.

volonté de modernisation des romans montre non seulement l'amour que porte Buñuel à une certaine littérature mais surtout sa capacité à en retirer les éléments qui le touchent, lui et la société de son temps. Aussi, est-il frappant de constater que ses films ont traversé les années sans prendre de rides. Les thèmes qu'il développe (la religion, la place des femmes dans la société, le désir, le terrorisme, le rêve. . .) sont toujours au centre des préoccupations des sociétés occidentales. Plus qu'un adaptateur, Buñuel apparaît donc comme un « Créateur » (celui que définit Artaud dans *Le théâtre et son double* et que nous présentons en introduction) et un témoin de son temps.

Dans son style d'adaptation, Buñuel a-t-il des héritiers ? Dans une série d'interviews menées par Arnaud Duprat, à la question « qui se réclame et a assimilé le style de Buñuel ? » les personnes interrogées (Pierre Lary, assistant de Buñuel de 1963 à 1977 ; Jaime Chávarri, cinéaste espagnol, entre autres)⁷⁰⁶ répondent que le style de Buñuel est unique et inimitable. Ce qui est intéressant, c'est qu'aucun interlocuteur ne dit vraiment pourquoi. Le mystère semble planer dans l'esprit des proches de Buñuel comme si la magie qui opérait sous la houlette du maître espagnol était un secret informulable ou à ne pas révéler. Pourtant au fil de l'analyse de la formation et des intérêts du cinéaste, il apparaît que sa culture littérature, ses origines surréalistes, ses racines espagnoles, son étude de la religion catholique, son humour, son exil. . . contribuent à façonner le style Buñuel. En fait, il semble difficile d'effectuer une adaptation dans le style du maître sans posséder son bagage culturel. Même ceux qui se sont risqués à tourner le scénario d'une adaptation écrite par Buñuel (Kyrou par exemple) n'ont pas réussi à « faire du

⁷⁰⁶ Entretien d'Arnaud Duprat avec Pierre Lary, Neuilly-Sur-Seine, septembre 2004. Après quelques hésitations, Pierre Lary suggère les noms du Mexicain Arturo Ripstein et du Chilien Raoul Ruiz comme possibles héritiers de Buñuel. Entretien d'Arnaud Duprat avec Jaime Chávarri, Madrid, décembre 2006.

Buñuel » et ceux qui s'en réclament en sont parfois fort éloignés. L'adaptation selon Luis Buñuel est propre au maître espagnol, elle est unique, inimitable.

Filmographie de Luis Buñuel

◆ **En tant que réalisateur**

- *Un chien andalou*, France, 1929.
- *L'âge d'or*, France, 1930.
- *Las Hurdes (Terre sans pain)*, Espagne, 1932.
- *Gran Casino*, Mexique, 1947.
- *El gran calavera (Le grand noceur)*, Mexique, 1949.
- *Los Olvidados (Pitié pour eux)*, Mexique, 1950.
- *Susana, demonio y carne (Susana l'impure)*, Mexique, 1950.
- *La hija del engaño (Don Quintín l'amer)*, Mexique, 1951.
- *Una mujer sin amor (Pierre et Jean)*, Mexique, 1951.
- *Subida al cielo (La montée au ciel)*, Mexique, 1951.
- *El bruto (L'enjôleuse)*, Mexique, 1952.
- *Adventures of Robinson Crusoe (Les aventures de Robinson Crusoe)*, Mexique-USA, 1952.
- *Él (Tourments)*, Mexique, 1952.
- *Abismos de Pasión (Les Hauts de Hurlevent)*, Mexique, 1953.
- *La ilusión viaja en tranvía (On a volé un tram)*, Mexique, 1953.
- *El río y la muerte (Le fleuve et la mort)*, Mexique, 1954.
- *Ensayo de un crimen (La vie criminelle d'Archibald de la Cruz)*, Mexique, 1955.
- *Cela s'appelle l'aurore*, France-Italie, 1955.
- *La mort en ce jardin*, France-Mexique, 1956.
- *Nazarín*, Mexique, 1958.
- *La fièvre monte à el Pao (Los ambiciosos)*, France-Mexique, 1959.
- *The young one (La jeune fille)*, Mexique-USA, 1960.

- *Viridiana*, Espagne (puis Mexique), 1961. (Palme d'Or, Cannes)
- *El ángel exterminador (L'Ange exterminateur)*, Mexique, 1962.
- *Journal d'une femme de chambre*, France, 1963.
- *Simón del desierto (Simon du désert)*, Mexique, 1965.
- *Belle de jour*, France, 1966. (Lion d'or Venise)
- *La voie lactée*, France, 1968.
- *Tristana*, France, Italie, Espagne, 1970.
- *Le charme discret de la bourgeoisie*, France, 1972. (Oscar du meilleur film étranger)
- *Le fantôme de la liberté*, France, 1974.
- *Cet obscur objet du désir*, France, 1977.

◆ **En tant que producteur**

- *Don Quintín el Amargao*, Espagne, 1935.
- *La hija de Juan Simón*, Espagne, 1935.
- *¿Quién me quiere a mí?*, Espagne, 1936.
- *¡Centinela Alerta!*, Espagne, 1936.
- *España leal en armas*, Espagne, 1937.

◆ **En tant qu'assistant-réalisateur**

- Epstein, Jean, dir. *Mauprat*, France, 1926.
- Etiévant, Henri & Marius Nalpas, dir. *La sirène des tropiques*, France, 1927.
- Epstein, Jean, dir. *La chute de la maison Usher*, France, 1928.

♦ **En tant qu'acteur (brèves apparitions)**

- Epstein, Jean, dir. *Mauprat*, France, 1926.
- Feyder, Jacques, dir. *Carmen*, France, 1926.
- Buñuel, Luis, dir. *Un chien andalou*, France, 1929.
- Hill, George, dir. *Min and bill*, USA, 1930.
- Sobrevila, Nemesio & José Luis Sáenz de Heredia, dir. *La hija de Juan Simón*, Espagne, 1935.
- Buñuel, Luis, dir. *Robinson Crusoe*, Mexique-USA, 1935.
- Saura, Carlos, dir. *Llanto por la muerte de un bandido*, Espagne, 1963.
- Isaac, Alberto, dir. *En este pueblo no hay ladrones*, Mexique, 1965.
- Buñuel, Luis, dir. *Belle de Jour*, France, 1966.
- Buñuel, Luis, dir. *La voie lactée*, France, 1969.
- Polac, Michel, dir. *La chute d'un corps*, France, 1973.
- Buñuel, Luis, dir. *Le fantôme de la liberté*, France, 1974.

Bibliographie

- Adler, Laure & Elisa de Halleux. *Les femmes qui aiment sont dangereuses*. Paris: Flammarion, 2009.
- Aguirre Carballeira, Arantxa. *Buñuel lector de Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria: Biblioteca Galdosiana, 2006.
- Alberti, Rafael. *The Lost Grove, Autobiography of A Spanish Poet in Exile*. Berkeley: University of California Press, 1981.
- . *La arboleda perdida (segunda parte)*. Madrid: Circulo de lectores, 1998.
- Alejandro de Castro, Julio. *Singladura*. Saragosse: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1987.
- Almeida, Diane. *The esperpento tradition in the works of Ramon Del Valle-Inclán and Luis Buñuel*. Nueva York: Edwin Mellen, 2000.
- Andreu, Anne, dir. *Il était une fois... Le charme discret de la bourgeoisie*, Folamour, 2011.
DVD.
- Anonyme. *Lazarillo de Tormes, Edition de Roland Labarre*. Genève: Droz, 2009.
- Aragon, Louis. *Les poètes*. Paris: Gallimard, 1969.
- Aranda, Francisco. *Luis Buñuel: A Critical Biography*. New York: Da Capo, 1976.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.
- . *Le moine (de Lewis)*. Paris: Gallimard, 1966.
- Aycock, Wendell & Michael Schoenecke. *Film and literature: A Comparative Approach to Adaptation*. Lubbock: Texas Tech University Press, 1988.
- Bataille, Georges. *L'érotisme*. Paris: les Editions de Minuit, 1957.
- . *Histoire de l'Œil*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1967.
- . *Les larmes d'Eros*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1961.

- . *Le procès de Gilles de Rais*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1979.
- . *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1990.
- Baxter, John. *Luis Buñuel*. New York: Carroll & Graf, 1994.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Paris: Cerf, 1976.
- . *Le cinéma de la cruauté*. Paris: Flammarion, 1987.
- Bergamín, José. *Le Clou brûlant*. Paris: Les Fondateurs de Briques, 2009.
- Bordier, Philippe. *Pierre Louÿs et le cinéma*. Reims: A l'écart, 1986.
- Bouhours, Jean-Michel & Nathalie Schoeller. *L'âge d'or: Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles: lettres et documents (1929-1976)*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1993.
- Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1962.
- . *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 1937.
- . *Nadja*. Paris: Gallimard, 1964.
- . *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966.
- . & Paul Eluard. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris: José Corti, 1969
- Brontë, Emily. *Les hauts de Hurle-Vent*. Paris: Le livre de poche, 1984.
- Buñuel, Luis. *Viridiana*. Paris: Inter Spectacles, 1962.
- . *Obra literaria, Ed. de Agustín Sánchez Vidal*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1982.
- . *Entretiens avec Max Aub*. Paris: Belfond, 1984.
- . *Mon dernier soupir*. Paris: Ramsay, 1986.
- . *Goya*. Paris: Jacques Damasse, 1987.
- . *Goya*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1992.
- . *Là-bas: d'après le roman de J-K Huysmans*. Paris: Ecriture, 1993

- . *Le Christ à cran d'arrêt*. Paris: Plon, 1995.
- . & Jean-Claude Carrière. *Agón*. Teruel: Institutos de Estudios Turolenses, 1995.
- . & Hugo Butler. *La joven*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 2000.
- Carnicero, Marisol & Daniel Sánchez Salas. *En torno a Buñuel*. Academia de las artes y las ciencias cinematográficas de España, Cuadernos de la Academia n°7-8, 2000.
- Caro, Rodrigo. *La canción a las ruinas de Itálica*. Bogotá: Voluntad, 1947.
- Carrière, Jean-Claude. *Le film qu'on ne voit pas*. Paris: Plon, 1996.
- . *Buñuel X Carrière*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 2000.
- . *Le réveil de Buñuel*. Paris: Odile Jacob, 2011.
- Carassou, Michel. *René Crevel*. Paris: Fayard, 1989.
- Cassel, Jean-Pierre. *A mes amours*. Paris: Stock, 2004.
- Cassou, Jean. *Cervantes*. Paris: Editions Sociales Internationales, 1936.
- Catalogue. *Luis Buñuel, El ojo de la libertad*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2000.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha I*. Madrid: Cátedra, 2007.
- . *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche (tome 1 & 2)*. Paris: Seuil, 1997.
- Clayton, Jack, dir. *The Innocents*. Twentieth Century Fox, 1961. DVD.
- Dalí, Salvador. *La vie secrète de Salvador Dalí*. Paris: La table ronde, 1952.
- David, Yasha. *¿Buñuel! La mirada del siglo*. Madrid: Museo Reina Sofía, 1994.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1: L'image mouvement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1983.
- . *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.
- Deneuve, Catherine. *A l'ombre de moi-même*. Paris: Stock, 2004.

- Desnos, Robert. *De l'érotisme dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*. Paris: Cercle des arts, 1953.
- Duprat, Arnaud. *Le dernier Buñuel*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2011.
- . *La subversión literaria en Tristana y Ese oscuro objeto del deseo de Luis Buñuel*. Córdoba: UcoArte, 2012, p. 28-35.
- Donoso, José. *Ce lieu sans limite*. Paris: Le serpent à plumes, 1999.
- Epstein, Jean. *Cinéma*. Paris: Editions de la Sirène, 1921.
- Erny, Pierre. *Sur les traces du petit chaperon rouge, un itinéraire dans la forêt des contes*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- Evans, Peter William. *Las películas de Luis Buñuel: La subjetividad y el deseo*. Barcelone: Paidós, 1998.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité, tome 1: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1984.
- Freud, Sigmund. *Sur le rêve*. Paris: Gallimard, 1988.
- Fuentes, Víctor. *Buñuel en México*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1993.
- . *La mirada de Buñuel*. Madrid: Tabla Rasa, 2005.
- García Buñuel, Pedro Christian. *Recordando a Luis Buñuel*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 1985.
- García Lorca, Federico. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1981.
- . *Noces de sang, La maison de Bernarda Alba*. Gallimard: Paris, 1947.
- Gide, André. *Les caves du Vatican*. Paris: Gallimard, 1922.
- . *La séquestrée de Poitiers*. Paris: Gallimard, 1930.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Echantillons*. Paris: Grasset, 1923.

- Goncourt, Jules et Edmond de. *Germinie Lacerteux*. Paris: Flammarion, 1990.
- Goujon, Jean-Paul. *Pierre Louÿs*. Paris: Fayard, 2002.
- Gray, Marianne. *Jeanne Moreau*. Paris: Nouveau Monde, 2010.
- Grimault, Berthe. *Beau clown*. Paris: Julliard, 1956.
- Gubern, Román. *Cine español en el exilio*. Barcelone: Lumen, 1976.
- & Paul Hammond. *Los años rojos de Buñuel*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Guerrero Ruiz, Pedro. *Querido Sobrino: cartas a Francisco Rabal de Luis Buñuel*. Valencia: Pre-textos, 2001.
- Guttiierrez-Albilla, Julián Daniel. *Queering Buñuel*. Londres: Tauris Academic Studies, 2008.
- Herrera, Javier. *El archivo de Luis Buñuel: documentalismo y transculturalidad*. Boletín de la Anabad LVI, número 2, abril-junio 2006, p. 30-48.
- *Abismos de pasión en la realidad. Cartas inéditas de Tota Cuevas de Vera a Luis Buñuel (1934-1936)*. Málaga: Letras peninsulares, vol. 22.1, 2009, p. 163-190.
- Hidalgo, Manuel. *Francisco Rabal... un caso bastante excepcional*. Valladolid: Semana de cine de Valladolid, 1985.
- Huysmans, Joris-Karl. *Là-bas*. Paris: Gallimard, 1985.
- *A Rebours*. Paris: Flammarion, 2004.
- Isaac, Claudio. *Midday with Buñuel*. Chicago: Swan Isle, 2007.
- Kessel, Joseph. *Belle de Jour*. Paris: Gallimard, 1928.
- Khron, Bill & Paul Duncan. *Luis Buñuel*. Paris: Taschen, 2005.
- Kristeva, Julia. *Sèméiôtikè – Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- Kropotkine, Pierre. *La conquête du pain*. Paris: Stock, 1921.

- Kyrou, Ado. *Luis Buñuel*. Paris: Deghers/Cinéma d'aujourd'hui, 1962.
- Lagier, Luc, dir. *Une œuvre à reprendre*. StudioCanal, 2005. DVD.
- Legendre, Maurice. *Las Jurdes*. Bordeaux: Gounouilhou, 1927.
- Le Gras, Gwénaëlle. *Le mythe Deneuve*. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2010.
- Leprohon, Pierre. *Jean Epstein*. Paris: Seghers, 1946.
- Leroy-Terquem, Mélanie. *Le surréalisme*. Paris: Flammarion, 2002.
- Lesage, Alain-René. *Histoire de Gil Blas de Santillane*. Paris: Gallimard, 1973.
- Lopez Linares, José Luis & Javier Rojo, dir. *A proposito de Bunuel*. Amaranta, 2000. DVD.
- López Villegas, Manuel. *Sade y Buñuel*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 2000.
- Louÿs, Pierre. *La femme et le pantin*. Paris: Le livre de poche, 2001.
- & Pierre Frondaie. *La femme et le pantin*. Paris: L'illustration théâtrale, 1911.
- Martín, Fernando Gabriel. *El ermitaño errante: Buñuel en Estados Unidos*. Murcia: Tres Fronteras, 2010.
- Matthiessen, Peter. *Buñuel & Travelin Man*. All-Story, Zoetrope. Vol. 9, Spring 2005.
- Maupassant, Guy de. *Pierre et Jean*. Paris: Larousse, 2000.
- . *Contes de la Bécasse*. Paris: Gallimard, 1979.
- McGilligan, Patrick & Paul Buhle. *Tender comrades: a backstory of the Hollywood blacklist*.
New York: St. Martin's Press, 1997.
- Mirbeau, Octave. *Le journal d'une femme de chambre*. Paris: Gallimard, 1984.
- . *Le jardin des supplices*. Paris: Gallimard, 1988.
- Moll, Domink, dir. *Le moine*. TF1, 2011. DVD.
- Monegal, Antonio. *Luis Buñuel, de la literatura al cine*. Barcelone: Anthropos, 1993.

- Morelli, Gabriele. *Ilegible, hijo de Flauta: argumento cinematográfico original de Juan Larrea y Luis Buñuel*. Séville: Iluminaciones Renacimiento, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Le livre de poche, 1983.
- Oms, Marcel. *Pour Buñuel*. Cercle de cinéma de l'AGET, 1963.
- Paz, Octavio. *Un más allá erótico: Sade*. Mexico: Vuelta, 1995.
- , *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*. Barcelone: Galaxia Gutenberg, 2000.
- Peña Ardid, Carmen & Victor Lahuerta Guillén. *Los Olvidados: guión y documentos*. Teruel: Instituto de Estudios Turoleses, 2007.
- Péret, Benjamin. *Le grand jeu*. Paris: Gallimard, 1928
- , *De derrière les fagots, œuvres complètes, tome 2*. Paris: Eric Losfeld, 1971.
- Benito Pérez Galdós. *Tristana*. Paris: Flammarion, 1972.
- , *Tristana*. Madrid: Cátedra, 2008.
- , *Nazarín*. Paris: Les éditeurs français réunis, 1975.
- Pérez Turrent, Tomas & José de La Colina. *Conversations avec Luis Buñuel*. Paris: Cahiers du cinéma, 1986.
- Perrault, Charles. *Contes*. Paris: Le livre de poche, 2006.
- Petit, Marie-Claire. *Les personnages féminins dans les romans de Benito Pérez Galdós*. Paris: Belles lettres, 1972.
- Poniatowska, Elena. *Buñuel*. Revista de la Universidad de Mexico, Enero 1961, p. 14-21.
- Pra, Denis. *Luis Buñuel et la littérature: Conversation avec Jean-Claude Carrière à Colombière-sur-Orb*. L'érudit franco-espagnol, vol. 1, Spring 2012, p. 125-136.

- Prédal, René. *Jean-Claude Carrière scénariste: l'art de raconter des histoires*. Paris: Cerf, 1994.
- Rabal, Francisco. *Si yo te contara*. Madrid: El País-Aguilar, 1994.
- Restif de la Bretonne, Nicolas-Edme. *Les épouses par quartier suivies du Joli Pied*. Paris: Glomeau, 1930.
- . *Les contemporaines*. Paris: Le club français du livre, 1951.
- . *L'anti-Justine*. Paris: L'or du temps, 1969.
- Richard, Jacques, dir. *Henri Langlois: le fantôme de la cinémathèque*, Kino, 2004. DVD.
- Ripstein, Arturo & Rafael Castanedo, dir. *El naufrago de la calle Providencia*. Criterion, 1970. DVD.
- Roblès, Emmanuel. *Cela s'appelle l'aurore*. Paris: Seuil, 1952.
- Rodriguez Blanco, Manuel. *Luis Buñuel*. Paris: BiFi, 2000.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. *De la littérature au cinéma: genèse d'une écriture*. Paris: Armand Colin, 1970.
- Roses, Joaquín. *Buñuel a imagen de la letra: actas del seminario de literatura celebrado en la Diputación de Córdoba del 20 al 21 de octubre del 2000*. Córdoba: Ensayo, 2000.
- Roux, Stéphane. *Dictionnaire des réalisateurs français*. Paris: Dualpha, 2002.
- Rubia Barcia, José. *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*. Coruña: Castro, 1992.
- Rucar de Buñuel, Jeanne. *Memorias de una mujer sin Piano*. Mexico: Alianza, 1990.
- Sade, Donatien Alphonse François de. *Les 120 journées de Sodome*. Paris: 10/18, 1975.
- . *La philosophie dans le boudoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- . *Dialogue entre un prêtre et un moribond*. Paris: Mille et une nuits, 1993.
- Sadoul, Georges. *Gérard Philipe*. Paris: Lherminier, 1984.

Sánchez Vidal, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, 1988.

Saura, Carlos, dir. *Buñuel y la mesa del rey Salomón*. Filmax, 2002. DVD.

Sherman, Vincent, dir. *Adventures of Don Juan*. Warner Bros, 1948. DVD.

Siclier, Jacques. *La femme dans le cinéma français*. Paris : Cerf, 1957.

Solís, Fermín. *Buñuel en el laberinto de las tortugas*. Bilbao: Astiberri, 2009.

Soupault, Philippe. *La mort de Nick Carter*. Paris: Lachenal et Ritter, 1983.

Sternberg, Josef von, dir. *The devil is a woman*. Universal, 1935. DVD.

Swain, Dwight. *Film scriptwriting: a practical manual*. Boston: Focal Press, 1988.

Tesson, Charles. *Luis Buñuel*. Paris: Cahiers du cinéma, 1995.

Thirion, André. *Révolutionnaires sans Révolution*. Paris: Robert Laffont, 1972.

Thomas, David, dir. *Jean-Claude Carrière: From script to film*. Princeton: Films for the Humanities, 2000. VHS.

Trumbo, Dalton & Luis Buñuel. *Johnny got his gun (Johnny cogió su fusil)*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1993.

Tual, Denise. *Au cœur du temps*. Paris: Carrère, 1987.

Valle-Inclán, Ramón del. *Luces de Bohemia*. Madrid: Calpe, 1961.

Vanoye, Francis. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris: Nathan, 1991.

Vargas Llosa, Mario. *Making Waves*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.

Wall, Anthony, dir. *The life and times of Don Luis Bunuel*, BBC TV, 1984. VHS.

Walpole, Horace. *Le château d'Otrante*. Paris: José Corti, 1948.

Wood, Michael. *Belle de jour*. Londres: British Film Institute, 2000.

Zorilla, José. *Don Juan Tenorio*. Paris: José Corti, 1997.

Reuves consacrées à Luis Buñuel et à son œuvre:

Cahiers du cinéma, numéro 36, juin 1954.

Cahiers du cinéma, numéro 191, juin 1967.

Cahiers du cinéma, numéros 371-372, mai 1985.

Cahiers du cinéma, numéros 464, février 1993.

Cahiers du cinéma, numéro 668, Juin 2011.

L'avant-scène, numéro 36, mars 1964.

L'avant-scène, numéro 110, janvier 1971.

L'avant-scène, numéro 206, avril 1978.

L'avant-scène, numéro 344, novembre 1985.