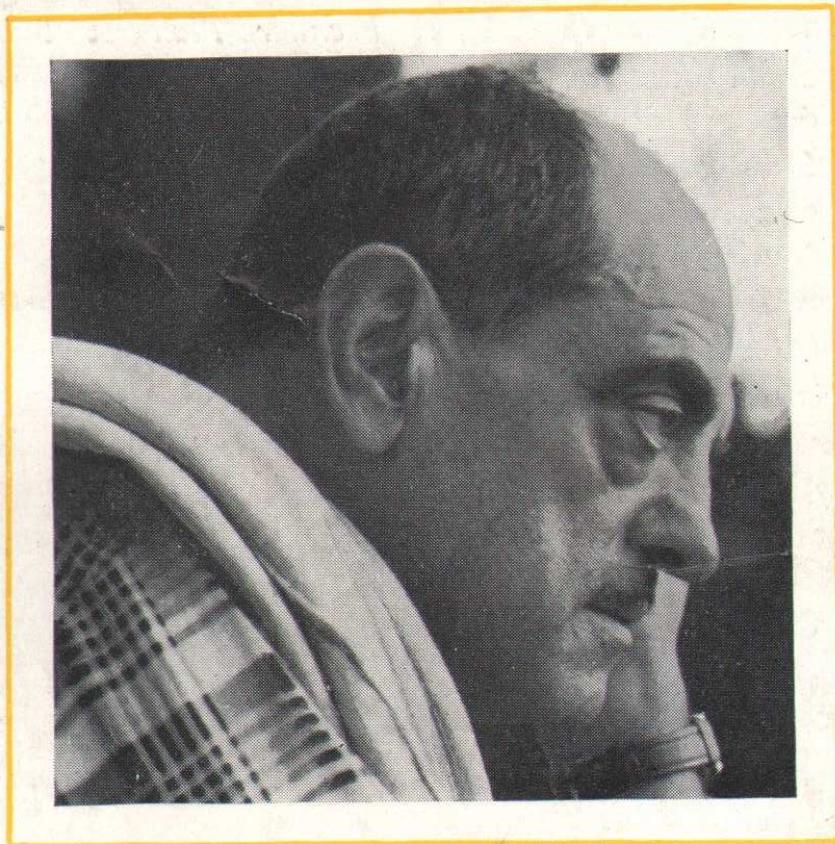


P R E M I E R P L A N

HOMMES ŒUVRES PROBLÈMES **DU CINÉMA**

LUIS BUNUEL



N° 13

LE SECOND SOUFFLE

Pour saluer la sortie du numéro 8 de *Premier Plan*, Bernard Chardère, au printemps dernier, avait dressé avec une légitime fierté un bilan très positif. Ce faisant, il demeurait en deçà de la vérité. La réussite des premières réalisations de la revue autorisait sans conteste des espoirs, des promesses, qu'il évita de formuler, par souci de renoncement aux moindres apparences du bluff-mode.

Aujourd'hui, l'entretien d'une telle discrétion se révèle impossible. Au seuil de cette deuxième année d'existence, pour l'œil le plus distrait, la croissance de *Premier Plan* devient perceptible. Il importerait peu, à vrai dire, que le tirage de la publication quintuplât, si cette extension indiscutable de notre audience n'apportait, en récompense, un progrès certain à l'accomplissement du projet. Les constants encouragements et l'efficace soutien de nos amis, lecteurs et abonnés, ne nous ont pas été accordés en vain. La tournure de ce numéro 13, qui marque quelque distance à l'égard des précédentes livraisons, en constitue le gage le plus sûr.

Céderions-nous trop vite aux griseries d'un auto-encensement naïf ? Les dieux nous en préservent ! Et nous ne sollicitons pas la compétition. Dans une solitude exemplaire, *Premier Plan* se félicite de conserver l'originalité qui garantit l'intérêt de sa formule, située à égale distance des revues ordinaires et des livres. L'éclectisme, la nécessaire variété des sujets, qui caractérisent les premières, leur interdisent en fait de prétendre à l'exhaustivité en quelque domaine. L'érudition des seconds (nous songeons aux meilleurs), souvent apparentés, en raison de leur style et de leur méthode, à des thèses universitaires, les destine à un public de spécialistes. Entre ces extrêmes, notre revue essaie de fournir une documentation exacte et complète, des études sérieuses, claires, concises, et agréables. Une cadence de parution soutenue, un style de présentation moderne, et la modicité du prix de vente, devraient assurer à *Premier Plan*, pour l'avenir, le maintien du dynamisme et de l'attrait qui ont établi son succès.

M. M.

Octavio Paz a dit : « Il suffit à un homme enchaîné de fermer les yeux pour qu'il ait le pouvoir de faire éclater le monde » ; j'ajoute moi, en le paraphrasant : il suffirait que la paupière blanche de l'écran puisse refléter la lumière qui lui est propre pour faire sauter l'Univers.

Luis BUNUEL.
Fredy Buache **LUIS BUNUEL**

Les œuvres complètes de Buñuel ne se limiteraient-elles qu'à un seul film — *L'âge d'or* — que cet auteur aurait déjà droit à notre plus vive reconnaissance. Car après avoir réalisé l'étrange délire d'*Un chien andalou*, il a jeté avec *L'âge d'or* le seul vrai cri, le plus inimitable hurlement en faveur de la liberté humaine de toute l'histoire du cinéma. Ce film brille d'un éclat incomparable au ciel du septième art : c'est l'étoile sur laquelle tous les cinéastes épris d'indépendance à l'égard des idées reçues, ou à l'égard des bons sentiments routiniers, peuvent et pourront toujours orienter leur difficile navigation dans les eaux troubles d'un moyen d'expression constamment dépossédé de sa force de frappe spécifique par la collusion du capitalisme et du vertuisme réactionnaire. Film-cri et film-blasphème, *L'âge d'or* joint à la protestation véhémement la provocation la plus déflagrante et fait déferler à plein écran les cyclones de l'amour fou. Il brise les tabous des traditions rassurantes, les douces illusions du confort moral établi sur des croyances qui aliènent l'homme au lieu de le glorifier. Sa valeur première réside dans une attaque qui ne s'épuise pas au niveau de la forme et qui ne craint pas de remuer outrageusement le fond. Cette attitude généreuse et lucide peut véritablement être considérée comme celle d'un combattant d'avant-garde et justement, pour cette exacte raison, elle ne peut pas être confondue avec les exercices de style que les historiens nomment « la première avant-garde française ». Ces jeux d'esthètes, en effet, se complaisaient dans un exhibitionnisme intellectuel sans rapport avec la chirurgicale opération bunuelienne ; ils n'apportaient que d'élégantes ou surprenantes moulures au décorum bourgeois, influençaient la mode et n'accordaient une importance singulière qu'aux dépaysements dans un merveilleux superficiel, à une sorte d'exotisme du goût et de la qualité, ainsi qu'à un onirisme facile, ornemental,

lié à un argument enfantin pour les prouesses techniques : angles recherchés, miroirs déformants, ralentis, ivresse des surimpressions.

Au contraire, l'avant-garde de Buñuel est révolutionnaire, dans le sens fort, destructif et reconstitutif, qu'implique ce terme. Fondée sur la révolte, sur la haine du mensonge pieux ou non, elle fait confiance à l'homme libéré des fausses idoles et postule que le monde peut et doit être changé. Cette avant-garde-là conservera sa raison d'être, son actualité permanente, son prodigieux ferment d'espérance, son explosive et scandaleuse beauté tant que la société qui l'a nourrie et contre laquelle elle se retourne continuera d'être ce qu'elle est : dirigée par des principes idéaux dont la fonction générale officielle consiste à masquer la réalité profonde des phénomènes. Elle nous invite aujourd'hui encore — après plus d'un quart de siècle de massacres, de démissions, d'étouffements, d'alibis, d'illusions, — à retrouver l'exaltation magnifique des années 30 alors que le Surréalisme saisissait son ultime chance de ne pas sombrer dans le bavardage et la gesticulation en signant son pacte avec la Révolution politique — (celle-ci, de son côté, trouvant son ultime chance de ne pas sombrer dans la bureaucratie, le dogmatisme et l'immobilisme coercitif en s'alliant au Surréalisme) — cette époque évoquée en quelques mots par Sartre dans son admirable préface à *Aden Arabie* de Paul Nizan : « ... le temps de la haine, du désir inassouvi, de la destruction, ce temps où André Breton, à peine plus âgé que nous n'étions, souhaitait voir les Cosaques abreuver leurs chevaux dans le bassin de la Concorde ». (1)

Le désir et son objet

Poétiquement, l'initiale contestation des valeurs établies ne peut se manifester que par des œuvres choquantes en rupture avec la papelardise quotidienne, familiale, religieuse, patriotique. En réalisant *Un chien andalou*, Buñuel et Dali se proposent donc de briser la quiétude mentale du spectateur et, simultanément, de mettre en évidence la principale conviction qui anime l'ensemble de la pensée surréaliste : la toute-puissance du désir. Ce rêve reconstitué et étalé en plein jour procède, avant la lettre, de la paranoïa-critique, méthode qui selon Dali est « basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes » et que, de son côté, Breton définit comme « l'activité ultra-confusionnelle

qui prend sa source dans l'idée obsédante ». Mais ce film ne veut pas seulement ébranler, il veut aussi provoquer, et Buñuel lorsqu'il en publiait le scénario dans *La Révolution Surréaliste* recommandait d'y voir « un désespéré, un passionné appel au meurtre ».

La démonstration cinématographique d'*Un chien andalou* se développe à partir d'une clé : l'œil tranché au rasoir. Pourtant cette clé n'en fournit pas le secret d'un possible déchiffrement « en clair » ; elle confère simplement à l'œuvre la tonalité de son itinéraire sinueux. Dès cette image-choc, nous pénétrons à l'intérieur d'un labyrinthe aux parois molles, dures, opaques, transparentes, en miroirs ou escamotables, où se réfléchissent, se heurtent et s'interpénètrent diverses modalités du désir : l'énigme ne tarde guère à y dévoiler ses éléments constitutifs.

Les plans, pour la plupart, présentent la prosaïque sécheresse de ceux d'une bande d'actualités. Le film, cependant, ne se limite pas à un simple constat ; il se charge peu à peu d'angoisse, tirant son pouvoir d'envoûtement de l'enchaînement irréaliste d'images réalistes. Un vertige le hante en même temps que se multiplient les actes apparemment absurdes, qu'interviennent des objets hétéroclites, que se succèdent les investigations déconcertantes et que se prolongent des séries d'associations d'idées qui obéissent aux lois de l'écriture automatique. On aurait tort, à son propos, de vouloir se livrer à une glose systématique, car il est impossible de rétablir complètement en langage vulgaire la complexité de ce poème qui n'est pas une fable ni une allégorie. Toutefois, on aurait tort également de n'y voir que les convulsions de deux imaginations vagabondes ; sa lisibilité ne manque pas de rigueur et son thème est extrêmement sérieux. Il révèle l'affrontement dramatique du désir avec son objet dans le contexte d'une situation semée d'embûches. Buñuel et Dali décrivent le désir prisonnier qui tourne en rond, s'exaspère, aspire à sa libération, et se métamorphose sans cesse par ses fureurs, ses échecs, ses reprises, ses fuites, virant de la fixité torturante à l'évasion dans les fantasmes. Même si je me méfie des interprétations sommaires relatives aux propositions transitoires de cette œuvre, je ne peux m'empêcher d'en esquisser brièvement une exégèse.

L'homme n'est pas libre pour marcher en direction de la femme qu'il aime ; il doit tirer derrière lui un fatras de contingences morales et sociales : de longues cordes le retiennent, l'obligeant à progresser en esclave traînant des potirons, des curés, un piano chargé de deux charognes d'ânes. Ce serait faux et grotesque de dire que les potirons évoquent la cuisine et les

soucis domestiques, que les curés souriants montrent les entraves que l'Eglise oppose à l'amour, que le piano est le signe de la vie bourgeoise et que les cadavres d'animaux rappellent la putréfaction qui nous guette dès notre naissance et qui marquera fatalement notre fin dernière. En revanche, il ne me semble pas abusif de considérer que cette séquence, par sa vérité allusive, fonctionne en définitive comme un symbole qui nous renvoie à tout ce qu'un homme doit hisser avec lui pour s'approcher de la femme qu'il désire. Celle-ci lui apparaît multiple, comme une proie, une ennemie, un bel animal à chair nacrée, une statue vivante. Il la caresse et sous sa main elle devient une : toucher ses seins c'est palper ses fesses, c'est l'avoir entière au creux de la paume. A vouloir la posséder il se consume, tremble de jalousie, espère la tuer, bave du sang et tourne de l'œil à ses genoux. La quête s'étire au long des jours, s'évanouit et ressurgit dans un soupir. Parviendront-ils à se rejoindre, à renaître l'un par l'autre dans l'étincelante sublimation de l'extase érotique ? L'interrogation demeure ouverte, car le film ne dresse qu'un inventaire irrationnel des obstacles subjectifs, objectivés épars sur le chemin du désir.

Cette histoire du désir bafoué, bâillonné (l'amant perd sa bouche), déchiré, inabouti, remet implicitement en question, par sa forme et par son contenu, les conventions d'une société qui frappe l'amour de malédiction ; il la dénonce et je ne trouve pas étonnant que ce film ait pu toucher très fort Jean Vigo par sa portée poétique et aussi sociale. En effet, au théâtre du Vieux-Colombier, le 14 Juin 1930, en présentant *A propos de Nice*, Vigo fit grand cas d'*Un chien andalou* — (« œuvre capitale, disait-il, et sous l'angle social, précise et courageuse ») — au cours de son inoubliable définition d'un cinéma traitant enfin « de la société et de ses rapports avec les individus et les choses », un cinéma enfin libéré « des deux paires de lèvres qui mettent 3 000 mètres à s'unir et presque autant à se décoller. »

Mais *Un chien andalou*, encombré de certaines gratuités dues probablement à Dali, reste surtout une œuvre de dépistage, d'exploration, d'attaque indirecte. Elle ne brasse que les premiers minerais qui seront enrichis, portés au rouge et chauffés à blanc dans *L'âge d'or*, œuvre qu'il faut mettre totalement au compte du génie de Buñuel, en dépit du générique. (A l'exception, ainsi que le remarque justement Ado Kyrou, du promeneur qui porte une pierre sur la tête.) La contestation y gagne le ton de l'insulte non déguisée et, par elle, la revendication y devient affirmativement d'ordre moral. C'est le recours cinématographique à l'acte surréaliste le plus simple, à l'injure directe, au poing sur la gueule.

Pour un âge d'or de l'amour fou

En ouverture, un documentaire scientifique sur les scorpions — (rapporté dans l'architecture du film comme un ticket de tram ou un fait-divers de journal dans une composition de papiers collés) — donne le ton de la froide objectivité à ce qui va suivre. Les quelques titres intercalés dans le déroulement des images prendront alors un sens singulier dans lequel réside une partie de la force exceptionnelle de l'art de Buñuel : l'établissement d'une distanciation qui place l'univers et la société sous le regard impassible d'un expérimentateur apparemment étranger à l'expérience. Buñuel passe du grossissement analytique des parties à une réduction synthétique de l'ensemble, cristallisant l'objet de son étude en indices statistiques ; il classe les faits comme les papillons qu'Eduardo pique sur une planche dans *Cumbres Borrascosas*. Aucun n'est privilégié : la fondation de Rome n'a pas plus d'importance que le coup de dard d'un scorpion ou, en corollaire, Rome est aussi nuisible qu'un scorpion : le Vatican en est le dard empoisonné.

Les titres, donc, participent activement à cette mise en évidence de la distanciation ; par exemple celui qui dit : « Ami de l'ombre, il (le scorpion) se ménage sous les pierres un abri pour échapper à l'éclat du soleil » est suivi, après plusieurs autres également de banale utilité informative, des mots : « Parfois le Dimanche... » introduisant des vues de rues tranquilles où des immeubles s'effondrent aussi naturellement que fleurissent les roses.

Mais l'impassibilité du regard de Buñuel est feinte ; elle masque une passion de flamme qui se fait diamant pour mieux rayer ou brûler ce qu'elle touche. *L'âge d'or* catalogue les faits ; il dresse le plus vaste bilan des oppressions jamais projeté sur un écran ; cependant, cette statistique n'est pas morte, juste bonne à être classée dans des archives pour enrichir le patrimoine parcheminé de la culture occidentale. Cette statistique palpitante, fourmillante - dévorante, « pavillon de viande saignante », est un signe de ralliement. L'auteur lance un mandat d'arrêt ; il accuse, appelle à la révolte, à la révolution dont il désigne l'issue victorieuse en chantant un amour exemplaire. « Dans un tel amour existe bien en puissance un véritable âge d'or en rupture complète avec l'âge de boue que traverse l'Europe et d'une richesse inépuisable en possibilités futures. » (2)

Les scorpions vont et viennent sous l'œil de la caméra ; ils luttent contre un rat, se battent à mort, et le titre suivant :

« Quelques heures plus tard... » enchaîne sur un groupe d'évêques célébrant une messe sur les rochers. Nous sommes immédiatement en plein climat de surréalité sans quitter pour autant le réalisme le plus précis. Dans une maisonnette des environs, des révolutionnaires misérables, fourbus, infirmes, portant des vêtements en lambeaux, trompent leur attente en préparant des instruments disparates qui rappellent les objets hétéroclites d'*Un chien andalou* et que nous retrouverons régulièrement comme principal décor intime dans tous les films de Buñuel : fourches, couteaux, aiguilles, bâtons, cordes, ficelles. Cet arsenal laisse une impression de menace dérisoire. Subitement, un ordre est lancé : « Les Mayorcains sont là ! Aux armes ! » Dans l'anse rocheuse arrive une flottille d'où débarque une foule de gens distingués, imbus d'eux-mêmes, en habits de gala : hommes d'Etat, ambassadeurs, femmes du monde, militaires, bonnes sœurs et curés. Un cortège s'organise et tout de suite il se transforme en une marche désordonnée dans le terrain escarpé. Les Mayorcains sautent de pierre en pierre, saluent au passage les évêques dont il ne reste que les squelettes et les mitres, et ils s'apprêtent à ouvrir une cérémonie officielle consacrée à la pose de la première pierre d'une cité nouvelle. Au moment où le principal notable va parler, des cris retentissent : un couple fait l'amour dans la boue du chemin. C'est le scandale : cadrage d'un coin de W.-C., boue, gigantesque brassage de matière fécale envahissant tout le champ. On tire la chasse des W.-C. On arrête Modot, l'amant. Le discours commence. Puis, sur la première pierre l'orateur dépose avec une truelle un peu de mortier qui ressemble à un étron. C'est sur cette pierre et sur cet étron, en brisant l'amour humain, en maudissant la félicité érotique, que fut bâtie l'Impériale Rome, Capitale du christianisme qui nous est présentée ensuite par un texte et des vues documentaires.

Cependant la haine des Mayorcains, la méprisable autorité chrétienne qui envoie ses flics contre le bonheur d'aimer librement ne suffit pas à séparer les amants. L'appétit sexuel est plus fort que le Pouvoir constitué, ses ligues puritaines, ses lois et ses légions. Modot, menottes aux poings, conduit par deux gardiens, est entré en révolte ; il a donné un coup de pied au toutou d'une Mayorcaine, il a écrasé un scarabée pour prouver et se prouver qu'il n'abdiquera pas. Pour lui, le monde entier parle de l'amante ; il la voit vivante sur les affiches, dans une vitrine. L'amour le rend fort ; il abattra tout ce qui fait obstacle à son désir. Il pense sans cesse à cette femme qui l'attend et espère secrètement qu'il la rejoindra tandis qu'autour d'elle, dans le salon familial, on met au point les ultimes détails d'une

réception mondaine en minaudant des propos anodins : — « Les Mayorcains arriveront à 9 heures ! » « — Et les musiciens ? » — « Nous en avons engagé quatre... Six près du microphone feront plus de bruit que soixante à dix kilomètres. » Modot marche toujours dans la rue, indifférent à tout ce qui n'est pas elle, indifférent au type qui passe en shootant un violon, puis le piétine. Elle, elle entre dans sa chambre à coucher ; sur son lit, il y a une vache qui se repose ; elle l'écarte gentiment comme si c'était un chat. (Pourquoi dans le beau monde, entre deux pékinois et un caniche, ne posséderait-on pas une vache de luxe ?) Animal obéissant et stylé, la vache sort en faisant tinter sa clochette. La femme pense à son amant. Le vent se lève dans la chambre, lui caresse les cheveux ; des nuages flottent dans le miroir orné de marguerites. L'amour nie l'espace et le temps ; il remplit l'univers. Le bruit de la clochette augmente et s'y superposent les aboiements des chiens d'un parc devant lequel se trouve Modot : deux désirs se cherchent, s'appellent, se répondent. Le monde s'engloutit dans le lyrisme ; contre cette harmonie sonore les carillons des églises seront vains. Le film atteint là son plus haut point de poésie libérante ; il exalte les infinis ravissements que tient en puissance chaque avènement de l'amour.

Modot exhibe ses titres et qualités devant ses deux gardiens. Par un bref retour en arrière nous apprenons qu'il est une notoriété : le délégué de l'assemblée internationale de bienfaisance, que la patrie lui fait confiance et qu'elle l'a décoré pour sa vie de droiture et de sacrifice. Il n'en faut pas plus pour que les flics le relâchent. Il en profite pour bousculer brutalement un aveugle avant de s'élançer à la poursuite de Lya Lys, l'amante qui l'obsède.

La réception bat son plein. Les invités ne prêtent aucune attention aux événements annexes qui se produisent : une charrette chargée d'ouvriers qui boivent traverse le salon, un incendie éclate à la cuisine et une domestique s'évanouit ; dans le jardin, le garde-chasse joue avec son jeune fils : celui-ci lui ayant fait une petite agacerie, il l'abat comme un lapin. Cet acte suscite une stupeur passagère ; mais les conversations, les baisemains et les sourires polis ne tardent pas à recommencer dans l'élégante fatuité de cette « bonne société » bien-pensante, imbécile et navrante. Modot arrive. Il retrouve Lyas Lys et leurs regards, commandés par l'idée-fixe, passent par-dessus les colloques et les flûtes de champagne. A la suite d'une maladresse — un verre renversé — Modot administre une gifle à une vieille dame. Ce geste suscite beaucoup plus de remous que l'assassinat de l'enfant... Lya Lys s'esquive vers le parc ; Modot la

suit tandis que les musiciens accordent leurs instruments. Les deux amants s'enlacent, se mangent des yeux, s'embrassent, tentent maladroitement d'identifier leurs deux corps à leurs deux désirs. Cette scène sublime exprime à la fois l'illimité vertige des transports érotiques et les limites qu'y imposent, à l'insu des partenaires, leur éducation, leurs inhibitions, leur gaucherie physique embroussaillée encore par les vêtements et accentuée par l'obscur besoin de ne pas quitter les fauteuils (« les commodités de la conversation » étant là comme un rappel voilé, honteux, des règles de la bienséance !) Ils éprouvent la vague incapacité d'assumer dans leur chair l'éblouissant défi de leurs pâmoisons. Et tout à coup le charme naissant est coupé net par l'irruption, entre eux, des contingences du passé et de celles inhérentes à leur appartenance à une classe ou à une fonction publique : un valet se présente et déclare : « Monsieur le Ministre de l'Intérieur vous demande au téléphone. » Modot se lève, va jusqu'au bureau dans la villa, prend l'appareil et lance : « Canaille ! Tu peux crever ! » A l'autre bout du fil, suffoqué, le Ministre essaie de le convaincre (tension internationale, émeutes populaires, enfants à sauver...) ; il clame son indignation puis se suicide. L'amant revient à son amante et par un dialogue intérieur niant à nouveau l'espace et le temps ils atteignent le long hurlement de la jouissance plénière : « Mon amour... mon amour... mon amour... »

Mais une fois encore le charme est rompu. Le chef d'orchestre barbu, a quitté son pupitre ; ivre de jalousie il avance dans un assourdissant bruit de tambour et Lya Lys se jette à son cou avant de l'embrasser sur la bouche. C'est Modot alors qui est noyé par le roulement de tambour ; il entre dans une rage forcenée. Il crève les oreillers, fait voler des nuées de plumes et défenestre un attirail encombrant, signes divers et confus de son esclavage : une charrue, un arbre en feu, un évêque, une girafe... défolement définitif pendant que voltigent les plumes et que la mer bat les rochers.

La dernière séquence parachève le mouvement par un hommage au Marquis de Sade. Les survivants de Château de Seliny des *120 Journées de Sodome* sortent par le pont-levis après une nuit d'orgie et le Christ retourne sur ses pas, ferme la porte et tue sauvagement l'unique et sanglante rescapée du carnage ; il y perd sa barbe que l'on retrouve sur une croix, sous la neige et le vent, à l'instant où s'amorce un paso-doble réjouissant.

Mon résumé n'offre que l'approximation superficielle de cette œuvre d'une formidable beauté « magique-circonstancielle », car le film fulgure continuellement à l'intérieur d'une compo-

sition prodigieusement intelligente (jeu des raccords, discrèpances image-son, tissu narratif serré : c'est le traité du style du cinéma sonore et parlant.) Les impulsions du subconscient et l'aiguë critique sociale en font un mélange dangereux, une dynamite spirituelle qui ne trompa pas les spectateurs dès la première projection au Studio 28, le 3 Décembre 1930. Les Jeunesses catholiques, des représentants de la Ligue des Patriotes et de la Ligue antijuive détériorèrent l'écran avec des oxydes et de l'encre, saccagèrent le mobilier de la salle ainsi que l'exposition de peinture surréaliste organisée dans le vestibule. Cette réaction (qui ne fut pas la seule) déclencha l'ire de la presse de droite, une interpellation d'un conseiller municipal de Paris auprès de la Préfecture de police, la condamnation du directeur du cinéma, l'interdiction du film le 11 Décembre et la saisie des copies le 12 (3). Ces mesures policières, réflexe de défense, prouvent que *L'Age d'or* visait juste. Son point d'impact n'a pas changé. Aucune œuvre cinématographique ne décrypte mieux les structures d'une société (la nôtre) dont l'hypocrisie criminelle se camoufle derrière des plastrons amidonnés, des uniformes et des soutanes, derrière les slogans de la sagesse des nations, le mythe de la nature humaine et celui du péché originel, derrière la morale chrétienne en général dans ses interprétations historiques singulières au cœur du capitalisme et de la bourgeoisie au pouvoir. Buñuel montre comment l'amour est capable de faire sauter l'ordre établi et pourquoi il est absolument nécessaire de le faire sauter si l'on veut fonder un humanisme à la vraie mesure de l'homme : une mesure dépouillée des trompe-l'œil des idéalismes confortables et des truquages de la liberté.

De notre géologie sociale, *L'Age d'or* nous offre une coupe verticale où apparaît, comme dans les manuels scolaires au chapitre de l'étude du sous-sol, le dessin des diverses couches qui la composent. Il met à nu le système oppressif, dévalorise totalement le Devoir pour revaloriser totalement la Révolte et il intrinse en chaque spectateur l'unique royauté de l'amour fou.

« La liaison entre *maintien de l'ordre* et *tables des valeurs* n'a jamais été démontrée d'une manière plus physiquement sensible que dans *L'Age d'or*. Aujourd'hui la mythologie occidentale et chrétienne se défend comme le papisme par la contre-réforme. Déguisée en curé de campagne l'apologétique fait la retape dans les cinémas de quartier, la soutane largement fendue sur la jarretelle du non-conformisme. Et du même coup, l'exceptionnelle, l'unique virulence antireligieuse de *L'Age d'or* prend toute son importance. La vertu libératoire de l'athéisme est aussi peu tolérée par la morale, l'enseignement et l'art officiel

qu'aux jours de la restauration où Beyle prenait mille précautions cryptographiques pour échapper à la congrégation. Avec ceci en plus, qu'à la première occasion, on vous jette le petit père Combes dans les jambes. » (4)

L'envers du décor

Il n'y a pas l'ombre d'un hiatus entre *L'Age d'or* et *Terre sans pain* (*Los Hurdes*). L'auteur, de nouveau, nous plonge « dans les eaux glacées du calcul égoïste. » (Ce fragment d'une phrase de Marx tiré des premières pages du *Manifeste communiste* ayant été envisagé par Buñuel comme l'une des variantes possibles — avec *La Bête andalouse* — du titre de *L'Age d'Or*.) Cet « essai de géographie humaine » décrit une région d'Espagne et ses habitants avec le réalisme objectif du savant, et l'atrocité documentaire qui en résulte fait déboucher la critique sociale au centre du cauchemar et de la révolte.

Avant de pénétrer au pays des Hurdes qu'aucune route ne relie au monde, le cinéaste fait halte à un dernier village. C'est jour de fête ; un mariage vient d'être célébré et les villageois se livrent à une cérémonie étrange et barbare qui consiste à arracher la tête de coqs pendus par les pattes à des bâtons : cruel prélude à la découverte des Hurdanos. Puis la caméra nous emmène dans un paysage montagneux, désolé, où les carmes ont apporté le christianisme. Il en reste des vestiges, ruines de monastères dominant les toits plats des demeures sans fenêtres et sans cheminées, nids pétrifiés d'hommes, de femmes, d'enfants végétant dans d'effrayantes conditions d'hygiène physique et mentale. « Dans les Hurdes, souligne le commentateur, nous n'avons jamais entendu une chanson. » Les familles vivent dans une seule pièce ; l'eau du ruisseau sert à tous les usages ; la maladie fait des ravages. Et pourtant, ici comme partout, la somme des angles d'un triangle est égale à deux droits et la morale que l'on enseigne aux écoliers est la même qu'ailleurs ; un garçonnet écrit : « Respecte le bien d'autrui » sur le tableau noir d'une salle d'école où se trouve punaisée au mur une gravure représentant une marquise à perruque poudrée vêtue d'une robe à panier à la mode des élégantes de la fin du XVIII^e siècle : déchirante confrontation de deux visages d'une même société de classes que ce signe de la noblesse épinglé en face de la plus sinistre misère. En explicitant visiblement le rapport d'une douleur concrète (qui ne trouve même plus en elle la force de dire son nom) avec l'universalisme abstrait d'une gravure,

d'une formule mathématique ou d'une loi morale, ce film regroupe instantanément à la lumière d'une situation les contradictions qui pourrissent notre société. D'un coup, il retire à l'injustice son caractère fatal : impossible dès lors d'en trouver la raison dans les explications théologiques. L'injustice est le produit d'un ordre humain qui travestit habilement par des paraboles sur le Bien et le Mal les plus élémentaires notions de justice. Buñuel arrache les masques et montre du doigt la figure vérolée, l'abcès ouvert et purulent d'un monde crucifié par le christianisme.

La décomposition de la collectivité des Hurdanos se développe avec une logique terrifiante, aveugle et sans espoir. Cet irrésistible mouvement de la vie vers sa propre négation atteint une insupportable cruauté à travers la combinaison prismatique de l'art qui l'exprime : plans d'un réalisme volontairement infléchi vers le tragique, musique d'accompagnement mélodieuse et romantique, et phrases du speaker plus sèches que celles d'un cours d'entomologie ou de chimie. Par ce biais esthétique, le reportage vire au fantastique :

La nature étant trop aride, les Hurdanos n'élèvent pas d'animaux domestiques. Seuls les moins pauvres parmi ces pauvres parviennent à nourrir un porc ; mais ils ne le gardent pas longtemps, le tuent dès qu'il est un peu en chair et le dévorent en trois jours... Les ruches que l'on voit dans le pays ne leur appartiennent pas ; les propriétaires de Salamanque les chargent sur des ânes et les convoient ainsi jusqu'à la ville. Parfois un âne rue, tombe ; la ruche est éventrée et les abeilles attaquent l'animal dont la charogne est déchiquetée par un chien errant... Le mois de mai (« le joli mois de mai » de notre chanson) est l'époque de l'année la plus dure pour les Hurdanos. Alors ils n'ont rien à manger que des cerises ; mais comme elles sont encore vertes, elles leur donnent la dysenterie... Ils entassent péniblement un peu de terre dans des enclos de pierres au bord de la rivière ; mais ces maigres jardins produisent peu car le sol artificiel s'épuise vite et les Hurdanos n'ont pas d'engrais puisqu'ils ne possèdent pas d'animaux domestiques. C'est pourquoi ils ont avantage à ce que leur propre litière soit un bon fumier : ils dorment habillés sur des feuilles qui fermentent... Lorsqu'une vipère les mord, la morsure souvent n'est pas mortelle, mais en essayant de guérir la plaie avec des herbes, ils l'infectent et meurent... Les liaisons consanguines accentuent encore la dégénérescence de ce peuple où les vieillards sont âgés de 30 ans. Il y a beaucoup d'infirmes, de nains, de crétins... Le paludisme n'y épargne personne... La mort est le seul événement qui rompe

passagèrement la monotonie affreuse de ce grouillement de douleurs : les Hurdanos transportent le cadavre par monts et par vaux, très loin, jusqu'à un cimetière encombré d'herbes folles... La nuit, une vieille démente agite une clochette en psalmodiant des prières... « *La seule chose luxueuse que l'on trouve au pays des Hurdes, ce sont les églises...* »

Au cours de cette énumération de plus en plus délirante et en même temps de plus en plus sévère et précise, Buñuel présente brusquement un exposé didactique consacré au moustique anophèle (avec planches à l'appui). Bien entendu, il ne s'agit pas là d'une digression inutile ou d'une jonglerie ; au contraire, ce passage joue le même rôle que les propos sur les scorpions, les vues de Rome et certains titres insérés dans *L'Age d'or*. Cette manière de procéder empêche l'évasion de la narration vers une délibérée poésie de l'horrible : comme l'abondance des détails d'objective information qui tissent la trame du document, cette brève séquence leste le cauchemar de son poids de réalité, oblige le regard à descendre de l'effet jusqu'à la cause radicale et rompt à la base toute velléité d'un sentiment de pitié, car la pitié, — (c'est l'un des principaux thèmes sous-jacents de *L'Age d'or*) — sœur de la résignation, fondement de la mauvaise foi, détermine l'alibi spécieux majeur que se donne l'individu trop lâche pour s'engager dans la révolte. La corruption de l'âme et du corps chez les Hurdanos suit le cycle d'une dégradation sans espoir. En nous le désignant dépouillé de tout pathos Buñuel postule qu'un seul et ultime espoir subsiste, *extérieur* aux Hurdanos qui sont un peu nous-mêmes, victimes d'eux-mêmes et des autres ainsi que nous le sommes nous-mêmes : c'est de connaître le monde, d'en déceler la sournoise mécanique oppressive ; et le connaître, c'est se mettre déjà en posture de s'y opposer : par conséquent de vouloir le changer.

Repère biographique et moral

Né de parents bourgeois à Calanda (Aragon) le 22 février 1900, Luis Buñuel fait ses premières classes chez les Jésuites, puis étudie les sciences à l'Université de Madrid avant de partir pour Paris où il se lie tout de suite avec les animateurs du groupe surréaliste.

Du *Chien andalou* à *Los Hurdes* par le pivot de *L'Age d'or* (ces trois films étant produits en dehors du système commercial : mécénat du Vicomte de Noailles, gain à la loterie d'un

ami nommé Acin pour *Los Hurdes*), tout est dit, et bien dit. L'on put croire qu'après cette volcanique éruption cinématographique de la Révolte et de l'Amour, Buñuel, comme Rimbaud, choisirait son Abyssinie et le silence.

Au lendemain de *Los Hurdes* il travaille au doublage de films en France (5), devient producteur à Madrid, puis se met au service du Gouvernement Républicain qui l'envoie en mission spéciale à Hollywood. Il se retrouve donc aux U.S.A. à la fin de la guerre d'Espagne ; il s'y livre à diverses besognes, employé notamment pendant plusieurs années au Musée d'Art moderne de New-York ; ensuite il est speaker pour les versions en espagnol des documentaires de l'armée américaine. En 1946, il se rend à Mexico où il rencontre Denise Tual avec laquelle il envisage le projet de tourner en France une adaptation de *La Maison de Bernarda* de Lorca. Il y fait la connaissance d'Oscar Dancigers et réalise pour lui un film à chansons, simple divertissement commercial, avant d'entreprendre une œuvre qui lui tient à cœur : *Los Olvidados* qui, présentée au Festival de Cannes en 1951, marque la triomphale rentrée de Buñuel. A partir de cette date, faisant de la terre d'exil mexicaine sa nouvelle patrie, sa carrière de cinéaste deviendra féconde ; ses œuvres résulteront en général de commandes l'obligeant à mettre en scène des histoires tirées de romans qu'il ne choisit pas lui-même ; mais en scénariste inventif Buñuel modèlera toujours ces sujets imposés dans la direction non-conformiste qui lui est personnelle. Je me souviens, par exemple, de la réaction furieuse d'un homme d'affaires me disant : « Nous avons demandé à Buñuel une adaptation de *Thérèse Etienne*. Eh bien ! Monsieur, ce qu'il nous a apporté ce n'était plus *Thérèse Etienne* : c'était du Buñuel ! » Je ne vois pas de façon plus rapide de rendre hommage à un auteur authentique en condamnant par la même occasion l'insondable bêtise des financiers de la pellicule impressionnée. (Evidemment, le projet de *Thérèse Etienne*, pourtant fort avancé, en resta là pour Buñuel et les producteurs s'adressèrent à un tâcheron français au noble nom qui accoucha d'un navet géant dont l'insuccès financier fut amplement mérité).

A cette considération qui concerne le scénariste, il faut ajouter que, pareil aux quelques autres rares grands créateurs du septième art, Buñuel métamorphose tout ce qu'il touche. De plus, il faut insister sur sa qualité la plus précieuse : quoique soumis aux impératifs de l'industrie du spectacle cinématographique, il n'abdique jamais sa foncière honnêteté d'homme et d'artiste ; sous aucun prétexte il ne renonce à ce qu'il croit,

à ce qu'il a dit à voix haute dans ses premiers films, et il profite de toutes les occasions pour réaffirmer ses convictions, — par des insinuations plutôt que massivement à haute voix, puisque les régimes de censure policière, politique et chrétienne anémient, refusent, pourchassent la poésie et la vérité.

L'attitude fière de Luis Buñuel le place en tête des rares cinéastes qui, aujourd'hui, savent rester fidèles à eux-mêmes et refusent d'entrer dans l'interminable cohorte internationale des putains respectueuses.

De la brutalité à la jovialité

Pour remettre l'homme en puissance de salut terrestre et charnel, il faut d'abord nier (par le ridicule plutôt que par la dissertation) les échappatoires vers les ravissements célestes et changer la société ; mais pour la changer il faut la connaître, pouvoir et oser en déceler les surnois techniques d'aliénation : montrer comment les tares du social rapidement tarent le psychologique ; ou si l'on préfère : ne jamais traiter du psychologique autrement qu'*en situation* pour faire discerner ainsi l'écheveau très embrouillé des chemins de la liberté. C'est exactement à une saisie de la conscience se projetant vers son authentification pratique ou vers son échec que se livre Buñuel ; et c'est ce qui le distingue sans doute possible des cinéastes victimes des illusions de la métaphysique dont Fellini, Bresson, Rossellini, Dreyer (et aussi Bergman à un degré moindre) sont les représentants les plus typiques ; ces cinéastes croient, un peu comme les idéologues du Réarmement Moral, que la « vie intérieure » des individus (refusant la Grâce, assoiffée de Grâce, nourrie de Grâce...) est la suprême réalité humaine et qu'il suffit de la transformer pour transformer magiquement le monde de l'injustice, de l'exploitation et de la douleur. Buñuel ignore ce barbotage mystifiant dans la misère transcendentale salvatrice et il ne conçoit de dépassement de l'homme que vers un autre homme, dans les limites du *donné* et jusqu'à la reconnaissance de l'homme par l'homme — ici-haut — par des actes chargés de sentiments vécus.

Au cinéma, moins qu'ailleurs, ce genre de vérité n'est pas bonne à dire ; les auteurs doivent accepter les noms du pouvoir et de l'ordre public, ne pas craindre le chômage ou feindre de feindre afin de mieux dissimuler. Entre se taire ou parler à mots couverts, Buñuel au Mexique a choisi de parler. Il renoue donc d'emblée, en pleine sincérité, avec sa passion

des années 30 ; mais obligé de s'exprimer sur un ton moins forcené, moins adéquat à sa nature tempéramentelle d'Espagnol, il devient parfois plus ambigu et ne réussit pas toujours le dosage de sa dynamite au creux d'une forme qui doit être traditionnelle. Il arrive que le mélodrame étouffe le pamphlet dont on ne perçoit que des intentions ou quelques morceaux. On peut remarquer en outre que, sans rien perdre de sa force surtout au niveau de l'attaque anticléricale, son athéisme s'accompagne dès lors d'une confiance tranquille et émouvante dont la sérénité compense par sa maturité les outrances destructrices des débuts. Buñuel poursuit ses investigations sur des modes divers, fidèle à l'esprit du Surréalisme, sachant habilement réserver ses moyens pour les concentrer au bon moment, par exemple dans *El* qui offre l'équivalent feutré de *L'Age d'or*.

Parmi les œuvres mineures qui précèdent *El*, deux au moins s'imposent autrement que par des notations : *Los Olvidados* et *Subida al cielo* (pour ne pas parler de *Suzana la Perverse* qui est le brouillon d'*El*).

Los Olvidados étudie le problème de la délinquance juvénile dans la banlieue d'une grande cité. Nous sommes à Mexico, mais nous pourrions tout aussi bien être à New-York, Rome, Londres ou Paris. Buñuel explique comment les conditions sociales, le manque d'affection, la pauvreté font d'un enfant un voyou, un gangster et un criminel. Son film dresse un procès-verbal et ne donne aucune solution au problème, « laissant, ainsi qu'il est dit dans le commentaire introductif, aux forces du progrès le soin d'en trouver une ».

Les enfants vivent dans des taudis, livrés à eux-mêmes, ils s'organisent en bandes et, sous la direction d'un sombre adolescent récemment évadé d'une maison de correction, Jaïbo, ils tentent de dévaliser l'aveugle musicien des rues. Au cours d'un règlement de comptes, Jaïbo assomme sauvagement Julian en présence de Pedro ; d'où une muette complicité entre les deux garnements, Pedro étant fasciné et craintif devant Jaïbo qui en profite, le poursuit jusqu'à la coutellerie où il a commencé de travailler, puis jusqu'à l'Institut de redressement, s'acharnant à le perdre avant de le tuer dans une crise de folie et d'être lui-même abattu par la police. Les péripéties de cette narration permettent à l'auteur de cerner de manière vivante les rapports des jeunes gens entre eux, avec leurs parents et les adultes, avec les flics, avec les éducateurs. Buñuel n'illustre pas une thèse sur les méthodes de rééducation, et son inspiration se situe bien au-dessus des complai-

sances de *Chiens perdus sans collier*, de la confession des 400 coups, de l'optimisme facile du *Chemin de la vie* ou de la mièvrerie sordide de tous les films faisant de l'enfance abandonnée un sujet apprécié du public des patronages. Pourtant nous n'y retrouvons qu'un pâle reflet de l'atroce précision de l'acte d'accusation sans appel de *Los Hurdes* ; le romanesque qui rend assez floue la protestation de l'Institut, dont Buñuel sait bien qu'il n'est qu'un emplâtre sur une jambe de bois, n'est pas explicitement condamné. La responsabilité de l'économie et de la religion n'y est que faiblement soulignée, tandis que le comportement des personnages semble artificiellement développé de paroxysme en paroxysme. Ce déséquilibre entre l'éclat trop vif de la peinture et la grisaille trop estompée de la critique faisait dire à Georges Franju à l'issue de la projection de *Los Olvidados* : « Ce n'est pas une œuvre violente ; elle est simplement brutale par moments ». La différence entre « violence » et « brutalité » n'est pas mince ; Buñuel a peut-être cru pouvoir remplacer l'une par l'autre et du coup son film a perdu un peu de sa force profonde. On a pu en français l'intituler *Pitié pour eux*, titre qu'il eût été impossible d'attribuer à *Los Hurdes*. Ce défaut, toutefois, ne l'empêche pas de contenir d'admirables séquences ; et le refus de l'inscrire dans le rassurant système à bascule du manichéisme lui confère une épaisseur trouble et un flux poétique riche en images déflagrantes. Le pauvre aveugle n'est qu'un vieux vicieux, les pédérastes bien vêtus rôdent devant les vitrines, le grand-père préfère jeter aux ordures le cadavre de son petit-fils plutôt que d'avoir affaire à la police ; les poules et le coq semblent déchaîner les maléfices ; l'érotisme est toujours prêt à fulgurer, la fillette fait couler du lait sur ses cuisses pour adoucir sa peau, deux mains caressent avec une colombe le dos nu d'une malade ; un enfant voit sa mère qui, en rêve, lui offre la viande qu'elle lui a refusée à table, le chien galeux de la mort passe...

Photographié par Figueroa sans aucune recherche d'effets (à la demande expresse de Buñuel), ce poème d'amour sur le manque d'amour conjugue plastiquement et cordialement la cruauté et la tendresse.

Los Olvidados

enfants aimants et mal aimés

assassins adolescents

assassinés...

écrit Prévert en hommage à ce film dans un texte (6) qui se

termine par ces lignes :

*...La dernière fois que j'ai vu Luis Buñuel
c'était à Cannes sur la Croisette en pleine
misère à Mexico City*

*Et tous ces enfants qui mouraient atrocement sur l'écran
étaient encore bien plus vivants que beaucoup parmi les
invités.*

Los Olvidados est un film dur ; *Subida al cielo* est un film jovial. Mais il faut se méfier de cette farce villageoise et ne pas la confondre grossièrement avec un divertissement vaudevillesque ; car elle possède une sorte de double fond et, à maintes reprises, elle renverse ce que l'on prend pour de la gaudriole du côté de l'humour noir. Son caractère insolite s'inscrit dans la moquerie telle qu'elle s'exprime par exemple au cours de la séquence de l'autocar enlisé au milieu de la rivière et que le tracteur ne parvient pas à faire bouger ; on y attelle alors deux bœufs avec l'espoir qu'ils apporteront un complément suffisant à la force de traction nécessaire à l'opération, et chacun se dépense pour la préparer au mieux. Tout à coup, le car avance : les deux bœufs suivent une petite fille qui le tient avec une ficelle. Les voyageurs sont contents, ils reprennent leur place sur le véhicule, apercevant au dernier moment l'homme à la jambe de bois planté dans la vase et qui réclame de l'aide.

Plutôt qu'à *Quatre pas dans les nuages*, on songe à la joyeuse équipée de *Voyage surprise* : la drôlerie caricaturale va dans le même sens anarchisant qui doit beaucoup au Surréalisme.

L'argument se résume en un voyage et se décompose en deux temps : l'aller et le retour. Nous sommes dans un village sans église, c'est-à-dire heureux, où l'habitant vit de l'exploitation du cocotier car, dit le commentateur, « le cocotier rapporte autant qu'une vache » ; Oliverio vient de se marier ; il vogue sur les flots, en barque fleurie, en compagnie de sa jeune épouse et s'apprête à consommer le mariage lorsqu'arrive un canot-moteur. Il apprend que sa mère est à l'agonie et se précipite à son chevet ; elle lui fait savoir qu'elle a l'intention de déshériter ses fils pour faire de son jeune neveu Chuchito son légataire. Elle n'a confiance qu'en Oliverio qui, contrairement à ses frères, ne convoite pas l'héritage ; elle lui demande donc de partir pour la ville y quérir le notaire qui pourra exécuter légalement ses dernières volontés. Pendant ce temps, ses frères boivent avec le Maire, échauffés par l'éventualité de ramasser le magot autant que par l'alcool ; l'agonie de leur mère devient une fête et l'un d'eux lance une réplique qui

pourrait être un proverbe surréaliste : « On n'a qu'une mère et elle ne meurt qu'une fois ! »

La ville se trouve très éloignée et il faut pour y parvenir passer au-dessus des montagnes par le col de « Subida al cielo ». Sur la place du village on prépare l'expédition, on charge des valises et un miroir ovale orné (objet bizarre parmi les bagages, mais qui correspond à une notation d'ordre réaliste et non à un goût délibéré de l'étrange pour l'étrange). Puis les voyageurs arrivent ; il y a une vaste variété de personnages (et d'autres, avec des cabris, des moutons, des cages pleines de poules monteront encore durant le trajet) : une femme enceinte qui accouchera en cours de route, un candidat à une fonction politique qui se fera recevoir à coups de pierres par les électeurs, une fille allumeuse nommée Raquel qu'Oliverio désirera (elle lui tend une pomme, il la croque, le monde s'évanouit, il dégrafe Raquel, ils se couchent dans un autobus mangé par le feuillage...) et qui, plus tard, lui fera commettre une infidélité ; il y a aussi un chauffeur farfelu qui modifiera l'itinéraire, faisant un détour pour aller embrasser sa vieille maman qui fête son anniversaire dans un ranch. Cette halte au ranch se transforme en kermesse, avec bal et banquet, et Oliverio ressemble à Meursault dans *L'Étranger* de Camus : il danse avec Raquel et pourrait bien, en toute innocence, oublier complètement sa mère à l'agonie et son épouse eseu-lée. Finalement, alors que tous les voyageurs sont un peu saouls et que la halte risque de se prolonger longtemps, Oliverio prend le car et part seul pour la ville. Mais Raquel s'est glissée derrière lui, elle le provoque durant l'ascension du col et ils s'aiment dans l'autobus, en pleine montagne, au cœur de l'orage. Arrivé à la ville, Oliverio se rend chez le notaire qui, prétextant son grand âge, refuse d'entreprendre le voyage, mais accepte de libeller les documents et les remet au jeune homme en disant : « Ta mère n'aura qu'à y apposer son empreinte digitale ». Puis commence le retour au cours duquel, comme sortis des *Hurdes*, des paysans arrêtent le car et y montent en portant un petit cercueil où se trouve le cadavre d'une fillette. « Elle a été mordue par une vipère », remarquent-ils. Le véhicule s'arrête devant le cimetière ; les voyageurs participent à l'enterrement comme ils participèrent au joyeux anniversaire de la mère du chauffeur.

Quand Oliverio arrive au village, sa mère est morte. Il voit encore une fois Raquel en songe ; puis il saisit la main inerte de sa mère, enduit d'encre le pouce, l'applique sur les documents et le nettoie délicatement. Enfin, il retrouve son

épouse avec laquelle, en homme libéré, il peut reprendre les noces interrompues.

« *Subida al cielo*, je l'ai beaucoup aimé, répond Buñuel à ses interrogateurs (7). J'aime les moments où il ne se passe rien, l'homme qui dit « Donne-moi une allumette ». Ce genre de chose m'intéresse beaucoup. « Donne-moi une allumette » m'intéresse énormément... ou « Voulez-vous manger » ou « Quelle heure est-il ? ». J'ai fait *Subida al cielo* un peu dans ce sens. »

En effet, d'un bout à l'autre, cet apologue léger et souriant témoigne principalement du plaisir de filmer : pas d'efforts, pas de floritures, pas d'esprit de sérieux ; l'auteur ne se soucie pas plus des théories esthétiques que du carton-pâte qu'il doit utiliser ; son récit coule de source avec une limpide simplicité où Buñuel égrène — comme on jette parfois des pétales sur un clair ruisseau en songeant à des choses vagues et douces, heureux seulement d'être dans la lumière — égrène quelques propos spontanés de sa thématique décripée passagèrement : l'amour, le monde, la mort. Ici l'amour gagne la partie sans beaucoup de difficultés parce qu'Oliverio est un être sain, naturel, né dans un village sans église ; il n'a qu'à se laisser conduire par son instinct, les tabous sociaux ne l'ont pas encore contaminé profondément.

On ne peut pas en dire autant de Francisco, le malade incurable d'*El* qui est, à l'inverse, un homme d'église au subconscient marécageux dissimulé sous le faux marbre sculpté de la raison sociale et de la foi chrétienne.

L'envers du lyrisme

L'Age d'or nous offre une coupe verticale opérée sur une certaine société dont les manifestations et les hypocrisies diverses empoisonnent l'amour. *El* peut être considéré comme la coupe horizontale de cette société : le dessin qui en résulte révèle une autre figure de cette même géologie à l'âge de la boue. La révolte, le scandale, l'injure font place à une critique en négatif ; le lyrisme lui aussi se retourne comme un gant, et si l'attaque des valeurs établies paraît ainsi plus insidieuse elle ne reste pourtant pas moins féroce et percutante que celle de *L'Age d'or*. Le héros incarné par Modot devient, en Arturo de Cordova, un anti-héros, la victime consentante et complice de l'ordre politique, économique et religieux : un Hurdano en smoking, un Mayorcain.

On aurait tort de réduire ce film à n'être qu'une étude psychologique ou la description d'un cas pathologique. Car le cas est situé dans un contexte qui l'explique et s'explique par lui. La jalousie de Francisco n'est pas un sentiment « irréductible », simplement l'une des catégories chosifiées de la psychologie mécaniste ; mais elle est l'un des multiples aspects du comportement d'un homme produit par son milieu autant qu'il le produit ; cette jalousie s'identifie à une conduite signifiante : à la fois tendance inconsciente pour rompre un état de tension et pour cacher symboliquement une impuissance, elle renvoie aussi et tout de suite l'observateur perspicace de l'individu jaloux (Francisco) à l'altération du monde au cœur duquel il réagit et qui motive la réaction du personnage (la société de classes). C'est cette société que manifeste en définitive la jalousie de Francisco et c'est elle que Buñuel donne à voir à travers l'objectivité descriptive qui lui permet de capter sur un même plan de nue réalité le combat des scorpions, un amour déchirant-déchiré, un village des Hurdes, le moustique anophèle ou dans le calme du dimanche nos maisons qui explosent comme des bulles de savon.

La séquence initiale vaut bien celle de la fondation de Rome. Dans une église, un Jeudi Saint, un prêtre lave puis baise les pieds d'une douzaine d'adolescents qui suivent la cérémonie avec dédain. Francisco officie derrière le « padre » ; il suit des yeux longuement chaque baiser et son regard glisse des pieds nus des garçons vers les pieds chaussés des fidèles pour buter sur deux pieds mignons gainés de soie et bien cambrés dans des souliers à talon haut. Son regard suit les jambes et découvre un visage : une belle inconnue qui le fixe. A la sortie, il la suit, tente de la rejoindre, mais sans succès. Pourtant, le choc est donné : cette femme l'obsède.

Qui est Francisco ? Un riche propriétaire qui a passé le cap de la quarantaine. Un procès en cours le tracasse ; il rompt avec son avocat qu'il ne trouve pas assez dur. Célibataire, mais intransigeant en ce qui concerne les principes de la morale chrétienne, il est donc encore vierge. Il croit au Devoir, au Droit, à la Justice : Travail, Famille, Patrie. Il pourrait être comme Modot un membre influent de la société internationale de bienfaisance. Il se sent heureux dans sa villa — sorte de Xanadu d'un citoyen Kane sans envergure — architecturalement molle et encombrée par tout ce que son grand-père a rapporté de l'Exposition Universelle de 1900 à Paris. Francisco ne supporte pas qu'un tableau penche et il n'admet pas que son valet, Pablo, couche avec la femme de chambre. « Je ne veux pas de ça chez moi. Cette fille partira ! » Le fait

qu'il chasse la femme et non le valet paraît assez typique de ses réflexes d'auto-défense à l'égard du deuxième sexe, mais aussi de l'assurance arrogante et de la tacite entente qui fonde la domination impertinente des mâles dans la société bourgeoise.

Francisco ne pense qu'à l'inconnue dès que son procès lui laisse un peu de répit ; il va chaque jour à l'église, comme avant, mais uniquement guidé maintenant par l'espoir de la revoir : première injonction de la liberté, son désir dégrade complètement sa piété, preuve irréfutable que le désir vaut mieux que la piété, que l'amour est plus fort que la religion. Un jour, il la retrouve, la suit en taxi, l'épie par la fenêtre d'un restaurant et comprend qu'elle est la fiancée d'un ingénieur qu'il connaît, un nommé Raoul. Il rend donc visite à Raoul sous un prétexte futile et apprend que celui-ci va épouser Gloria. Francisco saisit l'occasion : « Viens dîner chez moi. Viens donc avec ta fiancée et sa mère. Je courtoisierai la mère... », lance-t-il en souriant. Raoul accepte.

Pendant la réception qu'il a mise au point jusque dans les moindres détails, Francisco entoure Gloria de mille prévenances, parle d'amour ou du coup de foudre en appuyant sur les sous-entendus et développe sa conception de la stratégie de la conquête d'une femme pendant que le curé bâfre ou s'exclame sur la succulence de la dinde et que Pablo, dans un débarras, déplace des meubles en envoyant des nuages de poussière par la porte entr'ouverte qui donne sur le salon : rappel évident de la fumée s'échappant de la cuisine dans *L'Age d'or* ; aucun tombereau ne traverse la pièce, mais on en devine la présence comme on la devine au cours de la soirée mondaine de *Cela s'appelle l'aurore*. Pareils à Modot et à Lya Lys, Francisco et Gloria se retirent vers le jardin, parmi les statues, où ils échangent leur premier baiser. Enchaînement brusque : coup de mine sur un chantier dans la montagne où l'on voit Raoul penché sur les plans d'un barrage ; à un collègue qui lui dit qu'il faudra descendre à la ville, Raoul répond un peu désabusé : « Mexico ne m'attire plus ». Par ce raccourci expressif Buñuel résume l'intrigue (Francisco a évincé Raoul) et concentre l'intérêt sur le comportement de Francisco à l'intérieur du couple.

Après cette excellente mise en place l'auteur s'efface pour, en un premier retour en arrière, laisser à Gloria le soin de décrire la morbide fixation psychique de son époux. Elle commence son récit par la lune de miel.

La nuit du mariage, dans le wagon-lit qui les emporte en

voyage de noces, Francisco la harcèle de questions (« A quoi penses-tu ? — A toi. — Non, tu mens... »), se roulant d'amour à ses pieds, puis l'insultant, puis quêtant le pardon, passant du masochisme au sadisme, trouvant un supplice dans le plaisir et un plaisir dans le supplice. Francisco a choisi comme lieu de séjour une ville qui lui permet de se sentir souverain : « C'est le berceau de ma famille ». Fier de cette cité dont il se considère un peu comme le propriétaire, il se délecte à écraser sa femme sous le poids de sa richesse et à l'englober, bibelot de prix, dans ses biens mobiliers et immobiliers. Au cours d'une promenade, les jeunes mariés rencontrent un certain Ricardo, personnage rondouillard et bavard, que Gloria connaît vaguement depuis longtemps. Immédiatement Francisco voit en Ricardo un ancien amant de Gloria, ce qui est évidemment une supposition absurde. Après des palabres, Francisco finit par en convenir et lorsqu'il est calmé, Gloria lui fait remarquer timidement : « Tu es parfois injuste » ; vexé, il lui répond : « Peu de gens possèdent autant que moi le sens de la justice ». Quelques instants plus tard sa crise de jalousie reprend parce qu'au restaurant de l'hôtel, de nouveau ils rencontrent Ricardo. « Il te suit... Il te regarde... Il rit... Il se moque... », lance Francisco en accusant Gloria ; puis il fait un esclandre et demande que le repas soit servi dans leur chambre. Peu après, en déposant ses chaussures dans le couloir, il constate que Ricardo habite la pièce voisine. Sa fureur éclate : « Je viens dans le berceau de ma famille et cet homme épie notre intimité ». S'approchant de la porte, il introduit une aiguille à tricoter dans le trou de la serrure et d'un coup sec espère crever l'œil du voyeur. Bien entendu, il n'y a personne derrière la porte lorsqu'il l'ouvre puisque Ricardo ne se soucie ni de Gloria ni de son mari. Mais Francisco n'en démord pas ; il s'irrite de plus en plus, interpelle Ricardo, le gifle et finit par le faire expulser de l'hôtel. « Après trois semaines sans bonheur nous regagnâmes Mexico ».

Gloria raconte ensuite un autre épisode des infortunes de sa vertu. Lors d'une fête organisée pour l'anniversaire de Gloria, Francisco la pousse dans les bras d'un avocat : « Sois aimable avec lui, il faut que je gagne mon procès ! ». Obéissante, elle danse, sourit et se montre aimable. Or, aussitôt après le départ des invités, il lui reproche d'avoir été trop familière. Le lendemain, en se baissant, il aperçoit les pieds de Gloria sous la table et le désir le saisit ; il la couvre de baisers. Elle, lasse, lui dit : « Laisse-moi ». Instantanément sa fringale érotique tourne en rage : « Tu ne répondrais pas ça à ton avocat ! ». Il l'insulte, prend les domestiques à témoin

et durant toute la nuit suivante des hurlements de Gloria brisent le silence de la maison. Gloria décide de se plaindre auprès de sa mère, mais celle-ci prend la défense de son beau-fils (qui est déjà venu lui parler de Gloria comme d'une bonne fille qu'il faut sermonner) et maternellement elle la renvoie à son mari en disant : « Sois compréhensive ». Gloria déçue va trouver le curé qui lui aussi veut la persuader qu'elle est seule fautive : « L'âme de Francisco n'a pas de secrets pour moi. Il est déjà venu m'ouvrir son cœur. Il est pur ». Quand elle rentre, Francisco l'attend, armé d'un pistolet. Il tire. Elle tombe. Et nous nous retrouvons dans la voiture de Raoul où Gloria dit : « Il était chargé à blanc !... Après, Francisco redevint normal, mais ce matin... » et elle poursuit son récit.

Francisco téléphone, s'énerve au sujet de son procès, puis propose gentiment à Gloria de faire une promenade : « Je connais un endroit merveilleux ! » Il la conduit au sommet d'un clocher d'où il contemple la foule : « A cette hauteur, je vis. Ces vers rampants, j'ai envie de les écraser. Je méprise les hommes... Je pourrais te châtier... » Il se jette sur elle avec l'intention de la précipiter dans le vide. Elle lui échappe, et la narration renoue définitivement avec le présent : Gloria dans la voiture de Raoul. Celui-ci remarque : « Tu te complais à souffrir, sinon tu l'aurais quitté. Prends un avocat. Appelle-moi si tu veux ». Ils sont arrivés devant la maison. De loin Francisco les aperçoit sans pouvoir reconnaître l'homme. « Qui était-ce ? », demande-t-il dès qu'elle entre. — « Raoul » ! — Tu n'es qu'une traînée... » Il enrage, frappe du pied comme un enfant gâté et va pleurer dans la chambre de Pablo, son valet, qu'il trouve au lit entouré des diverses pièces d'une bicyclette démontée : « Je suis malheureux, ma femme me trompe ».

La nuit, il erre dans la maison comme une bête en cage, monte l'escalier en zigzaguant, puis s'assied sur une marche, saisit une barre qui tient le tapis et tambourine furieusement contre la balustrade. Ce bruit, c'est celui du tambour de *L'Age d'or* et c'est celui qui rendra non équivoque l'ambiguïté de *Nazarin*.

La vie conjugale de Francisco continue de passer d'un extrême à l'autre, de l'amour fou à la haine insensée. Une nuit, alors que tout dort, il prépare méticuleusement le suprême outrage : coudre Gloria, réinventant ainsi l'extrême lubricité d'Eugénie, Dolmancé et Mme de Saint-Ange qui, pour couronner l'ultime leçon de *La Philosophie dans le boudoir*, ferment avec du fil rouge et une aiguille les orifices de Mme de Mistival. Avec calme, Francisco aligne une bouteille, du coton,

des ciseaux, une corde, des lames de rasoir, une alène et du fil. Mais Gloria, réveillée en sursaut, lui échappe. « Je sais où elle est ». Il court chez Raoul où la domestique lui dit : « Monsieur vient de sortir ». Il s'élance dans la rue, aperçoit Raoul, le suit, saute dans un taxi lorsqu'il croit voir Gloria dans une voiture qui passe, la suit, arrive devant l'église, y pénètre et reconnaît, de dos, au premier rang des prie-dieu, Raoul et Gloria côte à côte. Le curé dit la messe ; Francisco tombe à genoux. Un petit vieux à barbiche tousse près de lui. Cette toux déclenche une crise de démence hallucinatoire. Francisco voit rire les fidèles l'instant d'un éclair, puis poursuivre normalement leurs prières. Au premier rang, le couple n'est pas formé de Raoul et Gloria, mais de deux personnes qui leur ressemblent. Une femme en méditation s'esclaffe et sans transition retrouve son sérieux ; le prêtre fait subitement des grimaces entre deux gestes parfaitement naturels ; les enfants de chœur font la nique puis poursuivent imperturbablement leur service, tout cela en un montage d'une merveilleuse facture et d'une prodigieuse énergie destructrice. De la sorte, le spectacle du culte n'est pas caricaturé : il est pulvérisé du dedans ; il laisse échapper les forces vives qu'il emprisonne comme une barrique percée laisse fuir son vin ; les réalités profondes éclatent à la surface des apparences. Francisco ne peut pas supporter cette vérité ravageuse ; il se jette sur le prêtre et tente de l'étrangler devant le maître-autel. Les fidèles le ceinturent, tout va rentrer dans le calme policé de l'ordre établi...

Une voiture s'arrête devant un monastère. Le temps a passé. Voici Gloria, Raoul et leur fils âgé d'une dizaine d'années. Ils parlent au Frère Supérieur et demandent des nouvelles du Frère Francisco. « Il est doux, humble, et sa conduite est exemplaire. Vous pouvez le voir si vous voulez ; il ne souffrirait pas. Sa foi le protège du passé ». Gloria, Raoul et leur fils (qu'ils ont baptisé Francisco) s'en vont. Le Supérieur s'approche de Frère Francisco. Celui-ci lève les yeux sous son capuchon de bure : « Ils sont repartis ? », questionne-t-il. Le Supérieur fait un signe affirmatif de la tête. Francisco ajoute : « Ma folie était légère ; le passé est mort ; j'ai retrouvé la sérénité ». Et il s'éloigne vers le fond du jardin en zigzaguant comme au plus fort de sa crise la plus forte.

Ce long résumé qui regroupe les principales phases significatives de cette fiction de mélodrame dans le goût de Paul Hervieu devrait permettre de comprendre que, derrière ou à travers la jalousie et le fétichisme du pied, Buñuel compose subtilement une critique psycho-sociale qui dévoile les mêmes

infrastructures oppressives que celles décrites dans *L'Age d'or* ; mais dans *El* il amplifie les motivations de l'Échec amoureux. Là où Modot osait opter pour la Révolte, Francisco choisit les conduites auto-punitives, l'esprit de sérieux, la voie du refoulement. Chez Modot le Désir est provocation assumée, scandale, irrespect, insulte à la société, profanation des valeurs « sacrées » : gifles aux mères trop collantes, coup de pied à l'aveugle, pitié bafouée, ministre injurié, sexe triomphant. Au contraire, chez Francisco le Désir tourne en rond, se désagrège et bouillonne dans l'autoclave des bons principes religieux et bourgeois. Pourtant si de renoncement en renoncement le Désir ne s'exacerbe plus que fragmentairement, puis enfin semble dompté et absolument sublimé sous le calme serein d'un moine cloîtré, il ne doit pas être considéré comme anéanti pour autant. Car quelles que soient les réglementations et les mesures institutionnelles destinées à l'étouffer, même sous la pire aliénation, l'amour garde son pouvoir d'imprévisible surgissement. C'est pourquoi la conscience craintive cherche à fuir cette menace permanente de l'amour qui la guette, elle se réfugie dans le mysticisme et la foi de la mauvaise foi. On pourrait à ce propos retourner la formule que Sartre applique à la conception mauricienne de l'amour charnel (« l'amour charnel c'est l'amour de Dieu fourvoyé ») et dire qu'aimer Dieu c'est fourvoyer l'amour humain, le « hurdaniser » jusqu'à la névrose monastique, jusqu'à la totale crétinisation.

L'amour de Francisco devient esclave de l'espace et du temps ; il est l'envers du lyrisme, l'envers de l'amour fou capable justement de vaincre l'espace et le temps, capable de transformer magiquement l'univers : le vent se lève dans une chambre à coucher, les nuages flottent dans un miroir ! Chez Francisco l'amour devient cancer de l'affectivité, la plus grave maladie de la liberté : une prolifération désordonnée des peurs multiples de l'homme découvrant dans l'angoisse qu'il faut construire l'homme.

Francisco est irrécupérable, mis en conserve à l'ombre de son couvent. Mais entre sa lâcheté vaniteuse et la révolte pure de Modot, il y a une infinité de projets possibles et d'actions plus ou moins efficaces, plus ou moins valorisantes. Car l'individu éprouve dans l'action la valeur potentielle de ses principes idéaux, mais c'est toujours par un retour préalable à la solitude qu'il se dégrasse du vernis des morales préfabriquées : de la solitude à l'action il peut se remettre en puissance de solidarité, contraint alors de se salir les mains et, comme le curé de *La mort en ce jardin*, Nazarin ou Robinson Crusoe, de remettre

en question l'illusoire transcendance verticale qui va de l'homme vers Dieu pour fonder en tâtonnant la transcendance horizontale qui va de l'homme vers l'homme, de soi vers autrui.

De la solitude à l'amitié

Dans *Robinson Crusoé*, Buñuel développe deux thèmes, en deux temps distincts : la solitude et l'amitié.

Buñuel a toujours rêvé de décrire l'homme avec la froide objectivité de l'entomologiste penché sur un insecte. Ce noble anglais échoué sur une île déserte lui fournit par conséquent un excellent sujet d'étude. (« Je n'aimais pas le roman, mais j'ai aimé le personnage... » déclare Buñuel).

Voici un être jeté hors de toutes les conventions, privé de situation sociale, ramené à une sorte de pureté ontologique : un homme dont le désir de vivre et la crainte de la mort ne peuvent plus s'énoncer en termes de morale. Seule survit une vague angoisse métaphysique qui va en s'estompant pour s'évanouir dans la bouleversante séquence durant laquelle Robinson appelle Dieu et ne reçoit pour toute réponse que l'écho de sa propre voix, puis s'affole, crie au secours et tristement, au crépuscule, laisse tomber sa torche à la mer. A partir de là, il a gagné ; il est né enfin à lui-même, il a remis son existence à tous les risques de la liberté.

Quoique jouée par un seul personnage, cette première partie du film n'apparaît pas comme une performance d'acteur ni comme un exercice de virtuosité cinématographique. Buñuel raconte avec une chaleureuse simplicité la conquête de soi par dépouillement (un retour à la naïveté rousseauiste) et par la lente préhension instrumentale du monde des entours. Cette expérience de praxis individuelle qui renvoie dialectiquement des besoins matériels à un dépassement d'ordre spirituel se développe sur le fond d'une nature entièrement « végétalisée » : les pépiements, le silence, la pluie, la mer, le ciel, semblent se confondre en un verdoyant poème, ce poème qui fait la pulpe de *La mort en ce jardin* mais aussi celle d'*African Queen*, de *Heaven knows Mr. Allyson*, de *Moby Dick* et des *Racines du ciel*, car pour Huston autant que pour Buñuel le rapport organique de l'homme à la chlorophylle ne dissout pas l'homme dans l'évanescence panthéiste mais explicite au contraire la Négativité humaine en lui offrant l'appui qui lui permet de se dresser contre l'aveugle poussée des sèves (sorte de Mal gluant qui grâce à son ambivalence peut être convertible en Bien par un

outil ou par la passion), et simultanément contre Dieu (Mal absolu, inconvertible même par le Savoir) qu'il faut détruire. Ce n'est qu'au-delà du cri « Dieu est mort » que la voix humaine peut dire « Je vis ».

Ayant sauvé de l'épave cinq ou six bahuts (« contenant de quoi soigner le corps et l'âme »), des fusils, une longue vue, une Bible, des médicaments, une poignée de grains et des sacs d'écus, Robinson découvre que quelques grains de blé valent tout l'or du monde. Les jours passent, la barbe pousse, le naufragé s'organise. Il parle à son chien, s'émeut en voyant la chatte mettre bas ses petits. Le blé mûrit, mais les oiseaux menacent de dévorer la récolte : Robinson fabrique un épouvantail avec une robe de femme ; il éprouve clairement tout à coup la nostalgie de l'amour et du désir. Il apprend à allumer un feu, à pétrir la pâte, à cuire un pain, à tourner un pot. Il doit lutter contre la mort, contre la maladie, la fièvre, contre la douleur de perdre son chien. Il lit la Bible : l'Écriture n'a plus de sens.

Après ce cruel et tendre chant de la solitude dénudant la vie (la conquête de soi), l'arrivée de Vendredi engage le second temps : la difficile conquête de la fraternité. Il s'agit là d'un thème assez nouveau chez Buñuel, et qui complète harmonieusement ceux de la Révolte et de l'Amour. La clé de ce nouveau mouvement d'inspiration — si l'on tient à en chercher une ! — est peut-être livrée au début de *Robinson Crusoé* : ce n'est plus un œil coupé au rasoir, mais un œuf coupé au couteau et qui s'ouvre sur un poussin laid, déplumé, mais vivant...

Un matin, Robinson aperçoit sur la plage une empreinte plus grande que celle de son pied, ce qui suscite en lui une immense inquiétude. Enfin, Robinson rencontre Vendredi. L'apparition de l'Autre provoque chez le solitaire une rétraction fulgurante de l'individu, comme lorsqu'on pique une fleur sensitive largement épanouie : Robinson se recroqueville sous la coquille de ses anciens principes ; il oublie tout ce qu'il a péniblement gagné sur lui-même ; le civilisé renaît en lui avec son cortège de parti-pris moraux, le réflexe de défense n'étant qu'un alibi ; instantanément Robinson se pose en colonisateur et ne conçoit pas d'autre type de relation avec Vendredi que celui du Maître à l'Esclave. (« Je retrouvais enfin un domestique... Avec mon mousquet je lui apprendrais le respect... ») Il lui met des chaînes et, un peu plus tard, il lui enseigne la théologie chrétienne. Mais Vendredi réagit avec une déconcertante sagesse que Buñuel, en souriant, rapproche de celle du moribond de Sade lançant

au prêtre : « Ainsi ton dieu a voulu faire tout de travers, uniquement pour tenter, ou pour éprouver sa créature ; il ne la connaissait donc pas ; il ne se doutait donc pas du résultat ? » (8)

(Il faut remarquer en passant que parmi les œuvres de Sade qui, toutes, présentent un irremplaçable intérêt pour la compréhension de l'*humanisme dynamique* de Buñuel, cet admirable *Dialogue* — qui devrait faire partie des manuels scolaires de base offerts aux adolescents du monde entier — occupe une place au moins égale à celle qu'occupent *Les Pensées* de Pascal dans la métaphysique de Robert Bresson).

Enfin donc, c'est Vendredi qui, paradoxalement, rend à Robinson sa liberté : celle de n'avoir pas à être un maître mais un interlocuteur, un homme qui s'enrichit en partageant. Peu à peu, leurs rapports évoluent dans le sens d'une reconnaissance mutuelle ; Buñuel dit : « Ils se retrouvent fiers comme des hommes. » Qu'advient-il de leur amitié lorsqu'ils auront débarqué en Angleterre ? Il est probable que la civilisation chrétienne leur fera oublier le beau fruit de leur expérience commune qui pourrira vite à l'intérieur d'un ordre anti-naturel et inhumain car l'aventure de Robinson narrée par Buñuel nous apprend que si l'homme est libre de se libérer, sa libération demeure d'une extrême fragilité : elle ne peut se maintenir qu'en se recréant sans cesse sur un avenir toujours à faire et elle risque constamment de se figer, de se scléroser et s'immobilisant au bord des valeurs « éternelles » momifiées par le respect du passé culturel, de la religion et des mythes sociaux.

Le défoulement

L'effort de libération de Robinson et celui de Modot dans *L'Age d'or* sont repris par Buñuel sur un ton apparemment plus léger dans l'histoire d'Arcibaldo de la Cruz, personnage proche parent du Francisco d'*El*. Mais Arcibaldo, lui, parviendra à vaincre ses inhibitions, à arracher ses pulsions affectives à la vase d'une libido chargée.

Enfant gâté qui vit dans une riche maison bourgeoise, le petit Arcibaldo possède de beaux jouets et aime se réfugier dans une vaste armoire où il se déguise avec les robes de sa maman. On comprend déjà qu'il pourrait finir comme Francisco, en pleine névrose.

Un jour, sa maman lui offre une boîte à musique surmontée d'une mignonne danseuse mécanique. Ce délicat automate, lui

explique-t-on, ressemble à celui d'un roi qui l'utilisait pour faire disparaître magiquement ses ennemis les plus dangereux ; ce monarque n'avait qu'à penser fortement à la mort de tel adversaire, il mettait en marche la musiquette... et l'adversaire tombait raide mort. Tout de suite, le gentil Arcibaldo tente l'expérience sur sa bonne : illico celle-ci s'écroule sur le tapis frappée au front par une balle perdue (parce qu'il y a justement une révolution dans la rue !). Ses jupes sont relevées jusqu'à l'aîne et le garçonnet regarde longuement les jolies cuisses bien rondes sous la soie lisse où coule un filet de sang. Cette image s'inscrit en lui et, devenu adulte — céramiste célèbre, — ses désirs érotiques s'identifient à une impérieuse envie de tuer ; en outre, lorsqu'il se coupe en se rasant, la vue du sang éveille le souvenir des jambes de la bonne. Mais, malheureusement, chaque fois qu'il se propose de trucider une femme, la victime qu'il convoite est assassinée par un autre. Ses crimes lui échappent : symboliquement, c'est l'amour qui lui échappe. En somme, Arcibaldo est un impuissant : incapable de réaliser ses désirs et, conséquemment, de briser ce qui les entrave. (Le symbolisme de l'affabulation implique ce double aspect : tuer = faire l'amour, posséder ; et tuer = supprimer les présences oppressives. Au moyen de sa boîte à musique, Arcibaldo jette un mauvais sort à sa bonne, puis à une religieuse, puis à une fille de bonne famille.)

Arcibaldo s'enfonce dans le sado-masochisme ; en esthète imaginaire, il complique extraordinairement son impossible quête du plaisir. Il vit avec un mannequin de cire découvert dans la vitrine d'une maison de couture. Il invite une femme à venir chez lui, l'oblige astucieusement à se déshabiller et passe ses vêtements sur le mannequin opérant un transfert qui l'excite ; en même temps, fébrilement, il prépare avec un luxe de détails le meurtre de la femme qu'il se propose d'occire dans le four à céramique. Il court régler la flamme, contrôle attentivement la température, revient, brasse de la lingerie féminine dans un tiroir, apporte sur un plateau deux verres d'alcool remplis avant l'arrivée de sa proie (et dans le sien, il n'a versé que de l'eau pour garder la tête froide !). Il baise le mannequin sur la bouche, embrasse la femme et s'apprête à déguster une fameuse jouissance pyrotechnique. Mais l'arrivée inopinée de touristes américains qui viennent visiter son atelier fait échouer son plan, la femme part avec le groupe de visiteurs et finalement c'est le mannequin qu'il lance dans le feu, ne parvenant pas, encore une fois, à faire l'amour autrement qu'en effigie. Il pourrait donc parfaitement finir comme Francisco au comble du refoulement déguisé au couvent en feinte sérénité, car il est lui aussi, bien

entendu, un bon chrétien. Mais au dernier moment il prend courageusement la résolution qui le sauve : rompre avec le souvenir trop tenace de sa maman et des cuisses de la bonne. Il jette la boîte à musique dans un sac et se dirige vers le bord de la rivière pour la noyer comme on noie les petits chats. La danseuse mécanique flotte un instant sur les vagues, puis s'immerge lentement. Arcibaldo est guéri. Il voit une sauterelle au pied d'un arbre : il pourrait l'écraser du bout de sa canne ; mais il y renonce et jette sa canne. C'est un homme neuf qui marche sous les arbres d'une allure dégagée et qui saisit le bras de la femme venant à sa rencontre.

Un style

La composition des films de Buñuel décourage régulièrement les critiques incapables de discerner les exactes imbrications structurales qui, du signifié au signifiant, témoignent toujours chez lui d'une intelligence malicieuse de l'écriture cinématographique. En mimant la banalité, l'auteur brouille les pistes et entremêle plaisamment les inventions spontanées, la méditation profonde, les clins d'œil, une expression puissamment élaborée et l'interpénétration du burlesque et du tragique : de la discipline désinvolte à la désinvolture disciplinée, comme chez Picasso ! Dans *Ensayo de un crimen*, probablement parce que Buñuel fait semblant de se pasticher, on voit mieux qu'ailleurs comment le délire parvient à veiner le réalisme et comment un courant d'humour noir innerve le divertissement frangé de velours et de scintillations : pas d'esthétisation artificieuse, pas d'onirisme spectaculaire, mais une manière d'approche à pas de loup pour ajuster plus sûrement le coup de dents.

Pour faire comprendre la souplesse métallique de ce langage inspiré et prémédité où ce que l'on a tendance à prendre pour du bâclage relève d'une ferme volonté, je ne vois pas de meilleure définition que celle de la poésie de Lautréamont donnée par Maurice Blanchot (9) : « Les deux dispositions dominantes sont une extrême fureur agressive et une extrême passivité somnolente ; mouvements contraires, mais qui ne s'opposent pas réellement. Si la fureur implique le désir de combattre et la liberté de se libérer, ce désir est « furieux », c'est-à-dire qu'il n'est pas seulement lutte contre ce mal ou cette « folie », mais aussi le mal et la folie devenus moyens, passion de lutte. Et de même la passivité et la somnolence ne représentent pas un abandon pur et simple aux puissances magnétisantes ; elles sont encore une manière silencieuse de lutter, une ruse patiente, une possibilité ultime de révolte et de clairvoyance. »

L'athéisme

La critique du christianisme et du cléricisme court en filigrane dans *La mort en ce jardin* ; le croyant y est placé par Buñuel dans une situation telle que sa foi se dénonce d'elle-même à la lumière des nécessités vitales les plus quotidiennes. Comme dans *Robinson Crusoé*, la religion du chantage à la grâce divine est acculée à l'aveu.

Si au départ l'œuvre piétine un peu, c'est parce que le cinéaste veut que nous connaissions parfaitement les personnages dont il décrit ensuite la terrible randonnée à travers la jungle. On pourrait donc croire que tout commence au moment où un chat blanc pousse la porte et reçoit la bottine que lui jette Chark. Mais en réalité rien ne commence et rien ne finit dans ce film ; tout n'y est que transitoire : le Bien n'est qu'un aspect transitoire du Mal, le Mal une apparence passagère du Bien. Il est dès lors impossible de s'y reconnaître en se référant aux codes de morale classiques dans lesquels la bonne action et le péché sont blanc ou noir, sans nuances intermédiaires. En effet, ce film se situe précisément au cœur de la nuance, j'entends : en pleine ambiguïté. Il se développe en trois mouvements :

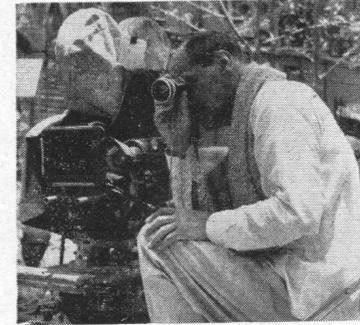
1) Le village, la vie des chercheurs de diamants ; leurs plaisirs, leurs espoirs, leurs bassesses ; leur révolte lorsqu'ils reçoivent un ordre d'expulsion signé du gouverneur militaire de la province. Dans ce petit monde pas très reluisant, deux êtres se distinguent singulièrement des autres : Chark, aventurier athlétique, courageux, réaliste, et Maria, une douce jeune fille sourde-muette. Tous les autres, le prêtre-missionnaire, le vieux père, la prostituée, le trafiquant, les soldats, les officiers, tous — chacun selon son individualité — se valent en égoïsme, en orgueil, en vanité, en lâcheté. Le prêtre-missionnaire, notons-le, ne fait pas exception à la règle du lieu : ce Père Lizardi en costume civil blanc veut jouer les curés de choc afin de glisser sans en avoir l'air le message du Christ qui appelle les opprimés à la résignation. (« Prenez garde, la révolte finit par la répression... Je te parle en ami non en prêtre... Celui qui lève le glaive périra par le glaive... ») Il porte au poignet une superbe montre (« Elle indique les jours... ») qui lui a été offerte par les administrateurs d'une firme colonialiste (« C'est un cadeau de la Compagnie des Raffineries du Nord... ») Castin, le vieux père bon chrétien, veut épouser Gin, la catin, et il rêve d'ouvrir avec elle un bistro à Marseille, gagnant ainsi la paix, la tranquillité, et le bonheur pour Maria. Il serre sur son cœur le sachet de pièces d'or qui lui

permettra de réaliser ce projet qu'il nourrit comme une obsession avec son désir de posséder Gin pour lui tout seul. Les soldats arrêtent Chark ; ils le conduisent brutalement à la prison en traversant l'église pendant la messe.

Après le service religieux, le Père Lizardi vient le rejoindre dans son cachot où râle un homme blessé par les flics : « Songez à votre âme » dit-il. Chark lui confie qu'il veut se confesser et réclame de quoi écrire. A peine le prêtre lui a-t-il remis une plume et un encrier qu'il bondit sur le gardien, lui pique sauvagement la plume dans l'œil, lui jette l'encre au visage et s'évade. Puis il fait sauter la chambre à munitions, déclenchant ainsi une émeute générale. La loi martiale est décrétée, la troupe tire, prend des otages, les fusille, et met à prix la tête de Chark et celle de Castin. Le Père Lizardi est dépassé par les événements.

2) Cinq personnages dissemblables, faits pour s'aimer ou pour se haïr (à eux de choisir !) — Chark, Castin, Gin, Maria et le Père Lizardi — quittent précipitamment la province mise à feu et à sang. Ils sont emmenés en yacht par Chenko, le trafiquant. La police les pourchasse, Chenko les trahit, il est abattu par Chark, et ils se retrouvent les cinq dans une brousse dangereuse, monde de feuilles, de ronces, de cris d'oiseaux, de serpents, de bestioles. Très rapidement, au contact de la souffrance, un sentiment de délaissement les réduit à un élémentaire groupe humain dont l'objectif unique est de vaincre la mort. La solitude, la faim, la pluie, le froid, la nuit, la peur, détraquent le système des valeurs ; ils glissent au bord de la folie : le curé prie, raconte une histoire d'œufs mollets qui lui arriva au séminaire ; Castin répète : « On est tous coupables », Gin cède au découragement, Maria semble absente ; seul Chark se bat, il avance au coupe-coupe, dominant la situation par des actes. Lizardi prend exemple sur lui et passe insensiblement de la contemplation et de la résignation à l'action : il déterre des racines pour manger et faire manger ses compagnons, leur donne à boire de l'eau dans le calice sacré (pour apaiser leur soif et non pour les faire communier en Christ !) et après une longue hésitation angoissée il décide de déchirer les pages de sa Bible pour allumer du feu.

3) Chark parti en exploration trouve l'épave d'un avion. Tous les passagers ont péri ; les bagages contiennent des aliments, des vêtements, des bijoux. « Dieu nous a sauvés » hurle Castin. Du coup, la situation se renverse ; les personnages oublient l'esprit de collaboration né de la contestation de leur malheur ; ils coïncident avec ce qu'ils étaient « avant ». La



LUIS BUNUEL





L'AGE D'OR

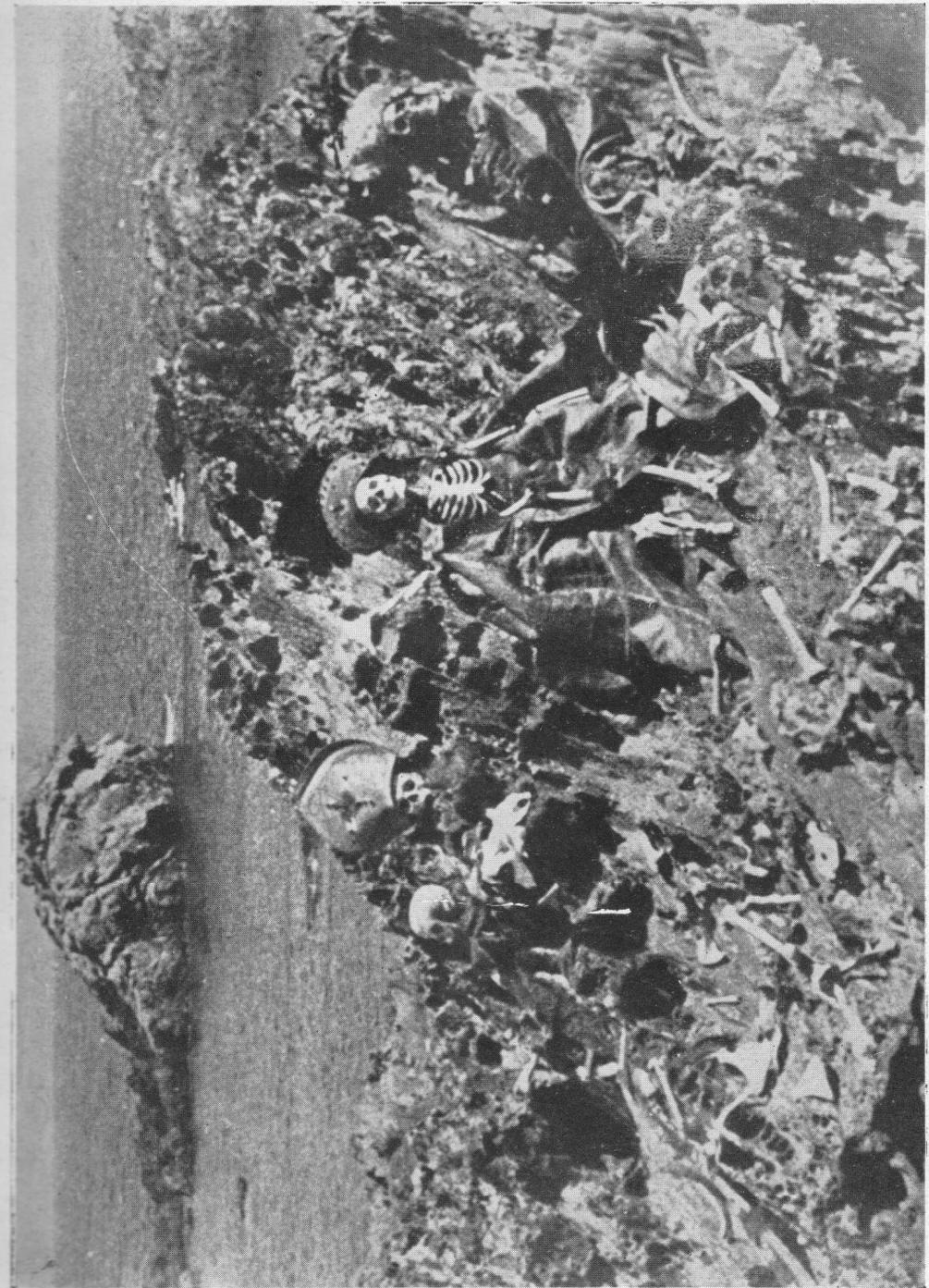
*Modot, menottes
aux poings, est
entré en révolte.*



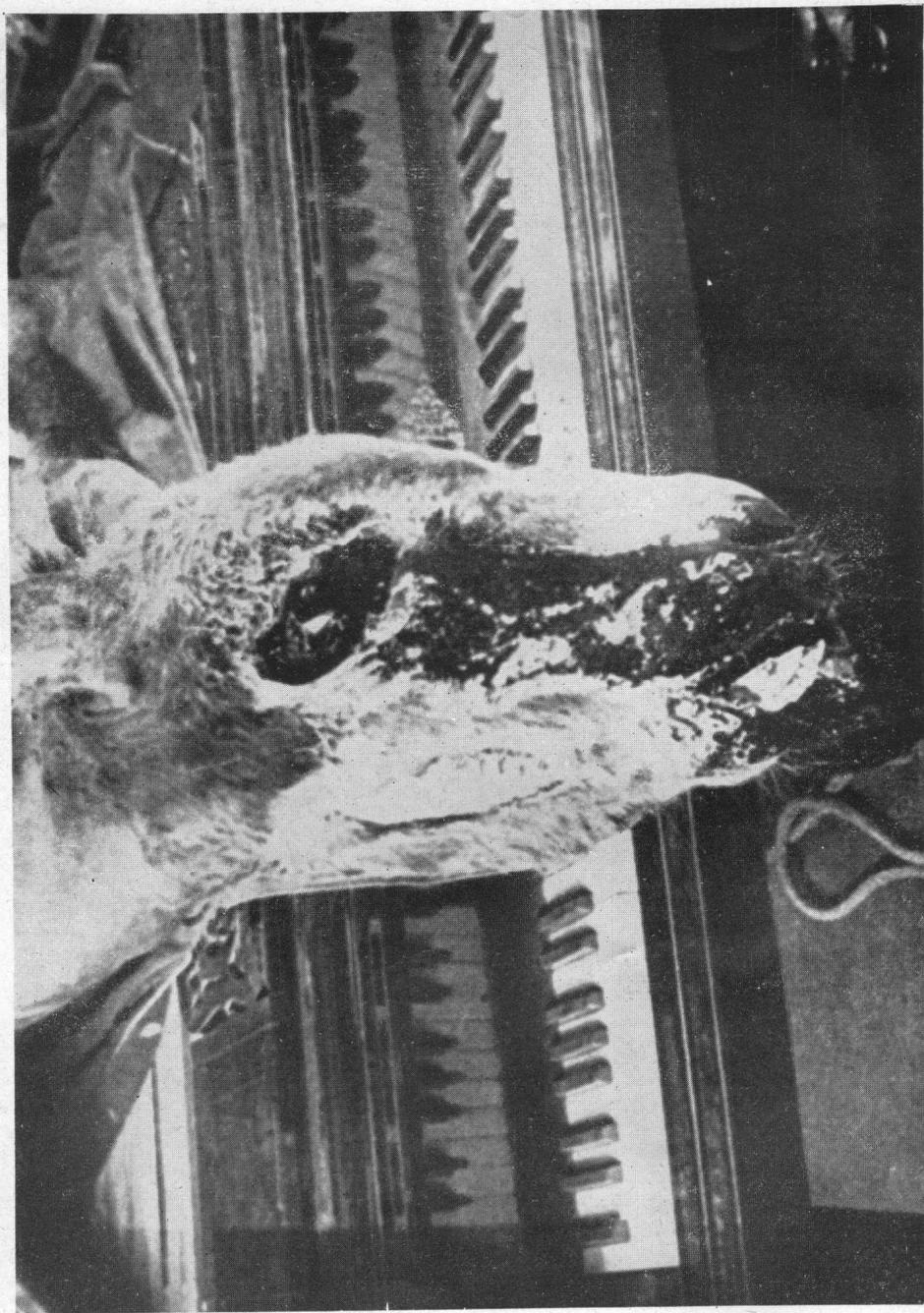
*La femme
(Lya Lys) pense
à son amant.*



*Modot entre dans
une rage forcenée.
Il crève les oreillers...*



*Les Mayorcains saluent au passage les évêques dont il ne reste que les squelettes
et les mitres.* (L'Age d'Or).



« Les pianos sont remplis par des charognes d'ânes ». (Un Chien Andalou)



« Une bave sanguinolente lui coule de la bouche sur la poitrine découverte de la jeune fille ». (Un Chien Andalou)



Huit ans après. Un personnage vêtu d'un costume gris obscur, paraît à bicyclette



LOS HURDES

*Les liaisons
consanguines
accentuent encore
la dégénérescence
de ce peuple
où les vieillards
sont âgés de 30 ans.*



*« Dans les Hurdes,
nous n'avons jamais
entendu une chanson ».*



*« Les Olvidados, enfants aimants et mal aimés
assassins adolescents assassinés... » (Jacques PRÉVERT)*





LOS OLVIDADOS

*Le pauvre aveugle
n'est qu'un
vieux vicieux...*



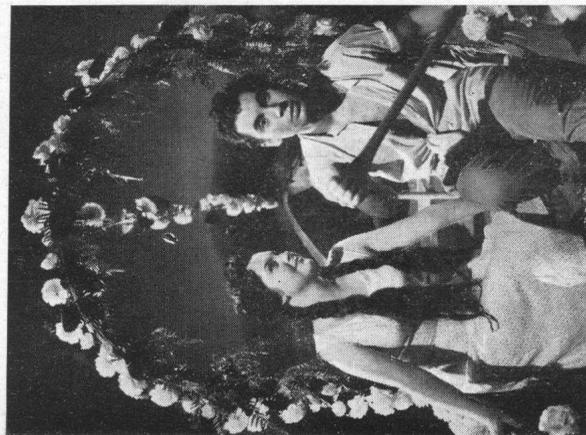
*Ils s'organisent en
bandes, sous la
direction d'un sombre
adolescent, le Jaïbo*



*Oltveiro
voit encore une fois
Raquel en songe*



*Une fille allumeuse
nommée Raquel
lui fera commettre une infidélité*



*Oltveiro vient de se marier
il vogue sur les flots
en compagnie de sa jeune épouse...
(Subida al Cielo)*



Francisco. — « Ces vers rampants, j'ai envie de les écraser. Je méprise les hommes... Je pourrais te châtier... » (EL)

Une nuit, Francisco, réinventant l'extrême lubricité sad's'e, se prépare à coudre Gloria.



En esthète imaginaire, Arcibaldo complique extraordinairement son impossible quête du plaisir
(La vie criminelle d'Archibald de la Cruz)



Ce délicat automate ressemble à celui d'un roi qui l'utilisait pour faire disparaître magiquement ses ennemis.

(La vie criminelle d'Archibald de la Cruz).



Le réflexe de défense n'étant qu'un alibi, Robinson Crusoë se pose en colonisateur. (Les aventures de Robinson Crusoë)

L'obsession des choragnards (El Bruto)



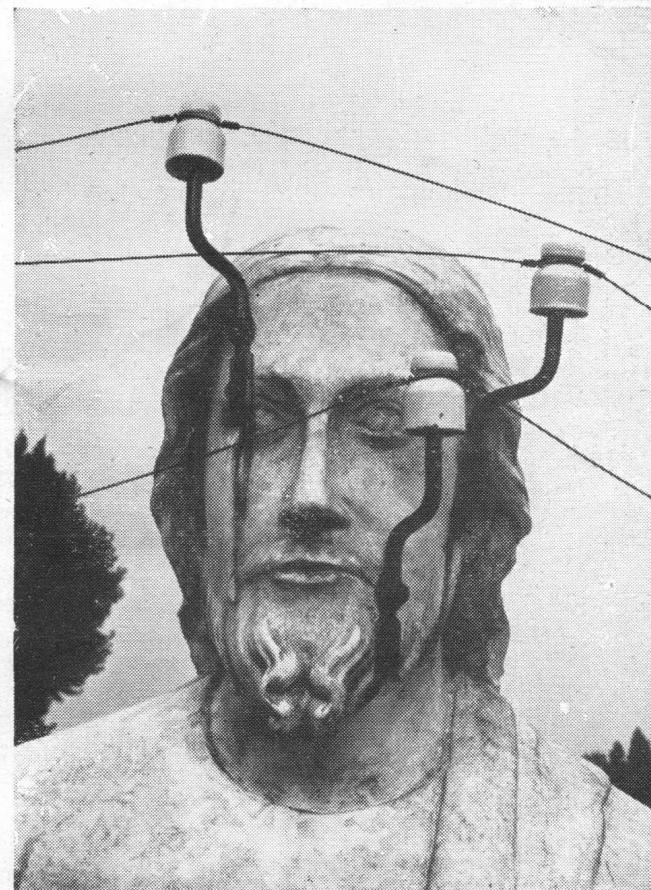


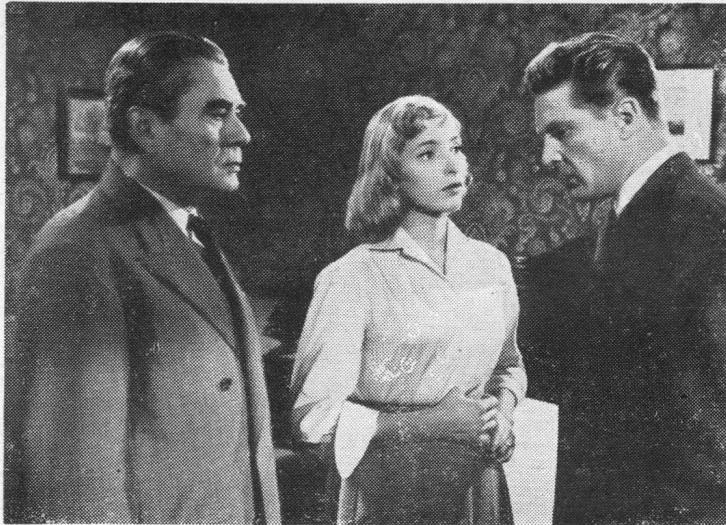
Cela s'appelle l'aurore



Fait divers : la femme de l'ouvrier agricole est malade. L'industriel expulse le couple. La femme mourra au cours du voyage. (Cela s'appelle l'Aurore).

*Le Christ
électrifié,
chez le
docteur
Valerio,
s'oppose
au Christ
dalien
qui orne
le bureau
du com-
missaire
de police*





Valerio adopte une attitude nette. Du côté des exploités, il est « fier comme un homme »

LA MORT EN CE JARDIN

Les fuyards sont emmenés en yacht par Chenko, le trafiquant



découverte de l'épave de l'avion correspond probablement à l'arrivée en Angleterre de Robinson et de Vendredi : chacun redevient un loup pour l'autre. C'est le commencement de la fin de l'amicale reconnaissance, la réintroduction de l'homme dans le cercle vicieux de la société du profit et de la morale hypocrite. Castin sombre dans la démence, jette ses pièces d'or dans une mare, tue Gin, puis le Père Lizardi qui tente de l'apaiser ; enfin Chark l'exécute d'un coup de carabine. Chark et Maria, le héros positif et l'innocente, quittent la forêt par la rivière à bord d'un canot pneumatique. Jusqu'à quand durera leur sursis ?

L'histoire, narrée avec simplicité, est ponctuée d'images insolites qui, constamment la projettent au-delà du roman d'aventures vers la tragédie et la poésie : Maria prise par les cheveux dans les ronces, le serpent mangé par les fourmis (rappel de l'âne aux abeilles des *Hurdes*), la carte postale sur laquelle s'animent les Champs-Élysées, Gin en robe de bal au milieu de la clairière, le curé surpris dans la chambre de la prostituée et exposé à la risée grivoise de la foule sans pouvoir se justifier (« Ne me jugez pas sur les apparences » dit-il. — « C'est dur hein ! d'être jugé quand on n'est pas coupable » remarque Gin.)

La mort en ce jardin se maintient dans l'ambiguïté parce qu'il reflète fidèlement les tâtonnements des individus, leurs arrêts, leurs renoncements, leurs reprises, leurs actes dont le sens n'est jamais défini avant d'être paraphés par la mort. Mais sa signification est limpide. Buñuel y affirme une fois de plus la faillite de la foi chrétienne. Placé dans une situation extrême, l'homme ne peut espérer aucun secours véritable en remettant la conduite de son existence à la volonté divine, en s'agenouillant pour prier si les circonstances exigent qu'il marche ou qu'il cogne sur les bourreaux. Dans les situations extrêmes il ne peut compter que sur lui-même et Dieu qui était un refuge confortable devient subitement une hypothèse inutile. Le Père Lizardi est le personnage de *La mort en ce jardin* auquel l'auteur accorde le plus d'importance ; Buñuel ne le déteste pas a priori parce que ce curé est un curé et qu'il est plus ou moins vendu aux puissances d'argent. Il le regarde agir et par lui *n'étudie pas* — contrairement à ce que beaucoup de critiques voudraient nous faire croire — *un problème de théologie mais un problème d'humanisme*. Buñuel n'a pas de temps à perdre — comme Fellini, Bresson ou Rossellini — avec la théologie ; en revanche, il pourrait très bien s'intéresser vivement aux infortunes de la vertu des curés de campagne. Il ferait même des films en adaptant leurs journaux intimes si les feuillets

noircis révélaiement de sincères confessions plutôt que l'art de tourner autour du pot. (Buñuel signerait sans doute avec satisfaction un film intitulé : le journal d'un curé d'Uruffe !) Pour lui, un curé est aussi un homme, c'est indéniable, et sous la robe, l'homme peut dans certaines conditions privilégiées remettre en question radicalement les convictions du curé. Justement Lizardi y est contraint : pour étancher la soif il faut boire et un calice est un ustensile adéquat ; pour se réchauffer il faut faire du feu, donc avoir du papier, et les pages de la Bible sont du papier. Je crois qu'il ne faut pas voir d'abord une intention blasphématoire dans le cheminement de cette logique, mais beaucoup plus simplement l'illustration indiscutable des nécessités de la morale pratique en contradiction avec celles de la morale mystificatrice : dégagement du cogito préflexif avant de broder sur le cogito cartésien. Cette critique constructive, profilée sur la perspective de l'humanisme et non sur celle de la théologie, s'affine dans *Nazarin*. En effet, *Nazarin* commence de vivre sa passion là où aboutit le Père Lizardi. Sa foi ne peut plus rien ignorer de la faim — de la sienne et de celle des autres, — de la misère, et il se place d'emblée, par conséquent, du côté des opprimés en refusant de s'acoquiner avec les pharisiens, même s'ils sont ses supérieurs. Pourtant sa bonté, son amour, sa charité glissent à la surface de la réalité et chacune de ses tentatives vers la fraternité victorieuse se métamorphose « diaboliquement » en échec. Pareil aux prêtres-ouvriers, il ne comprend pas qu'il prolonge et renforce ses illusions en prenant le parti des victimes sans songer à s'engager d'abord contre les oppresseurs à la violence desquels il convient de répondre par la violence : il y a des violences justes ! Viciée à la base, sa sincérité ne peut qu'aboutir à une démission doublée d'une duperie. C'est seulement dans la mesure où il se débarrasse de Dieu, de la Mère, du Fils et du Saint Esprit, de ses prophètes et de ses commis-voyageurs, que l'homme tient son unique chance de naître à l'homme.

« *Le moribond* : Reviens à la raison, prêdicant, ton Jésus ne vaut pas mieux que Mahomet, Mahomet pas mieux que Moïse, et tous les trois pas mieux que Confucius qui pourtant dicta quelques bons principes pendant que les trois autres déraisonnaient ; mais en général, tous ces gens-là ne sont que des imposteurs, dont le philosophe s'est moqué, que la canaille a crus et que la justice aurait dû pendre.

Le prêtre : Hélas, elle ne l'a que trop fait pour l'un des quatre.

Le moribond : C'est celui qui le méritait le mieux... »

écrit Sade dans *Le dialogue entre un prêtre et un moribond*. (10)

Et la moralité de cet admirable texte auquel Buñuel se réfère tout au long de *Nazarin* (mais très explicitement dans une séquence), se termine par cette « moralité » qui expose le bonheur que Buñuel souhaite à tous les curés : « Le moribond sonna, les femmes entrèrent et le prêdicant devint dans leurs bras un homme corrompu par la nature, pour n'avoir pas su expliquer ce que c'était que la nature corrompue. » (11)

Les critiques (qui à propos de Buñuel chinoient toujours sur la forme lorsqu'ils ne parviennent pas à étouffer le fond) répètent souvent que sa morale est courte, grossière, simpliste ; ils n'aiment donc pas beaucoup ses films et les éreintent avec condescendance au nom de l'admiration qu'ils disent porter à l'auteur de *L'Age d'or...* en faisant mine d'oublier qu'ils détestent aussi *L'Age d'or*.

La morale de Buñuel est courte. Soit ! Mais je ne vois pas pourquoi elle devrait être plus longue ou plus compliquée. Dans sa brutale concision elle appelle un chat : un chat, et divise notre société en deux parties : il y a les salauds et ceux qui ne le sont pas. L'action et la passivité résultent d'un choix qui engage la totalité de l'être et renvoie de la morale à la politique ; en somme, il y a, la Droite et il y a la Gauche. Cette simplification paraît forcément vulgaire aux gens raffinés qui ne donneraient pas un coup de pied à un aveugle, qui font la charité, lèvent leur chapeau devant les corbillards, se penchent attentivement vers les humbles, mais ne bronchent pas et sont émus quand un dignitaire de l'Eglise bénit des canons (ou des drapeaux et des monuments aux morts, ce qui revient au même). Sans doute faut-il être de gauche pour saisir l'éclatante vérité de cette nécessaire simplification. (Je rappelle à ce propos qu'Alain, sauf erreur, disait que si un homme vous fait remarquer que les mots « gauche » et « droite » ne signifient rien, cet homme, à coup sûr, n'est pas un homme de gauche !) Devant les œuvres de Buñuel, les tenants conscients ou inconscients de la droite se rassurent en prenant un air vaguement dégoûté et parlent de ses « obsessions ».

Buñuel est un cinéaste de gauche et l'actuelle gauche occidentale, embourgeoisée, fatiguée, désenchantée, bureaucratisée, mégalomane, agonisante, a tout à apprendre de lui, à commencer par la haine de l'autorité flanquée de ses curés, de ses flics et de ses militaires, la réhabilitation de l'amour fou, le retour à la ferveur révolutionnaire dans le lyrisme et le terrorisme.

Toute l'œuvre de Buñuel contient implicitement une mise en

garde contre les utopies du réformisme telles qu'elles sont illustrées par *La fièvre monte à El Pao*.

« C'est un film comme j'en ai fait beaucoup... » a déclaré Buñuel au sujet de cet ouvrage où Gérard Philipe apparaît à l'écran pour la dernière fois. Par la réticence sous-entendue de cette phrase, il voulait souligner le caractère commercial d'une entreprise qu'il n'a probablement pas pu dominer comme il le voulait. Le film, en effet, accuse une certaine faiblesse ; après quelques plans de présentation d'une violence documentaire qui rappelle *Los Hurdes*, les éléments romanesques se télescopent. Lorsque Inès, noire veuve voilée, apparaît devant le Gouverneur Gual, que celui-ci se précipite sur elle et lui dégraffe le corsage, nous retrouvons le pouvoir de choc d'*El* ; mais ce n'est qu'un bon moment parmi beaucoup d'autres dans un récit dont la tension, parfois, tombe à zéro.

La construction manque d'arêtes vives ; l'organisation des éléments dramatiques relève plus souvent du dialogue que de la bonne mise en place d'une situation. Les personnages signent des papiers ou téléphonent sans véritables raisons expressives alors qu'on souhaiterait les sentir impliquées dans un réseau de contradictions formulées visuellement. Ce défaut général est particulièrement gênant vers la fin : le film tire son sens d'une phrase du commentaire qui intervient in extremis pour fixer la signification mal dégagée par le déroulement de la narration imagée.

Toutefois, ce serait singulièrement se méprendre que de croire que l'on se trouve en présence d'un traditionnel cinéma d'aventures né de la multiplication de l'exotisme par la psychologie conventionnelle. Buñuel y demeure d'une exigence incorruptible en ce qui concerne les questions essentielles : nous ne tardons guère à comprendre, une fois de plus, qu'un film mineur portant sa signature vaut toujours mieux qu'une œuvre dite majeure de Bresson ou de Fellini. *La fièvre monte à El Pao* est un film politique d'une indiscutable honnêteté sur le fascisme et la complé-

Nous sommes dans une dictature imaginaire, un pays de gros propriétaires et de « lumpenproletariat » ; l'Eglise prête main forte à l'Etat ; les syndicalistes et les opposants (notamment les intellectuels) ont été arrêtés. En face de la luxueuse villa du Gouverneur se dresse une sinistre prison : soumis au même régime pénitentiaire que les détenus de droit commun, les « politiques » y travaillent enchaînés.

Dans son salon, le Gouverneur, jaloux, cocu, gifle sa femme,

puis ajuste son uniforme blanc et s'avance sur la terrasse d'où il adresse à son peuple une exhortation patriotique à l'occasion de la fête nationale. Derrière lui, sur une estrade, les notables bouffis d'orgueil, dans un bel accord du sabre et du goupillon, le regardent et l'applaudissent. Ses belles paroles creuses sonnent d'autant plus faux que nous venons de le voir, lamentable d'irritation infantile et de rage crapuleuse, au cours de ses démêlés conjugaux.

Pendant le discours, un rebelle, caché dans une grange, abat l'orateur d'un coup de fusil. La manifestation se termine en cohue et les jours suivants additionnent les intrigues de palais à la Présidence du Conseil pour la nomination d'un remplaçant, les arrestations arbitraires, les jugements sommaires, les marchandages, les chantages. La police, par définition aveugle et imbécile, exécute les ordres des fonctionnaires ; ses agents font respecter des lois scélérates avec une brutalité de tortionnaires. Ramon Vasquez, jeune secrétaire idéaliste et ambitieux, dispose du pouvoir pendant cette période troublée. Il en profite pour remettre en vigueur quelques articles d'un règlement oublié et tente d'adoucir le sort des prisonniers ; il exige qu'ils ne soient plus privés de leur temps de pause obligatoire ; il fait ôter leurs chaînes aux « politiques ». Mais son idéalisme n'empêche pas son ambition ; pour la satisfaire il devient l'amant de la veuve du Gouverneur, Inès. Il déguste son bonheur ; il a réussi à « humaniser » la répression.

Mais le nouveau Gouverneur est désigné ; il fait au pénitencier l'honneur d'une visite officielle et rappelle brusquement Ramon à la réalité. « Que font ces hommes ? » demande-t-il en regardant les forçats. « Ils se reposent » répond Ramon. « Je veux qu'ils reprennent le travail immédiatement, ordonne le Gouverneur car pendant qu'ils se reposent ils pensent, et c'est dangereux. »

Ramon n'ignore pas la duplicité du régime qu'il accepte de servir ; il sait que le régime politique et social est exécration ; mais plutôt que de le combattre, il cherche à l'améliorer, épousant ainsi la thèse classique des chrétiens et des socialistes sentimentaux. Il veut être un Juste, au sens que Camus donne à ce mot ; il préfère l'absolue pureté du Regard et du Cœur à l'ambivalence d'une action ; il refuse de se salir les mains, c'est-à-dire de répondre à la violence conservatrice par une violence libératrice. Il tient à croire contre l'évidence que les racines de l'oppression s'identifient à la fatale imperfection des institutions (imparfaites parce qu'humaines), alors qu'elles ne tiennent qu'à l'inhumaine concentration des moyens de pro-

duction : s'il osait arracher les étiquettes (« Le Mal », « L'Injustice ») il découvrirait sans peine que, dessous, la carie porte des noms moins vagues : banques, bourses, casernes, United Fruit, Union minière, Raffineries du Nord (celles qui, dans *La mort en ce jardin* distribuent des chronomètres de luxe aux prêtres de la mission !)

Cet apôtre de l'indulgence et des mesures charitables, ce saint laïque, ne sent pas que sa position est intenable : on ne peut pas être un Juste dans un monde où la politique du profit empoisonne les plus quotidiens de gestes. Il perçoit la Disgrâce là où il n'y a que le jeu truqué des valeurs boursières et des libertés constitutionnelles. Il se frappe la poitrine, se maudit, mesure vainement sa responsabilité : « Nous n'aurons pas assez de toute notre vie pour nous faire pardonner. » De cette culpabilité fallacieuse, il tire une volonté plus ferme pour défendre son idéal, sans se soucier d'éclairer cet idéal à la lumière des faits, ce qui lui permettrait de comprendre qu'il s'agit d'un alibi. Il est happé dans l'engrenage. Son attitude de droiture, sa manière d'accuser en souplesse, de condamner à demi-mot, de penser les plaies en silence, ne sont qu'une façon inconsciente d'appuyer le Gouvernement qui aime ce courage stérile, cette révolte abstraite, cet attachement aux mirages de la vie intérieure, tout ce qui travestit en élégance morale l'obscénité des dividendes et de la législation. Le Président de la République chante les louanges du jeune chef ; Ramon est décoré, il devient une gloire nationale, une sorte de Docteur Schweitzer ; il est mûr pour le Prix Nobel de la Paix.

A la fin, subitement, Ramon prend conscience de sa trahison et de son aveuglement ; il déchire un décret liberticide : cet acte entraînera certainement sa destitution, puis sa condamnation à la peine capitale. Le commentaire conclut : « Ce refus formel, c'est le signe de sa propre mort et celui de sa liberté. Le destin de Ramon Vasquez est accompli. » Ce salut de dernière minute ne peut tromper ni le spectateur ni le personnage, car Inès auparavant a laissé entendre qu'on ne se récupère pas par un tour de passe-passe : « Une seconde de courage ne suffit pas à racheter des années de lâcheté. » Cette phrase est la réponse de la lucidité politique de Buñuel à tous ceux qui — à la plus vive satisfaction des dirigeants, — mélangent habilement le collaborationnisme avec la métaphysique du rachat ; elle dédore singulièrement les pilules que veulent nous faire avaler Fellini ou Rossellini et, par exemple, elle met en évidence les abjectes justifications, les escamotages, la rouerie d'une œuvre comme *Le général della Rovere*.

La dictature imaginaire où vit Ramon Vasquez est, en 1960, d'une bouleversante actualité ; elle reflète la réalité de plusieurs pays d'Amérique du Sud, du Moyen-Orient ou de l'Afrique ; les méthodes policières sont l'exacte description de celles instituées par la France gaulliste en Algérie : le rebelle capturé est abattu tranquillement (comme le fils du garde-chasse dans *L'Age d'or*) par les deux soldats qui le ramènent en jeep vers la ville et lui permettent de se dégourdir les jambes ; ils parleront ensuite de tentative d'évasion. C'est ce procédé qui, en Algérie, est devenu tristement célèbre sous l'appellation de « corvée de bois ». Mais avant tout son film dresse un portrait de l'Espagne franquiste ; la parabole démontre qu'il n'est pas possible de réformer un régime dictatorial, de l'intérieur et par la seule grâce des vertus intellectuelles (comme semblent le croire, en 1960, les poètes de Madrid ou de Barcelone, ou en France les théoriciens de *L'Express* ou de *France-Observateur*). Il faut oser vouloir le renverser par la force en organisant la rébellion (de la lutte syndicale jusqu'à la formation des milices révolutionnaires), semer le défaitisme dans l'armée, encourager l'insoumission, ou alors le quitter et entreprendre, à partir de l'extérieur, d'en saper l'autorité et le crédit. Du Mexique, l'exilé Buñuel développe une méditation sur la fin et les moyens ; avec *La fièvre monte à El Pao*, il réalise un grand film espagnol de portée internationale.

L'amour rédempteur

Un héros positif et exemplaire, c'est le docteur Valerio de *Cela s'appelle l'aurore* (titre qu'Emmanuel Roblès emprunte à la dernière réplique d'*Electre* de Giraudoux). Par lui Buñuel prend une fois de plus le parti de la subversion et profère quelques paroles que l'on n'entend que très rarement au cinéma. Il dit que dans la société occidentale contemporaine l'honneur de l'individu ne coïncide plus avec les devoirs du citoyen, que le système moral est aussi gangréné que le système social, que la police en représente globalement l'expression concrète et qu'il ne faut, sous aucun prétexte, pactiser avec les institutions qui forment la base et le sommet de cette société : opposer un refus total aux tabous et à la loi, se sentir à chaque instant et à tout propos dans une situation insurrectionnelle. La dignité exige donc de cacher le prolétaire qui vient d'assassiner son patron et de ne jamais serrer la main d'un flic.

Dans une île méditerranéenne, un industriel riche propriétaire terrien exploite durement son personnel. Il n'accorde pas d'im-

portance aux mauvaises conditions de travail des ouvriers de son usine, dont l'un vient précisément de perdre quelques doigts dans une machine dangereuse sans protection. Il expulse d'une mesure un de ses domestiques agricoles dont la femme est gravement malade. Homme énergique et respecté, il entretient d'excellentes relations avec le curé, reconnaît les qualités de son épouse et hérite son fils qui sera son successeur et qu'il veut élever à sa ressemblance. Mais en bon père de famille bourgeoisement sûr de sa puissance, il aime aussi partager de temps à autre le lit de ses jeunes employées ; à défaut de lit il les culbute sur son bureau. Dans cette bourgade où l'ordre camoufle habilement l'injustice règne la douce fausse paix du capitalisme : les chats s'étirent au soleil, les enfants jouent à la guerre ou miment une exécution capitale, les vieillards vicieux violent les petites filles, le commissaire de police fait son métier et le docteur Valerio fait le sien. Ces deux métiers figurent les deux pôles opposés de cette histoire magnifique.

Le commissaire apprécie l'art d'avant-garde ; à la paroi de son bureau il a accroché un Christ dalien ; il connaît par cœur de longues tirades de Claudel : il en possède les œuvres dans la collection de la Pleiade ; un volume se trouve sur sa table de travail, sous des menottes. Ce fonctionnaire raffiné choisit longuement dans un tiroir la paire de gants qu'il va mettre pour sortir ; il sait rappeler à la raison ses subalternes qui passent à tabac un pauvre homme dans les couloirs du commissariat, mais lorsque les circonstances l'y contraignent, il devient aussi brutal que ses agents : d'un coup de talon il écrase la main du grand-père qui a abusé d'une enfant et que la famille a enfermé dans le poulailler.

Le médecin, lui, est conscient du pourrissement de la situation. Il est du côté des exploités, du côté du peuple, du côté de Sandro le domestique chassé qui est l'un de ses anciens compagnons de guerre. Contrairement à Ramon Vasquez dans *La fièvre monte à El Pao* qui tergiverse et se justifie sans cesse, Valerio adopte d'emblée une attitude nette. Il panse les plaies, mais il n'est pas dupe de l'idéalisme. Face à l'événement il saura réagir sagement, noblement, et ne cherchera pas d'échappatoires. De lui, on peut dire qu'il est « fier comme un homme ». Son épouse, qui regrette la vie mondaine de sa jeunesse à Nice, s'ennuie et ne comprend pas que son mari puisse éprouver de véritables satisfactions en se dévouant à soigner des pauvres sur ce coin de terre pelée alors qu'il pourrait faire une belle carrière sur le continent auprès d'une clientèle aisée. Lorsqu'il commence de lui expliquer ses motifs de rester fidèle au rôle

qu'il a choisi, elle lui répond : « Je n'ai pas envie d'être juste, mais heureuse ». Elle part en vacances.

Valerio rencontre une belle étrangère qui l'admire et qui, elle, le comprend. C'est le coup de foudre. Dès qu'il a un instant de liberté, il la rejoint ; ils passent leurs nuits ensemble.

Sandro chassé par l'industriel — malgré l'appui offert par le médecin — doit ménager pour s'installer momentanément chez un de ses camarades qui accepte de le loger. Avec sa charrette chargée de son misérable mobilier et sa femme allongée sur une civière de fortune, il traverse la ville en fête. Sa femme ne supporte pas ce voyage et cette humiliation. Elle meurt. Immédiatement Sandro décide de se venger. Le jour de l'enterrement il ne suit pas le cortège. Le soir, l'industriel offre une réception à sa villa ; Sandro pénètre dans le parc ; de la terrasse il regarde l'élégante bonne société où l'on minaude en croquant des amuse-bouche et en buvant du whisky. Il prend un petit chat dans ses bras, pousse la porte. Stupeur dans l'assistance. Le secrétaire lui demande de sortir ; paternellement, le curé lui fait un sermon ; mais il n'écoute pas, avance sur le tapis jusqu'à deux pas de son ancien maître, lui décharge son pistolet dans le ventre et profite du désarroi de l'assemblée pour s'éclipser. La scène, très belle, simple et violente, prolonge celle de *L'Age d'or* : un ouvrier est descendu du tombereau et il abat le plus puant des Mayorcains !

Sandro demande asile au docteur qui accepte de le cacher chez lui. Son épouse rentre de vacances ; elle est accompagnée de son père : ils veulent convaincre Valerio de quitter l'île ; à Nice un coquet capital l'attend ; il pourra ouvrir un cabinet... Mais ils ne tardent guère à découvrir que l'assassin recherché par la police dans toute la région loge sous leur toit. Le beau-père se fâche, injurie son beau-fils, puis affirme que sa fille ne saurait partager plus longtemps la vie d'un individu qui trompe la police et prend le parti des malfaiteurs. Ils repartent pour Nice, tandis que Clara, sa maîtresse, assure Valerio que ce qu'il fait est bien. Les agents perquisitionnent chez le docteur, mais ne trouvent personne : Sandro s'est enfui par la fenêtre. Il est poursuivi : la foule regarde les péripéties de la chasse à l'homme. Valerio et Clara sont aussi sortis dans la rue. Sandro est cerné au fond d'une impasse. Valerio demande de pouvoir l'approcher ; il lui parle ; Sandro se suicide. Le médecin se penche sur lui et l'embrasse. Le commissaire tente de s'excuser, il offre sa main au docteur qui la refuse. Valerio marche au bord de la mer avec Clara ; il l'embrasse. Avec eux marchent en silence trois camarades de Sandro. Valerio a gagné l'amour

et l'amitié. Ce plan final est d'une grandeur poignante.

A propos de cette œuvre admirable, Raymond Borde, qui en parle avec une profonde intelligence, écrit : « Je fais une seule réserve. Dans les rapports du couple avec les prolétaires, il y aura fatalement, la tragédie passée, une certaine condescendance de la part du médecin, une humilité affectueuse de la part des ouvriers. Le film se termine une heure trop tôt. La question « Après ? » n'est pas résolue. J'ai peur que la maîtresse ne devienne peu à peu une sorte de dame patronnesse laïque, que le médecin ne finisse par rejoindre sa classe. Buñuel fait à l'amour une confiance qui a toutes les apparences d'une foi : l'amour est la solution magique des conflits. N'est-ce pas une conception un peu trop lyrique des questions sociales ? » (12) Cette remarque de Borde est pertinente, mais déplacée, parce qu'elle réclame du film beaucoup plus que ce qu'il se propose de donner. Et ce qu'il donne est énorme. Buñuel y fait œuvre de critique : la négativité du Docteur Valerio à l'égard de l'ordre établi n'aboutit pas à une positivité d'optimisme béat. Le cinéaste indique la route du refus qui conduit à la révolte, peut-être à la révolution, et il préfère investir d'un pouvoir magique l'amour plutôt que les virtualités de la révolution. Il abandonne ses héros aux vents du risque et de la liberté, montrant une fois de plus que pour l'homme rien n'est jamais gagné définitivement ni en amour, ni en politique, et qu'il appartient aux individus progressistes de ne pas démissionner comme il appartient à la société post-révolutionnaire de ne pas abdiquer ses conquêtes. *Cela s'appelle l'aurore* ne se clôt sur une image de bonheur qu'en apparence : la journée qui suivra est à bâtir !

Buñuel termine son film sur un ton qui rappelle celui des dernières lignes de *l'Espoir*, le roman de Malraux. Quant au contenu de l'œuvre, il a, par sa franchise, indisposé les critiques de la presse bourgeoise qui ont essayé d'en désamorcer la charge explosive en parlant de mélodrame lourdaud, de thèse simpliste ou de maladresse de découpage : « ... une histoire parfaitement niaise du commencement jusqu'à la fin où le mélo social le plus grossier se mêle aux sentiments les plus convenus et les plus plats », écrit Jean Dutourd (à qui il faudrait demander de citer des titres de mélos dans lesquels le personnage principal refuse absolument et sans faire de drame de collaborer avec la police). Jean Dutourd, d'ailleurs, avoue son incompréhension : « Je serais curieux de savoir ce qui s'appelle *l'aurore*. Rien dans le film ne le laisse soupçonner », ajoute-t-il. Claude Mauriac, lui, n'apprécie pas « l'anticléricalisme facile : un abbé de salon participant au luxe des riches et se révélant complice d'un patron abject » et, pareil à un potache mal dégrossi, il

cherche noise en s'appuyant sur le réalisme imbécile du genre, « ce film est mensonger parce que les roues des calèches tournent à l'envers ». Il déclare : « Il est par exemple inconcevable que ce médecin, seul dans l'île et donné de surcroît comme particulièrement dévoué, découche chaque soir sans donner d'adresse, fût-ce pour retrouver la belle Lucia Bosé ». Etc, etc ; son texte tourne entièrement autour de détails de cet acabit. Maintenant, voici Eric Rohmer : « Du mythe de *L'amour fou*, de Breton, il ne reste que ce qui pouvait passer dans les feuilletons pour midinettes, *l'agressivité* des années vingt est devenue suffisance de collégiens en vadrouille. C'est à vous rendre bigot, flic, fasciste en moins de deux ! Que de poncifs ! Que de coups de boutoir contre des portes mille fois défoncées ! Buñuel, je le souhaite, n'a pas dit son dernier mot : au jour présent il tient dans l'histoire du cinéma une petite place, en tant que collaborateur de Dali dans le *Chien andalou* et *l'Age d'or*, et quasi unique représentant du cinéma mexicain. Une bien petite place. »

Ces exécutions sommaires à propos d'un excellent film de l'un des plus grands cinéastes vivants doivent être considérées comme un bon signe ; l'irritation de la droite prouve que le pamphlet a atteint son but. Cette œuvre non-conformiste honore grandement le cinéma français, c'est-à-dire celui du monde qui se complaît le plus volontiers dans l'écœurante gentillesse populiste. *Cela s'appelle l'aurore* s'impose par sa probité et sa maturité. Sur fond de critique sociale, le cinéaste y anime ses thèmes de prédilection : la mort, la révolte, l'amour. Comme dans tous les films de Buñuel, l'amour ici ne renie aucun des cris de *L'Age d'or* ; il reste l'amour fou, mais il s'ouvre au monde plus clairement, aspirant à un équilibre constructif après la chute à l'abîme de la passion délirante telle qu'elle est exprimée au zénith de son exaspération dans *Cumbres Borrascosas*, film peu connu dont il faut dire quelques mots.

Buñuel ne l'aime pas beaucoup. « La distribution incohérente et l'excès de Wagner me font encore rougir... exception faite des trois dernières bobines », m'écrivit-il dans une lettre datée du 26 août 1960. Cette adaptation du roman d'Emily Brontë, *Les Hauts de Hurlevent*, résulte d'un projet de Buñuel et de Pierre Unik au lendemain du tournage de *Los Hurdes*. L'argument est transposé en Espagne et le cinéaste crée une poésie sauvage qui correspond à celle de l'œuvre littéraire non par superficielle approximation mais par centrale affinité tempéramentelle ; dans un paysage calciné planté d'arbres squelettiques sur lesquels viennent percher les vautours, Buñuel rejoint l'esprit de la romancière beaucoup plus fidèlement que Ben Hecht et William Wyler dont *Wuthering Heights* (1939) n'échappait pas à

la mièvrerie sentimentale. Buñuel maîtrise le récit par naturelle sensibilité accordée au sujet traité et lui confère plastiquement une violence réaliste proche du fantastique qu'il ponctue de détails documentaires où affleurent les maléfices : on jette un crapaud dans le feu, Edouardo pique des papillons sur une planche, à la ferme on prépare le porc pour la boucherie et on aiguise les couteaux, Ricardo jette une mouche à une araignée, le vent fait flotter les rideaux de gaze, la jalousie naît du halo laissé sur une vitre par une haleine. Alexandro revient voir Catarina qui meurt dans ses bras ; il hurle sa douleur dans l'ouragan au milieu des tourbillons de poussière et de feuilles mortes. A la nuit, il pénètre au cimetière, fait sauter le cadenas du caveau avec une barre à mine, il y descend, ouvre le cercueil, étreint follement le cadavre ; il se retourne et croit voir Catarina en robe blanche qui l'appelle en souriant... mais c'est Ricardo qui se substitue à sa vision et qui l'abat d'un coup de fusil. Les deux amants morts restent enlacés tandis que Ricardo referme le caveau.

Ce long final bouleversant évoque en beauté formelle *La chute de la maison Usher* d'Epstein et *Vampyr* de Dreyer, mais Buñuel ajoute à la fascination visuelle la sublime et tendre cruauté ainsi que le poids d'humanité qui manquent à ces deux classiques académiques. *Cumbres Borrascosas* est un poème foudroyant, le nœud de vertige et de sang de l'amour fou romantisé : c'est un aboutissement, tandis que la passion de *Cela s'appelle l'aurore*, je le répète, se développe dans la perspective de l'humanisme destructeur-créateur soumis au danger constant d'une pétrification par les tabous et les mythes religieux ou sociaux. Cet humanisme prolonge les défoulements individuels dans le sens d'une socialisation désacralisante consciencieuse chez Buñuel dès le début, à l'intérieur déjà du rapport qui lie les infrastructures mises à nu dans *L'Age d'or* à celles dévoilées par *Los Hurdes* ; cet humanisme gagne en force et en clarté de film en film, notamment à partir de *Robinson Crusoe*. Toujours l'amour (ce courant alternatif action-passion-action) reste le ferment déclencheur de crise et rédempteur provisoire de la liberté institutionnellement profanée. La fonction de constat s'accompagne d'un déchiffrement des possibilités de reconnaissance fraternelle au sein de la société aliénante-aliénée. C'est par l'amour que Valerio et Clara se mettent en posture d'affronter l'ordre social injuste pour peut-être l'anéantir avec l'appui des prolétaires. C'est par l'amour que Miller, le garde-chasse de *The young One*, perçoit les pulsations de sa vraie sensibilité et qu'il comprend que le racisme masque orgueilleusement une conduite de fuite devant soi-même.

L'amour s'affirme continuellement en contradiction radicale avec la société bourgeoise, chrétienne et capitaliste. Par conséquent, dans ce contexte-là, il est toujours révolte, scandale, péché : transcendance dissolvant les valeurs naturalisées sous cloche théologique ou civique ; il est crime aux yeux de la loi : extra-conjugal chez Valerio, détournement de mineure chez Miller. Mais ces « crimes » justement profilent sur la pureté la figure flagrante de notre liberté ; ils sont le miroir et le feu d'une morale dégagée du manichéisme et engageant notre présent dans le crépitement infini des salves d'avenir.

Ewie et ses souliers

L'argument de *The young One (La jeune fille)* se situe dans une île quelque part en face de la côte sud des Etats-Unis où les chasseurs viennent à la saison des canards et où dans un mois commenceront les travaux de construction d'un club de chasse. Sur la côte continentale, un cri retentit : « Au viol ! ». Un Noir court, saute sur une barque à moteur et se réfugie dans l'île, qui est habitée par trois personnes : le père Pee-Wee, sa fille Ewie aux allures de nymphette (elle a treize ou quatorze ans) et, dans la cabane voisine, le garde-chasse Miller. Le père Pee-Wee meurt ; Ewie ne paraît pas affectée ; pour elle tout est simple ; elle chausse les pieds du cadavre et mange une tartine. Autour d'elle, le soleil brille, l'air vibre ; son innocence donne aux choses un caractère calme, reposant et jovial. Ewie sourit ; elle va et vient avec une grâce enfantine qui laisse à peine deviner l'adolescente sous le corps de la fillette. Elle écrase une araignée, soigne les abeilles, charmante et fraîche au milieu des ruches et des fleurs. Le Noir l'aperçoit, lui demande de lui vendre un bidon d'essence pour son bateau. Elle le reçoit avec un naturel désarmant, se douche et s'essuie devant lui. Puis elle lui remet le bidon qu'il paie avec un billet.

Miller, chargé de provisions, revient du continent ; il annonce à Ewie que l'orphelinat ne prend pas d'enfants de plus de douze ans. Elle lui fait part de la visite du Noir : Miller bondit, saisit un fusil et entreprend de le rechercher ; il le repère, le poursuit jusqu'au moment où le Noir lui échappe en courant vers les marais. Miller démolit la barque du fugitif à coups de fusil et rentre vers Ewie. Il déballe les paquets ; offre à la fillette une robe, dirige l'essayage en suivant chaque geste avec une délicatesse de mâle gourmand et met en garde l'enfant : « Fais attention, tous les hommes ne sont pas comme moi ». Il la coiffe, lui passe des souliers à haut talon trop grands pour elle

et lui demande de marcher. Il l'embrasse, puis subitement jaloux en apercevant le billet, il questionne comme un amant qui craint d'avoir été trompé : « Que lui as-tu donné en échange ? »

Miller et le Noir se retrouvent à la lisière du bois, s'injurient : « J'ai vu beaucoup de sales Nègres ». — « Vous n'êtes qu'une petite ordure de Blanc. Même quand j'étais soldat on me traitait de Nègre ». Ewie s'amuse ; enfin Miller propose d'engager le Noir comme domestique ; il le logera dans la cabane du père. « Ewie, tu dormiras chez moi cette nuit », dit-il.

Le soir le Noir joue de la clarinette, Ewie bat la mesure, puis elle se couche et s'endort. Miller éteint la lumière, tire les rideaux, s'approche d'elle, murmure : « N'aie pas peur... » Et le lendemain matin, botté, heureux, la main posée sur le fusil, il regarde la fillette près du ruisseau : « Tu es une femme », lance-t-il fièrement. « Je t'offrirai un pistolet chromé, des bas nylon ».

Quelques heures plus tard débarquent dans l'île un pasteur et son batelier, une brute nommée Jackson. Miller apprend que le Noir est accusé du viol d'une blanche et lui qui vient d'abuser d'une mineure se change tout à coup en justicier sans peur et sans reproche. Avec Jackson, ils décident d'organiser une expédition punitive contre le « nègre ». « Je le veux vivant », dit Jackson. « Moi, si je le vois je tire », surenchérit Miller. Au cours de la soirée, le pasteur découvre avec stupéfaction qu'Ewie n'a pas été baptisée. Il se promet de combler cette lacune dès l'aube. Puis il est invité à dormir dans la cabane du père ; lorsqu'il sait qu'on lui offre le lit qu'occupait le Noir la nuit précédente il fait tourner le matelas ! (C'est un Juste : il songe aux âmes, il se déclare anti-raciste, mais il a son opinion sur l'odeur des Noirs. Bel exemple de racisme larvé, racisme le plus courant, le plus sournois, le plus venimeux). Quant à Miller, il sermonne Ewie pour qu'elle ne divulgue rien si le pasteur l'interroge.

A l'aube, le pasteur conduit Ewie à la rivière pour la baptiser. Il lui annonce qu'elle gagnera ainsi un présent incomparable, « une clé d'or qui lui ouvrira le Paradis ». Il la plonge dans les eaux et la réaction de la fillette rappelle celle de Vendredi après la leçon de morale religieuse donnée par Robinson ; elle regarde le prêtre et demande : « Alors, et cette clé d'or ? ».

Miller et Jackson capturent le Noir qui raconte tout ce qui s'est passé au sujet du viol dont on l'accuse, témoignant sincèrement de son innocence. Ils l'attachent à un poteau ; mais en

secret Ewie le libère. Le pasteur amorce un subtil chantage : il sait que Miller a abusé d'Ewie. Il se prépare à partir avec Jackson en emmenant la fillette. En se rendant vers le bateau, Jackson rencontre le Noir. Ils se battent au couteau. Le Noir tient Jackson et pourrait l'égorger : « Tue-moi », hurle ce dernier. Le Noir le lâche : « Je ne leur donnerai pas prétexte à me lyncher », conclut-il.

« Tu viendras me voir ? », demande Miller à Ewie. « Oui, samedi », lui répond-elle.

Sur le ponton d'embarquement, chaussée de ses souliers à haut talon, elle se tord les chevilles et saute joyeusement comme on joue à la marelle. Miller appelle le Noir : « Ton canot est prêt », lui dit-il.

Ainsi à travers son amour pour une nymphette, Miller se trouve contraint de remettre en question ses préjugés raciaux, c'est-à-dire toute sa conception de la vie, du monde et de la société. Les règles morales lui semblaient simples et naturelles : deux et deux font quatre, on ne couche pas avec une fillette, les nègres sont des sous-hommes, le Bien est d'un côté, le Mal de l'autre. Or rien de ce qui est humain n'est aussi simple ou aussi naturel. L'ambiguïté règne du haut en bas de nos actes et de nos pensées.

Buñuel raconte cette histoire avec une admirable délicatesse. (Après ce film personne ne devrait oser s'aventurer à porter *Lolita* à l'écran). La mise en scène abonde en observations (le lapin écorché pendu à la paroi pour un prochain repas, le renard dans le poulailler, etc). Elle ne quitte pas le réalisme du reportage objectif et cerne néanmoins une très subtile poésie. Pareil au soleil de St John Perse, l'insolite n'est pas nommé, mais sa présence flotte partout au-delà d'une pudeur tendre et violente où glisse le fil léger de l'humour tantôt rose tantôt noir. Ewie et ses souliers, maladroite et dansante, c'est le symbole merveilleusement diapré que Buñuel offre à notre désir pour que nous puissions fonder par l'amour, contre les ennemis de l'amour, un ordre humain intelligible et radieux.

...le film de Buñuel... le noir... le monde... la société... les règles morales... les règles morales lui semblaient simples et naturelles...

NOTES

- (1) J. P. Sartre : Préface à *Aden Arabie*, de Paul Nizan, p. 19. Ed. François Maspero. Paris. 1960.
- (2) André Breton : *L'amour fou*, p. 114. Coll. Métamorphoses. Ed. Gallimard. Paris. 1937.
- (3) Dans son excellent ouvrage : *Le surréalisme au cinéma* (Ed. Arcanes, Paris 1953), Ado Kyrou parle longuement de ces événements au cours du chapitre fervent qu'il consacre à Buñuel dont il étudie les œuvres en détail jusqu'à *Subida al cielo*.
- (4) *Une fonction de constat* — Notes sur l'œuvre de Buñuel, par Pierre Kast, Cahiers du cinéma N° 7. Décembre 1951.
- (5) Cf. *Entretien avec Luis Buñuel*, par André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze, au cours duquel Buñuel parle de cette période. Cahiers du cinéma N° 36. Juin 1954.
- (6) Jacques Prévert : *Spectacle*. p. 209. Ed. Gallimard, Coll. Point du Jour. Paris 1951.
- (7) Entretien déjà cité. Cahiers du cinéma N° 36. Juin 1954.
- (8) D.A.F. de Sade : *Dialogue entre un prêtre et un moribond*. p. 15. Ed. J. J. Pauvert. Paris. 1953
- (9) Maurice Blanchot : *Sade et Lautréamont*, p. 96. Ed. de Minuit. Paris. 1949.
- (10) op. cit. p. 35.
- (11) op. cit. p. 43.
- (12) *Cela s'appelle l'aurore*, par Raymond Borde. Carré rouge N° 4, janvier-février. 1958. Lausanne.

1952... Photo... 1952

1952... FILM-OGRAPHIE... 1952

1952... 1952... 1952

DOCUMENTS

1952... 1952

1930... 1951

66 filmographie

68 bibliographie

70 notes biographiques

75 Luis Buñuel : « Poésie et Cinéma »

79 « L'Age d'Or », compte rendu par J. P. Le Chanois

89 « Un Chien Andalou », scénario

1950... 1950

1950... 1951

1951... 1951

1951... 1951

1951... 1951

FILMOGRAPHIE

- 1926** | Assistant de Jean Epstein.
1927 |
- 1928** | Un chien andalou. Scénario de Salvador Dali et Luis Buñuel. Interprété par Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Luis Buñuel. Prod. Buñuel - France.
- 1930** | L'Age d'or. Scénario de Salvador Dali et Luis Buñuel. Musique de Georges van Parys, Wagner, Beethoven, etc. Interprété par Gaston Modot, Lya Lys, Max Ernst, Pierre Prévert. Prod. Vicomte de Noailles - France.
- 1932** | Los Hurdes (Terre sans pain). Scénario de Buñuel. Commentaire de Pierre Unik. Photo d'Eli Lotar. Musique de Brahms. Prod. Buñuel - Espagne.
- 1946** | Gran Casino. Scénario de Mauricio Magdaleno d'après Michel Weber. Photo de Jack Draper. Interprété par Jorge Negrete, Libertad Lamarque, Meche Barba. Prod. Ultramar, Oscar Dancigers - Mexico.
- 1949** | El gran calavera. Scénario de Luis Alcoriza d'après Adolfo Torrado. Photo de Ezaquiel Carrasco. Interprété par Fernando Soler, Rosario Granados, Ruben Rojo, Luis Alcoriza. Prod. Ultramar, Oscar Dancigers - Mexico.
- 1950** | Los Olvidados (Pitié pour eux). Scénario de Luis Buñuel et Luis Alcoriza. Photo de Gabriel Figueroa. Musique de Rodolfo Halffter. Interprété par Stella Inda, Miguel Inclan, Roberto Cobo, Alma Delia Fuentes, Alfonso Mejia. Prod. Ultramar, Oscar Dancigers - Mexico.
- 1950** | Susana (Suzana la Perverse). Scénario de Jaime Salvador, d'après Manuel Reachl. Photo de José Ortiz Ramos. Musique de Raul Lavista. Interprété par Fernando Soler, Rosita Quintana, Victor Mendoza. Prod. Internacional Cinematografica, Oscar Dancigers - Mexico.
- 1951** | La hija del engaño. Scénario de Raquel et Luis Alcoriza, d'après Carlos Arniches. Photo de José Ortiz Ramos. Musique de Manuel Esperon. Interprété par Fernando Soler, Alicia Caro, Ruben Rojo. Prod. Ultramar, Oscar Dancigers - Mexico.
- 1951** | Una mujer sin amor. Scénario de Jaime Salvador d'après Pierre et Jean de Guy de Maupassant. Photo de Raoul Martinez Solares. Musique de Raul Lavista. Interprété par Rosario Granados, Julio Villareal, Tito Junco, Joaquin Cordero. Prod. Internacional Cinematografica, Oscar Dancigers - Mexico.
- 1951** | Subida al cielo (La montée au ciel). Scénario de Manuel Altolaguirre et Juan de la Cabado, d'après Altolaguirre. Photo de Alex Philips. Avec Carmen Gonzales, Lilia Prado, Manuel Donde, Roberto Cobo. Prod. Isla - Mexico.

- El bruto (L'enjôleuse)**. Scénario de Luis Buñuel et Luis Alcoriza. Photo de Augustin Jimenez. Musique de Raul Lavista. Interprété par Pedro Armendariz, Katy Jurado, Rosito Arenas, Andres Soler. Prod. Internacional cinematografica, Oscar Dancigers - Mexico. **1952**
- El (Tourments)**. Scénario de Luis Buñuel et Luis Alcoriza, d'après Mercedes Pinto. Photo de Gabriel Figueroa. Musique de Luis Hernandez Breton. Interprété par Arturo de Cordova, Delia Garces, Luis Beristain, Aurora Walker, Manuel Donde. Prod. Ultramar, Oscar Dancigers - Mexico. **1952**
- Cumbres borrascosas ou Abismos de pasion. (Les Hauts de Hurlevent)**. Scénario de Mauri et Julio Alejandro, d'après Emily Brontë. Photo de Augustin Jimenez. Musique de Raul Lavista et Wagner. Interprété par Irasema Dillian, Jorge Mistral, Lilia Prado, Ernesto Alonso. Prod. Tepeyac, Oscar Dancigers - Mexico. **1952**
- Robinson Crusoe**. Scénario de Luis Buñuel et Philip Roll, d'après Daniel de Foe. Photo (Pathecolor) de Alex Philips. Musique de Anthony Collins. Interprété par Dan O'Herlihy, Felipe de Alba, Jaime Fernandez. Prod. Ultramar, Oscar Dancigers - Mexico. **1953**
- La ilusion viaja en tranvia**. Scénario de Mauricio de la Serna et José Revueltas. Photo de Raul Martinez Solares. Musique de Luis Hernandez Solares. Interprété par Lilia Prado, Carlos Navarro, Domingo Soler, Fernando Soto. Prod. Clasa Films Mundiales - Mexico. **1953**
- El rio y la muerte**. Scénario de Luis Alcoriza, d'après Manuel Alvarez Acosta. Photo de Raul Martinez Solarez. Musique de Raul Lavista. Interprété par Columba Dominguez, Miguel Torruco, Joaquin Cordero, Jaine Fernandez. Prod. Clasa Films Mondiales - Mexico. **1954**
- Ensayo de un crimen (La vie criminelle d'Archibald de la Cruz)**. Scénario de Luis Buñuel et Eduarte Ugarte, d'après Rodolfo Usigli. Photo de Augustin Jimenez. Musique de Jorge Perez Herrera. Interprété par Miroslava, Ernesto Alonso, Rita Macedo, Ariadne Welter, Rodolfo Acosta, Andrea Palma. Prod. Alianza Cinematografica - Mexico. **1955**
- Cela s'appelle l'aurore**. Scénario de Luis Buñuel et Jean Ferry, d'après Emmanuel Roblès. Photo de Robert Le Febvre. Musique de Joseph Kosma. Interprété par Georges Marchal, Lucia Bosé, Gianni Esposito, Nelly Borgeaud, Gaston Modot, Julien Bertheau, Jean-Jacques Delbo, Henri Nassiet. Prod. Marceau (Paris) - Insignia (Rome). **1956**
- La mort en ce jardin**. Scénario de Luis Alcoriza, Luis Buñuel et Raymond Queneau, d'après José-André Lacour. Photo (Eastmancolor) de Jorge Stahl jr. Musique de Paul Misraki. Interprété par Simone Signoret, Charles Vanel, Georges Marchal, Michèle Girardon, Michel Piccoli, Tito Junco. Prod. Tepeyac, Oscar Dancigers (Mexico) et Dismage (Paris). **1956**
- La fièvre monte à El Pao**. Scénario de Luis Buñuel et Louis Sapin d'après Henry Castillou. Photo de Gabriel Figueroa. Musique de Paul Misraki. Interprété par Gérard Philipe, Jean Servais, Maria Félix. **1957**
- Nazarin**. Scénario de Julio Alejandro et Luis Buñuel, d'après Benito Perez Galdos. Photo de Gabriel Figueroa. Interprété par Francisco Rabal, Marga Lopez, Rita Macedo, Ignacio Lopez Tarso, Jesus Fernandez, Ofelia Guilmain. Prod. Manuel Bartachano Ponce - Mexico. **1959**
- The young one (La jeune fille)**. Scénario de Luis Buñuel et H. B. Addis. Photo de Gabriel Figueroa. Interprété par Zachary Scott, Bernie Hamilton, Key Meersaman, Crahan Denton, Claudio Brook. **1959**

BIBLIOGRAPHIE française abrégée

- Ado Kyrou : *Le surréalisme au cinéma*. Ed. Arcanes. Paris 1953.
 Ado Kyrou : *Amour-Erotisme et cinéma*. Le Terrain vague. Paris 1957.
 Jacques-B. Brunius : *En marge du cinéma français*. Ed. Arcanes. Paris 1954.
 Henri Agel : *Miroirs de l'insolite dans le cinéma français*. Coll. 7^e Art. Ed. du Cerf. Paris 1958.
 Charles Pornon : *Le rêve et le fantastique dans le cinéma français*. Ed. La Nef. Paris 1959.
 Claude Mauriac : *L'amour du cinéma*. Ed. Albin Michel. Paris 1954.

MONOGRAPHIES ET ARTICLES GÉNÉRAUX

- Luis Buñuel, par Luc Moullet. Coll. encyclopédique du cinéma N° 5. Bruxelles 1957.
 Une fonction de constat, par Pierre Kast et A la recherche de Buñuel (une enquête de Pierre Kast). *Cahiers du Cinéma*, N° 7, 1951.
 Le cinéma mexicain - Buñuel. N° spécial de *Positif*, N° 10, 1954.
 Entretiens avec Luis Buñuel, par André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze. *Cahiers du Cinéma*, N° 36, Juin 1954.
 Le rasoir émoussé, par Gilbert Mareschal. *Film-Klub - Ciné-Club*, N° 12. (1957-58) Zurich-Genève.
 Une scandaleuse tendresse, par J. Trebouta. *Cinéma* 56, N° 13, Décembre 1956.
 En travaillant avec Luis Buñuel, par Gabriel Arout. *Cahiers du Cinéma*, N° 63, Octobre 1956.

CRITIQUES DE FILMS**UN CHIEN ANDALOU :**

- Scénario dans la *Revue du cinéma*, N° 5, Novembre 1929.
 Extrait du scénario dans *Anthologie du cinéma*, de Marcel Lapière. Nouvelle Edition. Paris 1946.
 Comment j'ai compris Un chien andalou, par Mondragon dans le journal *Ciné-club*, Nos 8-9, Mai-Juin 1949.

L'AGE D'OR :

- Etude d'Ado Kyrou dans *L'Age du cinéma*, N° 4-5, 1951.
 Critique de J.-P. Dreyfus dans la *Revue du Cinéma*, N° 17, 1930.

LOS OLVIDADOS :

- Critique de Bernard Chardère dans *Positif*, N° 1, 1952.
 Critique de J. Doniol-Valcroze dans les *Cahiers du cinéma*, N° 7, Décembre 1951.
 Critique d'Octavio Paz dans *L'Age du cinéma*, N° 3, Juin-Juillet 1951.

SUBIDA AL CIELO :

- Critique d'Albert Bolduc dans *Positif*, N° 4, 1952.
 Critique de Michel Dorsday dans les *Cahiers du cinéma*, N° 20, Février 1953.

SUZANA LA PERVERSE :

- Critique de Michel Dorsday dans les *Cahiers du cinéma*, N° 20, Février 1953.

EL BRUTO :

- Critique de Michel Dorsday dans les *Cahiers du cinéma*, N° 28, Novembre 1953.

EL :

- Critique de Michel Dorsday dans les *Cahiers du cinéma*, N° 37, Juillet 1954.
 Critique d'Ado Kyrou dans *Bizarre*, N° 1, 1953.
 Article collectif dans *Positif*, N° 10, 1954.

ROBINSON CRUSOE :

- Critique de J. Doniol-Valcroze dans les *Cahiers du cinéma*, N° 38, Août-Septembre 1954.

ENSAYO DE UN CRIMEN :

- Critique de Louis Seguin dans *Positif*, N° 26, Février 1958.
 Article de S. C. Silberman dans *l'Ecran*, Janvier 1958.
 Critique de Ph. Demonsablon dans les *Cahiers du cinéma*, N° 76, Novembre 1957.
 Critique de J. Trebouta dans *Cinéma* 57, N° 22, Novembre 1957.

CELA S'APPELLE L'AUREORE :

- Critique de Raymond Borde dans *Carré rouge*, N° 4, Janv.-fév. 1958, Lausanne.
 Critique de A.-S. Labarthe dans les *Cahiers du cinéma*, N° 60, Juin 1956.
 Critique de Georges Sadoul dans *Les lettres françaises*, N° 620, 17 mai 1956.
 Critique de L. S. dans *Positif*, N° 17, Juin-juillet 1956.
 Fiche d'Image et Son, N° 101, Avril 1957.

LA MORT EN CE JARDIN :

- Critique d'Ado Kyrou dans *Positif*, N° 19, Décembre 1956.
 Critique de Georges Sadoul dans *Les lettres françaises*, N° 638, 27 septembre 1956.
 Critique de Luc Moullet dans les *Cahiers du cinéma*, N° 64, Novembre 1956.
 Fiche d'Image et Son, N° 108, Janvier 1958.

NAZARIN :

- Critique de Robert Benayoun dans *Positif*, N° 31, Novembre 1951.
 Articles de Paul-Louis Thirard, Louis Seguin, Marcel Martin et Ado Kyrou dans *Positif*, N° 33, Avril 1960.

LA FIEVRE MONTE A EL PAO :

- Critique de Gérard Gozlan dans *Positif*, N° 34, Mai 1960.
 Critique de François Tranchant dans *Cinéma* 60, N° 43, Février 1960.

NOTES BIOGRAPHIQUES

ESPAGNE

Le 22 février 1900, Luis Bunuel Porteles naît à Calanda, village de la province de Teruel, où sa famille possède de grandes propriétés. Il est l'aîné d'une famille de sept enfants. Ses parents, de haute bourgeoisie (sa mère avait même quelques quartiers de noblesse), songent à lui donner une bonne éducation. Ils s'installent à Saragosse, mais le jeune Luis fait, tous les ans, de longs séjours à Calanda. Ces lieux sauvages, situés dans la sierra, imprègnent son imagination jusqu'à inspirer dans son œuvre certains paysages de prédilection. De même, le parc envahi de statues, où se déroule une séquence de L'AGE D'OR, reflète celui que parcourt souvent le jeune Bunuel, à Calanda.

Luis ne manque pas d'assister à la Semaine Sainte. Il participe inlassablement aux processions, aux défilés, et observe pieusement le rituel. Il se souviendra, pour L'AGE D'OR, des 500 tambours assourdissants qui résonnent toute une journée dans la sierra, chaque année.

Sa dévotion est exemplaire. Très jeune, il s'habille en prêtre et dit la messe aux petites filles, en privé. Pour le public, il sert la messe véritable, et chante à la chorale. A seize ans, il entre au collège des Jésuites. Là, il acquiert la pratique du français, et se montre en tous points un élève modèle. Les Jésuites le couvrent de récompenses, lui offrent la couronne de lauriers, le titre d'Empereur ou Consul carthaginois (sic). De cette éducation, il retiendra le secret d'une subtilité intellectuelle (très sensible dans ses œuvres récentes) qui dérouté et agace, parfois, les critiques.

Luis, comme tous les adolescents, est pris de fantaisies diverses, qui laisseront des traces visibles, dans son œuvre d'adulte. Par exemple, il se passionne pour l'entomologie, et l'étude des animaux en général. Il y a toujours, dans sa chambre, quelque locataire insolite : coléoptère géant, rat, chouette, couleuvre. Mais la préoccupation religieuse l'obsède. Il apprend par cœur certains passages des Saintes Ecritures (ce qu'on retrouvera dans ses films), et n'hésite pas à faire varier son régime alimentaire selon l'état de sa doctrine... Les révélations de l'Art, il les perçoit à travers les goûts du XIX^e siècle, même lorsqu'il constitue une excellente discothèque de jazz : durant de nombreuses années, il sera un fanatique de Wagner (en principe, la projection d'UN CHIEN ANDALOU devrait être accompagnée de la musique de « Tristan et Yseult » ; on retrouve cet opéra dans L'AGE D'OR, et LES HAUTS DE HURLEVENT).

Les références littéraires et plastiques, issues du siècle dernier ne manquent pas dans son œuvre... Bref, dès son bachot, Luis Bunuel est mûr pour le Surréalisme.

On commettrait une lourde erreur en imaginant qu'il attendît d'arriver en France pour connaître le mouvement d'André Breton. En fait, lors de son installation à Madrid, à l'âge de dix-sept ans, il se trouve

plongé dans une ambiance intellectuelle singulièrement différente. A la « Residencia de Estudiantes », les activités culturelles se multiplient. Bunuel entreprend d'y adjoindre quelques séances cinématographiques. Réalisée de 1920 à 1923, cette initiative fait de Bunuel l'un des précurseurs du Mouvement Ciné-Club en Europe.

Sous l'influence de son ami Federico Garcia Lorca, il s'intéresse également au théâtre, surtout aux marionnettes. Comme acteur, à la Residencia, Bunuel a interprété le DON JUAN TENORIO, de Zorilla. Peut-être n'est-il pas superflu de signaler qu'il fut une fois seulement metteur en scène de théâtre : pour la « première mondiale » de EL RETABLO DE MAESE PEDRO, de Manuel de Falla, à La Haye, en 1926. Son expérience de marionnettiste se révéla précieuse, puisque cet opéra mêle des poupées de guignol aux personnages réels.

A la Residencia, il se lie d'amitié avec Salvador Dalí, José Ortega y Gasset, Ramon Gomez de La Serna, Jorge Guillen, Rafael Alberti, Altalaguirre, etc.

Ces activités ne l'empêchent pas de poursuivre ses études. Il est vrai que, s'étant présenté, sur les conseils de son père, à l'examen d'ingénieur agronome, il échoue deux fois. Quelque temps après, admis à l'école des Ingénieurs industriels, il exprime le désir de choisir une autre branche. Son père acquiesce, et Luis opte pour la Philosophie et les Lettres. Il termine ses études en deux ans, avec les plus hautes distinctions. Ce travail ne l'avait d'ailleurs pas détourné de son goût pour les insectes. La Residencia était située en face du Musée de Sciences Naturelles, où se trouvait alors le savant entomologiste Don Ignacio Bolivar. Bunuel devint l'un de ses élèves préférés. (Les références à cette source sont trop nombreuses dans son œuvre pour qu'il soit nécessaire d'y revenir).

Par ailleurs, Luis Bunuel a quelque peu pratiqué l'art de la boxe (amateur — poids lourd).

PARIS

A partir de 1923, Bunuel s'installe à Paris, où sa personnalité s'affirme. Ses compagnons de la Residencia l'avaient familiarisé avec les méthodes des précurseurs du Surréalisme. Sa rencontre avec le groupe d'André Breton relève donc d'une lente assimilation, et non point d'un choc brutal. Son activité surréaliste demeure en marge. Il s'imprègne des doctrines, écrit, signe les documents collectifs, mais ne s'intègre pas véritablement. D'ailleurs, à cette époque, il devient l'assistant de Jean Epstein, qu'on ne saurait suspecter de frénésie surréaliste, pour MAUPRAT, LA SIRÈNE DES TROPIQUES, LA CHUTE DE LA MAISON USHER.

Mieux encore, durant tout son séjour en France (1923-1932), il ne cesse de conserver des contacts étroits avec l'Espagne. Plusieurs fois par an, il se rend à Calanda, à Saragosse et à Madrid. Dans la capitale, il rencontre ses amis étudiants et donne à une importante revue, la « Gazetta Literaria », des articles sur le cinéma, poursuivant ainsi une activité de critique cinématographique déjà exercée avant son départ de la Residencia. En 1928, il contribue à la bonne marche du premier ciné-club espagnol « officiel », donne plusieurs conférences, et fournit des programmes envoyés de Paris.

Ses travaux cinématographiques l'entraînent aussi vers l'Espagne : il tourne le Prologue de L'AGE D'OR à Cadaquès, et, après un intermède

hollywoodien, se retrouve sur le sol natal pour réaliser *LOS HURDES*, que la République espagnole, encore vagissante, s'empresse d'interdire.

L'intermède hollywoodien évoqué ici ne manque pas de charme, puisqu'il naquit de *L'AGE D'OR*. Les agents de la M.G.M., aguichés par le scandale, avaient engagé Lya Lys, et offert à Bunuel un contrat de metteur en scène. Il avait refusé ce carcan, mais accepté un engagement comme « observateur » pour six mois. Un jour, Thalberg (producteur-despote de la firme), avait eu la malencontreuse idée de faire demander à Luis d'aller observer un film espagnol de Lili Damita. A quoi Bunuel répondit qu'il n'avait pas de temps à perdre pour aller entendre des patins. Un mois plus tard, il était de nouveau en France.

Après *Los Hurdes*, Bunuel travaille au doublage, chez Paramount, pendant deux ans, puis il est envoyé en Espagne par Warner Bros pour diriger des coproductions.

LES FILMS ESPAGNOLS

Très vite, l'envoyé de Warner Bros, après avoir encore fait du doublage, devient producteur, grâce à son ami Urgoiti. C'est dans le cadre de ces nouvelles occupations qu'il va réaliser, de 1935 à 1937, quatre films commerciaux et un documentaire. En général, il est d'usage de passer sous silence des réalisations que leur auteur n'a pas signées, et qui n'avaient pour but avoué que d'apporter de l'argent à la jeune firme « Filmofono », dont le programme futur était prometteur. La guerre civile interrompit les beaux projets... On décelait quelques touches bunueliennes, cependant, au fil de *DON QUINTIN EL AMARGO*, *LA HIJA DE JUAN SIMON*, *QUIEN ME QUIERE A MI ?* et *CENTINELA ALERTA* (avec la collaboration de Jean Grémillon, venu de France à la demande de Bunuel). Le documentaire, intitulé *MADRID 1936* ou *ESPANA LEAL EN ARMAS*, œuvre de propagande montée à Paris, ne manquerait pas de notations personnelles. De toute façon, cette période demeure très controversée, en raison de la confusion apportée par les événements politiques.

TRIBULATIONS

1938. — Bunuel se met au service du Gouvernement Républicain à Paris, qui l'envoie en « mission diplomatique » à Hollywood pour superviser comme « technical adviser », deux films à réaliser sur la République Espagnole. La déroute des Républicains et la fin de la guerre civile le surprennent dans cette position. Il est engagé par le Musée d'Art Moderne de New-York, qui lui fait superviser les versions hispaniques de certains documentaires de vulgarisation. « Un travail de bureaucrate », dit-il. En 1942, il est contraint de démissionner parce qu'il est le réalisateur de *L'AGE D'OR*. Le Génie américain l'emploie alors comme speaker, pour commenter des films techniques, puis, de 1944 à 1946, il est engagé par Warner Bros en qualité de « producer » et exécute, en fait, des doublages. Cette fois, il abandonne la partie.

En 1947, il a épuisé ses économies, lorsque la productrice Denise Tual le réclame à Mexico, afin de réaliser un projet qui échoue, mais cela permet à notre « tramp » de rencontrer Oscar Dancigers. Ce producteur lui offre de réaliser *GRAN CASINO*, film à chansons très commercial. Echec, qui

plonge Bunuel dans l'inaction durant deux ans. Il propose à Dancigers le scénario de *LOS OLVIDADOS*. L'autre accepte, à condition que Bunuel réalise d'abord une comédie commerciale, *EL GRAN CALAVERA* (Le grand noceur). Ce film ne présente aucun intérêt, si ce n'est d'offrir, dans la dernière scène, un extraordinaire « collage » surréaliste de musique avec des bruits et des dialogues. Ce goût de la recherche musicale (développé lors de sa collaboration avec Jean Epstein et Germaine Dulac, qui l'avaient invité à participer à leurs *CHANSONS FILMÉES*, durant sa première « période française ») n'exclut pas un mépris profond de ce « matériau ». Il s'écrie, de nos jours : « Ah ! le silence ! C'est cela qui est impressionnant ! »

Durant cette période mexicaine, la carrière de Bunuel est fort inégale. Après *LOS OLVIDADOS*, il est contraint de réaliser *SUSANA*, qui est un film d'une subtilité peu commune pour l'excellente raison que l'auteur ne s'y exprime que par antiphrase.

SUSANA - EL BRUTO

Toute sa tendresse va à la « garce » qui jette la zizanie dans la famille très bourgeoise abritée par une hacienda très patriarcale. Mais rien, dans le cours de l'œuvre, ne trahit ce parti-pris, si ce n'est l'outrance caricaturale du mélodrame. Il reste que des notations comme le tic de Suzana dévoilant son épaule, dès que paraît un mâle, ou bien l'image de la monstrueuse « mater familias » brandissant une faucille pour chasser l'intruse, ou encore ces plans délicieux des amants cachés dans une niche au fond d'un puits, perchés en haut d'une échelle pour échanger un baiser (l'échelle tombe) — mériteraient de figurer dans une anthologie de l'érotisme au cinéma...

Une autre tâche reniée quelque peu par Bunuel, en raison des modifications infligées au scénario, et qui montre cependant la force de sa personnalité, c'est *EL BRUTO*. Réduit à une trame sommaire, ce film ne témoigne pas moins d'un soin esthétique (forts contrastes, mouvements d'appareils...) et d'une perfection assez rare chez cet auteur. En outre, les détails bunueliens (un grand-père gâteux se lève la nuit pour voler des bonbons, la femme d'un bourgeois impuissant se paie des amants à tête d'assassin, une statue de la Vierge, ornée de fleurs, protège les abattoirs...), de même que le scénario (*El Bruto*, qui expulse par le crime les locataires pauvres du voutour impuissant, tombe amoureux de la fille de sa dernière victime !) ne manquent pas d'un parfum assez noir.

Toutes les œuvres mineures de Bunuel ne détiennent pas des trésors, bien entendu. On peut néanmoins les suivre comme l'une de ces conversations libres et cordiales dont l'auteur aime régaler ses amis, dans sa maison de Mexico, autour d'une bouteille de whisky. Bien près de la réalité se situe l'ouverture du *FLEUVE ET LA MORT*, film incompréhensible en Europe, car relevant d'une attitude mentale (la mort facile, le « machismo »...) peu commune sur notre continent. Voici :

Une fête de baptême. Deux « compadres » devisent amicalement. L'un d'entre eux demande : « Je ne vois pas ta femme. Pourquoi n'est-elle pas venue ? » L'autre s'assombrit : « Tu as un motif pour t'intéresser ainsi à ma femme ? » Là-dessus les couteaux sont tirés, et le questionneur est éventré dans la seconde qui suit.

« Dans le film il y a sept morts, quatre enterrements, et je ne sais plus combien de veillées funèbres ! » (L. B.).

NAZARIN

Des amis ! Quand « Nazarin » est sorti, ces louanges spontanées émanant de deux auteurs fameux passèrent dans la presse du monde entier :

Juan BARDEM :

« Les vieux tambours de Calanda résonnent d'une manière effrayante, et Nazarin s'éloigne marchant sous le ciel mexicain, haut et serein. C'est le moment cinématographique le plus dense, le plus profond, le plus inquiétant de toute l'histoire du cinéma. Nazarin connaîtra à jamais le doute. A chaque pas, à chaque roulement pressant de ces tambours, s'enfoncera plus profondément dans le cœur de Nazarin, l'affreuse angoisse de comprendre l'inutilité de la charité chrétienne. Simplement, avec cette simplicité préméditée et désolée qui réduit toutes choses à leur pureté essentielle, Luis Bunuel nous guide avec douceur le long de ce chemin où vont Nazarin et son doute. Je le remercie pour ce Nazarin, pour sa tendresse infinie envers le vrai cœur de ces hommes et de ces femmes qui accompagnent Nazarin dans son terrible voyage, pour cette bouffée d'air pur qu'est, enfin, ce film sans égal. »

John HUSTON :

Le film de Bunuel est un chef-d'œuvre qui restera dans l'histoire du cinéma. Dans une ambiance mexicaine, parfaitement réussie, avec des racines locales profondes et authentiques, on est parvenu à traiter, dans « Nazarin » un sujet d'une validité universelle. Le film a réalisé pleinement ce thème humain, sous une forme artistique d'une grande pureté. « Nazarin » est une œuvre d'ensemble, réalisée avec un sens artistique profond, sans concessions d'aucune sorte. C'est un film exceptionnel dans la production mondiale actuelle. J'aurais été fier de mettre en scène « Nazarin ».

Luis Bunuel : **POESIE ET CINEMA**

Octavio Paz a dit : « Il suffit à un homme enchaîné de fermer les yeux pour qu'il ait le pouvoir de faire éclater le monde » ; j'ajoute, moi, en le paraphrasant : il suffirait que la paupière blanche de l'écran puisse refléter la lumière qui lui est propre pour faire sauter l'Univers. Mais pour le moment nous pouvons dormir tranquilles, car la lumière cinématographique est soigneusement dosée et enchaînée. Aucun des arts traditionnels ne manifeste une disproportion aussi grande entre les possibilités qu'il offre et ses réalisations. Parce qu'il agit de façon directe sur le spectateur en lui présentant êtres et choses concrètes, parce qu'il l'isole grâce au silence et à l'obscurité, de ce qu'on pourrait appeler son « habitat psychique », le cinéma est capable de le mettre en extase mieux qu'aucune autre expression humaine. Mais mieux qu'aucune autre, il est capable de l'abêtir. Et malheureusement, la grande majorité de la production cinématographique actuelle semble ne pas avoir d'autre mission : les écrans font étalage du vide moral et intellectuel dans lequel se vautre le cinéma ; en effet, il se borne à imiter le roman ou le théâtre avec la différence que ses moyens sont moins riches pour exprimer la psychologie ; il répète jusqu'à satiété les mêmes histoires, que déjà le XIX^e siècle s'est fatigué de raconter et qui se continuent encore dans des romans contemporains.

Un individu moyennement cultivé rejetterait avec mépris le livre qui contiendrait un des arguments racontés dans les plus grands films. Cependant, assis confortablement dans une salle obscure, ébloui par la lumière et le mouvement qui exercent sur lui un pouvoir quasi-hypnotique, fasciné par l'intérêt des visages humains et les changements instantanés de lieux, ce même individu presque cultivé accepte placidement les poncifs les plus dépréciés.

Le spectateur de cinéma, en vertu de cette espèce d'inhibition hypnagogique, perd un pourcentage important de ses

facultés intellectives. Je donnerai un exemple concret, celui du film intitulé *Detective Story* (Histoire de Détective). La structure de son sujet est parfaite, le metteur en scène excellent, les acteurs extraordinaires, la réalisation géniale, etc. Mais tout ce talent, tout ce « savoir-faire », toutes les complications que suppose la fabrication du film, ont été mis au service d'une histoire stupide, d'une remarquable bassesse morale. Cela me rappelle la machine extraordinaire de l'Opus 11, appareil gigantesque fabriqué avec le meilleur acier, de mille engrenages compliqués, de tubes, de manettes, de cadrans, exact comme une montre, de la taille d'un transatlantique, dont le seul usage serait de coller des timbres-poste.

Le mystère, élément essentiel de toute œuvre d'art, manque en général aux films. Auteurs, réalisateurs et producteurs ont grand soin de ne pas troubler notre tranquillité en laissant fermée la merveilleuse fenêtre de l'écran sur le monde libérateur de la poésie. Ils préfèrent lui faire réfléchir les sujets qui pourraient composer une suite à notre vie ordinaire, répéter mille fois le même drame ou nous faire oublier les heures pénibles du travail quotidien. Et tout cela naturellement, sanctionné par la morale habituelle, la censure gouvernementale et internationale, la religion, dominé par le bon goût et assaisonné d'humour blanc et autres impératifs prosaïques de la réalité.

Si nous souhaitons voir du bon cinéma, nous serons rarement comblés par les grandes productions et par celles qui viennent accompagnées de la sanction des critiques et du consentement du public. L'histoire particulière, le drame privé d'un individu ne peut, à mon avis, intéresser personne digne de vivre en son temps ; si le spectateur partage les joies, les tristesses, les angoisses d'un personnage de l'écran, ce ne pourra être que parce qu'il y voit le reflet des joies, des tristesses, des angoisses de toute la société, donc des siennes propres. Le chômage, l'insécurité de la société, la peur de la guerre, etc., sont des choses qui affectent aussi le spectateur ; mais que M. X ne soit pas heureux en ménage et se cherche une petite amie pour se distraire, puis qu'il l'abandonne finalement pour revenir à son épouse pleine d'abnégation, c'est sans aucun doute moral et édifiant, mais cela nous laisse complètement indifférents.

Parfois l'essence cinématographique jaillit de façon insolite d'un film anodin, d'une comédie-bouffe ou d'un gros feuilleton. Man Ray a dit quelque chose de très significatif : « Les films les plus mauvais que j'ai pu voir, ceux qui me plongent dans un profond sommeil, contiennent toujours cinq minutes merveilleuses, or les films les meilleurs, les plus couverts de louan-

ges, ne comptent guère plus de cinq minutes valables ». Cela veut dire que dans tous les films, bons ou mauvais, au-delà et malgré les intentions des réalisateurs, la poésie cinématographique lutte pour venir à la surface et se manifester.

Le cinéma est une arme magnifique et dangereuse si c'est un esprit libre qui le manie. C'est le meilleur instrument pour exprimer le monde des songes, des émotions, de l'instinct. Le mécanisme créateur des images cinématographiques est, de par son fonctionnement, celui qui, parmi tous les moyens d'expression humaine, rappelle le mieux le travail de l'esprit pendant le sommeil. Le film semble une imitation involontaire du rêve. Bernard Brunius fait observer que la nuit qui envahit peu à peu la salle équivaut à l'action de fermer les yeux. C'est alors que commence sur l'écran et au fond de l'homme, l'incursion nocturne dans l'inconscient ; les images comme dans le rêve apparaissent et disparaissent au moyen des « fondus » ; le temps et l'espace deviennent flexibles, se rétrécissent ou s'étirent à volonté ; l'ordre chronologique et les valeurs relatives de durée ne correspondent plus à la réalité ; l'action cyclique doit s'accomplir en quelques minutes ou en plusieurs siècles ; les mouvements accélèrent les retards.

Le cinéma paraît avoir été inventé pour exprimer la vie du subconscient dont les racines pénètrent si profondément dans la poésie ; cependant, presque jamais on n'en use à cette fin. Parmi les tendances modernes du cinéma, la plus connue est celle à laquelle on donne le nom de « néo-réalisme ». Ses films étalent aux yeux des spectateurs des moments de la vie réelle, avec des personnages pris dans la rue, et même des décors et des intérieurs authentiques. Sauf exceptions, parmi lesquelles je cite tout spécialement *Voleur de bicyclettes*, le néo-réalisme n'a rien fait pour qu'éclate dans les films ce qui est le propre du cinéma, je veux dire le mystère et le fantastique. A quoi bon toute cette parure visuelle si les situations, les mobiles qui animent les personnages, leurs réactions, les sujets mêmes sont calqués sur la littérature la plus sentimentale et la plus conformiste ? L'unique apport intéressant non du néo-réalisme, mais du seul Zavattini, c'est d'avoir élevé l'acte anodin au rang de l'action dramatique. Dans *Umberto D*, un des films les plus intéressants produits par le néo-réalisme, une bobine entière de dix minutes, montre une petite bonne réalisant des actions qui, il y a peu de temps encore, auraient pu paraître indignes de l'écran. Nous voyons entrer la servante dans la cuisine, allumer le poêle, mettre une casserole sur le feu, jeter plusieurs fois de l'eau sur une rangée de fourmis qui avancent en file indienne sur le mur, donner le thermomètre à un vieil homme qui se sent fébrile, etc. Malgré le côté trivial

de la situation, ces manœuvres sont suivies avec intérêt et il y a même un certain « suspense ».

Le néo-réalisme a introduit dans l'expression cinématographique quelques éléments qui enrichissent son langage, mais rien de plus. La réalité néo-réaliste est incomplète, officielle et surtout raisonnable ; mais la poésie, le mystère, tout ce qui complète et élargit la réalité tangible, manque complètement à ses œuvres. Elle confond fantaisie ironique avec fantastique et humour noir.

« Ce qu'il y a de plus admirable dans le fantastique, a dit André Breton, c'est que le fantastique n'existe pas, tout est réel. » Dans une conversation avec Zavattini, je lui exprimais, il y a quelques mois, mon désaccord avec le néo-réalisme. Comme nous déjeunions ensemble, le premier exemple qui s'offrit à moi, fut celui d'un verre de vin. Pour un néo-réaliste, lui dis-je, un verre est un verre et rien d'autre ; on le verra sortir du buffet, emplir de boisson, porter à la cuisine où la bonne le lavera et pourra le casser, ce qui causera son renvoi ou pas, etc. Mais ce même verre, contemplé par des êtres différents, peut être mille choses différentes, parce que chacun déverse une dose d'affectivité sur ce qu'il contemple et que personne ne voit les choses comme elles sont, mais comme ses désirs et son état d'âme les lui fait voir. Je lutte, moi, pour le cinéma qui me fera voir cette sorte de verres, parce que ce cinéma me donnera une vision intégrale de la réalité, accroîtra ma connaissance des choses et des êtres, m'ouvrira le monde merveilleux de l'inconnu, de tout ce que je ne trouve ni dans la presse quotidienne, ni dans la rue.

Que tout ce que je viens de dire ne vous fasse pas croire cependant que je suis pour un cinéma exclusivement consacré à l'expression du fantastique et du mystère, pour un cinéma qui, fuyant ou méprisant la réalité quotidienne, prétendrait nous plonger dans le monde inconscient du rêve. Bien que j'ai indiqué trop brièvement tout à l'heure l'importance capitale que je donne au film qui traitera des problèmes fondamentaux d'un homme moderne, je ne considère pas ce dernier isolément, comme un cas particulier, mais dans ses rapports avec les autres hommes. Je fais miennes les paroles de Emer, qui définissent ainsi la fonction du romancier (entendez en ce cas celle du créateur de films) : « Le romancier aura honorablement accompli sa tâche, quand, à travers une peinture fidèle de relations sociales authentiques, il aura détruit la représentation conventionnelle de la nature de ces relations, ébranlé l'optimisme du monde bourgeois et obligé le lecteur à douter de la pérennité de l'ordre existant, même s'il ne nous propose pas directement une conclusion, même s'il ne prend pas manifestement parti. »

Jean-Paul Le Chanois : **L'ÂGE D'OR**

Si... l'on écarte aussitôt la curiosité mondaine d'un certain public dont *Un tel chien andalou* avait bouleversé, tout au moins par l'étonnement, les petites notions de son univers artistique et réfléchissant (vous savez bien : cet œil crevé par un impitoyable rasoir !) nous étions quelques-uns qui attendions *L'âge d'or* avec tout ce que ce mot peut supporter d'espoir confiant et révélateur.

Après *Un chien andalou*, *L'âge d'or* nous apprend qu'il n'est pas encore temps de crier à la faillite du cinéma, qu'il ne faut pas encore s'abandonner au pessimisme le plus noir.

Il semble inutile de recommencer ici les vaines querelles épuisées déjà avec *Un chien andalou* : *L'âge d'or* se proclame « film surréaliste », et c'est comme tel qu'il doit être jugé et compris. C'est comme tel qu'il doit supporter les attaques habituelles des adversaires officiels du Surréalisme, ou recevoir l'adhésion complète de tous ceux dont le Surréalisme est l'obscur ou publique raison d'être.

Qu'on ne vienne donc pas parler ici de poésie, d'art, de plastique, de pittoresque, de « valeur humaine » de l'œuvre et autres formules applicables au reste du monde. Elles sont aussi déplacées que la conviction imbécile de certains gens qu'on s'est « payé leur tête », sans qu'ils soupçonnent un seul instant la véritable ironie de cette expression.

Si *L'âge d'or* n'a pas délivré chez vous des sentiments inconscients, s'il n'a pas possédé à vos yeux et à vos oreilles assez de forces occultes ou épanouies pour vous révéler certaine véritable signification des choses, la délivrance, l'humour qui va jusqu'à l'intolérable gêne, je ne vous reconnais pas pour un des miens.

Tant pis pour vous si l'implacable logique de l'absurde vous est encore étrangère, si vous demeure étrangère la lucidité anti-harmonique, anti-poétique, du rêve et de l'inconscient.

Je ne veux pas essayer de « raconter » *L'âge d'or*, ayant trop peur de faire « une histoire » de cette recherche désespérée d'un amour admirable à travers les embûches féroces et sournoises de la vie sociale, et de trahir grossièrement, par là même, la personnalité intime de Bunuel.

Ce qu'il laisse transparaître de lui-même dans son film, au mépris des symboles et des interventions merveilleuses, c'est cette obsession du sacrilège aux dépens de l'Eglise, du Christ et des curés concupiscent, obsession qui révèle un esprit encore incomplètement libéré d'une croyance ou d'un mysticisme profond, une jeunesse trop longtemps courbée sous la discipline sournoise des frères Maristes. Il m'a toujours semblé « louche » du point de vue de l'esprit de se réunir à quatre autour d'une table pour manger à la sauce aux câpres des hosties consacrées. Il y a là quelque chose d'aussi suspect que de se gaver de viande le vendredi, portes et fenêtres closes, alors qu'on en mange modérément les autres jours, ou de passer sous les échelles et d'ouvrir les parapluies dans les maisons par bravade personnelle et anti-superstition. La croyance n'est pas morte dans l'esprit de l'homme qui fige ses traits dans une grimace effroyable et s'écrie en blasphémant : « S'il existe un Dieu dans le ciel, qu'il fasse que je reste ainsi jusqu'à ma mort ! »

On me fera l'honneur de ne pas considérer tout ceci comme un

reproche au côté anti-religieux du film de Bunuel. La tranquille impudence des prélats et des prêtres, le commerce honteux et mensonger d'une légion d'hypocrites, les ténèbres du Christianisme, symbole de répression morale, tout cela mérite enfin une guerre sans déclaration et sans merci.

Et me voici tout naturellement amené à parler de la « portée » du film de Bunuel et de l'influence qu'il est susceptible d'avoir du strict point de vue de la délivrance. Le sacrilège pour prendre sa véritable signification et s'écarter d'un mysticisme suspect doit éclater au grand jour. Si vous crachez dans un bénitier, n'attendez pas pour cela d'être hors de vue, ou bien le geste et la satisfaction morale et personnelle qu'il pouvait entraîner perdront alors leur pleine valeur. La satisfaction qu'entraîne la souillure du vénéré ne peut et ne doit naître que de la réprobation pleine de stupeur ou de menaces qu'elle a produite. C'est, dans ces occasions, un véritable bonheur que de provoquer chez l'adversaire des réactions de confusion, de honte, voire de colère agressive. C'est pourquoi je suis gré à *L'âge d'or* de la stupeur, de l'afitolement muet ou hostile dans lequel il plongera des centaines de spectateurs, c'est pourquoi je suis gré à Bunuel d'avoir terminé son film sur une image de la Croix parée d'ornements pileux et grotesques, au son d'une joyeuse musique de fête foraine.

Beaucoup se sont montrés surpris de la présence permanente d'un irrésistible humour auquel ils se demandaient avec inquiétude s'il était convenable ou non de résister. De nombreuses images ou paroles et souvent des épisodes tout entiers contiennent en eux les germes féroces et libérateurs d'un « comique » inconnu des « humoristes », d'un humour inquiet et inquiétant dont les sources voisinent avec celles de l'angoisse et de l'épouvante. Mais que ceux qui s'étaient entraînés à rire à gorge déployée devant *Un chien andalou* ne s'y trompent pas !

Un des reproches que l'on a fait le plus volontiers à Bunuel sur son nouveau film, c'est sa pauvreté technique. Une fois pour toutes, qu'on ne vienne plus nous ennuyer avec la technique ! Qu'on la laisse à sa place, toute mécanique et artificielle. Ce n'est pas la perfection sans égale des films américains qui fait à mon sens la qualité du cinéma américain, et ce n'a jamais été pour une raison de cet ordre qu'il m'a touché profondément. Devant *L'âge d'or* se vérifie une fois de plus cette opinion que l'on passe volontiers sur une insuffisance de procédés pour suivre impatientement une « histoire » admirable. S'il est vrai que par certains côtés (et notamment la sonorisation faite après coup), s'il est vrai que *L'âge d'or* sente le carton, si la photographie est mauvaise, si des scènes muettes suivent désagréablement des scènes parlantes dans le style *Sous les toits de Paris*, si l'on trouve une ou deux longueurs dans ce film d'un long métrage, tout cela ne saurait nuire, ne saurait préjudicier à la perfection spirituelle du film (1).

Masquant ses véritables intentions sous un côté sordide, il dévoile à qui sait voir l'angoisse surréaliste qui est sa véritable nature. Qu'importe alors que *L'âge d'or* n'ait pas la merveilleuse unité d'*Un chien andalou* ni sa perfection dans la forme ! Ceux qui s'en plaindront, ceux qui se seront avoués gênés par certaines insuffisances avoueront en même temps qu'ils ont été dépassés par *L'âge d'or* ou qu'ils sont restés au-dessous. (parlant).

(1) Je m'en voudrais de ne pas signaler la qualité de l'interprétation et l'admirable couple que forment pour l'amour Gaston Modot et Lya Lys qui sans être spécialement jolie n'en provoque pas moins un trouble très naturel. Sans oublier non plus la voix inquiétante de Pierre Prévert et sa misère sans révolte.



Sous la robe, l'homme peut remettre en question radicalement les convictions du curé. (La Mort en ce Jardin)



*Au contact de la souffrance, leur unique objectif
est de vaincre la mort*

(La Mort en ce Jardin)

*Au cœur de la forêt vierge
Gin se retrouve en robe du soir*



Jusqu'à quand durera le sursis de l'amour...

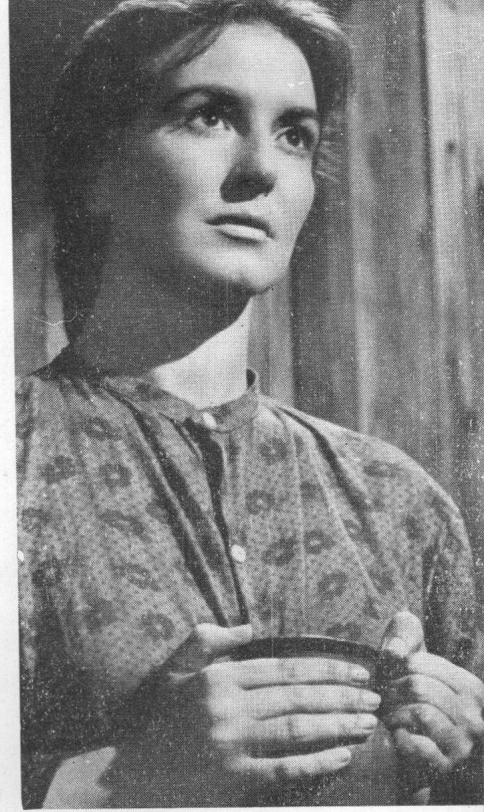




Bunuel dirigeant le gnome lubrique de Nazarin

*Pour le prêtre,
la compagnie
des prostituées
ouvre une
« petite fenêtre »
sur le monde.*

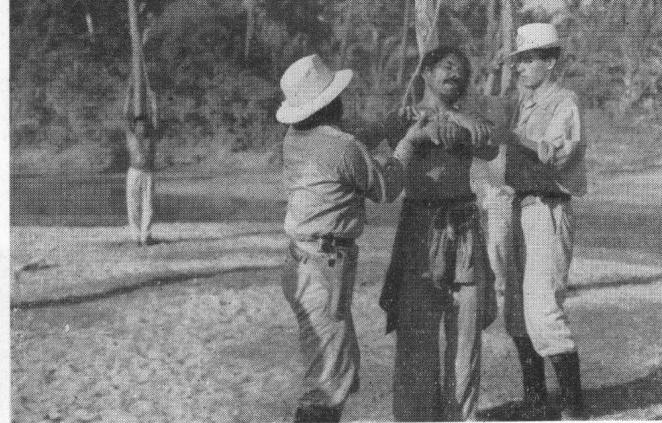
(Nazarin)





*Ramon est un trop habile « idéaliste »
dans La Fièvre monte à El-Pao*

*Les agents de la
dictature font respec-
ter des lois scélérates
avec une brutalité de
tortionnaires.*



*« Vous comprenez,
les scènes d'amour,
elles se ressemblent
trop, le monsieur arri-
ve, prend la dame
dans ses bras, et
« moutch ! moutch ! »
— Voilà ! »*

(Luis Bunuel)



*Le gouverneur Gual
impose à Inès un
strip-tease humiliant.*

*(La Fièvre monte à
El Pao).*





Les règès morales lui semblaient simples : deux et deux font quatre, on ne couche pas avec une fillette...
(La Jeune Fille).

Luis Buñuel et Salvador Dalí : **UN CHIEN ANDALOU**

PROLOGUE

Il était une fois...

Un balcon dans la nuit. Un homme aiguisé son rasoir près du balcon. L'homme regarde le ciel au travers des vitres et voit...

Un léger nuage avançant vers la lune qui est dans son plein.

Puis une tête de jeune fille, les yeux grands ouverts. Vers l'un des yeux s'avance la lame d'un rasoir.

Le léger nuage passe maintenant devant la lune.

La lame de rasoir traverse l'œil de la jeune fille en le sectionnant.

FIN DU PROLOGUE

Huit ans après.

Une rue déserte. Il pleut.

Un personnage, vêtu d'un costume gris obscur, paraît à bicyclette.

Il a la tête, le dos et les reins entourés de mantelets de toile blanche.

Sur sa poitrine est assujettie, par des courroies, une boîte rectangulaire rayée en diagonale de noir et blanc. Le personnage pédale machinalement, le guidon libre, les mains posées sur les genoux.

Le personnage vu de dos jusqu'aux cuisses en P.A., surimpress-

sion en sens longitudinal de la rue dans laquelle il circule de dos à l'appareil.

Le personnage avance vers l'appareil jusqu'à ce que la boîte rayée soit en gros plan.

Une chambre quelconque à un troisième étage dans cette rue. Au milieu, est assise une jeune fille vêtue d'un costume aux couleurs vives, elle lit attentivement un livre. Elle tressaille tout à coup, elle écoute avec curiosité et se débarrasse du livre en le jetant sur un divan tout proche. Le livre reste ouvert. Sur une des pages on voit une gravure de « La Dentellière », de Vermeer. La jeune fille est convaincue maintenant qu'il se passe quelque chose : elle se lève, fait demi-tour et va vers la fenêtre d'un pas rapide.

Le personnage de tantôt vient de s'arrêter, en bas, dans la rue. Sans opposer la moindre résistance, par inertie, il tombe dans le ruisseau avec la bicyclette, au milieu d'un tas de boue.

Geste de colère, de rancune, chez la jeune fille qui se précipite dans les escaliers pour descendre dans la rue.

G. P. du personnage étendu à terre, sans aucune expression, dans la position identique à celle du moment de sa chute.

La jeune fille sort de la maison en se précipitant sur le cycliste et l'embrasse frénétiquement sur la bouche, les yeux, le nez.

La pluie augmente jusqu'au point de faire disparaître la scène précédente.

Enchaîné avec la boîte dont les raies obliques se superposent sur celles de la pluie. Des mains munies d'une petite clef ouvrent la boîte de laquelle elles retirent une cravate enveloppée dans du papier de soie. Il faut tenir compte de ce que la pluie, la boîte, le papier de soie et la cravate doivent se présenter avec des raies obliques dont seule la largeur varie.

La même chambre.

Debout à côté du lit, se trouve la jeune fille qui contemple les accessoires que portait le personnage — mantelets, boîte et col dur avec cravate foncée et unie — le tout disposé comme si ces objets étaient portés par une personne étendue sur le lit. La jeune fille se décide enfin à prendre en mains le col duquel elle enlève la cravate unie pour la remplacer par la rayée, qu'elle vient de retirer de la boîte. Elle la replace au même endroit, puis s'assied tout près du lit, dans l'attitude d'une personne qui veille un mort. (Nota. — Le lit, c'est-à-dire la couverture et l'oreiller sont légèrement froissés et creusés comme si réellement un corps humain s'y reposait.)

La femme a la sensation que quelqu'un se trouve derrière elle et se retourne pour voir qui c'est. Sans le moindre étonnement, elle voit le personnage, sans aucun accessoire cette fois, qui observe avec grande attention quelque chose dans sa main droite. Dans cette grande attention, il entre assez d'angoisse.

La femme s'approche et regarde à son tour ce qu'il a dans la main.

G.P. de la main, au centre de laquelle grouillent des fourmis qui sortent d'un trou noir. Aucune de ces dernières ne tombe.

Enchaîné avec les poils axillaires d'une jeune fille étendue sur le sable ensoleillé d'une plage. Renchaîné avec un oursin dont les pointes mobiles oscillent légèrement. Renchaîné avec la tête d'une autre jeune fille prise en plongée très violente et cernée par l'iris. L'iris s'ouvre et laisse voir que cette jeune fille se trouve au milieu d'un groupe de personnes qui tentent de forcer un barrage d'ordre, établi par des agents.

Au centre du cercle, cette jeune fille essaie de ramasser, avec un bâton, une main coupée aux ongles colorés, qui se trouve à terre. Un des agents s'approche d'elle et la sermonne vertement ; il se baisse et ramasse la main qu'il enveloppe soigneusement et qu'il met dans la boîte que portait le cycliste. Il remet le tout à la jeune fille qu'il salue militairement lorsqu'elle le remercie.

Il faut tenir compte qu'au moment où l'agent lui remet la boîte, elle est envahie par une émotion extraordinaire qui l'isole complètement de tout. Elle est comme subjuguée par les échos d'une musique religieuse et lointaine ; peut-être une musique entendue en sa plus tendre enfance.

Le public, sa curiosité satisfaite, commence à se disperser dans toutes les directions.

Cette scène aura été vue par les personnages que nous avons laissés dans la chambre du troisième étage. On les voit à travers les vitres du balcon d'où on peut voir la fin de la scène décrite ci-dessus. Quand l'agent remet la boîte à la jeune fille, les deux personnages du balcon paraissent, eux aussi, envahis par la même émotion, émotion qui en arrive jusqu'aux larmes. Leurs têtes se balancent comme si elles suivaient le rythme de cette musique impalpable.

Le personnage regarde la jeune fille, lui faisant un geste qui semble dire : « As-tu vu ? Ne te l'avais-je pas dit ? »

Elle regarde de nouveau, dans la rue, la jeune fille qui est

seule maintenant comme clouée sur place, en état d'inhibition absolue. Des autos passent à des allures vertigineuses. Tout à coup l'une d'elles lui passe dessus en la mutilant affreusement.

Alors, avec la décision d'un homme dans son plein droit, le personnage s'approche de la jeune fille et, après l'avoir regardée lascivement dans le blanc des yeux, il lui saisit les seins à travers l'étoffe. G.P. des mains lascives sur les seins. Ceux-ci émergent de dessous la robe. On voit alors une terrible expression d'angoisse, presque mortelle, se refléter sur les traits du personnage. Une bave sanguinolente lui coule de la bouche sur la poitrine découverte de la jeune fille.

Les seins disparaissent pour se transformer en cuisses qui continuent d'être palpées par le personnage. L'expression de celui-ci a changé. Ses yeux brillent de méchanceté et de luxure. Sa bouche, grande ouverte, se referme, minuscule, comme ressermée par un sphincter.

La jeune fille recule vers l'intérieur de la chambre, suivie par le personnage toujours dans la même attitude.

Subitement, elle a un geste énergique pour lui séparer les bras, se libérant ainsi du contact entreprenant.

La bouche du personnage se contracte de colère.

Elle se rend compte qu'une scène désagréable ou violente va commencer.

Elle recule, pas à pas, jusque dans un coin où elle se retranche derrière une petite table.

Geste de traître de mélodrame chez le personnage. Il regarde de tous côtés, cherchant quelque chose. A ses pieds, il voit un bout de corde et le ramasse de la main droite. Sa main gauche cherche aussi et attrape une corde identique.

La jeune fille collée au mur regarde, épouvantée, le manège de son agresseur.

Celui-ci avance vers elle en traînant d'un grand effort ce qui vient attaché à la suite des cordes.

On voit passer d'abord un bouchon, puis un melon, deux frères des écoles chrétiennes et enfin deux magnifiques pianos à queue. Les pianos sont remplis par des charognes d'ânes dont les pattes, les queues, les croupes et les excréments débordent de la caisse d'harmonies. Quand un des pianos passe devant l'objectif, on voit une grande tête d'âne appuyée sur le clavier.

Le personnage traînant à grand'peine cette charge est tendu

désespérément vers la jeune fille. Il renverse les chaises, les tables, une lampe à pied, etc... Les croupes des ânes s'accrochent à tout. La lumière suspendue au plafond bousculée, au passage, par un os décharné, se balancera jusqu'à la fin de la scène.

Quand le personnage est sur le point d'atteindre la jeune fille, celle-ci l'esquive d'un bond et s'enfuit. Son agresseur, lâchant les cordes, se lance à sa poursuite. La jeune fille ouvre la porte de communication par où elle disparaît dans la chambre contiguë, mais pas assez rapidement pour pouvoir s'enfermer. La main du personnage ayant réussi à passer par la jointure, y reste prisonnière, prise par le poignet.

A l'intérieur de la chambre, serrant la porte de plus en plus, la jeune fille regarde la main qui se contracte douloureusement au ralenti, et les fourmis qui reparissent se répandent sur la porte. Immédiatement, elle tourne la tête vers l'intérieur de la nouvelle chambre qui est identique à la précédente, mais à laquelle l'éclairage donnera un aspect différent ; la jeune fille voit...

Le même lit, sur lequel est étendu le personnage dont la main est toujours prise dans la porte, vêtu des mantelets et la boîte sur la poitrine, sans faire le moindre geste, les yeux grands ouverts et avec une expression superstitieuse qui semble dire : « En ce moment, il va se passer quelque chose de vraiment extraordinaire ! »

Vers trois heures du matin

Sur le palier, près de la porte d'entrée de l'appartement, un nouveau personnage, vu de dos, vient de s'arrêter. Il presse sur le bouton de sonnerie de la porte de l'appartement où se passent les événements. On ne voit ni le timbre ni le marteau électrique de la sonnette, mais, à la place qui leur correspondrait, par deux trous pratiqués au-dessus de la porte, on voit passer deux mains qui agitent un « shaker » en argent. Leur action est instantanée, comme dans les films ordinaires, quand on appuie sur le bouton de sonnerie.

Le personnage alité tressaille.

La jeune fille va ouvrir la porte.

Le nouveau venu va directement vers le lit et ordonne impérieusement au personnage de se lever. Il obéit en rechignant à tel point que l'autre se voit obligé de l'empoigner par les mantelets et l'oblige, de vive force, à se lever.

Après lui avoir arraché les mantelets un à un, il les jette par la fenêtre. La boîte suit le même chemin, ainsi que les courroies que le patient tentait en vain de sauver de la catastrophe. Et cela conduit le nouveau venu à punir le personnage en l'envoyant se mettre debout contre un des murs de la chambre.

Le nouveau venu aura exécuté tous ses mouvements complètement tourné de dos. Il se retourne alors pour la première fois pour aller chercher quelque chose de l'autre côté de la chambre.

A l'instant la photographie devient vaporeuse. Le nouveau venu se meut au ralenti et l'on voit ses traits, identiques à ceux de l'autre ; ils ne font qu'un ; seulement celui-ci a un air plus jeune et plus pathétique comme devait être celui-là, il y a nombre d'années.

Le nouveau venu va vers le fond de la chambre, précédé de l'appareil qu'il suit en P. A.

Un pupitre, vers lequel se dirige notre individu, entre dans le champ. Deux livres, sur le pupitre, ainsi que divers objets scolaires ; leurs positions et sens moral se détermineront avec soin.

Il prend les deux livres et se retourne pour aller rejoindre le personnage. A l'instant, tout revient à l'état normal, le flou et le ralenti cessent.

Arrivé près de lui, il lui ordonne de se mettre les bras en croix, lui pose un livre dans chaque main et lui ordonne de rester ainsi, comme punition.

Le personnage puni a maintenant une expression aiguë et pleine de trahison. Il se retourne vers le nouveau venu. Les livres, qu'il soutient toujours, se convertissent en revolvers.

Ce dernier le regarde avec tendresse, sentiment qui augmentera par moment.

Le personnage des mantelets, menaçant l'autre de ses armes, le force au « hands up ! » et, malgré son obéissance, décharge sur lui les deux revolvers. En P. A., le nouveau venu tombe mortellement blessé, ses traits se contractant douloureusement (le flou revient et la chute en avant est en un ralenti plus prononcé que le précédent).

De loin, on voit tomber le blessé qui n'est plus cette fois dans la chambre, mais dans un parc. A ses côtés se trouve assise, immobile et vue de dos, une femme aux épaules nues,

légèrement penchée en avant.

En tombant, le blessé essaye de la saisir et caresser ses épaules ; une de ses mains, tremblante, est tournée vers lui-même ; l'autre effleure la peau des épaules nues. Il tombe enfin à terre.

Vue de loin. Quelques passants et quelques gardiens se précipitent pour lui prêter secours. Ils le soulèvent dans leurs bras et l'emportent à travers bois.

Faire intervenir le boiteux passionné.

Et l'on revient à la même chambre. Une porte, celle où la main était restée prisonnière, s'ouvre lentement. Paraît la jeune fille que nous connaissons. Elle referme la porte derrière elle et regarde très attentivement le mur contre lequel se trouvait l'assassin.

L'homme n'est plus là. Le mur est intact sans un seul meuble ni décor.

La jeune fille a un geste d'impatience et de dépit.

On voit de nouveau le mur au milieu duquel il y a une petite tache noire.

Cette petite tache vue de plus près est un papillon tête-de-mort. Le papillon en G. P.

La tête de mort des ailes du papillon couvre tout l'écran.

En P. A. paraît brusquement l'homme aux mantelets qui porte rapidement la main à la bouche comme quelqu'un qui perd ses dents. La jeune fille le regarde dédaigneusement.

Quand le personnage retire sa main, on voit que la bouche a disparu. La jeune fille semble lui dire : « Bien, et après ? », et se fait un raccord aux lèvres avec son carmin.

On revoit la tête du personnage. A l'endroit où se trouvait la bouche commencent à pousser des poils.

La jeune fille, en s'en apercevant, étouffe un cri et se regarde vivement l'aisselle qui est complètement épilée. Méprisante, elle lui tire la langue, se jette un châle sur les épaules et, ouvrant la porte de communication qui est à côté d'elle, elle passe dans la chambre contiguë qui est une grande plage.

Près de l'eau attend un troisième personnage. Ils se saluent très aimablement et se promènent en suivant la courbe des vagues.

Plan de leurs jambes et des vagues qui déferlent à leurs pieds.

L'appareil les suit en chariot. Les vagues rejettent doucement à leurs pieds d'abord les courroies, puis la boîte rayée, ensuite les mantelets et finalement la bicyclette. Cette vue continue encore un instant sans que la mer rejette quoi que ce soit.

Ils continuent leur promenade sur la plage en s'estompant peu à peu pendant que dans le ciel apparaissent ces mots :

AU PRINTEMPS

Tout est changé. Maintenant, on voit un désert sans horizon. Plantés dans le centre, enterrés dans le sable jusqu'à la poitrine, on voit le personnage principal et la jeune fille, aveugles, les vêtements déchirés, dévorés par les rayons du soleil et par un essaim d'insectes.

FIN

La croissance de *Premier Plan* ne saurait exister sans être accompagnée d'une rançon, assez lourde peut-être pour certains de nos amis : les prix de fabrication de la revue, considérablement augmentés, nous contraignent de majorer nos prix de vente. Toutefois, songeant aux lecteurs qui nous font confiance, nous avons prorogé jusqu'à la date du

13 novembre 1960 (dernier délai)

l'ancien tarif d'abonnement, qui n'avait pas varié depuis le numéro 1.
(12 numéros. France : 16 NF. Etranger : 20 NF)

SERDOC

Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation cinématographiques, 28, rue Villeroy, Lyon-3^e, édite **PREMIER PLAN**, revue mensuelle, et **PANORAMIQUE**, collection de volumes sur le cinéma.

PREMIER PLAN

DIRECTION : Bernard Chardère et Michel Mardore.

ADMINISTRATION : R. Chirat. MAQUETTES : Max Schoendorff.

PRIX du numéro : France : 4,50 NF. — Etranger : 5,50 NF.

ABONNEMENTS : 6 numéros : France : 20 NF - Etranger : 24 NF.
12 numéros : France : 36 NF - Etranger : 42 NF.

Tous versements à : C.C.P. Lyon 671-07, ou chèque B.N.C.I. Lyon-Guillotière.

Toute correspondance à **PREMIER PLAN**, B. P. 3 - Lyon-Préfecture.

Nous remercions la Cinémathèque Suisse, la Nef de Paris, les revues Image et Son, Positif, et les Cahiers du Cinéma pour l'illustration de ce numéro, ainsi que, pour les textes, Cinéma Universitario N° 4 (décembre 1956), Cinéma 57 N°37, les Cahiers du Cinéma N° 36, La Revue du Cinéma N° 5 (novembre 1929) et N° 17 (1930).

PREMIER PLAN

(Première série)

1. **GEORGES FRANJU**, par Freddy Buache.
2. **ROGER VADIM**, par Michel Mardore.
3. **INGMAR BERGMAN**, par Francis D. Guyon.
4. **ALAIN RESNAIS**, par M. Delahaye et H. Colpi.
5. **JEAN GREMILLON**, par Pierre Kast.
6. **JOHN HUSTON**, par Jean-Claude Allais.
7. **ALFRED HITCHCOCK** (Collectif).
8. **GERARD PHILIPPE**, par Guy Le Bolzer.
9. **NOUVELLE VAGUE**, par Jean Curtelin.
10. **NOUVELLE VAGUE**, par Raymond Borde.
11. **JAZZ AU CINÉMA**, par Henri Gautier.
12. **FEDERICO FELLINI**, par Renzo Renzi.

Les numéros 1 à 4 sont épuisés.

*Les numéros 5 à 12 peuvent encore être envoyés, sur demande
à B. P. 3 - Lyon-Préfecture.*

L'exemplaire : 1,80 NF.

