

INSTITUT EUROPEEN DE L'UNIVERSITE DE GENEVE

Luis Buñuel : cinéaste européen ?

Mémoire présenté pour l'obtention du diplôme
d'études approfondies en études européennes
par Estefanía Rey Castro

Rédigé sous la direction de M. Jenaro Talens
Juré : M. Gabriel Sevilla
Genève, janvier 2007

Table des matières

1. Introduction	1
2. Homogénéisation de la modernité cinématographique ?	5
2.1 Cinéma hollywoodien	5
2.2 Cinéma européen	6
2.3 Cinéma latino-américain	7
3. Entre le réalisme et le surréalisme	9
3.1 Le cinéma et la réalité	9
3.2 Le surréalisme et ses limites	10
3.3 Buñuel et l'influence du réalisme	12
4. Le regard de Buñuel sur la société	15
4.1 Du surréalisme au communisme	15
4.2 Dénonciation du comportement bourgeois	16
4.3 Buñuel et le blasphème	18
4.4 Le désir et la répression	21
4.5 Motif politique	26
5. Subversion du genre cinématographique	30
6. Intertextualité littéraire et picturale	35
6.1 Littérature espagnole	35
6.2 Empreinte gothique et freudienne	39
6.3 Intertextualités picturales	42
7. Contradictions et incohérences discursives dans <i>Terre sans pain</i> et <i>Los olvidados</i>	44

8. Subversion du montage narratif classique	48
8.1 <i>Un chien andalou</i>	48
8.2 <i>Terre sans pain</i>	50
8.3 <i>Los olvidados</i> et <i>Viridiana</i>	52
8.4 Accompagnement musical	54
9. Une logique transposée ?	56
9.1 Objets, tics et fétichisme	56
9.2 Le monde animal	57
10. L'œil collectif	59
11. Conclusion	61
Bibliographie	63
Sites Internet	64
Filmographie	64

« Malgré tout, quand je ferme
les yeux, je suis nihiliste »
Luis Buñuel.

Remerciements

Je remercie l'IEUG pour cette expérience riche et multiculturelle, qui m'a permis de relever de nouveaux défis et de faire de belles rencontres.

Mes remerciements au professeur Jenaro Talens qui m'a suivie et soutenue tout au long de mon cursus universitaire, pour son enthousiasme et ses encouragements.

A Marc Roissard de Bellet pour sa disponibilité et ses précieuses indications.

A Fabienne, Ivana, Marcos et Sonia pour leur aide, leur écoute et leur inestimable amitié.

A mon grand-père.

1. Introduction

L'arrivée du XXe siècle fut accompagnée de grands bouleversements sur le continent européen, notamment sur le plan culturel, historique ainsi qu'artistique. Cette période à la fois tragique et créative, fut marquée par deux guerres d'une extrême violence qui bouleversèrent et changèrent à tout jamais le vieux continent. D'un point de vue intellectuel, l'Europe vit émerger des mouvements totalement innovateurs, les incontournables « -ismes » de l'époque parmi lesquels s'illustrèrent le Cubisme, le Dadaïsme, l'Expressionnisme, le Futurisme ou encore le Surréalisme. Bien que ces courants soient étroitement liés dans leurs évolutions, ce dernier fit parler le monde artistique européen. Le Surréalisme, qui se proposait de transcender toute esthétique ainsi que toute logique artistique, se convertit en un véritable credo intellectuel à caractère révolutionnaire. Il n'est pas étonnant que ce mouvement ait par la suite acquis une dimension politique ralliée aux idéaux communistes de l'époque.

Luis Buñuel (1900-1983), reconnu de nos jours comme un des grands classiques du septième art, a été un artiste phare dans la nouvelle culture naissante du XXe siècle. L'importance de sa valeur artistique est attestée par l'influence constante qu'il a exercée et qu'il continue d'exercer sur des cinéastes de renommée. Lorsque l'on parle de l'histoire du cinéma, Luis Buñuel apparaît comme un protagoniste incontournable. En effet, faisant son apparition dans ce nouveau siècle traversé par des chamboulements socioculturels et politiques, Buñuel signera son passage dans le monde du cinéma en le révolutionnant. L'impact de son œuvre et sa popularité est bien souvent reliée au caractère extraordinaire des films de ce réalisateur. Avant d'être cinéaste, Buñuel eut également une vocation littéraire. Ses œuvres furent influencées par les divers mouvements en vogue, ainsi que par l'ambiance culturelle des nombreux pays qu'il fréquenta. L'inspiration de notre auteur naît certainement de son parcours à la fois complexe et passionnant, et nous fait réfléchir aux diverses influences reçues. Bien que Buñuel soit de nos jours considéré comme la grande référence du cinéma espagnol, sa carrière dans le monde du cinéma a été à la fois scandaleuse et quelque peu confuse, si bien qu'il devient difficile de le catégoriser. Nous verrons pourquoi, de ce point de vue Buñuel pourrait être un cinéaste international. Tout au long de son parcours professionnel, notre réalisateur n'a jamais perdu de vue ses idées. Ayant toujours recherché l'indépendance et ayant tourné le dos à la production hollywoodienne, Buñuel devint, pour reprendre les paroles de Manuel Rodríguez Blanco, « l'un des meilleurs techniciens du cinéma européen »¹.

Né en 1900 à Calanda, petit village d'Aragon en Espagne, Buñuel recevra, tout comme ses contemporains Lorca (1898-1936) et Dalí (1904-1989), une éducation religieuse à l'école jésuite de Salvador à Saragosse. L'Espagne vivait alors une période où le contrôle du programme éducatif incombait aux ordres religieux. L'arrivée de Buñuel en 1917 à la Résidence d'étudiants à Madrid est une date clé marquant un affranchissement des valeurs religieuses qui lui avaient été imposées jusqu'alors, ainsi qu'un espace intellectuel dans lequel allait baigner notre producteur cinématographique en herbe. C'est dans ce milieu que Buñuel se liera d'amitié avec Lorca et Dalí, eux-mêmes futures grandes figures du XXe siècle. Cette première expérience intellectuelle dans la capitale lui permet de rencontrer le monde artistique et de s'intéresser de plus près à l'art contemporain européen. Buñuel est d'emblée attiré par les mouvements d'avant-garde et il trouvera sa place auprès de ceux que l'on nommera la Génération de 1927. En 1925 Buñuel quitte l'Espagne pour la capitale française. Comme de nombreux autres artistes espagnols, Buñuel fut séduit par Paris et il y séjourna dans l'attente d'une éventuelle perspective professionnelle. Captivé par le cinéma à Paris, Buñuel fit ses premiers pas dans le monde du cinéma mais en tant que critique. Il écrivit quelques revues filmiques dans un magazine intitulé *Cahiers d'art*, de même que dans des magazines espagnols. Par la suite Buñuel assista également Jean Epstein (1897-1953), fameux directeur de films français. De cette dernière expérience naîtra chez Buñuel un intérêt croissant pour la caméra.

En tant que connaisseur des idées surréalistes, Buñuel n'est pas devenu *de facto* un membre du groupe surréaliste suite à sa première réalisation filmique datant de juin 1929 intitulée *Un chien andalou*. Ce n'est que plus tard que cette œuvre fut reconnue comme surréaliste par Breton, leader du groupe. Cette reconnaissance est particulièrement due aux divers contacts de Buñuel dans le milieu artistique, parmi lesquelles sa collaboration avec Dalí, ainsi que ses liens antécédents avec les mouvements d'avant-garde à Madrid. En 1930, suite à la réalisation de *L'Âge d'or*, Buñuel part pour la première fois aux États-Unis.

¹ Manuel RODRIGUEZ BLANCO, *Luis Buñuel*, Paris, Editions Loubatières, 2000, p. 10.

Cette nouvelle expérience est également riche pour sa formation car il aura l'occasion d'étudier les techniques des cinéastes américains à Hollywood. Notre réalisateur se rend bien vite compte du peu d'intérêt qu'il éprouve pour ce type de cinéma standardisé, c'est pourquoi il décide de retourner à Paris. Sa première visite aux Etats-Unis n'aura duré que moins d'un an. Ne quittant toujours pas le monde cinématographique, Buñuel sera par la suite engagé par la production Paramount afin de doubler des films, puis, en 1934, l'année de son mariage avec Jeanne Rucar, il repartira pour Madrid où il travaillera pour les Warner Brothers en tant que superviseur d'opération de doublage. Nous préciserons que l'objectif majeur de Buñuel était celui de travailler en Espagne, désir qu'il n'avait pas pu concrétiser, jusqu'au jour où Yves Allégret, ami de notre cinéaste, lui présente un projet relatif à un documentaire se rapportant à une région d'Estrémadure extrêmement pauvre. Ce projet inachevé par Yves Allégret, était basé sur une thèse du secrétaire général de l'école des Hautes Etudes Hispaniques, Maurice Legendre. Buñuel vit dans cette proposition l'occasion de se rapprocher professionnellement de son pays natal. Il se lança dans le tournage du film de cette contrée isolée de la péninsule ibérique, en collaborant avec le producteur révolutionnaire Ramón Bacín. En décembre 1934, *Terre sans pain* est présenté au Palais de la presse à Madrid. Jugée honteuse pour l'image de l'Espagne, cette réalisation n'obtiendra pas l'autorisation commerciale pour être diffusée. D'un point de vue culturel, cette dernière production cinématographique buñuelienne apparaît dans une Espagne en pleine transformation. Un renouveau dans les mouvements d'avant-garde était attendu du monde artistique et le point de vue politique devenait de plus en plus explicite au fil des œuvres. Buñuel vécut les premiers mois de la guerre civile espagnole, puis quitta le pays pour Paris. Notre réalisateur devait à présent cataloguer les films de propagande républicaine réalisés en Espagne. En 1938, l'ambassadeur espagnol à Paris lui propose un nouveau poste à Hollywood, cette fois-ci en tant que conseiller technique, toujours en relation avec des films traitant de la guerre civile espagnole. Au grand désespoir de Buñuel, celui-ci voltigera durant plus de sept ans entre Hollywood, New York et Los Angeles, sans jamais pouvoir collaborer avec des réalisations soutenant les républicains. Durant son passage à Los Angeles en 1944, Buñuel renouvellera son expérience dans les doublages pour la Warner Brothers. Les nombreuses persécutions anti-communistes lancées aux Etats-Unis dès 1946 l'empêcheront de progresser dans sa vie professionnelle. Notre cinéaste décide de partir pour le Mexique où deux nouvelles réalisations feront parler de lui ; *Gran Casino* en 1946 et *El gran calavera* en 1949. L'industrie du cinéma mexicain ne tarda pas à lui imposer des codes restrictifs et contraignants. Contrairement à ses premières œuvres telles que *Un chien andalou*, *L'Age d'or* ou encore *Terre sans pain*, Buñuel se voyait désormais obligé de renoncer à ses traits cinématographiques caractéristiques, ainsi qu'à ses intérêts sur le plan politique pour pouvoir correspondre aux normes exigées par le cinéma commercial mexicain. Non seulement contraint de réaliser des films de type populaire, Buñuel devait également travailler efficacement avec peu de moyens. Malgré ces productions à la chaîne, notre cinéaste est parvenu à contourner ces films standardisés, en s'autorisant à sortir du cadre dans un bon nombre de réalisations. Ainsi, on retrouve tout le génie buñuelien, la magie des thèmes qui à la fois le passionnent et l'obsèdent dans *Los olvidados* (1950)². Les protagonistes de cette dernière œuvre sont incarnés par les enfants habitant les bidonvilles de la ville de Mexico. Il est peu étonnant que ce film ait déplu au pays, puisqu'il dévoile à son audience, au même titre que *Terre sans pain*, le désespoir d'une population engendré par la misère et la violence. Les images sont d'autant plus dures car elles font référence à l'avenir de la ville, c'est-à-dire aux jeunes enfants. Malgré la mauvaise réception de ce film, celui-ci connaîtra, contre toute attente, la réussite car suite à une projection privée à Paris, *Los olvidados* fut présenté au Festival de Cannes en mai 1951.

Suite à son départ causé par la guerre civile espagnole, l'exil de Buñuel aura duré vingt et un ans, années durant lesquelles il passera près de quinze ans sur les terres mexicaines et il en deviendra citoyen. Ce n'est qu'après avoir réalisé près de vingt films dans son pays d'adoption que Buñuel aura à nouveau l'opportunité de tourner en Espagne. Une chance inespérée s'offre à lui lorsqu'un producteur mexicain lui annonce qu'il est libre de mener sa prochaine réalisation comme il le souhaite, à condition que celle-ci soit faite en Espagne, en collaboration avec la société de production UNICI. Il est important de mentionner que seuls des cinéastes de gauche travaillaient pour la dite société. Le retour de Buñuel en Espagne impliquait un changement dans ses croyances politiques, ce qui déçut en premier lieu ses admirateurs. Si certains interprétaient le retour de Buñuel en Espagne comme une trahison, c'est-à-dire l'adhésion de celui-ci au régime franquiste, tous étaient loin d'imaginer le scandale qui se préparait avec ce nouveau tournage. La présence du cinéaste allait donner un coup de fouet au cinéma espagnol resté bloqué durant

² Durant la même année, Buñuel réalisera *Susana*.

les hostilités. Une fois le scénario élaboré, Buñuel dut le soumettre à la censure espagnole qui lui exigea quelques modifications. Ce premier pas permit de rassurer les autorités, méfiantes envers le personnage de Buñuel qui avait déjà fait parler la presse. A la fin du tournage de *Viridiana* (1961), on proposa à Buñuel de participer au Festival de Cannes car sa dernière œuvre venait d'être choisie pour représenter l'Espagne. Cette surprise fut couronnée par la Palme d'Or pour la réalisation de *Viridiana*. L'organe du Vatican, *l'Osservatore romano*, fut choqué de ce choix, et s'insurgea contre ce film qu'il qualifia de sacrilège. Le scandale alerta Franco qui, étroitement lié à l'église, se chargea d'envoyer le chef-d'œuvre aux oubliettes. Cette infraction envers l'institution plut aux fidèles amis de Buñuel qui purent constater que son film restait fidèle à ses idées politiques et à sa lutte antifranquiste. Durant presque un an ce film resta dans l'ombre avant d'être finalement reconnu par les Mexicains qui le commercialisèrent. Ayant heurté l'institution ecclésiastique, *Viridiana* n'apparaîtra sur aucun écran espagnol avant la fin du Franquisme en 1977. Dès 1962, Buñuel mène une vie de bohème, flânant d'une ville à l'autre, Mexico, Paris et Madrid, sans jamais trouver de pied à terre. Ce mode de vie se reflète dans la suite de ces compositions puisqu'à l'exception de deux autres films tournés à Mexico, *El ángel exterminador* en 1962 et *Simón del desierto* en 1965, il continuera ses réalisations en France et en Espagne.

Il est intéressant de relever que la carrière de Luis Buñuel en tant que réalisateur fut très longue, si l'on considère le nombre d'années écoulées ainsi que le nombre d'œuvres créées entre son premier tournage *Un chien andalou* datant de 1929 et son dernier film, *Cet obscur objet de désir* réalisé en 1977. Comme les précédentes lignes l'attestent, la progression de Buñuel dans le monde du cinéma pourrait se lire en trois temps, mais avec des constantes évidentes tout au long de son œuvre cinématographique. Gwynne³ divise la carrière de Buñuel en trois étapes. Suivant ses indications temporelles, la première période allant de 1929 à 1934, correspondrait à la réalisation de films considérés par la majorité comme «surréalistes». *Un chien andalou*, *L'Âge d'or* et *Terre sans pain* appartiennent à cette première catégorie filmique. La seconde période s'étendant de 1946 à 1960 est souvent rappelée comme la période mexicaine chez Buñuel. Comme déjà mentionné plus haut, durant cette tranche de vie, Buñuel réalise plusieurs films commerciaux. Enfin, la troisième période s'ouvre avec le retour de notre cinéaste en Espagne, marqué par le scandale de *Viridiana*, ainsi que par ses incessants déplacements entre le Mexique, la France et son pays natal.

Cette vie d'exilé permanente a su donner un ton particulier aux œuvres de Buñuel, mêlant différentes cultures et intégrant différentes problématiques sociales. A travers le cinéma de Buñuel, nous découvrons entre autres la tradition noire de la culture espagnole, son intérêt pour le surréalisme français, ainsi que l'empreinte populaire du cinéma mexicain. Luis Buñuel n'a cessé de composer avec tous ces éléments, remettant en question le cinéma avant-gardiste, devenant un véritable précurseur cinématographique, allant du film documentaire au film populaire. Buñuel ne connaît plus les frontières, il erre de pays en pays. Cet aspect biographique devient une métaphore de son œuvre, puisque comme lui, ses films ne se définissent dans aucun genre ni dans aucun style cinématographique, laissant toute tentative de catégorisation vaine. La caméra de Buñuel ne se contente pas de restituer la vie telle qu'elle est, de filmer la réalité de manière transparente, mais elle propose de sensibiliser le spectateur, de l'amener au-delà de la simple perception. Le style cinématographique est donc indéfinissable et le spectateur est appelé à prendre une part active à ce qui est montré, pour autant qu'il se retrouve parmi les nombreuses allégories et symboles inscrits dans ces scènes.

Lorsqu'il s'agit de catégoriser Buñuel, nombreux sont les critiques à avoir décelé chez ce cinéaste un intérêt constant pour l'esthétique surréaliste. A titre d'exemple, Julio Alejandro notera que : «Le sédiment du surréalisme se dilue de plus en plus au cours des films réalisés par Luis Buñuel, s'atténue progressivement jusqu'à n'avoir plus, dans ses derniers films, qu'une espèce de valeur décorative»⁴. Cependant d'autres critiques tels que Jenaro Talens ont vu en Buñuel un cinéaste parfaitement réaliste : «His films are the splendid testimony of a tour de force : a type of realism that does not reflect reality redundantly, but inscribes the real symbolically»⁵. Ces différents points de vue illustrent bien la confusion qui persiste lorsque l'on mentionne l'œuvre de Buñuel. C'est pourquoi, nous tenterons de démontrer dans

³ Edwards GWYNNE, *A Companion to Luis Buñuel*, New York, Editions Tamesis, 2005, p. 143.

⁴ Charles TESSON, *Luis Buñuel*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 1995, p. 62.

⁵ Jenaro TALENS, *The Branded Eye. Buñuel's Un chien andalou*, London, University of Minesota Press, 1993, p. XVIII.

ce travail que ce cinéaste complexe a pour ambition de recréer dans ses films un monde connu, sans perdre de vue les absurdités et les contradictions qui l'accompagnent. Ces éléments incongrus sont amplifiés à l'extrême, portant l'univers buñuelien à la frontière du fantastique et du réel.

Au cours de notre analyse, nous tenterons de découvrir en quoi cette tradition de « surréalisme dilué » ne contribue guère à éclairer la nature du cinéma de Luis Buñuel. Il ne s'agit pas ici de nier la relation de Buñuel avec la période avant-gardiste, ainsi que son intérêt pour le surréalisme français, mais d'offrir une vision plus nuancée. A titre d'exemple, *Un chien andalou* ou *L'Âge d'or* furent reçus comme des œuvres intégrant le cinéma surréaliste et commentées à peu d'exceptions près, uniquement à travers les codes dictés par Breton. Or, cette vision exclusive du groupe surréaliste est quelque peu réductrice car d'autres dimensions animent l'œuvre de ce cinéaste.

En nous donnant pour but d'analyser deux constantes de l'œuvre buñuelienne, c'est-à-dire la structure réaliste et l'attitude provocante envers une société en déclin, aux mœurs rigides et surannées, nous nous focaliserons de manière arbitraire sur quatre films appartenant à divers genres, réalisés dans des pays différents, et à des périodes distinctes de la carrière de notre cinéaste. Suivant la chronologie des œuvres, nous nous intéresserons à la première réalisation de Buñuel *Un chien andalou*. Ce film venu remettre en question le septième art est resté la grande référence parmi les nombreuses autres productions buñueliennes. Bien que ce film ait fait l'objet d'éloges de la part du groupe Breton, paradoxalement, c'est avec cette même œuvre que le cinéma d'avant-garde transite vers le cinéma narratif. Elle est extrêmement puissante puisqu'en elle réside toutes les bases de la logique manipulatrice de Buñuel. En effet, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, notre réalisateur parvient à construire un récit en omettant volontairement la structure conforme à l'américaine.

Le second film étudié, *Terre sans pain*, est un reportage nous dévoilant le mode de vie ancestral et misérable d'un peuple espagnol habitant la région de Hurdes. Comme nous aurons l'occasion de le voir, si a priori ce film nous montre la souffrance d'un peuple, il fait également appel à la présence et à la prise de position de ses auditeurs. En effet le reportage joue avec la situation du spectateur, la construction filmique et la manière dont le malheur d'autrui est présenté par la caméra. Cette dernière réalisation prend tout son sens dans l'œuvre de Buñuel puisqu'elle s'interroge sur la véracité de ce qui est filmé, sur la perception cinématographique. Buñuel prolongera son intérêt pour le réalisme social dans le troisième film que nous aborderons, *Los olvidados*. Les thèmes principaux de ce film, la misère et l'abandon, sont internationaux, cependant, nombreux sont les indices qui nous renvoient directement à la culture espagnole séculaire. *Los olvidados* donne du sens à notre analyse, dans la mesure où Luis Buñuel intègre dans le procédé de l'énonciation divers discours, proposant une interprétation pluri-perspectiviste de la réalité. Enfin, le dernier film abordé, *Viridiana*, raconte l'histoire d'une belle jeune femme aspirant à une vocation religieuse, et qui se verra éloignée de la voie ecclésiastique. Nous pouvons présager dans cette histoire la subversion buñuelienne, décrivant les hiérarchies sociales en les renversant, en mettant à nu les conventions. Le monde bourgeois est ébranlé dans ce film, poussant le spectateur à s'interroger sur la crédibilité des valeurs institutionnelles. *Viridiana* restitue une atmosphère pesante où chaque geste, chaque objet tiré de la vie quotidienne acquièrent une curieuse dimension. Enfin, l'analyse comparative de ces quatre films nous permettra de cerner les modalités filmiques d'un réalisme multi-perspectiviste qui ont fait de ce cinéaste une figure unique dans le monde du cinéma, et plus particulièrement la perle rare du cinéma européen.

2. Homogénéisation de la modernité cinématographique ?

2.1 Cinéma hollywoodien

Dans ce qui suit, nous étudierons brièvement le monopole cinématographique américain au début du XXe siècle, précisément au moment même où naît le cinéma de Buñuel. Nous verrons qu'aux Etats-Unis le cinéma était alors à son apogée et qu'il exerçait une forte influence auprès des Occidentaux et des Latino-américains. Cette partie s'inspire essentiellement des divers volumes de *Historia general del cine* édités par Gustavo Dominguez et Jenaro Talens.

Comme mentionné plus haut, en cette première moitié du XXe siècle, lorsque l'on parle de cinéma, la première grande référence venant à l'esprit est Hollywood. L'industrie cinématographique hollywoodienne travaillait avec des modalités d'expression calquées sur ce qui était reconnu comme « narration classique »⁶. Le cinéma hollywoodien est en relation directe avec son contexte historique, ce qui explique sa forte influence sur le continent européen. Bien avant l'entrée des Etats-Unis dans la deuxième guerre mondiale, de grandes transformations et une prise de conscience au niveau social s'étaient déjà opérées sur le continent américain. Durant la période du New Deal, toute réalisation filmique sera reliée aux croyances politiques, économiques et culturelles du président Roosevelt (1882-1945). Le sonore apparaîtra dans les années '20, ce qui placera le cinéma au devant de la scène, face à d'autres systèmes de communication tels que la presse ou la radio. Ce progrès technologique se présentera comme un puissant puits d'informations et de diffusions, et contribuera fortement à un changement idéologique auprès des spectateurs. Giuliana Muscio nous informe que « las dos líneas principales de intervención ideológica del cine clásico americano se refieren a la estabilización social y a la reelaboración del concepto americanismo »⁷. Cette idéologie cinématographique hollywoodienne sera véhiculée par le biais d'un système narratif rattaché à des règles précises, puis dispersé dans le reste du monde, il deviendra universel. Par analogie à la politique qu'exerçait Roosevelt, le cinéma était accessible à tous, contrairement à ses débuts où le cinéma était un luxe réservé à l'élite. C'est ainsi que le cinéma se modernisa à la fois qu'il se démocratisa. L'avantage d'une telle banalisation du monde cinématographique était que les diffusions devenaient d'une part des produits de consommation, et d'autre part, elles dictaient une sorte de modèle à suivre. L'industrie cinématographique américaine, à la fois divertissante et formatrice pour les spectateurs, ne manquait également pas l'occasion de leur montrer une image parfaite de la société et de sa politique. Ces caractéristiques venaient alors directement modifier l'idéologie du public en lui proposant des modèles dans une société idéalisée. Le cinéma et la politique ne faisaient plus qu'un, les films étant un outil politique permettant de rêver une autre réalité. Nous comprenons à présent l'importance du rituel du *happy ending*, auquel, comme le relève l'étude de Muscio, le cinéma classique américain a attaché beaucoup d'importance, caractéristique filmique ayant pour fonction de rasséréner le spectateur et de le retenir dans ce monde virtuel héroïque. La difficulté de chaque réalisation tient donc du fait que le spectateur qui s'attend à cette fin heureuse doit être captivé par la trame.

L'apparition sonore permit à Hollywood de s'étendre sur le marché au niveau mondial et les maisons de production ont proliféré. Douglas Gomery nous informe à ce propos qu'entre 1930 et 1950 cinq studios principaux géraient la distribution des productions aux Etats-Unis, à savoir Paramount, Loew's, Fox film, Warner Bros et RKO. Parmi ces corporations, celle ayant soutenu le plus activement l'idéologie newdealiste fut la maison des Warner Bros.

L'arrivée du sonore permit au cinéma de développer les genres qui jusque là étaient minoritaires et se différençaient peu entre eux. Le *western* fut un des premiers genres reconnus, alors que la comédie musicale, le cinéma de gangsters et les films d'horreur étaient des formes tout à fait nouvelles. Jean Pierre Coursodon⁸ étudie les spécificités pointues de certains genres aussi anciens que le *western*. A titre

⁶ Gustavo DOMINGUEZ, Jenaro TALENS, 1996, *Historia general del cine. Estados Unidos (1932-1955)*, Vol. VIII, Madrid, Editions Cátedra, 1996, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁸ *Ibid.*, p. 227.

d'exemple, le contenu narratif de ce genre cinématographique est strictement limité dans le temps et l'espace. D'un point de vue historique, le *western* s'implante durant la deuxième moitié du XIXe siècle dans des régions précises situées au centre ainsi qu'à l'ouest des Etats-Unis. Le *western* qui incarnait un modèle cinématographique, plutôt caricatural et quelque peu désuet, devint alors en vogue grâce au sonore. Tout comme le *western*, selon Coursodon, le cinéma de gangsters est également délimité dans un temps et un espace précis. Sa temporalité renvoie à un contexte contemporain, alors que son espace nous plonge dans des milieux urbains tels que Chicago et New York. Durant les années '30 et '40 les genres filmiques arriveront à leur zénith, ce qui implique également une production à la chaîne ainsi qu'une standardisation dans la production américaine. Les produits réalisés ne sortaient guère du carcan de ces genres, totalement codifiés et peu diversifiés. Il faudra attendre les années '50 pour qu'une dégradation s'opère au sein des genres, phénomène causé par la dissolution des studios.

Durant son séjour à Los Angeles, Buñuel vivra une expérience souvent remémorée, car représentative du système des productions hollywoodien. Suivant les codes d'alors, Buñuel avait compris que les personnages se construisaient selon le type de film dans lequel ils apparaissaient. Le réalisateur Sternberg (1894-1969) avait un jour invité Buñuel à visionner une avant-première. Le film traitait de la guerre et l'héroïne qui incarnait le rôle d'une prostituée, mourait fusillée. Le producteur fut extrêmement déçu d'apprendre que dès les premières minutes du film, Buñuel avait compris le destin tragique réservé à l'héroïne, d'autant plus que le personnage ne pouvait passer au travers des mœurs strictes de l'époque. Un ami de Buñuel, parfait connaisseur des schémas hollywoodiens en arriva à la même conclusion : « [...] las putas en una película en general, sí que pueden morir asesinadas, pero en una película de guerra... »⁹. Cette anecdote, restée dans les annales, illustre bien l'importance et la rigueur de ces codes cinématographiques, ainsi qu'une maîtrise de cet outil de la part de notre cinéaste.

2.2 Cinéma européen

Sur le continent européen, le monde cinématographique souffrira de grandes transformations suite à la deuxième guerre mondiale. Jusqu'aux années '50, le cinéma européen passera par diverses phases filmiques, allant de l'influence totalitariste à la période néo-réaliste italienne. Ce dernier courant représenta pour le cinéma européen un renouveau, un modèle cinématographique capable de restituer des expériences aussi émouvantes et tragiques que celle de l'Italie d'après guerre. Ce genre fut d'autant plus innovateur car il apparut en Europe comme un style filmique unique et totalement indépendant. En effet, durant la première moitié du XXe siècle, contrairement à l'industrie cinématographique américaine, aucune codification filmique n'avait été réellement établie en Europe, jusqu'à l'apparition du néoréalisme italien.

L'après-guerre avait été un frein considérable au développement cinématographique sur le vieux continent. Les productions nationales européennes cessèrent d'exister laissant à l'industrie américaine une porte ouverte sur le contrôle cinématographique européen. Malgré cette influence, d'autres réalisateurs tels que Luis Buñuel sortiront du moule américain, apportant au cinéma un champ de vision tout à fait moderne et révolutionnaire. Suite à la guerre, Hollywood se présentera en tant que modèle pour l'Europe, qui dépendra économiquement du cinéma américain. Esteve Riambaunous informe à ce propos que « [...] durante el trienio comprendido entre 1946 y 1949 –fecha de la irrupción masiva de la televisión y de la sentencia antimonopolítica contra la industria del cine norte americano-, Hollywood vivirá uno de los periodos más productivos de su historia »¹⁰. En effet, d'une part les salles de cinéma américaines connaissent un succès fou, et d'autre part, suite au démantèlement des industries européennes, Hollywood jouit de ce nouveau commerce, à la fois que sa présence suppose l'instauration de la paix dans les divers pays européens privés jusqu'alors du cinéma nord-américain. Totalement dépendants du cinéma hollywoodien, c'était au tour des Européens de se projeter dans le rêve cinématographique américain, population qui avait tout à reconstruire, dans un contexte économique défavorable.

⁹ Agustín SANCHEZ VIDAL, *Luis Buñuel*, Madrid, Editions Cátedra, 2004, p. 12.

¹⁰ Gustavo DOMINGUEZ, Jenaro TALENS, *Historia general del cine. Europa y Asia. (1945-1959)*, Vol. XV, Madrid, Editions Cátedra, 1997, p. 47.

Au milieu de ce boum cinématographique hollywoodien, tant les industries européennes chargées de passer les films que les distributeurs, s'opposèrent fermement à l'augmentation massive des licences de doublages accordées aux productions de l'autre continent. En France, à titre d'exemple, divers accords avaient été conclus entre l'ambassadeur de la République française Léon Blum (1872-1950) et le Secrétaire d'Etat nord américain James Byrnes (1879-1972). Heureusement pour certains producteurs, certains contrôles, en France par exemple, avaient été instaurés pour contrer l'expansion cinématographique américaine, alors que dans d'autres pays, les petites industries souffraient de ces exportations. Cette demande accrue envers le cinéma américain était également due à son absence durant plusieurs années sur le Vieux continent, et avait généré une frustration chez les Européens. Les accords franco-américains furent contestés par le parti communiste français dès l'entrée de la guerre froide, ce qui mena nos deux représentants, Blum et Byrnes, à une rectification du pourcentage d'importation ainsi qu'à l'instauration d'impôts prélevés sur les entrées de cinéma et sur le métrage des films distribués. Ces nouvelles mesures englobant l'état et les importations, garantissaient au cinéma français sa survivance, contrairement à d'autres pays européens totalement effacés par la prédominance du cinéma américain.

Sur la péninsule ibérique s'annonçait le commencement d'une période totalitaire en 1939, les fascistes l'ayant emporté sur les républicains. Ce fut également l'ouverture d'une nouvelle période cinématographique espagnole, durant laquelle l'écran devrait se contenter de refléter le nouveau régime reposant sur le catholicisme national, politique menée par le général Francisco Franco (1892-1975). Sous la période franquiste, un système de contrôle avait été mis en place ; les images étaient filtrées par le Département National de Cinématographie. Jusqu'à la fin du franquisme, c'est-à-dire 1979, tout scénario se devra de passer la censure au préalable. Cette emprise totalitaire et ce contrôle médiatique ne suffirent cependant pas à bâillonner les cinéastes protestataires. Comme mentionné plus haut, Buñuel est représentatif de ce type de fraude. Ayant tourné *Viridiana* sous l'égide d'UNINCI, ce film est une entrave au système de production national de l'époque.

2.3 Cinéma latino-américain

Le cinéma latino-américain adopte le modèle industriel à partir des années '30. La majorité des films étant alors argentins et mexicains, ils n'étaient pas le produit de grosses industries monopolistiques comme en Amérique du nord, mais au contraire, ils étaient réalisés par de nombreux petits studios. En Amérique latine, le monde du cinéma est un monde bourgeois, dont les entreprises, loin d'atteindre la taille de celles d'Hollywood, sont fortement influencées par ces dernières. La « lumpen bourgeoisie »¹¹ pour reprendre l'expression d'André Gunder Frank, est une nouvelle classe qui émerge avec la période du sonore, bourgeoisie auparavant incarnée par des Européens immigrés. La *lumpen bourgeoisie* correspond dans le monde du cinéma à des producteurs possédant peu de ressources financières, se conformant avec l'aile protectrice hollywoodienne. Le développement cinématographique latino-américain suivra durant les années '30 et '40 le modèle de l'industrialisation. La radio fut une source directe d'inspiration pour le cinéma d'Amérique latine, important moyen de communication qui devança très vite la presse. En effet, cet outil médiatique avait développé divers genres de diffusion tels que la radio-théâtre ou la radio-nouvelle, comme le précise l'étude de Paulo Antonio Paranaguá¹². Le monde du spectacle et de la musicalité sera repris au cinéma durant cette même période avec l'apogée du genre *chico criollo*. Le Mexique connaissait alors un succès prodigieux avec *la comedia ranchera*, ce qui valut un accroissement significatif en termes de production et d'exportation. L'aide des Etats-Unis apportée au Mexique durant la deuxième moitié du XXe siècle, lui permettra d'ailleurs de se maintenir en tête du marché ibéro américain jusqu'à une étatisation progressive. Les deux genres les plus exploités au Mexique étaient le mélodrame et la comédie. Suivant l'étude de Paranaguá¹³, le premier genre est caractérisé comme étant noble et à la fois populaire. Les réalisations comptent sur peu de moyens et les réalisateurs, jamais à l'abri des aléas, doivent composer avec. Certains producteurs frôlant la faillite faisaient appel à l'Etat afin que des normes de sécurité favorisant les productions nationales dans les salles de cinéma soient mises en place. Les scénarios

¹¹ Gustavo DOMINGUEZ, Jenaro TALENS, *Historia general del cine. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*. Vol. X, Madrid, Editions Cátedra, 1996, p. 233.

¹² *Ibid.*, p. 234.

¹³ *Ibid.*, p. 238.

devaient alors passer entre les mains de la censure. Nous remarquerons ici que tant le cinéma nord-américain que le cinéma sud-américain étaient dictés par des codes stricts dont nul n'osait s'affranchir.

Ainsi, durant la deuxième Guerre Mondiale, Hollywood s'établit en tant que référence pour l'Amérique latine à travers une distribution et une exhibition massive d'une part, ainsi qu'un contrôle dans la production d'autre part, empêchant l'Amérique latine de développer ses propres moyens de production. L'étude menée par Paranaguá relève qu'Hollywood détenait un grand pouvoir de manipulation en privilégiant certaines industries d'un point de vue technique et économique.

La carrière mexicaine de Buñuel a souvent été vue comme une coupure par rapport à l'intégralité de son œuvre. Notre réalisateur a certes joué un rôle important dans la modernisation de la culture mexicaine, mais l'influence de la culture européenne dans ces productions est indéniable. De plus, en tant que réfugié républicain d'un pays devenu dictatorial et dans lequel la censure exerçait un fort contrôle, réaliser à l'étranger lui permettait d'intégrer des éléments culturels de sa patrie. Malgré le fait que Buñuel travaillait pour un cinéma à caractère commercial avec toutes les contraintes que cela pouvait inclure, il parvenait toujours d'une manière ou d'une autre à manifester ses idées politiques. Buñuel restera un cinéaste unique en Amérique du Sud, car il sera le premier réalisateur à être valorisé en tant que cinéma d'auteur. Cet exilé devenu célèbre dans une contrée lointaine et étrangère, parvint subtilement peu à peu à se libérer des règles cinématographiques imposées pour retrouver son indépendance. Sa carrière mexicaine atteint son paroxysme avec le tournage de *Los olvidados* en 1950, première réalisation relativement libre de Buñuel. En dépit du scandale provoqué au Mexique, cette nouvelle réalisation connaît un énorme succès en Europe, mais Buñuel ne gagne toujours pas son indépendance. Jusqu'à la réalisation de *Viridiana*, notre cinéaste continuera à se plier à des conditions de tournages, mais à chaque fois moins sévères, notamment avec les coproductions américaines. Tentant de garder sa signature filmique, Buñuel ne cessera de jongler avec les ambiguïtés, de sortir des codes dès que l'occasion se présente. Notre réalisateur se convertit en un cinéaste à la fois admiré et redouté, mettant un frein à son adhésion dans l'industrie américaine. Buñuel s'intègre difficilement au Mexique, et pour cause, son regard critique, son empreinte culturelle française et espagnole sont des éléments qui peinent à se marier avec le modèle de production imposé. Contrairement aux autres productions mexicaines, *Los olvidados* nous offre un regard propre à Buñuel, une vision morbide, où l'on peint pour la première fois la vie des bidonvilles mexicains. Buñuel surpasse ici le néoréalisme italien et bien entendu, le *happy ending* américain n'est pas au rendez-vous. La notion d'héroïsme est absente, le film baigne dans une atmosphère de détresse, avec comme nous le verrons au cours de notre analyse, un éclairage particulier sur le monde quotidien.

Durant la période d'industrialisation et de production, nous l'avons vu, les genres filmiques et les codes sont des caractéristiques incontournables dans le monde du cinéma. Buñuel quant à lui, pimente ses réalisations de détails grotesques et de contrastes, ce qui lui a permis de se démarquer des autres réalisations et d'être par la suite reconnu. Dans ce travail, nous observerons que la transgression buñuelienne touche avant tout les institutions et leur mode de fonctionnement. L'étude des quatre réalisations ci-mentionnées de ce cinéaste au caractère profane, nous permettra d'approfondir quels sont les moyens de subversion mis en œuvre, quels sont les aspects singuliers de ces films, et enfin dans quelle sphère cinématographique se situe Buñuel.

3. Entre le réalisme et le surréalisme

3.1 Le cinéma et la réalité

Nous débuterons cet aparté par une brève définition du cinéma. Tout d'abord, celui-ci semble reposer sur deux plans différents: le dialogue et les images. D'après une définition donnée par Antonin Artaud au sujet du cinéma et de la réalité, les films sont construits sur la base de dialogues ainsi que sur l'émotion qui est verbalisée. Ces échanges sont accompagnés d'images et d'actes permettant à l'audience une bonne réception du message. Artaud ajoute que le sens émane également de la simple juxtaposition d'objets, ou de la présence de mouvements. Ainsi le cinéma joue avant tout avec la réalité, le quotidien : « La peau humaine des choses, le derme de la réalité, voilà avec quoi le cinéma joue d'abord. Il exalte la matière et nous la fait apparaître dans sa spiritualité profonde, dans ses relations avec l'esprit d'où elle est issue. Les images naissent, se déduisent les unes des autres en tant qu'images, imposent une synthèse objective plus pénétrante que n'importe quelle abstraction, créent des mondes qui ne demandent rien à personne ni à rien »¹⁴.

Nombreux sont les critiques à s'être référés au maniement filmique des images, manœuvre capable d'imiter notre pensée durant le sommeil, objectif jusqu'alors jamais atteint avec les autres moyens de communication existants. Le cinéma parvient ainsi à exprimer notre subconscient, de la même manière qu'il tente de reproduire notre entourage réel. Ramón Carmona, dans son manuel introductif du cinéma *Cómo se comenta un texto fílmico*¹⁵, introduit de manière fort intéressante la relation existante entre le spectateur et des notions telles que la réalité, l'image et le sens. Nous tenterons de synthétiser quelques pistes d'analyse mentionnées par Carmona, ce qui nous permettra par la suite de mieux cerner les caractéristiques cinématographiques d'un réalisateur tel que Luis Buñuel.

Le développement de l'audio-visuel est venu modifier notre manière de percevoir le monde et les informations ainsi transmises laissent une grande marge quant à la manipulation du public. Carmona procède dans son ouvrage à l'analyse de ce puissant moyen de communication, attribuant à l'image les caractéristiques suivantes : « su carácter de inmediatez, su apariencia de reflejo especular y su duplicación de la realidad »¹⁶. Cependant, comme le relève notre critique, la réception de ces informations est conditionnée par l'idéologie de chacun. En effet, la capacité à décoder une image pour lui donner un sens dépend de la culture iconographique individuelle avec les clichés qu'elle renferme, et par conséquent, la distinction entre « la realidad de la imagen » et « la imagen de la realidad »¹⁷ tend à se confondre. Abraham Moles quant à lui décrit l'image comme « soporte de la comunicación visual en el que se materializa un fragmento del universo perceptivo, y que presenta la característica de prolongar su existencia en el curso del tiempo »¹⁸.

L'image possède plusieurs supports tels qu'une photo ou un dessin, et est parsemée d'éléments iconographiques familiers au spectateur, de sorte que celle-ci est immédiatement reconnue et intégrée. Toutefois, une image publicitaire demande un exercice de réflexion supplémentaire dans la mesure où les multiples associations d'éléments peuvent donner lieu à une toute autre forme de signification métaphorique ou symbolique. De ce fait, l'image capte instantanément l'attention du sujet le faisant passer par un travail mental et inconscient : « La imagen, tal y como es percibida, no sólo transmite, como efecto de sentido, representaciones más o menos logradas de los objetos, sino que hace resonar el deseo inconsciente del espectador. La imagen ofrece, mediante elaborados sistemas de composición, un tejido múltiple de relaciones diferenciales que debe ser convenientemente leído, es decir, construido por el espectador, si éste quiere apurar todas sus posibilidades de sentido »¹⁹. Si le cinéma naît à partir d'une série d'images photographiées puis projetées sur l'écran, ces reproductions du monde réel défilant sur l'écran donnent lieu, comme l'explique Carmona, à une nouvelle forme de lecture, à une écriture imagée.

¹⁴ <http://www.fiftyfifty.org/artaud/realit.html>.

¹⁵ Ramón CARMONA, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Editions Cátedra, 1996.

¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

Notre critique mentionne dans sa recherche « [la] iconización del flujo temporal »²⁰, en se référant à l'image filmique, non seulement capable de restituer le monde qui nous entoure mais aussi d'y inclure deux autres plans bien réels : l'espace et le temps. Grâce à ces nouvelles dimensions, le cinéma se veut narratif, dépassant la simple reproduction de la réalité que propose la photographie ou le dessin. Selon Carmona, ces aspects mènent l'échange entre ce qui est diffusé et le sujet à un saut dit qualitatif, puisque ce dernier se reconnaît, s'oriente et se projette même dans ces images. Dans sa recherche, Deleuze (1983) caractérise le mouvement cinématographique de « falso movimiento »²¹. En effet, sachant qu'un mouvement perçu à l'écran est construit sur la base de nombreux photogrammes défilant les uns après les autres, il est par conséquent facile de recourir à la correction de l'image. De cette manière, le cinéma a la capacité de modifier un mouvement et de le faire passer pour réel. C'est pourquoi il convient de parler d'impression de réalité lorsque l'on se réfère à une projection filmique. Voici comment cette dernière est perçue et définie par Carmona : « [...] una máquina de simulación capaz de proponer al espectador percepciones de una realidad cuyo status se aproxima al de las representaciones oníricas (que se presentan como percepciones). El cine vendría a proponer una especie de psicosis artificial con posibilidad de control (salida de la sala) »²². Si le rêve nous renvoie à l'inconscient et nous fait croire à une réalité, le cinéma quant à lui nous renvoie à notre propre perception, et cette dernière se confronte à la réalité que l'écran propose. Notre auteur renvoie les deux approches, tant celle du rêve que celle du cinéma, à l'illusion de la réalité, à cette différence que le film implique une participation du récepteur.

Nous terminerons ce chapitre par une citation de Pasolini tirée de l'ouvrage *The Branded Eye* de Talens, qui illustre parfaitement cette relation complexe entre le cinéma et la réalité : « Cinema does not evoke reality, as literary language does ; it does not copy reality, as painting does ; it does not mime reality, as drama does. Cinema reproduces reality, image and sound! By reproducing reality, what does cinema do? Cinema expresses reality with reality »²³. Comme nous aurons la possibilité de l'observer, la position de Luis Buñuel ne diffère pas tant de ce mode de pensée, bien que le rêve et l'irrationnel semblent être des thèmes de prédilection dans ses réalisations.

3.2 Le surréalisme et ses limites

Buñuel s'est imprégné du surréalisme durant ses années passées à la Résidence, et sa fascination pour ce mouvement se ressent dans ses premières tentatives littéraires réalisées à Madrid. L'impact artistique du mouvement surréaliste en Espagne s'est produit durant la même période qu'en France, plus précisément en 1916, date à laquelle apparaît à Barcelone le premier numéro de la revue *Dadá 391* de Francisco Martínez de Picabia (1879-1953). Ce célèbre peintre espagnol était passionné par les « -ismes » de l'époque, et ce fut en partie grâce à ses écrits que le surréalisme vit le jour sur la péninsule. Ces mouvements seront minutieusement repris et étudiés plus tard par Ramón Gómez de la Serna²⁴ (1888- 1963). L'année 1916 correspond à la formation du groupe dadá à Barcelone, groupe qui fit simultanément son apparition à Madrid. A partir des années '20, ce sera le déferlement des « -ismes » . Ces mouvements novateurs intéressèrent de près les artistes des grandes métropoles, cependant, le mouvement surréaliste à Madrid avait un attrait plus populaire qu'à Paris. Nous relèverons qu'un groupe surréaliste espagnol s'était déjà formé avant le manifeste écrit par Breton. Cette génération marquera à tout jamais l'art espagnol, connue sous le nom de *Generación del Veintiséte*. Contrairement à son pays voisin, le surréalisme espagnol ne dérive pas d'auteurs tels que Swift (1667-1745) ou Sade (1740- 1814), mais il s'inspire directement de sa culture littéraire, comme l'œuvre de *La Celestina* (1499), du genre picaresque ou encore de la peinture nationale. De plus, le surréalisme espagnol ne se présentait pas en tant que support politique, contrairement à son homologue français.

²⁰ *Ibid.*, p. 33.

²¹ *Ibid.*, p. 34.

²² *Ibid.*, p. 40.

²³ Jenaro TALENS, *The Branded Eye. Buñuel's Un chien andalou*, op. cit., p. XX.

²⁴ Ramón Gómez de la Serna marquera fortement Luis Buñuel avec ses *greguerías*, de courts poèmes en prose.

Néanmoins, ce mouvement intervenait en réponse au naturalisme, courant peu flexible du siècle antérieur. Nous comprenons à présent pourquoi un cinéaste tel que Buñuel, sortant de la logique conventionnelle et grand amateur de la provocation, ait été catalogué parmi les cinéastes surréalistes. Nous aurons l'occasion de constater dans cette analyse que Buñuel travaille avec tout ce qu'il y a de plus ordinaire et que les effets fantasmagoriques ainsi que les séquences apparemment désorganisées sont toutes pensées et construites. Sous ces effets de style, se cache un véritable analyste d'une société corrompue par les grandes institutions.

Suivant les préceptes de l'école surréaliste, ce mouvement se définit comme un « automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale »²⁵. D'un point de vue philosophique : « Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie »²⁶. Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, et comme le relève Talens²⁷ dans sa critique, les surréalistes n'avaient pas pour but de dénigrer le discours esthétique occidental. Ceux-ci cherchaient au contraire à mettre en place une nouvelle notion de système. Le surréalisme était alors l'élément manquant, le pôle capable de compléter la notion du réalisme. L'automatisme prôné par les surréalistes était en antagonisme avec le langage rationnel, ainsi qu'avec l'ordre établi.

L'entrée de Luis Buñuel dans le groupe de Breton date de 1929, année de parution du *Second manifeste surréaliste* publié dans le journal *La révolution surréaliste*. Cette intégration a permis à Buñuel de renforcer ses idées politiques, car l'idéologie surréaliste était en lien direct avec le communisme. La correspondance entre surréalisme et communisme se faisait de plus en plus manifeste ; tous deux exprimaient la nécessité d'un changement dans la société, d'une révolution immédiate. Le surréalisme se voulait introspectif, libéré de toute forme de logique et de la raison, dans l'espoir d'atteindre une nouvelle réalité. Cette forme de pensée remettait en question toutes les valeurs conventionnelles occidentales, valeurs jugées coupables des multiples conflits sociaux. Au fil du temps, Buñuel perçut ses compères surréalistes comme faisant partie d'un monde bourgeois clos et élitiste, c'est pourquoi il jugea contradictoire qu'un tel groupe se révolte contre ce qu'eux-mêmes incarnaient alors : des bourgeois. Refusant d'être confiné au sein d'un groupe et fidèle à son indépendance, Buñuel abandonna le groupe surréaliste en 1932.

En 1920, Buñuel travaille en étroite collaboration avec le célèbre Dalí. Le mélange d'idées de ce duo explosif mènera à la réalisation en 1929 du film *Un chien andalou*. Lorsqu'on évoque ce chef-d'œuvre, les deux premiers mots qui viennent à l'esprit des spectateurs sont *surréalisme* et *irrationnel*. Buñuel rapportera à propos de cette réalisation unique en son genre que « le scénario fut écrit en moins d'une semaine selon une règle très simple [...] ouvrir toutes les portes à l'irrationnel. N'accueillir que les images qui nous frappaient, sans chercher à savoir pourquoi »²⁸. Ces pistes peuvent expliquer pourquoi ce film fut accueilli par Breton en tant que révélation du cinéma surréaliste. En effet, le scénario est totalement décalé du mode filmique conventionnel. Plusieurs éléments relèvent l'esprit anti-bourgeois et les éléments relevant de l'horrible, du rêve et de l'irrationnel s'imbriquent parfaitement au sein de la pensée surréaliste. La célèbre scène de l'œil mutilé fut interprétée comme l'action capitale du film, une parfaite métaphore des principes de ce mouvement, c'est-à-dire annuler la vision de la réalité, se couper du monde extérieur pour laisser place à l'inconscient. Cependant, l'étiquette de surréaliste communément apposée à Buñuel a été repensée. Dans *The Branded Eye*, Talens reconsidère la notion de cinéma surréaliste chez Buñuel, en entreprenant une analyse détaillée du matériel cinématographique des films de ce cinéaste, et plus spécifiquement du film *Un chien andalou*. Son analyse relève dans un premier temps l'impasse de ce mouvement, puis la non-applicabilité de la notion de surréalisme chez Buñuel. Loin de vouloir résumer ici toute la démarche de cette pensée, nous nous concentrerons sur un concept clé relevé par ce critique. En effet, celui-ci dénote à travers un article de Goudal, intitulé « Surréalisme et cinéma », les principaux problèmes liés aux idées de Breton s'appliquant à la littérature ainsi qu'à la peinture. Une des questions

²⁵ fr.wikipedia.org/wiki/surr%C3%A9alisme

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Jenaro TALENS, *The Branded Eye. Buñuel's Un chien andalou*, *op. cit.*, p. 73.

²⁸ Manuel, RODRIGUEZ BLANCO, *Luis Buñuel*, *op. cit.*, p. 64.

primordiales évoquées par Goudal est de savoir comment il est possible d'accéder à l'inconscient sans l'aide du conscient, ce qui revient à dire qu'il existe une limite impalpable, imperceptible entre le rêve et la réalité. Deuxièmement, ce critique se pose la question de savoir comment ces propositions contraires à la logique à la base peuvent être mises en application sans pour autant renoncer à un élément crucial qui est la communication. Nous apprenons par la suite que le cinéma selon lui est un moyen d'échapper à cette impasse, du moins dans le cas du premier problème soulevé. Du point de vue de Goudal, le cinéma est capable de produire une « hallucination consciente », c'est-à-dire un état permettant d'accéder à cette limite entre le rêve et la réalité tant recherchée des surréalistes. Quant au deuxième point, celui-ci est facilement résolu puisque le cinéma permet par ses images successives d'offrir une idée qui ne respecte pas pour autant la logique verbale. Talens répond à ces propos prenant comme support le film *Un chien andalou* : « “the conscious hallucination” mentioned by Goudal is no longer a “state” in which the viewer is cast; it is rather the result of a rhetorical construction that can be explained and analysed »²⁹. Ainsi, la réalisation d'*Un chien andalou* ne repose pas tant sur la recherche d'une dimension esthétique, mais bien plus sur la notion d'art en tant que discours institutionnalisé. La finesse de ce film consiste en ce que, contre toute attente, il propose un renversement des modes conventionnels existants. Le génie de notre cinéaste intervient dans la manière d'annuler le monde narratif institutionnel tout en faisant mine d'y adhérer. Si a priori ce film semble, de par sa volonté d'annihiler le système conventionnel, rejoindre la pensée surréaliste, cette décomposition n'est qu'apparente puisqu'elle vise bel et bien, comme nous le verrons dans ce qui suit, à se questionner sur notre vision de la réalité et à la développer. Pour la première fois dans le monde du cinéma, Buñuel élabore, dans sa réalisation, des stratégies de décomposition filmiques dans le but d'appréhender ce qu'est la notion de réalité cinématographique. Ce mécanisme est par conséquent rendu explicitement visible aux spectateurs. De ce fait, les métaphores parsemant le film, son côté inesthétique et son désordre spatio-temporel sont analysés par Talens comme une volonté de la part du cinéaste à vouloir déconstruire le réel représenté dans le monde cinématographique : « The real, radical subversiveness (an attempt not to turn the system upside down or to make it simply more comprehensive, but to deconstruct it) is to be sought in the *realism* rather than in the *surrealism* of Buñuel's and other theorician's projects. [Buñuel] [...] [has] once shared the views of the Bretonian group, but soon became aware of its impasse »³⁰. Illustrant ces propos, voici ce que Buñuel confessera lors d'une entrevue pour le journal mexicain *Novedades* de 1953 : « Yo ya no soy surrealista porque no pertenezco a ningún grupo. (...) La reacción surrealista correspondió a una determinada realidad; ahora comprendo que no se puede enfrentar la realidad exclusivamente con el surrealismo. (...) El surrealismo no es algo inexistente que se agrega a la realidad, no inventa la realidad, la ve más completa; no es algo que haya de buscar, está ahí »³¹. Le surréalisme s'est converti, pour Buñuel, bien plus en une méthode susceptible d'illustrer la réalité cinématographique qu'en une stratégie permettant d'accéder à un monde fantasmagorique. Si certains critiques ont vu en Buñuel la progression d'un réalisateur surréaliste vers un réalisateur réaliste, dans ce travail nous tenterons de prouver qu'une telle progression du surréalisme vers le réalisme n'est pas appropriée, puisque la réalité telle que perçue par notre cinéaste, n'est autre qu'une construction à partir d'éléments existants. Ainsi, parler du cinéma de Buñuel n'est guère une tâche aisée, car l'étiquette surréaliste appliquée jusqu'alors à notre réalisateur permettait de nommer ce qui était en décalage par rapport aux conventions, comme l'avait été le groupe de Breton.

3.3 Buñuel et l'influence du réalisme

Le courant littéraire réaliste intervient durant la deuxième moitié du XIXe siècle dans des circonstances sociales bien précises. En effet, la bourgeoisie s'affiche en tant que classe dominante, un nouveau rang se forme, celui du prolétariat, et la société est concentrée sur cette nouvelle ère industrielle. Sur le plan littéraire, toute subjectivité est bannie, laissant place à une analyse pointue de la réalité. Les problèmes de l'existence humaine et la dénonciation des difficultés que rencontre la société sont les sujets clés qui préoccupent alors les auteurs. A cette époque, le roman est le genre littéraire le plus en vogue et les écrivains aiment à intégrer ces divers faits sociaux qui procurent aux lecteurs un effet de proximité. Le naturalisme, mouvement dérivé du réalisme, s'est principalement focalisé sur le comportement humain, décrit au travers de la société. Proches dans leur évolution, tant les auteurs du réalisme que du naturalisme

²⁹ Jenaro TALENS, *The Branded Eye. Buñuel's Un chien andalou*, op. cit., p. 82.

³⁰ *Ibid.*, p. 88.

³¹ Augustín SANCHEZ VIDAL, *Luis Buñuel*, op. cit., p. 68.

furent influencés les uns par les autres. Parmi ces littéraires, Juan Valera (1824-1905), Benito Perez Galdós (1843- 1895), ou encore Loepoldo Alas « Clarín » (1852-1901) furent non seulement des auteurs phares en Espagne, mais aussi, comme nous le verrons dans ce qui suit, des sources d'inspiration pour le cinéma buñuelien.

Luis Buñuel s'est tourné vers le cinéma³² afin de moduler la réalité avec sa caméra, de « se servir du cinéma comme d'une loupe »³³ pour reprendre les paroles de Tesson. Ainsi en est-il avec *Terre sans pain*, film qui démasque une réalité relevant de l'horreur. Alors que la théorie bazinienne conçoit le plan dans le cinéma comme étant l'hymen de la réalité, il en est autrement pour Tesson : « Dans le cinéma de Buñuel, l'hymen de la réalité n'existe pas. Il y a d'un côté la réalité de l'hymen (tissu, rideau de chair de la première fois, vitre ouverte sur le monde réel ou désiré), et derrière, une autre réalité, voire une vérité, pas nécessairement reliée à la précédente »³⁴. Cette citation fait référence à la conception unique du monde telle que révélée par Buñuel en opposition avec le milieu cinématographique conventionnel. Buñuel apporte au réalisme une nouvelle dimension, en bouleversant ce mouvement artistique et en passant par une critique violente de la société. Selon la dialectique de Duffrene, « la subversión tiene dos aspectos: negativamente, es rechazo del sistema; positivamente, es búsqueda de un mundo diferente »³⁵. Comme nous le verrons, ces deux caractéristiques intègrent parfaitement l'œuvre de Buñuel, de manière technique dans *Un chien andalou*, projet mettant à nu la notion de système, ainsi que dans *Terre sans pain*, *Viridiana* ou encore *Los olvidados* films qui nous dévoilent l'injustice, une vision insoutenable mais bien réelle d'une société dysfonctionnelle.

Un autre aspect traitant la réalité chez Buñuel s'appuie sur la simple observation de ce qui nous entoure, sur une vision objective des éléments. Bien que ces objets soient tirés du monde quotidien, leur interaction à travers le champ de la caméra nous renvoie à un monde étrange, voire irrationnel. En regard avec le comportement objectif, le grand Dalí opposait à ce propos le concret au symbolisme, notamment dans une série d'articles intitulés « Documental-París 1929 », autrement dit, peu après avoir collaboré dans sa réalisation filmique avec Buñuel : « Que los hechos de la vida aparezcan coherentes es el resultado de un proceso de acomodación muy parecido al que también hace aparecer el pensamiento como algo coherente, siendo, como es en su funcionamiento libre, la incoherencia misma »³⁶. C'est donc à juste titre que Buñuel a emprunté à Breton cette fameuse phrase, lors d'une conférence sur le cinéma : « Lo más admirable de lo fantástico es que lo fantástico no existe, todo es real »³⁷, entendant par là que le réel permettait de toucher aux notions du fantastique.

Comme nous l'avons mentionné dans la partie introductive, suite aux violentes hostilités vécues en Europe, le cinéma italien a adopté un regard tout à fait novateur sur la réalité, ce qui lui a valu une renommée internationale. Ainsi, le style néoréaliste proche du genre de la chronique, avait été adopté par le cinéma italien. En effet, le néoréalisme s'intéressait aux faits quotidiens, et les auditeurs se sentaient proches de cette réalité qui leur était familière. Cependant, la lecture que Buñuel nous propose de la réalité ne correspond nullement au courant parti d'Italie, car cette réalité-néoréaliste est à ses yeux, incomplète. En effet, dans ses films une autre dimension y est ajoutée, une réalité « tangible » pour reprendre l'expression de Kyrou. Ce critique nous retranscrit les propos tenus par notre réalisateur en rapport avec la conception néo-réaliste : « Pour un néo-réaliste [...] 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 »³⁸. Cette approche

³² Il convient de mentionner que Buñuel n'excellait ni dans la peinture, ni dans le domaine littéraire fut contraint de choisir un autre art, le cinéma.

³³ TESSON, Charles, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 15.

³⁴ *Ibid.*, p. 23.

³⁵ Exposición, Residencia de Estudiantes, Pavellón Tratatlántico, Fundación ICO, Museo de las collecciones.. *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*, Madrid, Publicación de la residencia de estudiantes, 2000, p. 229.

³⁶ Agustín SANCHEZ VIDAL, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 18.

³⁷ Victor FUENTES, *La mirada de Buñuel : cine, literatura y vida*, Madrid, Editions Tabla Rasa., 2005, p. 43.

³⁸ Ado KYROU, *Luis Buñuel*, Paris, Editions Seghers, 1962, p. 127.

rationnelle de la réalité n'intéressait guère Buñuel. Notre réalisateur évoque la réalité du monde en observant de près les classes sociales, l'essence humaine, ainsi que la sensibilité du spectateur à l'heure d'appréhender les images, tenant en compte que celui-ci détient un système de pensée préconçu. Le cinéma de Buñuel puise son inspiration à partir de ces axes, et tend à renverser leur logique en relevant leur côté absurde. Dans ce qui suit, nous tenterons de vérifier puis d'affirmer au travers des films choisis, la catégorisation de Buñuel en tant que cinéaste parfaitement réaliste, travaillant et jouant sur différents aspects de la réalité.

4. Le regard de Buñuel sur la société

4.1 Du surréalisme au communisme

Dès ses débuts, Luis Buñuel se fixe pour but de changer la vision du spectateur, et il tiendra fermement à ses convictions au fil de ses productions. C'est pourquoi, lors du tournage d'*Un chien andalou*, le sujet touchait principalement les dysfonctionnements de la société, lançant ainsi une attaque sous-jacente envers les piliers dirigeant une société corrompue par des valeurs dépassées. Ces piliers renvoient à la bourgeoisie, à la religion et à la politique, les trois axes de pouvoir. Nous le rappelons, Buñuel avait dans un premier temps perçu dans le concept surréaliste un moyen de faire entendre son credo politique, puisqu'au même titre que la révolution socialiste, ce courant enfermait un enjeu politique. Lorsque le stalinisme émergea et la révolution soviétique prit fin, les idées de ce mouvement s'effacèrent simultanément avec l'idéologie politique. Le groupe de Breton se démantela et l'Europe se tourna vers une toute autre politique régie par le fascisme. A la guerre civile d'Espagne succéda l'instauration d'une dictature sévère calquée sur les trois piliers ci-mentionnés. Ainsi, l'essence surréaliste de Buñuel se traduit par une fervente attaque envers les abus ainsi que les idéaux incarnés par ce triangle. Il se permet également d'introduire dans ses projets des notions telles que le rêve et la sexualité, éléments tabous des classes dominantes. Nous observerons que ces cibles sont constamment introduites dans les productions de Buñuel, et se rattachent essentiellement à la culture européenne, plus précisément à la tradition catholico-bourgeoise. Ces deux systèmes qu'incarnent la bourgeoisie et l'église ne sont aux yeux de notre cinéaste que deux facettes d'une même médaille. Toutes deux renvoient à l'autorité et exercent une entrave à l'instinct humain. C'est pourquoi, l'idée surréaliste chez Buñuel est à appréhender dans ses motifs politiques, dans sa critique faite aux autorités. Notre réalisateur entreprend par là d'exposer son audience à une réalité qu'il ignore et par extension, que les grands axes de contrôle refusent eux-mêmes d'admettre. Bien qu'il ait quitté le groupe de Breton, ses convictions n'ont jamais fait défaut à ses réalisations qui provoquèrent l'affolement et un sentiment d'humiliation auprès des institutions. En somme, sa dévotion politique et son intérêt pour les problèmes liés à l'actualité constituent un des aspects de la réalité traités par notre cinéaste. Buñuel a su se servir du lien existant entre le surréalisme et le communisme, et en jouer afin de remettre en question les systèmes sociaux ainsi que les valeurs qui les accompagnent. Dans son ouvrage, Talens précise cependant que ce ressenti anti-bourgeois précède déjà l'époque romantique : « the rebellion against nineteenth-century bourgeois art, which may well be considered part of heritage of avant-garde movements, was not something new »³⁹.

Buñuel porte un regard pessimiste sur la société, faisant évoluer ses personnages dans une ambiance morbide, dans un monde inflexible et cruel, sans jamais leur garantir un avenir meilleur. En effet, l'interprétation qu'il donne de cette société en péril rime avec exploitation et injustice. Ainsi, une forme de violence plane dans ses créations, tant dans le message qu'il tente de faire passer que dans les situations filmiques. De plus, la manière dont les plans sont pris et l'impact qu'ils ont sur les spectateurs démontrent une forme de perversité. Buñuel aime travailler sur les effets et utilise à l'extrême la technique du montage. La beauté esthétique, caractéristique artistique fortement appliquée dans l'art traditionnel espagnol, n'est pas une priorité dans ses compositions.

Buñuel attache énormément d'attention au ressenti du spectateur, puisque pour lui, ce dernier fait partie intégrale de ses réalisations. Ces effets vont au-delà de la simple réflexion des auditeurs. A titre d'exemple, dans *Un chien andalou*, la fameuse section de l'œil est ressentie par tous, inspirant un sentiment d'horreur et de dégoût. Par la suite, nous assistons à une scène, dans laquelle la main du jeune homme est prise dans la porte. Un trou noir se forme au centre de la paume duquel sortent des centaines de fourmis. La volonté de notre auteur est ici d'illustrer une souffrance, de la rendre visible au public par le biais de l'image. Observons à présent quels sont les moyens employés par Buñuel pour parvenir à une satire, de même qu'à une subversion du monde bourgeois avec les mœurs et les croyances qui l'entourent, ainsi que les fins politiques de notre réalisateur.

³⁹ Jenaro TALENS, *The Branded Eye. Buñuel's Un chien andalou*, op. cit., p. 71.

4.2 Dénonciation du comportement bourgeois

Les films de Buñuel parodient la bourgeoisie, classe privilégiée n'ayant aucune préoccupation matérielle. Ces films illustrent comment les nobles adoptent un comportement, un mode de vie empêchant le reste de la société de vivre pleinement. Dans *Un chien andalou*, nous voyons un des acteurs⁴⁰ pédaler sur un vélo le long d'une rue. Sa tenue est particulière puisque par dessus son costume il porte des habits de nourrisson. Cette image comme l'interprète Gwynne⁴¹, suggère l'arrêt du développement psychologique au stade de la petite enfance. En effet, l'apparence vestimentaire est surenchérie par une activité enfantine, le vélo. On notera que la manière de pédaler nous renvoie plutôt à l'émotion d'un enfant concentré sur son activité ludique, se déplaçant sans but précis. La cravate et le costume que porte le personnage sont des attributs de la bourgeoisie. Dans une autre scène, deux charognes d'ânes ont été déposées sur deux pianos à queue. Cette image a communément été décodée comme la métaphore d'une bourgeoisie surannée, qui n'a plus aucune raison d'être. Alors que les ânes en état de décomposition avancée représentent la mort de cette classe bourgeoise, les pianos, quant à eux, nous renvoient à leurs valeurs. L'interprétation qui en ressort est donc bel et bien celle d'une bourgeoisie obsolète. Il a aussi été relevé que la chambre dans laquelle se déroulait cette séquence semblait appartenir à un immeuble se situant dans un quartier résidentiel. Nous remarquons également que la jeune femme de la chambre tient entre ses mains un livre d'art et qu'une raquette de tennis est suspendue à son mur. Enfin, la scène finale où nous est montré un couple se promenant le long de la plage, est rempli de détails appartenant au monde bourgeois. La jeune fille vêtue d'un maillot de bain et d'un bonnet marche aux côtés du jeune homme, portant une tenue décontractée, mais chic. Nous distinguons parmi les détails vestimentaires que celui-ci porte une montre. Tous ces éléments, comme le commente Fuentes, offrent « toda una primera impresión del ocio de la clase burguesa de la « alegre y confiada » sociedad de los años 20, de espaldas a los horrores de la Primera Guerra Mundial y a los que se aproximaban en la década de los 30 »⁴².

Buñuel ne met pas uniquement l'accent sur un monde bourgeois opulent, mais il le contraste avec la misère de certains peuples tels que les Hurdes. Grâce à sa réalisation *Terre sans pain*, Buñuel détruit la prétendue libéralité bourgeoise. A son regard satirique va s'ajouter dans ce film documentaire une poignante ironie. A titre d'exemple, sur un des murs d'une école démunie de tout confort, la caméra s'attarde sur la gravure d'une marquise datant du XVIII^e siècle, alors qu'elle vient juste de se focaliser sur les pieds dénudés et les jambes faméliques de ces jeunes écoliers. Ces images mettent en scène deux pôles d'une même société, d'un côté la noblesse, et de l'autre la misère.

Ce documentaire nous présente avec un sarcasme certain, une région vivant de ses propres ressources, mais qui éprouve toutes les difficultés à faire vivre ses habitants car elle est aride. Dans de telles conditions, nous apprenons que seules les familles les moins pauvres possèdent toutefois un cochon. Cependant, on nous informe que la viande du bétail est consommée en trois jours. Plus loin, alors que les images nous présentent des ruches, autre ressource alimentaire possible, on apprend qu'elles n'appartiennent pas aux villageois, mais aux propriétaires habitant la grande ville de Salamanque. Ces ruches sont donc chargées sur des ânes pour être transportées en ville. Comble de la misère, une séquence nous montre que dans cette région le malheur semble également s'abattre sur les animaux. Nous voyons les ânes tomber puis se faire attaquer par les abeilles jusqu'à leur mort. Au fil du reportage, aucun espoir de survie ne semble être accessible pour les Hurdains, et nous assistons à un désenchantement progressif de la région hurdesque. La voix *off* nous informe que durant le mois de mai, la terre ne leur fournit aucune provision, si ce n'est quelques cerises vertes propices aux inflammations de l'intestin.

Face à une telle détresse, les habitants sont confrontés à une autre réalité, celle de la mort. Comme il était lieu de l'imaginer, même les cimetières se font rares dans cette région, faute de moyens. Cette affirmation est accompagnée d'images capturant la mort d'un enfant, dont le corps est transporté à plusieurs kilomètres de son village. Au-delà des conditions de survie, le film s'intéresse également à la population

⁴⁰ Ce personnage est joué par Pierre Batcheff (1901-1932).

⁴¹ Edwards GWYNNE, *A Companion to Luis Buñuel*, op. cit., p. 61.

⁴² Victor FUENTES, *La mirada de Buñuel : cine, literatura y vida*, op. cit., p. 44.

hurdaïne. La caméra filme de loin un groupe d'handicapés mentaux, vivant à l'écart du reste des habitants. Puis sur les dernières images, c'est une vieille femme sans dents vêtue en noir qui fait son apparition. Elle agite une cloche et demande une oraison pour les morts, vision qui accentue la morbidité du documentaire. Nous relèverons enfin que le film s'achève sur un petit village calme et désertique dû à la fatigue et aux nombreuses maladies affectant les villageois.

Los olvidados a souvent été comparé à *Terre sans pain*, car tous deux abordent le côté sombre des régions oubliées, livrées à elles-mêmes. Dans *Los olvidados*, nous expérimentons la vie des bidonvilles mexicains à travers les aventures, ou plutôt mésaventures, d'enfants orphelins. Une fois de plus, le projet de Buñuel sort tout droit d'une réalité sociale, et son film, comme nous l'aurons compris, dénonce une condition de vie peu favorable à des enfants, privés d'amour parental, de perspectives futures, de reconnaissance et fatalement voués à une vie misérable.

En ce qui concerne le film de *Viridiana*, celui-ci nous plonge de manière immédiate dans les valeurs bourgeoises, valeurs qui seront, comme nous le verrons plus tard, transgressées par les personnages principaux du film. La plupart des faits s'organisent autour du domaine de Don Jaime, représentatif du monde bourgeois. Ce monde se distingue de celui des gueux, et il se traduit ici par l'aménagement de la propriété qui nous offre les différents modes de vie de classes opposées. Tandis que *Viridiana* loge dans une chambre avec un confort minimum, elle propose à ses mendiants d'occuper le bâtiment annexe au domaine. Une salle sombre et précaire est aménagée pour ces hôtes, dans laquelle on les voit partager un dîner autour d'une grande table en bois, sans aucun autre élément décoratif. Nous changeons de cadre avec Don Jaime et Jorge, successifs propriétaires du domaine. L'habitation est somptueuse, et nous découvrons à tour de rôles le salon, les chambres ainsi que la salle à manger. L'enjeu de ce film devient clair lorsque les clochards parviennent à prendre possession de la salle à manger de leurs supérieurs. Cette attitude marque un renversement dans la hiérarchie des classes, car les mendiants s'autorisent à vivre un moment de luxe en imitant leurs patrons. Cette intrusion conduit le groupe à la révolte, et à un véritable désordre. Par deux fois *Viridiana* subit une agression sexuelle, marquant une transgression de la pensée bourgeoise. Alors que Don Jaime projette d'épouser puis d'abuser de sa propre nièce, lors du dîner des gueux, dans l'élan de rébellion, notre héroïne est à nouveau agressée sexuellement, mais cette fois-ci par un mendiant.

Avant qu'elle ne se convertisse en lieu chaotique, nous pouvons constater que la salle à manger regorge de luxe, description également vérifiée par Gwynne⁴³. Parmi les objets les plus fastueux, nous distinguons des candélabres majestueux posés sur une belle nappe en dentelle, de grands vases ainsi que des meubles tout aussi imposants qui habillent la pièce. La salle à manger est donc une pièce significative dans la mesure où les pauvres, profitant de l'absence de *Viridiana* et Don Jorge, vont enfin pouvoir habiter, l'espace d'un instant, ce lieu inaccessible. Cependant, le film nous montre également que l'inversion des rôles n'est pas envisageable. En effet, longuement frustrés par ce manque d'abondance et de privilèges, les clochards sont incapables de se gérer dans un tel luxe, ce qui donne lieu à l'anarchie la plus totale. Alors que deux mendiants entament une dispute, celle-ci dégénère et contamine le reste de la salle qui prend à son tour part à la bataille. Le buffet est répandu dans tout le salon, le transformant en un dépotoir chaotique. Kyrou relève que cette orgie est inspirée de Goya, composant des images dans lesquelles la laideur et le grotesque prévalent. Ainsi, cette ressemblance picturale s'applique à l'ébat amoureux des deux clochards à l'arrière du divan, ou encore à la robe de mariée portée par les gueux.

Raquena relève dans cette séquence qu'au-delà des biens, les gueux tentent également de s'approprier des conduites et des phrases de leurs maîtres. En effet, le lépreux accepte l'argent de Don Jorge afin de la sauver des mains de son agresseur. Raquena constate que « no hay más tránsito psicológico en este personaje que el de un cambio de discurso: un instante después de participar en el intento de violación traiciona y asesina a su compañero pronunciando en voz alta las palabras morales de sus amos »⁴⁴. Voici les paroles prononcées par le lépreux après avoir porté un coup sur la tête de son compagnon : « ¡Pa' que aprendas a no meterte conmigo desgraciado ! ».

⁴³ Edwards GWYNNE, *A Companion to Luis Buñuel, op. cit.*, pp. 93-94.

⁴⁴ Antonio LARA, *La imaginación en libertad*, Madrid, Universidad de Complutense, 1981, p. 54.

Enfin, nous pouvons relever que les personnages sont unis par des liens ambigus, ce qui va à l'encontre des mœurs de la société bourgeoise. Don Jaime accueille certes Ramona et sa fille Rita, cependant, nous apprenons qu'avant son mariage Don Jaime avait conçu un enfant suite à une liaison avec une servante. Contraire à l'éthique, Don Jaime avait du mettre un terme à cette relation. Selon la vision d'Oms, « Le "couple" Don Jaime/Ramona reconstitue donc ce qui aurait pu être sa vie sans le poids des contraintes sociales »⁴⁵.

4.3 Buñuel et le blasphème

Il est bon de rappeler que notre cinéaste fut éduqué parmi les jésuites, et qu'il attribua dans ses projets à l'église un intérêt particulier, institution en collaboration directe avec la pensée bourgeoise. En effet, les ordres religieux étaient garants de l'éducation en Espagne, ce qui garantissait un endoctrinement dès le plus jeune âge calqué sur un esprit inflexible. La religion et le clergé sont fortement critiqués et ébranlés dans les films de Buñuel, ce qui certifie un profond dédain envers l'instruction religieuse à laquelle il a été soumis durant son enfance. Tout comme Buñuel, les surréalistes abhorraient les mœurs de cette société bourgeoise-occidentale, parce qu'elle était étroitement liée à la religion et à sa morale. En effet, si la bourgeoisie constituait une aide financière pour l'église, cette dernière était un support pour cette bourgeoisie désireuse de maintenir sa suprématie sur les autres classes, ainsi que les valeurs traditionnelles. Il est alors compréhensible que la religion soit devenue, au même titre que la bourgeoisie, un des majeurs points d'attaque de l'idéologie surréaliste, et de Buñuel lui-même. Dans ses réalisations, il dévoile l'hypocrisie de l'institution ecclésiastique, son esprit étriqué et dépassé. Son penchant pour le blasphème est d'ailleurs notoire dès la naissance de son cinéma. Ainsi, dans *Un chien andalou* nous voyons deux frères de l'école chrétienne se laissant traîner sur le sol tenus à une corde, elle-même rattachée aux pianos à queue sur lesquels reposent des cadavres d'ânes. Carmona interprète cette scène de la manière suivante : « cuerdas + hermanos maristas = religión como lastre »⁴⁶. Selon ce critique, cette séquence illustre de manière métaphorique et métonymique la religion, perçue dès le premier film comme une entrave à la vie humaine. Nous avons déjà mentionné plus haut que l'image du piano et des ânes renvoyaient à la bourgeoisie, et à présent, les prêtres s'ajoutent à ces éléments symboliques, traduisant un poids supplémentaire pour la société.

Terre sans pain dénonce également l'inefficacité de l'église, face au cauchemar qu'endure le peuple hurdin. Alors qu'un enfant est amené jusqu'au cimetière de Nuñomoral, la caméra filme de vulgaires bâtons de bois en guise de croix. Le narrateur commente que « la seule chose luxueuse que nous ayons rencontrée aux Hurdes, ce sont les églises. Celle-ci se trouve dans un des plus misérables villages ». La caméra se focalise alors sur l'imposant monument ecclésiastique, édifice majestueux qui contraste avec le reste du paysage. Une des premières scènes du documentaire souligne la forte croyance de cette région, lorsque la caméra s'arrête sur cette inscription religieuse : « Bendita sea la hora en que María Santísima concibió sin pecado ». Une porte de forme arquée est ensuite filmée, de laquelle sort une vache, puis enfin une femme montrant ses bijoux à la caméra. Dans la séquence suivante, nous changeons de paysage et nous découvrons un lieu inhabité et montagneux. La voix *off* raconte l'histoire de ce lieu, précisant que des moines carmélites y propagèrent jadis le christianisme. On voit apparaître alors les ruines d'un monastère, abandonné et oublié au milieu de ce paysage verdoyant et désertique. La voix ajoute également que l'édifice était autrefois habité par des moines et des domestiques. Fernando Cesarman interprète cette scène comme étant le reflet de la défaite du christianisme : « La vaca y la mujer cargada de amuletos son, además de imágenes mágicas, el opuesto de las siguientes escenas, pues ya no será posible ver ni vacas ni alhajas, y ni la magia podrá existir. Vaca y mujer, símbolos de la maternidad y la fertilidad, todavía pueden ofrecer algo. El monasterio en ruinas tiene el mismo significado: la fundación del cristianismo hace siglos y su fracaso actual. Las normas de conducta aprendidas en el proceso de civilización han fracasado, a pesar de los éxitos sobre los fenómenos naturales: la aridez del paisaje es otro testimonio de esa derrota »⁴⁷. L'animosité de Buñuel envers l'église se comprend donc par rapport à son éducation jésuite puis par

⁴⁵ Marcel OMS, *Don Luis Buñuel*, Paris, Editions du Cerf, 1985, p. 114.

⁴⁶ Ramón CARMONA, *Cómo se comenta un texto fílmico*, op. cit., p. 227.

⁴⁷ Fernando CESARMAN. *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Editions Anagrama, 1976, pp. 103-104.

rapport à la situation politique espagnole. Comme nous l'indique l'ouvrage de Gwynne⁴⁸, l'église, qui avait alors déjà une forte emprise sur la société, prit encore plus d'ampleur lorsque le Général Miguel Primo de Rivera (1870-1930) fut nommé en Espagne en 1923 et mena sa dictature. Suivant les repères historiques de ce critique, le gouvernement du Général Primo prit fin en 1930, auquel succéda en 1931 la Seconde République, et ce jusqu'en 1933. Les élections générales de 1933 annoncèrent la défaite de la gauche par la droite, parti qui fut maintenu durant deux ans, ce qui permit à l'église d'avoir un statut de contrôle, formant équipe avec la politique. La guerre civile éclata en juin '36 et le Général Francisco Franco prit la tête de la dictature, laissant à l'église une place prépondérante au sein du gouvernement. Gwynne précise que si durant les hostilités les prêtres étaient mis à mort, Franco redonna à l'église son rôle de tout puissant et l'Espagne vécut une période de re-catholicisation sur divers plans. Enfin, il rapporte également que l'institution religieuse prit une importance telle que durant les années '40, elle entra dans le système politique, sous le nom de « National catholicisme ».

L'héroïne du film, Viridiana porte le nom d'une sainte et incarne le rôle d'une jeune novice habitant le couvent et souhaitant prononcer prochainement ses vœux. La supérieure lui demande de se retirer du couvent quelques jours avant la prise de voile, afin de rencontrer un oncle qu'elle n'a plus vu depuis longtemps, Don Jaime. Le film débute dans le cloître où vit Viridiana, plus précisément dans une cour. Nous découvrons l'héroïne dès les premières images, et à l'arrière plan nous voyons marcher deux hommes. Dans ces premiers instants, nous ressentons immédiatement la froideur et l'inflexibilité du lieu, deux termes que Buñuel associe volontiers à l'église. La cour est parsemée de piliers et le personnage de Viridiana est aligné juste en face d'une colonne. Comme le relève Gwynne, « the formal architecture of the courtyard, reinforced by the line of boys who cross it, becomes a metaphor for the inflexibility of religious doctrine, while the stonework suggests both hardness and coldness »⁴⁹. Cette première séquence est donc ponctuée par le côté austère non seulement du lieu mais aussi de notre héroïne.

Don Jaime fantasme sur sa nièce trouvant en elle l'incarnation de sa défunte épouse, Elvira, dont il n'est jamais parvenu à faire le deuil. A la demande de son oncle, Viridiana accepte de porter les habits de mariée d'Elvira, vêtements qu'il conserve précieusement dans un coffre. Comme le mentionne Tesson⁵⁰, cet acte est un premier pas éloignant notre héroïne de la vie monacale, car par ce geste elle adopte inconsciemment le voile de jeune mariée à l'instar de son voile de jeune sœur. En obéissant à sa supérieure, Viridiana sera exposée aux tentations de la vie extérieure, expérience qui la mène à la désillusion, lui ouvrant les yeux sur la réalité et sur l'impotence de la religion. Quant aux obsessions fétichistes de Don Jaime, celles-ci traduisent une indéniable frustration sexuelle. La mort tragique de son épouse Elvira le soir des noces, avant même que le mariage ne soit consommé, hante la vie sexuelle de ce personnage. Isolé dans son grenier, Don Jaime revit cet instant en tenant dans ses bras les vêtements nuptiaux, la couronne de fleurs, puis en passant son pied dans les chaussures à talons, symbole de la sexualité féminine. A travers ce rituel intime, Don Jaime tente de vivre cette expérience unique de la vie sexuelle. Parallèlement, la caméra s'infiltré également dans l'intimité de Viridiana, vénérant cette fois-ci des objets représentatifs de la passion du Christ. Viridiana dispose ses objets d'adoration représentés par une croix, un marteau, des clous et une couronne d'épines, qui tout comme les objets de Don Jaime, agissent en tant que substitut de l'être aimé, comme le relève également l'étude de Fuentes⁵¹. Nous noterons que dans une des scènes, Viridiana épiluche une pomme à l'aide d'un couteau en forme de croix, élément qui a été interprété comme un outrage à la religion, au même titre la couronne d'épines jeté dans les flammes à la fin du film. Ce couteau apparaît une deuxième fois, alors que Don Jaime tente d'arranger une montre à gousset avec ce même objet. Un gros plan est pris de cet ustensile, au sujet duquel ce dernier s'exclame : « !Qué idea! ¿Dónde encontraría esto mi padre ? », soulignant le paradoxe d'un tel objet.

Don Jaime applique ses désirs à la réalité en demandant la main de sa nièce. Voyant sa demande déclinée, il décide de mettre en place un plan afin de mettre fin à sa frustration sexuelle. Ayant piégé sa proie avec de la drogue, Don Jaime ne parvient pas à aller au bout de son crime, celui de violer Viridiana, et se rétracte au dernier moment. Cependant, à son réveil Viridiana croit fermement à cette agression et décide

⁴⁸ Edwards GWYNNE, *A Companion to Luis Buñuel*, op. cit., p. 116.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁰ Charles TESSON, *Luis Buñuel*, op. cit., p. 197.

⁵¹ FUENTES, Victor, 2005, op. cit., p. 297.

de fuir le domaine, acte suivi du suicide de Don Jaime. Rongée par la culpabilité, Viridiana ne se sent plus à même d'intégrer le couvent. Dans la scène suivante, la jeune novice informe la mère supérieure de son abandon du couvent et justifie son choix en exprimant sa volonté de répandre le bien autour d'elle. Ne comprenant pas ce changement de destin soudain et froissée par la nouvelle, la mère supérieure présente ses adieux définitifs à Viridiana, démontrant par ces paroles dures l'inflexibilité de l'institution religieuse. Gwynne relève que « just as the bourgeoisie casts out intruders, so the Church, professing Christian compassion, casts out those it regards as undesirable »⁵². Viridiana quant à elle, portée par sa foi et la volonté d'aider son prochain, réunit un groupe de mendiants qu'elle rencontre dans le village, et décide de les aider tout en les initiant à la charité chrétienne. En leur réservant pour toit une annexe du domaine, ses protégés ainsi recueillis composent une sorte de cordée reposant sur la fraternité chrétienne.

Buñuel va à l'encontre de la pensée chrétienne en nous montrant que la charité ne paie pas. Dans *Viridiana*, plusieurs moments renvoient à cette conception antireligieuse. Jorge constate avec désespoir que les animaux sont mal traités par leur maître, lorsqu'il voit passer une carriole à laquelle est attaché un chien. Jorge fait remarquer à son propriétaire l'abus de son comportement. Touché par le triste sort de l'animal et voyant que le conducteur ne prêtait aucune importance à ses propos, Jorge achète finalement le chien. Alors que la carriole repart, par ironie envers ce geste de miséricorde, nous voyons une autre voiture passer, également suivie d'un chien. Ce regard bienveillant est immédiatement frustré par cette apparition, c'est pourquoi notre personnage transfère dans la scène suivante l'échec de son geste à l'attitude de Viridiana envers ses yeux : « Con esta gente va a conseguir poco. Muy poco. Esos tiempos ya pasaron. Deberían dejar que los pusieran todos en la calle. [...] con socorrer a esos pocos con tantos miles no arregla nada ». Ces paroles ne suffisent pas à décourager Viridiana, fermement décidée à aller jusqu'au bout de ses principes, par amour pour la religion. Ses clochards forment bientôt un groupe d'apôtres, en même temps qu'ils incarnent une microsociété, où chacun de leur savoir-faire est mis en avant pour effectuer diverses tâches quotidiennes. Un des mendiants qui se révolte contre le système mis en place par Viridiana, décide de quitter le groupe et abuse de la charité de celle-ci en lui demandant une aumône avant de partir. Notre héroïne se trouve ainsi piégée dans ses principes, ne pouvant transgresser ses croyances. Peu à peu la société idéale de Viridiana s'effondre. Les animosités entre les gueux et les règlements de comptes se multiplient, transgressant ainsi le principe de fraternité. A la fin du film, le même groupe s'empare de la salle à manger afin de festoyer, marquant l'échec total de la mission que s'était fixée notre bienfaitrice. Celle-ci sera trompée et même abusée sexuellement par ceux qu'elle voulait aider, montrant par là une fois de plus que l'altruisme n'est pas la panacée à tous les problèmes d'inégalités.

Buñuel ne distingue pas les conséquences du bien et du mal, puisque tant l'un comme l'autre conduit ses personnages à leur perte. Ce principe fataliste s'illustre parfaitement dans *Los olvidados*, dans lequel nos deux héros, Pedro et Jaibo, incarnent le bien pour le premier et le mal pour le second. Pedro a pour objectif de sortir de son enfer quotidien en devenant un homme honnête, ce qui lui permettrait d'obtenir de sa mère un peu de considération et d'amour. Jaibo quant à lui, apparaît comme une entrave aux rêves de Pedro, l'empêchant de progresser vers une vie meilleure. Contrairement au *happy ending* américain, ici la persévérance de Pedro le conduit tout droit vers la mort. L'innocence infantile est bannie dans un monde où les orphelins se battent pour survivre, et où la justice, tant politique que religieuse est absente. Si l'impiété semble être le thème principal de cette œuvre, nous découvrons néanmoins la forte présence d'images religieuses, de situations directement puisées dans la bible. A ce propos, l'étude d'Oms relève bon nombre de ces manifestations religieuses. A titre d'exemple, dans la cabane où dort Jaibo, la tête d'un âne apparaît sur un des plans, nous renvoyant à la crèche de Jésus. Autre exemple, lorsque Jaibo se rend dans la forge où travaille Pedro, sur la droite de la caméra se dessine l'ombre d'une croix. Enfin, lors de la mort de Pedro, Meche et son grand-père en possession du cadavre croisent Marta qui pour la première fois dans le film s'inquiète pour son fils. Oms relève que ces personnages « composent un court instant le groupe de "la fuite en Égypte" »⁵³. Les séquences sont certes parsemées d'indices bibliques, cependant Buñuel les détourne de leur sens en les insérant dans des situations des plus inopportunes.

Parmi les nombreux personnages aveugles créés par Buñuel, nous retrouvons Don Carmelo, un vieil homme pauvre vivant de la charité. Il expose au début du film, son admiration pour la dictature de

⁵² Edwards GWYNNE, *A Companion to Luis Buñuel*, op. cit., p. 123.

⁵³ Marcel OMS, *Don Luis Buñuel*, op. cit., p. 29.

Porfirio Díaz⁵⁴ (1830-1915) aux passants. Nous apercevons dans sa cabane une croix blanche accrochée derrière sa porte, signe de croyance. Cependant cet homme chrétien en apparence, ne s'accorde pas avec le personnage vicieux que nous découvrons au moment où il tente d'abuser de Meche. Vidal, nous informe que lorsque Don Carmelo s'approche de sa cachette pour compter ses piécettes d'or, « en el guión se especifica que se trata de doce monedas ; un Judas »⁵⁵. En ce qui concerne le personnage de Marta, celle-ci se présente au Tribunal pour mineurs vêtue d'un voile noir. Nous comprenons dans cette séquence son attitude envers Pedro lorsqu'elle confie au juge que son fils est le fruit d'un viol. Il y a une évolution dans le comportement de Marta, qui sous son voile noir, telle une sainte⁵⁶ en deuil, manifeste son repentir et une prise de conscience relative à sa responsabilité en tant que mère.

Dans *Viridiana*, un des mendiants passionnés de peinture demande à l'héroïne de poser en tant que Vierge. L'artiste est sur le point d'achever son tableau de l'ex-voto, et il compte sur Viridiana pour incarner une Sainte. Dans cette scène, l'arrivée de Refugio, futur mère, lance une discussion sur la naissance de l'enfant. En effet, ne sachant pas qui est le père, elle ne peut dire avec certitude quand son nourrisson viendra au monde, situation immédiatement ironisée par un des gueux. Tesson perçoit la séquence comme étant « le prolongement de L'Annonciation : cet enfant à venir, de père inconnu, qui empoisonne les rapports entre Joseph et Marie. Il fonctionne aussi pour Viridiana, en rappel du contenu du mensonge de Don Jaime »⁵⁷. Autre détail troublant, alors que le clochard propose d'immortaliser Viridiana sur sa toile, celle-ci relève l'intérêt qu'il porte pour la vierge. C'est donc au tour du peintre de justifier sa foi : « -Muy devoto parece usted de la virgen María. -Yo no soy beato, pero uno tiene sus creencias, además, con tanta miseria y esta calamidad si uno no tuviera fe... ».

Au cours du festin des gueux, cette confrérie va, le temps d'une pose photo évoquer une image incontournable dans le monde chrétien, celui de la Cène. L'agencement du groupe va restituer un véritable pastiche du fameux tableau de Léonard de Vinci. Enedina, une des mendiante, annonce à la salle qu'elle souhaite garder un souvenir de ce mémorable repas, et lui demande de se préparer à prendre la pose. Surpris par la proposition et curieux de savoir avec quel appareil celle-ci envisage d'immortaliser ses camarades, elle annonce à l'assemblée qu'il s'agit d'un cadeau qui lui vient de ses parents. La femme se place en face du groupe et, contre toute attente soulève sa jupe. Il est important de relever que c'est précisément l'aveugle, personnage antipathique et mauvais qui tient la place du Christ. L'ironie est on ne peut plus explicite et une nouvelle attaque est lancée. Buñuel reste fidèle à son attitude provocatrice.

Nous avons vu que notre cinéaste adoptait une vision agnostique à travers la manipulation des sacrements religieux et des icônes sacrés. Reprenant les paroles de Paz : « [la obra del cineasta es] una crítica de la ilusión de Dios, vidrio deformante que no nos deja ver al hombre tal cual es... El tema de Buñuel no es la culpa del hombre, sino la de Dios »⁵⁸. L'application de la charité ainsi que la foi ne suffisent pas à combler la vie de nos personnages buñueliens, car notre cinéaste croit fermement à ces paroles de Mellen : « institutions are blind to human realities »⁵⁹.

4.4 Le désir et la répression

La majeure partie de l'œuvre de Buñuel étudie de près la sexualité ainsi que la relation entre les sexes. Dans l'idéologie surréaliste, la sexualité constituait un des sujets clés puisque celle-ci incarnait une liberté par rapport aux valeurs morales d'une société castratrice. Laisser libre cours à l'instinct, voilà ce que prônait le surréalisme. Cependant, ce retour à un sentiment humain se heurtait aux convictions religieuses. Comme nous le verrons dans ce qui suit, Buñuel éclaire la bourgeoisie sous l'angle de la cruauté et de la frustration sexuelle.

⁵⁴ Porfirio Díaz dirigea le Mexique de 1876 à 1911.

⁵⁵ Rafael AVIGNA, Gabriel FIGUEROA FLORES, *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, Mexico, Editions Turner, 2004, p. 72.

⁵⁶ Cette allure de sainte lui est également attribuée dans la séquence du rêve.

⁵⁷ Rafael AVIGNA, Gabriel FIGUEROA FLORES, *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, op. cit., p. 246.

⁵⁸ Agustín SANCHEZ VIDAL, *Luis Buñuel*, op. cit., p. 16.

⁵⁹ Joan MELLEN, *The World of Luis Buñuel*, New York, Editions Oxford University Press, 1978, p. 112.

Dans *Un chien andalou*, le désir amoureux est paroxysmique : la pulsion sexuelle dicte la conduite de nos personnages, sans aucune retenue de leur part. À titre d'exemple, la jeune femme se précipite sur le cycliste, puis l'embrasse sur toutes les parties de son visage. De retour dans la chambre, le jeune homme saisit le corps de la jeune femme en plaçant ses mains sur ses seins. Par un fondu enchaîné, ses mains palpent ensuite le corps dénudé du personnage. Tandis que les mains restent visibles, les seins se transforment en cuisses. À cette succession d'images s'engage une course poursuite entre ces deux personnages, durant laquelle l'homme sous le joug de son impulsion tente d'attraper sa proie. Cette course se poursuit à travers la chambre dans laquelle la jeune fille évite son compagnon en se précipitant derrière une porte. Nous voyons ici que les impulsions de nos deux personnages reposent clairement sur les deux pôles mentionnés par Carmona ; « el Deseo y la Represión ».⁶⁰ Alors que le jeune homme persévère dans sa quête en retenant la porte de sa main, pour la deuxième fois dans le film, une prolifération de fourmis apparaît sur cette partie du corps. Le désir ressenti par le personnage n'a pas de limites, ce qui va à l'encontre de toute convention. De ce fait, *Un chien andalou* désoriente également le spectateur en rendant visible les inhibitions sexuelles. Les références à la sexualité et la symbolique de cette main ont été interprétées par Oms comme ce qui suit : « [...] une tentative de traduction visuelle et onirique de la solitude sexuelle. C'est un film sur le désir infantile d'abord, adolescent ensuite, en conflit avec les pulsions de mort qui l'entravent, le paralysent, l'inhibent et le punissent, c'est un itinéraire clos, refermé sur lui-même, pris au piège de son propre vertige »⁶¹. La morale restrictive des institutions dénature l'attraction de l'homme vers la femme, tout comme nous l'indique l'image des pianos tirés par les deux frères, reflet de la pensée dogmatique accompagné de son effet frustratif. Nombreuses sont les images nous montrant que l'être humain est emprisonné dans ces mœurs sociales, un exemple en est le fourmillement sur la main, signalant une forte démangeaison. D'autres pistes comme la décharge des revolvers, ou encore la mort des amants au bord de la plage ont été interprétées comme des tentatives d'assouvissement sexuel, en vain. En effet, tous ces actes pulsionnels sont irrévocablement marqués d'une sanction, la mort. Ainsi, ce qui devrait nous renvoyer à la vie, à un acte naturel, est traduit dans la morale catholico-bourgeoise par le châtement et la mort.

La main revient comme un feed-back dans ce film. La première fois que les fourmis apparaissent, un gros plan est fait sur cette partie du corps appartenant au cycliste présenté dans la première scène. Dans la scène qui suit, l'attention d'une jeune femme aux cheveux courts et vêtue d'un costume est retenue par une main amputée, trouvée dans la rue. L'androgynie se trouve bientôt entourée d'une foule curieuse de voir la découverte, tandis que notre personnage asexué tente d'approcher le membre à l'aide de son bâton. Un policier ramasse alors la main, et avant de la confier à l'androgynie, la range dans une boîte rayée. La foule disparaît lorsque ce mystérieux personnage se fait violemment faucher par une voiture. Cesarman interprète cet accident comme le châtement causé par la masturbation. Ainsi : « Tratar de recoger la mano es negar el castigo por la masturbación, pero el policía-padre la reprende, recoge la mano y la guarda en la caja que traía el ciclista. Una vez guardada la mano, todo parece en paz y los peligros sexuales desaparecen »⁶². Cesarman continue son argumentation en relevant que le personnage est sanctionné, tout comme le cycliste précédemment tombé de son vélo : « [...] la joven en la calle se encuentra expuesta al peligro de sus sentimientos, simbolizados por los coches que pasan, y termina atropellada y mutilada. El accidente que sufre la joven repite el sufrido por el joven de la bicicleta: ambos terminan pareciendo muertos como defensa y castigo de su sexualidad »⁶³.

Comme nous l'indique Gwynne⁶⁴, la main et les fourmis sont deux éléments souvent évoqués dans les peintures de Dali. Chez cet artiste, la représentation de la main renvoie à l'acte de masturbation. En tant qu'acte condamné par l'église, cet élément pictural traduit la réprobation du plaisir sexuel solitaire. Dans *Un chien andalou* d'autres images interprètent l'acte sexuel ; le nuage passant au travers de la lune ainsi que le rasoir sectionnant l'œil ont tout deux été rattachés à l'acte de pénétration. Gwynne adhère à cette analyse : « [...] this involving a passive woman violated by an aggressive and misogynistic male »⁶⁵. Une fois de plus, le plaisir sexuel est empreint de sadisme. Buñuel tient à ce que le public partage cette douleur

⁶⁰ Ramón CARMONA, *Cómo se comenta un texto filmico*, op. cit., p. 225.

⁶¹ Marcel OMS, *Don Luis Buñuel*, op. cit., p. 38.

⁶² Fernando CESARMAN, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, op. cit., p. 77.

⁶³ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁴ Edwards GWYNNE, op. cit., p. 62.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 61.

misogyne et n'hésite pas pour cela à recourir à des images puissantes, exposant ainsi le désir au danger. Les indices ayant attiré à la sexualité n'en finissent plus dans cette réalisation. Dans la partie « seize ans avant », la jeune fille fixe attentivement le mur à côté duquel se trouvait l'assassin. La caméra suit son regard et se concentre sur une tache se transformant en papillon tête de mort. Celui-ci a été interprété par Cesarman comme symbole des organes génitaux féminins : « [...] enfatizar este símbolo significa que la provocación de la mujer se intensifica ; asimismo el deseo sexual del hombre aumenta hasta alucinar los genitales femeninos en esta imagen ».⁶⁶

Dans la dernière scène, la jeune fille se met un châle sur les épaules et ouvre une porte menant directement au bord de mer. Elle sort y retrouver son amant sur la plage et ils entament une romantique promenade. Ce moment est intense puisque pour la première fois depuis le début du film, nos deux protagonistes peuvent pleinement profiter de leur intimité. Cependant, les vagues ramènent sur le sable divers éléments, dont le vélo des premières scènes et la boîte rayée contenant la main, symbole des désirs interdits. Ainsi, bien que nos deux personnages tentent de vivre librement leur passion, ces différents objets interviennent afin de les mettre en garde contre leurs désirs. Enfin, la dernière partie intitulée « au printemps », se résume à un seul plan ; les deux corps sans vie et ensablés de nos amants, conséquences terribles d'une relation interdite.

Tesson⁶⁷ évoque la présence d'un « inceste divin » pour le film de *Viridiana*, alimenté par le désir de Don Jaime pour sa nièce Viridiana, et d'« inceste communautaire » dans *Terre sans pain*, évoquant un monde vivant en complète autarcie. A juste titre, ce critique cite quelques lignes de Sade, qui traduisent parfaitement la logique buñuelienne, c'est-à-dire le non-sens des lois de l'église : « L'inceste est-il plus dangereux ? Non, sans doute ; il étend les liens des familles et rend par conséquent plus actif l'amour des citoyens pour la patrie [...] Les premières institutions favorisaient l'inceste ; on le trouve dans l'origine des sociétés ; il est consacré dans toutes les religions ; toutes les lois l'ont favorisé »⁶⁸.

Tout comme dans *Un chien andalou*, *Terre sans pain* évoque une prédestination à la souffrance et à la mort. Le principal message de cette réalisation est qu'aucun être humain ne peut s'épanouir dans cette région devenue hostile, inconnue voire ignorée du reste du pays. Le film débute dans un village du nom de La Alberca, dans lequel ses habitants, en ce jour de fête, ont recours à une tradition pour le moins sanglante. Des paysans montés à cheval doivent décapiter des coqs suspendus par leurs pattes. Ce rituel barbare ne s'harmonise guère avec l'esprit de la célébration. Voici comment Cesarman perçoit la séquence : « El contexto de la boda ilustra acerca de la desfloración de la novia, y la sexualidad se plantea como un acto agresivo; a su vez el novio representa la negación de la angustia de la castración por los aspectos prohibidos de la sexualidad humana »⁶⁹.

Los olvidados aborde également les conséquences tragiques de la relation amoureuse extraconjugale ; c'est-à-dire la naissance d'enfants non-désirés, livrés à eux-mêmes et en manque d'amour. Marta ne montre aucun geste d'affection envers son fils Pedro, refusant même de lui donner à manger. Son exaspération la pousse à envoyer son fils au tribunal, précisant au juge qu'elle ne tient pas à lui rendre visite. Voici comment Marta justifie ce comportement anti-maternel : « ¿Cómo lo voy a querer si ni conocí al padre? Yo era aun una « escuincla » y ni pude defenderme ». De manière ironique, ce n'est que lors d'un rêve que Pedro obtient l'attention de sa mère. En effet, Marta lui donne un baiser, puis un morceau de chair sanguinolent, symbole vaginale d'après Cesarman⁷⁰. Nous voyons Jaibo dépouiller Pedro de son bout de viande crue et donc lui voler le geste attentionné de sa mère. Nous observerons que dans cette séquence onirique, l'apparition de Marta vêtue en blanc nous renvoie à l'apparition d'une sainte, image qui contraste avec l'érotisme qu'elle exhale en présence de Jaibo. Alors que sensualité et religion se confondent dans le personnage de Marta, la querelle pour ce bout de viande représente le besoin d'attention pour son fils et une proie sexuelle pour Jaibo. La réaction de ce dernier face à ce bout de chair crue laisse présager sa future aventure avec Marta. Alors que le jeune délinquant vient de dérober un couteau en argent dans le lieu de travail de Pedro, il se rend chez la mère de ce dernier et la surprend en train de se laver les pieds.

⁶⁶ Fernando CESARMAN, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, op. cit., p. 84.

⁶⁷ Charles TESSON, *Luis Buñuel*, op. cit., p. 195.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 195.

⁶⁹ Fernando CESARMAN, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, op. cit., p. 103.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 114.

L'érotisme est déjà explicite face à cette partie du corps dénudée, volupté accentuée par le regard de Jaibo. L'attente de Pedro est le prétexte à l'intrusion du jeune homme, et Marta ne fait rien pour le renvoyer. La caméra se concentre sur l'échange des regards et une douce musique vient pimenter le jeu de séduction. Jaibo entame alors une conversation au sujet de sa mère dans l'intention d'émouvoir Marta, puis profite de cet instant pour se rapprocher d'elle. Tout d'abord gênée, Marta s'écarte de son séducteur, mais Jaibo dans le feu de sa confession se retrouve à quelques centimètres de Marta, et la fixant du regard, il lui avoue que sa mère ressemblait à une Vierge. C'est lors de sa deuxième visite que la scène de séduction atteint son paroxysme. Cette rencontre évoque une relation de quasi-pédophilie puisque Marta se donne à un ami de son fils ; le dangereux jeu de séduction entre Marta et Jaibo aboutit ainsi à l'inceste. Cette fois-ci c'est un son de trompette et de tambour qui accompagne le désir amoureux. Lors de cette deuxième rencontre, Marta prend les initiatives, et se montre plus réceptive. Alors que Jaibo s'apprête à quitter les lieux, elle le retient en lui disant « ¿Ya se va ? ». Suite à ces mots, Jaibo en quête d'intimité referme la porte d'un coup de pied. Le désir pédophile se manifeste à un autre moment du film. Alors que Pedro contemple une vitrine, il se voit offrir de l'argent par un homme semblant appartenir à une haute classe d'après son aspect vestimentaire. L'arrivée soudaine de la police les fait fuir, et malgré le fait que le spectateur n'ait rien entendu de leur échange, les images parlent d'elles-mêmes. Ojitos quant à lui est abandonné par son père en pleine rue. L'enfant attend sagement le retour de son géniteur et refuse de croire à un tel acte de cruauté. Peu après, nous observons ce même personnage se nourrir du lait d'une chèvre, signe de recherche de protection et de chaleur maternel.

La première apparition du vieil aveugle, Don Carmelo, se fait dans la rue au milieu de la foule, alors qu'il tente de se faire quelques sous avec ses divers instruments. Dans son discours, il exprime sa fascination envers l'époque du Dictateur Porfirio, où selon lui, la femme était mieux éduquée, car son rôle se limitait à celui de la mère : « [...] ahora les voy a contar el corrido de mi general don Porfirio Díaz... Rían, pero en tiempos de mi general había más respeto y las mujeres estaban en la casa, no como ahora, que andan por ahí engañando a los maridos [...] »⁷¹. Dès les premières séquences du film, la problématique de l'adultère est soulevée par le vieillard. Le personnage de Don Carmelo, nous l'avons vu, incarne un être pervers. La tentative de guérison du vieil aveugle par le biais d'une colombe morte est interprétée par Cesarman⁷² comme étant un symbole phallique. Ce même homme tente d'abuser de la petite Meche, relation une fois de plus pédophilique. La complicité entre Meche et Ojitos évolue jusqu'à devenir une attirance. Le jeune garçon conseille à son amie de s'enduire la peau de lait de chèvre, lui affirmant que ce geste lui procura une peau de soie. Meche découvre ses jambes en relevant sa jupe, et au moment où elle s'apprête à suivre les recommandations de Ojitos, Jaibo la surprend dans ce moment intime, tout comme il avait surpris Marta auparavant en train de se laver les pieds. Plus fragile et naïve que Marta, Jaibo se permet de molester la jeune fille. Cependant, par deux fois cette dernière parviendra à user de ses charmes pour obtenir ce qu'elle veut. Consciente de son pouvoir de manipulation auprès des hommes, elle exigera deux pesos de Jaibo contre l'échange d'un baiser, ou des bombons du vieux Don Carmelo. Tout comme Pedro, Meche est également le fruit d'une aventure sexuelle. Aussi, lorsqu'elle se fait agresser par Jaibo, son frère ainé n'intervient pas pour la défendre, soutenant les mêmes propos que Don Carmelo envers les femmes.

Ces indices nous poussent à reconsidérer la place de la femme, reléguée au deuxième plan par rapport à l'homme. Dans le film de *Viridiana*, Luis Buñuel accuse le côté patriarcal des bourgeois, attitude soutenue par l'influence de l'église. A travers les personnages de Buñuel nous vivons leurs débauches sexuelles, à la fois que nous comprenons l'absurdité de l'endoctrinement de l'église. Dans l'ouvrage *Entretiens avec Max Aub*, Buñuel insiste sur cette relation église-péché, car le second naît du premier : « Le péché du monde. Il y a péché parce qu'il y a religion, hein ? Sans religion pas de sens du péché. Toute religion a son sentiment du péché, de ce qui est tabou. Il y a en lui du péché »⁷³. Ainsi, le personnage de Viridiana qui se veut chaste et pure, exerce manifestement un pouvoir sexuel, puisqu'il attire le désir de Don Jaime, de son fils Jorge puis de ses protégés. Talens parle de négation des personnages féminins dans le cinéma de Buñuel. Selon ses propos, une telle négation n'émane pas de la culpabilité du personnage mais découle plutôt de son innocence et de sa naïveté : « [...] as in the case of Viridiana, their desires to be free necessarily imply the questioning of the system of values of Western culture, the only value system to which Buñuel refers

⁷¹ *Ibid.*, p. 111.

⁷² *Ibid.*, p. 114.

⁷³ Jean-Claude CARRIERE, *Entretiens avec Max Aub*, Paris, Editions Pierre Belfond, 1991, p. 173.

explicitly and among whose norms he sets his characters- away, as we remarked before, from abstract or metaphysical generalisations »⁷⁴. Viridiana est un personnage crédule, qui ignore son pouvoir d'attraction en tant que femme. Rejetée à son insu du monde religieux, elle accède par paliers au monde humain, celui des pêcheurs. Paradoxalement, le film nous montre que la nouvelle vie de Viridiana, celle d'une belle jeune femme, est beaucoup plus saine que celle en tant que sœur. A ce propos, Buñuel lui-même affirme que « my heroine is more virginal at the end than she was at the beginning »⁷⁵. Alors que notre novice croit être à l'abri de la tentation en agissant selon les préceptes chrétiens, ses efforts sont vains et la mènent inexorablement à sa perte. La retraite de Viridiana loin du couvent, lieu imperméable à la sexualité, la mène au déclin de ses vœux tant espérés. Malgré sa foi et son attitude de sainte au milieu d'un monde auquel elle refuse d'appartenir, les deux agressions dont elle fait l'objet, la première l'empêchant de prononcer ses vœux et la deuxième l'éloignant définitivement de sa vie pieuse, l'écartent définitivement de la religion. Bien que la jeune Viridiana se protège derrière le masque de la chasteté, son arrivée chez son oncle est une véritable mise à l'épreuve à laquelle elle échouera. A peine installée au domaine, la caméra filme les jambes nues de Viridiana. Alors qu'elle s'apprête à enfiler son habit de nuit, nous découvrons tout le charme du geste de l'héroïne tentant de retirer ses bas. Cette scène sensuelle dévoile au spectateur le potentiel érotique que notre héroïne refuse de voir. Nous remarquerons que la caméra se focalise à plusieurs reprises sur cette partie du corps. Juste avant son arrivée dans le domaine, nous apercevons Don Jaime relâcher les jambes de la petite fille de la servante, Rita, alors qu'elle saute à la corde. La présence de Viridiana ravive les désirs de Don Jaime, qui sort de son coffre les habits de mariés, symboles représentatifs d'un épanouissement sexuel manqué qui lui permet cependant un assouissement fantasmatique. Si la mort inopportune d'Elvira est l'événement castrateur de la vie sexuelle de Don Jaime, voyeurisme et fétichisme sont les deux seuls moyens de gratification sexuelle pour lui.

Une séquence montre Viridiana entrant en contact avec la nature et la vie de fermière, et tente pour la première fois de traire une vache. Soudainement elle arrête son activité et la caméra nous fait sentir son hésitation en cadrant sa main, comme si elle prenait soudainement conscience de la connotation phallique du pis. Cette séquence parle d'elle-même et évoque le fort conflit existant entre la sexualité et la religion, deux mondes qui ne peuvent se rencontrer. Nous avons déjà mentionné comment Don Jaime avait planifié l'agression sexuelle de sa nièce. Le lendemain de la tentative de viol, alors que l'oncle jure à Viridiana ne pas l'avoir touché, celle-ci continue à croire au viol. Comme le relève Cesarman : « Cuando el tío le afirma que no la ha violado, ella prefiere quedarse con la mentira que rectificar la realidad, ya que así puede continuar siendo víctima y vivir la fantasía de la violación »⁷⁶.

Don Jaime représente les valeurs d'une bourgeoisie désuète, et sa mort illustre les dysfonctionnements moraux de cette classe, comme le relève l'étude de Oms⁷⁷. Le personnage de Jorge incarne un jeune homme ambitieux et plein de projets, reflet d'une bourgeoisie moderne. Ce dernier n'adhère ni ne comprend le choix de vie de sa cousine, et semble visiblement attiré par elle, comme l'indiquent certaines attitudes et répliques de ce personnage. Dès son arrivée au domaine, voici comment Jorge présente sa compagne à Viridiana : « Esta es Lucía, una buena chica, ya se irán conociendo ». Ces paroles peu gratifiantes pour Lucía, simplement perçue comme « une sympathique jeune fille », marquent le détachement de Jorge envers sa compagne en présence de Viridiana. Notre héroïne semble également s'intéresser à Jorge. Alors que ce dernier vient la visiter dans sa chambre afin de parler de l'état du domaine, Viridiana se frotte les mains, signe de nervosité, arrange son châle et puis cache son matériel de prière dans sa commode. Tous ces gestes sont attentivement captés par la caméra. Jorge constate avec stupéfaction l'inconfort du lit de Viridiana, lorsque celle-ci lui répond par une phrase à double sens : « Yo no soy como usted que tiene su esposa ».

Lucía, agacée par le manque d'intérêt que lui porte Jorge et jalouse de son attirance manifeste pour Viridiana, quitte le domaine. Jorge profite de la situation et propose à sa cousine de s'installer dans la maison. Cependant, Viridiana détourne la conversation et interroge Jorge sur le départ de sa bien aimée : « - Si quiere usted puede volver a habitar en la casa grande. Como estoy solo, puedo acomodarme en

⁷⁴ Jenaro TALENS, *The Branded Eye. Buñuel's Un chien andalou*, op. cit., p. 59.

⁷⁵ Joan MELLE, *The World of Luis Buñuel*, op. cit., p. 14.

⁷⁶ Fernando CESARMAN, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, op. cit., p. 166.

⁷⁷ Marcel OMS, *Don Luis Buñuel*, op. cit., pp. 115-116.

cualquier parte. - ¿Y su amiga? - Se fue. - ¿Pero volverá? - No. - ¿Porqué? - ¿Porqué se separa un hombre de una mujer? Pues si no lo sabe no se lo quiero explicar». Sans l'air d'y toucher, Viridiana montre par ses questions un intérêt pour la vie privée et amoureuse de son cousin. La potentielle relation entre nos deux personnages est inconcevable de par l'engagement de Viridiana, et interdite de par leur lien familial. Don Jorge, jeune homme séduisant provoque le trouble chez les personnages féminins. La féminité de la servante est remise en valeur par Jorge qui, contrairement à Don Jaime figé dans un amour passé, a su percevoir en elle les charmes d'une femme. Contrairement à Don Jaime ému par la ressemblance entre sa défunte femme et Viridiana, Jorge se laisse aller au plaisir et aux aventures sans lendemain. De même, Viridiana cèdera face à ce mode de vie frivole, abandon rendu visible lors de sa deuxième agression sexuelle. Dans cette terrible scène, Viridiana allongée sur le lit se débat tentant de se délivrer des mains du mendiant. Nous percevons sa main tenant l'embout de la corde à sauter, servant à présent de ceinture à son agresseur. Soudainement, sentant dans ses mains le substitut phallique, la victime cesse de se débattre. Cette capitulation sous-entend le consentement de l'acte sexuel et par conséquent l'abandon de la part de Viridiana à la vie chaste. Une des dernières séquences nous montre la petite Rita jetant au feu la couronne d'épines, ce qui marque symboliquement la fin de la souffrance de Viridiana. Ce geste est d'autant plus fort car provoqué par la jeune fille, il montre, comme d'autres critiques l'ont déjà mentionné, une insoumission à l'église par la nouvelle génération. A l'époque où Buñuel réalise ce film, nous pouvons imaginer quelle a été la réaction des catholiques face à un tel acte. En somme, ce que dénonce ici Buñuel est le comportement castrateur de l'église envers une vie sexuelle naturelle et épanouie de l'être humain. Nous terminerons ce chapitre par une réflexion de notre cinéaste sur les valeurs de la bourgeoisie : « La moral burguesa es lo inmoral para mí, contra lo que se debe luchar. La moral fundada en nuestras injustísimas instituciones sociales, como la religión, la patria, la familia, la cultura, en fin, los llamados pilares de la sociedad »⁷⁸.

4.5 Motif politique

Buñuel cible son offensive sur les autorités toutes-puissantes qui jouissent de leurs privilèges et ferment les yeux sur le dénuement des classes inférieures. Tel est le cas de *Terre sans pain* où le but politique, l'attaque sous-jacente est bel et bien dirigée contre cette « bourgeoisie invisible », pour reprendre l'expression de Gwynne⁷⁹. *Los olvidados* nous dépeint tout comme l'œuvre qui la précède, la vie d'une classe sociale défavorisée et en péril, celle des enfants des bas quartiers de Mexico. Dans ces deux réalisations citées, le dysfonctionnement d'une politique ignorante constitue le sujet de la trame.

D'un point de vue historique, le cinéma espagnol de la post-guerre, tout comme dans les autres pays européens, fut influencé par les divers régimes instaurés. Dans son étude, Gubern⁸⁰ nous résume la périodisation politique espagnole depuis la Monarchie constitutionnelle de la manière suivante : la dictature militaire à partir de 1923, dès 1931 la République démocratique, la guerre civile de 1936 à 1939 suivie de la dictature fasciste jusqu'en 1975, la transition à la démocratie à partir de décembre 1975 jusqu'en 1977, puis le retour à la monarchie constitutionnelle à partir de 1978. Ainsi, le cinéma espagnol a vécu les renversements d'une politique saccadée, mais il a su survivre et acquérir une certaine autonomie grâce à l'exil, comme l'incarne l'expérience de Buñuel. Malgré le fait que notre réalisateur dut travailler ses réalisations à l'extérieur du pays, cela ne l'a pas pour autant désorienté et lui a au contraire permis de traiter des sujets liés à sa patrie et à sa culture avec recul et aisance. Cet aspect de sa carrière le place dans un rang tout à fait particulier lorsqu'on aborde le cinéma espagnol, car à mi-chemin entre le cinéma international et national, notre cinéaste a su apporter une conception encore jamais vue dans le septième art.

La guerre d'Espagne opposa le nationalisme à la révolution populaire. Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, l'arrivée du cinéma sonore devint, après la radio et la presse, la nouvelle arme de propagande politique qui sera fortement exploitée durant la Guerre Civile. Ce fut l'ambassade espagnole de Paris qui se chargea de financer la sonorisation de *Terre sans pain* en français et en anglais. Ce film resta ainsi dans les mœurs du cinéma de la résistance, appuyé par son slogan final : « Avec l'aide des anti-fascistes du monde entier, le calme, le travail, le bonheur, feront place à la Guerre Civile et feront

⁷⁸ Fernando CESARMAN, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, op. cit., p. 178.

⁷⁹ Edwards GWYNNE, op. cit, p. 144.

⁸⁰ Román GUBERN, *Historia del cine español*, Madrid, Editions Cátedra, 1995, p. 15.

disparaître à jamais les foyers de misère que vous ont montré ce film ». Ces quelques mots qui convertirent le reportage en propagande antifasciste, fut alors diffusé dans d'autres pays. Le contexte historique procure au film toute sa puissance. En Espagne, il est question de révoltes anticléricales et la République quant à elle est sur le point de tomber. Comme nous l'explique Oms : « L'anticléricisme se manifeste violemment au premier degré et on a vu en 1931 des incendies de couvents, la laïcisation des cimetières et l'extirpation des crucifix des murs des écoles. Tous ces événements, présents dans biens des esprits, donnent à tel ou tel plan du film des connotations précises : l'école, l'église, le cimetière n'y remplissent pas une fonction innocente »⁸¹.

Malgré l'abandon du groupe Breton, Buñuel travaille ce projet de documentaire entouré de figures révolutionnaires, ce qui laisse présager une collaboration pour le moins explosive. *Terre sans pain* nous est présenté en tant que reportage, s'intéressant à une région d'Estrémadure ; plus précisément un territoire particulièrement aride et montagneux appartenant aux Hurdes. Ce village faisant frontière avec le Portugal est totalement inconnu de la population voisine, malgré sa proximité avec la ville de renommée universitaire, Salamanque. Nous voyageons à travers ce documentaire dans différents villages, commençant notre pérégrination à La Alberca, village de très peu d'habitants, puis juste avant d'entrer dans les Hurdes, nous nous dirigeons dans la vallée inhabitée des Batuecas, découvrons le paysage d'Aceitunilla ainsi que le mode de survie d'un peuple aliéné. Nous atterrissons finalement dans les villages de Martilandrán et de Fragosa, régions enfermant de grands contrastes et victimes de maladies dues à des conditions de vie précaires. Face à de telles images, le spectateur ne peut rester insensible, et se questionne immédiatement sur les moyens de remédiation proposées par les institutions. Savent-elles seulement que cette région en péril existe ? Voici de quelle manière Buñuel dénonce le dysfonctionnement des autorités espagnoles. Son réquisitoire débute dès le prologue, rituel valable pour chacune de ses réalisations. Notre cinéaste fait commencer *Terre sans pain* par un prologue décrivant la région des Hurdes : « Cet essai cinématographique de géographie humaine a été réalisé en 1933 peu après l'inauguration de la République espagnole. Selon l'opinion de géographes et de voyageurs, la région que vous allez visiter, appelée Les Hurdes, est une région aride et inhospitalière où l'homme est constamment obligé de lutter pour survivre. Jusqu'à 1922, lorsque fut construite la première route, Les Hurdes était totalement inconnue du reste du monde, y compris de l'Espagne ». Face à une telle annonce, le spectateur est intrigué, il attend, inquiet, la suite du film. Le même effet se répète dans le sanglant prologue d'*Un chien andalou*, ou encore dans celui de *Los olvidados* s'appuyant sur la ville de Mexico pour parler de la misère internationale. Nous verrons en quoi *Terre sans pain* marquera et bouleversera le cinéma documentaire, tant sur le fond que sur la forme de cette réalisation.

Le projet filmique de Buñuel n'a pas été le premier témoignage de cette région restée bloquée dans le temps. En effet, Alfonse XIII s'y était déjà rendu en 1922 accompagné de ses reporters, pour revenir de son exploration en 1930. Les clichés de cette région circulèrent dans toute l'Espagne à travers la presse. Les Hurdes étaient désormais perçue en tant que territoire aux modes de vie ancestraux, jugement qui offensa les autres régions agraires de l'Espagne. Cette pérégrination royale déclencha rapidement un débat politique notamment à travers diverses publications. Les informations médiatiques fusaient : « Hay muchas Hurdes »⁸² était le titre de *La Vanguardia* du 22 juin 1922, *El Mundo* annonçait quant à lui que « Toda España es hurdesca »⁸³. Les Hurdes étaient devenues en peu de temps un microcosme de la situation d'autres régions espagnoles. Cette région devint représentative des difficultés socio-économiques que l'Espagne d'alors rencontrait, période qui entraîna l'émergence de la régénération espagnole⁸⁴. Quelques années après le passage du roi, Buñuel initie la même aventure dans l'esprit de faire découvrir à l'audience la misère à travers son regard cinématographique. Ibarz⁸⁵ relève que si 1922, date du départ du

⁸¹ Marcel OMS, *Don Luis Buñuel, op. cit.*, p. 57.

⁸² Mercé IBARZ, *Tierra sin pan y su tiempo*, Prensas universitarias de Zaragoza, 1999, p. 31.

⁸³ *Ibid.*, p.31.

⁸⁴ La défaite militaire de 1898 provoqua en Espagne un sentiment de frustration et engendra une crise d'identité à l'échelle nationale. Cette date marque la fin de l'empire colonial Espagnol ; le Traité de Paris est signé, Cuba retrouve son indépendance alors que d'autres pays, notamment les Philippines et Puerto Rico, basculent sous le contrôle des Etats-Unis. Ce sentiment de perte se fera ressentir dans la littérature par des auteurs tels que Unamuno, Valle-Inclán, Pío Baroja, Azorín ou encore Antonio Machado pour n'en citer que quelques-uns, groupe d'intellectuels qui s'efforcera de redonner à leur pays son identité, et donneront naissance à la dite régénération.

⁸⁵ Mercé IBARZ, *Tierra sin pan y su tiempo, op. cit.*, pp. 104-105.

roi pour les Hurdes, était marqué par des événements politiques tels que La Marche sur Rome lancée par le Duce d'Italie, 1933, date du tournage de Buñuel, coïncide avec la prise de pouvoir d'Hitler en Allemagne.

Ce documentaire datant d'avant la deuxième guerre, dévoile à la fois le dénuement d'autrui, tout en s'adressant spécialement aux spectateurs. Suivant la réflexion d'Ibarz, « quizás el film no habla tanto de las Hurdes como de los espectadores. Ésta es la metáfora permanente- el film y el espectador- [...] iluminar una construcción fílmica sobre la forma de mostrar la miseria, el hambre y la muerte del semejante, del prójimo que es (y no es) como nosotros ». ⁸⁶ En dépit de son axe purement politique, *Terre sans pain* est une continuité à la problématique d'*Un chien andalou*, car ces deux réalisations évoquent une société contradictoire. Dans *Terre sans pain*, l'enjeu politique se construit sur la base d'une minutieuse mise en scène. L'aventure hurdesque n'est guère agréable aux yeux des spectateurs et les séquences du reportage sont précieusement sélectionnées et agencées toujours dans le but d'accentuer la morbidité de la région. Les effets et le montage sont rendus clairement évidents, plus précisément lors la chute de la chèvre (chute provoquée par les reporters), la présence du bébé tenu pour mort ou encore l'accident de la ruche d'abeilles. Les églises luxueuses sont si peu convoitées qu'elles se convertissent en bâtiments certes précieux, mais qui détonnent avec le reste du paysage. Ces détails qui n'ont l'air de rien alimentent un discours implicite, visant à renverser un système politique s'avérant inefficace et impuissant.

Dans son œuvre mexicaine, *Los olvidados*, Buñuel adopte un point de vue distant et globalisant, position depuis laquelle il dévoile au spectateur ce que sa patrie d'adoption cache de plus sombre. Le film s'ouvre avec des images de villes cosmopolites telles que New York, Paris et Londres, tandis que la voix *off* relève que ce qui se passe dans la ville de Mexico pourrait s'appliquer à d'autres métropoles, la misère étant malheureusement une caractéristique universelle : « Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden, tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños mal nutridos sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente, para que sean útiles a la sociedad. México, la gran ciudad moderna, no es excepción a esta regla universal ». Une des plus grandes qualités de Buñuel, et sans doute ce qui lui a valu autant de succès, est sa capacité d'adaptation et de distanciation quelque soit le pays dans lequel il tourne. Ce dernier métrage mexicain le place au rang international et son œuvre cinématographique est à présent une véritable ouverture sur le monde. *Los olvidados* fit parler les critiques, qui purent constater pour la grande joie des admirateurs de Buñuel, que celui-ci, malgré son absence, ne s'était pas laissé convaincre par le gouvernement. Notre cinéaste fut une fois de plus expatrié pour sa trahison envers le pouvoir.

Dans cette dernière production, Buñuel ne perd pas de vue sa lutte anticléricale et militaire, sujets également applicables à l'Espagne. Alors que Jaibo se fait fusiller par les gendarmes, Buñuel dénonce une politique basée sur la violence et l'oppression. La trame tire son inspiration de faits réels, comme nous le mentionne l'ouverture du film. L'orphelinat, la pauvreté et la répression sont des facteurs considérables, convertissant les enfants innocents en de véritables délinquants. Ce film tente de nous ouvrir les yeux sur une réalité sociale. Comme le suggère l'introduction, l'espoir d'une vie meilleure repose sur le progrès : « Por eso esta película, basada en hechos de la vida real, no es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad ».

Le film de *Viridiana* est réalisé en 1962, peu de temps avant que le sixième gouvernement franquiste ne soit instauré. L'Espagne prend de l'élan sur le plan économique, croissance causée en grande partie par le développement du tourisme. La qualité de vie des Espagnols se vit donc fortement améliorée. Ainsi, Torreiro⁸⁷ relève entre 1958 et 1964 une étonnante augmentation du nombre de visiteurs qui provenaient principalement de France, du Nord de l'Europe et des îles britanniques. Suite à la Guerre Civile, ce boom économique permit à l'Espagne de se relever. Si cette période se présenta comme une opportunité pour les exilés de retrouver enfin leur patrie, ce qui freina le retour des intellectuels fut la censure, désormais institutionnalisée dans le pays. L'Espagne venait certes de tourner la page à une terrible crise, mais le

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁸⁷ Román GUBERN, *Historia del cine español, op. cit.*, p. 295.

modèle d'expression devait suivre les règles dictées par le régime franquiste, à savoir que la diffusion de films ayant de près ou de loin attiré à la dénonciation politique était extrêmement contrôlée.

A travers les personnages de *Viridiana*, Buñuel dépeint l'Espagne du *desarrollo*⁸⁸. La supérieure rappelle à Viridiana, qui ne tient pas spécialement à sortir de son couvent, combien elle se doit d'être redevable envers son oncle qu'elle connaît pourtant à peine, de l'avoir soutenue financièrement. Elle représente d'après Oms « l'allégorie de l'Espagne mystique toujours prête à se mettre à l'abri des contagions mondaines »⁸⁹. Jorge quant à lui représenterait la nouvelle génération bourgeoise dynamique et spéculatrice « soucieuse de sortir l'Espagne contemporaine d'une inertie séculaire »⁹⁰. Enfin, la description du festin chaotique n'est que l'affrontement entre l'image d'une bourgeoisie libérale décalée face à un prolétariat au bord de la révolte, « soucieux de pouvoir manger dans les couverts des patrons »⁹¹.

Le cinéma de Buñuel se définit non seulement en tant qu'*instrument de poésie* comme mentionné à plusieurs reprises par les critiques, mais aussi en tant qu'arme sur le plan politique. Reprenant les paroles d'Ocatvio Paz, « el cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre »⁹². Les films de Buñuel nous parlent de la politique, nous engagent dans une réflexion sociale et rendent évident la nécessité d'un changement. Ainsi, ses réalisations axées sur le besoin d'une révolution sociale suivent dans un sens le comportement idéaliste des communistes. Cependant, ce point de vue n'est pas si évident, de sorte qu'il revient au spectateur de déceler l'essence même du film. A ce sujet, Mellen déclare de Buñuel que « he very often opens his films to the left while closing them to the right »⁹³. Sa vision de la société est particulièrement négative, au point que notre cinéaste ne voit point de remèdes à ce déséquilibre.

⁸⁸ Développement économique.

⁸⁹ Marcel OMS, *Don Luis Buñuel, op. cit.*, p. 115.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁹¹ *Ibid.*, p. 116.

⁹² Agustín SANCHEZ VIDAL, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 10.

⁹³ Joan MELLEN, *The World of Luis Buñuel, op. cit.*, p. 350.

5. Subversion du genre cinématographique

Rares sont les films de Buñuel à comporter les effets et les caractéristiques du cinéma de son époque. Ses réalisations sont pour la plupart courtes et épurées. Sur la totalité de son œuvre, uniquement deux réalisations font plus de cent minutes. De plus, notre cinéaste n'attache guère d'importance aux effets de style, c'est pourquoi ses productions sont simples et nécessitent peu de moyens. Si la singularité du cinéma de Buñuel ne se lit pas dans les performances techniques, il faut la chercher dans son contenu artistique. Voilà qui est plutôt paradoxal pour notre réalisateur dont le mode de pensée va totalement à l'encontre de la notion d'art. Non seulement cette pratique appartient au monde bourgeois, mais elle est également à l'opposé du résultat recherché par Buñuel. Il s'évertue bien plus à travailler à l'intérieur de ce concept, plutôt que de penser son cinéma en termes d'art, et de se percevoir en tant qu'artiste. Cependant, il n'en reste pas moins que ses créations a priori vidées de tout sens et de toute esthétique, constituent de véritables chefs-d'œuvre. Le génie buñuelien réside dans sa subversion, tant dans les thèmes sociaux que dans son montage cinématographique. Le cinéma de Buñuel renverse les schémas établis, les repères du cinéma, reléguant ses créations dans une sphère inconnue.

Tout spectateur s'est interrogé au moins une fois au sujet du titre tout à fait incongru de *Un chien andalou*, métrage au cours duquel nous ne rencontrons aucun molosse, n'y aucune allusion à l'Andalousie. Cette référence serait née d'une blague privée entre Buñuel et Dalí, envers le célèbre écrivain espagnol, García Lorca (1898-1936). Il est important de mentionner que les écrivains espagnols les plus renommés de l'époque étaient tous andalous. Le mouvement bourgeois du XIXe siècle, à travers les mouvements tels que le symbolisme ou le modernisme, provenaient d'artistes d'Andalousie. L'une des hypothèses émises par les critiques fut de considérer ce titre comme un jeu de mots provocateur envers ces célèbres écrivains andalous. Plusieurs critiques adhèrent au commentaire d'Aranda, éclairant sur le sens de l'attaque de Buñuel envers García Lorca : « Buñuel, Dalí, Bello and other friends from the North [of Spain] called *Andalousian dogs* the Andalousians at the Residencia de Estudiantes, poets who were insensitive to the revolutionary poetry of social content (...) *Un chien andalou* describes a sort of biographical trajectory that (...) is applicable to many in the group: it describes their infantilism, castration complex, sexual ambivalence (...) and their inner struggle to get rid of their bourgeois heritage to let the adult person free»⁹⁴.

Ce titre n'explicitant en aucun cas le contenu du film, s'harmonise parfaitement avec ce qui suit, c'est-à-dire l'incohérence des séquences. Buñuel donne un titre à son film dans le seul but d'obéir à la tradition. Comme nous le commente Talens, *Un chien andalou*, loin de donner un titre à l'objet, se contente de sa nomination : « In this sense, the film is not titled but rather called *Un chien andalou*, in the same way in which the director's name Luis, or the actors' name are Pierre and Simone. The name implies nothing but the trace of a power imposed on the object by whoever is granted the object's authorship. Coherently with what we defined before in terms of poetic discourse, Buñuel's film does not impose meanings, it offers proposals for making sense »⁹⁵.

Pour les raisons que nous avons mentionnées au chapitre 3.2, il ne serait pas approprié d'aborder ce film sous l'angle surréaliste. Il y a une idée autour d'*Un chien andalou* qui se construit sur la question « qu'est ce que le cinéma ? ». Buñuel ne se soucie guère de la trame, son but premier étant d'interpeler son public en le démunissant de ses repères pour finalement l'amener à la réflexion. *Un chien andalou* va à l'encontre du système cinématographique en le déconstruisant, comme nous aurons l'occasion de le constater dans cette analyse. Ce film est à la fois anticonformiste et révolutionnaire, puisqu'il ne respecte pas les codes cinématographiques hollywoodiens et attache peu d'importance aux prouesses technologiques avant-gardistes. Le cinéma de Buñuel se situe dans une sphère bloquée entre l'absurdité du monde et la parodie cinématographique.

Le film *Las Hurdes*, traduit en français par *Terre sans pain*, a non seulement été durant la guerre civile le film emblématique de la résistance, mais il est resté un film phare, un projet novateur dans le cinéma documentaire espagnol. Ce témoignage se présentait alors comme un essai de géographie humaine, une

⁹⁴ Jenaro TALENS, *The Branded Eye. Buñuel's Un chien andalou*, op. cit., p. 39.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 40.

étude à la fois ethnographique et sociale de la région des Hurdes. Cependant, cette œuvre touche différentes notions gravitant non seulement autour d'une exploration scientifique, mais aussi autour d'une remise en question au sujet du caractère objectif d'un genre tel que le documentaire. Buñuel manipule la réalité sociale capturée par la caméra, refusant ainsi pour reprendre l'idée de Blanco « la notion de « documentaire », basée sur une objectivité insidieuse pour la remplacer par celle de « point de vue documenté » »⁹⁶. Les deux films de Buñuel précédant *Terre sans pain* (*Un chien andalou* et *L'Âge d'or*) étaient également deux essais cinématographiques se détachant des codes narratifs hollywoodiens. Cette troisième réalisation adopte l'apparence d'un documentaire ; il s'inspire certes du reportage, mais le rapport à la réalité reste propre à Buñuel. Voici comment Ibarz catégorise le cinéma de Buñuel : « Un cine filosófico, voluntariamente panfletario, de vocación revolucionaria. Films que querían hacer avanzar el cine, que lo entendían como forma de mirar propia de la modernidad, una modernidad en el que el *collage* y la fragmentación parecían ser las formas más adecuadas de comunicar. Otra de las formas de la modernidad fílmica era el documental »⁹⁷. *Terre sans pain*, présenté en tant qu'essai cinématographique de géographie humaine, ébranle le spectateur qui s'interroge à la fois sur le genre même de ce métrage, ainsi que sur le message qu'on tient à lui transmettre à travers ces images. Selon les écrits de Buñuel, il existerait deux types de films documentaires : « Uno, que puede llamarse descriptivo, en el que el material se limita a la transcripción de un fenómeno natural y social. Por ejemplo: el proceso de producción en una fábrica, la construcción de una carretera o las operaciones en unas líneas aéreas, etc. Otro tipo, mucho menos frecuente, aúna lo descriptivo y lo objetivo, y busca interpretar la realidad. Por eso puede dirigirse a las emociones artísticas del espectador y expresar el amor, la tristeza y el humor. Estas películas documentales son mucho más completas, porque, además de ilustrativas, resultan emocionantes »⁹⁸. Le deuxième type de documentaire, tel qu'entendu par Buñuel acquiert une dimension psychologique tenue de toucher, de sensibiliser le spectateur à ce qui est montré. Nous aurons l'occasion d'observer dans un prochain chapitre que le film est dicté par un discours dramatique, rendant les images d'autant plus violentes. Cet essai jouant avec l'émotif est scénarisé, c'est-à-dire que les séquences tragiques sont théâtralisées dans le but de maximiser l'impact auprès des spectateurs. Dans ce sens, *Terre sans pain* sort du cadre du documentaire type, car la réalité qu'il tente de nous renvoyer est travaillée, réinterprétée par la caméra et par conséquent faussée. César M. Arconada relève la sensation d'étrangeté qui émane de ce reportage. En effet, ceci est principalement dû au sentiment anti-touristique que nous procure le documentaire. Si en temps normal tout reportage serait enclin à nous montrer ce que le spectateur rêve de voir, celui de Buñuel se focalise, comme le relève Navarro, sur ce que nous n'irions jamais visiter, « porque es feo, porque es vulgar, porque es amargamente pobre [...] de este maridaje de lo raro es lógico que no salga sino lo extremadamente raro. Por ejemplo hacer un reportaje artístico-turístico, cosa que muy pocas veces se ha realizado en cine »⁹⁹. Dans ce sens, *Terre sans pain* n'est pas un documentaire commun, nous invitant à une découverte touristique, mais il propose au contraire un arrêt sur la société et les conditions de vie offertes à cette population sans avenir, à la fois qu'il expérimente la construction de la réalité cinématographique.

Los olvidados a été traduit par *Pitié pour eux* en français. Ce mélodrame évoquant la violence infantile nous dévoile le côté sombre, à nouveau anti-touristique, de la ville de Mexico. Dans l'optique de décrire cette œuvre, Luis Buñuel avait lui-même commenté : « Les personnages sont des adolescents du lumpenprolétariat du District Fédéral et le traitement un compromis entre le documentaire et la fiction, nécessaire pour que le film soit commercial. Il n'y a aucune compromission de type moral ou artistique »¹⁰⁰. Ce film émerge durant la période de production industrielle mexicaine, période durant laquelle ces réalisations en séries étaient cataloguées et devaient s'incorporer à un genre défini. Cependant, ce style de production ne constitua guère une barrière artistique pour Buñuel, qui malgré lui, se trouva dès 1946 dans l'engrenage du cinéma commercial mexicain, et parvint toutefois à détourner ingénieusement le mélodrame, genre le plus en vogue au Mexique. Si le mélodrame suivait des codes précis, dictés par le modèle hollywoodien, Buñuel a su ajouter de nouveaux plans autour de cette narration figée. En effet, le cinéma mexicain subissait une forte influence des importants modèles de production américains, qui avaient habitué les spectateurs à un type de trame précis. Oms relève à travers la narration hollywoodienne un modèle stéréotypé et indique au sujet de la dernière réalisation de Buñuel que « tous ces clichés se

⁹⁶ Manuel RODRIGUEZ BLANCO, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 156.

⁹⁷ Mercé IBARZ, *Tierra sin pan y su tiempo, op. cit.*, p. 102

⁹⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁹⁹ Exposición, Residencia de Estudiantes, *op. cit.*, p. 228.

¹⁰⁰ Manuel RODRIGUEZ BLANCO, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 103.

retrouvent dans *Los olvidados* mais pour être portés à l'extrême limite de leur propre convention »¹⁰¹. En effet, ce mélodrame urbain va être personnalisé par notre réalisateur, en contournant les normes de production, de sorte à pouvoir toucher les sujets qui l'enthousiasment et qui reflètent le fond de sa pensée en tant que cinéaste. A titre d'exemple, il a été relevé que l'illusion ne devrait pas apparaître dans la narration mélodramatique mexicaine et pourtant, la troublante vision de Jaibo précédant sa mort et le rêve de Pedro sont des éléments enfermant des événements graves qui viennent se greffer à la trame. Une autre particularité détectée de ce film est les dialogues. Ceux-ci font généralement appel à un langage sentimental de type populaire, contrairement au langage littéraire type du mélodrame. Comme nous le constatons dans une des scènes, Jaibo tient les propos suivants face à Marta, visiblement charmée par ce discours troublant : « - ¡Qué bueno debe ser tener su mamá de uno! Fíjese que yo ni siquiera conocí a la mía. Cuando era muy chico me daban unos ataques así, muy fuertes. Una de las veces, cuando volví la cara vi a una mujer, así, muy cerca. Me miraba muy bonita y lloraba, por eso creo que era mi mamá... - ¿Y era hermosa? - ¡Parecía la reina de un altar! ». L'ouvrage d'Avigna et Figuera Flores¹⁰² relève néanmoins que ce film répond aux trois actes propres au cinéma hollywoodien. Le premier introduit les personnages, tandis que le deuxième acte se focalise sur l'enjeu dramatique donné ici par la mort de Julian et la malencontreuse présence de Pedro au moment du crime. Enfin, le dernier acte débute avec l'entrée de Pedro dans la ferme-école, et atteint son climax au moment de l'affrontement de nos deux jeunes héros ; Pedro et Jaibo. Cependant, cet élément relatif à la trame ne correspond qu'à la forme du film, car comme nous le verrons, au même titre qu'*Un chien andalou* ou *Terre sans pain*, le motif politique est sous-jacent et le genre mélodramatique est tronqué.

Bien que le cinéma hollywoodien vise un idéal de romantisme et reste optimiste en toutes circonstances, cette notion semble absente dans *Los olvidados*. Alors que dans l'idéologie hollywoodienne, tout personnage foncièrement mauvais parvient à surmonter ses problèmes en se tournant vers la religion ou en faisant confiance aux systèmes sociaux existants, dans la réalisation de Buñuel, cette seconde chance est défailante, car toute tentative de quête pour une vie meilleure échoue. La réalité qui les entoure les empêche de progresser vers leur idéal de vie. Ainsi en est-il pour le personnage de Pedro, qui ne demande qu'un peu d'amour et de considération de sa mère, et travaille durement afin de devenir un homme honnête et d'obtenir la reconnaissance souhaitée. Jaibo quant à lui n'a pas les mêmes objectifs que Pedro, et le freine dans sa tentative d'ascension.

Tout comme les précédents films de Buñuel, *Los olvidados* problématise la notion de genre cinématographique. Au-delà de l'absence de certains éléments phares, selon Marie, le film se construit à partir de la réception de celui-ci par le spectateur et bien plus encore, par la projection du spectateur même dans ce qui lui est présenté : « Le cinéma est donc caractérisé doublement comme reproducteur d'idéologies préexistantes, et comme producteur d'une idéologie spécifique, la fameuse impression de réalité fondée sur la transparence illusoire, qui, en niant l'écran, redouble l'évidence du vraisemblable et donc contribue à renforcer l'idéologie reflétée »¹⁰³.

Lillo dans sa critique étudie les aspects récurrents des transgressions buñueliennes par rapport au genre du mélodrame : « [...] las transgresiones del género son justamente aquellos elementos insólitos que la crítica había detectado dentro de los llamados « melodramas convencionales ». Ellos se manifiestan frecuentemente por la subversión del primer plano melodramático. En efecto, si en el melodrama el primer plano está al servicio de una acentuación de los efectos patéticos y del culto de la vedette [...] el uso del primer plano en Buñuel sirve para salvar momentáneamente del anonimato anecdótico ciertos elementos y hacerles cobrar una relevancia inusitada, contribuyendo de este modo a crear una imagen inquietante o surreal de la aparente « realidad » del melodrama »¹⁰⁴. Nombreux sont les critiques à s'être intéressés de près sur la prise des plans chez Buñuel pour constater que ceux-ci ne correspondaient pas à la perception mélodramatique. Ainsi, lorsque notre cinéaste fait appel au premier plan, il se concentre sur des éléments anecdotiques, ayant pour effet de rendre le sujet filmé tout à fait étrange. Cette utilisation

¹⁰¹ Marcel OMS, *Don Luis Buñuel, op. cit.*, p. 24.

¹⁰² Rafael AVIGNA, Gabriel FIGUEROA FLORES, *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel, op. cit.*, p. 56.

¹⁰³ Gastón LILLO, *Género y transgresión : el cine mexicano de Luis Buñuel*, Montpellier, Centres d'études et de recherches sociocritiques, 1994, p. 33.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 12.

curieuse du premier plan intervient dans la scène où Don Carmelo se fait agresser par le groupe d'adolescents. Suite à cette agression, la caméra attire notre intérêt sur une poule se promenant près du corps meurtri du vieillard, tentant de se relever. Ce cadrage inattendu rompt avec le constat dramatique que l'on tire de la situation. Ce n'est donc pas la victime, mais la présence incongrue d'une poule qui intéresse la caméra. Il a également été relevé que la violence de ces jeunes délinquants et la méchanceté du vieillard aveugle constituaient deux éléments qui, une fois encore, ne répondaient pas à la traditionnelle misère et charité chrétienne soutenues par le genre. En revanche, le titre du film répond parfaitement à la codification mélodramatique. *Los olvidados* est un titre tout à fait approprié au genre, puisqu'il se réfère à la victimisation des personnages, situation dramatique en elle-même. Si le titre semble donner le ton du film, le dénouement s'éloigne des attentes du public de même que des valeurs soutenues par le mélodrame. En effet, dans ce film, la charité est absente, l'injustice prédomine et le mal l'emporte sur le bien, et par conséquent ces éléments troublent les attentes des spectateurs. Chacun des personnages correspond certes à une victime comme entendu dans ce type de mélodrame, à la différence relevée par Lillo, c'est-à-dire que les protagonistes apparaissent sous un tout autre registre : « la ruptura de la lógica de la implicación tiene por efecto en el filme el crear una « contra-imágen » de los personajes tipificados por el melodrama »¹⁰⁵. Notre critique continue son argumentation relevant que la présence d'enfants ne rime plus avec l'innocence, puisqu'ils sont capables d'actes ignobles, comme nous le montre la scène de l'infirme, atrocement dépouillé par le jeune groupe, celle de Jaibo tuant successivement à coups de bâtons Julian puis Pedro, ou encore celle de Meche accompagnée de son grand-père jetant le cadavre de Pedro dans un dépôt d'ordures.

Le genre du mélodrame étant axé sur les croyances populaires, le symbole de la mère est un élément incontournable, omniprésent dans la culture mexicaine. C'est pourquoi le culte maternel et la dévotion à la Vierge Marie sont fréquemment mis en évidence dans les productions mexicaines. Or, la figure maternelle brille par son absence dans ce film, dans le sens où *Los olvidados* nous présente un monde dans lequel les enfants sont livrés à eux-mêmes, et n'ont pas de repère parental. La mère de Pedro se situe à l'extrême opposé du modèle maternel mexicain, puisqu'elle incarne une mère froide, se montrant dure et distante envers son fils. Tout comme Ojitos, ce dernier est rejeté du cocon familial. Le personnage de Marta subvertit le rôle maternel en dénonçant son fils à la police et en jouant de son pouvoir sexuel auprès de Jaibo, comportement qui l'éloigne des vertus d'une mère protectrice.

L'enjeu dramatique est donné par le crime de Julian et l'enrôlement de Pedro dans une affaire dont il n'est pas coupable. Sous la menace de Jaibo, Pedro pris au piège n'ose le trahir en le dénonçant. Alors que le mélodrame respecte invariablement le rituel du fameux *happy ending*, dans *Los olvidados* ce moment tant attendu est inexistant. L'événement que personne ne veut voir arriver, c'est-à-dire la mort des deux personnages principaux survient. Il est intéressant de mentionner qu'un document filmique fut retrouvé lors d'une exposition sur notre artiste au Palais des Beaux Arts de Mexico en 1996. Sur cet enregistrement, une deuxième fin à la façon hollywoodienne avait été tournée. Ce bref métrage reprend les deux dernières minutes du film, suivant l'affrontement des deux jeunes garçons. Dans cette dernière version, Pedro tue Jaibo et parvient à récupérer les pesos que le directeur lui avait confiés. Après avoir passé une nuit aux côtés de son ami Ojitos, le jeune garçon retourne alors en héros dans son établissement. Nous remarquerons qu'en dépit de cette fin heureuse, l'un de nos personnages disparaît. En effet, le scénario aurait pu envisager un retournement de situation, dans lequel Jaibo, comblé de remords, aurait imploré le pardon et retrouvé sa voie.

C'est avec la présence du directeur Gustavo Alatrisme qu'en 1960 Buñuel dirigera *Viridiana*, soit une trame basée sur deux romans de Pérez Galdós, *Halma* (1895) et *Angel Guerra* (1891). Buñuel désirait que ce film soit une co-production hispano-mexicaine. Alatrisme accepta de financer le film et la société espagnole UNINCI géra le tournage en Espagne. Suite au premier passage du scénario auprès de la censure, scénario qui, précisons-le, ne mentionnait ni l'allusion au tableau des douze apôtres, ni les nombreux petits détails susceptibles de choquer, celle-ci jugea le final amoral. En effet, dans cette première version *Viridiana* frappait à la porte de son cousin, puis la refermait derrière elle, geste insinuant une éventuelle liaison avec Don Jaime. Connaissant le contexte dans lequel le cinéma se développait en Espagne, une telle fin était inconcevable et ne pouvait passer entre les filets de la censure. Buñuel choisit donc de tourner une autre

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 51.

fin, qui n'avait pas semblé scandaleuse au premier abord, mais tout aussi vicieuse dans le fond. Dans les dernières images, nous voyons Viridiana entamer une partie de cartes autour d'une table en compagnie de Rita et de Don Jaime. L'intervention de Rita écarte ainsi Viridiana et son cousin de leur intimité et d'une éventuelle liaison. Nous relèverons que dans cette dernière scène, le changement de Viridiana est radical. Sa perception en tant que femme est transformée. Ce changement est explicité alors que nous apercevons dans une des dernières séquences du film *Viridiana* saisir le miroir, détacher ses cheveux et contempler sa nouvelle image en tant que femme. Quant au jeu de cartes, activité très convoitée des Espagnols, il exprime l'adhésion de Viridiana dans la société, l'acceptation du monde populaire.

Après avoir été diffusé auprès de la Commission de Censure, puis auprès du Syndicat des producteurs, le film *Viridiana*, qui dans un premier temps n'avait pas enflammé ses premiers spectateurs fut malgré tout proposé au Festival de Cannes où il remporta la Palme d'Or. Jugé antireligieux par le Vatican, *Viridiana* fit l'objet d'un scandale et fut censuré en Espagne. Ce film qui remporta un succès immédiat lors du festival, fut banni des écrans durant treize longues années.

Malgré le fait que les situations présentées dans *Viridiana* nous renvoient au drame populaire, ici encore, nombreux sont les éléments qui l'éloignent du genre cinématographique. Le principal aspect ne répondant pas au mélodrame est la distance manifeste entre le public et les personnages, rendant impossible toute forme d'identification. Tout comme dans *Los olvidados*, Jesús Requena distingue également un usage inadéquat des premiers plans dans *Viridiana* : « Por lo demás, la férrea distancia que se interpone entre el espectador y la ficción hace imposible cualquier proceso de identificación con los personajes. (Contradiciendo las reglas al uso en el melodrama filmico, los personajes dolientes son mostrados siempre en planos amplios, están ausentes esos primeros planos que, invitando a la complacencia sentimental, conducen al espectador a aproximarse a su sufrimiento) »¹⁰⁶.

Tous les aspects ci-relevés nous empêchent d'inscrire les réalisations de Buñuel dans un genre filmique donné. Bien au contraire, son cinéma se situe hors de toutes les normes, des limites admises. Ces caractéristiques nous permettent de comprendre pourquoi notre cinéaste n'a jamais pu, ni même prétendu incorporer l'industrie cinématographique d'Hollywood.

¹⁰⁶ Antonio LARA, *La imaginación en libertad, op. cit.*, p. 53.

6. Intertextualité littéraire et picturale

Dans sa critique, Carmona évoque l'influence des arts contribuant à forger notre vision du monde : « El cine [...] funciona a caballo entre dos concepciones discursivas [...] asume y hace suyos muchos de los valores que fundamentan los discursos tradicionales, tales como la pintura, el teatro o la literatura »¹⁰⁷. Le cinéma de Buñuel s'inspire fortement du courant réaliste espagnol, et les grands classiques tant littéraires que picturaux constituent un des majeurs piliers de son œuvre. Son intérêt soutenu pour les écrits qui ont participé à la construction de la vision occidentale nous démontre à la fois la culture et l'ouverture d'esprit de notre cinéaste. Rappelons ici que Buñuel avait abandonné ses études d'ingénieur et de science biologique pour se consacrer à la philosophie et à l'étude des lettres, deux horizons totalement divergents. Converti en véritable expert en matière littéraire, Buñuel fera appel à divers courants qui ont marqué l'art espagnol dans ses tournages. Il saura enrichir cette empreinte nationale en joignant dans ses productions d'autres influences et mouvements internationaux, tels que la nouvelle gothique ou encore la psychanalyse de Freud, construisant de cette manière son cinéma autour d'une pensée, d'une idéologie interculturelle. Nous ne prétendons pas développer ici une analyse détaillée correspondant aux multiples intertextualités habitant le cinéma de Buñuel. Cependant, nous nous contenterons de mentionner quelques grands artistes, aussi bien contemporains à notre cinéaste qu'ayant appartenu à d'autres siècles, qui nous éclairent sur les sources d'inspiration qui ont permis à Buñuel de créer sa réalité cinématographique. Il va sans dire que, la liste des thèmes étant considérable, nous nous voyons contraints de nous limiter à une brève analyse du sujet en question, qui mériterait à lui seul l'objet d'une étude plus ample. Dans ce qui suit, nous tenterons de manière succincte d'aborder les grandes constantes dans les réalisations de Buñuel avec le réalisme de la littérature dite *Siglo de oro* ainsi qu'avec la peinture. Puisque nous nous intéressons aux diverses intertextualités habitant le cinéma de Buñuel, il est important d'explicitier ce terme. Julia Kristeva perçoit à ce propos le concept de l'intertextualité de la manière suivante : « Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto »¹⁰⁸.

6.1 Littérature espagnole

Durant le XIXe siècle, le courant naturaliste visait à reproduire, à retranscrire la réalité aussi fidèlement que possible, effet dominant dans la littérature espagnole de l'époque. Selon Rebolledo, ce qui découle de cette perception de la réalité est « a mode of realism that confuses a specific social reality with human nature as a whole ; and this tendency, in turn, produces a literature devoid of depth and universality »¹⁰⁹. Ces représentations commencèrent à s'effacer face aux idées de la nouvelle génération d'écrivains appelée *La Generación del '98*, bien que les concepts de la génération réaliste persistent jusqu'à la fin des années '20. C'est sous l'influence des intellectuels succédant à la génération de '98, et qui formeront plus tard (avec entre autres Alberti, de la Serna, Lorca et Buñuel lui-même) *La Generación del '27*, que Buñuel tourne *Un chien andalou*. Notre cinéaste intégra rapidement cette nouvelle volée de révolutionnaires prêts à renverser les idées du XIXe et à répondre à une tradition figée. Malgré cette volonté d'apporter un renouveau dans la conception du monde en s'écartant de la conception naturaliste, Buñuel puise son inspiration chez des poètes du XVIIe, comme Góngora (1561-1627) et fait revivre un genre à la fois séculaire et traditionnel, celui de la nouvelle picaresque. Durant ses années d'études passées à Madrid, Buñuel eut le privilège de rencontrer de nombreux poètes et écrivains de sa génération et de se familiariser avec la littérature et les sciences de son temps. Si la majeure préoccupation de la génération précédant Buñuel était la recherche de l'identité espagnole, état de pensée causé par les récentes pertes coloniales, la génération dans laquelle baignait Buñuel était soucieuse tant de l'évolution de l'art que de la culture européenne et souhaitait s'ouvrir aux nouveaux courants. Ces quelques lignes d'Unamuno retranscrites par Rebolledo, illustrent bien le mode de pensée de cette dernière génération « Spain must be rediscovered. And the only ones who can rediscover her are Europeanized Spaniards »¹¹⁰.

L'influence des mouvements avant-gardistes n'est certes pas négligeable chez Buñuel, cependant la littérature espagnole du XVIe et du XVIIe siècle est un fondement sur lequel il s'appuie et qu'il manifeste

¹⁰⁷ Ramón CARMONA, *Cómo se comenta un texto fílmico*, op. cit., p. 14.

¹⁰⁸ Victor FUENTES, *La mirada de Buñuel : cine, literatura y vida*, op. cit., p. 16.

¹⁰⁹ Joan MELLEEN, *The World of Luis Buñuel*, op. cit., p. 139.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 140.

dans ses films. Buñuel lui-même exprime sa passion pour le genre picaresque, relevé par Gwynne : « I adore the picaresque novel, especially *Lazarillo de Tormes*, de Quevedo's *La vida del buscón*, and even *Gil Blas*, which, although written by the Frenchman Lesage, was elegantly translated by Father Isla in the eighteenth century and has become a Spanish classic. It paints a stunning picture of Spain, and I think I've read it a dozen times »¹¹¹. Ainsi, Buñuel adopte le style picaresque, genre dépourvu de tout sentimentalisme, et l'applique à sa réalité cinématographique, ce qui lui permet de caricaturer, voir d'amplifier le cynisme relevant du comportement humain. La picaresque appartenait à la nouvelle de type populaire, et elle se présentait sous forme d'autobiographie. Parmi les œuvres de ce genre, nous pouvons mentionner le *Lazarillo de Tormes* ainsi que *La vida del buscón*, respectivement publiées en 1554 et en 1626. Le roman picaresque rapporte l'histoire d'un pauvre homme qui, en dépit de sa bonne volonté, ne parvient pas à sortir de la misère dans laquelle il vit, et tout ce qu'il entreprend le mène à l'échec et l'éloigne de l'ascension sociale. Cet anti-héros vit dans une société si corrompue, qu'il ne peut progresser dans ses valeurs morales. La picaresque offre donc l'image d'une société espagnole pervertie, dont l'église est la principale fautive. Le penchant de Buñuel pour cette littérature s'explique alors par la présence de l'humour noir et par son anticléricalisme manifeste, critères lui permettant de dénoncer la réalité sociale.

Le genre picaresque se fonde dans l'œuvre de Buñuel et s'accorde parfaitement avec son mode de pensée, sa vision du monde interrogeant tant les valeurs morales que sociales. Son analyse palpe les imperfections sociétales et s'appuie sur la littérature espagnole, aspect qui permet de catégoriser Buñuel en tant que cinéaste espagnol. Cette référence littéraire nous éclaire également sur la construction de ses films, comme nous l'indique l'analyse de Rebolledo¹¹². En effet, si nous nous penchons sur *Terre sans pain* et *Los olvidados*, nous pourrions relever un passage introductif qui s'adresse à l'audience, tout comme le genre picaresque le proposait à ses lecteurs. Tant chez Buñuel que dans la picaresque, les préambules sont voués à la dérision. D'ailleurs, le prologue de *Don Quichote*, œuvre sur laquelle nous reviendrons plus tard, est un autre exemple de ce procédé.

L'arrivée de la picaresque dans le monde littéraire a bouleversé la littérature réaliste de la Renaissance. Cette parodie de la tradition épique du XVI^e siècle, était caractérisée par le grotesque et visait à montrer l'absurdité de la réalité sociale. Ce genre incarnait l'antiroman, dans lequel on assistait à la chute du personnage principal, contrairement au héros traditionnel devant incarner un modèle de vertu humaine. De l'œuvre *Lazarillo de Tormes* (1554) est né le premier anti-héros. Vidé de toutes les caractéristiques du roman chevaleresque, cet ouvrage s'apparente plus à une épopée de la misère. Cette dominante anti-héroïque est également présente chez Buñuel. Dans *Los olvidados*, les personnages ne vivent pas, ils survivent. Solitaires, ils sont laissés à l'abandon face à leurs besoins et à leurs rêves. Selon Rebolledo, « violence and the very real character of the need and stimulus in each of these films implicate a conventional society that has lost touch with humanity »¹¹³. Comme en témoigne ce critique, Buñuel a emprunté à la picaresque bon nombre de thèmes, tels que la cruauté, la maternité, la maladie ou encore la faim. Ainsi Rebolledo relève que dans *Los olvidados*, les personnages sont régis par la violence et agissent en êtres égoïstes. Il ajoute que parallèlement à *Lazarillo de Tormes* où Lazaro se venge des mauvais traitements infligés par son maître aveugle, dans *Los olvidados*, l'aveugle est dépouillé par la bande de Jaibo. Alors que les enfants essaient de s'emparer de la besogne du vieil aveugle, ce dernier les bat à son tour sévèrement avec son bâton. Une deuxième agression se reproduit lorsque les jeunes délinquants s'en prennent cruellement à un pauvre infirme sans défense. Tout comme dans le genre picaresque, Buñuel met en évidence les situations les plus inhumaines, soit par le biais d'images choquantes, soit par la mise en place d'une narration froide et distante, telle que celle proposée par *Terre sans pain* qui ne laisse paraître aucune émotion face à tant de détresse.

Lazarillo, tentant de s'échapper de ses bourreaux, tombe dans un tonneau, et ses maîtres le tenant pour mort, le mettent dans un sac au dos d'un âne afin de se débarrasser du corps en le jetant dans une rivière avec les déchets. Rebolledo relève que si cette scène inhumaine est tournée en dérision, dans *Los olvidados* la même situation est reproduite, mais atteignant cette fois-ci une violence extrême. Également transporté sur le dos d'un âne, le corps de Pedro sera jeté dans un dépôt d'ordures. La scène est un drame car notre

¹¹¹ Edwards GWYNNE, *A Companion to Luis Buñuel*, op. cit., p. 3.

¹¹² Joan MELLEEN, *The World of Luis Buñuel*, op. cit., p. 141.

¹¹³ *Ibid.*, p. 142.

personnage est réellement mort. L'application du schéma picaresque fonctionne également pour le personnage de Viridiana, qui loin d'atteindre son but, celui de mener une vie de Sainte, s'en éloigne épisode après épisode, jusqu'à adopter à la fin du film un mode de vie ordinaire, celui d'une jeune femme avec ses désirs et ses faiblesses. Nous assistons donc de ce point de vue à la déchéance du personnage héroïque, à la perte de son idéal, même si ce nouveau départ sous la forme d'une attrayante jeune femme semble plus facile à vivre que son expérience de jeune religieuse.

En ce qui concerne le thème de la maternité dans *Lazarillo*, nous apprenons que le personnage principal n'a pas de père et que sa mère comme le retranscrit Oms: « [...] se voyant sans mari et sans aucun support vint à grande connaissance d'un nègre qui venait quelques fois le soir à la maison et s'en retournait le matin et tant se prolongèrent les conversations que [sa] mère en vint à [lui] donner un petit noiraud fort joli »¹¹⁴. Ainsi, nous pouvons comparer la mère de Pedro à celle de Lazaro. L'aventure de Jaibo avec Marta, comme précédemment relevé, détruit l'image de la mère parfaite, et par conséquent les principes patriarcaux sur lesquels repose la culture espagnole et mexicaine. Don Jaime transgresse également ces valeurs en tentant d'abuser de sa propre nièce. Comme le précise Rebolledo, « behind this preoccupation, of course, lies the Catholic Church and its morality, which the picaresque writers denounced as fiercely as Buñuel »¹¹⁵. Rebolledo relève également que dans *Lazarillo*, nous voyons apparaître pour la première fois dans la littérature une déchristianisation de la souffrance. Auparavant, ces personnages atteints par la maladie tendaient à incarner la morale chrétienne et la passion du Christ, et par conséquent la charité touchait au thème principal, celui de l'ascension vers la sagesse. Cependant dans la picaresque, les infirmes se présentent en êtres répugnants et profondément mauvais, rendant toute forme d'ascendance vers la vertu impossible. Suivant l'analyse de Rebolledo, nous rencontrons ce genre de personnages dans *Viridiana* ainsi que dans *Los olvidados*. Viridiana, menée par l'espoir de répandre le bien, parvient pour un laps de temps à convertir ses gueux en de véritables disciples dévoués. Cependant, ces clochards ayant été déplacés de leur milieu social, décident de se révolter ce qui les mène à nouveau à leur rang initial, celui d'une société désorganisée vouée à elle-même. Alors que Viridiana est parvenue à manipuler son troupeau, elle devient à son tour leur proie : en retour de sa charité, elle se fait agresser. Rebolledo résume ce renversement de situation en ces termes: « the sacred "last" supper is transformed into an orgy, and the characters recover their human status »¹¹⁶. L'adaptation du thème traditionnel de l'aveugle et du malade au genre picaresque a également été empruntée par Buñuel. En ce qui concerne l'aveugle Don Carmelo, celui-ci recueille Ojitos pour en faire son serviteur et son guide. Ce duo nous renvoie à Lazaro et à sa rencontre avec l'aveugle, qui comme Don Carmelo le fait pour Ojitos, ne lui promet pas de salaire en échange de ses services, mais en revanche, il lui promet une éducation. Nous relèverons que tant l'aveugle de la picaresque que le personnage buñuelien sont des êtres immoraux, avarés et pervers.

Enfin, Rebolledo perçoit que dans le genre picaresque, la faim est ce qui meut les personnages. Il en va de même pour les hurdanos dans le reportage de Buñuel, dont la seule motivation repose sur la survie et les moyens de ravitaillement. Dans *Los olvidados*, le rêve de Pedro, ce sanglant morceau de chair crue offert par sa mère, est également significatif d'un besoin naturel et vital. Rebolledo commente à ce sujet que : « Pedro's dream is a concrete symbol of this primal urge, mixed though it might be with all the other drives and desires –particularly sex. In Buñuel, desire is a totality »¹¹⁷. Ces exemples relatifs au genre picaresque nous éclairent sur les fins de Buñuel, c'est-à-dire ceux de refléter la décadence de l'état religieux, et par-dessus tout d'une société hypocrite se reposant sur des principes désuets.

La célèbre œuvre *Don Quichote* de Cervantes (1457-1616) publiée en deux parties, la première en 1605 et la deuxième en 1615 fait également vivre la figure de l'antihéros picaresque. Buñuel s'en inspire fortement, car tout comme Cervantes, il projette un monde sans pitié dans lequel toute forme d'utopisme est immédiatement brisée, idéalisme que l'on retrouve également chez Viridiana et Pedro. Le personnage de Don Quichote, se tenant pour noble chevalier, part en quête d'aventures, et se donne pour mission de défendre les victimes d'injustices. De manière ironique, notre personnage sera lui-même la cible des situations les plus abusives. Notre héros rêve ses péripéties en prenant les moulins pour des géants, des

¹¹⁴ Marcel OMS, *Don Luis Buñuel, op. cit.*, p. 25.

¹¹⁵ Joan MELLEEN, *The World of Luis Buñuel*, op. cit., pp. 145-146.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 147.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 147-148.

moutons pour des soldats ou encore les prostituées pour des jeunes filles extrêmement raffinées. Face à ses hallucinations, notre personnage impose sa vision du monde auprès d'autres personnes, tout comme le fait Buñuel avec sa caméra. Gwynne établit un lien intéressant entre Don Quichote et les protagonistes des films de Buñuel : « [...] a parallel can be drawn between Quixote and the well-intentioned but naïve Christian who seeks to convince others that only he or she is correct in his beliefs. [...] Buñuel created Quixote characters in the protagonists of *Nazarín* and *Viridiana*, both of whom set out to improve an imperfect world and, like Quichote, fail »¹¹⁸. Don Quichote s'apparente de ce point de vue à Viridiana, jeune croyante enthousiasmée et volontaire, mais quelque peu crédule puisqu'elle pense que par sa seule détermination elle parviendra à propager le bien. Viridiana découvre un monde cruel et dépourvu de compassion, l'obligeant à accepter la réalité et à abandonner son idéal de chrétienté et son rôle de bienfaitrice. Vidal relève que son attirance secrète pour Don Jaime, la rébellion de ses protégés et les deux agressions subies la mènent au désenchantement, et l'éloignent peu à peu de ses ambitions premières, tout comme notre chevalier errant, Don Quichote : « Viridiana es en un cierto modo un Quijote con faldas »¹¹⁹. Vidal nous rappelle qu'alors que Viridiana se fait agresser par ceux qu'elle aime et tente d'aider, Don Quichote lui-même est défié par les prisonniers qu'il a soutenus. Leur bonté se retourne contre eux, les poussant tous deux à affronter la triste réalité. Tandis que Viridiana accepte de vivre le monde tel qu'il est, Don Quijote comme le souligne Vidal, abandonne son titre de chevalier pour devenir simplement Alonso Quitano. Les deux personnages passent ainsi de l'illusion, voir de la folie à la réalité sociale.

L'aspect littéraire du cinéma de Buñuel est enrichi par deux autres écrivains réalistes espagnols : Galdós et Clarín. Dans son cinéma mexicain, l'influence des nouvelles contemporaines de Galdós est remarquable. Alors que la nouvelle moderne du XIXe siècle se basait principalement sur les faits quotidiens, *Los olvidados* est pensé à travers des faits réels, aspect qui lui donne une valeur de documentaire. Fuentes mentionne comment pour réaliser son film, au même titre que Galdós pour son œuvre *Misericordia* (1897), Buñuel s'était aventuré dans les quartiers sombres de Mexico dans le souci de rester aussi fidèle que possible à l'ambiance du milieu pour sa réalisation. Fuentes établit également avec ce film mexicain un lien avec *Doña Perfecta* (1876), en mettant en avant la thématique de la mort de l'enfant et la culpabilité des parents dans un milieu social donné. Ainsi, ce critique met en évidence et compare le cri final de Doña Perfecta motivant le meurtre de son neveu, et le cri de satisfaction poussé par Don Carmelo après que Jaibo ait été abattu d'un coup de fusil : « Uno menos. Unos menos. Así irán cayendo todos. ¡Ojalá los mataran a todos antes de nacer! ». A Fuentes de constater que « en ambos casos el grito culmina en el asesinato »¹²⁰. La comparaison entre les mendiants de Viridiana et ceux décrits dans *Misericordia* est alors évidente aux yeux de ce critique. Selon lui, la nouvelle se déroule dans une atmosphère de charité, ce qui nourrit également les illusions de Viridiana. Cette sensibilité sociale omniprésente dans les réalisations de Buñuel apparaît également dans les contes de Clarín (1852-1901). Selon Fuentes, « en la literatura mundial dicha sensibilidad encuentra su primera gran expresión en Víctor Hugo y su obra *Los miserables*, libro calificado por Clarín de "Biblia de la Humanidad" »¹²¹. Ainsi, ce célèbre écrivain français serait le pionnier de cette littérature sociale s'intéressant de près aux classes les plus démunies. Suivant l'interprétation de Macherey au sujet de l'œuvre de Victor Hugo, Fuentes rapporte que : « *Los miserables* [...] es un himno a los de abajo: figura que emerge en la literatura con la constitución de la sociedad de las masas y con la aparición de la cuestión social dentro de los parámetros de una sociedad democrática con la idea de que "se sitúa abajo" »¹²². Clarín adopta cette approche socio littéraire qui fut porteuse d'un nouveau regard sur la société de masses. Puis ce fut au tour des films de Buñuel de faire parler les plus misérables dans *Los olvidados* et *Terre sans pain*, toujours à la quête de la vérité sociale.

Il existe plusieurs références littéraires autour de la région des Hurdes. Ibarz nous informe qu'une d'entre elles concerne la comédie de Lope de Vega (1582) intitulée *Las Battuecas del duque de Alba*, écrite aux alentours de 1614 et publiée en 1943 pour la première fois à Madrid : « De la comedia nace el mito arcádico de las Hurdes, prolongación del mito utópico del desierto cotelativo de las carmelitas en Las Battuecas, en tanto que cristalización del paraíso del cristianismo puro y aislado, nacido después de la

¹¹⁸ Edwards GWYNNE, *A Companion to Luis Buñuel*, op. cit., p. 4.

¹¹⁹ Agustín SANCHEZ VIDAL, *Luis Buñuel*, op. cit., p. 78.

¹²⁰ Victor FUENTES, *La mirada de Buñuel : cine, literatura y vida*, op. cit., p. 173.

¹²¹ *Ibid.*, p. 197.

¹²² *Ibid.*.

expulsión de los musulmanes »¹²³. Cette œuvre, comme le rapporte Ibarz, établit une correspondance entre la conquête de l'Amérique et la découverte des Hurdes en Espagne. Puis d'autres regards furent portés sur cette région d'Espagne, que ce soit par le biais de la presse comme précédemment mentionné, ou encore de la littérature. A titre d'exemple, la chronique de voyage de Miguel de Unamuno (1864-1936), intitulée *Andanzas y visiones españolas* de 1914 décrit également la région hurdesque. Nous avons déjà cité le voyage en 1922 du roi dans cette contrée, qui retraça à cette époque le parcours, filmé par le caméraman Armando Prou dans un documentaire intitulé *La Hurdes, pays de légende*. Quelques années plus tard, ce sera au tour de Buñuel, de partager en compagnie de Pierre Unik et Eli Lotar l'aventure hurdesque. Nous savons d'ores et déjà que le texte de base est tiré de la thèse de Maurice Legendre, et adapté au regard de notre cinéaste, à sa perception cinématographique qui a su convertir ce projet en un documentaire hors du commun. Dans sa critique, Oms relève une autre source d'influence dans le reportage de Buñuel qui est celle des écrits d'Unamuno. Ainsi, la forme des notes de voyages de cet auteur espagnol est reprise dans *Terre sans pain* dans le sens où les deux témoignages accentuent l'infertilité de la terre hurdesque ainsi que les conditions de vies pitoyables. Voici un extrait de texte d'Unamuno cité dans l'étude d'Oms : « Nous arrivons enfin dans les Hurdes [...] Nous traversons les petits hameaux [...] Il est en vérité, profondément humain que ces pauvres Hurdanos s'accrochent ainsi à cette terre qui, plus que leur mère, et leur fille [...] Dans les ravins abrupts, des terrasses ont été bâties patiemment, un mur de soutènement pour soutenir un seul olivier, un seul cep de vigne, de petits canaux pour amener l'eau très loin et qu'il faut refaire sans cesse, de tous petits jardins nains, minuscules, entourés de pierres et qui ressemblent à des jouets d'enfants [...] ils transportent sur leur dos, par des sentiers de chèvres, les charges de bois ou les bottes de fougères pour le lit »¹²⁴. La thématique de l'indigence se répète phrase après phrase, tout comme dans le commentaire filmique de Buñuel. Oms dégage cependant une nuance dans les points de vue de nos auteurs. En effet, leur vision diverge, en cela que Buñuel se distancie de la description faite par Unamuno, à la fois compatissante et fataliste. Le regard de Buñuel est dans ce sens plus pragmatique, pour reprendre l'expression d'Oms : « Nous voici en plein paysage des Hurdes. Ce village [...] est situé dans une des vallées les plus pauvres. [...] Nous surprenons la vie quotidienne des habitants. Détail curieux, dans le village des Hurdes nous n'avons jamais entendu une chanson. Parfois on voit courir au milieu du village un misérable petit ruisseau qui descend de la montagne ». Le commentaire de *Terre sans pain* joue moins dans le ressenti car il est plus analytique. Oms observe à ce sujet qu'il agit en véritable observateur et recherche les causes d'un tel dénuement. La réponse devient alors très claire et ce que Buñuel nous montre, sur un ton laconique, n'est autre que ce que les autorités tentent de cacher.

Parmi les lignes de direction unissant l'interprétation d'Unamuno à celle de Buñuel, Ibarz relève que tous deux entament une expédition à la découverte d'une région devenue mythique : « El lector que desee noticia detallada de la región de las Hurdes, de sus tierras y sus gentes, búsquela en otra parte [...] Lo que va a seguir son notas de un curioso excursionista, que toma lo que ve y observa al azar de sus correrías como punto de partida para sus reflexiones, tal vez arbitrarias »¹²⁵. Cependant, l'itinéraire que nos explorateurs respectifs nous proposent, diverge à des fins précises. Ibarz dénote qu'Unamuno entame le voyage avec la petite ville de Béjar, alors que dans le reportage de Buñuel nous découvrons La Alberca, village relativement riche et vivant, images qui accentuent le contraste avec les paysages qui suivent. Si Unamuno relève le courage de la population hurdaïne, leur capacité de survie dans un milieu hostile à l'homme, la caméra de Buñuel quant à elle, s'intéresse plus au visionnement de l'horrible et s'arrête sur le simple constat de la détresse. Enfin, Ibarz ajoute qu'une génération sépare ces deux visions : « Entre el texto escrito y el texto filmico hay [...] una pugna entre la compasión unamuniana y la llamada destrucción buñueliana »¹²⁶.

6.2 Empreinte gothique et freudienne

L'imaginaire gothique est également une constante dans le cinéma de Buñuel. Cette propension au style gothique se manifeste dans la violence de certaines scènes, ainsi que dans son goût pour l'érotisme. *Un chien andalou* présente également des éléments que l'on pourrait qualifier de "gore", notamment la présence

¹²³ Mercé IBARZ, *Tierra sin pan y su tiempo*, op. cit., p. 23.

¹²⁴ Marcel OMS, *Don Luis Buñuel*, op. cit., p. 56.

¹²⁵ Mercé IBARZ, *Tierra sin pan y su tiempo*, op. cit., p. 23.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 24.

de la main mutilée, l'œil sectionné ou encore la coulée de bave sanglante sortant de la bouche du jeune homme. D'après l'étude de Fuentes, les caractéristiques des personnages gothiques sont applicables à de nombreux personnages buñueliens. La malice de Jaibo en est un exemple flagrant dans *Los olvidados*. Inspiré de l'analyse de William Patrick Day, Fuentes relève que les personnages de la nouvelle gothique incarnent des êtres égoïstes dont la préoccupation est basée sur l'envie de dominer, caractéristique menant irrémédiablement ces héros à la destruction. Evans quant à lui, perçoit également dans *Los olvidados* l'expression du gothique. Suivant la définition de David Punter, il nous informe que : « [...] the Gothic is a complex term, which, in its specific definition of novels written between the end of the eighteenth and beginning of the nineteenth centuries, calls to mind a poetics of terror, lugubrious settings, supernatural events, persecutes heroines, monsters, vampires, and werewolves »¹²⁷. Il continue son analyse en affirmant la parenté du film *Los olvidados* avec la littérature gothique et les films d'horreurs. En effet, tous trois semblent partager les caractéristiques suivantes : « [...] there is a characteristic taste for saying and showing the unspeakable and the unwatchable, for transgression against taboo, for chaos over order, for challenges to the social order, and for confusions between natural and socialized forms of human behaviour, all expressed through a black humour and a form at odds with realism »¹²⁸. Fuentes perçoit dans la nouvelle gothique de Matthew Gregory Lewis (1775-1818) publiée en 1796, un antécédent de *Un chien andalou*. En effet, il explique que dans *El monje*, Matilde incarne le désir. Deux siècles séparent l'ouvrage du film, mais Buñuel ira considérablement plus loin en basant sa première production filmique sur le désir lui-même, en le rendant totalement explicite, en transperçant des tabous et en sortant des limites imposées par la société en regard avec ce sentiment humain. Dans l'ouvrage de Lewis, l'analyse de Fuentes attire notre attention sur le personnage d'Ambrosio qui est lui-même à son tour mu par le désir, de là le lien patent avec *Un chien andalou*. De manière moins mécanique que dans la réalisation de Buñuel, les personnages de la nouvelle de Lewis sont alors vraisemblablement guidés par leurs instincts. Lewis a osé à son époque mêler le gothique à l'érotisme, et Buñuel a su tirer profit d'une telle union, en retravaillant ces thématiques dans son premier projet. Fuentes relève que l'intertextualité de ces deux productions est évidente, particulièrement lorsque l'on aborde la scène où les seins nus d'une femme sont palpés : « Lewis dio un giro abiertamente erótico a la novela gótica de la época ; dicha escena, descrita con un lenguaje visual y gestual, anticipa el cine erótico en más de un siglo »¹²⁹.

La caractéristique commune entre le romantisme, le symbolisme et le surréalisme est que tous trois attribuent au rêve une place prépondérante. En relation avec le rêve, Octavio Paz observe que le cinéma : « [...] 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 »¹³⁰. Ses années passées à La Résidence ont permis à Buñuel de se plonger dans les écrits de Freud (1856-1939), promoteur de la psychanalyse, qui étudia à travers les rêves, l'inconscient sexuel. Ses recherches ont d'ailleurs fortement intéressé les surréalistes. Les œuvres cinématographiques de Buñuel laissent transparaître des représentations clés de l'analyse freudienne, et n'hésitent pas à faire appel aux rêves.

Un chien andalou avait été reçu par Breton comme la version filmique du mouvement surréaliste, courant artistique par lequel il était possible de laisser libre cours aux désirs profonds, au « moi » d'un point de vue freudien. Or nous l'avons vu, l'affranchissement de notre subconscient n'est nullement réalisable en temps réel, ce qui prouve que cette production filmique est construite, réfléchie et possède un sens. Cependant, nous savons que le scénario du film a été monté sur la base d'échange de rêves entre les deux réalisateurs, Buñuel et Dalí. Ces morceaux d'éléments une fois assemblés ne font certes aucun sens d'un point de vue rationnel, et pourtant tous existent dans la vie réelle. Ce film part du concret, mais sa construction le fait basculer du côté de l'étrange, et donc de l'irréel. Nous apprenons dans l'ouvrage de Fuentes que la nouvelle gothique était déjà dotée du sens du sinistre. Freud prolonge cette idée de sinistre dans le commentaire suivant : « Se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado, por el sujeto, pero de

¹²⁷ Peter William EVANS, *The Films of Luis Buñuel. Subjectivity and desire*, Oxford, Editions Clarendon Press, 1995, p. 79.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹²⁹ Victor FUENTES, *La mirada de Buñuel : cine, literatura y vida, op. cit.*, p. 213.

¹³⁰ Ado KYROU, *Luis Buñuel, op. cit.*, pp. 124-125.

forma velada) se produce en lo real o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico »¹³¹. *Un chien andalou* correspond parfaitement à cette interprétation, donnée par une succession d'éléments morbides, à la fois indécents et déplacés. Ainsi, la main amputée, les charognes d'ânes ou encore les deux cadavres de la dernière scène, sont autant d'indices appartenant à la réalité, mais entrant toutefois en décalage avec l'espace narratif et leur conférant un aspect irréel.

Buñuel insère dans son film les motifs du rêve, rendus dans *Un chien andalou* par l'absence de repères temporels et de lieux, de même que l'absurdité de certaines actions. Autre élément relatif au rêve, les personnages sont exclusivement mus par leurs impulsions. Cette imitation de la logique onirique n'est pas la quête d'un effet esthétique de la part de nos metteurs en scène. Le flux du rêve est ici utilisé dans le but de subvertir la narration classique, comme nous aurons l'occasion de le constater dans les pages suivantes. Si au premier abord *Un chien andalou* semble emprunter à Freud l'observation des désirs humains en les mettant en scène, Buñuel ne dévie cependant pas de son but, celui de mettre en exergue l'oppression sociale d'une part, et celle de nous présenter la vérité d'une construction filmique d'autre part. Voici ce que Lara relève dans *Terre sans pain* (remarque applicable aux les films postérieurs de Buñuel par extension) : « [...] se produce un viraje decisivo: se abandona el equívoco de pretender situar el inconsciente como instancia narradora y se instaura una mirada sobria, distante, casi antropológica. [...] No es ya el deseo que se pretende representar, sino sus huellas, su imagen negativa, fijada en la representación, congelada en gestos atrapados y analizados por el primer plano, en conductas rituales observadas en planos distantes, en objetos convertidos en fetiches »¹³². Ainsi, la réflexion de Buñuel autour du désir reste manifeste au fil de ses productions. A titre d'exemple, le rituel fétichiste de Don Jaime est indicatif de sa frustration sexuelle. Prise d'une crise de somnambulisme, Viridiana jette une pelote de laine au feu et récolte les cendres de la cheminée. L'héroïne explique alors que cette action est un appel à la mort et à la pénitence, drame qui se réalisera plus tard avec le suicide de son oncle, puis avec les deux agressions consécutives qu'elle-même subira.

Dans *Los olvidados*, le rêve de Pedro ainsi que l'hallucination de Jaibo sont mis en scène. Le rêve de ce premier est un présage, puisque dans celui-ci, il se dispute l'offrande de Marta avec Jaibo, en d'autres termes l'attention de celle-ci. Les paroles de Pedro laissent de cette manière pressentir la future aventure entre le délinquant et sa mère : « !Dámela, es mía ! ¡Sólo mía ! ». En accord avec l'analyse de Mellen, la possession de ce morceau de viande évoque de manière symbolique l'amour de Marta pour ces deux personnages, autrement dit, l'affection maternelle pour Pedro et le désir sexuel pour Jaibo. Celle-ci apparaît dans le rêve vêtue d'un chemisier blanc telle une sainte. Elle se lève de son lit et flottant dans les airs elle se rapproche de Pedro au ralenti, lui tendant un morceau de viande crue. Jaibo surgit alors de dessous le lit, et s'accapare du morceau de viande. Selon Mellen, le geste de Marta représente les besoins de Pedro, tandis que ce morceau de viande évoque, reprenant les propos de notre critique, « sexual and sadistic distortion, expressing both the debased role of men and the sad fate of women »¹³³. Le complexe d'Œdipe est présent dans cette séquence et il se manifeste de manière horrifique. L'éclairage et le son contribuent à créer une atmosphère effrayante et onirique. L'éclat de l'orage nous plonge dans l'imaginaire gothique, accompagné du bruit du vent, et surenchérit par la vision repoussante de ce morceau de chair, et par l'apparition quasi-monstrueuse de Marta. Le retour de Pedro dans son lit marque la fin de son cauchemar, et lorsqu'il se réveille, la frustration est toujours présente ; même dans ses rêves, ses désirs ne se réalisent pas. A son tour, alors que Jaibo évoquera en présence de Marta le souvenir de sa mère en la comparant à une sainte, Evans constate qu'il s'agit de « an idealized Oedipal Virgin-Mary-equivalent, a process extremely reminiscent of Freud's remarks at the end of the essay on « Family Romances » »¹³⁴. Un dernier clin d'œil à cette esthétique freudienne nous renvoie à l'hallucination de Jaibo au bord de l'agonie. On entend alors la voix d'une femme, peut-être celle de sa mère, lui murmurant « Ahora duérmase y no piense, duérmase mi hijito, duérmase », nous laissant supposer que la réalité, sa vie n'était autre qu'un mauvais rêve.

¹³¹ Victor FUENTES, *La mirada de Buñuel: cine, literatura y vida, op. cit.*, p. 43.

¹³² Antonio LARA, *La imaginación en libertad, op. cit.*, p. 58.

¹³³ Joan MELLEN, *The World of Luis Buñuel, op. cit.*, p. 5.

¹³⁴ Peter William EVANS, *The Films of Luis Buñuel. Subjectivity and desire, op. cit.*, p. 41.

L'érotisme, thème également relevé par Aranda¹³⁵, est très présent chez Buñuel et il se manifeste dans plusieurs scènes de *Los olvidados*. Le vieil aveugle passant une colombe sur le dos nu d'une femme malade, la scène de séduction entre Marta et Jaibo, un bourgeois tentant de corrompre le petit Pedro, ou encore la scène de la jeune Meche se passant du lait sur son corps, sont autant d'éléments renvoyant à la sensualité et au désir charnel. On entend et on voit des poules caqueter tout au long du film, « símbolo de coquetería sexual femenina »¹³⁶ selon Aranda. A la maison de correction, Pedro ingurgite le contenu d'un œuf, puis jette sa carcasse sur la caméra. Ce geste d'agression s'adresse non seulement aux spectateurs, mais également à sa propre perception qui, comme le commente Evans, « has blinded him –not, as in the story of Oedipus, for actually loving and being loved by his mother, but for trying vainly to love and be loved by her »¹³⁷. Enfin, Mellen relève que le comportement de Marta correspond à la description faite par Estela Welldon : « Whereas men's perversity is usually expressed through aggressive behaviour against others, women's perversity is normally manifested either through various forms of self-mutilation or through assault on their own children, who are regarded as extensions of their own bodies »¹³⁸.

6.3 Intertextualités picturales

Nous pouvons relever la forte présence d'intertextualités de type pictural dans le cinéma de Buñuel. Comme le constate Carmona, la multiplicité de ces références est liée à une conscience, à une culture commune, qui permet d'aborder une réalité connue et cela de manière spontanée : « La posibilidad de múltiples referencias apunta al hecho de que la mayoría de evidencia documental siempre se filtra a través de una conciencia cultural común, formada por modelos estéticos. Éstas forman parte de la “retórica” inconsciente de imágenes que producen el significado del realismo [...] La presencia exclusiva de pinturas establece una amplia gama de perspectivas, dentro de la cual el grado menor del universo se percibe en términos del mayor y viceversa »¹³⁹. Ce même critique relève que *Terre sans pain* offre des plans picturaux renvoyant à la tradition du portrait du XVIIe siècle. Ici, Buñuel puise sa réalité en s'inspirant de la peinture espagnole de la Renaissance et du Baroque, esthétique peu attachée au concept de la beauté : « [...] el uso del plano general y la extensa profundidad de campo encaja la película en la gran tradición pictórica española del Renacimiento y del Barroco que se encuentra en el Museo del Prado. La visión plana, escorzada de los idiotas campesinos, recuerda los retratos de Velázquez de los cuatro enanos de la corte de Felipe IV »¹⁴⁰. Ce monde familier pictural s'applique également à la scène des ivrognes au début du reportage, comme le relève Fuentes¹⁴¹, authentique reproduction du tableau de Velázquez (1599-1660), plus précisément connu sous le nom de *Los borrachos*. Ce critique relève également la ressemblance frappante entre la mère du nourrisson mort et une des vierges de Zurbarán. La voix du narrateur vient nous confirmer ces intertextualités, puisqu'elle affirme que « le même réalisme d'un Zurbarán (1598-1664) ou d'un Ribera (1591-1652) reste bien en dessous d'une telle réalité ».

Buñuel est un fervent admirateur du réalisme espagnol et se plaît à faire revivre les œuvres picturales à travers ses images filmiques. Nous avons déjà fait référence à Cervantes, Velázquez, Galdós ou encore Clarín qui, comme Buñuel, observent tout à la fois qu'ils extrapolent la réalité. Nous ne pouvons parler du cinéma de Buñuel et son influence picturale sans mentionner Goya (1746-1828). Cette artiste s'intéressa de près au même titre que Buñuel aux maux de la société ainsi qu'à la répression morale, sujets qu'il n'hésita pas à explorer dans ses œuvres artistiques. L'étude de Gwynne¹⁴² relève que Goya exprima dans sa peinture les événements politiques survenus en Espagne, en peignant sur les murs de sa maison des figures que l'on nomma peintures noires. Ces peintures tentaient de représenter l'Espagne en une sorte d'enfer, habités par des aliénés, figés dans un monde superstitieux et violent. Nous retrouvons donc ici des thèmes fidèles à Buñuel. En effet, *Viridiana* dépeint le portrait d'une société saugrenue, notamment par le biais des images qui défilent lors de la scène de l'orgie. Ces petites scènes grossières s'apparentent aux tableaux de Goya, comme déjà mentionné dans le précédent chapitre. Buñuel cultive dans ces séquences l'esthétique

¹³⁵ José Francisco ARANDA, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona, Editions Lumen, 1975, p. 214.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Peter William EVANS, *The Films of Luis Buñuel. Subjectivity and desire*, op. cit., p. 85.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 85.

¹³⁹ Ramón CARMONA, *Cómo se comenta un texto fílmico*, op. cit., p. 242.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 241.

¹⁴¹ Victor FUENTES, *La mirada de Buñuel: cine, literatura y vida*, op. cit., p. 72.

¹⁴² Edwards GWYNNE, *A Companion to Luis Buñuel*, op. cit., p. 4.

de la laideur, du désordre, de ce qui dérange. Quoi de plus goyesque que la vision du lépreux tentant d'enfiler et de gâcher la belle robe de mariée ? Notre cinéaste fait apparaître dans ses films des infirmes, des nains ou des crétins suivant cette même esthétique, lui permettant de mettre l'accent sur les inégalités humaines. Carmona établit lui aussi un lien entre les dessins hallucinatoires de Goya et *Terre sans pain* : « [...] el desolado paisaje montañoso que contrasta el perfil oscuro y dentado frente al cielo claro parece reminiscencia de la tradición surrealista o de la línea truncada de los dibujos de Goya »¹⁴³.

Nous avons constaté que les majeures références du réalisme de Buñuel étaient à chercher non seulement dans la réalité du monde mais également dans une culture européenne commune fondée sur l'art. Tant notre cinéaste que les peintres ci-mentionnés rendent hommage à une société devenue monstrueuse parce qu'injuste et absurde. Le cinéma de Buñuel est alors hybride dans le sens où il adopte la tradition réaliste espagnole tout en s'identifiant avec d'autres courants européens d'inspiration gothique.

¹⁴³ Ramón CARMONA, *Cómo se comenta un texto fílmico*, op. cit., p. 241.

7. Contradictions et incohérences discursives dans *Terre sans pain* et *Los olvidados*

Après avoir vu défiler les noms de l'équipe du tournage de *Terre sans pain*, s'affichent quelques lignes apportant une information au sujet du genre ainsi que du contenu du film. C'est sur un fond de musique de Brahms que nous lisons des données concernant la région des Hurdes. Ces quelques mots relèvent le courage de ses habitants, condamnés à vivre dans un milieu apparemment hostile : « Cet essai cinématographique de géographie humaine a été tourné en 1933 peu de temps après l'avènement de la République espagnole. De l'avis de géographes et des voyageurs, la région que vous aller visiter, appelée les Hurdes, est un endroit stérile et inhospitalier où l'homme est obligé de lutter heure par heure pour sa subsistance. Jusqu'en 1922, année où la première route fut tracée, *Les Hurdes* étaient inconnues du reste du monde et même des habitants de l'Espagne ». Nous remarquerons que ce premier commentaire muet s'adresse à l'audience, l'incluant explicitement par l'emploi du vous, « que vous aller visiter ». Comme le commente Gwynne¹⁴⁴, cette première explication introduit le spectateur à l'expérience, à une découverte imminente et unique. Lorsque la voix du commentaire se manifeste pour la première fois, l'emploi de la deuxième personne du pluriel est soudainement échangé contre un « nous » beaucoup plus général mais également plus familier, ce qui nous incorpore quasi-physiquement dans ce périple : « Avant d'arriver aux Hurdes, nous devons passer par la Alberca, village assez riche, de caractère féodal qui a une grande influence sur la vie des Hurdes, dont presque tous les habitants sont tributaires de ce village ». Malgré le fait que la voix *off*¹⁴⁵ relève le caractère médiéval de ce village, les premières scènes sont assez plaisantes. Nous visionnons les images d'une imposante église, observons l'architecture des bâtiments, puis nous rencontrons une jeune femme qui se prépare pour un événement. Le commentaire annonce qu'une fête annuelle, au caractère « étrange et barbare » s'apprête à commencer sur la place de l'église. La coutume veut que tous les nouveaux mariés soient rassemblés pour participer à une tradition pour le moins curieuse: alors que la caméra filme en premier plan une poule suspendue par les pattes dans les airs, ces jeunes mariés montés sur un cheval, galopent à tour de rôle en direction du volatile pour lui trancher la tête. La voix *off* nous informe que : « Après avoir triomphalement promené la tête du coq par les places et les rues du village, les nouveaux mariés offrent du vin à toute la population ». S'ensuit à ce commentaire six hommes festoyant l'événement en trinquant avec du vin. Face à l'horreur d'un tel épisode, le commentaire ne module pas sa voix, par souci de rester le plus objectif possible, tout comme le commente Gwynne: « horror and cruelty seem even greater in the light of the commentator's calm description of it and his cool reminder to us that "in spite of the cruelty of this scene, our duty to be objective obliges us to show it to you" »¹⁴⁶. Nombreux sont les critiques à avoir minutieusement analysé les contrastes dont regorge ce documentaire. Voyons à présent de plus près comment l'exploration évolue dans la vallée des Batuecas. La voix *off* présente ainsi les lieux : « Cette vallée fut habitée quatre siècles durant par des moines [...] qui prêchèrent la religion chrétienne dans les villages les plus importants des Hurdes. Les Batuecas ont conservé des vestiges et des lieux préhistoriques intenses ». Ces quelques paroles contribuent à éveiller la curiosité et crée des attentes chez le spectateur. En effet, suivant la description de la voix *off*, nous sommes sur le point de découvrir un lieu paradisiaque, doté d'une riche végétation. Nous distinguons subséquemment parmi cette verdure de nombreuses bêtes sauvages ainsi qu'un cours d'eau coulant abondamment. Cependant, plus nous progressons dans la contrée, plus ces richesses naturelles se font rares. La voix nous prévient qu'à quelques kilomètres de là, les arbres fruitiers sont quasi inexistantes. Un autre plan nous fait découvrir les ruines d'un monastère bordé d'une vieille muraille. Nous sommes ensuite conduits dans le paysage des Hurdes, puis arrivons enfin dans le village le plus misérable que la région connaisse, Aceitunilla. Le mode de vie de ses habitants est précaire, voire archaïque. En contraste avec l'abondance de la rivière vu précédemment, les villageois doivent ici se contenter d'un mince filet d'eau. Nous voyons boire de ce ruisseau un cochon, puis un garçon s'agenouiller pour s'hydrater, une mère laver la tête de son enfant ou encore de jeunes écoliers tremper leur morceau de pain dans cette même eau. La voix observe que « l'été il n'y a pas d'autre eau dans le village que celle-ci » et surenchérit le dégoût en précisant que « le ruisseau sert à tous les usages ». Sardoniquement, nous assistons à une pénurie vitale à la

¹⁴⁴ Edwards GWYNNE, *A Companion to Luis Buñuel*, op. cit., p. 40.

¹⁴⁵ Ce documentaire est lu au microphone par une voix, à l'aide d'une sonorisation discographique.

¹⁴⁶ Edwards GWYNNE, *A Companion to Luis Buñuel*, op. cit., p. 41.

subsistance d'un peuple, alors que les images précédentes nous montraient l'abondance, non loin de là, dans le village désertique des Batuecas.

A deux reprises la voix *off* commente la tenue des habitants des Hurdes. Alors que la caméra observe les élèves de l'école du village, elle précise que : « Les vêtements sont importés par les hurdanos qui émigrent pendant quelques mois de l'année sur les terres de Castille et d'Andalousie. Ils s'adonnent surtout à la mendicité. A leur retour au pays, ils partagent les lots de vêtements en échange de pommes de terre ». Lorsque nous découvrons le village de Fragrosa, la voix *off* relève que « Les Hurdanos se couchent tout habillés en hiver. Ils portent leurs vêtements jusqu'à ce qu'ils tombent en lambeaux ». Séquences après séquences, cette région regorgeant de richesses naturelles au début du reportage, laisse place au dénuement le plus absolu. Ainsi, alors que nous découvrons le village de Martilandrán, le commentaire nous avertit d'une maladie grave fortement répandue dans cette région, ce qui ne rassure pas le spectateur sur les images à venir. La caméra filme la gorge d'une jeune fille atteinte par la maladie du goitre. La voix nous annoncera par la suite que la jeune fille en question est décédée deux jours plus tard. Mais cette maladie n'est pas la seule à condamner ses autochtones, puisque nous apprenons plus loin dans le documentaire que les habitants du village de Fragosa sont menacés par la malaria. Une fois encore, les informations suivantes balayent tout espoir. Le commentaire s'intéresse désormais aux ressources alimentaires du peuple hurdain. Nous apprenons que les villageois s'alimentent à base d'haricots et de pommes de terre, hormis en été, période durant laquelle ces denrées se font rares. L'unique viande consommée est le porc, cependant, seules les familles « riches » possèdent un cochon. De plus, la voix précise qu'une fois celui-ci tué, la viande ne dure que trois jours. Le commentaire explique également que les oliviers abondent, et que ces habitants pourraient en bénéficier si seulement leurs fruits n'étaient pas dévorés par les insectes. Une autre séquence nous annonce qu'une des principales industries alimentaires des Hurdes est l'apiculture. Cependant, la voix ne manque pas de faire savoir à ses spectateurs que les propriétaires sont les habitants de la Alberca. A chaque fois que la voix *off* se prononce sur une ressource alimentaire, cette espérance est rejetée, confinant les hurdanos dans leur indigence. Autre terrible conséquence liée à la misère et à l'inceste, la voix relève également que des crétins errent abandonnés dans les hautes Hurdes : « Des nains et des crétins sont en grand nombre dans les Hurdes hautes. Généralement leur famille les emploie à garder les chèvres. Certains sont dangereux. Ou bien ils fuient l'homme, ou bien ils attaquent à coups de pierres ». Dans les dernières images du reportage, nous voyons poindre dans la nuit une vieille femme toute vêtue de noir, agitant une cloche. La voix *off* nous fait part de ses funèbres maximes : « Il n'y a rien qui tienne mieux en éveil que de penser toujours à la mort ». Le reportage prend fin et alors que nous observons une dernière fois le paysage des Hurdes la voix conclut de manière sarcastique avec les paroles suivantes : « après un séjour de deux mois dans les Hurdes, nous quittons le pays ». Selon Gwynne, ce dernier propos « points clearly to the Government's abandonment of Las Hurdes, and it implies too that, even if the film crew has also abandoned it, it has at least created a permanent reminder of the inhabitants' desperate plight »¹⁴⁷.

La froideur du commentaire, impassible devant des circonstances tragiques, ne fait qu'accentuer d'autant plus l'état apocalyptique de la région. Quant à la musique de fond donnée par la douce et romantique mélodie de Brahms, celle-ci ne traduit pas le contenu du film. Bien au contraire, un tel décalage permet d'accentuer le sens tragique de ces images. Le son du reportage, incluant la voix sortent du cadre classique. Kyrou constate à ce propos que « l'architecture dramatique du film est basée sur la phrase : "oui...mais" »¹⁴⁸. En d'autres termes, chaque information se base sur une construction en trois temps, c'est-à-dire le constat de la misère accompagné de l'espoir et irrémédiablement suivi de la désillusion. Voici les exemples donnés par notre critique : « [...] le pain est inconnu, *mais* le maître d'école donne de temps en temps une tranche aux enfants, *mais* les parents qui ont peur de ce qu'ils ne connaissent pas, jettent ces tranches. Ou encore : les paysans sont souvent mordus par des vipères, et la morsure n'est jamais mortelle, *mais* les paysans la rendent mortelle en essayant de se guérir avec des herbes qui infectent la plaie »¹⁴⁹. Le même mécanisme est réitéré tout au long du reportage ; tout espoir est aussitôt annulé par la sentence qui le succède. Cette juxtaposition de contre-propositions nous mène à chaque fois dans une détresse plus profonde, jusqu'à ce que l'auditeur saisisse qu'il n'y a plus d'issue possible. La complexité du

¹⁴⁷ Edwards GWYNNE, *A Companion to Luis Buñuel, op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁸ Ado KYROU, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 38.

¹⁴⁹ *Ibid.*

discours reçu est prolongée par l'illusion, notamment lorsque la voix berne les spectateurs en tentant de faire passer un événement construit comme un incident en temps réel. Alors qu'elle mentionne que les hurdanos consomment de la viande de chèvre uniquement lorsque celles-ci se tuent, étrange coïncidence, nous assistons à la chute de l'animal du haut d'un rocher. L'analyse de Tesson relève que les images de cet épisode démentent ouvertement l'information donnée: « [il y a une] double origine de [l'] image produite, aussi bien au niveau visuel (la caméra à l'origine du plan) que factuel (le pistolet à l'origine de la chute) »¹⁵⁰. La réalité est donc manipulée, « la voix [faisant] écran à l'origine réelle de la mort de l'animal »¹⁵¹.

Passant à côté du charme de la région, Buñuel concentre son reportage sur ce qu'il y a de plus repoussant, adoptant une vision anti-touristique de la région. La voix manipule les images et nous, spectateurs sommes projetés à notre insu dans la découverte de l'horrible. Le ton de la voix est monocorde, vide d'émotions et pour le moins pessimiste. Ce documentaire ne cesse de nous bouleverser, tantôt nous rapprochant, tantôt nous éloignant des éléments présentés. Suivant l'analyse de Carmona, la voix *off*, va au-delà de la contradiction voix-image: « [...] articula como un tempo altamente variado de los cambios que modulan la repulsión y la atracción dentro de una narrativa unificada »¹⁵². Pour ce critique, la puissance des images surpasse la voix du commentaire ainsi que l'accompagnement musical. En effet, la voix *off* « refleja el punto de vista de una visión enfocada, "occidental" o industrial de la continuidad, la historia, la cultura, la humanidad o la razón misionera »¹⁵³. En somme, pour notre critique, si les mots sont univoques, les images quant à elles recèlent une multitude de signes et acquièrent divers sens en fonction du milieu culturel ainsi que du regard individuel.

A l'époque où Luis Buñuel réalise *Los olvidados*, la délinquance juvénile était un sujet qui préoccupait fortement la population mexicaine. Le prologue du film se présente d'ailleurs sous la forme d'un reportage, attirant notre attention sur l'authenticité et la gravité de la situation. Nous remarquerons que peu avant que le commentaire de la voix *off* n'ouvre le film, quelques lignes certifient que « Esta película está basada integralmente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos ». A première vue, cette réalisation peut être lue et interprétée comme l'illustration fidèle des solutions proposées par le pouvoir ainsi que des discours idéologiques politiques de l'époque. L'étude de Lillo nous apprend que dans *El Universal* du 9 juin de l'année 1959, le discours tenu par le cardinal du Mexique encourageait le peuple à combattre les idées allant à l'encontre des principes traditionnels. Ces idées visaient bien évidemment le communisme et le protestantisme. L'éducation militaire et religieuse semblait être la panacée du problème soulevé. Dans le même journal datant cette fois-ci du 15 juin 1952, nous pouvons lire que « Mexico [...] [sufre] el impacto de influencias anárquicas, está destruyendo sus estructuras morales tradicionales [...] la familia es la base de la organización social »¹⁵⁴. Lillo précise que les autorités se voyant confrontées à une probable dégradation sociale, elles assurèrent la mise en place de dispositifs manifestement non répressifs. Dans la même idée, ce critique soulève que le prologue de *Los olvidados* vante les plans idéologiques déployés par le gouvernement mexicain afin d'éviter la crise sociétale : « La sociedad trata de corregir este mal pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad ». Cependant, cette approbation face aux moyens mis en place par les autorités dans ce prologue n'est qu'apparente. Comme nous aurons l'occasion de le constater, la trame se situe à l'opposé de ces propos initiaux. Lillo relève que : « se [hace tangible] en el desacoplamiento ideológico entre la voz *off* y el relato presentado que la desmiente »¹⁵⁵. En effet, le film vise à soumettre le système face à ses propres limites et contradictions. La voix *off* évoque le manque d'instruction et d'hygiène, conséquence de cette souffrance sociétale : « Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños mal nutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes ». La suite du film tourne autour du thème de l'orphelinat, rendant les parents irresponsables de leurs actes et coupables de cette délinquance croissante. L'incrimination suit son cours et se tourne désormais vers les pratiques violentes exercées par le gouvernement. *Los olvidados* présente l'institution juridictionnelle et éducative, formant d'après les propos de Lillo « un conjunto represivo

¹⁵⁰ Charles TESSON, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 34.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵² Ramón CARMONA, *Cómo se comenta un texto fílmico, op. cit.*, p. 232.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 232.

¹⁵⁴ Gastón LILLO, *Género y transgresión : el cine mexicano de Luis Buñuel, op. cit.*, p. 56.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 57.

homogéneo »¹⁵⁶. Les paroles du directeur de la ferme école adressées à Pedro semblent tout droit sorties de la bouche d'un bon pédagogue : « Mira, ahí esta la puerta. No hay policías ni rejas ni nada. Siempre está abierta. Para que veas que estas libre y que tengo confianza en ti, toma. ¡Toma! Puedes salir. A la derecha, y a unas calles hay un estanquillo. Aquí tienes cincuenta pesos. No llevo suelto. Que te cambien y me traes unos cigarrillos como esos ». Ces propos mettent en confiance à la fois qu'ils valorisent l'enfant. Ils ont également et avant tout pour but de témoigner des bienfaits de ce système. Mais nous nous rendons finalement vite compte que ce semblant de liberté et de communication repose sur la manipulation et le chantage du directeur. Nous relèverons qu'à plusieurs reprises les enfants appellent cette institution *escuela correccional*, autrement dit un lieu où l'on purge sa pénitence, tandis que le tribunal embellit l'institution en adoptant le nom de ferme-école. Ainsi, cette école qui se présente en tant qu'opportunité pour ces enfants, autrement dit une alternative à l'autorité répressive, n'est finalement qu'un miroir de « fausses valeurs », pour reprendre les paroles d' Oms¹⁵⁷. En effet, les propos suivants tenus par le directeur lors de l'arrivée de Pedro dans l'institution trahissent l'aspect communicatif mentionné plus haut : « Según tu expediente no sabes leer ni escribir y te acusaron de robo. [...] No tengas miedo que aquí no te vamos a juzgar. Esto no es una cárcel. Te han traído para que aprendas a leer y un oficio. Por ejemplo mecánico. [...] Por lo visto eres un muchacho muy bueno ¿Verdad ? [...] Aquí dicen que te gustan los animales, que eres muy cariñoso con ellos. [...] póngalo en la granja avícola, que ocupe en algo que le guste. Después ya veremos ». L'accueil de Pedro par le directeur se fait sous la forme d'un monologue. Il n'y a aucun échange communicatif et ses activités au sein de la ferme lui sont directement imposées. Lillo relève consciencieusement l'apport de l'étude de Cros et Dongan, pointant sur « el vacío semiológico o imposibilidad de comunicación entre los dos actantes principales del film que son, en última instancia, el juez y el criminal »¹⁵⁸. Nous voici donc replongés dans un système arbitraire et répressif. Ces attitudes contradictoires contrastent avec le prologue du film. La réalité ne correspond pas à l'image idéologique souhaitée par le gouvernement. Cros et Dongan s'interrogent d'ailleurs sur la validité des propos mentionnés dans ce même prologue : « Comment expliquer, en effet, une construction telle que “Sólo en un futuro próximo”, où l'amorce de la phrase projette l'accomplissement du projet éducatif dans un avenir qu'on s'attend à voir qualifier de lointain, attente qui se trouve immédiatement démentie par ce qui suit. Et cette note –trop affirmative- est-elle conciliable avec l'affirmation selon laquelle les succès de la société dans sa lutte contre la délinquance sont limités ? »¹⁵⁹. Le point de vue que la voix *off* offre est quelque peu équivoque, allant de pair avec le discours socio-économique de Buñuel, à la fois ambigu et contradictoire. Le message final de l'œuvre *Los olvidados* annule les espoirs présentés au début de la réalisation. La mise à l'épreuve de cette lutte idéologique aboutit à l'échec, et se vérifie par une contradiction évidente entre les discours institutionnels soutenus par le commentaire ouvrant le film, et le message que le spectateur reçoit de ce drame.

Nous avons observé que dans les deux réalisations de Buñuel, *Terre sans pain* et *Los olvidados*, la subversion intervenait également au niveau discursif. La transgression s'applique aux discours hégémoniques, et en dépit de la rigidité de la censure, notre cinéaste parvient à les contourner pour mieux les problématiser.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹⁵⁷ Marcel OMS, *Don Luis Buñuel, op. cit.*, p. 28.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹⁵⁹ Centre d'études et recherches sociocritiques, *Luis Buñuel. Los olvidados*, Montpellier, Université Paul Valéry, N°12, 1987, pp. 122-123.

8. Subversion du montage narratif classique

Bien que Buñuel prétende adopter l'angle de l'objectivité dans ses réalisations, cette réalité filmique se donne par opposition à la narration hollywoodienne. Dans *Un chien andalou* et *Terre sans pain*, le mécanisme de la mise en scène est mis à nu et la logique de la narration classique est ignorée. Buñuel crée pour ainsi dire un nouveau discours sur la réalité cinématographique. Le cinéma projette une réalité, et notre cinéaste souhaite rendre visible à l'écran cette illusion. Dans ce qui suit, nous observerons à travers le montage narratif de quelle manière notre réalisateur « piensa el cine antes de hacer cine »¹⁶⁰, pour reprendre l'expression de Ibarz. Dans *Los olvidados* et *Viridiana*, derrière la caméra, Buñuel saisit des éléments certes tirés de la vie quotidienne, mais dont la présence accentuée par l'angle de prise du plan sort totalement du contexte, désorientant et introduisant le spectateur dans un monde étrange.

8.1 *Un chien andalou*

Nombreux sont les critiques à avoir relevé d'une part l'objectivité et d'autre part l'irrationalité du film *Un chien andalou*, deux termes a priori antinomiques. Cette ambivalence naît du fait que les éléments tirés du quotidien où les événements existants dans une situation réelle intègrent le contexte filmique d'une manière telle qu'il nous est impossible de décoder une quelconque forme de cohérence. Pourtant, tant les situations que les objets n'intègrent pas la composition du duo explosif par hasard, mais intègrent une réflexion pointue autour de la narration. Dali écrira à ce sujet dans un de ses articles ces propos forts : « Tan solo la imbecilidad y el cretinismo consustanciales a la mayoría de los literatos y de las gentes de las épocas particularmente utilitaristas han hecho posible crear los hechos reales como dotados de un significado claro, de un sentido moral coherente y adecuado »¹⁶¹. *Un chien andalou* recèle une série de représentations absurdes, et la trame quant à elle sort des confins de la narration conventionnelle. Cet effet nous est montré par l'absence de concordances entre les scènes, tant sur la plan spatial que sur le plan temporel, deux éléments qui dévient des perspectives de la construction narrative hollywoodienne.

L'harmonie du film est rompue par l'amalgame de situations ne respectant aucune corrélation temporelle. Le film commence d'une manière traditionnelle, et la première partie est indiquée par « il était une fois... ». En revanche, les intertitres suivants brisent la logique narrative en adoptant des indications temporelles incohérentes, sautant d'années en heures, d'heures en saisons. Les épisodes se succèdent laissant tout repérage dans le temps impossible : « huit ans après », « seize ans avant », « vers trois heures du matin », « au printemps ». Carmona indique que les deux dimensions nécessaires à l'existence de la narration, l'espace et le temps, permettent de : « [...] representar [...] los acontecimientos en la cadena narrativa y contada. El espacio narrativo es, de esta manera, un espacio escenográfico, dentro del cual se encuadran las acciones como acontecimientos. El tiempo narrativo, por su parte, se constituye como tiempo elíptico, bien para hacer avanzar lo narrado, bien para explicar las motivaciones de los actos de los personajes. Espacio y tiempo están, pues, subordinados a la lógica de la causalidad »¹⁶². Tandis que tout spectateur s'attend à voir apparaître dans un film l'ajustement des deux modalités mentionnées, par analogie au rêve, la trame d'*Un chien andalou* progresse dans un espace indéterminé et atemporel. Ces éléments narratifs sont propices à la création d'une atmosphère fantasmagorique où l'acte, comme nous l'avons déjà observé, est dicté par le principe pulsionnel. C'est pourquoi Buñuel n'hésite pas à faire apparaître la mer derrière une porte de chambre, située à l'étage d'un appartement. Cette combinaison de lieux troublant les repères du spectateur se réitère dans la précédente scène. Un des personnages atteint par une balle s'effondre dans une chambre, mais sa chute s'achève au milieu d'une clairière, auprès d'une jeune femme dont le dos est dénudé. Cette nouvelle apparition de la victime dans un milieu encore inconnu compose un véritable tableau.

La succession de plans qui constituent *Un chien andalou* est à percevoir selon Carmona en tant que « *cine poético* en el que las relaciones causa-efecto del montaje narrativo clásico están abolidas, cuanto menos, distorsionadas »¹⁶³. Notre cinéaste se sert de la construction onirique afin de vider la logique narrative de

¹⁶⁰ Mercé IBARZ, *Tierra sin pan y su tiempo*, op. cit., p. 87.

¹⁶¹ Agustín SANCHEZ VIDAL, *Luis Buñuel*, op. cit., p. 18.

¹⁶² Ramón CARMONA, *Cómo se comenta un texto fílmico*, op. cit., p. 227.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 222.

sa structure traditionnelle. Carmona relève que la dérision du cinéma hollywoodien est menée par la présence de différents « *gags* », introduits à titre d'exemple par la séquence des livres se transformant soudainement en revolvers, et se référant à ce que Buñuel a considéré comme faisant partie de « l'école américaine ». En rapport avec la continuité du récit, Talens mentionne un commentaire de Drummond s'interrogeant au sujet des personnages du prologue d'*Un chien andalou*. En effet, le personnage principal de l'ouverture du film est absent du reste du tournage, et la femme dont l'œil est mutilé apparaît huit ans après avec l'œil intact. La présence du prologue n'est alors qu'un prétexte selon Drummond « [to] satisfy the rites of narrative exposition »¹⁶⁴. Talens ajoute que : « An analytical avenue can be pointed out that does not take for granted that what we really see after this segment is the story of the relationship between a man and a woman ; rather, this analysis would seem to suggest that we are watching the story that one singular character- the woman- hallucinates or remembers in the course of the film »¹⁶⁵. Cette scène d'ouverture n'a vraisemblablement aucun lien avec les événements qui succèdent à l'introduction et nous est présentée, de la même manière que le titre du film, uniquement par obligation d'obéir à la forme traditionnelle du récit.

En dépit du fond, c'est-à-dire des discontinuités internes à la narration, le film adopte la forme habituelle du récit en nous présentant un prologue, un développement puis un épilogue, le tout accompagné d'un fil rouge représenté par la boîte, et d'un thème qui est celui de la sexualité. Ces éléments permettent au spectateur de suivre tant bien que mal les quelques pistes proposées par la trame. Pour la première fois dans l'histoire du cinéma, *Un chien andalou* fait allusion au récit classique en le dépouillant de sa logique interne, et c'est dans ce mécanisme paradoxal que reposent tout le génie et l'ambiguïté du cinéma buñuelien.

Contrairement au désordre apparent des séquences d'*Un chien andalou*, celles-ci retrouvent tout leur sens lorsque l'on aborde la question du regard du spectateur et de sa manipulation. En matière de cinéma, le regard du spectateur est facilement dupé, et il est facile de lui faire croire à une continuité qui s'avère tronquée. Prenons exemple sur la partie servant d'introduction au film. Les premières secondes offrent un gros plan sur deux mains occupées à aiguiser un couteau à barbe. On observe la présence d'une montre sur le poignet gauche. Puis on découvre la chemise entrouverte d'un homme ayant pour motifs des rayures verticales. Sur une autre scène, le même personnage sort sur son balcon afin de contempler la pleine lune. En contrechamp, le regard d'une femme se pose sur la caméra, lorsque l'homme écarte à l'aide de sa main l'œil gauche de cette dernière, et le tranche avec son couteau à barbe. Alors que nous reconnaissons la chemise du personnage, nous pouvons constater qu'à présent celui-ci porte une cravate. Bien évidemment, seul un regard attentif et critique pourrait relever ce détail. Buñuel compte sur la vitesse dans la succession des plans afin de créer une nouvelle discontinuité, imperceptible pour un spectateur non-avisé. Cette discontinuité se prolonge sur le personnage lui-même. Alors que les images suggèrent que nous sommes dans le même domaine, certains plans immortalisant les parties du corps du personnage indiquent qu'il est impossible qu'il s'agisse de la même personne. En effet, bien que dans notre logique, les mains appartiennent au personnage précédemment perçu, la position de la caméra vient trahir cet effet de réalité. Dans la première scène, on aperçoit les mains d'un personnage qui, appuyées contre la poignée d'une porte, aiguisent une lame de rasoir. Si l'on respecte la logique du plan, le personnage est face à la porte du balcon. Cependant, dans le deuxième plan, l'homme effectue certes la même activité, mais il est cette fois-ci de profil à la porte. Sa position ne peut par conséquent être la même, et l'emplacement des rideaux confirme le positionnement erroné de l'acteur. Ce montage nous laisse perplexes et nous pousse à réfléchir sur la cohérence entre ce qui est montré et ce que l'on croit voir. La caméra peut certes capturer des éléments sous une infinité d'angles, mais elle peut aussi donner un effet illusoire tronquant la réalité. De cette manière, la caméra de notre réalisateur spéculé sur la multiplicité des perspectives et sur la construction de notre raisonnement en tant que spectateur. Nous relèverons enfin que l'épilogue se résume à un seul et unique plan. Une seule image suffit à faire passer la violence d'une fin tragique, celle de la mort des deux amants que l'on retrouve ensablés dans leur dernier lieu de rencontre, deux corps en putréfaction. À l'inverse de ses contemporains, Buñuel se limite à quelques effets spéciaux, laissant place à une réalisation relativement simple d'un point de vue technique. Cette modération pour les artifices correspond certainement plus à une préoccupation dominante pour le sens, que pour la forme de la

¹⁶⁴ Jenaro TALENS, *The Branded Eye. Buñuel's Un chien andalou*, op. cit., p. 46.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 47.

réalisation, malgré la présence d'une considérable succession de plans. Les prises de plans comme le relève l'étude de Drouzy sont relativement élémentaires : « [...] quelques plongées [...] une seule contre-plongée (sur le groupe des passants qui regardent la main coupée), majorité de plans fixes reliés, soit par des coupures franches, soit par des fondus enchaînés [...] quelques travelling avant ou arrière [...] pas un seul travelling latéral. Utilisation du ralenti dans une seule scène [...] aucun accéléré. [...] la disparition d'un personnage (la femme à demi-nue dans la prairie), les changements soudains de position de la cravate sur le lit et l'utilisation de l'iris en deux occasions »¹⁶⁶.

Comme déjà mentionné, nombreux ont été les critiques à percevoir *Un chien andalou* comme l'incarnation filmique de la pensée surréaliste de par son intérêt envers l'instinct humain et de par son aspect désorganisé. Bien que Buñuel et Dali fassent appel à des éléments oniriques, ce film n'est pas le résultat d'un hasard, bien au contraire, il est soigneusement pensé et construit en termes d'opposition d'un système traditionnel. Cette première réalisation est plus une provocation, une dérision vis-à-vis d'une rhétorique classique, que la mise en application du surréalisme. Derrière ce semblant de confusion se cache un raisonnement touchant la vérité cinématographique. Reprenant l'argumentation de Talens dans *The Branded Eye*, cette première réalisation n'évoque pas la mise en scène d'un rêve, mais il se sert de son dispositif : « The idea is that of (a) operating on the perceptual devices irrationally assumed by the common spectator ; and (b) staging the arbitrariness of a too easy and too often unquestioned symbolism. In this sense *Un chien andalou* is not, and does not pretend to be, a "vanguardist" film ; it is, rather, quite the opposite. Buñuel's film reinscribes the history of the cinema at the time of its making. It's deliberate "antiartistic" imprint can be viewed therefore as a virulent reaction to the vanguard cinema of the time »¹⁶⁷.

Les personnages progressent dans des situations absurdes et les actes se succèdent sans raison. L'apparition d'éléments incongrus, le fondu enchaîné renforcent ce monde devenu irrationnel. Ainsi, il est possible de voir des seins se métamorphoser en fessiers, une main mutilée rangée dans une boîte ou encore des charognes d'ânes gisant sur un piano. Derrière sa caméra, Buñuel se concentre sur différentes parties du corps, nous empêchant de concevoir le tout du personnage filmé. Dans *Un chien andalou*, le champ de la caméra se limite premièrement aux mains, pour se focaliser ensuite sur le buste nu de la jeune femme, ce qui la réduit à l'état d'objet dépersonnalisé, éléments également relevés dans l'étude de Drouzy¹⁶⁸. Nous verrons plus tard que Buñuel pousse la provocation jusque dans le choix de la musique du film, en mêlant un tango argentin avec « Tristan et Yseult » de Wagner, deux registres totalement différents.

Un chien andalou puise certes ses éléments d'un milieu connu, mais la manière dont ils interviennent déborde des règles de la narration classique. Ce récit pour le moins décousu ne prétend pas créer un nouveau système de valeurs répondant à la pensée surréaliste, mais il vise à s'interroger sur les modes de représentations ancrées dans la tradition. En d'autres termes, *Un chien andalou* est un métadiscours sur l'organisation du discours filmique, un authentique manifeste cinématographique.

8.2 *Terre sans pain*

Dans *Terre sans pain*, le montage narratif et la mise en scène sont volontairement dévoilés au spectateur. Les séquences de ce reportage sont modifiées à dessein, dans le but de déconcerter l'audience. Alors que le commentaire raconte que les Hurdanos consomment de la viande de chèvre, la caméra en filme quelques-unes, gambadant d'un rocher à un autre, lorsque nous assistons à la violente chute de l'animal depuis un des rochers. Au même moment, nous constatons que sur la droite de l'écran se dégage une légère fumée. Ce plan est particulièrement illustratif de cette réalité agencée, puisque l'on voit clairement que l'éboulement de la chèvre est dû à un coup de fusil. Comme cité plus haut, Tesson met en évidence le décalage existant entre ce que le commentaire nous raconte, la séquence captée par la caméra, et le tir situé hors champ. Bien que tous trois semblent confirmer la chute de la chèvre : « La voix qui évoque la chute de l'animal, de son seul fait selon son commentaire de l'événement, est contredite au même moment par

¹⁶⁶ Maurice DROUZY, *Luis Bunuel architecte du rêve*, Paris, Editions Lherminier, 1978, p. 41.

¹⁶⁷ Jenaro TALENS, *The Branded Eye. Buñuel's Un chien andalou*, op. cit., p. 33.

¹⁶⁸ Maurice DROUZY, *Luis Bunuel architecte du rêve*, op. cit., p. 48.

ce que l'image montre : une chute déterminée, indépendante de l'animal, non reliée à son comportement [...] [la voix] contribue à effacer la double origine de cette image produite, aussi bien au niveau du visuel (la caméra à l'origine du plan) que factuel (le pistolet à l'origine de la chute) »¹⁶⁹. Cette scène indique qu'en matière de cinéma, la spontanéité cinématographique n'est qu'à l'origine d'une réalité arrangée. Les événements qui se produisent habituellement dans cette région sont provoqués, et le trucage n'est même pas occulté au spectateur. La voix à elle seule ne suffit pas à masquer le subterfuge. Tant l'image que la voix permettent différentes lectures de la séquence, introduisant chez le spectateur cette notion de double causalité abordée par Tesson.

La mésaventure de l'âne portant les ruches est un autre exemple de cette réalité manipulée. Alors que tout son chargement s'éroule par terre, la bête est prise d'assaut par des centaines d'abeilles. Cependant, à aucun moment nous ne voyons le chargement basculer. La séquence suivante montre l'âne sans vie se faire dévorer par un chien errant. La thèse de l'accident étant une éventualité, il aurait certainement été possible de porter secours à l'animal, pensée qui ne fait qu'accroître l'indécence et le sadisme de ces images. Ici encore, le doute subsiste quant à une possible manipulation de la scène. Les images de ce documentaire sont fortes et nous présentent des situations passablement désagréables. Le but de notre cinéaste est alors atteint ; la sensibilité du spectateur est heurtée. De manière similaire, il s'est avéré que le nourrisson présenté comme mort, était simplement endormi et que le chagrin de la mère ne faisait que d'accroître la tromperie. Il est intéressant de constater que les acteurs du reportage sont menés à jouer des rôles à l'intérieur même de la réalisation. Ibarz nous indique pour cette séquence que : « La criatura murió a los pocos años. La madre, que todavía vive hoy, siempre ha creído que la muerte de su hijo era un "castigo" por haber dejado creer que estaba muerto en el film. Una mirada de hoy, mucho más entrenada en el cine y en la televisión, puede notar de inmediato que el niño está dormido »¹⁷⁰. Il en va de même pour la petite fille malade, qui au cours du reportage, présente sa bouche à la caméra afin de montrer son infection buccale. Ibarz relève que le montage permet d'observer qu'il y a eu un changement chez le personnage : « [...] la niña enferma lleva pendientes y, en cuanto la narración empalma con un primerísimo plano de la boca abierta, el personaje ya no lleva pendientes. Podría tratarse de una escena tomada otro día o incluso de la boca de un muchacho »¹⁷¹.

Buñuel encourage la simulation des événements, montrant une réalité existante dans la vie quotidienne, mais pour la plupart du temps provoquée au moment du tournage. Seule cette manipulation cinématographique permet de restituer ces vérités hordaines que Buñuel souhaite partager avec son audience. Alors que l'équipe filme l'infection buccale de l'enfant, il est intéressant de relever la présence du réalisateur¹⁷². Cette apparition soudaine de Buñuel qui entre dans le champ de la caméra afin de s'approcher de la fillette souffrante est intrusive, et elle établit, comme le relève Carmona « una relación de voyeurisme »¹⁷³. En effet, selon notre critique, « Las implicaciones morales de la secuencia de rodaje son obvias : el equipo de grabación no hizo sino filmar una condición social calamitosa, como si fuera a hacer turismo. Invirtió dinero en el aire antes que en el bienestar »¹⁷⁴. D'autres scènes « arrangées » ont été relevées par Carmona, comme celle de cette vieille femme ressemblant à une sorcière dont « los planos [...] son deliciosamente físicos » ou encore cette famille présentée dans la séquence finale qui simule son sommeil alors qu'une forte lumière les éclaire : « [...] el momento de irse a la cama [es] demasiado teatralizado »¹⁷⁵. Finalement, la luminosité du film contribue à donner un ton morbide aux scènes. Les personnages sont filmés sous un soleil éblouissant qui, reprenant l'analyse de Carmona, prive ces êtres d'ombres et les déshumanise.

Nous relevons une forte présence de premiers plans dans *Terre sans pain*, dont la juxtaposition et le collage comme le relève Ibarz : « [crean] un ritmo de ruptura e interrupción constante, sin perspectiva »¹⁷⁶.

¹⁶⁹ Charles TESSON, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 34.

¹⁷⁰ Mercé IBARZ, *Tierra sin pan y su tiempo, op. cit.*, p. 121.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 121.

¹⁷² Nous relèverons que dans sa première réalisation, Buñuel qui avait désiré jouer dans son propre film, a participé à la scène d'ouverture du film qui marquera les esprits dans l'histoire du cinéma.

¹⁷³ Ramón CARMONA, *Cómo se comenta un texto fílmico, op. cit.*, p. 236.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 235-236.

¹⁷⁵ Mercé IBARZ, *Tierra sin pan y su tiempo, op. cit.*, p. 230.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 123.

Carmona dans son ouvrage *Cómo se comenta un texto fílmico*, analyse la mise en série narrative de ce documentaire. Dans cette réalisation de 29 minutes, ce critique relève 255 plans, parmi lesquels interviennent de nombreux plans variés. Les séquences font défiler des peuples en état de survie, apportant, selon Carmona, une impression de répétition et de passivité dans les images, produisant « un efecto estático contrario a la viveza del *déconpage*. O bien, [...] la contradicción entre el vertiginoso conjunto de planos y las secuencias [traiciona] por completo las interpretaciones mortales que la banda sonora impone sobre la serie de imágenes »¹⁷⁷. Carmona relève également que dans ce documentaire la succession de plans est peu harmonieuse, puisque l'on passe incessamment d'une prise à une autre sans transition. Il soulève également l'absence de plans soutenus, ce qui entre en opposition avec la tradition réaliste : « Una puesta en serie [...] suelta muestra el carácter contradictorio del documental: por una parte, transmite « realidad », en virtud de una fotografía con profundidad de campo, donde cada cosa en el encuadre está enfocada y sujeta al relato documental [...] la visión del mundo de Las Hurdes dependería de la construcción del realismo poético, del plano sostenido que también se asocia con Renoir, Flaherty, Wyler, o los llamados maestros del realismo. Pero la secuencia de planos nos dice lo contrario: no hay a lo largo de sus veintinueve minutos ningún plano sostenido »¹⁷⁸. La rapidité à laquelle défilent les images dérange le spectateur et demande une concentration plus accrue.

Suivant l'étude de Carmona, nombreux sont les éléments de ce reportage faisant allusion au film *Un chien andalou*. Notre critique perçoit un lien clair entre la bouche de la jeune fille auscultée par un des membres de l'équipe et la scène de l'œil sectionné ; les mains sont bien visibles dans les deux plans. Enfin, l'âne portant les ruches rappelle celui qui gît sur le piano à queue dans *Un chien andalou*. Le même critique observe la présence de plusieurs enchaînements intervenant à des moments n'étant reliés ni dans l'espace ni dans le temps avec le reste du film. Cependant, à la différence d'*Un chien andalou*, « el encadenado nunca domina suficientemente como para proyectar una dimensión onírica sobre el contenido »¹⁷⁹. En dépit de leur rapidité, dans *Terre sans pain*, les enchaînements sont moins saccadés que dans *Un chien andalou*. Ce mécanisme apparaît de manière ponctuelle dans le reportage, en réminiscence de la première réalisation de Buñuel. Carmona observe la présence d'un enchaînement lorsque la caméra quitte le paysage de la Alberca pour filmer la vallée des Batuecas, endroit duquel la tour d'une église est prise en premier plan. Alors que la caméra filme cet édifice en partant de son sommet, le deuxième plan nous montre une paysanne, filmée cette fois-ci en partant du bas. Ce type d'enchaînement renvoie à une assimilation, identifiée par Carmona comme ce qui suit : « la gran torre de la iglesia se identifica con la estatura heroica de la campesina. Al encadenarse con ella, el plano implica que ella es una de las eternas bases del universo »¹⁸⁰. D'autres enchaînements se manifestent à la fin du film, notamment plusieurs plans nous montrant le labeur des paysans. Bien que ces images se réfèrent à la vie de campagne, Carmona constate que : « A menos que se mantenga a la vista el uso previo buñueliano del encadenado como forma gráfica altamente significativa, la transición sólo parece puntuar la película con equilibrio [...] los encadenados resumen el paso de las estaciones y los trabajos »¹⁸¹. Ces incessantes transitions éloignent une fois de plus cette réalisation du genre du documentaire. La forme narrative de *Terre sans pain*, est similaire à celle d'*Un chien andalou*, car toutes deux ont recours à l'enchaînement, mécanisme ne laissant pas le temps au spectateur de s'identifier avec ce qu'il perçoit.

8.3 *Los olvidados* et *Viridiana*

Nombreuses sont les recherches à avoir rapproché *Los olvidados* et *Viridiana* de par leur similarité esthétique. Ces deux réalisations partent de situations quotidiennes pour évoluer dans une atmosphère de plus en plus étrange. Cette ambiance singulière est donnée par l'agencement des plans, et les prises sont extrêmement complexes comme le relève l'étude d'Aranda. A titre d'exemple, une des séquences nous montre *Viridiana* quittant le domaine de son oncle, avec la certitude d'avoir été violée. Alors qu'elle attend le bus sur la place du village, deux policiers viennent lui annoncer la mort de Don Jaime. L'encadrement de cette séquence ainsi que le mouvement de la caméra est soigneusement analysé par Aranda : « El plano

¹⁷⁷ Ramón CARMONA, *Cómo se comenta un texto fílmico*, op. cit., p. 228.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 230.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 233.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 235.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 234.

comienza con la cámara colocada a una distancia de *plano americano* sobre la actriz, la cual mira desde la columna del porche hacia fuera de la plaza. Frunce el ceño para ver llegar el autobús [...] coge la maleta y hecha a andar [...] se nos ha dado [...] en forma elíptica, la llegada del autobús. Después [...] la cámara retrocede, de manera que corta por la cintura, efectuando el *travelling*. [...] el espectador ve un avance de la protagonista subrayada por las columnas que va dejando atrás. Termina el *travelling*, y la cámara, fija, toma a la actriz alejándose de ella para entrar en el autobús. Tenemos así una impresión de lo que “se va”, de despedida.¹⁸² La gravité de la scène est accentuée par la luminosité, comme le relève Aranda : « Las columnas que antes hacían de fondo a la mujer, ahora están delante de los hombres. Ella tenía al fondo la luz; ellos la sombra. Todo esto da cierta impresión de contraste siniestro »¹⁸³. Les images de ce film sont fortes et Buñuel n’hésite pas à juxtaposer des séquences créant un violent contraste. A titre d’exemple, dans la sixième scène *Viridiana* réuni ses mendiants pour réciter l’*Angélus*. Buñuel découpe cette séquence en introduisant un montage montrant alternativement l’oraison et la besogne des ouvriers de Jorge, puissante séquence qui a retenu l’attention de nombreux critiques. Ainsi ces deux activités s’entrechoquent par une succession de plans, opposant des actions concomitantes, mais appartenant à deux mondes distincts ; la religion et le travail, le spirituel et le quotidien, tous deux incompatibles et opposés dans leurs valeurs. Ainsi, le mortier, les bûches de bois cognant entre elles, l’eau clapotant dans une bassine ou encore le ciment jeté contre un mur sont autant de bruits qui interfèrent avec la tranquillité offerte par la prière. On passe sans transition du recueillement aux bruits stridents des travaux, provoquant un violent contraste visuel, comme si derrière les bruissements de chantiers se cachait la volonté de rompre avec le monde religieux. Ici encore, la provocation est au rendez-vous. La construction de ces plans nous fait réfléchir à la fois sur la logique cinématographique et sur la réalité sociale. Enfin, ce que Buñuel crée sont les deux facettes d’une même réalité, « une interface entre deux mondes » ou « deux mondes ne communiquant pas »¹⁸⁴ pour reprendre les expressions de Tesson.

Les scènes de *Los olvidados* nous offrent également de puissants contrastes visuels. Pedro accompagné d’autres enfants tentent de gagner quelques sous en faisant tourner manuellement un carrousel pour enfants. La scène nous montre ces jeunes hommes s’épuisant à la tâche, alors que d’autres enfants ont le privilège de jouir de cette attraction. Aranda relève comment « Con violencia irrumpe un gran primer plano de la cara mofletuda de un niño sonriendo, ebrio de felicidad sobre su caballito »¹⁸⁵.

Dans *Viridiana* et *Los olvidados*, les prises de Buñuel sont généralement longues, les séquences sont continues et pratiquent peu la prise classique du champ et du contrechamp. Dans la dernière scène de *Viridiana*, nous assistons à un long plan durant lequel l’héroïne, Ramona et Jorge se retrouvent autour d’une table pour jouer une partie de cartes, évoquant une sorte de « ménage à trois », comme le mentionne Mellen. Il indique que « as the camera retreats down the corridor, Viridiana will proceed along the path that separates her more and more from her early ideals of chastity and charity »¹⁸⁶. En effet, au fur et à mesure que la caméra s’éloigne de Viridiana, l’image veut nous indiquer la nouvelle voie de notre héroïne. Celle-ci se présente pour la première fois sans voile, les cheveux détachés, aspect confirmant sa nouvelle vie, non plus en tant que nonne, mais en tant que jeune femme. Contrairement à ce long plan, la séquence onirique dans *Los olvidados* est fragmentée en plusieurs plans. Ces prises rythment des moments intenses et angoissants, comme le suggèrent Avigna et Figueroa Flores¹⁸⁷. Un autre effet intéressant est donné tantôt par l’écran de la caméra, tantôt par un éclairage particulier (comme relevé plus haut pour *Terre sans pain*) ou encore par la présence d’une vitrine, éléments contribuant à créer une séparation supplémentaire entre la réalité filmique et celle du spectateur. Ainsi, dans *Los olvidados*, cet œuf jeté contre la caméra rend visible l’écran qui nous sépare du monde perçu par l’objectif. Alors que Pedro est abordé par un inconnu, une vitrine nous tient à l’extérieur de la scène, de sorte qu’un double écran, celui de la vitrine et celui de la caméra, nous rappelle notre position de spectateur et nous prive de toute tentative d’identification, de projection sur ce qui est filmé.

¹⁸² José Francisco ARANDA, *Luis Buñuel, biografía crítica, op. cit.*, p. 263.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 266.

¹⁸⁴ Charles TESSON, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 30.

¹⁸⁵ José Francisco ARANDA, *Luis Buñuel, biografía crítica, op. cit.*, p. 214.

¹⁸⁶ Joan MELLEN, *The World of Luis Buñuel, op. cit.*, p. 21.

¹⁸⁷ Rafael AVIGNA, Gabriel FIGUEROA FLORES, *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel, op. cit.*, p. 63

8.4 Accompagnement musical

Nous avons déjà eu l'occasion de mentionner le penchant de Buñuel pour les musiques totalement éloignées du thème filmique, et son choix musical lui permettant de contourner une fois de plus le discours cinématographique traditionnel. La bande-son intervient en complément du montage narratif, mais il ne complète pas sa fonction, en cela qu'elle n'accompagne pas les événements filmés. Le son n'est pas un élément simplement ajouté à l'œuvre, mais au même titre que la voix *off*, il propose un discours provocateur et subversif.

Une anecdote raconte que lors de la première projection d'*Un chien andalou* à Paris en avril 1929, Buñuel avait gardé des pierres dans ses poches au cas où son film aurait été mal reçu. Cependant, la présence de la musique de Wagner et d'un Tango argentin n'avait point choqué dans un tournage aussi innovateur. Alors que Tristant et Iseult accompagnent les images du prologue, les tangos argentins se manifestent vers le milieu de la réalisation, lorsque l'attirance sexuelle des deux amants est rendue visible. L'étude d'Oms¹⁸⁸ relève que tandis que Tristant et Iseult évoquent l'amour impossible et passionné, le tango argentin correspond à la sensualité déglagée par nos deux personnages.

Dans *Terre sans pain*, la bande sonore, représentée par la quatrième symphonie de Brahms, musique douce et romantique, se heurte pleinement à la réalité filmée. Dans son analyse, Ibarz dénote une volonté de mêler aux yeux du spectateur « lo primitivo y lo sofisticado »¹⁸⁹, autrement dit, deux sociétés, l'une riche et cultivée, l'autre pauvre et profondément arriérée. Une dialectique entre l'image et la bande-son est ainsi instaurée, la bande son illustrant le rôle de la pensée bourgeoise, et les images intervenant en tant que critique de cette pensée. Nous relèverons que lors d'une interview avec André Bazin, Buñuel avait confessé son manque d'intérêt pour la musique dans les films, et qu'au fil des années, celle-ci devint quasi inexistante dans ses productions, absence certainement due à sa surdité : « Me había parecido simplemente que el espíritu general del film correspondía a la música de Brahms. [...] Todo el mundo se quedó asombrado de una cosa tan simple, casi idiota, porque se buscan siempre los efectos y las complicaciones. Personalmente no me gusta la música de las películas, me parece que es un elemento feo, una especie de trucaje, excepto en ciertos casos, naturalmente »¹⁹⁰.

Dans *Viridiana*, la musique classique plane sur de nombreuses séquences. Alors que Don Jaime s'apprête à commettre une terrible action en piégeant sa nièce à l'aide d'une drogue, celui-ci fait retentir le *Requiem* de Mozart en enclenchant son tourne-disque comme pour adoucir son acte. En pleine débauche, les clochards dansent sur l'« Alléluia » du *Messie* de Haendel, alors que nous observons la pièce luxueuse s'altérer. Cette musique religieuse porte la caricature jusqu'à son extrémité. Ironiquement, l'omniprésence de ce *Requiem* cède sa place dans la dernière scène du film à un morceau de jazz. Cette musique moderne fait partie des éléments qui composent la nouvelle vie de Viridiana, sortie du monde religieux.

L'arrangement sonore de *Los olvidados* est beaucoup plus varié que dans les œuvres précédentes. Gustavo Pittaluga est le compositeur des musiques, adaptées par Rodolfo Halffter. La musique n'est pas un mécanisme qui accentue ou parle des faits, mais suivant les propos d'Octavio Paz, la musique « brota de la acción »¹⁹¹. L'analyse de Vidal nous indique que des thèmes musicaux correspondent à chaque personnage, ainsi qu'à des moments intenses. Il relève que la musique accompagnant Don Carmelo correspond à « una estilización de su agria y destemplada charanga, a la que a menudo se añade golpes de tímbar para aludir al tambor con el que carga »¹⁹². La sensualité de Meche est donnée par une mélodie plus lyrique : « [las] tonalidades [son] mucho más luminosas, [...] a menudo la vinculan a Ojitos »¹⁹³. En ce qui concerne le personnage de Pedro, la musique s'accorde avec ce qu'il vit; durant son rêve la musique est comme les images, saccadée et angoissante. Par contre, alors que Pedro se réjouit de rendre service au directeur de la

¹⁸⁸ Marcel OMS, *Don Luis Buñuel, op. cit.*, p. 41.

¹⁸⁹ Mercé IBARZ, *Tierra sin pan y su tiempo, op. cit.*, p. 125.

¹⁹⁰ José Francisco ARANDA, *Luis Buñuel, biografía crítica, op. cit.*, p. 138.

¹⁹¹ Joan MELLE, *The World of Luis Buñuel, op. cit.*, p. 46.

¹⁹² Rafael AVIGNA, Gabriel FIGUEROA FLORES, *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel, op. cit.*, p. 47.

¹⁹³ *Ibid.*, pp. 47-48.

ferme école, un son égayant introduit sa mission hors de l'institut. C'est une musique menaçante qui donne le ton à la personnalité de Jaïbo. Toutefois, lors de sa mort, Vidal constate que pour la première fois dans le film, le son correspond à « una música elegiaca, que otorga a ese trance una dignidad a la que hasta entonces apenas ha tenido acceso como personaje »¹⁹⁴.

Nous avons observé que depuis sa caméra, Buñuel partage avec nous, spectateurs, une vérité cinématographique construite. Ce montage filmique nous est volontairement exhibé, bien que souvent la rapidité des images ne nous permette pas de découvrir l'illusion. Le spectateur n'est plus passif dans son activité, mais il est invité à cette réflexion autour de la notion de vérité filmique, et il n'hésite pas pour cela à le bousculer, à lui faire prendre une part active dans le film. Buñuel déconstruit le système narratif et sort des confins cinématographiques. En dépit de sa subversion, rien n'est laissé au hasard ; chaque plan est étudié et fait sens. Ainsi, la pensée d'Ibarz rejoint le point de vue de Talens, car notre cinéaste à travers son objectif « fabrica *su* realismo ».¹⁹⁵

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 48.

¹⁹⁵ Mercé IBARZ, *Tierra sin pan y su tiempo*, *op. cit.*, p. 89.

9. Une logique transposée?

Derrière sa caméra, Buñuel parvient à transformer les objets, à recréer un univers étrange, partir de l'ordinaire pour arriver au méconnu. Dans ce qui suit, nous observerons de quelle manière les associations d'idées et les relations communes sont bouleversées à un point tel que le spectateur remet en question les vérités qui l'entourent. Le cinéma de notre auteur se centre sur l'observation directe de la réalité du monde de la banalité, et pourtant, les éléments filmés choquent, de par leur agencement inhabituel, forçant ainsi le spectateur à adopter un autre regard. La complexité du cinéma de Buñuel se cache derrière une dimension dépassant la vision néoréaliste à laquelle il fait appel dans toutes ses réalisations. Comme nous l'avons vu, cette conception née en Italie, ne laisse aux yeux de Buñuel que peu de liberté filmique. La réalité telle que tournée par Buñuel dirige notre regard sur une nouvelle dimension. La dissociation et la mise en évidence sont des termes clés permettant d'appréhender différemment les composantes du quotidien, attitude non-conforme tenant une grande partie de la richesse du cinéma buñuelien.

9.1 Objets, tics et fétichisme

C'est dans le fétichisme, l'analogie inadéquate d'éléments ainsi que dans la présence systématique des réflexes humains que la caméra de Buñuel se distancie du regard conventionnel. Ces éléments permettent de transgresser le monde réaliste et d'atteindre la frontière de la fantaisie. Les références aux objets fétiches sont illimitées dans ces productions. Comme le mentionne Buache¹⁹⁶, *Viridiana* pullule d'objets symboliques servant à différents usages ; des trous de serrure, une corde à sauter, le couteau en forme de crucifix, des cendres déposées sur le lit, une pelote de laine qui, comme la couronne d'épines, termine jetée au feu. Dès son premier jour chez son oncle, Viridiana étale tous ses gris-gris religieux sur le sol de sa chambre, amulettes qui ont de quoi étonner le spectateur. Nous observons une collection de véritables engins de torture, dont la taille est disproportionnée ; une lourde croix, une pierre, un marteau, des clous ainsi qu'une couronne d'épines. Lorsque Buñuel fait appel aux objets religieux, leur présence oscille constamment entre la dévotion et le sacrilège. Nous surprenons Don Jaime dans son intimité, essayant les habits de mariée de sa défunte femme, gardés minutieusement dans un coffre. Dans un esprit de communion, Don Jaime tente d'enfiler un corset, puis les chaussures appartenant à l'habit de mariée. Cet état d'adoration et de contemplation est un moment privilégié à travers lequel il évoque la mémoire de sa défunte femme. Comme le relève Fuentes¹⁹⁷, le fétichisme de ces personnages agit en tant que substitut de la personne absente en même temps qu'elle permet une proximité avec celle-ci. Nous relèverons qu'il traduit également l'amour impossible. La corde à sauter de la petite fille est un objet récurrent du film. Cet objet est transmis d'un personnage à un autre et ce jouet fétiche acquiert tout au long du film des fonctions diverses. Alors que la corde est un cadeau pervers de Don Jaime lui permettant de lorgner sur les jambes de la fillette, celui-ci se pend avec ce même objet. Un mendiant l'utilise par la suite en guise de ceinture. Ce dernier essaiera de violer Viridiana, qui s'accrochera à la poignée de cette même corde. Dans cette réalisation, les objets reviennent comme un leitmotiv acquérant un double sens, telle que cette corde à l'aspect phallique. Selon Kyrou, lorsque Viridiana serre de ses mains l'embout de la corde, « le cercle se referme : l'oncle fait cadeau de la corde à la petite fille, afin de la mieux voir danser, il s'y pend lorsque ses rêves érotiques deviennent irréalisables, et Viridiana rencontre le sexe grâce à cette même corde »¹⁹⁸.

Nous observerons que Buñuel se concentre à plusieurs reprises sur le cadrage des pieds, cadrage également très présent dans *Terre sans pain*. Dans *Viridiana*, ce type de fétichisme se laisse voir dans la séquence de l'essai des chaussures de mariée par Don Jaime, ou lorsque Rita joue à la corde à sauter. Alors que Viridiana arrive au domaine, la caméra se centre sur les pieds de Don Jaime et de notre héroïne. Le balancement du pied de Don Jaime ponctue la question posée à Viridiana : « - ¿Cuánto te vas a quedar ? ». Ce type de cadrage se vérifie également lorsque l'on voit pour la première fois Don Jaime jouer au piano. La caméra se concentre sur ses pieds appuyant sur la pédale, puis enfin sur ses mains tapant sur les touches. Ainsi, cette forme d'idolâtrie manifeste chez Buñuel s'observe dans la focalisation d'un objet ou dans le cadrage de différentes parties du corps, comme déjà observé plus haut.

¹⁹⁶ Freddy BUACHE, *Luis Buñuel*, Lausanne, Editions L'Age d'homme, 1970, p. 124.

¹⁹⁷ Victor FUENTES, *La mirada de Buñuel : cine, literatura y vida, op. cit.*, p. 297.

¹⁹⁸ Ado KYROU, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 81.

Notre cinéaste orne ses films de détails n'apportant rien au récit, mais nous transportant dans un monde dont chaque geste filmé trouble et déstabilise notre vision du monde. A titre d'exemple, nous observons Viridiana peler une pomme dans le plus grand des silences, en retirant la peau en une seule spirale. Selon Aranda, ces détails « [...] llenan los filmes de Buñuel de esta noción de misterio, de hechos inconcretos, de espacios vacíos, de perplejidades que ningún otro realizador se permite »¹⁹⁹.

Tesson relève dans l'œuvre de notre cinéaste l'absence de réaction. En effet, aucune réaction n'est émise par la femme dont l'œil est sauvagement tranché dans *Un chien andalou* : « Parfois chez Buñuel, la non-réaction est cet élément tiers qui vient ruiner l'opposition binaire entre les forces actives et réactives »²⁰⁰. Tesson ajoute qu'« Il y a l'action de l'homme, mais pas de réaction de la femme, seulement une *réaction d'organe*, tandis que le reste, à savoir son corps, ne se manifeste pas »²⁰¹. Don Jaime, prêt à tout pour garder Viridiana auprès de lui, fait appel à l'aide de sa fidèle servante Ramona. Nous sentons une tension chez Ramona, dont les gestes causés par sa nervosité rendent ses attentes explicites. Ramona informe son patron qu'elle serait prête à tout pour lui, alors qu'au même moment nous la voyons toucher le bouton de son chemisier, geste que la caméra ne manque pas de mettre en évidence. Nous avons ici observé de quelle manière Buñuel réarticulait les modes de représentation filmique à l'intérieur de sa réalité cinématographique, et parvenait à déconnecter le spectateur de son monde, en le plongeant dans un univers obsédé.

9.2 Le monde animal

Rares sont les réalisations où Buñuel ne fait pas appel au monde animal. Il intègre dans ses films les animaux familiers tels que des chiens, des poules, des abeilles, des fourmis, des ânes ou encore des chèvres. La présence de ces bêtes nous renvoie à un monde instinctif, permettant à Buñuel d'accentuer le bestial, en établissant une ressemblance avec le comportement humain. Les animaux permettent ainsi d'illustrer brutalement les pulsions des personnages, leurs sentiments à l'état brut.

Dans *Los olvidados*, c'est au sein d'une étable que les orphelins découvrent un toit chaleureux. Les poules et les coqs sont omniprésents dans cette réalisation, et, à défaut de la musique, leur caquètement ou les bruits d'autres animaux habitent les séquences. En présence des animaux, nous apercevons pour la première fois des enfants attendris. Nous découvrons notamment le côté affectif de Jaibo alors qu'il porte une chèvre noire dans ses bras, Pedro prendre soin des œufs d'une poule, ou encore Ojitos s'abreuvant à la mamelle d'une chèvre. L'agression de Don Carmelo est suivie par la présence inopportune d'une poule noire, apparition accompagnée par une musique stridente et angoissante. Par un fondu enchaîné, nous découvrons une autre poule, caressée par Pedro. Marta quant à elle s'occupe de ses animaux de ferme et de ses enfants, attention que Pedro ne reçoit pas. Une poule blanche est également présente dans le rêve de Pedro, durant lequel une pluie de plumes succède à la découverte du cadavre sous son lit.

A plusieurs reprises les personnages se montrent violents envers les volatiles ; tantôt Marta, d'humeur colérique, s'en prend à un coq, tantôt Pedro en fait de même en catapultant un œuf sur la caméra et en envoyant des coups de bâtons sur les poules, comportement nous rappelant la scène du crime. Tesson dégage de ce geste une fin funeste : « Ici le bâton qui tombe entre le cadavre des deux poules, la soudaineté de la composition picturale, hétérogène au tissu esthétique de la séquence, est une figure du destin, la prémonition de la chute. Ce plan que Pedro ne voit pas dessine son tombeau, inscrit sa perte »²⁰². Cette prédiction est vérifiée par le décès de Pedro, une fois de plus sous les coups de bâtons de Jaibo. La scène du meurtre se ferme sur le corps sans vie, sur lequel se promène une poule blanche. En ce qui concerne la violente réaction de Marta envers le coq causée par l'attitude décevante de son fils, elle rappelle à Pedro l'horrible scène du crime, vision qu'il ne peut soutenir. Nous constatons que le geste du crime se répète dans plusieurs séquences en présence des poules. Evans relève à ce sujet que l'analogie des oiseaux avec la mort ou la violence est typique de la vision occidentale : « [...] [like] Hitchcock in *Psycho* or

¹⁹⁹ José Francisco ARANDA, *Luis Buñuel, biografía crítica, op. cit.*, p. 270.

²⁰⁰ Charles TESSON, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 136

²⁰¹ *Ibid.*, p. 137.

²⁰² *Ibid.*, p. 71.

The birds [...] for Buñuel, the most immediate sources might well have been, beyond Goya and Bosch, mythological and classical traditions (e.g. Jupiter as swan, etc.) and Lorca's references to cocks in the *Romancero gitano* (1928), especially in the poem about the *piquetas del gallo* »²⁰³.

Hormis les poules, Buñuel intègre également des colombes dans ses réalisations. Dans *Los olvidados*, les oraisons de la mère de Meche accompagnent le don curatif de Don Carmelo, lui passant une colombe sur son dos dénudé afin d'éloigner le mal. Dans *Viridiana*, au moment de la débauche des mendiants, le lépreux sort de sa veste les plumes d'une colombe et les disperse dans la salle en s'écriant « ¡ Palomita ! ». Cette plaisanterie est précédée de la devinette d'un des mendiants : « Adivina, adivinanza, ¿Cúal es el ave que come en la granja ? ». Question à laquelle le lépreux répond sans hésiter « ¡La gallina ! », réponse immédiatement accompagnée par un caquètement de poule. Enfin, une des dernières scènes de *Los olvidados* l'arrivée d'un chien se confond par un fondu enchaîné avec Jaibo qui, touché par une balle, perd peu à peu conscience. Ces images morbides sont très présentes dans les deux premières réalisations de Buñuel ; les fourmis grouillantes sur la paume d'une main, les poules décapitées par des villageois ou encore les abeilles assaillant le cadavre d'un âne.

Bien que ces animaux progressent pour la plupart dans un milieu campagnard, il arrive cependant que leur présence soit déplacée. En effet, comme le relève l'étude de Tesson²⁰⁴, alors que les premières images de *Terre sans pain* nous montrent une ruelle de la Alberca, le spectateur s'attend à voir un habitant franchir la porte. Or, c'est une vache qui apparaît la première, ce qui nous montre que le mode de vie rural est proche de celui des animaux. Dans *Los olvidados*, chez Pedro les poules se promènent dans les chambres, et la présence de l'étable ne suffit pas à excuser cette intrusion. Tesson relève à ce propos « l'expression d'un naturalisme devenu poreux »²⁰⁵. Notre critique affirme ainsi que le milieu animal se fond dans un milieu qui ne lui appartient pas, et sur ce point, Buñuel se détache une fois de plus l'ordre naturel des choses.

Chez Buñuel, l'instinct animalier illustre les relations humaines. Dans *Viridiana*, lorsque Jorge se retrouve seul avec la servante Ramona dans le grenier, celui-ci saisit cette occasion pour jouer de son charme. Alors qu'il constate l'altération des lieux, on observe un chat prêt à bondir sur les éventuelles proies. Au milieu de cet endroit obscur et intime, le regard de Ramona se pose sur celui de Jorge. Ce dernier la complimente sur son aspect physique, avant d'obtenir un baiser de la servante. Les personnages sortent alors du champ de la caméra, filmant l'attaque du félin sur une souris. Tesson explique ainsi le but de ce long travelling : « Il construit un lien tout en aménageant un vide, une scène de l'écart. La ressemblance entre l'homme et l'animal, symboliquement et métaphoriquement affirmée par le montage, est en même temps niée par le filmage qui s'empresse de retarder cette hâte comparative »²⁰⁶. Cette connexion de plan affirme donc bien une correspondance entre l'instinct animal et Don Jaime.

La présence des animaux mime les rapports humains, plaçant les deux mondes, animal et humain, sur le même plan. En introduisant l'animalier dans la vie quotidienne, non seulement les deux dimensions communiquent, mais elles sont en lien direct avec les faits et gestes de nos personnages. L'analogie évidente entre ces deux mondes conduit la réflexion de Gwynne vers l'affirmation suivante: « so are human beings ultimately helpless to control their lives in what is a world without plan or purpose »²⁰⁷. Nous avons observé dans ce chapitre que le leitmotiv d'éléments clés nous plongeait dans un monde absurde, et que le spectateur était amené à moduler sa vision du monde en fonction de l'œil buñuelien.

²⁰³ Peter William EVANS, *The Films of Luis Buñuel. Subjectivity and desire, op. cit.*, p. 84.

²⁰⁴ Charles TESSON, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 73

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 76.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 212.

²⁰⁷ Edwards GWYNNE, *A Companion to Luis Buñuel, op. cit.*, p. 135.

10. L'œil collectif

Les références oculaires apparaissent dans plusieurs contextes filmiques de Buñuel, allant de l'organe propre au simple thème du voyeurisme. Ces manifestations sont tantôt violentes, tantôt répugnantes. Les personnages buñueliens sont des êtres essentiellement naïfs qui, au travers de leurs actions, découvrent une vérité qui jusqu'alors leur était inaccessible, car trop figées dans leurs idéaux. Le spectateur est ébranlé, car tenu pour témoin de ce qui est filmé et à son insu, il est relégué à une position de voyeuriste.

Carmona, dans sa critique, aborde les caractéristiques physiques de la vision. Partant du principe que toute information induit une série de mécanismes corporels en relation avec le monde qui nous entoure, il constate que cette réalité nous est transmise par des mécanismes dits actifs : « [...] sólo una parte de la retina (fóvea) ofrece una imagen enfocada y nítida de la realidad [...] La *imagen retínica no es una réplica sino una proyección del mundo*, lo que la aproxima más a una representación cartográfica que a un reflejo especular [...] aceptar esta posición implica: abandonar la idea de “órgano receptor” (sentido físico) para sustituirla por la de “órgano estructurador”, cambiar la pasividad por la obtención activa de la información »²⁰⁸. Le résultat de cette reproduction visuelle correspond à un travail d'organisation et de transformation des dites informations données au préalable. Comme déjà mentionné précédemment, l'image ayant une infinité de significations, le récepteur passe inévitablement par une série de décodages. Suivant l'analyse de Carmona, l'œil du spectateur recouvre la même fonction que la caméra, en cela qu'une projection et non une copie de la réalité est donnée. Ce qui nous mène au constat d'un double filtrage, le premier causé par la caméra et le second réalisé par l'œil du spectateur, indépendamment de son milieu social et de sa culture.

Lorsque que l'on mentionne le cinéma de Buñuel, la première image nous venant à l'esprit est sans conteste celle de l'œil sectionné. Ce prologue d'une extrême violence a ouvert diverses pistes de réflexion auprès des critiques, car il touche de manière directe le public. En effet, la douleur d'un tel acte est ressentie par le spectateur. Cette séquence qui nous rebute et nous interpelle, a été reçue comme une invitation à changer notre perception des choses. Ceci explique pourquoi, ce geste compris comme une alternance à la réalité visible a directement été intégré dans la logique surréaliste. Comme le relève l'étude de Vidal²⁰⁹, cet acte physique prétend annihiler la frontière entre notre perception et le monde représenté, remarque également soulevée par Carmona : « Al principio vemos lo mismo que el protagonista ve, y desde su mismo punto de vista. Esta *complicidad* espectador/personaje, sin embargo, se romperá cuando sea *la propia mirada del espectador* la que se ponga en escena, evidenciando la inscripción del ojo en la pantalla y produciendo así una suspensión del asentimiento a la perfecta transitividad del modelo narrativo institucional. La pantalla se ha convertido en espejo, y el ojo de la mujer que nos mira es nuestro propio ojo. [...] Es el propio mecanismo enunciador del cine el que se manifiesta en el prólogo de *Un chien andalou* »²¹⁰. Nombreuses sont les interprétations qui ont été données à ce prologue pour le moins désagréable, néanmoins nous insisterons sur le fait qu'il incarne à lui seul l'enjeu cinématographique buñuelien. Le spectateur est agressé par cette vision d'horreur, et intègre activement ce qui est filmé, altérant, pour reprendre les paroles de Taranger, « la pratique du spectacle »²¹¹.

Le thème du voyeurisme domine *Viridiana*. A plusieurs reprises, les personnages guettent l'intimité des autres, comme le fait Rita, alors que Don Jaime s'apprête à violer sa jeune nièce. Vidal²¹² relève que c'est à travers le regard de la petite fille que la caméra nous dévoile la séquence. Nous surprenons à maintes reprises la servante ainsi que sa fille, épier Viridiana, soit depuis le trou d'une serrure, soit à travers une fenêtre. Alors qu'Enedina prend une photo du groupe de mendiants recréant la Cène, l'aveugle se tient à la place du Christ. Sur le ton de la plaisanterie, la clocharde dévoile ses sous-vêtements pour prendre ledit cliché. Par ce geste, Buñuel entend transposer le sexe féminin au regard cinématographique, comme le résume Fuentes dans cette phrase : « La mirada cinematográfica, como el sexo de una mujer, debe ser

²⁰⁸ Ramón CARMONA, *Cómo se comenta un texto fílmico*, op. cit., p. 18.

²⁰⁹ Agustín SANCHEZ VIDAL, *Luis Buñuel*, op. cit., p. 133.

²¹⁰ Ramón CARMONA, *Cómo se comenta un texto fílmico*, op. cit., p. 224.

²¹¹ Marie-Claude TARANGER, *Luis Buñuel. Le jeu et la loi*, op. cit., p. 10.

²¹² Agustín SANCHEZ VIDAL, *Luis Buñuel*, op. cit., p. 25.

herida que jamás cicatriza »²¹³. Ce geste pourrait se traduire comme le sexe se transposant au regard. A titre d'exemple, Tesson argumente que « Son sexe, cadeau de ses parents d'où elle est sortie (celui de sa mère), devient à son tour cet œil qui donne naissance à une image »²¹⁴.

Dans *Terre sans pain*, à plusieurs reprises le spectateur devient complice de certaines scènes, aspect relevé et étudié par Carmona. Pour notre critique, cette imprégnation voyeuriste chez le spectateur prend forme au moment où un accompagnant de l'équipe du reportage sort de l'anonymat en se plaçant devant la caméra et en entrant en contact avec le sujet filmé. Cette jeune fille atteinte de la maladie du goitre est alors observée par notre visiteur. La voix *off* nous indique par la suite que la jeune fille est décédée quelques jours plus tard suite à sa maladie, ce qui provoque chez le spectateur une terrible prise de conscience, car comme l'équipe du tournage, derrière la caméra, il était témoin du désespoir de la jeune fille, et pourtant aucune aide n'a pu être apportée : « Las implicaciones morales [...] son obvias : el equipo de grabación no hizo sino filmar una condición social calamitosa [...] invirtió dinero en el cine antes que en el bienestar [...] los espectadores se presentan como culpables de lo que deberian haber remediado, no filmado »²¹⁵. Un autre exemple de l'attitude voyeuriste du spectateur est donné, lorsque la caméra filme des élèves en cours dans l'école primaire du village d'Acetunilla. Un élève note alors au tableau une des règles d'or : « Respetad los bienes ajenos ». Comme le relève Carmona, cette sentence vise le spectateur et l'intrusion de la caméra : « El film describe de forma ostensible el mundo de estos otros, pero su presencia en su ambiente se percibe como un elemento que apenas respeta sus objetos : la vida diaria en las escuelas es interrumpida por una cámara que capta a los niños [...] »²¹⁶. Ces mécanismes traduisant le rapport entre sujet et objet dépassent ici encore le genre du documentaire. Buñuel confronte le regard du spectateur à la réalité filmique, et sustente ses films de « clins d'œils » voyeuristiques. Ainsi, il n'est pas étonnant de retrouver dans *Los olvidados* un infirme roulant dans une petite charrette portant « me mirabas » comme inscription, ou encore que l'écran de la caméra manifeste à la fois sa présence et sa limite avec la réalité filmique lors de la réception de l'œuf de Pedro. Cette vérité filmique casse avec le monde projeté par la caméra, l'autre dimension. Tesson analyse le geste de Pedro comme une attaque dirigée contre « his own eye, his own perception, which has blinded him [...] for trying vainly to love and be loved by her [mother], an appeal of affection rewarded only with rejection and betrayals »²¹⁷.

Au thème du voyeurisme s'ajoute celui de l'aveuglement. Don Carmelo, personnage de *Los olvidados*, est semblable au mendiant aveugle et pervers qui apparaît dans *Viridiana*. Il pourrait représenter « l'aveuglement sadique » ou « l'humanité incapable de voir »²¹⁸ pour reprendre les termes d'Oms. L'aveugle abuse de la crédulité du petit Ojitos, prénom significatif, relatif à son manque d'expérience et à la naïveté de son regard. Au même titre que *Viridiana*, Ojitos apprend à ouvrir les yeux et à prendre conscience de la cruelle vérité qui l'entoure.

L'œuvre de Buñuel, qui s'articule autour de l'image de l'œil sectionné, atteint son but en renversant la vérité cinématographique, et en nous faisant prendre conscience de notre position de spectateur. La vérité du monde inscrite dans la dimension filmique permet à notre réalisateur de problématiser la position voyeuriste du public. Le regard externe ou interne à la caméra ouvre le chemin sur une autre réalité, une vérité filmique. La caméra de Buñuel se présente en tant qu'« œil collectif » comme l'indique Oms²¹⁹, capable de modifier notre regard, sans pour autant nier notre position de spectateur.

²¹³ *Ibid.*, p. 28.

²¹⁴ Charles TESSON, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 253.

²¹⁵ Ramón CARMONA, *Cómo se comenta un texto fílmico, op. cit.*, pp. 235-236.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 240.

²¹⁷ Charles TESSON, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 85.

²¹⁸ Marcel OMS, *Don Luis Buñuel, op. cit.*, pp. 26-27.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 194.

11. Conclusion

Luis Buñuel s'est converti à travers ses productions en véritable effigie cinématographique. Dès la naissance de son œuvre jusqu'à nos jours, ses créations ont été l'objet d'innombrables analyses et interprétations, tant son œuvre s'avère innovante et complexe. Nous avons retracé la carrière de notre réalisateur à travers quatre de ses productions qui illustraient au mieux les différentes étapes de la vie de Luis Buñuel, tout en recueillant les principales constantes de son cinéma. Notre enjeu a été d'une part de qualifier le cinéma de Luis Buñuel, de cerner l'influence de la culture européenne, et d'autre part d'observer de quelle manière la réalité cinématographique était problématisée, tant dans la forme que dans le contenu de ces réalisations filmiques. L'œuvre de Buñuel nous invite à découvrir un univers sortant du cadre conventionnel, des modes de représentations implantés par le cinéma hollywoodien.

Les événements politiques ont contraint Buñuel à quitter son pays natal, ce qui lui permit d'acquérir un bagage culturel et artistique complémentaire à son éducation espagnole. Cette expérience lui a valu une ouverture d'esprit, un regard critique sur la réalité qui n'avait jusqu'alors pas été explorée. Buñuel exploite cette richesse interculturelle, tantôt pour l'idolâtrer, tantôt pour l'anéantir à travers un regard particulier. En effet, les quatre films que nous avons abordés traitent différents plans de la réalité, à savoir la politique institutionnelle, la vérité de la narration cinématographique et enfin la subversion du quotidien. Par le biais de ces différents niveaux relatifs à la réalité, Buñuel atteint une nouvelle dimension dépassant la limite du réel ; une *superréalité*. Cependant, cet axe de la réalité ne correspond guère à celle préconisée par le groupe de Breton. Buñuel rend visible la distinction entre le monde du cinéma et la réalité physique, en transposant la vie réelle au monde du cinéma. Lorsque l'on parle de Buñuel, nous ne mentionnons pas l'artiste, car son but ultime n'était pas de faire de ses réalisations une œuvre. Comme le relève Aranda, « Sólo es artista en la medida en que hace la transposición de un mundo, el nuestro, a otro con leyes diferentes, el del cine »²²⁰. Mais ces règles du septième art, Buñuel les réadapte à ses compositions en bravant les canons établis. Son œuvre module nos regards et nous renvoie, en tant que spectateurs, sur un tout autre plan. Sa mission n'est plus celle de nous restituer simplement la société, mais de nous confronter à l'incohérence institutionnelle, politique et religieuse de celle-ci, de nous ouvrir les yeux sur une réalité qui dérange.

Buñuel fait appel aux objets les plus ordinaires dans la composition de ses images, et pourtant, notre cinéaste crée un univers étrange, nous déconnectant de notre réalité. Fétichisme, obsession, cadrages et angles sont autant d'éléments qui interviennent dans le but de déconcerter le spectateur. Peu friand des effets spéciaux, Buñuel n'a jamais souhaité être assimilé au mouvement avant-gardiste. Suivant l'étude de Drouzy, tant le cinéma étranger que le cinéma français concevaient le cinéma en tant que « démiurge ». Drouzy reprend la déclaration de Poudovkine d'après laquelle « le film recompose à sa façon les éléments de la réalité nouvelle et seulement sienne »²²¹. Comme le mentionne notre critique, Buñuel rejoint dans son rapport à la réalité le cinéma soviétique et allemand de son époque, en cela que le cinéma n'est pas une réplique du monde réel, mais bien plus une recomposition de celui-ci. La vision cinématographique hollywoodienne suit quant à elle une autre idéologie, modèle sur lequel s'appuie Buñuel pour mieux s'en distancier. Dans son étude, Drouzy compare ces deux mondes cinématographiques. Il relève dans le cinéma hollywoodien une juxtaposition entre la fiction et la réalité, à savoir que le cinéma américain incarne un idéal de vie, effet qui n'est recherché ni dans le cinéma de Buñuel, ni dans le cinéma européen à plus grande échelle. Cependant, notre cinéaste a exprimé sa réticence envers l'approche néoréaliste européenne. A ce propos, Drouzy suit la pensée de Buñuel, selon laquelle « chacun déverse une dose d'affectivité sur ce qu'il contemple et personne ne voit les choses comme elles sont, mais comme ses désirs et son état d'âme les lui font voir »²²². De ce point de vue, Luis Buñuel n'appartient à aucune des deux écoles ci-mentionnées, ce qui nous renvoie non seulement à la spécificité, à la complexité de son cinéma, mais aussi à la difficile entreprise de catégorisation qui en découle. Toutefois, nous avancerons la définition suivante ; Buñuel est un cinéaste réaliste, car il travaille avec les éléments quotidiens et familiers, connus du monde du spectateur. Ainsi le mentionne Drouzy, par opposition avec l'école néoréaliste ou soviétique, la réalité qu'il filme n'est pas entièrement consacrée à une vérité sociale. Buñuel nous invite à

²²⁰ José Francisco ARANDA, *Luis Buñuel, biografía crítica*, op. cit., p. 226.

²²¹ Maurice DROUZY, *Luis Buñuel architecte du rêve*, op. cit., p. 32.

²²² *Ibid.*, p. 34.

prendre part à sa fiction, tout à la fois qu'il scénarise la déconstruction de la réalité cinématographique²²³. Notre cinéaste a su par son originalité et son génie présenter une nouvelle approche filmique, en ajustant de cette manière les règles du septième art à sa propre vision du monde. A travers sa déconstruction filmique, nous prenons connaissance de notre naïve position de spectateurs, aveuglés par une série de manipulations cinématographiques. Les productions de notre cinéaste occupent alors une sphère dans le monde du cinéma jusqu'alors inexplorée, à mi-chemin entre l'illusion et la réalité. C'est pourquoi le cinéma de Buñuel se distingue des autres écoles par sa constante marginalité. Enfin, la force des productions de Luis Buñuel ne reposent pas uniquement sur sa capacité à décomposer la réalité cinématographique, mais surtout sur ce qu'elles évoquent, c'est-à-dire du cinéma sur le cinéma.

²²³ Dans sa critique, Ibarz parle également de construction filmique en termes de destruction et de reconstruction, in Mercé IBARZ, *Tierra sin pan y su tiempo*, *op. cit.*, p. 20.

Bibliographie

- ARANDA, José Francisco, *Luis Buñuel, biografía crítica*. Barcelona, Editions Lumen, 1975.
- AVIGNA, Rafael, FIGUEROA FLORES, Gabriel, *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, México, Editions Turner, 2004.
- BASTERRA, Robert, DUBOIS, Claudine, *Los Olvidados*, Paris, Editions Didier, 1991.
- BAZIN, André, *Le cinéma de la cruauté*, Paris, Editions Flammarion, 1975.
- BUACHE, Freddy, *Luis Buñuel*, Lausanne, Editions L'Age d'homme, 1970.
- Buñuel, Luis, *Los olvidados*, Montpellier, Centre d'études sociocritiques, N°12, 1987.
- CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Editions Cátedra, 1996.
- CARRIERE, Jean-Claude, *Entretiens avec Max Aub*, Paris, Editions Pierre Blefond, 1991.
- CESARMAN, Fernando, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Editions Anagrama, 1976.
- DURGNAT, Raymond, *Luis Buñuel*, London, Editions University of California Press, 1967.
- DOMINGUEZ, Gustavo, TALENS, Jenaro (sous la dir. de), *Historia general del cine. Europa y Asia. (1945-1959)*, Madrid, Editions Cátedra, Vol. XV, 1997.
- DOMINGUEZ, Gustavo, TALENS, Jenaro (sous la dir de), *Historia general del cine. Estados Unidos (1945-1955)*, Madrid, Editions Cátedra, Vol. VIII, 1996.
- DOMINGUEZ, Gustavo, TALENS, Jenaro (sous la dir. de), *Historia general del cine. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*, Madrid, Editions Cátedra, Vol. X, 1996.
- DROUZY, Maurice, *Luis Buñuel architecte du rêve*, Paris, Editions Lherminier, 1978.
- EVANS, Peter William, *The Films of Luis Buñuel. Subjectivity and desire*, Oxford, Editions Clarendon Press, 1995.
- Exposición, Residencia de Estudiantes, Pavellón Trasatlántico, Fundación ICO, Museo de las collecciones, *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*, Madrid, Publicación De la residencia de estudiantes, 2000.
- FUENTES, Victor, *La mirada de Buñuel : cine, literatura y vida*, Madrid, Editions Tabla Rasa, 2005.
- GUBERN, Román, *Historia del cine español*, Madrid, Editions Cátedra, 1995.
- GWYNNE, Edwards, *A Companion to Luis Buñuel*, New York, Editions Támesis, 2005.
- IBARZ, Mercé, *Tierra sin pan y su tiempo*, Prensas universitarias de Zaragoza, 1999.
- KYROU, Ado, *Luis Buñuel*, Paris, Editions Seghers, 1962.
- LARA, Antonio, *La imaginación en libertad*, Madrid, Universidad de Complutense, 1981.
- LILLO, Gastón, *Género y transgresión : el cine mexicano de Luis Buñuel*, Montpellier, Centres d'études et de recherches sociocritiques, 1994.
- MELLEN, Joan, *The World of Luis Buñuel*, New York, Editions Oxford University Press, 1978.
- MONÉGAL, Antonio, *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*, Barcelona, Editions Anthropos, 1993.
- OMS, Marcel, *Don Luis Buñuel*, Paris, Editions du Cerf, 1985.
- RODRIGUEZ BLANCO, Manuel, *Buñuel*, Paris, Editions Loubatières, 2000.
- SANCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona, Editions Planeta, 1988.
- SANCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel*, Madrid, Editions Cátedra, 2004.
- TALENS, Jenaro, *The Branded Eye. Buñuel's Un chien andalou*, London, University of Minesota Press, 1993.
- TALENS, Jenaro, ZUNZUNEGUI Santos (sous la dir. de), *Modes of representation in Spanish cinema*, London, University of Minnesota Press, 1998.
- TARANGER, Marie-Claude, *Luis Buñuel. Le jeu et la loi*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1990.
- TESSON, Charles, *Luis Buñuel*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 1995.

Sites Internet

Artaud, Antonin, *Cinéma et réalité*, 1927.

Adresse Internet :

www.fiftyfifty.org/artaud/realite.html.

Article wikipédia, *Surréalisme*.

Adresse Internet :

www.fr.wikipedia.org/wiki/surr%C3%A9alisme

Filmographie

1929 (France), *Un chien andalou*. Scénario: Luis Buñuel et Salvador Dalí. Musique: Richard Wagner (extraits de Tristan et Iseult) et tangos argentins. Production: Luis Buñuel. Durée: 17 minutes.

1932 (Espagne), *Las Hurdes* ou *Tierra sin pan*. Scénario: Luis Buñuel, d'après un livre de Maurice Legendre. Commentaire: Luis Buñuel et Pierre Unik, lu par Abel Jacquin. Musique: extraits de Johannes Brahms (Quatrième symphonie, sonorisation effectuée en 1937). Production: Ramon Acin. Durée: 27 minutes.

1950 (Mexique), *Los olvidados*. Scénario: Luis Buñuel et Luis Alcoriza, avec le concours de Max Aub et Pedro de Urdimalas. Musique: Gustavo Pittaluga, adaptée par Rodolfo Halffter. Production: Ultramar, Oscar Dancigers. Durée: 90 minutes.

1961 (Espagne), *Viridiana*. Scénario: Luis Buñuel et Julio Alejandro. Musique: *Le Messie* de Haendel et *Requiem* de Mozart (sélection de Gustavo Pittaluga). Producteurs: Pedro Portabella et Ricardo Muñoz-Suay. Durée: 90 minutes.