

# « Quand il fut passé de l'autre côté du pont, Les fantômes vinrent à sa rencontre »<sup>1</sup>

ou

*Quand Luis Buñuel, géant du cinéma, rend un hommage furtif à Goya, géant de la peinture*

Qu'y a-t-il de « moderne » au cinéma aujourd'hui ? Buñuel ! .....	2
<b>1. Une séquence caractéristique : description et enjeu de l'analyse filmique .....</b>	<b>2</b>
1.1. « le fantôme de la liberté » (1974) de Luis Buñuel (1900 – 1983) – description de la séquence .....	2
1.2. que serait une véritable analyse filmique ? .....	2
<b>2. A la recherche du sens enfoui.....</b>	<b>2</b>
2.1. la piste « psychologique / psychiatrique / psychanalytique » .....	2
2.1.1. l'antipsychiatrie sur le devant de la scène.....	2
2.1.2. une relation parents / enfant pour le moins compliquée et paradoxale. ....	2
2.2. la piste symbolique, philosophique et théologique .....	3
2.3. la piste artistique : Buñuel / Goya.....	4
2.3.1. Goya et son époque.....	4
2.3.2. le tableau « el tres de mayo » [huile sur toile – Museo del Prado – Madrid] .....	5
2.3.3. Goya et Buñuel, quelques similitudes.....	5
2.4. la piste politique : la bourgeoisie garde le pouvoir et assimile les contestations. ....	5
2.5. la piste sociale et sociétale .....	6
2.5.1. la police, symbole de la répression .....	6
2.5.2. l'homme, la femme, l'enfant : crise de l'autorité.....	6
2.6. la piste surréaliste (1925 – 1932).....	6
2.6.1. quelques dates et principes .....	6
2.6.2. Méthodes .....	6
2.6.3. cinéma et surréalisme.....	7
2.7. la piste cinématographique.....	7
2.7.1. l'œuvre de Buñuel.....	7
2.7.2. L'histoire contemporaine de l'Espagne et le cinéma espagnol .....	7
2.7.2.1. Histoire contemporaine de l'Espagne.....	7
2.7.2.2. le cinéma espagnol : Saura au sommet, Almodovar au cœur de la « Movida ». ....	8
2.7.3. le cinéma après 1968 : Vers une destruction de la « culture bourgeoise ».....	8
2.7.4. quelques films dans le paysage cinématographique de cette période .....	8
2.7.5. « Vrais » fantômes et morts « vivants » au cinéma : quelques œuvres marquantes.....	8
2.8. la piste autobiographique .....	8
2.8.1. « Les trois lumières » (Der müde Tod » - 1922) - de Fritz Lang, à l'origine de sa vocation pour le cinéma	8
2.8.2. « L'âge d'or », ou comment cultiver la révolution surréaliste tout en étant accueilli et financé par les « gens du monde », raffinés, frivoles, aristocratiques, et ... richissimes. ....	9
2.8.3. le cinéma vu par Buñuel .....	10
2.8.4. souvenirs et impressions de l'homme Buñuel.....	10
2.8.5. Buñuel et les censeurs (de tous bords) : un non dialogue continu .....	11
2.8.6. 1932 : un cinéaste engagé .....	11
2.8.7. au final : les Buñuel, une famille « bourgeoise », provinciale, discrète et charmante. ....	11
2.8.8. une vieille dame détachée de la fureur du monde.....	12
<b>Conclusion .....</b>	<b>12</b>
<i>Biographie</i> : .....	12

<sup>1</sup> Carton explicatif extrait de « *Nosfératu, le vampire* » (1922), film muet de Friedrich Wilhelm Murnau

## Qu'y a-t-il de « moderne » au cinéma aujourd'hui ? Buñuel !

Les derniers films de Buñuel sont aujourd'hui édités en DVD. « L'inconscient intime et social, révélé à la lumière, voilà l'obscur objet du cinéma de Buñuel. Les films de Buñuel, libérateurs, drolatiques, savoureux, déstabilisants ont conservé intact leur pouvoir irradiant et mystérieux. Ces films, résolument commerciaux tout en étant des précipités d'inconscient, de véritables leçons de luttes des classes ou des atteintes extraordinairement violentes à la logique, au sens, à la syntaxe, continuent aujourd'hui encore à décocher leurs traits d'ironie secrète, sans la moindre transgression apparente, le moindre éclat. La liberté de nos esprits en dépend, même si c'est un fantôme. Aujourd'hui encore, Buñuel est un des rares cinéastes authentiquement révolutionnaire : il parvient, dans « le fantôme de la liberté », à ignorer explicitement toutes les oppositions habituelles, celles du bien et du mal, du présent et du passé, de l'imaginaire et du réel.<sup>2</sup> »

## 1. Une séquence caractéristique : description et enjeu de l'analyse filmique

### **1.1. « le fantôme de la liberté » (1974) de Luis Buñuel (1900 – 1983) – description de la séquence**

Monsieur Legendre (Jean Rochefort) rentre chez lui après avoir vu son médecin. Il rassure sa femme (Pascale Audret) sur son état de santé. Il demande à sa femme des nouvelles de leur fille Aliette ; sa femme répond qu'Aliette est à l'école. Le téléphone sonne : l'école annonce aux Legendre la disparition de leur fille. Ils se rendent à l'école en compagnie de la bonne allemande. Tous (les parents, l'institutrice et la directrice de l'école) constatent la disparition d'Aliette, pourtant bien présente à l'image et intégrée, par le dialogue avec ses parents, à l'action. M. Legendre décide d'avertir la police : les parents, la bonne et Aliette se retrouvent dans le bureau du commissaire (Claude Piéplu), qui va établir un formulaire de disparition (sur les murs du bureau, le spectateur va découvrir une reproduction du tableau de Goya « el tres de mayo », ainsi que la photographie officielle du président Pompidou). Muni de la fiche, un policier – à qui le commissaire fait remarquer que « ses chaussures ne sont pas irréprochables » part à la recherche de l'enfant « disparue ». Aliette et ses parents quittent le bureau du commissaire, qui vérifie alors la grande propreté d'une de ses chaussures.

### **1.2. que serait une véritable analyse filmique ?**

Le sens d'un film se construit par le déroulement des séquences, de la première à la dernière. Seule la prise en compte de l'ensemble des séquences peut rendre compte de l'analyse de l'œuvre. L'exercice tenté ici consiste à ouvrir quelques portes et à tracer quelques pistes de compréhension. Un travail complet sur l'ensemble du « fantôme de la liberté » reste à entreprendre... En attendant, voici quelques éléments, basés sur des faits objectifs, des témoignages et quelques hypothèses interprétatives pour faire émerger quelques unes des significations possibles de la séquence.

## 2. A la recherche du sens enfoui

### **2.1. la piste « psychologique / psychiatrique / psychanalytique »**

#### **2.1.1. l'antipsychiatrie sur le devant de la scène**

Au début des années 70, Ronald Laing (« la politique de la famille » - 1972) et David Cooper (« mort de la famille » - 1972) cherchent une nouvelle voie pour explorer et comprendre la maladie mentale. Le film « Family life » (1972) de Ken Loach, sera inspiré par les travaux de ces deux auteurs. Toujours à cette même époque, Michel Foucault publie « Histoire de la folie à l'âge classique ».

[« Chez Buñuel, la psychologie est dans le détail, pas dans la structure »<sup>3</sup>.]

#### **2.1.2. une relation parents / enfant pour le moins compliquée et paradoxale.**

Aliette est-elle plusieurs personnes à la fois, est-elle unique, n'est-elle personne, est-elle présente, absente ?

- Cette société (famille, école, police) semble très préoccupée par le bien-être de sa jeunesse, mais c'est en fait pour mieux la nier, pour l'occulter, la faire disparaître. Aliette, est tout à la fois témoin et complice de la mise à l'écart, du sacrifice dont elle est victime. La séquence illustre le manque de

<sup>2</sup> Jousse, Thierry – « l'énigme Buñuel » - Cahiers du cinéma n° 464 – Février 1993

<sup>3</sup> Daney, serge – « L'exercice a été profitable, Monsieur. » - P.O.L. – Paris – 1993.

dialogue, le passage à des instances de plus en plus répressives qui empêchent l'enfant, trop fusionnelle avec sa mère, de se désengager de sa dépendance psychologique à l'égard des étayages maternels. Rejeter, dépersonnaliser la jeunesse, c'est fragmenter, casser le genre humain (c'est même diabolique, puisque en grec, « diable » c'est ce qui sépare). En dépit de tout le « cinéma » que fait Aliette, le monde n'en continue pas moins de tourner autour d'elle, mais sans elle... Aliette, plus qu'un personnage, est une fonction révélatrice.

- Il convient de rappeler enfin que, dès 1946, Buñuel s'installe au Mexique pour y vivre et y travailler. Dans ce pays, le mélange de la civilisation aztèque avec le christianisme apporté par les colonisateurs espagnols va donner une vision de la Mort très particulière : pour la Toussaint, les portes du royaume des morts s'ouvrent, et ces derniers rendent visite aux vivants, qui les honorent par des offrandes rituelles (nourriture, boissons, cierges pour s'éclairer), mais aussi en fabriquant des « calaveras », représentations du mort sous forme de squelette. La vie n'étant qu'un passage dans l'attente de l'au-delà, les vivants espèrent, par ces pratiques, que leur mort viendra les emporter sans trop les faire souffrir. Il est possible d'envisager cette séquence comme la mise en place d'un travail de deuil, après le décès de leur enfant si proche ; Aliette est présente, survit dans leur désir parental, mais les instances sociales doivent s'impliquer pour mettre de la distance entre les vivants et la morte, pour éviter qu'elle ne continue à persécuter ses parents, à les maintenir dans un mélange morbide et stérile d'attraction et de répulsion. Avec la mort, la présence se mue en absence. Le rite social mis en place organise l'oubli. Acculturer la mort, l'humaniser, c'est aussi neutraliser son impensable altérité.
- Toutefois, si Aliette n'est pas morte ( elle ne présente ni le tient cadavérique des morts-vivants, ni leur démarche syncopée), la séquence peut anticiper le sentiment de perte vécu par les parents, à la fois trop protecteurs et trop absents, qui projettent leur séparation future, liée à l'autonomie psychique de l'enfant. Leur attitude est marquée par la culpabilité et l'angoisse. Dans ces deux hypothèses, le lien primaire avec la mère est ici manifeste (et double si l'on s'attache au personnage de la bonne).

Et si Aliette, ombre très présente, avait le pouvoir de troubler notre perception de la réalité et de lever un voile sur la condition humaine ?

## 2.2. [la piste symbolique, philosophique et théologique](#)

- Alithéa, pour les Grecs, c'est la Vérité. En effet, ici elle sort vraiment de la bouche des enfants ! Dans ce voyage symbolique que nous propose la séquence, la communauté des adultes refuse de voir la réalité et, par cette négation, érige un secret qui, pense-t-elle, va la protéger de son obsolescence. La famille, l'école, la police, l'Etat (portrait du Président de la République) sont en train de se dissoudre, signes incontestables d'un monde finissant.
- Si la vérité consiste en un dévoilement de ce qui est, le problème de fond apparaît facilement. Quels rapports avons-nous avec l'être ? Comment sortons-nous de l'imaginaire, du rêve, de l'apparence, du subjectif, du relatif, de l'hypothèse, du faux pour atteindre l'être et la vérité ? Au cinéma plus qu'ailleurs, le réel n'est pas ce qui apparaît. Mais nous pourrions facilement céder à l'illusion qui nous est proposée, si Buñuel ne prenait pas, par son dispositif filmique, le soin de dynamiser lui-même son récit, troublant profondément nos attentes et nos réflexes de spectateurs. « *Au cinéma plus qu'ailleurs, l'artiste se doit de révéler la vie et le monde. Il ne s'agit pas d'expliquer le réel. Il faut le démasquer et le rendre sensible dans sa vérité nue* »<sup>4</sup>. Le regard de Buñuel sur les choses est une opération de montage. Il s'amuse à être l'inventeur d'une réalité qui existe déjà et à laquelle il va donner une nouvelle « vérité ».
- La présence / absence d'Aliette nous renvoie également aux paradoxes de la théorie quantique : le physicien Erwin Schrödinger, en 1935, avait imaginé un état étrange constitué par la superposition quantique de la fonction d'onde de deux objets macroscopiques : un chat vivant et un chat mort. On peut imaginer un état de la lumière qui lui ressemble beaucoup. Il est constitué par la superposition quantique du vide (le chat mort) et d'un état quasi classique comportant en moyenne un grand nombre de photons (le chat vivant).

Jean-Claude Carrière, co-scénariste du film, raconte l'anecdote suivante : « un cadí – juge musulman spécialisé dans les questions religieuses – reçoit deux plaideurs qui lui racontent la même histoire, mais chacun rejette la faute sur l'autre. Il écoute le premier et lui dit : « Tu as raison. » Puis il écoute le second (qui dit le contraire) et lui dit également : « Tu as raison ». Alors l'assistant du cadí se penche à l'oreille de son maître et lui dit : « Mais enfin, ces deux hommes t'ont raconté des histoires contradictoires, et à chacun tu as

---

<sup>4</sup> Douchet Jean – Cahiers du cinéma n° 132 – Juin 1962.

dit « Tu as raison ». Ce n'est pas logique, ce n'est pas possible ! » Alors le cadí se retourne vers son assistant et lui dit : « Tu as raison »<sup>5</sup>.

Et si le principe d'incertitude était une composante fondatrice du cinéma de Buñuel ?...

- Par ailleurs, le choix des couleurs de l'école ( bleu, blanc), la présence dans la classe d'une statuette tendent à rapprocher Aliette de la Vierge Marie, génératrice de la nouvelle création, réparatrice de la faute originelle de l'humanité et, par sa virginité perpétuelle, accueillante au verbe divin. Préservée de la corruption corporelle, pure, représentante de la vraie foi, elle semble apporter un message divin que les hommes sont incapables d'entendre.

« Je suis athée, grâce à Dieu (une formule qui n'est contradictoire qu'en apparence). Je crois qu'il faut chercher Dieu dans l'homme »<sup>6</sup>.

Le rêve d'un blasphémateur désinvolte : « J'avais environ 70 ans quand je fis un rêve qui me frappa énormément. Je vis soudain la sainte Vierge, toute illuminée de douceur, les mains tendues vers moi. Présence très forte, indiscutable. Elle me parlait, à moi, sinistre mécréant, avec toute la tendresse du monde, entourée par une musique de Schubert, que j'entendais distinctement. Je m'agenouillai, mes yeux s'emplirent de larmes et je me sentis submergé par la foi. Quand je me réveillai, il me fallut deux ou trois minutes avant de retrouver mon calme. Je me répétais encore, au bord de l'éveil : oui, oui, Sainte Vierge Marie, je crois ! Mon cœur battait très vite<sup>7</sup>. »

### 2.3. la piste artistique : Buñuel / Goya

#### 2.3.1. Goya et son époque

Le premier plan dans le bureau du commissaire de police nous fait découvrir le célèbre tableau de Goya : « el tres de Mayo » (le 3 Mai). Pourquoi avoir choisi Goya et pourquoi ce tableau ?

Francisco Goya y Lucientes naît en Aragon en 1746. C'est d'abord un peintre de la rue et des personnages royaux. Mais dans ses petits tableaux et ses eaux-fortes, il exprime un monde hallucinant, un carnaval endiablé plein de sottise, de brutalité et de méchanceté.

En 1808, les troupes françaises entrent en Espagne et Joseph, le frère de Napoléon, est installé sur le trône d'Espagne. La situation de Goya est équivoque : fasciné par les idées libérales, il condamne toutefois les atrocités commises par les envahisseurs français. Dans sa vie, la posture de Goya fut toujours ambiguë, et il s'octroya une bonne marge de manœuvre pour arranger son affaire de la façon la plus avantageuse. D'autre part, toute sa vie Goya a combattu les superstitions dommageables et les croyances erronées.

Le 2 Mai 1808, le peuple madrilène se soulève contre Murat qui ordonne une sanglante répression le 3 Mai 1808. Cette situation politique tourmente Goya et lui inspire la série d'eaux-fortes « les désastres de la guerre » (publiée en 1863). Après le départ des français, en 1814, Goya (âgé alors de 68 ans) propose de peindre les deux sujets, le 2 et le 3 Mai. En 1824, Goya quitte la monarchie espagnole et se réfugie à Bordeaux où il meurt en 1828 (il a alors 82 ans).

Goya aspirait à un niveau exceptionnel d'originalité dans l'ordre de l'imaginaire. Toutefois, il vouait une grande admiration à Rembrandt, Vélasquez, et à... la Nature. Au fil des ans, il va abandonner les peintures claires et les thèmes légers de sa jeunesse au profit de sujets dramatiques, d'une palette sombre éclairée localement de violents éclairs de lumière, témoins d'un monde où l'ordre et la raison ne peuvent se faire entendre.

Baudelaire écrira dans un article (« *quelques caricaturistes étrangers* ») en 1857 : « le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable. Ses monstres sont nés viables, harmoniques. Nul n'a osé plus que lui le sens de l'absurde possible. Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'Humanité ».

Goya va rompre avec la tradition qui prévalait pour tous les artistes depuis Giotto, tradition qui imposait le respect du corps humain, comme étant une manifestation essentielle de l'ordre divin.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'attention s'est portée sur les œuvres à résonances sombres. Goya est désormais reconnu comme un peintre expressionniste. Dans les années 1920, les surréalistes furent très sensibles aux plongées dans l'inconscient et aux arrière-pensées sociales dans l'univers de Goya (la série « les Caprices » est présentée à l'exposition internationale du surréalisme à Londres en 1936).

<sup>5</sup> Carrière, Jean-Claude - Audouze, Jean - Cassé, Michel - « *Conversations sur l'invisible* » - Belfond - Paris - 1988

<sup>6</sup> Luis Buñuel - « Mon dernier soupir »

<sup>7</sup> Luis Buñuel - « Mon dernier soupir » -

### 2.3.2. le tableau « el tres de mayo » [huile sur toile – Museo del Prado – Madrid]

Scène brutale de meurtre et d'angoisse. La tenue du personnage principal et son cri résonnent au-delà du cadre et retentissent en nous. Goya refuse de nous laisser regarder le tableau avec détachement. Il nous oblige à prendre parti, à déclarer notre position : il n'y a aucune possibilité de nous réconcilier avec les faits que Goya nous jette à la figure. Les victimes du « Trois Mai » lancent leurs cris dans une obscurité indifférente qui ne renvoie pas le moindre écho. La victime des soldats français est l'incarnation de l'humanité martyrisée et sans visage. Ce tableau est un autel à la mémoire des anonymes dont la mort est devenue, inexplicablement, sans importance : la mort ne prouve rien, elle ne sert pas d'exemple, elle n'a rien d'extraordinaire. Ici, elle n'est plus une transition vers autre chose, de plus glorieux peut-être.

La tradition picturale veut que la lanterne posée sur le sol soit une invitation à la consolation religieuse (cf la lumière qui émane de l'enfant Jésus sur le sol de l'étable), ou au plaisir (lanterne de l'auberge). Dans ce tableau, Goya met la lumière au service de la cruauté.

Le cadavre au premier plan n'a plus aucun rapport avec la gloire de l'Homme fait à l'image de Dieu : le cadavre n'est plus qu'un tas hideux de chair qui se désintègre (peu d'artistes, par la suite, oseront décrire la mort d'une façon aussi radicale...). Ce tableau mêle bestialité, terreur, refus de toute consolation conventionnelle ; en cela, il est déjà très en avance sur son époque.

A l'opposé du travail de Goya sur ce tableau, « le cinéma de Buñuel exige la banalité absolue de l'image <sup>8</sup> »

### 2.3.3. Goya et Buñuel, quelques similitudes

	Innovations	Exil	Handicap	Reconnaissance	Mort	Politique	Enfance
Goya	Lithographie	France	Surdité (à 52 ans)	Peintre officiel du roi d'Espagne	82 ans	Partisan des « Lumières »	A Saragosse (Aragon)
Buñuel	Adapte le Surréalisme Au cinéma	Mexique	Surdité partielle (à 35 ans)	Oscar du meilleur film étranger, Palme d'or Cannes	83 ans	Défenseur de la République	A Saragosse (Aragon)

## 2.4. la piste politique : la bourgeoisie garde le pouvoir et assimile les contestations.

*Le monde est partagé en deux blocs (Est / Ouest). L'URSS ne disparaîtra qu'en 1991.*

Mai 1968 : contestation sociale et grève générale. Le général De Gaulle est président

Juin 1968 : victoire écrasante des gaullistes aux élections législatives

Juin 1969 : élection du Président Pompidou ; Pierre Messmer nommé Premier Ministre. 300 000 chômeurs.

1972 : signature du Programme commun de gouvernement (socialistes, communistes, radicaux de gauche).

Politisation de type « gauchiste » d'une grande partie des intellectuels et des étudiants ».

USA : janvier 1973 : fin de la guerre du Viêt-Nam - avril 1973 : début du scandale du Watergate.

mars 1973 : la Droite garde le pouvoir, mais forte poussée de la gauche aux élections législatives : la gauche double le nombre de ses députés (PCF = 5 millions de suffrages ; PS = 4,6 millions de suffrages).

Août 1973 : révolte des « LIP » et contestation au Larzac. [Selon les communistes : « la crise du capitalisme, en facilitant la liaison entre la classe ouvrière et les autres salariés, peut créer les conditions politiques d'un changement révolutionnaire »...].

Mai 1974 : le candidat de la Droite, Valéry Giscard d'Estaing, bat François Mitterrand et remporte l'élection présidentielle. La France va poursuivre l'internationalisation de son économie et la concentration de ses groupes industriels. Les premières réformes du Président Giscard d'Estaing témoignent d'une ouverture, d'une mutation de la bourgeoisie vers des valeurs moins conservatrices, surtout en ce qui concerne les mœurs ; l'abandon progressif des anciennes formes d'autorité se traduit par :

- abaissement de l'âge de la majorité à 18 ans,
- libéralisation de l'avortement
- protection des droits de la femme dans la procédure du divorce
- « modernisation » de la censure cinématographique (sorties de « Emmanuelle », « Histoire d'O », « glissements progressifs du plaisir »). Autorisation des premiers films pornographiques.
- Installation du premier secrétariat d'état à la condition féminine (Mme Françoise Giroud)
  - « D'où vient le titre du film ? – L.B. : D'une collaboration entre Karl Marx et moi. La première ligne du *Manifeste du parti communiste* dit : « Un fantôme parcourt l'Europe etc. »

<sup>8</sup> Douchet, Jean – « Quand Buñuel nous choquait » - Cahiers du cinéma n°464 – février 1993

Pour ma part, je vois la liberté comme un fantôme que nous essayons d'attraper. (...) Dans mon film, le titre a surgi de manière irrationnelle, et pourtant je pense qu'aucun titre n'est plus adéquat à l'esprit du film »<sup>9</sup>.

- « Reconnaissons à Buñuel de n'avoir jamais eu l'impudeur de se réclamer du peuple, contrairement à d'autres, et non des moindres (...) Ce cinéma-là dresse méthodiquement, rationnellement, avec une glaciale indifférence, l'esprit contre ceux qui l'oppriment »<sup>10</sup>.
- « Anti-bourgeoise, anti-conformiste, sarcastique, la vision du monde de Buñuel est subversive, volontiers anarchisante. Je crois que Buñuel pense que les gens sont des imbéciles mais que la vie est amusante »<sup>11</sup>.

## 2.5. la piste sociale et sociétale

### 2.5.1. la police, symbole de la répression

De 1968 à 1974, le budget de la police est multiplié par trois. Soixante-six commissariats et bureaux de police sont créés. La priorité est donnée aux services de maintien de l'ordre (la France compte 15 000 CRS). L'argot populaire va encore désigner pendant quelques années (suivant en cela une tradition bien établie dans les milieux « de gauche ») les policiers comme les « cognes ». Les policiers sont, à cette époque, les figures emblématiques de la « répression bourgeoise » contre les « classes populaires ».

*Dans la séquence étudiée* : la police a toutes les peines du monde à identifier (« race, situation familiale »), à comprendre cette jeunesse que les parents - comme en 1968 - peinent à gérer. Clairement, la violence de cette police a aussi eu, autrefois, des conséquences funestes (le préfet Chiappe en 1920) pour l'Espagne et ses représentants (Buñuel).

### 2.5.2. l'homme, la femme, l'enfant : crise de l'autorité.

Crise de la famille (Mai 1968 a été marqué par un refus de l'autorité). Dans le couple, la femme devient un sujet à part entière. Dans la famille, l'enfant devient un sujet à part entière ; le père et la mère se considèrent comme des « copains » des enfants : ils renoncent volontiers à des responsabilités jugées pesantes ou anachroniques. La tendresse et le dialogue supplantent l'autorité ; la confiance réciproque est recherchée. La perte d'autorité des Pères (l'autorité parentale va remplacer l'autorité paternelle en 1970) élargit la responsabilité éducative des Mères. Le concept des « Droits de l'enfant » se construit.

*Dans la séquence étudiée* : le père s'appelle « Monsieur Legendre ». Legendre (11 000 personnes ont ce patronyme) était le surnom de l'époux de la fille quand il héritait des biens de ses beaux-parents. M. Legendre n'a qu'une apparence d'autorité ( dans son appartement, il perd le contrôle de sa famille, à l'école, il est « noyé » dans un univers exclusivement féminin, au commissariat, il transfère le peu qu'il lui reste d'autorité aux détenteurs de la répression légale).

## 2.6. la piste surréaliste (1925 – 1932).

### 2.6.1. quelques dates et principes

L'activité surréaliste, par essence désintéressée, c'est la recherche méthodique du surréel, la transmission des vibrations du monde intérieur.

- 1924 : Premier manifeste du surréalisme (récits de rêves, textes automatiques, enquêtes sur le suicide et l'amour).
- 1929 : Deuxième manifeste du surréalisme (l'objectif de Breton est d'agir pratiquement sur les faits, tout en poursuivant ses investigations sur l'activité intérieure de l'esprit).

### 2.6.2. Méthodes

- Humour : meilleure arme pour secouer le joug de l'hypocrisie, se libérer des contraintes sociales, souligner les ridicules, bafouer les conventions, détruire la Loi ( les surréalistes découvrent avec intérêt les dessins animés qui suggèrent une nouvelle réalité, et Antonin Artaud se passionne pour le premier film des Marx Brothers, « animal crackers »).

<sup>9</sup> Turant, Thomas Pérez – « Entretien avec Luis Buñuel » - Cahiers du cinéma n°464, février 1993.

<sup>10</sup> Douchet, Jean – « Quand Buñuel nous choquait » - Cahiers du cinéma n°464 – février 1993

<sup>11</sup> Truffaut, François – Buñuel le constructeur – « Les films de ma vie » - Champs Contre-champs – Flammarion – 1987

- Art : l'Art est une libération de l'esprit, de ses limites, qui rend enfin possible l'essor de la pure inspiration.
- Écriture automatique : pour transcrire spontanément les messages de l'inconscient, pour permettre à l'homme de récupérer toute sa force psychique, et de devenir vraiment libre.
- Cadavres exquis : le jeu du « cadavre exquis » était un moyen pour obtenir des rapprochements inattendus et faire sortir l'émerveillement de la réalité quotidienne. Par exemple, « le Beau peut naître de la rencontre sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ».
- Collage : en peinture, la technique du collage consiste à prendre des éléments d'images préexistants, et à les assembler dans une nouvelle image, libérée de toutes contraintes.
- Fascination pour l'aliénation mentale : l'esprit des aliénés se meut au milieu des contradictions et des incohérences qui ne paraissent telles qu'à l'homme de la rue. Dans leurs expériences, les surréalistes peuvent être amenés à se livrer à une « gymnastique mentale » qui leur permet de simuler même la folie, tout en étant capables de revenir ensuite à une attitude normale.
- Marxisme : après s'être révoltés contre le réel, les surréalistes souhaitent revenir au réel, réconcilier conscience et inconscient ; la vraie libération de l'Homme passe nécessairement par la révolution prolétarienne. En 1930, dans leur revue « le surréalisme au service de la Révolution », ils annoncent qu'il s'agit maintenant de concilier l'antinomie de l'action et du rêve, en détruisant les privilèges capitalistes qui briment l'individu et l'oppriment dès son enfance.

«Buñuel, malgré ses idées de gauche, n'a jamais rejoint l'errance de beaucoup de surréalistes dans un engagement communiste. Si, finalement, il a quitté le groupe surréaliste lui-même, c'est pour mieux en garder intact l'esprit »<sup>12</sup>.

### 2.6.3. cinéma et surréalisme

Les surréalistes fréquentent les salles obscures par dandysme, par défi aux « gens de goût ». Le cinéma incarne pour eux l'anticulture : ils rejettent toute possibilité de « récupération » du film par l'art et l'idéologie bourgeoise. Ils se déclarent hostiles aux cinéastes de l'avant-garde esthétisante des années 20 (Gance, Dreyer, Cocteau, Epstein). Entrant dans les salles au hasard, sans se soucier des horaires des projections, ils adoptent volontiers un comportement irrespectueux et provocateur. Ils viennent chercher au cinéma une fascination ; la consommation des films est perçue comme un « excitant remarquable » (Artaud), comme quelque chose de « magnétisant » (Breton). A l'intérieur du groupe, le cinéma en général suscite des débats passionnés. Leur préférence va aux films « complètement idiots », projetés dans les salles de quartier. Ils se plongent avec délectation dans « une obscurité bénie, propre aux illusions (R. Desnos). Ils défendent les films de Murnau, Stroheim, Keaton, Chaplin. Ils s'intéressent beaucoup aux vedettes féminines (Musidora, héroïne des « vampires »). En 1929, les surréalistes découvrent avec enthousiasme « Un chien andalou », le premier film de Buñuel, qui, selon son réalisateur, « est réalisé contre le public, avec une violence et une cruauté totales ».

## 2.7. [la piste cinématographique](#)

### 2.7.1. l'œuvre de Buñuel

- France : « Un chien andalou » (1928) – « l'age d'or » (1930) –
- Espagne : « las hurdes » [*Terre sans pain*] (1932)
- Mexique : 20 films (de 1947 à 1965) parmi lesquels des chefs d'œuvre : « los olvidados » (1950) [*Prix de la mise en scène au Festival de Cannes*], « El » (1952), « La vie criminelle d'Archibald de la Cruz » (1955) et « Nazarin » (1958) [*Prix spécial du jury au festival de Cannes*].
- Espagne : « Viridiana » (1961) [*Palme d'or au festival de Cannes*]
- France : Journal d'une femme de chambre (1964) – « Belle de jour » (1967) – « la voie lactée » (1968) – Tristana (1969) – « Le charme discret de la bourgeoisie » (1972) [*Oscar du meilleur film étranger*] – « le fantôme de la liberté » (1974) – « Cet obscur objet du désir » (1977).

### 2.7.2. L'histoire contemporaine de l'Espagne et le cinéma espagnol

#### 2.7.2.1. Histoire contemporaine de l'Espagne

<sup>12</sup> Douchet, Jean – « *Quand Buñuel nous choquait* » - Cahiers du cinéma n°464 – février 1993.

1931 – 1936 : seconde République (mise en application de plusieurs Lois de caractère anticlérical destinées à transformer radicalement l’instruction publique, les relations de l’Eglise avec l’Etat ; réforme agraire qui attaque aussi de front le clergé, propriétaire à l’époque des deux tiers des terres).

1936 – 1936 : guerre civile – victoire de Franco.

1939 – 1975 : Espagne franquiste (dictature « national catholique »)

Juin 1973 : l’amiral Carrero Blanco, compagnon fidèle du Caudillo est nommé Premier Ministre. Il sera assassiné par l’Eta en décembre 1973.

Novembre 1974 : mort de Franco – Novembre 1975 : Juan Carlos roi d’Espagne

2.7.2.2. le cinéma espagnol : Saura au sommet, Almodovar au cœur de la « Movida ».

« Cria cuervos » (1975) – Carlos Saura (marque l’entrée de l’Espagne dans la démocratie)

« Papi, Luci, Bom et d’autres filles » (1980) premier film de Pedro Almodovar

2.7.3. le cinéma après 1968 : Vers une destruction de la « culture bourgeoise »...

Depuis le début des années 60, l’underground (Kenneth Anger, Andy Warhol) n’a jamais caché qu’il visait à détruire le cinéma. Expérimental, obsessionnel, narcissique, le mouvement se veut pauvre, indépendant, radicalement libre. D’autres cinéastes moins radicaux (Robbe-Grillet, Resnais, Duras, Straub, Pasolini) se sont donnés pour tâche première de subvertir le langage cinématographique traditionnel, de s’attaquer aux formes pour provoquer la réflexion. Godard, Karmitz (qui se définit lui-même comme « cinéaste révolutionnaire prolétarien »), Rosi, les frères Taviani, Glauber Rocha, Oshima vont à leur tour les rejoindre. Le cinéma contestataire de 1974 distingue la culture de masse (manipulée par les idéologies au pouvoir) et la culture « prolétarienne » qui reste encore à préciser et à créer. Les théories du « dispositif » des années 60-70 (Jean Patrick Lebel et la revue *Cinétique*) attribuent à la caméra et au projecteur le rôle de l’instrument de « l’idéologie bourgeoise »<sup>13</sup>...

Un cinéma contestataire se développe aussi dans les régions : Occitanie (lié au luttes du Larzac), Bretagne (autour de René Vauthier et du combat contre le projet de centrale nucléaire de Plogoff).

Deux courants principaux se partagent la contestation au cinéma :

- pour les premiers, le film doit permettre au public d’affronter sa situation aliénée et doit le conduire à l’action civique ou révolutionnaire,
- pour les seconds, le film doit agir sur l’individu : la société ne changera que si ses membres changent d’abord.

2.7.4. quelques films dans le paysage cinématographique de cette période

- « Grand public » :

« L’aventure du Poséidon » - « la nuit américaine » - « les aventures de Rabbi Jacob » - « les valseuses » - « le grand blond avec une chaussure noire » - « l’exorciste » - « Etat de siège ».

- « Art et Essai » :

« la maman et la putain » (Eustache) – « la grande bouffe » ( Ferreri) – « cris et chuchotements » (Bergman) – « le dernier tango à Paris (Bertolucci ) – « Aguirre, la colère de Dieu » (Herzog).

2.7.5. « Vrais » fantômes et morts « vivants » au cinéma : quelques œuvres marquantes

- « les autres » (los otros) – Alejandro Amenabar – 2001 (une mère et ses deux enfants s’installent dans une maison où ils entrent en relation avec les précédents occupants. Peu à peu, le spectateur découvre que cette histoire est racontée du point de vue des défunts, lesquels ne sont évidemment pas ceux qu’on croit...
- « the shining » - Stanley Kubrick – 1980
- « la maison du diable » - Robert Wise – 1963
- « la nuit des morts-vivants » - Georges Roméro - 1968

## 2.8. la piste autobiographique

2.8.1. « Les trois lumières » (Der müde Tod » - 1922) - de Fritz Lang, à l’origine de sa vocation pour le cinéma

---

<sup>13</sup> Château, Dominique – « *Cinéma et philosophie* » - Nathan – Cinéma – Paris - 2003

[Vers 1830, une jeune femme prétend sauver son bien-aimé. La mort – représentée par un homme d'âge mûr -, fatiguée de tuer, évoque trois destins. Puis, la mort propose à la jeune femme de lui donner une autre vie en échange de celle de son mari. La jeune femme échoue (mendiant et vieillards infirmes refusent de se sacrifier). Dans un incendie, elle sauve un bébé qui aurait pu lui permettre de réaliser sa transaction avec la mort. Elle s'empoisonne pour retrouver, dans la mort, celui qu'elle aime]<sup>14</sup>.

« C'est en voyant, à l'âge de 22 ans, « les trois lumières » que je sentis, sans l'ombre d'un doute, que je voulais faire du cinéma. J'étais surtout intéressé par l'épisode central, l'arrivée de cet homme au chapeau noir – je sus immédiatement qu'il s'agissait de la mort – dans un village flamand. Quelque chose dans ce film me toucha profondément, éclairant ma vie<sup>15</sup> ».

2.8.2. « L'âge d'or », ou comment cultiver la révolution surréaliste tout en étant accueilli et financé par les « gens du monde », raffinés, frivoles, aristocratiques, et ... richissimes.

Le succès de « Un chien andalou » permit à Buñuel de rencontrer le vicomte Charles de Noailles et son épouse la vicomtesse Marie-Laure (28 ans, descendante, par sa grand-mère maternelle, du Marquis de Sade). Ils acceptent de donner un million de francs à Buñuel pour qu'il puisse réaliser librement son prochain film. Ces très riches mécènes aidaient les artistes d'avant-garde (ils financent – un million de francs - « le sang d'un poète » de Jean Cocteau, et, entre deux bals costumés et l'aménagement de leur hôtel particulier – situé place des Etats-Unis, à Paris -, achètent des tableaux à Picasso, Dali, Tanguy, Max Ernst). Ils équiperont rapidement leur hôtel particulier de la première salle de projection cinématographique privée.

Buñuel décida d'attaquer les idéaux de la bourgeoisie : famille, patrie et religion. « L'âge d'or », c'est l'amour fou, la poussée irrésistible qui jette l'un vers l'autre un homme et une femme qui ne peuvent s'unir. Il écrit seul le scénario que les Noailles, dans leur grande élégance aristocratique, trouveront « délicieux ».

Le 22 octobre, le film est officiellement montré au Panthéon rive gauche, cinéma loué pour l'occasion par les Noailles (un valet, à l'entrée de la salle, annonçait les invités). Dans la salle, le « Tout Paris » artistique de l'époque : les Malraux, les Milhaud, les Morand, Carl Dreyer, la duchesse de Gramont, André Breton, Paul Eluard, Michel Leiris, Marcel Duchamp... Marie Laure et Charles se tenaient à l'entrée, serraient, en souriant, des mains, embrassaient même certains des invités. Après la projection, les invités partirent rapidement, sans un mot. A la fête mondaine chez les Noailles qui suit la représentation, Charles, en vrai gentleman, assiste impassible à un « happening » surréaliste : verres et bouteilles brisés, bousculades, invectives. Les maîtres des lieux redeviennent ce soir là les symboles d'un monde à éliminer. Le film et cette soirée mouvementée alimentent le scandale : il est question d'excommunication possible et la menace plane d'exclure Charles... du Jockey-club ! Buñuel, le « métèque »<sup>16</sup>, s'envole pour Hollywood, où il a obtenu un contrat de six mois, tous frais payés, pour découvrir les méthodes de travail américaines.

Attaqué par les jeunesses patriotiques, les ligues anti-juives et les Camelots du roi, le film provoque des troubles de l'ordre public ( le 3 décembre, au Studio 28 où le film est projeté depuis huit jours, aux cris de « Mort aux juifs » et « On va voir s'il y a encore des chrétiens en France », un groupe de cinquante hommes fait irruption dans la salle, jette de l'encre sur l'écran, allume des bombes fumigènes, chasse les spectateurs à coups de cannes. Dans le hall du cinéma, des tableaux de Dali, Ernst, Miro et Tanguy, des photos de Man Ray, sont lacérés à coup de couteaux). La « ligue des patriotes » rend publique une note qui dénonce « l'immoralité de ce spectacle bolcheviste » qui « attaque la religion, la famille et la patrie ».

« Un film intitulé l'âge d'or », auquel je défie quelque technicien autorisé de reconnaître la moindre valeur artistique, multiplie en spectacle public les épisodes les plus obscènes, les plus répugnants, les plus pauvres. La famille, la patrie, la religion, y sont traînées dans l'ordure. Tous ceux qui ont sauvé la grandeur de la France, tous ceux qui ont le culte de la famille, de l'enfance, tous ceux qui ont foi en l'avenir d'une race à qui le monde doit la lumière, tous ces Français vous demandent d'imposer maintenant la censure... »<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Sadoul, Georges – « Dictionnaire des films » - remis à jour par Emile Breton – Seuil, Microcosme, Paris - 1975

<sup>15</sup> Buñuel, Luis « Mon dernier soupir » - Robert Laffont - 1982

<sup>16</sup> « nous les métèques » - « A Paris, en 1925, à La Rotonde , se situent mes premiers contacts avec ceux que la droite française appelait dédaigneusement « les métèques », c'est-à-dire les étrangers vivant à Paris et encombrant les terrasses des cafés ». In : Buñuel, Luis – « Mon dernier soupir » - Robert Laffont.

<sup>17</sup> Bodin, Pierre-Richard – Le Figaro – 7 décembre 1930.

Le 10 décembre 1930, « l'Age d'Or » sera finalement interdit par le préfet Chiappe : les deux copies du film sont saisies. Les journaux de gauche (« Le Populaire », « le Quotidien », l'Humanité ») protestent. Dans la presse, de Moscou à New York, des centaines d'articles évoquent le film et le scandale »<sup>18</sup>.

### 2.8.3. le cinéma vu par Buñuel

- « D'où viennent les choses ? Elles s'imposent à moi comme des images et je les filme ; mais si je commençais à leur donner une signification, je les enlèverais »<sup>19</sup>.
- « le cinéma est une œuvre merveilleuse et dangereuse si un esprit libre le manie. C'est le meilleur instrument pour expliquer le monde des rêves, des émotions, de l'instinct. Mais je demande au cinéma d'être un témoin, le compte-rendu du monde, celui qui dit tout ce qui est important du réel ».
- « Je peux vous parler du film auquel je rêve, puisque je ne le tournerai jamais : en m'inspirant des ouvrages de Fabre, j'inventerais des personnages aussi réalistes que ceux de mes films habituels, mais ils possèderaient les caractéristiques de certains insectes ; l'héroïne se comporterait comme une abeille, le jeune premier comme un scarabée, etc. Vous comprenez pourquoi ce projet est sans espoir.<sup>20</sup> »

### 2.8.4. souvenirs et impressions de l'homme Buñuel

- au moment où les parents et la directrice entrent dans la classe, l'institutrice fait faire une dictée à ces élèves. Nous entendons la phrase « ...le verrons-nous revenir ». Buñuel évoque un souvenir qui se déroule alors qu'il a huit ans (l'âge d'Aliette dans le film) : « Mes études commencèrent chez les Corazonistas, on dirait en français les frères du Sacré-cœur de Jésus (d'ailleurs ils étaient français pour la plupart). Ils m'ont appris à lire en français, puisque je me rappelle encore :

*Où va le volume d'eau – Que roule ainsi le ruisseau ? – Dit un enfant à sa mère. – Sur cette rivière si chère – D'où nous le voyons partir – Le verrons-nous revenir ? »<sup>21</sup>.*

- Le commissaire observe la propreté de sa chaussure. Evoquons ici deux autres souvenirs de Buñuel (c'est la mort de son père ; Luis, aîné de la famille, est âgé de 23 ans ; il a quatre frères et deux sœurs. Sa mère est âgée de 40 ans).

« Mon père mourut en 1923. Je reçus un télégramme disant : « Père très malade, viens vite ». Je pus le voir encore vivant, très affaibli. Il me demanda de bien me conduire avec ma mère et mourut quatre heures plus tard. Le soir, toute la famille se trouvait réunie. Nous manquions de place. Le jardinier et le cocher dormaient dans le salon, sur des matelas. Une des domestiques m'aida à habiller mon père mort, à lui nouer sa cravate. Pour lui enfiler ses bottes, il fallut les couper sur le côté. Tout le monde se coucha et je restai seul pour le veiller. J'avais bu pas mal de Cognac et, assis près du lit de mon père, je croyais le voir respirer. J'attendais un cousin qui devait arriver par le train à une heure du matin, et j'allai fumer une cigarette sur le balcon (c'était le mois de mai, on respirait l'odeur des acacias en fleur). Quand soudain, j'entendis distinctement un bruit dans la salle à manger, comme une chaise jetée contre un mur. Je me retournai, et je vis apparaître mon père, debout, l'air assez agressif, les mains tendues vers moi. Cette hallucination – la seule que je connus de toute ma vie, dura une dizaine de secondes et s'évanouit. J'allai dans la pièce où dormaient les domestiques et je me couchai auprès d'eux. Je n'avais pas vraiment peur, mais je ne voulais pas rester seul. L'enterrement eut lieu le lendemain. Le jour suivant je me couchai dans le lit de mort de mon père. Par précaution, je glissai sous l'oreiller son revolver pour tirer sur le spectre, si par hasard il se représentait. Mais il ne revint jamais »<sup>22</sup>.

« Après la mort de mon père, j'ai utilisé ses affaires, fumé ses cigares, porté son chapeau et mis ses bottes. Je me sentais un peu le chef de famille, puisque j'étais le fils aîné (...) J'ai mis ses bottes comme ça, simplement, je ne sais pas, parce que j'avais remplacé mon père comme chef de famille, parce que ça me

<sup>18</sup> Benaïm, Laurence – « Marie-Laure de Noailles, la vicomtesse du bizarre » - Grasset, Paris – 2001.

<sup>19</sup> Tomas Pérez Turrent – « Conversations avec Luis Buñuel » - Cahiers du cinéma – 1993.

<sup>20</sup> Truffaut, François – Buñuel le constructeur – « les films de ma vie » - Champs Contre-champs – Flammarion – 1987

<sup>21</sup> Buñuel, Luis – « Mon dernier soupir » - Robert Laffont - - collection « vécu » - Paris – 1982

<sup>22</sup> Buñuel, Luis – « Mon dernier soupir » - Robert Laffont – collection « vécu » - Paris - 1982

plaisait, parce que je n'avais jamais eu de bottes à tirants de caoutchouc... Je me suis promené avec, et puis je suis retourné à mes souliers »<sup>23</sup>.

Enfin, à propos du « Journal d'une femme de chambre » : « En réalité, les pieds et les chaussures, qu'ils soient d'hommes ou de femmes, me laissent indifférent. Le fétichisme du pied m'attire en tant qu'élément pittoresque et humoristique. La perversion sexuelle me répugne, mais elle peut m'attirer intellectuellement »<sup>24</sup>. Par ailleurs, Buñuel a toujours affirmé sa grande admiration pour Sade : « La découverte de Sade fut un choc plus considérable que la lecture de Darwin ».

#### 2.8.5. Buñuel et les censeurs (de tous bords) : un non dialogue continu

- « L'âge d'or » est interdit en France en 1930 et ne sera plus distribué avant... 1981 !
- Tourné au Mexique, « Los Olvidados » sera interdit en Espagne jusqu'en 1964. Le film est présenté à Cannes et primé. A sa sortie à Paris, il rencontre encore une incompréhension... de la part des communistes. Ami de Buñuel, le critique Georges Sadoul vient lui expliquer, les larmes aux yeux, que le parti communiste lui a demandé de ne pas en parler, « parce que c'est un film bourgeois, qui montre notamment que la police joue un rôle utile : ce n'est pas possible de dire ça »... Par chance, quelques mois plus tard, le metteur en scène soviétique Poudovkine voit le film et écrit un article enthousiaste dans la Pravda. L'attitude du parti communiste français change alors du jour au lendemain.
- « Viridiana », co-production franco-espagnole, déclancha la colère du Vatican et de *l'Ossevatore romano*. Le film fut interdit en Espagne, et le directeur général de la cinématographie espagnole qui monta sur la scène de Cannes recevoir la Palme d'Or... dut démissionner. Le procureur général de Milan attaqua Buñuel en justice, et le fit condamner à un an de prison s'il mettait les pieds en Italie (ce jugement fut cassé en appel).

#### 2.8.6. 1932 : un cinéaste engagé

Pour dénoncer l'extrême pauvreté qui touche une province espagnole située en Estrémadure, Buñuel est financé par un ami anarchiste qui vient de gagner à la loterie. Buñuel tourne un documentaire « las Hurdes », qui provoque un grand scandale à Madrid lors de sa projection (le gouvernement républicain juge désastreuse l'image donnée par le cinéaste du peuple espagnol). Buñuel, en 1937, grâce à l'argent fourni par le gouvernement républicain, peut sonoriser le film en français et en anglais. Il ajoute un commentaire final qui disait « son espoir de voir, avec l'aide des anti-fascistes du monde entier, le calme, le travail et le bonheur remplacer la guerre civile et faire disparaître à jamais les foyers de misère que montre le film ». L'analyse du film révèle que la conception surréaliste du monde est toujours bel et bien présente...

#### 2.8.7. au final : les Buñuel, une famille « bourgeoise », provinciale, discrète et charmante.

Luis Buñuel Portolès est né le 22 février 1900 en Aragon. Son père, Leonardo Buñuel, ancien militaire à Cuba, a fait fortune loin de son Espagne natale en montant une florissante affaire de quincaillerie. A son retour à Calanda, cet homme aux idées sociales avancées de quarante-deux ans rencontrera une jeune fille de dix-sept ans qu'il épousera aussitôt. Quelques mois plus tard, la famille déménage à Saragosse, où elle occupera une maison à dix balcons. Buñuel vit dans un milieu privilégié « A franchement parler, mon père ne faisait rien. Lever, petit déjeuner, toilette, lecture quotidienne de la presse. Après quoi il allait voir si les caisses de cigares étaient arrivées de La Havane, il faisait ses courses, achetait quelquefois du vin ou du caviar, prenait régulièrement l'apéritif. Le paquet délicatement ficelé qui contenait le caviar était le seul objet que mon père consentît à porter. Un homme de sa qualité ne portait rien. Des domestiques se chargeaient de cette besogne<sup>25</sup> ».

Luis Buñuel va d'abord fréquenter le collège de jésuites, puis l'« Instituto » (laïque). Il étudie le violon, se consacre à l'observation des animaux, lit et relit les Saintes Ecritures dont il peut réciter par cœur de longs extraits. En 1917, il poursuit des études d'ingénieur à Madrid, et loge, avec Alberti, Dali et Lorca, à la résidence des étudiants. Il échoue à devenir ingénieur. E, 1920, il fonde le premier ciné-club espagnol.

<sup>23</sup> Aub, Max – « *Entretiens avec Luis Buñuel* » - Belfond – Paris – 1991, pour la traduction française.

<sup>24</sup> Turant, Thomas Pérez – « *Entretiens avec Luis Buñuel* » - Cahiers du cinéma n°464, février 1993

<sup>25</sup> Buñuel, Luis – « *Mon dernier soupir* » - Robert Laffont – collection « vécu » - Paris – 1982

En 1924, il apprend l'histoire naturelle et obtient un diplôme de philosophie. Puis c'est le départ pour Paris. Avec l'argent que lui donne sa mère (cent quarante mille francs de l'époque), il réalise « un chien andalou ».

« Ce qui est moral pour la morale bourgeoise est pour moi immoral ; je prétends, par mes films, inquiéter, violenter les règles d'un conformisme qui veut faire croire aux gens qu'ils vivent dans le meilleur des mondes possibles »<sup>26</sup>.

#### 2.8.8. une vieillese détachée de la fureur du monde

*Agé de 72 ans, Buñuel déclare dans un entretien* : « Je me sens très peu violent actuellement. Violent oui, je le suis imaginativement. Sans doute, je reste fidèle aux révoltes de mon passé mais, aujourd'hui, dans la confusion idéologique, mes illusions sont presque perdues et je ne peux pas, par expérience, avoir confiance dans les nouveaux régimes politiques. Pour moi, maintenant, l'explosion démographique est à la base de toutes les catastrophes modernes. Je me passionne pour l'écologie, et c'est pourquoi j'ai un sentiment de tendresse envers la nature. Où va le monde, je l'ignore. Très peu de gens sont, je crois, heureux de notre époque, intéressante mais angoissante ».

### Conclusion

Au terme de ce parcours, nous sommes bien obligés de constater que notre ambition a été trop grande, et que le mystère, drôle et raffiné, que constitue cet extrait du « fantôme de la liberté », reste entier. Comment pourrait-il en être autrement, puisque Buñuel ambitionne de nous présenter une séquence construite avec la plus rigoureuse logique, tout en prenant soin de donner à l'ensemble une impression d'incohérence... Le cinéaste se hisse ici au niveau des plus grands artistes. Lui qui pratiquait aussi la philosophie, il nous laisse en héritage le plus beau et le plus utile des objets, ce film qui nous autorise à approfondir les questions essentielles, fondatrices, que se pose l'Humanité.

« L'œuvre de Luis Buñuel s'inscrit dans l'histoire du cinéma en lettres de feu. Insensible aux menaces, mais aussi aux éloges malveillants, Luis continue seul à nous offrir des armes contre le commerce, la bêtise, les mensonges, la logique traditionnelle, la résignation. Il est le seul à exprimer notre désir pour un changement radical, aussi bien de la pensée que de la vie. Luis Buñuel est un fauve magnifique qui ose dynamiter les barreaux des prisons sempiternelles pour nous apprendre à regarder sans aveuglement le soleil noir »<sup>27</sup>.

« Quelles que soient les données de départ, Buñuel les réduit à l'os de leur logique interne. Les films de Buñuel ressemblent à Buñuel qui ne ressemble à rien »<sup>28</sup>.

« Octavio Paz a dit : « Il suffit à un homme enchaîné de fermer les yeux pour qu'il ait le pouvoir de faire éclater le monde » ; j'ajoute, moi, en le paraphrasant : il suffirait que la paupière blanche de l'écran puisse refléter la lumière qui lui est propre pour faire sauter l'Univers »<sup>29</sup>.

### **Biographie :**

« Le fantôme de la liberté » - *l'avant-scène cinéma* n° 151 – octobre 1974.

Gérard Hernandez – Mai 2006

---

<sup>26</sup> Michel, Manuel – entretien avec Luis Buñuel – *Nuestro cine* – 1965.

<sup>27</sup> Kyrou, Ado – « *Buñuel* » - Seghers – cinéma d'aujourd'hui – Paris – 1970.

<sup>28</sup> Daney, Serge – « *Devant la recrudescence des vols de sacs à main* » - Aléas – Lyon - 1991

<sup>29</sup> Citation de Luis Buñuel (in Buache, Freddy – « *Buñuel* » - *l'Age d'Homme* – Lausanne)

## Index

<b>analyse filmique</b> .....	2
antipsychiatrie.....	2
autorité.....	6
censeurs .....	11
cinéma espagnol .....	8
Dali .....	9
el tres de mayo.....	5
fantômes .....	8
Goya .....	4
Histoire contemporaine de l'Espagne .....	7
L'âge d'or .....	9
Leonardo Buñuel .....	11
<u>paradoxes de la théorie quantique</u> .....	3
police .....	6
<b>politique</b> .....	5
préfet Chiappe .....	10
<u>principe d'incertitude</u> .....	4
relation parents / enfant .....	2
<u>rêve</u> .....	4
souvenirs de Buñuel.....	10
surréalisme.....	6
vicomte Charles de Noailles .....	9

Gérard HERNANDEZ – Mai 2006