

## Pour la réhabilitation du Buñuel mexicain

Jean-Philippe Gravel

Volume 18, Number 4, Summer 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33602ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

### ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Gravel, J.-P. (2000). Pour la réhabilitation du Buñuel mexicain. *Ciné-Bulles*, 18(4), 30–31.

## Pour la réhabilitation du Buñuel mexicain

PAR JEAN-PHILIPPE GRAVEL

**D**ans une revue de cinéma, pour parler de ce que l'on aime, il faut parfois s'improviser numérologue: trouver un anniversaire ici, un décès là, bref, une raison qui remette sur le fil de l'actualité, par la magie des chiffres ronds, quelque chose qui n'en faisait apparemment plus partie.

Aussi en est-il du centenaire de Buñuel («né avec le cinéma et la psychanalyse», comme ses exégètes le rappellent), honoré dans quelques revues, et célébré par la Cinémathèque québécoise au début du printemps, par une rétrospective complète, qui bénéficia d'un succès somme toute assez enthousiasmant.

Car ce qui est agréable dans la tenue d'un tel événement, c'est qu'il permet au spectateur de réévaluer certaines idées sur son cinéma qui, si elles furent nécessaires un temps, demeurent exposées au danger de se faire le prétexte d'une certaine paresse intellectuelle.

L'un d'entre eux, auquel Maurice Drouzy apporta un crédit considérable — dans ce qui demeure cependant un excellent ouvrage d'analyse, *Luis Buñuel, Architecte du Rêve*, malheureusement épuisé —, veut que la part de son œuvre qui «compte» vraiment réside dans ses classiques avérés: les premiers brûlots surréalistes, bien sûr, et les films brillants de sa dernière période, essentiellement française (spécialement *Belle de jour*, *La Voie lactée* et *Le Charme discret de la bourgeoisie*).

Loin de moi l'idée de vouloir contester ce choix de films pour l'analyse pénétrante de Drouzy, qui, il faut le rappeler, n'était pas à la poursuite de n'importe quel objet. Montrer Buñuel en «architecte du rêve», c'est montrer l'une des facettes possibles d'un artiste telle qu'on la prélève de la diversité mouvante de ses visages. Aussi, Buñuel n'a pu être totalement «architecte» — donc en parfaite maîtrise de la structure de ses films — qu'aux deux

extrémités de sa carrière: dans la liberté artistique de ses débuts, et les conditions de production sereines de la fin.

Entre les deux, comme on dit, il y a un monde. Développé au fil d'une vingtaine de films, passant de la commande alimentaire — ses premières réalisations mexicaines comme *Don Quintin l'amer*, *le Grand Noceur*, etc. — à des films éminemment personnels (*Nazarin*, *la Jeune Fille*, *El*), et d'autres qui n'avaient rien à envier à l'ironie de ses derniers opus — aussi on peut voir dans *L'Ange exterminateur* et *Simon du désert*, respectivement, la préfiguration du *Charme discret...* et de *la Voie lactée*. Dans ces films parfois soumis aux contraintes du mélodrame ou produits avec des bouts de chandelle (voir l'inachèvement de *Simon du désert*), se dessine déjà une œuvre singulière, qui révèle un portrait beaucoup plus humain de son auteur que celui de l'«architecte» par le biais duquel on l'approche naturellement.

Bien des faits peuvent expliquer le dévoilement de ce «Buñuel à visage humain». Lorsque le producteur Oscar Dacigers propose à Buñuel de tourner au Mexique, l'homme n'a signé aucun film de son nom depuis 13 ans et n'arrive plus à trouver de travail à Hollywood en qualité de superviseur des doublages en espagnol des films américains. J'aime supposer que son arrivée à Mexico le fit replonger dans un univers assez proche de l'Espagne de son enfance. En effet, le décor mexicain le fournit non



La Jeune Fille

*«[...] Buñuel, exploitant, dominant la formule et le genre tout en leur échappant, crée ce qu'on définirait un mélodrame de second degré. Qu'est-ce que le second degré? À mes yeux, ce n'est ni le pastiche, ni la parodie, encore moins la caricature ou l'allégorie satirique. C'est une dimension nouvelle qui éclaire et enrichit le premier degré sans rien lui retrancher. Le film se donne de la sorte deux publics, tous deux satisfaits. Deux niveaux de public qui cependant communient — peut-être sans le savoir — dans les carrefours de l'âme humaine, l'humour et la révolte.»* Barthélemy Amengual, «Buñuel, surréaliste ou réaliste?» in *Positif*, n° 471 (mai 2000), p. 52.





Luis Buñuel

seulement en personnages bourgeois de toutes sortes, mais aussi d'une population paysanne fortement ancrée dans un mélange de croyances religieuses et de machisme, donnant la matière aux processions du **Fleuve de la mort** et de **la Montée au ciel**. Dans **On a volé un train**, on offre au spectateur l'échantillon hilarant d'une pièce religieuse populaire et naïve où Dieu fait descendre du ciel les bouteilles de bière...

Le terrain est donc parfait pour que Buñuel s'adonne à son ludisme pervers — et «pervers» au sens général d'un individu qui s'attaque aux codes et aux conventions en place, grâce au déplacement de leurs objets et de leurs motifs pour les écarter de la «normalité» (qui demeure toujours affaire de conjoncture) et en faire ressortir la pathologie latente.

Inutile de dire que le tableau des caractères collectifs ou individuels qui en résulte se révèle à tout le moins remarquable. Certains des films de cette époque, déjà, devançant le propos de ce que d'autres films n'oseront montrer que beaucoup plus tard. Le portrait impitoyable des enfants de la rue de **Los Olvidados**, pour peu qu'on y soit attentif, n'a rien à envier à **Pixote**. Et **Nazarin**, portrait tragique d'un «don quichotte de la religion» que le hasard propulse vers une destinée qui rappelle étrangement (dans son échec?) celle du fondateur de la chrétienté, a les accents d'un christ «humain, trop humain» semblable à celui de **la Dernière Tentation du Christ**. À cette différence près, cela dit, qu'Hector Babenco et Martin Scorsese *explicitent* là où Buñuel *suggère*: signe des temps peut-être, mais surtout de la confiance du cinéaste dans les pouvoirs de la métaphore. Si les «idées» viennent de Sade, les images, elles, gardent leur pudeur.

Le travail de sape auquel s'adonne alors Buñuel est d'autant plus efficace que le cahier des charges qu'il respecte permet au spectateur de demeurer, s'il le veut, aveugle à l'allusion. La forme des films — souvent voisine du théâtre filmé —, l'interprétation légère des acteurs et la sauvegarde apparente de la morale commune en finale

nous laissent libre en effet de dénoter ou non l'ironie qui a joué entre-temps. Venant de Buñuel, on ne peut accepter d'entendre sans rire que, comme le dit à un moment le héros pacifiste du **Fleuve de la mort**, «la violence est moins grande dans les milieux cultivés». De même est-il impossible d'oublier que la trajectoire du héros de **la Montée au ciel** est aussi une descente aux enfers, où il aura perdu dans les bras d'une femme frivole sa virginité alors qu'on vient tout juste de le marier. Et quant à la «guérison» d'**Archibald de La Cruz**, ce criminel qui ne peut être accusé d'aucun crime parce que d'autres ont eu le malheur de les commettre à sa place, le moins qu'on puisse dire c'est que le film se termine au moment même où il pourrait enfin réaliser son fantasme.

Et l'inventaire des perversions que cache le couvert de la normalité, chez Buñuel, est grand. Sans doute ne saurait-il trouver d'équivalent que chez un autre vénérable «centenaire» du cinéma, Alfred Hitchcock, dont bon nombre d'intrigues policières fonctionnaient comme le dévoilement d'un «cas». Combien de personnages, chez Buñuel comme chez Hitchcock, ne tombent-ils pas amoureux d'une femme arbitrairement substituée à une autre? Combien se donnent des rôles de père et de tuteur, pour finalement se révéler de pitoyables amants? Combien d'histoires où l'on s'enivre de signes — fétiches, traces laissées par les morts, objets de culte — non pas par souci de rationalité, mais parce que le désir l'ordonne?

Les personnages de l'univers de Buñuel n'ont même pas, à la limite, à passer aux actes. Les tueurs fous, les assassins, chez lui, sont plus rares que ceux qui se contentent simplement, comme vous et moi, d'en rêver, cherchant à plier autrui à leur propre rêve. À l'image du confort bourgeois qui se consolide autour de l'exclusion cruelle de Susana (**Suzanne la perverse**), il est facile d'oublier que derrière tout homme se dissimule un fauve dont la «civilisation» n'est qu'une apparence suscitée par l'engourdissement de son désir. C'est sans doute pour échapper à ce cercle vicieux de l'apparence que Buñuel accordait tous les droits à l'imagination — et si ses «chefs-d'œuvre» nous en donnent quelques clés, c'est à l'évidence avec cette période «faussement mineure» que constitue son œuvre mexicaine qu'il l'aura le plus interpellée chez le spectateur. ■

*Films de Luis Buñuel tournés au Mexique:*

- 1946: *Gran Casino*
- 1949: *El Gran Cavalera (le Grand Noceur)*
- 1950: *Los Olvidados (les Réprouvés); Susana (Suzanne la perverse)*
- 1951: *La Ija del engaño (Don Quintin); Subida al cielo (la Montée au ciel)*
- 1952: *El Bruto (l'Enjôleuse); Robinson Crusoe; El (Tourments)*
- 1953: *Abismos de Pasion ou Cambres Borrascosas (les Hauts de Hurlevent); La Ilusion viaja en tranvia (On a volé un train)*
- 1954: *El Rio*
- 1955: *Ensayo de un crimen (la Vie criminelle d'Archibald de La Cruz)*
- 1956: *la Mort en ce jardin*
- 1958: *Nazarin*
- 1959: *la Fièvre monte à El Pao*
- 1960: *The Young One (la Jeune Fille)*
- 1962: *l'Ange exterminateur*
- 1965: *Simon del desierto (Simon du désert)*