

Buñuel
L'irruption du désir

Maurice Elia

Numéro 207, mars-avril 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/48888ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Elia, M. (2000). Buñuel : l'irruption du désir. *Séquences*, (207), 20-21.

Buñuel : l'irruption du désir



Luis Buñuel



Carole Bouquet, Fernando Rey et Luis Buñuel | Cet obscur objet du désir

La Cinémathèque québécoise a consacré la plus grande partie de sa programmation de mars dernier à l'intégrale Luis Buñuel. Nous en avons profité pour jeter un bref regard sur un aspect propre à l'œuvre buñuelienne dans son ensemble : la présence du désir comme composante de l'épanouissement de l'individu, vis-à-vis des brimades d'une société dénuée de petits délires poétiques et d'orages bienfaisants.

*Il ne faut jamais attendre au premier rendez-vous sérieux que donne une femme.
Pourquoi ?
Parce qu'elle n'y vient pas.*

Cet obscur objet du désir (1977)

Dans les derniers plans du dernier film de Luis Buñuel, on voit de loin Mathieu et Conchita se disputer dans la rue. On ne distingue pas ce qu'ils se disent, car leurs paroles sont complètement couvertes par la musique des *Walkyries* de Wagner, mais on imagine que leur altercation n'est pas très différente de toutes celles qui ont parsemé le film depuis le début : Mathieu qui propose à Conchita de l'épouser, ou du moins de vivre avec lui, et Conchita, encore une fois, qui se dérobe et qui refuse. On la voit de dos se détacher de lui et avancer vers l'arrière-plan. On se rend compte alors que la musique a cessé puisque l'on n'entend plus que les pas de la jeune femme qui s'éloigne. Mathieu la suit. Mais, soudain, une explosion retentit derrière eux. Une boule de feu, de la fumée, le bruit du verre qui se brise. Que tous ceux qui ont affirmé que Mathieu et Conchita mouraient dans un attentat à la bombe revoient cette dernière scène et prêtent une oreille attentive. Alors que la fumée s'élève dans le ciel bleu, les pas de Conchita se font à nouveau entendre. Tout juste avant l'arrêt sur image et le générique final, Buñuel a voulu nous préciser que la femme, délivrée des préjugés de la société qui l'entoure, s'envole vers la liberté. Ainsi, la femme sauvegarde jusqu'à la fin son pouvoir de choisir, loin de la mauvaise foi, de l'hypocrisie, des contradictions, des concessions et des compromis que lui propose l'homme.

C'est là l'une des forces du cinéma buñuelien, de **Suzana la perverse** jusqu'à **Tristana** et au delà, en passant par **Viridiana**, **Le Journal d'une femme de chambre** et **Belle de jour**. Comme le disait si bien Marcel Oms à propos de **Cet obscur objet du désir** dans son étude sur le maître espagnol, la femme « devenue toute chair et incitation au plaisir charnel, attirante et attachante dans sa rouerie

et sa perversité, est au fond ainsi pour plaire à l'homme telle qu'il la veut. Si tant est que Dieu ait fait l'homme à son image, il est plus vrai encore que l'homme fait la femme à l'image de son désir ».

La majorité des films de Buñuel mettent en scène ces forces internes qui nous animent, celles qui nous affirment sans cesse que, face aux règles établies et à la morale, la force du désir ne cessera jamais d'exister, de surgir au moment où on s'y attend le moins et de battre comme un cœur filmé tantôt au ralenti, tantôt à l'accélééré. Généralement, cette force est jugée perturbatrice par l'homme lorsqu'il l'observe se former et prendre toute la place chez la femme. Il a alors deux choix : la laisser éclore comme dans **Belle de jour**, en espérant, bien à tort, qu'elle finira par s'assoupir et peut-être disparaître, ou alors la combattre sans relâche comme dans **Cet obscur objet du désir**, en souhaitant à tous les coups pouvoir la domestiquer une fois pour toutes. Tout en parvenant à asservir ses propres forces vitales en se prescrivant une morale bienséante, l'homme buñuelien se crée une image de la femme qui prend, pour point de départ, le corps beaucoup plus que l'esprit. Une chevelure ensorcelante, des yeux de feu, et non une tête pensante, un regard. Des cuisses et des seins, oui. Une inspiration, une voix, non. Ce qui fait de **Viridiana** et de **Tristana** des œuvres riches, c'est cette lutte incessante que se livrent la conformité et le délire, le moralisme désuet et le rêve poétique, la bourgeoisie et l'habile discrétion que serait son charme.

Bien entendu, des lectures en surface de **La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz** ou du **Fantôme de la liberté** permettent au spectateur de se faire une idée de cette dualité, mais un bref recours à l'analyse révélera que les histoires racontées sont bien plus ambiguës. Les amours fous des films de Buñuel se soldent le



Viridiana | Une lutte incessante entre la conformité et le délire

plus souvent par des échecs parce qu'ils ne sont presque jamais satisfaits. Lorsqu'Archibald raconte ses meurtres supposés au préfet de police, tous ses assassinats de jolies femmes, lorsque Mathieu essaie d'expliquer à ses compagnons de voyage l'obscur objet de son désir obsessionnel, le spectateur buñuelien averti jouit des mystères engendrés par ces récits parce qu'il sait que, la magie opérant, le désir se manifestera d'une manière ou d'une autre et fera triompher les porteurs de liberté. Il s'agit de voir et de revoir à ce sujet **L'Âge d'or**, gigantesque cri d'amour fou qui résonne encore aujourd'hui, et plus fort que jamais, dans l'histoire du cinéma mondial.

Car le désir chez Buñuel va plus loin que celui qui habite l'être dans sa seule sensualité. Observez par exemple les six personnages en quête d'ardeur du **Charme discret de la bourgeoisie**. Égarés sur leur route de campagne déserte, comme exilés dans un espace qu'ils ne se souviennent pas avoir créé eux-mêmes, ils marchent vers un inconnu, un nulle part, comme s'ils voulaient rattraper leur éternel retard par rapport à l'événement, retrouver ce désir d'amour et de vie qui avait autrefois, comme un soleil, fait irruption dans leur existence.

Buñuel, on le sait, trouve absurde de se poser *a priori* un problème et de tâcher de prouver quoi que ce soit dans un film. Ses œuvres ne sont ni des théorèmes de géométrie ni des équations algébriques. Il organise son histoire, ses personnages, sans jamais viser à l'avance la solution des questions abordées. Les origines du cinéaste (sa famille catholique issue de la bourgeoisie espagnole,

son éducation chez les Jésuites) l'ont évidemment conduit à s'intéresser aux questions et aux problèmes de la société bourgeoise, à vouloir exposer le monde d'inhibitions et de refoulements qui a habité son enfance et sa jeunesse. Il savait cependant qu'il aurait été malaisé (sinon démodé) de se prononcer inconditionnellement contre la famille, la patrie, le travail. La construction d'une société nouvelle doit suivre la propre évolution de celle-ci. Lorsque, par l'intermédiaire de ses films, il lutte contre la bêtise, le mensonge ou la logique traditionnelle, il fait son possible pour nous donner des armes pour exprimer nos désirs, nous encourageant à faire entrer nos rêves dans notre réalité.

Tout est possible, *tout est absolument réalisable*. Autant le désir d'amour que le désir de liberté et le désir de créer. Restent la manière de l'assouvir et les conséquences qui en découlent. Car on peut tout aussi bien se retrouver prisonnier de nos désirs (comme les gens du château du **Journal d'une femme de chambre**, par exemple). Mais c'est une geôle bien plus agréable, bien plus jouissive que celle où sont enfermés la vingtaine d'invités de la haute société de **L'Ange exterminateur**, d'abord réunis dans un salon impossible à quitter, puis recloîtrés dans l'église supposément rédemptrice par les fameux moutons envahisseurs.

Désir — dernier mot du titre du dernier film qu'a tourné Don Luis. Plusieurs années après la mort du maître, à chaque visionnement ou reVISIONNEMENT de ses films, le mot traîne sa charge d'émotion sauvage, de terre sans frontière, de respiration libératrice.

Maurice Elia