

Un aimable assassin

Gérard CORNU,
Maître de conférences en sciences de la communication
Université de Nantes

Résumé :

Cet article fait appel à l'empathie et à l'introspection pour cerner au plus près les ressorts d'un personnage atteint de névrose obsessionnelle et soumis à un délire religieux autour de la pureté et de la sainteté. Il mène jusqu'à son terme l'étude narrative du film, mais finit par en sortir pour montrer le privilège de pures images poétiques dont le surgissement est, chez Buñuel, le but ultime de la narration.

Abstract :

This article uses empathy and introspection to focus on the inner workings of a character suffering from obsessional neurosis and subject to a religious delirium centered on purity and holiness. It carries out the narrative study of the film, but goes beyond this analysis to show the primacy of pure poetic images, which are for Bunuel the ultimate goal of narration.

Mots clés : Buñuel, cinéma, récit, personnage, empathie, introspection, poésie

Keywords : Buñuel, film, narrative, character, empathy, introspection, poetry

Plan :

- « Madame Bovary, c'est moi ! »
- Luis (Buñuel) vs. Archibaldo
- Du malentendu à la pulsion de meurtre
- Un modèle ?
- L'image poétique

La vie criminelle d'Archibald de la Cruz (Ensayo de un crimen) est sorti sur les écrans mexicains en juin 1955. Il se situe entre *Los Olvidados* (1950), *Él* (1952) et *Nazarín* (1958).

Pour que les lecteurs qui n'ont certainement plus en tête le détail de l'intrigue tirent le meilleur profit de ce texte, je propose ci-dessous un résumé de la première demi-heure du film en forme de découpage thématique. Le découpage technique complet a été publié par Yves Alion (Alion, 2009).

Découpage thématique

- séquence 1 : Une main feuillette les pages d'un livre de photographies de la Révolution mexicaine.
- séq. 2-4 : Archibald a 8 ans. Sa mère lui offre une boîte à musique pour compenser ses absences répétées. La gouvernante explique à Archibald que cette boîte a appartenu à un roi et qu'elle avait le pouvoir de tuer tous ses ennemis. A l'extérieur, les combats font rage. Archibald met en marche la boîte à musique, regarde la gouvernante et... elle meurt sur le champ, frappée par une balle perdue qui traverse la vitre.
- séq. 5-7 : Archibald adulte termine le récit de la scène précédente dans une chambre d'hôpital, face à une jeune et jolie religieuse, la sœur Trinidad. Il avoue le plaisir causé par la vision de sa gouvernante morte. Mécontent des réponses convenues de la religieuse, il la menace soudain avec un rasoir. Dans sa fuite, sœur Trinidad se précipite dans la cage d'un ascenseur resté ouvert et chute avec un cri rauque.
- séq. 8-9 : Le juge chargé de l'enquête reçoit un médecin qui conclut à un accident. Archibald vient se dénoncer à lui et entame son récit.
- séq. 10 : Dans une boutique d'antiquités, Archibald retrouve la boîte à musique de son enfance et l'achète.
- séq. 11-12 : Rentré chez lui, il la déballe de son paquet avec ravissement. Plus tard, il se rase avec soin. Lorsqu'il se coupe légèrement, la vue du sang suscite chez lui une hallucination pénible où l'on distingue le cou ensanglanté, puis les jambes de la gouvernante, avant que l'écran lui-même se couvre de sang. La mélodie déformée de la boîte à musique accompagne cet affect douloureux.
- séq. 13 : Archibald se rend chez Carlota Cervantès et sa mère. Devant leur maison, il croise Patricia Terrazas, une jeune femme de la haute société, qui le reconnaît et l'aborde avec vulgarité, cependant que son compagnon, William Corduran, qui l'attend dans sa voiture, manifeste des signes d'impatience. Archibald tente poliment de l'éviter, mais il est vite indisposé par les marques de familiarité de la jeune femme. Lorsqu'elle s'éloigne enfin, il la regarde avec une expression de désapprobation. Se voyant observée, elle lui lance de façon provocante, devant William : « Vous aimez mes jambes ? », et éclate d'un rire sonore. Archibald est décontenancé. Il avance comme un somnambule, extrêmement troublé, tandis que l'on entend la même musique déformée qu'à la séquence précédente.

« Madame Bovary, c'est moi ! »

La vie criminelle d'Archibald de la Cruz offre une bonne occasion d'aborder une question difficile, celle du rapport de Buñuel avec les personnages de ses films. Toute sa vie et jusqu'à aujourd'hui, le cinéaste a suscité quelques préjugés tenaces. On pense bien sûr aux scènes de fétichisme, dont on a hâtivement déduit qu'elles constituaient chez lui une « obsession », sans toujours percevoir ni son humour, ni ses intuitions parallèles aux travaux des grands psychanalystes de son temps (Melanie Klein, Donald Winnicott, Jacques Lacan) : lorsqu'il cesse d'être stigmatisé dans le cadre d'une opposition entre le *normal* et le *pathologique* encore vivace à l'époque de Freud, le fétichiste apparaît soudain comme un représentant incisif de la condition humaine, nostalgie de la fusion avec le corps maternel, conscience aigüe du manque, fantasme du corps morcelé, pulsions focalisées sur des objets partiels.

Dans le même ordre d'idées, il y a inévitablement la cruauté supposée de Buñuel vis-à-vis de ses personnages. On peut, il est vrai, se sentir décontenancé face à des films comme *Viridiana*

ou *Le journal d'une femme de chambre*, où le cinéaste ne laisse subsister aucune figure positive à laquelle se raccrocher. Les issues sont bouchées méthodiquement comme autant de consolations illusoire. Les travers des personnages sont scrutés avec une précision clinique. Et comme l'humour, noir de préférence, est toujours très présent, il n'y a qu'un pas à franchir pour supposer que Buñuel éprouve un plaisir pervers, cruel, « sadique » en un mot, à maltraiter ses personnages, à les humilier ou à les disqualifier par le jeu d'une ironie sarcastique. André Bazin raconte que lors de sa venue au festival de Cannes en 1954, certains journaux « s'obstinaient à parler de son “masque cruel” et répétaient sans se lasser que son mot favori était l'adjectif “féroce” » (Bazin, 1975, 101), comme si le cinéaste était devenu lui-même un personnage de l'une de ses fictions...

Il est tout à fait vrai que le cinéma de Buñuel a vocation à déranger. Dans une table ronde à Mexico en 1953, il revendiquait à nouveau le projet surréaliste et se donnait pour tâche d'« ébranler l'optimisme bourgeois et d'obliger le spectateur à douter de la pérennité de l'ordre existant » (Revue du cinéma, 1971,72). Mais les meilleurs analystes ont tous insisté sur le caractère fondamentalement ambivalent de Buñuel.

Jean Collet, dans un article rédigé pour l'*Encyclopedia Universalis*, écrit que « Buñuel est un des rares cinéastes capables de suivre un personnage avec une ironie critique alliée à une compassion sincère ». Et plus loin : « celui qui se veut disciple de Sade et de l'entomologiste Fabre s'inscrit dans une contradiction féconde : il se trouve déchiré entre le rêve et la réalité » (Collet, 2010).

Alain Bergala, intitule dans la même veine l'introduction à son ouvrage sur Buñuel dans la collection des *Cahiers du cinéma* : « Les yeux ouverts, les yeux fermés ». Il écrit :

Le cinéma a été pour Buñuel l'outil idéal qui lui a permis toute sa vie, et non contradictoirement, de faire éclater le monde les yeux fermés et de rendre compte du monde les yeux ouverts. (Bergala, 2007, 7)

Eric Rohmer, jeune critique de cinéma, opposait en 1957 l'entomologiste et le poète :

On aura deviné que de tous les films, anciens ou modernes, de Buñuel, *Archibald de la Cruz* est celui que j'estime de beaucoup le plus plaisant et le plus achevé. Je le préfère même, pour ma part, à *Él*, où l'air qui circulait n'avait pas la même limpidité de cristal. L'entomologiste y masquait le poète ; j'y lisais un peu trop, quoi qu'on en ait dit, de mépris pour le personnage. Ici, Buñuel est *le complice aimable de son aimable héros* [...] (Rohmer, 2009, 20)

Il est sans doute excessif de parler de « mépris » de Buñuel pour le personnage de *Él*, alors que le cinéaste a souvent répété qu'il avait mis plus de lui-même dans celui-ci que dans aucun autre personnage de ses films. Mais la formule concernant Archibald est particulièrement seyante. Elle fait du cinéaste rien de moins que le *complice*... d'un psychopathe aux velléités criminelles compulsives. Il est vrai que l'*aimable* Archibald, par une sorte de contrepartie, cantonne ses forfaits au domaine de l'imagination qui est en principe celui de son auteur...

De façon similaire, Buñuel a pu déclarer à propos du héros de *Tristana*, et en référence à Flaubert qui a inauguré le mélange entre l'observation la plus fine et l'empathie la plus vive : « Don Lope, c'est moi ! »

Ernesto Alonso, dans le rôle d'Archibald, n'a pas l'humanité touchante de Fernando Rey dans celui de Don Lope. Il est plus énigmatique, plus insaisissable. Et Buñuel semble jouer délibérément à son égard d'une variété de registres pouvant aller de l'étrangeté à la familiarité, et susceptibles d'éveiller successivement chez le spectateur des sentiments aussi divers que l'antipathie, la dérision, la pitié ou la compréhension, comme s'il s'agissait de brouiller les pistes. Buñuel semble vouloir étouffer dans l'œuf toute velléité de projection stable et durable du spectateur dans son personnage, que ce soit pour en faire un support d'adhésion ou de rejet.

Il faut voir là un travail de sape face à tout ce qui subsiste encore des règles de la représentation classique. Le 17^e siècle français avait créé des héros qui n'éveillaient plus, comme ceux de la tragédie antique, la terreur ou la pitié, afin de « purger » les spectateurs de leurs passions contraires aux intérêts de la cité, mais étaient devenus des supports d'identification, d'abord sous la forme de modèles à admirer, comme chez Corneille, puis progressivement en mettant en place dans la littérature et les arts du spectacle le couple sympathie / antipathie voué à une longue existence. Buñuel, par des voies différentes de Brecht, prend toute sa place dans la déconstruction de la fameuse illusion référentielle et de ses effets aliénants sur les lecteurs ou spectateurs, en attaquant frontalement les bases psychologiques de l'identification à des personnages de fiction (ainsi que la logique de la narration, le principe de vraisemblance, sans parler de celui de bienséance !)

François Truffaut a exposé avec une clarté particulière les ressorts de la démarche buñuélienne. Il commence par noter que le cinéaste espagnol « a su, avec une très grande habileté, contourner la notion de personnages sympathiques et antipathiques et brouiller les cartes du jeu psychologique » (Truffaut, 2009, 21-22).

Il poursuit :

Le traitement antipsychologique du scénario buñuélien fonctionne sur le principe de la douche écossaise – alternance de notations favorables et défavorables – et il s'applique aux situations autant qu'aux personnages [...] Observez qu'il ne fait jamais des films *pour* mais toujours des films *contre* et qu'aucun de ses personnages n'est montré comme positif.

Puis, à propos de don Lope :

Je soupçonne en effet Buñuel lorsqu'il invente un personnage d'homme mûr, pas un jeune premier, de s'amuser à lui prêter les idées qu'il juge les plus stupides, contrebalancées par des idées vraies, profondes et logiques, ses propres pensées. C'est cela qui fait le paradoxe, c'est cela qui éloigne de la psychologie et rapproche de la vie, un brassage de notations critiques et autobiographiques.

Luis (Buñuel) vs. Archibaldo

Le régime de la « douche écossaise » s'applique bien à *La vie criminelle d'Archibald de la Cruz*. Un rapide survol du premier tiers du film nous en convaincra.

Archibald nous est d'abord présenté comme un enfant capricieux, bavard et autoritaire, assez antipathique, donc. Mais il parvient à nous émouvoir lorsque, favorisé par le cadrage serré et

une lumière lisse qui arrondit son visage, il retrouve ses expressions enfantines devant les figurines de la boîte à musique. Son regard devient ensuite sournois lorsqu'il s'apprête à tester sur sa gouvernante le pouvoir magique de cet objet.

Dans la chambre d'hôpital, c'est un psychopathe inquiétant qui menace la sœur Trinidad, mais le ridicule causé par l'ingénuité de cette dernière pourrait nous rapprocher indirectement d'Archibald. Il demeure toutefois fermement maintenu sous la loupe de l'entomologiste : à la séquence 10, mû par une pulsion irrépressible, il se comporte grossièrement face à Lavinia et Chucho pour récupérer la boîte à musique, et à la séquence 12, il incarne l'archétype de l'obsessionnel lors d'une séance de rasage qui se transforme en un cérémonial méticuleux. L'hallucination dont il est victime ne suscite guère chez nous de compassion. Notre point de vue sur lui est trop distant pour cela.

Mais ce rapport change brusquement à la séquence suivante, lors de la première rencontre avec Patricia Terrazas. Oubliée l'étrangeté d'Archibald : dans cette séquence, le spectateur acquiert soudain une proximité inédite avec le protagoniste, il se découvre l'âme d'un assassin...

Comment ce retournement est-il rendu possible ? C'est ce que nous allons essayer de comprendre en entrant dans le détail de cette séquence (séq. 13).

La rencontre fortuite d'Archibald avec Patricia, principale action de la séquence, est assez longuement introduite par une série de quatre plans qui nous présentent la disposition des lieux et la position relative des personnages. Ceux-ci seront en réalité au nombre de trois, car il faut ajouter la présence d'un témoin, William Cordurán, l'amant de Patricia. C'est cet homme, à l'élégance ostentatoire, qui apparaît le premier dans un plan de demi-ensemble (plan 1/72 dans le découpage proposé par Yves Alion) de la petite pelouse où va se dérouler la rencontre. Il manifeste les signes d'une impatience stéréotypée, regarde sa montre, soupire, puis regagne une lourde Cadillac noire. On a le temps de remarquer la faible distance qui va séparer la scène à venir de son témoin.

Un deuxième plan (2/73) suit, avec un bref panoramique sur l'arrivée d'une voiture blanche tout aussi luxueuse et massive, conduite par Archibald, et qui se gare derrière la précédente. Puis on revient (3/74) sur l'avant de la Cadillac noire où William a pris place, et à nouveau (4/75) sur celui de la voiture blanche dont descend Archibald. Celui-ci s'apprête à rendre visite à la famille Cervantès. L'entrée de la maison est visible à l'arrière-plan derrière la petite pelouse, et l'on voit se profiler la silhouette de Patricia qui en sort à ce moment précis. Durant ces quatre plans, le niveau sonore des bruits de la rue contraste avec le caractère intimiste de la séquence 12.

Dans cette introduction qui n'est pas exempte d'une certaine rigidité, l'intention du cinéaste semble être de disposer, voire de codifier par avance, les ressorts d'une situation paradigmatique, celle en fait d'un classique triangle amoureux, avec son potentiel de séduction d'une part, et de rivalité d'autre part. Il le fait avec une systématisme remarquable, en ne négligeant aucun des trois côtés du triangle : le rapport Patricia / William, où l'impatience exaspérée de ce dernier laisse deviner l'usure du couple et la répétitivité du jeu de rôles qui s'est instauré entre les deux amants ; le rapport William / Archibald, marqué par

la similitude de leurs cylindrées à valeur ostensiblement métonymique ; et enfin le rapport Archibald / Patricia, en germe dans l'esquisse de leurs trajectoires à la fin du plan 4 (75). Buñuel a par ailleurs le souci de situer sociologiquement ses personnages, et il le fait sur le mode de la satire caricaturale, annonciateur du ton de la scène à venir.



Plan 75



Plan 76



Plan 76 (suite)



Plan 78



Plan 82



Plan 83



Plan 83 (suite)



Plan 83 (suite)



Plan 84



Plan 85



Plan 90



Plan 92

Où nous mènent tous ces préparatifs, aussi méticuleux à leur façon que ceux d'Archibald s'appêtant à commettre ses forfaits ? Le plan 5 (76), long plan de 32 secondes, va nous fournir tous les éléments principaux, que la suite de la séquence ne fera que prolonger en les poussant à l'extrême. Ce plan commence par un raccord dans l'axe sur Patricia, avançant vers l'avant-plan, cadrée en plan moyen puis américain. C'est une jeune femme blonde d'une trentaine d'années, élégamment vêtue¹, et son regard est déjà fixé vers Archibald. Celui-ci passe à sa hauteur sans se retourner, mais elle l'interpelle et le rattrape en lui posant la main sur le bras.

Les éléments les plus significatifs de ce plan sont au nombre de trois :

- D'abord, une caméra « active », qui prolonge le raccord dans l'axe et le mouvement dans le champ par un travelling avant fluide et rapide lorsque s'engage la conversation entre Patricia et Archibald. Les deux personnages sont alors face à face, cadrés en plan rapproché large, Archibald de profil et Patricia de même, mais avec une légère orientation du buste vers la caméra qui correspond au fait qu'elle s'exprime beaucoup plus et de façon plus expressive qu'Archibald. Ils sont filmés tous deux en assez forte contre-plongée, l'arrière-plan bénéficiant d'une importante profondeur de champ. Ce sera le cadrage de référence pour la suite de la séquence. Il permet au spectateur de ne rien perdre des expressions et de la gestuelle des deux personnages. Dans sa sobriété, il est au service du jeu d'acteur. Et chacune de ses variations aura pour objectif de créer une interaction entre la caméra et ce jeu d'acteur.
- Ensuite, le jeu de Patricia, interprétée par l'actrice Rita Macedo, que l'on retrouvera dans *Nazarín* et dans *L'ange exterminateur* : c'est ici une femme du monde, du genre extravagante et extravertie, chez qui l'assurance conférée par son statut et ses relations remplace les bonnes manières. Elle parle fort, beaucoup et sur un ton aigu. Elle plaisante et rit de façon outrancière, et manie les allusions érotiques en affectant tour à tour des mines boudeuses et enjôleuses. Elle fixe son interlocuteur dans les yeux, le frappe sur la poitrine avec son manchon et le saisit par le bras malgré ses réticences affichées. Ces gestes et attitudes sont répétés à plusieurs reprises au fil des plans suivants. Ils sont même poussés à un point de caricature qui dénote bien l'intention de Buñuel lorsqu'au plan 7 (78), Patricia tire la langue à William qui l'appelait depuis la Cadillac, avec une grimace de petite fille mal élevée. Ce faisant, elle s'est avancée brusquement vers la caméra, ce qui a pour effet d'accentuer encore l'exagération de sa mimique. On aura compris que Patricia cumule la vulgarité, l'autosatisfaction, une logorrhée que rien (si ce n'est une intervention violente...) ne semble pouvoir arrêter, et une attitude dominatrice et autoritaire qui s'exprime autant à l'égard de William que d'Archibald.
- Le jeu d'Archibald, en revanche, est d'une extrême sobriété. Chez lui, c'est le raffinement qui prédomine. Dans un premier temps, sa bonne éducation le conduit à afficher un sourire presque charmeur et à répondre aux phrases lancées par Patricia avec une courtoisie affectée. Cependant, il est visiblement contrarié par la familiarité de Patricia, et tente par deux fois, toujours poliment, de clore la conversation et de

¹ Dans le scénario original, Buñuel parle en fait d'une « elegancia llamativa ».

poursuivre son chemin. Son visage exprime alors un vif agacement et son corps un mouvement de recul, notamment lorsqu'elle le frappe avec son manchon, mais ses émotions demeurent jusque là sous le contrôle étroit qu'imposent les bonnes manières. Il subit passivement la fin de la conversation, semblant prendre son mal en patience, tandis que Patricia se présente et lui parle de la réouverture de la salle de jeu où elle l'a déjà rencontré. Lorsqu'elle s'éloigne enfin vers l'avant-plan en se déhanchant légèrement, il reste un moment immobile, l'observant d'un œil réprobateur, reprend sa marche, puis s'arrête au bout de quelques pas et se retourne à nouveau, pensif (plan 11/82).

C'est là que le drame va se nouer ! Le plan 12 (83) sur Patricia ouvrant la portière de la voiture prend logiquement la valeur d'un contrechamp du regard pourtant peu expressif qu'Archibald dirige vers elle au plan précédent. Patricia demande sur un ton sec à William de la laisser conduire. Elle passe la jambe droite dans l'habitacle, et s'immobilise, de dos par rapport à la caméra, debout sur une seule jambe. Son mollet est visible de la cheville jusqu'au genou, d'autant plus apparent que sa pâleur tranche avec le noir de sa robe et de la voiture, et que sa position dans la partie inférieure de l'écran, légèrement décentré vers la droite, est au confluent d'une série de lignes horizontales et verticales qui le mettent en valeur. Très lentement, elle tourne la tête vers la caméra (donc vers Archibald), puis baisse les yeux, dans une torsion peu naturelle de la tête et du dos, vers son propre mollet. Les deux orientations successives de son regard ont identifié tour à tour un sujet regardant et l'objet qu'il est supposé regarder. Mais la réalité de ce regard de concupiscence ne nous est connue qu'indirectement, sur la seule foi de son propre regard (à elle). Lorsque nous avons nous-mêmes quitté Archibald du regard, Patricia venait à peine d'arriver au niveau de la voiture et était encore loin d'avoir adopté la posture suggestive que nous avons décrite. Tout au plus distinguait-on ses souliers à hauts talons, ses chevilles et le bas de ses jambes jusqu'à la moitié du mollet.

Archibald fixait-il déjà à ce moment-là les jambes de la protagoniste, cédant à la même fascination ciblée que tant d'autres personnages de Buñuel ? Il est impossible de le dire. En effet, s'étant éloigné de quelques pas vers l'arrière-plan, son visage était moins distinct qu'auparavant, et ses yeux, par un « hasard » malheureux, étaient justement en partie masqués par l'ombre irrégulière des feuilles d'un l'arbre. En tous cas, lorsqu'il revient dans le champ au plan 14 (85), le cadrage en plan rapproché ne laisse aucune ambiguïté sur son regard clairement orienté vers le visage de son interlocutrice.

Mais entre temps, le plan moyen de Patricia avait fait place à un plan rapproché (plan 13/84) par le biais d'un raccord dans l'axe. Dans la logique du champ-contrechamp, ce procédé crée une proximité subjective qui interfère de façon manipulatoire avec les termes de la situation précédente. Archibald est-il piégé seulement par Patricia ou, plus encore, par Buñuel qui tire les ficelles du montage ? Patricia, en contre-plongée, relève les yeux vers Archibald, le fixe avec effronterie, et lui lance : « *Le gustan mis piernas ?* »², avant d'éclater d'un rire sonore. Sa phrase se termine sur le plan 14 (85) montrant Archibald piqué au vif, avant d'enchaîner un nouveau champ-contrechamp (plans 15/86, 16/87, 17/88 et 18/89) reprenant les mêmes cadrages. Sans surprise, les plans 13, 15 et 17 sur Patricia montant dans la Cadillac, puis

² « Vous aimez mes jambes ? »

assise à l'intérieur, intègrent dans le champ William. Celui-ci, cigare aux lèvres, apparaît d'une totale indifférence jusqu'à ce que sa fonction d'impatience stéréotypée lui fasse lâcher un prévisible « *Patricia, ¡Por Dios!* » Sa seule présence, sans un regard vers Archibald, suffit à souligner la vexation subie par ce dernier. Humilié par une femme, devant un autre homme.

Archibald est tétanisé. L'aurait-il voulu qu'aucune réplique ne lui vient. Son esprit est désespérément vide. Le colis qu'il tient entre ses bras, dérisoire cadeau destiné à une visite de courtoisie, devient synonyme de son embarras et de son incapacité à réagir, tandis que résonne le rire de Patricia. Il semble se demander : « Pourquoi ? Pourquoi cette méchanceté, cette cruauté ? Pourquoi me fait-elle, me fait-on, ça ? » Que dire, que faire, alors qu'il est déjà trop tard ? Tandis que la Cadillac s'éloigne, la mélodie déformée de la boîte à musique, leitmotiv de ses souffrances et de ses obsessions, refait son apparition. Et Buñuel ne nous épargne pas ce moment terrible : Archibald, le visage décomposé, baisse d'abord les yeux, puis la tête, vaincu.

Ensuite, il reprend sa marche et se dirige d'un pas mécanique, hagard, les yeux vides, vers l'entrée de la résidence des Cervantès, toujours poursuivi par cette musique entêtante. A sa fenêtre, Madame Cervantès l'observe (plans 20/91 et 22/93), comme si notre regard de spectateur ne suffisait pas à son malheur. Mais son regard est aussi celui du conformisme bourgeois : cet homme qui avance comme un somnambule sur l'allée élégante de sa demeure (et qui convoite sa fille...) est « dérangé ».

Quels sentiments le spectateur est-il conduit à éprouver vis-à-vis de cet homme défait, mais qui se rendra - bien sûr ! - au rendez-vous de la maison de jeu pour y mûrir sa vengeance ? De la compassion, certainement, comme je n'ai pas cherché à le masquer au long de ce récit. Mais qu'est-ce qui peut causer un revirement d'une telle ampleur, alors qu'Archibald ne nous inspirait jusque là qu'une curiosité distante ?

On pourrait, en s'appuyant sur quelques bases de la théorie de la narrativité de Greimas (Greimas & Courtés, 1979), distinguer deux types de mécanismes. Le premier relève de la dimension actorielle des personnages, c'est-à-dire des attributs qui leur sont associés, et le second de leur dimension actantielle, c'est-à-dire de leur fonction dans le récit.

Sur le plan actériel, le changement de perception du spectateur ne provient pas tant du personnage d'Archibald qui aurait acquis de nouvelles qualités dans cette séquence, que de l'effet de répulsion exercé par Patricia. Buñuel s'est plu à la caricaturer de façon tellement outrancière, dans ses répliques, le ton de sa voix, son apparence, le jeu de la caméra, que nous ne pouvons que partager les sentiments éprouvés par Archibald à son égard. Pour dire les choses simplement, c'est le caractère antipathique de Patricia qui nous rapproche d'Archibald. Il ne nous le rend pas pour autant « sympathique », qualificatif qui serait tout à fait hors de propos, mais le fait pour le spectateur de partager l'axe de perception du protagoniste est en soi une nouveauté qui bouleverse le point de vue adopté jusque là dans le film.

Mais nous ne partageons pas seulement des sentiments ou une perception avec le personnage. Plus profondément, nous avons en commun avec lui un *savoir*, et un savoir au statut particulier, puisqu'il est l'enjeu d'une « manipulation ». Il est contesté par un faux savoir qui prend le dessus sur lui. Archibald est victime d'une injustice, ses actes ont été travestis, et à

travers eux, c'est sa personne qui est atteinte. Dans un monde dégagé de ses ambiguïtés, celui d'un philosophe comme Spinoza par exemple, « le vrai s'indique lui-même et indique le faux »³, mais c'est loin d'être le cas dans la vie quotidienne, et les récits nous le rappellent depuis la nuit des temps. À travers Archibald et le tort qu'il subit, n'est-ce pas la figure ancestrale du « héros méconnu » que nous retrouvons, celle des princes transformés en crapauds, en boucs ou en chiens, ou encore celle de Cendrillon ou de Peau d'âne ?

L'opération narrative de la manipulation s'applique à l'axe du savoir, et son effet sur l'énonciataire (spectateur, auditeur ou lecteur) est tout aussi puissant que les opérations liées au « faire » : de même que le constat d'un manque (ruine, absence des parents, injustice subie...), constitutif d'un sujet narratif, crée une tension qui met en mouvement le récit et mobilise l'énonciataire qui prend fait et causes pour le sujet, quel que soit par ailleurs son degré de sympathie ou d'antipathie (Truffaut, 1966), la manipulation du savoir crée une tension qui ne cessera que lorsque sera rétablie la vérité, et avec elle l'« ordre des choses ». L'adhésion de l'énonciataire s'alimente de tous les déséquilibres qui suscitent chez lui le désir d'intervenir dans le récit.

C'est bien à cela que nous assistons dans cette séquence. Archibald est victime d'une injustice et le spectateur est spontanément porté à prendre son parti, d'autant qu'il se révèle incapable de se défendre lui-même : il demeure muet, incapable de dire les mots qui suffiraient à rétablir la vérité. Le mouvement naturel du spectateur est de les lui souffler, ou de les dire à sa place.

Insistons sur ce fait, que la manipulation du savoir nous situe sur le terrain des mots, c'est-à-dire de la communication plutôt que de l'action. Le dérèglement de l'ordre des choses auquel nous assistons prend la figure d'un *malentendu*.

C'est peut-être ce qui inciterait le spectateur à franchir un pas supplémentaire : si le premier mouvement est de compenser le mutisme d'Archibald en disant à sa place les mots qui semblent lui manquer, un deuxième mouvement pourrait être de se reconnaître dans sa mésaventure. Qui n'a jamais vécu ce type de situation où l'on se trouve impuissant à faire admettre sa bonne foi, où chaque tentative de se justifier ne fait que nous enfoncer encore un peu plus ? Ou pire : une situation où l'on reste interdit, médusé, incapable de proférer le moindre son ? Archibald semble ainsi faire écho à un sentiment profond chez le spectateur, il le renvoie à la conscience de sa propre fragilité, à l'idée d'une défaillance toujours possible de notre capacité à utiliser les ressources de la parole pour gérer les conflits et les malentendus.

Du malentendu à la pulsion de meurtre

Cette séquence ne modifie pas seulement le degré de proximité du spectateur avec le protagoniste du film, elle apporte des éléments essentiels pour saisir la psychologie de cet « aimable assassin » que Buñuel s'est plu à décliner.

Si l'on se réfère à la chronologie « historique » par-delà celle du film qui intercale dans la narration la séquence de l'hôpital avec la sœur Trinidad, la pulsion meurtrière envers Patricia

³ « Verum index sui et falsi. »

est la première à affecter Archibald. Suivront Carlota, Lavinia et enfin la sœur Trinidad. On peut même se demander si elle ne fournit pas le schéma qui servira de modèle aux autres pulsions à venir.

Faisons un détour introspectif. En quoi l'envie de meurtre d'Archibald peut-elle nous paraître « naturelle », à nous spectateurs ? Le personnage caricatural de Patricia, vulgaire, imbuë d'elle-même et surtout insupportablement bavarde, suscite en nous un sentiment somme toute bien légitime : « Mais qu'elle se taise, qu'on lui 'cloue le bec' ! » Pour le sens commun, il conviendra de l'étrangler : non pas la poignarder ou lui tirer dessus, mais l'étrangler, ce qui est le meilleur moyen de la faire taire enfin. Cette précision rassure sur le caractère métaphorique de notre envie de meurtre vis-à-vis de ce qui n'est finalement qu'un personnage de fiction. Chez le spectateur de cinéma, on retrouve en effet l'enfant qui adhère à la cruauté des contes et pour qui tuer signifie simplement faire disparaître. Archibald n'est aussi, comme Patricia, qu'un personnage de fiction, et dans ce royaume de l'imaginaire, on peut s'affranchir de beaucoup de contraintes du monde réel.

Archibald a une raison supplémentaire de vouloir « faire disparaître » Patricia : elle l'a humilié, profondément, devant témoin, et il n'a pas su répondre⁴. Incapable de dissiper le malentendu, il est resté muet. A la logorrhée de Patricia fait écho, si l'on peut dire, le mutisme d'Archibald. Face à elle qui manie avec aisance les ressources du langage, y compris celles de la manipulation, il révèle son incapacité en ce domaine. Certes, le langage est un outil imparfait. Il est fait d'approximations, il suscite nombre d'ambiguïtés qui reflètent celles des situations réelles dans lesquelles il est utilisé, ou qui s'y ajoutent et viennent les compliquer. Mais c'est cela justement qui répugne à Archibald. Il est en quête d'absolu. Son monde idéal est un monde transparent où la parole est inutile.

Archibald vient de retrouver la boîte à musique de son enfance, capable d'« éliminer tous ses ennemis ». Tout son passé évoqué au début du film a ressurgi d'un coup. Enfant, cette boîte à musique lui avait conféré une toute-puissance qui tranchait avec l'indigence de sa situation réelle, face à une mère certes aimante, mais toujours absente. Il a cru que grâce à cet objet magique, la réalisation de ses désirs serait *immédiate* : il n'aurait même pas à ordonner, le résultat découlerait directement de l'action de sa pensée. C'est ainsi que son premier émoi sexuel est lié à l'exercice de cette toute-puissance sur son institutrice, fixant à jamais dans son psychisme les contours d'une jouissance qui associe le désir et la mort. Le corps de celle qu'il croit avoir assassinée est livré à son regard, il en prend possession par ce moyen scopique qui est aussi celui du spectateur de cinéma.

Une scène aussi parfaite ne pourra jamais se reproduire. Toutes les tentatives d'Archibald seront nécessairement vouées à l'échec, mais ce fantasme de disposer du corps d'une femme livrée sans résistance à son pouvoir continue à l'habiter. Une conscience qui lui résiste, un autrui susceptible de parole et de regard, et c'est l'enfer sartrien. Comme Don Juan, Archibald refuse les règles du jeu social. Il ne supporte pas la complexité, les approximations, les

⁴ Pedro Almodóvar reprend le même enchaînement humiliation/désir de vengeance chez le personnage de Victor, dans le film *Carne Trémula*, qui reproduit plusieurs extraits de *La vie criminelle d'Archibald de la Cruz*.

imperfections et les compromis. Son salut est dans la pureté⁵. Éliminer les « ennemis », c'est faire œuvre de démiurge, c'est recréer un monde sans désordre, où chaque chose est à sa place, un monde sans ambiguïtés, où tout est soit blanc, soit noir, mais jamais entre les deux (Lévy, 1994). C'est tout ou rien, aucun intermédiaire, aucune médiation, aucun délai, les obstacles sont « nettoyés », les paroles sont inutiles : le silence, enfin !

Ce délire a deux sources, que Buñuel envisage d'ailleurs sans doute de rapprocher, comme l'avait fait avant lui Rodolfo Usigli (Usigli, 1987)⁶ : la névrose obsessionnelle, illustrée par certains des textes freudiens les plus connus, et la religion catholique, dans son idéal de sainteté.

La névrose obsessionnelle correspond assez largement, à l'époque de Freud, à ce que l'on désigne à présent sous le terme de TOC (trouble obsessionnel compulsif). Elle se caractérise par des conduites de vérification, de planification ou d'hygiène poussées à l'excès. Pour Freud, cette névrose constitue un mécanisme de défense face à l'angoisse suscitée par des tendances destructrices que le sujet ne parvient pas à refouler. Buñuel, lecteur de Freud depuis son séjour à la Résidence universitaire de Madrid, explique dans ses conversations avec José de la Colina et Pérez Turrent que le thème de l'obsession était (avec celui de la frustration évidemment !) l'un de ceux qui l'avaient intéressé dans le roman *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli (Turrent & La Colina, 1993, 205). *La vie criminelle d'Archibald de la Cruz* se présente comme le portrait d'un obsessionnel qui vient compléter une sorte de trilogie (Oms, 1985, 79-94) après les deux portraits de paranoïaques que sont *Él* et *Les aventures de Robinson Crusoe*.

Non seulement, Buñuel dresse un « tableau clinique » précis de son personnage, mais il s'avance très loin dans l'effort pour rendre compréhensibles ses ressorts intimes. On remarquera par exemple que le retour sur l'enfance d'Archibald au début du film n'a aucune correspondance dans le roman d'Usigli. Buñuel a ajouté cette scène qui nous montre les parents du héros figurant un triangle œdipien caricatural, comme s'il voulait parodier les films américains de l'époque, sujets à une véritable mode de la psychanalyse. Mais on comprend vite, devant l'intensité de la *scène primitive* du « meurtre » de l'institutrice, qu'il faut prendre au sérieux les émois de cet enfant unique délaissé par une mère mondaine et superficielle, qui se pare des vêtements de cette dernière et laisse tourner indéfiniment un train électrique.

Quant au thème de la religion, il est moins présent dans ce film que dans beaucoup d'autres films de Buñuel. Mais le cinéaste ne manque pas de reprendre à deux reprises dans la bouche d'Archibald une phrase qu'Usigli place de façon presque inaugurale dès les premières pages de son roman : « Il n'était pas un homme comme les autres, il avait un destin. Il serait un

⁵ Cf. les séquences 41 et 42, où il s'en explique face à Carlota : « Y yo que había creído salvarme con su pureza [...] Quiero mirarte así, cubierta con esa corona y ese velo que simbolizan pureza. Tu cándida pureza. Tan blanca y transparente que permite contemplar sin velos tu alma de niña. » (« Et moi qui avais cru trouver mon salut dans sa pureté [...] Je veux te voir ainsi, avec cette couronne et ce voile qui symbolisent la pureté. Ta pureté pleine de candeur. Si blanche et transparente qu'elle permet de contempler sans voiles ton âme d'enfant. »)

⁶ Le roman d'Usigli *Ensayo de un crimen* est le point de départ du film de Luis Buñuel. Après une brève collaboration avec Usigli, Buñuel a terminé seul le scénario de son film, qui est une adaptation très libre du roman.

grand criminel ou un grand saint. » (Usigli, 1987, 6)⁷ Il y a dans cette phrase l'intuition d'une proximité dangereuse entre les extrêmes du bien et du mal, mais aussi entre les formes ultimes de la religion et celles de la névrose obsessionnelle. Cette phrase est en effet en correspondance directe avec une phrase citée par Freud lui-même dans sa célèbre étude de cas sur « L'homme aux rats ». Parmi les souvenirs d'enfance remontés à la conscience de ce patient souffrant de pensées obsessionnelles, de bouffées délirantes et d'hallucinations, il y a cette scène où il injurie son père vers l'âge de 3 ou 4 ans après avoir été puni sévèrement et frappé. Le père s'arrête alors et déclare : « Ce petit-là deviendra ou bien un grand homme ou bien un grand criminel » (Freud, 2010, 233).

Rien ne permet d'avancer que Buñuel ait eu connaissance de l'origine freudienne de cette phrase, mais pour Usigli, cela ne fait guère de doute. Et Buñuel conserve l'inflexion donnée par Usigli au texte freudien : le « grand homme » est devenu un « grand saint », expression étrange qui ne se contente pas de la sainteté, mais lui ajoute la « grandeur ».

Dans le cadre d'une éducation religieuse, l'idée de sainteté apparaît comme l'une des plus radicales et sans doute les plus dangereuses qu'un enfant puisse faire sienne. Elle a la force de l'évidence : si l'on croit au paradis et à l'enfer, comment peut-on être assez stupide pour commettre des péchés, même mineurs, et risquer le châtement éternel ? Rejeter un à un les actes ou les pensées qui pourraient entacher la pureté de son âme, faire pénitence plutôt deux fois qu'une si elle a été souillée, voilà une occupation susceptible de mobiliser toute l'énergie d'une jeune personne. Il est normal de consacrer toute son énergie à cet idéal de perfection puisque l'enjeu est la vie éternelle. Et même dans le doute, car ces questions dépassent un peu l'entendement d'un enfant, il vaut mieux se prémunir.

Évidemment, c'est une morale du tout ou rien, il n'y a pas place pour un moyen terme entre la sainteté et le péché. Le jeune aspirant à la sainteté va certainement s'isoler des autres qui se contentent des activités et des jeux de leur âge. Au pire, il basculera dans le prosélytisme et il connaîtra peut-être une certaine forme de martyre. Plus probablement, il observera sans s'y mêler, mais peut-être avec une certaine envie, les jeux à travers lesquels ses camarades apprennent les ruses, les tours et les calculs de la vie en société. Lui-même se ressentira peut-être comme un handicapé des relations sociales, mais qu'importe si son bonheur est dans l'au-delà !

Dans *Mon dernier soupir*, Buñuel consacre plusieurs pages aux sept années qu'il a passées comme demi-pensionnaire au *Colegio del Salvador* (Buñuel, 1986, 35-39). La messe tous les matins à 7h30, le froid, la discipline, la surveillance jusque devant les toilettes, le silence imposé à l'étude et au réfectoire, la lecture des vies de saints... Certes, Buñuel est un élève dissipé, puni plus souvent qu'à son tour, et qui va jusqu'à vomir en pleine messe l'aguardiente *matarratas* que ses camarades lui ont fait boire. Mais la religion demeure pour lui un univers « dont nous étions chaudement enveloppés » (Buñuel, 1986, 37), jusqu'à ce qu'apparaissent à 14 ans ses premiers doutes sur l'enfer, justement, la résurrection des morts et le jugement dernier. Un peu plus tard, c'est la lecture de *l'Origine des espèces* de Darwin qui « acheva de [lui] faire perdre ce qu'il [lui] restait de foi » (Buñuel, 1986, 39).

⁷ Repris dans *La vie criminelle d'Archibald de la Cruz*, séquences 14 et 41

Buñuel est donc bien éloigné du personnage d'Archibald, soyons-en rassurés ! Mais il en connaît tous les ressorts, il s'est formé intellectuellement dans ce large complexe qui associe les images de la religion et les rites obsessionnels. Et il construit un personnage crédible jusque dans ses impasses et ses pulsions de meurtre. Un personnage pétri de bonnes manières, mais chez qui le refoulement opère comme le couvercle d'une cocotte-minute. Mû par un tel idéal de pureté et si prompt à basculer vers les extrêmes qu'une situation certes désagréable, mais somme toute assez banale, devient une question de vie ou de mort.

Un modèle ?

On pourrait se demander si la séquence d'événements qui mène de la rencontre avec Patricia au projet de la tuer, en passant par une communication manquée et un épisode de sidération devant un problème insoluble, ne fournit pas le modèle des autres pulsions de meurtre d'Archibald qui ponctuent le film. Tous ces personnages féminins ont-ils quelque chose en commun, au moins dans leur comportement à son égard, qui ferait écho au caractère répétitif de ses pulsions ?

Bénédicte Brémard développe l'idée que ses victimes ont en commun un statut de séductrices et de pécheresses qu'Archibald, « mi-saint, mi-ange exterminateur », aura vocation de punir (Brémard, 2009, 10). C'est parfaitement juste en ce qui concerne Patricia, Carlota et Lavinia, et cela rend assez bien compte de la névrose du personnage qui lutte pour éliminer toute forme d'impureté et de désordre autour de lui.

Mais au vu de ce qui précède, une autre hypothèse, peut-être plus englobante, apparaît plausible : tous les personnages féminins du film, y compris la religieuse et l'institutrice, ont en commun de ne pas respecter les règles d'une communication sincère et authentique (Habermas, 1981), soit dans le contenu (la forme de base est alors le mensonge), soit dans la relation (on a alors affaire à la manipulation), soit dans les deux à la fois.

La sœur Trinidad suscite la colère d'Archibald en raison de sa duplicité. Elle pratique un double langage révélateur des hypocrisies de la religion. Dans un dialogue qui n'est pas sans rappeler celui de Sade entre un prêtre et un moribond (Sade, 1990), elle énonce d'abord une série de propos lénifiants, avant de se trouver piégée par le héros qui l'oblige à montrer que son souhait de se rapprocher de Dieu est une vanité et qu'elle craint la mort.

Carlota, comme le montre très bien Bénédicte Brémard (Brémard, 2009, 13), est une figure fondamentalement duelle. Sous l'apparence d'une femme dévote qui séduit Archibald par sa « pureté », elle entretient en réalité une relation avec un homme marié qu'elle lui cache avec la complicité de sa mère. C'est une autre forme de duplicité que l'on trouve chez elle, celle de l'hypocrisie des mensonges par omission et des faux-semblants, que masquent les bonnes manières et une politesse exagérée.

Chez Patricia, comme on l'a vu, pas d'hypocrisie : elle cultive en effet un langage direct. Mais un trop-plein logorrhéique, et un sens de la manipulation qui se confirme lorsqu'elle

invite Archibald chez elle en prévoyant qu'il ne tardera pas à se retrouver nez à nez avec William.

Lavinia présente une autre déclinaison de ces communications dévoyées : c'est une affabulatrice, voire une mythomane. Elle ment « par excès » et non par omission comme Carlota, en inventant les réponses les plus farfelues aux questions du groupe de touristes américains dont elle a la charge, puis en présentant Archibald comme son frère et Chucho, son fiancé, comme son oncle. Elle n'a aucun mal à accepter le jeu de rôles proposé par Archibald et à se déguiser en son propre mannequin, avant de le manipuler sur le même mode que Patricia en invitant un groupe de touristes à la rejoindre dans sa résidence.

Il ne nous manque que l'institutrice. D'où vient l'agressivité du héros à son égard ? Elle est à ses yeux une *usurpatrice*. Elle lui donne des ordres auxquels il ne se soumet qu'en maugréant car il ne reconnaît pas sa légitimité. Elle-même a bien conscience que son statut réduit la portée de ses paroles lorsqu'elle soupire : « *Si fuera Usted hijo mio...* »⁸

Nous sommes donc face à un tableau de toutes les distorsions qui rendent impossible une communication transparente telle qu'Archibald en rêve : la duplicité, l'hypocrisie, la manipulation, l'affabulation et l'usurpation. Ces cinq femmes ne sont pas toutes des séductrices, mais elles sont toutes bavardes. Et elles excellent dans la gestion des raffinements, des nuances, voire des trompe-l'oeil, qui sont l'apanage du langage ordinaire. Même l'institutrice sait doser ses paroles en fonction de son statut langagier avant de se convertir en une fascinante conteuse.

Nous avons donc un principe qui définit l'analogie fondamentale entre les (pseudo-) victimes d'Archibald. Comme pour le malentendu distillé volontairement par Patricia, le héros réagit de façon irrationnelle à toutes les distorsions qui empêchent le libre jeu de la communication « pure » dont peut rêver un homme... solitaire : honnête, sincère, dégagée (faut-il dire « nettoyée ») de ses ambiguïtés et de ses doubles sens. Une langue idéale qui n'opère plus comme une *médiation*, puisqu'elle se dissout dans une absolue transparence. C'est bien l'*immédiateté* en effet qui modèle les pulsions, les désirs et les conduites d'Archibald.

Il est temps à présent de présenter des contre-arguments qui ne vont certes pas détruire l'édifice ici échafaudé, mais faire la preuve, si besoin était, qu'il ne faut pas attendre d'un film de Buñuel qu'il réponde à un schéma trop univoque, même si le souci de cohérence y est très fort.

Notons d'abord que la convergence entre les personnages féminins n'exclut pas des différences importantes. Leur prédisposition à déclencher la pulsion meurtrière d'Archibald n'opère pas de la même manière. Ainsi, si Lavinia se plaît à inventer les histoires les plus farfelues et se range de la sorte parmi cette série de femmes qui dévoient les règles de la communication, ce n'est pas cela qui suscite l'envie de meurtre du héros car il ne l'entend pas... Elle s'adresse à ses touristes américains, puis à son fiancé, hors de portée de son audition. Comme il le lui avoue plus tard, elle l'a en fait attiré dès qu'il a vu son visage derrière les bougies, « entourée de flammes comme une petite sorcière condamnée au

⁸ « Si vous étiez mon fils... »

bûcher », et il lui passe la main dans les cheveux en la nommant « ma petite Jeanne d'Arc ». Pourtant, la mort qu'il lui destine, brûlée dans son four de céramiste, est celle qui s'apparente le plus à un rituel de purification, mais peut-être entend-il à ce moment-là la faire payer pour toutes les autres femmes, étant entendu qu'une femme est par nature non seulement une séductrice et une pécheresse, mais aussi une menteuse et une manipulatrice. C'est le genre féminin dans son ensemble qui est coupable, selon lui, de ne pas respecter la rationalité d'une communication transparente.

Autre aspect non négligeable, Archibald paraît bien tomber amoureux de Lavinia, sa rencontre avec elle est un coup de foudre. Et on ne risque pas de se tromper en parlant dans ce cas d'une imbrication entre pulsion érotique et pulsion meurtrière, entre Eros et Thanatos. Ce n'était pas le cas pour Patricia qui suscite un désir de vengeance dénué de désir sexuel. Archibald n'éprouve pas non plus de désir pour la religieuse. En revanche, il aime Carlota dont il perçoit sans doute la dualité : mèche blanche dans une chevelure noire, col de fourrure blanche surmontant une robe sombre. Sans entrer ici dans les détails, on perçoit bien que les personnages féminins du film recèlent une variété de styles et de comportements qu'il est difficile d'enfermer dans un modèle uniforme.

Enfin, revenons à la question de l'empathie. Nous avons montré plus haut que la distance du spectateur avec le protagoniste varie brusquement au moment de la rencontre avec Patricia, et nous sommes même allés jusqu'à mettre en œuvre une démarche introspective pour explorer les sentiments que le personnage suscite chez le spectateur que nous sommes.

Néanmoins, nous avons peut-être ce faisant laissé dévier la question que nous posions, en accordant une prééminence à la relation entre le spectateur et le personnage de fiction, alors que le point de départ était celui de la relation entre le cinéaste et son personnage. L'une se déduit-elle de l'autre ? Rien n'est moins sûr. Il est toujours délicat d'établir une correspondance, comme le fait plus ou moins Jean Collet dans l'extrait que nous avons mentionné plus haut, entre le regard du cinéaste sur un personnage et celui du spectateur. La proximité ou la distance du cinéaste vis-à-vis d'un protagoniste conditionne certainement pour une part le regard du spectateur, et c'est souvent vrai dans le début de ce film. Mais on trouvera facilement des exemples inverses qui prouvent que cette correspondance n'a rien de mécanique : dans certaines séquences de la deuxième moitié du film, le plaisir que semble éprouver le cinéaste à pousser les déboires du personnage jusqu'à leurs dernières conséquences finit par susciter chez le spectateur une forme de pitié. C'est vrai de la scène où les touristes américains invités par Lavinia envahissent la propriété d'Archibald, mais aussi de celle où le couple Patricia-William enfin réconcilié se défoule impitoyablement sur lui. Autant les outrances du dialogue, l'insistance des cadrages, que les effets de focalisation (par exemple des phrases qu'il n'entend pas ou dont il ne décode pas l'intention moqueuse) contribuent tellement à le ridiculiser que le spectateur a plus tendance à compatir avec lui qu'à rire de lui.

En réalité, les limites de notre interprétation des personnages féminins de ce film sont peut-être celles de la théorie du récit elle-même, devenue un carcan face à un cinéaste qui se joue à ce point des principes narratifs.

L'image poétique

Il y a dans tous les films de Buñuel, et dans celui-ci peut-être encore plus, des moments de grâce, où le récit semble ne plus être qu'un prétexte. Le film n'est plus une narration faite au moyen des images, mais une suite de quelques images « transcendantes », que le récit a pour fonction de faire jaillir. Comme l'image inaugurale de l'œil tranché par un rasoir lorsqu'un nuage passe devant la lune, dans *Un chien andalou*. Ou celle de la montagne d'ordures où roule le cadavre de Pedro à la fin de *Los olvidados*.

Nous avons mentionné l'image du visage de Lavinia derrière les bougies, surgissant au milieu des flammes. Il y a aussi celle de son mannequin dont une jambe se détache, puis dont le visage fond dans la chaleur du four de céramiste. Il faudrait en citer d'autres, dont, bien sûr, le plan en contre-plongée de la chute de sœur Trinidad dans la cage d'ascenseur et son cri rauque, animal. N'est-il pas vrai que toute la séquence qui précède avait pour unique but de nous offrir cette image ?⁹

Nous voici prêts à réexaminer la scène inaugurale de la mort de l'institutrice.

D'un point de vue narratif, cette scène est un renversement absolu des principes établis depuis que les hommes se racontent mutuellement des histoires. Dans un récit, on est habitué à suivre à travers une série d'embûches un personnage principal soumis à un manque, et qui finira peut-être par le combler. Or le *récit* de Buñuel débute par la figuration d'une expérience infantile de complétude, et se poursuit par une suite de tentatives en vue de restaurer à l'âge adulte l'impossible de ce *moment parfait*¹⁰. La structure du récit se voit ainsi aplatie. Il n'y a plus de quête, ou du moins la quête qui subsiste est vouée à la répétition indéfinie, que ne viendra rompre qu'un *happy end* artificiel et parodique. Le *climax* ne se situe pas à la fin, mais au début du film, comme une hyperbole qui ferait exploser la structure même du récit.

Et dans cette hyperbole, nous reconnaissons, bien entendu, comme une évidence aveuglante, une des images de pure poésie dont nous parlions à l'instant. Les trois plans (25, 27 et 29) de l'institutrice morte, allongée sur le sol, ont une parfaite autonomie par rapport au film. Ils valent pour eux-mêmes, et ont d'ailleurs souvent été repris comme motifs d'affiche. Ils reviennent et subissent des effets de flou et d'obstruction (l'écran se remplit de sang) lors de l'hallucination d'Archibald (68 et 69). Ce sont des icônes.

⁹ Alain Bergala, op. cit. p. 7 : « [...] le film, comme objet fini, comme récit linéaire, ne devrait jamais recouvrir ni censurer le moment radieux de l'apparition de l'image. Au moment où une image surgit au cœur du film, chez [Buñuel], provisoirement vierge de tout asservissement au scénario, elle a le caractère jaillissant et natif de l'image poétique brute. »

¹⁰ On notera, bien entendu, que ce renversement est propre au film de Buñuel, et qu'il n'a rien à voir avec le roman de Rodolfo Usigli qui ignore la scène inaugurale.



Séquence 4, plan 24



Séquence 4, plan 27



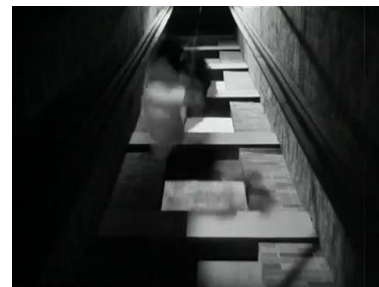
Séquence 4, plan 28



Séquence 4, plan 28 (suite)



Séquence 4, plan 29



Séquence 7, plan 41



Séquence 20, plan 141



Séquence 26, plan 171



Séquence 26, plan 173



Séquence 33, plan 240



Séquence 33, plan 247



Séquence 33, plan 248

Le visage de la morte et la position de ses bras ne manifestent plus ni l'effroi, ni la souffrance, mais une parfaite sérénité. Une goutte de sang foncée perle sur la blancheur de son cou. Son costume noir fait ressortir la pâleur de son visage et surtout de ses jambes : au plan 29, sa jupe remontée laisse apercevoir le haut de ses cuisses nues au-dessus de ses jarrettières noires, les genoux sont tournés vers la caméra, les bas brillent légèrement sur leur arrondi et sur les mollets, les chevilles sont élégamment croisées, des escarpins noirs à talons hauts achèvent l'image à droite.

Les plans 26 et 28 sont des gros plans sur Archibald, arrière-plan flou, visage nimbé de lumière, la bouche entr'ouverte, et les yeux écarquillés. Ces yeux expriment la surprise et le ravissement, mais plus que cela : ils jouissent. Ils lui sortent littéralement du visage, comme un sexe en érection. Ils ne regardent pas : ils *se nourrissent* du spectacle qui s'offre à eux, ils le *dévoient*.

Ces yeux écarquillés, on les retrouve lors de la rêverie d'Archibald chez Patricia, lorsqu'il s'imagine l'égorger avec une lame de rasoir (plans 137 à 143). Ce sont les yeux du rêveur, celui dont Buñuel parle dans sa conférence de 1953 à Mexico : « Il suffit à un homme enchaîné de fermer les yeux pour qu'il ait le pouvoir de faire éclater le monde. » C'est aussi l'œil tranché du « Chien andalou », qu'un scalpel ouvre sur une réalité invisible à celui qui n'a pas été ainsi violenté, celle d'un univers de pure beauté et de pure poésie, la « surréalité ». Pour inventer le cinéma surréaliste, il faut à la fois initier l'œil du spectateur au surréel, représenter visuellement, cinématographiquement, cet œil au champ de perception élargi, et lui offrir des images dignes de ses nouveaux pouvoirs.

Et pour en revenir aux personnages du film, ils acquièrent un statut renouvelé. Peu nous importe qu'ils soient sympathiques ou antipathiques, peu nous importe, même, que leurs efforts et leur projet narratif concentrent ou non une *tension* susceptible de nous émouvoir. Ils valent en fin de compte comme de simples moyens pour permettre le jaillissement de ces pépites d'images. Le cinéaste les utilise à cette fin, avec d'innombrables précautions, afin que le miracle puisse avoir lieu. Bien sûr, il s'y attache, comment pourrait-il faire autrement ? Quant à nous spectateurs, nous nous y attachons tout autant, mais par un lien de gratitude. Si nous aimons Archibald, c'est par une infinie reconnaissance pour les instants de beauté qu'il fait surgir.

Bibliographie :

ALION, Yves Éd., *La vie criminelle d'Archibald de la Cruz* (découpage technique et dossier), édition à compte d'auteur, Rueil, 2009

BAZIN, André, *Le cinéma de la cruauté*, textes rassemblés par François Truffaut, Flammarion, 1975

BERGALA, Alain, *Le livre de Luis Buñuel*, Éd. Cahiers du cinéma, 2007

BRÉMARD, Bénédicte, *Le saint et les putains*, in ALION, Yves, p. 10 sq.

BUÑUEL, Luis, *Mon dernier soupir*, Ramsay, 1986 (coécrit avec Jean-Claude Carrière)

COLLET, Jean, « Buñuel », *Encyclopedia Universalis*, édition 2010

FREUD, Sigmund, *Cinq psychanalyses*, PUF, coll. « Quadrige », 2010

GREIMAS, Algirdas-Julien & COURTÉS, Jacques, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Tome I*, Hachette, 1979

HABERMAS, Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, Fayard, 1981

LÉVY, Bernard-Henri, *La pureté dangereuse*, Grasset, 1994

OMS, Marcel, « Trois portraits d'hommes », in *Don Luis Buñuel*, Éd. du Cerf, 1985

Revue du cinéma (la), n°250, mai 1971

ROHMER, Eric, in *Arts*, 1957, repris in ALION, Yves, p. 20

SADE, Donatien Alphonse François de, « Dialogue entre un prêtre et un moribond », in *Œuvres, Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, 1990

TRUFFAUT, François, *Le cinéma selon Alfred Hitchcock*, Robert Laffont, 1966

TRUFFAUT, François, *Buñuel le constructeur*, in ALION, Yves, p. 21-22

TURRENT, Tomas Pérez & LA COLINA, José de, *Conversations avec Luis Buñuel*, Éd. Cahiers du cinéma, 1993

USIGLI, Rodolfo, *Ensayo de un crimen*, Ediciones Océano, México, 1987