

JEAN-MICHEL GOUTIER

L'hydre de Rome

C'est d'un pas aussi peu assuré qu'il semble s'être avancé vers l'an mil que l'homme se prépare à doubler le cap du second millénaire de l'ère qu'il s'est donnée, l'ère « chrétienne » à laquelle il ne tient plus que par des fils qui se relâchent chaque jour¹.

André Breton

À ceux qui, en 1927 déjà, le qualifiaient de pape, André Breton répliqua qu'il ne demandait pas mieux de s'identifier, dans ce cas, au personnage de « Benoît XIII, *l'antipape*, le pape excommunié et toujours excommunié, qui, malgré les clameurs de la chrétienté tout entière, les menaces du roi fou Charles VI, les anathèmes solennels du Concile de Pise et de toute l'église réunie au Concile de Constance, prolongea même au-delà de sa vie le *grand schisme d'Occident*² ».

La liberté, cause première du surréalisme, implique comme corollaire que la religion, obstacle majeur à l'émancipation des individus, demeure, malgré ses laborieux efforts d'adaptation au monde contemporain, l'ennemi irréductible de ces révolutionnaires de la pensée qui se sont fixé comme objectif rien de moins que de « changer l'entendement humain ». Par conséquent, il n'est pas surprenant que la lutte antireligieuse figure à toutes les périodes de l'histoire du mouvement et qu'elle soit inscrite, de manière permanente, au programme de ses activités. En 1935, quelques mois avant son suicide, René Crevel écrivait : « Pour le masochisme chrétien il n'y a jamais eu de progrès qui ne fût un péché. À tout seigneur tout honneur. Dès l'aube de la Révolution française, le Pape condamna la Déclaration des Droits de l'homme³. »

Breton « *a toujours parié contre Dieu* » et, pour ne plus y revenir, il s'est exprimé une fois pour toutes sur celui que James Joyce désignait comme « Grandpapapersonne, collecteur de prépuces » en reléguant, du bout du pied, son jugement dans une note en bas de page du *Surréalisme et la Peinture* : « Tout ce qu'il y a de chancelant, de louche, d'infâme, de souillant et de grotesque passe pour moi dans ce seul mot : Dieu. » Aussi, plutôt que

1. André Breton, *La Clé des champs*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1953, p. 213.

2. Intervention d'André Breton avant une conférence de Jean Genbach le 3 avril 1927 (Salle Adyar), cité dans Jean Genbach, *Satan à Paris*, Paris, H. Meslin éd., 1927, p. VII.

3. René Crevel, « Au carrefour de l'amour, la poésie, la science et la révolution », *Les Cahiers du Sud*, n° 337, 1956, p. 345.

l'image dialectique d'antipape, je préfère retenir, pour représenter Breton, celle, tout aussi sulfureuse à mon avis, conçue par Marcel Duchamp en 1946 à New York pour la couverture de *Young cherry trees secured against hares*⁴ : l'on y voit la tête de l'auteur des Manifestes se substituer, par un jeu de découpe, à celle de la célèbre statue de la Liberté de Bartholdi. À l'heure où le président des États-Unis s'érige en shérif de la planète, découvrir soudain la Poésie éclairant le monde relève, me semble-t-il, d'un scandale analogue à celui que provoquerait un drapeau noir planté sur la coupole de Saint-Pierre de Rome – un happening dont je propose la réalisation à mes jeunes camarades libertaires italiens.

Dans le premier numéro de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*, Maxime Alexandre, par un texte violemment antireligieux, constatait que, malgré l'évidence que « toute idée de dieu repose sur l'esclavage humain », il fallait néanmoins admettre qu'« en réalité les vieux antagonismes religieux, le bien et le mal, le vrai et le faux, la pensée et l'action, l'âme et le corps, sont loin d'être chassés par l'Esprit nouveau ». Si l'on se fie aux prédictions d'un visionnaire de la *condition humaine*, avant d'écraser définitivement l'infâme⁵, le combat risque d'aller jusqu'aux prolongations – d'autant que les religions ont plus d'un mauvais tour dans leur sac, comme l'a prouvé, avec éclat, le retour triomphal de l'ayatollah Khomeyni en Iran et le voile noir qui s'est ensuite abattu sur ce pays.

L'Église a très vite compris le profit qu'elle pouvait tirer de la soif de merveilleux qui est au cœur de tout être humain depuis les origines du monde, avant toute contamination par le virus du dogmatisme religieux. « Une religion à ses débuts, malgré les miracles dont elle s'entoure, malgré le fantastique qu'elle met en œuvre, marque toujours une réaction contre un paganisme antérieur dont elle montre la fantasmagorie puérile. Elle triomphe par l'utilité rationnelle qu'elle possède. Elle tend à restreindre le champ du merveilleux en apportant une réponse à l'inquiétude, une sécurité par des affirmations dogmatiques⁶... » Il importait avant tout pour l'Église d'empêcher l'homme d'assimiler cette soif de merveilleux à sa tout aussi impérieuse soif de liberté, ce qui l'amena à proposer ce prodigieux marché de dupes : la paradisique vie éternelle contre une soumission terrestre à perpétuité. En réveillant spectaculairement, chez les masses populaires, ce besoin de merveilleux, le cinéma perturba quelque peu la bonne marche des choses et il fallut recourir à la censure pour tenter de maintenir le contrôle sur les esprits. C'est dans cette arène que Luis Buñuel, sans aller jamais jusqu'à la mise à mort, exécuta quelques *suertes de muleta* qui firent frissonner les *aficionados*.

4. André Breton, *Jeunes cerisiers garantis contre les lièvres*, New York, View éd., 1946.

5. *Le Petit Écrasons illustré*, tiré à part de la revue *La Brèche*, n° 4, février 1963. Il s'agit d'un recueil de citations anticléricales.

6. Pierre Mabille, *Le Miroir du Merveilleux*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1940, p. 45-46.

La récente mise à jour d'archives, en particulier celles de Charles de Noailles, a permis de mieux connaître la genèse des deux chefs-d'œuvre que sont *Un chien andalou* (1928) et *L'Âge d'or* (1930), ces films cultes du cinéma surréaliste. Notons qu'avec *Un chien andalou*, pour la première fois au cinéma « l'œil existe à l'état sauvage ». De même, je tiens à souligner que *L'Âge d'or* est avant tout une ode à l'amour fou dont l'excès outrepassa les limites du blasphème. Belle démesure car le blasphème est en soi un monument, une magnifique figure de style que Buñuel présente avec gourmandise dans *Mon dernier soupir* :

Le blasphème espagnol prend facilement la forme d'un long discours où de remarquables grossièretés, qui se rapportent principalement à Dieu, au Christ, au Saint-Esprit, à la Sainte Vierge et aux Saints Apôtres, sans oublier le pape, peuvent s'enchaîner et former des phrases scatologiques et impressionnantes. Le blasphème est un art espagnol⁷.

Avec ces deux films authentiquement surréalistes dans leur forme et leur contenu, Buñuel, aidé en cela par l'apport capital de Dalí, inaugura un nouveau langage cinématographique qu'il allait utiliser jusqu'à la fin de sa carrière. Un langage où la perturbation des notions de temps et de lieu, et où les libres associations d'idées, selon ces « secrets de l'art magique surréaliste » que le *Manifeste* de Breton mit en évidence en 1924, permettront de nouvelles avancées dans la mise en scène des fantasmes et dans l'exploration des obscures cavernes de l'être. Afin de replacer ces faits à l'époque héroïque des débuts du 7^e art et de l'aventure surréaliste, José Pierre faisait observer que :

L'Âge d'or eut ce redoutable mérite de porter à la connaissance d'un public infiniment plus large que celui des livres, des revues et des expositions surréalistes les idées explosives du surréalisme. Et cela non pas sous la forme rationnelle des manifestes, des tracts ou des slogans, mais par l'intermédiaire de ce langage des images et des sons qui parle directement à l'inconscient⁸.

Pour en revenir à la question religieuse, loin de moi l'idée d'instruire un procès, à rebours de ceux de l'Inquisition, au réalisateur d'une œuvre parmi les plus singulières de l'histoire du cinéma, en l'accusant d'avoir quelque complaisance pour l'Église catholique. Néanmoins, nul n'ignore que l'enfance de Buñuel, au début du XX^e siècle, a été profondément marquée par la religion : omniprésente dans son village natal de Calandra alors en marge du temps réel, où la vie s'écoulait sous le contrôle des cloches de l'église du Pilar, et où celui qui, dans *El*, fera agresser le père Velasco pendant l'office religieux, jouait alors à célébrer la messe devant ses sœurs dans le grenier familial ; puis rayonnante chez les frères du Sacré-Cœur de Jésus qui lui apprirent à lire ; enfin toute-puissante au collège jésuite del Salvador où le jeune Luis

7. Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Paris, Éd. Robert Laffont, 1982, p. 195.

8. José Pierre, *L'Univers surréaliste*, Paris, Somogy, 1983, p. 206.

passera sept ans et étudiera, sous la férule de maîtres exigeants, « le catéchisme, la vie des saints et l'apologétique », tout en se familiarisant avec le latin. Quand on lit aujourd'hui les pages consacrées par l'Aragonais à son séjour au collège religieux et à la surveillance continue qui y était exercée, on comprend combien il était difficile d'échapper à une telle emprise :

En étude, par exemple, quand un élève sortait pour aller aux toilettes – un par un, et cela pouvait durer longtemps –, le surveillant le suivait des yeux jusqu'à la porte. La porte franchie, l'élève se trouvait aussitôt sous le regard d'un autre prêtre qui le suivait des yeux tout au long du couloir. Au fond du couloir, devant la porte des toilettes, se tenait un troisième prêtre [...] ⁹.

À quatorze ans, Buñuel commença à douter de la religion – c'était à propos du Jugement dernier – et, deux ans plus tard, au lycée d'État il en écarta les derniers relents, du moins le croyait-il, lorsqu'il découvrit des auteurs tels que Spenser, Rousseau, Marx et Darwin que ses professeurs cléricaux avaient pris grand soin de lui cacher. Mais surtout, franchissant l'interdit, il abandonna sa virginité dans un bordel de Saragosse, pour se décharger de l'idée du péché.

Parmi ses souvenirs juvéniles, Buñuel raconte encore une scène particulièrement significative en ce qui concerne son futur univers de cinéaste et ses obsessions récurrentes :

J'avais environ treize ans. C'était le mardi saint et je devais partir le lendemain pour aller taper de toutes mes forces sur les tambours de Calandra. Tôt le matin, me rendant à pied au collège, une demi-heure avant la messe, je rencontre deux camarades. En face du collège se trouvent un vélodrome et une taverne infâme. Mes deux mauvais larrons me poussent à entrer dans cette taverne pour acheter une bouteille de redoutable aguardiente, cette eau de vie bon marché qu'on appelle *matarratas* (qui tue les rats). Au sortir de la taverne, tout près d'un petit canal, les deux canailles m'incitent à boire, et chacun sait qu'il m'est difficile de résister à une invitation de ce genre. Je bois même au goulot – alors qu'ils mouillent à peine leurs lèvres – et brusquement je vois tout trouble et je vacille. Mes deux chers camarades me conduisent jusqu'à la chapelle et là je m'agenouille. Pendant la première partie de la messe je demeure à genoux, les yeux clos, comme tout le monde. Arrive la lecture de l'évangile où l'assistance doit se lever. Je fais un effort, je me lève, et tout à coup mon cœur se renverse et je vomis ce que j'ai bu sur les dalles du lieu saint ¹⁰.

Je suis persuadé que cette situation vécue résume ce que, de film en film, Buñuel a voulu régurgiter sans jamais y parvenir complètement – le poison instillé par la religion. En effet, même en rêve, source précieuse de son inspiration, Luis le pauvre pécheur dut subir les assauts de douceur de la sainte Vierge qui lui parlait avec une telle tendresse qu'il tombait à genoux « submergé par la foi, une foi vibrante et invincible ¹¹ », et qu'au seuil de

9. Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, op. cit., p. 36.

10. *Ibid.*, p. 38.

11. *Ibid.*, p. 114.

l'éveil il murmurait encore: « Oui, oui, sainte Vierge Marie, je crois! » Là, notre cher amateur de Martini-dry en rajoute un peu, dans un répertoire plus habituel à son ancien complice en célébration d'une autre religion, plus terre à terre, je veux parler d'Aragon et de ses plaintes sur « celui qui croyait au ciel et celui qui n'y croyait pas ».

En 1959 à Cannes, s'ils avaient été un peu plus machiavéliques, les jurés de la Centrale catholique internationale auraient pu jouer un mauvais tour à Buñuel en lui donnant, pour *Nazarin* (1958), le prix de l'Office catholique du cinéma (*ad maiorem Dei gloriam*) – mais ils manquèrent d'audace. Il est vrai que cette œuvre est beaucoup plus complexe qu'elle n'y paraît au premier abord: *Nazarin* est en fait un prêtre révolutionnaire qui souhaite, non sans orgueil, se rapprocher du modèle de Jésus; mais, comme l'analyse judicieusement Marcel Oms, il échoue, prisonnier qu'il est « de son comportement réitératif donc névrotique, par rapport à la leçon originelle du Messie – compulsion nourrie par les Écritures, mais totalement désincarnée, sans prise sur le réel, tournant à vide et engendrant d'elle-même les conditions de sa propre impuissance¹² ».

Pour Carlos Fuentes dont la première femme, Rita Macedo, jouait dans le film le rôle d'Andara, la prostituée que le prêtre veut protéger:

L'essence de la secrète religiosité de Buñuel se trouve dans *Nazarin*. Sa célèbre phrase « Grâce à Dieu je suis athée » est, plus qu'une boutade, un masque nécessaire pour ce créateur qui fut, comme personne, l'incarnation de la troublante phrase que Pascal attribue au Christ: “*Tu ne me chercherais pas, si tu ne m'avais trouvé.*” Sur ce point, Buñuel s'inscrit dans l'un des courants intellectuels les plus importants et inclassifiables du XX^e siècle: le tempérament religieux sans foi religieuse¹³.

Le Christ ou Che Guevara? *Nazarin*, ce Don Quichotte des temps modernes, valut à l'Aragonais des cartes postales religieuses, dégoulinantes d'or et enflées de broderies, envoyées au Mexique par ses amis espagnols qui lui dédiaient de suaves banderilles du genre: « Ô Sacré Cœur de Jésus, comprends que ta lumière a éclairé Don Luis pour concevoir son *Nazarin*¹⁴... » Don Luis conserva pieusement dans sa bibliothèque ces humoreuses missives, près des quatre volumes de l'*Histoire des hérétiques espagnols* de Marcelino Menéndez y Pelayo, des *Infortunes de la vertu* du marquis de Sade et de *Sur la voie d'un réalisme social* de Siqueiros!

Mais si, après avoir lu les propos de Fuentes, l'on se replonge dans *Mon dernier soupir*, l'autobiographie du cinéaste, pour y chercher quelque

12. Marcel Oms, *Don Luis Buñuel*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985, p. 85-89.

13. Carlos Fuentes, « Mon ami Luis Buñuel », *Le Monde*, 23 février 2000.

14. Georges Sadoul, « Un nouveau Don Quichotte. *Nazarin* », *Les Lettres françaises*, n° 853, 8 décembre 1960, article repris dans *Rencontres I. Chroniques et Entretiens* éditions Denoël, 1984, p. 158.

lumière, on constate que le rôle de vieux sage que semble s'attribuer l'auteur sous-entend qu'il peut tout se permettre – et notamment de prendre son petit déjeuner avec un tonsuré quelconque en se demandant ce qu'en penseraient ses anciens amis surréalistes, Benjamin Péret et Jacques Prévert –, ce qui ne flirte pas avec les sommets de la provocation. Péret dans sa pureté candide se serait empourpré comme son verre de rouge, brandi en guise d'étendard, et aurait sans doute insulté le bon *padre*, fidèle en cela à la célèbre photo de *La Révolution surréaliste*, prise par Marcel Duhamel et publiée avec la légende: «Notre collaborateur Benjamin Péret injuriant un prêtre». Quant au chapitre «Athée grâce à Dieu», sans s'attendre, avec un tel titre, à des déclarations d'un anticléricalisme primaire (ce qui est bien dommage), on espérait autre chose qu'un bon mot. Aussi quelle déception d'aboutir à ce nivellement des contraires: «Croire et ne pas croire, c'est la même chose» – formule qui n'est guère à la hauteur de la réputation, plutôt démoniaque, du réalisateur de *L'Âge d'or*, par ailleurs instigateur de films de propagande républicaine à Paris pendant la guerre d'Espagne, et qui accrédite la thèse de Fuentes. Pour être précis, je reprendrai à mon compte, pour l'adresser à Buñuel, le reproche que faisait Breton à Rimbaud (et l'on connaît, par ses lettres à Guillaume Apollinaire et à Paul Valéry, l'admiration que le futur théoricien du surréalisme portait dans sa vingtième année au poète des *Illuminations*): «Il est coupable devant nous d'avoir permis, de ne pas avoir rendu tout à fait impossible certaines interprétations déshonorantes de sa pensée, genre Claudel¹⁵.» Ce qui revient, ni plus ni moins, à recourir au système de valeurs que revendiquait Buñuel à ses débuts comme à la fin de sa carrière:

Ce qui m'est resté [du surréalisme] c'est d'abord ce libre accès aux profondeurs de l'être, reconnu et souhaité, cet appel à l'irrationnel, à l'obscurité, à toutes les impulsions qui viennent de notre moi profond. Appel qui retentissait pour la première fois avec une telle force, un tel courage... De tout cela, je n'ai rien renié¹⁶.

Ne disait-il pas aussi, dans le dernier numéro de *La Révolution surréaliste* (décembre 1929), en introduction au scénario d'*Un chien andalou*, que ce film «n'existerait pas, si le surréalisme n'existait pas»?

Sur le plan de la rigueur intellectuelle, je regrette seulement que le fougueux révolutionnaire de *L'Âge d'or* ait écrit en mai 1932, pour soutenir, en tant qu'adhérent au Parti communiste espagnol, le camarade Aragon, des sornettes du genre de celle-ci: «Il est impossible aujourd'hui de maintenir une conception *fermée* de la poésie au-dessus de la lutte des classes»; ou encore: «Je me contente d'admettre, à côté de la poésie telle que vous l'entendez ou plutôt telle que je l'entends d'après le surréalisme, une forme d'expression moins pure qui puisse servir pour la propagande et qui arrive

15. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, collection «idées», 1963, p. 80.

16. Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, *op. cit.*, p. 149.

à toucher directement les masses¹⁷.» Ces prises de position de militant politique endoctriné ressemblent, à s'y méprendre, à celles d'un intégriste religieux; elles ne pouvaient qu'aboutir à cette profession de foi fanatique qui signera la rupture définitive de Buñuel avec la communauté surréaliste: «Il ne saurait être question pour un communiste de douter un instant entre le choix de son parti et de n'importe quelle autre activité ou discipline¹⁸.»

Néanmoins, à New York, pendant la Seconde Guerre mondiale, Buñuel rencontrera les surréalistes en exil, notamment Breton. Et en 1951, Breton écrira un texte élogieux¹⁹ à propos de *Los Olvidados* (1950). Mis au pinacle après-guerre par les jeunes surréalistes cinéphiles qui collaboraient à la revue *Positif*, Don Luis conservera jusqu'à la fin de sa vie des contacts amicaux avec certains membres du mouvement, comme Robert Benayoun, mais il ne participera plus aux activités du groupe en tant que tel.

Il est impossible enfin d'omettre le fait que Buñuel, après sa rupture avec les surréalistes, ait, comme le souligne Breton, «consenti à ce que passât dans les salles ouvrières une version expurgée de *L'Âge d'or* qu'on lui avait suggéré, pour être tout à fait en règle avec les instances du Parti des travailleurs, d'intituler: *Dans les eaux glacées du calcul égoïste*²⁰». Adopter ce titre tiré d'une phrase de Marx sortie de son contexte, c'était accepter de porter gravement atteinte à l'idée d'amour en le suspectant de conduire l'homme à sa perte, et défigurer totalement le film. Dans une lettre à Charles de Noailles, datée du 23 mars 1932, Buñuel envisageait froidement de transformer le brûlot surréaliste en œuvre vulgarisatrice:

Il faut dire aussi que ce que j'ai à vous proposer je ne le fais qu'au point de vue commercial puisque du reste je me trouve assez loin de l'esprit de *L'Âge d'or* et je songe à de nouvelles choses assez loin de mon dernier film. Il s'agit de faire une nouvelle édition de ce film en 600 mètres avec un autre titre et en le faisant parfaitement passable pour la censure. La location dans ces conditions serait très sûre pour le monde entier. IL S'AGIRAIT D'UN FILM NOUVEAU: D'UN AUTRE FILM²¹.

Dalí s'indigna, avec raison, de ce «tripatouillage»:

Quand Buñuel devint communiste, il expurgea *L'Âge d'or* de ses passages les plus frénétiques afin de l'adapter à l'idéologie marxiste. Sans même me demander mon

17. Archives du surréalisme, fonds ACTUAL.

18. *Ibid.*

19. André Breton, «Sur *Los Olvidados*», dans *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1999, p. 1124-1130.

20. André Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, 1937, p. 114.

21. «*L'Âge d'or*», *Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles, Lettres et documents (1929-1976)*. *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, Hors-série / Archives, Centre Georges Pompidou, 1993, p. 153.

opinion, il changea le titre pour en emprunter un à Marx. Si le film avait une valeur, c'était celle de l'anarchie. Je n'ai jamais vu cette seconde version²².

Renierement de l'amitié donc, mais renierement également du surréalisme et de son idée de l'amour. Là encore, quoi qu'en pensent les philistins, la réaction de Breton ne manque pas de superbe: « Eh bien non! Jamais, *sous aucun prétexte*, je n'en passerai par cette manière de voir... Chaque fois qu'un homme aime, rien ne peut faire qu'il n'engage avec lui la sensibilité de tous les hommes. Pour ne pas démeriter d'eux, il se doit de l'engager à fond²³. »

Avec *El* (1952) d'après le roman homonyme de Mercedes Pinto, Buñuel réalisa, peut-être inconsciemment, le commentaire critique de *L'Âge d'or* que souhaitaient les acolytes du petit père des peuples qui redoutaient comme la peste la force subversive de l'amour – force beaucoup plus séduisante que les hypothétiques lendemains chanteurs qui, pour autant, n'avaient aucune chance d'être enchanteurs! Même cas d'école que pour *Nazarin* : certains peuvent y voir en effet une magistrale démonstration du potentiel destructeur de l'amour humain et d'autres les flammes sombres où s'affrontent les deux forces antagonistes, Éros et Thanatos. Le film commence dans une église, au cours d'une cérémonie du jeudi saint, pour se terminer dans le jardin d'un cloître. Victime d'un coup de foudre qui lui fait découvrir et endurer les tortures infernales de la jalousie, le pathétique et risible héros Francisco, catholique exemplaire et paranoïaque délirant, entend bien, d'une part, faire expier à l'humanité entière sa profonde souffrance et, d'autre part, aller jusqu'au bout de sa folie meurtrière en essayant de tuer le père Velasco, incarnation de Dieu le père. Même s'il refuse définitivement de marcher droit, ce pauvre fou de Francisco terminera ses jours dans un couvent de Franciscains qui le retiendront prisonnier, condamné par la justice des hommes et par celle du Tout-Puissant.

En s'en prenant directement à Dieu, principal responsable des maux de ce bas monde – « Mon Dieu pourquoi m'as-tu abandonné? » –, Buñuel, tout en le contestant, lui reconnaît malgré tout les pleins pouvoirs, diront les bien-pensants. Il est entendu que le cinéaste, dans un film commercial, ne pouvait pas attaquer de front les valeurs de la société, qu'il faut savoir lire entre les images pour saisir le message subliminal et que, comme dans les meilleurs *thrillers*, la fin est toujours édifiante... n'importe. Ce qui, à mon avis, demeure contestable dans cette œuvre, c'est le sort réservé à l'amour, seule puissance de régénération du monde selon les surréalistes: il est bafoué et mis en échec. S'il est bien, dès les premières séquences, l'étincelle qui met le feu aux poudres, l'amour est en effet très rapidement réduit en cendres par

22. Salvador Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, Éd. La Table Ronde, 1952, p. 178, 195, 196, 220, 221.

23. André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 115-116.

un affreux bourgeois catholique, misogynne et brutal. Même si l'on veut bien admettre que, comme dans le roman noir ou dans le roman gothique, la tentation amoureuse soit constamment mise à l'épreuve, en proie à de sombres menaces, en revanche des héroïnes comme la Mathilde du *Moine* ou la Juliette du roman de Sade ont une autre dimension que la pauvre Gloria du mélodrame de Buñuel! Plutôt qu'à celui qu'exprimèrent alors les rédacteurs de *Positif*, je me range à l'avis de Michel Dordsay qui déclarait:

Il y a chez Buñuel une misogynie mythique que renforce le baroque de l'érotisme dont il pare la femme. Je crois qu'il a essayé de nous montrer en Gloria la malédiction de toutes les femmes incapables par nature d'atteindre au sublime. Gloria subit et ne comprend jamais. Sa bonne volonté est pire qu'une trahison²⁴.

En effet, pour ce qui concerne la liberté sexuelle, la parité reste une idée neuve et pas seulement en Europe du Sud!

Mais je ne voudrais pas clore sur une note négative ces quelques critiques à l'encontre de Buñuel, des critiques comparables à celles d'un amoureux déçu. Aussi, en ces temps de relatif dédain pour la poésie, je tiens à saluer celui qui, avec son génial acolyte Dalí, fut le premier créateur de « ciné-poèmes », pour reprendre le terme pertinent que Georges Sadoul utilisait dans les souvenirs de sa jeunesse surréaliste²⁵. Souvenirs dans lesquels il établit d'ailleurs un parallèle instructif entre *Le Chien andalou* et *L'Âge d'or* d'une part, et *Nadja* et *Le Paysan de Paris* de l'autre, qui ne peut selon moi, avec le recul, qu'accréditer la thèse, chère aux surréalistes, de la supériorité de la poésie sur le roman.

Rappelons le point de vue qu'exprimaient René Crevel et Paul Eluard, un an après l'affaire de *L'Âge d'or* et avant le divorce idéologique entre Buñuel et les surréalistes, sur le cinéma de leur temps:

De muet devenu parlant, c'est-à-dire atteint de psittacisme, le cinéma reflète les fadaïses, bobards, grossièretés ironiques ou attendries, qui firent des théâtres des lieux par excellence écoeurants.

Entre des créatures que le silence avait purifiées, la parole remet une complicité salissante. Un film en vaut un autre, donc pas cher, pas plus cher que le reste, ce reste qu'on veut escamoter, voire glorifier, à coups d'images fredonnantes et mouvantes.

Mais la désinvolture ne peut faire oublier tant d'inadmissibles équivoques. À de bien rares, à de plus en plus rares exceptions près, des palais de la Paramount à la plus modeste salle de quartier, l'écran est à la dévotion de ce qu'il y a de plus plat, de moins admissible dans l'inadmissible société contemporaine²⁶.

24. Michel Dordsay, « Du révolutionnaire au moraliste (*El*) », *Les Cahiers du cinéma*, n° 37, juillet 1954, p. 46.

25. Georges Sadoul, « Souvenir d'un témoin », *Études cinématographiques*, n°s 38-39, printemps 1965, article repris dans *Rencontres I. Chroniques et Entretiens*, op. cit., p. 52.

26. René Crevel et Paul Eluard, « Un film commercial », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 4, décembre 1931, p. 29.

Cette colère des surréalistes contre l'état du monde tel qu'ils le découvraient chaque jour témoigne de leur détermination à vouloir le changer. Accoler la notion de scandale au surréalisme n'est certes pas excessif, mais, comme le constatait Ferdinand Alquié lors des « Entretiens sur le surréalisme » de Cerisy-la-Salle en 1966, en approuvant les propos de Jean Schuster, indigné « non seulement par ceux qui acceptent ce monde, mais par beaucoup de ceux qui prétendent le changer²⁷ », ce sont les surréalistes qui étaient scandalisés. Il va de soi que, dans son intervention, Schuster visait les stalinien, ces fossoyeurs de la Révolution, notamment en Espagne, ainsi que cette répugnante politique de coexistence pacifique avec les catholiques que prônait, à la fin des années soixante, un Roger Garaudy²⁸. Pour Schuster, comme pour tous ceux qui se réclament des idées surréalistes, aucune ambiguïté n'est admise sur des vérités telles que « les religions sont des entreprises d'asservissement » et « les prêtres des agents de la répression ». Aujourd'hui, où la mondialisation des pouvoirs de coercition se fait menaçante, je ne résiste pas au plaisir de citer ces paroles qui ne peuvent paraître excessives qu'aux agénouillés de tout acabit :

Nous tenons à honneur d'être pratiquement les seuls à penser que le progrès réel de la liberté dans le monde ne peut se mesurer qu'aux défaites subies par l'Église, l'Armée et la Police, les trois institutions qui sont les piliers de l'appareil administratif d'oppression (l'État) et de l'appareil d'oppression (le capitalisme privé ou d'État)²⁹.

Malgré les réserves justifiées que Maurice Heine, éminent lecteur de l'œuvre du marquis de Sade, a émises sur la fin de *L'Âge d'or* en reprochant à Buñuel d'avoir limité son attaque contre la religion au seul catholicisme³⁰, il n'en demeure pas moins que l'épilogue de ce film – avec les « quatre scélérats profonds et reconnus [qui] sortent sous la neige du château de Selliny » après leurs orgies, l'identification du duc de Blangis à Jésus-Christ, que précise le carton d'intertitre, le retour du duc à l'intérieur de la forteresse en compagnie de l'adolescente ensanglantée apparue sur le seuil, le cri d'agonie de cette dernière puis la réapparition du Christ, pardon du duc, sans barbe ni moustaches et, sur un fond musical de *paso doble*, cette croix ensevelie par les éléments déchaînés auxquels se mêlent de « beaux scalp féminins », n'a pas d'équivalent dans l'histoire du cinéma mondial.

27. *Entretiens sur le surréalisme*, sous la direction de Ferdinand Alquié, éd. Mouton, 1968, p. 339.

28. Ce même Roger Garaudy qui, par la suite, en défendant des thèses négationnistes, progressa encore dans l'abjection.

29. *Entretiens sur le surréalisme*, op. cit., p. 327.

30. Maurice Heine, « Lettre ouverte à Luis Buñuel », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3, décembre 1931, p. 12-13.

Par leurs fastes, par la célébration unanime et sans nuance du cher disparu, les commémorations de personnages illustres revêtent un aspect grand-messe qu'il me sied toujours de perturber. Pour Buñuel en l'occurrence, dont le centenaire fut célébré en l'an 2000, j'aurais aimé glisser, parmi les tombereaux de gerbes et de couronnes de fleurs déversés sur son mausolée virtuel, une pauvre couronne d'épines, semblable à celle, abandonnée par Viridiana, qui est jetée au feu dans le film éponyme. Dans la foule accourue pour la cérémonie, un homme déguisé en mendiant crasseux et puant se serait mis alors, je l'espère, à rire aux éclats comme le Christ de Clovis Trouille évoqué dans *Nazarin*, vision que Don Luis avait déjà imaginée en 1933, dans son texte « Une girafe³¹ ».

En définitive, doit-on prendre Buñuel au sérieux quand il s'écrie : « Celui-là, c'est moi » en s'identifiant au personnage de son *Fantôme de la liberté* (1974) qui déclare : « Mon horreur de la science et de la technologie me ramènera à la détestable croyance en Dieu³² » ? Si l'on s'avise, pour appréhender l'imprégnation de la religion, d'établir une parenté entre la passiflore et le chiendent pour leurs qualités intrinsèques d'endurance et de résistance, alors il faut se garder de prendre à la légère cette déclaration du vieux cinéaste, qui fait songer à ces anciens boxeurs avant le dernier coup de gong, toujours ravis de retrouver, victorieux ou vaincus, leur adversaire privilégié, le plus coriace d'entre tous.

Jean-Michel Goutier

Une première version de ce texte, inédit en français, a paru dans l'ouvrage collectif *Luis Buñuel y el surrealismo*, édité par le Musée de Teruel en 2000.

31. Luis Buñuel, « Une girafe », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, mai 1933, p. 35.

32. Cf. *Le Monde*, art. cit.