

Jeux de lettres. Luis Buñuel et Raymond Roussel

Érik Bullot¹

École nationale supérieure d'art de Bourges

RÉSUMÉ: Auteur d'une œuvre littéraire singulière, Raymond Roussel n'a cessé de fasciner les Surréalistes par son excentricité, son imagination capricieuse, avant de représenter un jalon de la modernité lorsqu'il révéla, de façon posthume, ses procédés d'écriture. Malgré cet enthousiasme, Roussel n'apparaît pas dans l'œuvre de Buñuel. Très peu cité dans ses entretiens, il ne constitue pas une référence majeure pour le cinéaste. S'il affleure dans sa biographie, c'est en secret, de façon indirecte. On peut s'interroger, donc, sur la nature de la relation possible entre l'écrivain excentrique et le cinéaste espagnol imprégné de littérature naturaliste fin-de-siècle, de drames picaresques et de surréalisme. Il n'y a pas, apparemment, de contrainte d'écriture stricte chez Buñuel, sinon le culte de l'irrationnel, du surgissement poétique, de la dictée automatique. Mais ses films, centrés sur la Loi et sa transgression, témoignent d'une construction rigoureuse, jouant d'oppositions réglées et de répétitions, quasi géométrique ou musicale. *Le Fantôme de la liberté* (1974), son avant-dernier film, en est l'un des exemples frappants.

Mots-clés: Raymond Roussel, Luis Buñuel, *Le Fantôme de la liberté*, permutation, répétition.

RESUMEN: Autor de una obra literaria singular, Raymond Roussel nunca dejó de fascinar a los surrealistas por su excentricidad, su imaginación caprichosa, antes de representar un hito de la modernidad al revelar, póstumamente, sus métodos de escritura. A pesar de este entusiasmo, Roussel no aparece en la obra de Buñuel. Muy poco citado en sus entrevistas, no es un gran referente para el cineasta. Si aflora en su biografía, es en secreto, de forma indirecta. Cabría entonces preguntarse sobre la naturaleza de la posible relación entre el escritor excéntrico y el cineasta español empapado de literatura naturalista finisecular, dramas picarescos y surrealismo. No hay, aparentemente, en Buñuel una estricta constricción escrita, sino el culto a lo irracional, a la emergencia poética, al dictado automático. Pero sus películas, centradas en la Ley y su transgresión, dan testimonio de una construcción rigurosa, jugando con oposiciones y repeticiones regladas, casi geométricas o musicales. *El fantasma de la libertad* (1974), su penúltima película, es uno de los ejemplos llamativos.

Palabras clave: Raymond Roussel, Luis Buñuel, *El fantasma de la libertad*, permutación, repetición.

ABSTRACT: Author of a singular literary work, Raymond Roussel never ceased to fascinate the Surrealists with his eccentricity, his capricious imagination, before representing a milestone

1 Dirección de contacto: erikbullot@hotmail.com.

of modernity when he revealed, posthumously, his writing methods. Despite this enthusiasm, Roussel does not appear in Buñuel's work. Very little quoted in his interviews, he is not a major reference for the filmmaker. If it surfaces in his biography, it is in secret, in an indirect way. One can therefore wonder about the nature of the possible relationship between the eccentric writer and the Spanish filmmaker steeped in fin-de-siècle naturalist literature, picaresque dramas and surrealism. There is, apparently, no strict writing constraint in Buñuel, if not the cult of the irrational, of poetic emergence, of automatic dictation. But his films, centered on the Law and its transgression, testify to a rigorous construction, playing with regulated oppositions and repetitions, almost geometric or musical. *The Phantom of Liberty* (1974), his penultimate film, is one of the striking examples.

Keywords: Raymond Roussel, Luis Buñuel, *The Phantom of Liberty*, permutation, repetition.

Auteur d'une œuvre littéraire singulière, qui mêle le merveilleux scientifique aux ficelles du mélodrame, l'écrivain Raymond Roussel n'a cessé de fasciner les Surréalistes par son excentricité, son imagination capricieuse —Robert Desnos ou Salvador Dalí en furent de fervents lecteurs et spectateurs—, avant de représenter un jalon de la modernité lorsqu'il révéla, de façon posthume, ses procédés d'écriture basés sur des contraintes et des jeux de langage, anticipant le Nouveau Roman ou les travaux de l'Oulipo. Malgré l'enthousiasme du groupe surréaliste, Roussel n'apparaît pas dans l'œuvre de Buñuel. Très peu cité dans ses entretiens, il ne constitue pas, à l'instar du marquis de Sade, une référence majeure pour le cinéaste. S'il affleure dans sa biographie, c'est en secret, de façon indirecte. Je dénombre trois passeurs possibles. Exégète majeur de Roussel pour avoir décrypté avec patience le poème difficile des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Jean Ferry fut le scénariste de *Cela s'appelle l'Aurore*, réalisé en 1956. Mais les souvenirs de Buñuel sur cette expérience ne sont pas très heureux, et il serait difficile d'en déduire une influence poétique.² Autre exégète, proche de Jean Renoir et des frères Prévert, connu pour son rôle de faune dans *La Partie de Campagne*, concepteur d'une machine originale pour lire les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Jacques Brunius est un figurant dans *L'Âge d'or*. La relation est mince. Dernier messenger, plus convaincant sans doute, quoique retors, Salvador Dalí, qui publia en 1932 une note sur Roussel dans la revue *Le Surréalisme au Service de la Révolution* et envoya à l'écrivain l'édition de son scénario *Babaouo*.³ Sa passion pour l'écrivain sera continue. En 1975 avec José Montes-Baquer, il réalise le film, *Impressions de la Haute*

2 PÉREZ TURRENT, T. et DE LA COLINA, J., *Conversations avec Luis Buñuel*, trad. Marie Delporte, Paris, Cahiers du Cinéma, 1993, p. 132.

3 DALÍ, S., *Babaouo c'est un film surréaliste*, Paris, Éditions des Cahiers Libres, 1932; «*Nouvelles Impressions d'Afrique*», *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n. 6, 1933, p. 41.

Mongolie. Hommage à Raymond Roussel. Mais Buñuel et Dalí ont-ils partagé cette passion? L'absence de référence explicite à Roussel chez le cinéaste est curieuse. Doit-elle être interprétée comme un symptôme?

On peut s'interroger, certes, de façon légitime, sur la nature de la relation possible entre l'écrivain excentrique, jouant de la contrainte, puisant ses intrigues dans l'imaginaire de la féerie et du roman populaire, et le cinéaste espagnol imprégné de littérature naturaliste fin-de-siècle, de drames picaresques et de surréalisme. Le lien peut sembler ténu. Il n'y a pas, apparemment, de contrainte d'écriture stricte chez Buñuel, sinon le culte de l'irrationnel, du surgissement poétique, de la dictée automatique. Mais ses films, centrés sur la Loi et sa transgression, témoignent d'une construction rigoureuse, jouant d'oppositions réglées et de répétitions, quasi géométrique ou musicale. Réalisé en 1974, avant-dernier film du cinéaste, *Le Fantôme de la liberté* en est l'un des exemples frappants.⁴ Aucune référence explicite à l'écrivain mais un travail scénaristique très structuré, établissant des relations internes entre les éléments. L'esprit de Roussel hante le film. Je propose quatre points d'entrée: la permutation des motifs; le trouble ontologique; le travail de la parodie; l'esprit carnavalesque. L'hypothèse est volontiers spéculative; elle a pour enjeu d'observer chez Buñuel le rôle du procédé et le lien entre contrainte et liberté.

Permutation

Le Fantôme de la liberté présente une kyrielle de situations détachées les unes des autres, reliées par la simple rencontre fortuite d'un personnage, qui entraîne le film vers un nouveau récit, délaissant le précédent. Rencontres hasardeuses, récits inachevés, réunions fantasques ponctuent le film, assez cocasse et ironique, même s'il est hanté par une menace latente, liée à l'angoisse, à la maladie, à la mort. Ainsi une infirmière, partie rejoindre son père souffrant, se retrouve-t-elle dans une auberge à jouer au poker avec des moines carmélites avant d'être invitée à boire un verre de porto par un chapelier masochiste qui se fait fouetter publiquement par son assistante en lançant des jurons. Ainsi un préfet de police se retrouve-t-il arrêté de nuit dans le caveau de sa sœur, accusé de profanation de sépulture, après avoir rencontré dans une taverne un sosie de sa sœur et reçu un appel téléphonique de la défunte. La construction est très libre en apparence. C'est

⁴ Cet article reprend et développe de brefs aperçus proposés dans mon essai *Cinéma Roussel* (Yellow Now, 2021) qui se propose d'explorer l'esprit de Roussel dans des films qui ne lui sont pas directement redevables.

le charme du film qui surprend le spectateur à chacune de ses entorses narratives. On peut y voir une forme de cadavre exquis surréaliste. Des lectures, des leçons, des discours promis sont interrompus abruptement —l’histoire fantastique de Doña Elvira, la lettre reçue par Foucauld dans son sommeil, la leçon du professeur d’anthropologie, la dictée dans la salle de classe («Le verrons-nous revenir?», semble s’interroger l’institutrice), la lecture du procès-verbal de la découverte de la petite fille, le secret de la mort révélé par la sœur du préfet—, laissant le spectateur dans l’expectative. L’épisode du tueur poète, relié à l’histoire précédente par un détail discret —le cirage d’une chaussure—, forme une parenthèse dans le récit plus complexe de la recherche de l’enfant. Mais ce serait une fausse piste de ne voir dans l’enchaînement des situations que l’expression du hasard. Le film obéit à une structure interne; les motifs se répondent par séries. Aussi peut-on lire le film selon deux axes: un récit débridé, fantaisiste, surprenant, parfois énigmatique, qui court d’un personnage à l’autre; une structure rigoureuse, légiférée par des principes de symétrie et de dédoublement. Mais cette dualité n’est-elle pas propre à la lecture de Roussel? Si certains lecteurs affûtés ont pressenti le Procédé —Robert de Montesquiou parlant «d’équations de faits» résolues de façon algébrique, Jean Cocteau soupçonne la présence d’un chiffre, Roger Vitrac prête attention aux phrases à double sens—, il a fallu la parution posthume de *Comment j’ai écrit certains de mes livres* pour que soit révélées publiquement ses méthodes d’écriture basées sur l’homonymie, la paronymie et l’homophonie.⁵ On peut noter d’ailleurs que la connaissance du Procédé ne rend pas le texte transparent, mais crée un soupçon d’inquiétude chez le lecteur qui favorise une double interprétation. Il n’y a pas à ma connaissance chez Buñuel de phrases matricielles au sens de Roussel. *Le Fantôme de la liberté* révèle toutefois des surprises par un jeu de rimes internes au plan dramaturgique, visuel et verbal.

Il a déjà été observé combien les différentes situations narratives obéissent à des principes de répétition, de symétrie et de renversement.⁶ Chaque épisode se retrouve deux fois: le célèbre tableau de Goya, *El tres de mayo de 1808 en Madrid* (1814), figuré dans la séquence d’ouverture —Buñuel y apparaît vêtu d’une défroque de prêtre—, est visible dans le bureau du commissaire de police; la profana-

5 Nous écrivons Procédé pour désigner les techniques d’écriture révélées par Roussel et procédé pour un usage plus commun du terme.

6 Lire KINDER, M., «The Tyranny of Convention in “The Phantom of Liberty”», *Film Quarterly*, vol. 28, n. 4, 1975, pp. 20-25; SULEIMAN, S., «Freedom and Necessity: Narrative Structure in “The Phantom of Liberty”», *Quarterly Review of Film Studies*, n. 3.3, 1978, pp. 277-295.

tion de sépulture du préfet répond à l'ouverture de la tombe de Doña Elvira; le renard traqué sur les routes d'Argenton par les militaires trône empaillé près de la cheminée dans l'auberge; la danse flamenco de l'auberge trouve un écho dans la conversation sur le voyage en Espagne; le tabernacle profané par les soldats français qui dévorent goulûment les hosties anticipe le reposoir de Saint-Joseph; la visite médicale de Richard Legendre redouble celle de Foucauld; le jeu de domino du préfet répond au poker de l'auberge; l'autruche qui traverse la chambre de l'insomniaque apparaît à la toute fin du film. La présence des animaux dessine un fil rouge: argyronète, mygale, dessinées par la fille de Foucauld; poule, autruche dans la chambre des Foucauld; animaux empaillés sur le dessus de la cheminée de l'auberge —pie, hibou, singe, renard—; chien caressé et pigeon tué par le poète; animaux du zoo —casoar à casque, rhinocéros, otarie, hippopotame, éléphant, vautour, ours brun, ligre, autruche—. Autant de rimes internes qui révèlent, sous l'arabesque capricieuse, la présence d'une structure qui n'est pas sans rappeler les lois énoncées par Vladimir Propp dans sa *Morphologie du conte*.

Le principe de répétition est renforcé par celui de la symétrie. Ainsi le premier préfet arrêté au cimetière retrouve-t-il en toute aménité un second préfet, induisant la situation curieuse de deux préfets de police. Sont-ils le double l'un de l'autre? Si le préfet dédoublé est interprété par deux acteurs différents, une même comédienne incarne sa sœur et son sosie. Le corps de jeune fille de la tante âgée de François de Richemond renvoie au corps intact de Doña Elvira à l'ouverture du tombeau. Foucauld déchire en deux moitiés la carte postale de la basilique du Sacré-Cœur —on peut interpréter le geste, de la part de Buñuel, comme un affront envers un édifice religieux construit pour effacer la mémoire de la Commune de Paris—.

Dernier principe: le renversement. Lors d'un dîner, raconté par le professeur d'anthropologie pour rappeler le caractère relatif des mœurs, les invités conversent aimablement autour d'une table, assis chacun sur un siège de toilettes, pantalons ou robe relevés, brochant avec délectation sur le thème des déjections corporelles, grimacent à l'évocation de la nourriture, et s'éclipsent, discrètement, pour aller manger dans une alcôve, inversant les opérations de l'alimentation et de la défécation. Renversement des fonctions corporelles dont on trouve un écho dans le récit du préfet sur sa sœur, décédée à la suite d'une colique du miserere, en rejetant les excréments par la bouche. Certaines facéties jouent sur des effets de recto-verso. Le chapelier nîmois masochiste enfle un pantalon dont la découpe postérieure laisse ses fesses à découvert afin de mieux ressentir la violence du fouet; les élèves potaches épinglent une silhouette en papier au dos du professeur.

En jouant sur les principes de répétition, de symétrie et de renversement, en proposant une série de rimes internes, l'apparent coq-à-l'âne narratif se révèle obéir à une règle du jeu qui rappelle l'art de Raymond Roussel. On sait que l'écrivain a bâti son œuvre sur un Procédé dont il est l'inventeur. Partir d'une phrase dans laquelle chaque mot peut se prêter à un double sens pour écrire un conte qui relie le premier sens de la phrase au second. Disloquer une expression par homophonie — la comptine *J'ai du bon dans ma tabatière* devient *jade tube onde aubade*— pour former une chaîne de mots qui deviennent des éléments du récit. Autrement dit, un jeu de contraintes par torsion du langage. «Ce procédé, en somme, est parent de la rime. Dans les deux cas il y a création imprévue due à des combinaisons phoniques».⁷ Si le matériau du cinéaste n'est pas strictement linguistique —mais les mots d'esprit abondent dans *Le Fantôme de la liberté*—, il répond lui aussi à une logique matricielle. La séquence d'ouverture napoléonienne expose nombres de thèmes et de motifs, à travers la profanation, la nécrophilie, la religion, le retour à la Loi, qui seront repris et exposés au cours du film. Ce travail formel reste, bien sûr, manifeste chez Buñuel, même s'il suppose une attention vigilante de la part du spectateur, alors qu'il est totalement effacé chez Roussel. La recherche des phrases matricielles par Jean Ferry dans le texte de Roussel s'est avérée impossible, voire chimérique.⁸ Mais la logique de permutation est commune à l'écrivain et au cinéaste. Je pense à la visite médicale de Foucauld, inquiet de ses insomnies et des apparitions nocturnes dont il est témoin. À son récit, le médecin reste sceptique, mais devient subitement intrigué lorsque son patient lui tend la lettre reçue pendant son sommeil, réalisant la prophétie de Coleridge. «Si un homme traversait le Paradis en songe, qu'il reçut une fleur comme preuve de son passage, et qu'à son réveil, il trouvât cette fleur dans ses mains... que dire alors?».⁹ Au moment où il s'apprête à la lire, il est appelé par son infirmière qui lui annonce qu'elle vient de recevoir un message l'informant de l'état de santé de son père. Le médecin se retrouve avec deux lettres entre les mains, il lit celle de son assistante et lui accorde son congé. En partant, l'infirmière reprend l'une des deux missives sans que nous sachions exactement laquelle. Permutation des lettres, ironique en un sens —le message reçu par Foucauld nous restera inconnu—, à la façon d'une énigme.

7 ROUSSEL, R., *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, L'Imaginaire Gallimard, 2010, p. 23.

8 Cf. FERRY, J., *L'Afrique des impressions*, Paris, Pauvert, 1967.

9 Samuel Taylor Coleridge, cité par BORGES, J. L., dans «La Fleur de Coleridge», *Enquêtes*, trad. Paul et Sylvain Bénichou, Paris, Gallimard, 2006, p. 26.

Ontologie

La permutation des situations dramatiques n'est pas sans produire des écarts. Chaque reprise est source d'une différence. La séquence des cartes postales illustre à merveille ce processus. Alors que le spectateur est amené à penser qu'il s'agit d'images pornographiques par le caractère libidineux du personnage qui a glissé les cartes dans la poche de Véronique et la réaction de ses parents, pris de frénésie érotique à leur vue, il apparaît qu'il s'agit de simples clichés des monuments de Paris. Linda Williams a souligné combien le travail du film vise à créer de la différence dans le semblable, contrairement à la métaphore qui a la vertu de rapprocher des choses dissemblables.¹⁰ La séquence entière joue sur ce trouble ontologique. Rien n'est semblable à lui-même, les choses se dédoublent ou expriment leur contraire. Foucauld s'étonne que sa femme soit déjà de retour alors qu'elle n'est pas sortie. Elle lui fait remarquer qu'il ne la reconnaît pas dans la rue. «La mer n'est plus la mer», soupire-t-il à l'idée d'un séjour balnéaire. «Pourquoi un *check-up?*», s'enquiert-il, «il y a une expression en français qui signifie exactement la même chose: examen général». La tarentule *Lycosa* dessinée par sa fille est en fait une mygale. Les cartes postales sont rendues à Véronique comme si de rien n'était. Autant de signes d'une dissemblance au cœur des choses. On retrouve ce jeu dans l'ensemble du film. Les deux préfets sont-ils deux figures du même? «Saint Christophe n'est plus un saint», s'exclame le Carme. Aliette, la petite fille du couple Legendre, disparue de l'école, est en fait toujours là, occasionnant ce mot cocasse du commissaire —«Vous avez bien fait de l'amener, cela facilite beaucoup les choses»— alors qu'il s'apprête à organiser les recherches. Le tueur poète condamné à mort sort librement du tribunal et signe des autographes. *Le Fantôme de la liberté* déjoue les catégories de l'opposition et de la contradiction; il réunit les contraires en un seul objet.

Ce trouble ontologique est aussi propre à l'univers de Roussel. Le travestissement, le masque, l'hybridation, dont témoignent les spectacles des *Impressions d'Afrique* ou les cadavres jouant leur propre mort dans les serres réfrigérées de *Locus Solus*, manifestent une profonde ambivalence. Mais le jeu de la dissemblance est plus particulièrement au cœur des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, publié en 1932. Dans ce long poème organisé en quatre chants, régi par un système de parenthèses allant jusqu'à cinq degrés d'inclusion, l'écrivain dresse la liste d'objets ou de

10 WILLIAMS, L., *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 183.

situations équivoques, de mots à double sens, des choses qui se ressemblent, qui rapetissent tout en restant semblables, qui forment une croix, qui se compensent, qui s'accordent avec bonheur, qui confondent le vrai et le faux. Traité de l'identité, selon Michel Foucault. Confusion généralisée qui invite à confondre

— à son clou mise, une bassinoire,
Pour un balancier mort, à revivre appelé;
ou
— Posé par l'escrimeur las, un masque isolant,
Pour un protège-orbite à remettre aux lunettes
D'un casseur de cailloux.¹¹

Cette attention aux effets de dissemblance, aux jeux d'échelle, qui traverse le poème de Roussel, est contemporaine d'une réflexion théorique en France chez des auteurs comme Louis Delluc ou Jean Epstein sur les puissances de la photogénie, envisagée comme un procédé de transfiguration du réel. La photogénie se caractérise par un double mouvement de ressemblance et de métamorphose. L'image cinématographique est à la fois mimétique et dissemblable. «La vue chancelle sur des ressemblances», écrit Epstein. «Cela n'est-il donc pas digne d'attention qu'à l'écran personne ne se ressemble? Qu'à l'écran rien ne se ressemble? Que chaque identité y réapparaisse avec d'autres traits, inconnus à l'œil humain?».¹² Epstein souligne, d'un côté, la difficulté de se reconnaître dans l'image, l'irréalité du gros plan, le caractère merveilleux des procédés comme le ralenti ou le mouvement rétrograde, et propose, de l'autre, d'utiliser le cinéma comme preuve juridique au tribunal. D'où le paradoxe d'un procédé contradictoire, entre ressemblance et déformation. Difficile de ne pas retrouver ici le trouble ontologique du *Fantôme de la liberté* qui repose lui aussi sur un principe de reconnaissance et de dissemblance. Les scènes des cartes postales ou de la petite fille disparue pourtant présente ne cessent de jouer sur les troubles de la reconnaissance. Le film tout entier repose sur un principe de désorientation dans l'espace par ses sautes narratives, dans le temps par ses ellipses, mais aussi par rapport aux personnes —les Carmes devenus joueurs de poker ou le tueur poète— ou affectant l'identité de la personne elle-même —le double préfet ou la tante âgée au corps de jeune fille—.

On peut s'étonner de cette référence à la notion de photogénie, totem théorique des avant-gardes des années 1920, à propos d'un film réalisé à 1974. Mais *Le Fan-*

11 ROUSSEL, R., *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Paris, Alphonse Lemerre, 1932, p. 97.

12 EPSTEIN, J., «La vue chancelle sur des ressemblances» [1928], *Écrits sur le cinéma I*, Paris, Seghers, 1974, p. 184.

tôme de la liberté fut reçu à sa sortie, ne l'oublions pas, comme un retour aux années de jeunesse surréalistes du cinéaste. Et la référence à Epstein n'est pas fortuite, puisque Buñuel fut son assistant sur *Mauprat* (1926) et *La Chute de la maison Usher* (1928) et publia en 1927 un essai, «Du plan photogénique», qui fait l'éloge du gros plan dans des termes proches d'Epstein, d'ailleurs cité dans l'article.¹³ Certes, la photogénie ne se réfère plus ici à la vertu du gros plan ou du ralenti; elle est convoquée au plan dramatique, comme si les personnages se débattaient dans les sortilèges de la dissemblance, à l'instar des situations trompeuses énumérées par Roussel dans ses *Nouvelles Impressions d'Afrique*.

Parodie

La passion de Roussel pour les images a souvent été relevée. Ses poèmes descriptifs dressent l'inventaire de miniatures —la vignette minuscule enchâssée dans un porte-plume (*La Vue*), une étiquette d'eau minérale (*La Source*), le dessin d'un en-tête de papier à lettres (*Le Concert*)—, scrutant chaque détail avec minutie. Il réussit le tour de force d'inclure au sein d'un paysage balnéaire la description d'images imprimées sur le seau d'un enfant sur la plage ou l'illustration figurant sur un rouleau de musique. Dans son roman en vers, *Les Noces*, découvert après sa mort, il insère dans le récit d'une croisière sur le bateau-mouche parisien ou d'une promenade au bois de Vincennes la présentation méticuleuse d'images trouvées —la page d'un journal ou une carte à jouer miniature—, à la manière de vignettes imbriquées dans un panorama.

Si l'on prête attention au décor du *Fantôme de la liberté*, force est de constater la présence foisonnante d'images en arrière-plan, qu'il s'agisse de tableaux, d'affiches, de dessins ou d'objets posés sur les meubles ou les dessus de cheminée. Buñuel aime l'image dans l'image. On peut citer les portraits et les paysages romantiques des appartements bourgeois des familles Foucauld et Legendre; les gravures chez le premier médecin; la nature morte et les estampes dans l'auberge; les affiches dans la salle de classe du commissariat; la reproduction de *L'Embarquement de la reine de Saba* de Claude Lorrain chez les amis du professeur; les toiles abstraites chez le second médecin; les dessins d'enfants qui décorent la classe d'Aliette; les dessins ferroviaires de la taverne; les tableaux de l'appartement du préfet; la carte de France dans la salle de classe de la police et celle de Paris dans le bureau du

13 BUÑUEL, L., «Du plan photogénique» [1927], *Le Christ à cran d'arrêt*, trad. Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Plon, 1995, pp. 146-151.

commissaire. À quoi s'ajoutent les nombreux objets disséminés dans le décor: l'horloge au centre du dessus de cheminée chez les Foucauld; les deux vases de porcelaine blanche dans leur chambre à coucher encadrant un buste; les animaux empaillés et les bassinoires de l'auberge; les deux potiches blanches de part et d'autre de l'aquarium du salon; les lampes métalliques et modernes du second médecin, etc. On peut aussi remarquer que la ligne de livres placés dans le secrétaire du salon derrière Foucauld, assis dans son canapé, est sensiblement la même que ceux placés sur une étagère dans le bureau du commissaire. La Gitane du paquet de cigarettes des joueurs de poker rappelle la danseuse de flamenco. Le film se plaît à présenter des rimes visuelles qui renforcent les échos entre les situations.

Mais quel est le statut exact de ces éléments de décor? Qu'il s'agisse d'un appartement bourgeois, d'un cabinet médical, d'une auberge de province ou d'un commissariat parisien, leur choix, dû au décorateur Pierre Guffroy, obéit à un typage sociologique manifeste.¹⁴ Est-ce pour autant leur seul rôle? Au-delà de leur fonction décorative, on peut déceler en effet un dessein plus poétique. Le statut ambivalent des cartes postales érotiques dans le film nous invite à regarder les tableaux et les objets du décor de façon soupçonneuse, à la façon des scapulaires et des médailles religieuses transformées en jetons de poker. Une image peut en cacher une autre, selon la leçon de Magritte. On décèle des signes troublants. Visible dès le générique, le *Tres de mayo* de Goya se retrouve de façon paradoxale et inattendue dans le bureau du commissaire de police. On pourrait multiplier les exemples. Les deux appartements bourgeois, les deux salles de classe, les deux cabinets médicaux semblent se répondre par un jeu discret de variations dans le placement des bibelots. Objets, tableaux et accessoires délivrent-ils un message symbolique précis? Rien n'est moins sûr. Ils fonctionnent davantage comme des signes vides, susceptibles de permutation, dont la présence insistante ne cesse de troubler. Chaque décor offre une panoplie de tableaux ou de bibelots qui frappent par leur banalité, leur caractère stéréotypé, et suggèrent un effet de trompe-l'œil. Les personnages circulent au sein d'un jeu de cartes. La parodie affleure en surface. On retrouve d'ailleurs le travail de la parodie dans le mélange des genres —comédie, drame, fantastique, policier—, le choix d'acteurs et de comédiennes familiers au cinéma français des années 1970 —le film de Buñuel se démarque assez peu en apparence des productions commerciales de son époque— et les intérieurs volontiers stéréo-

14 Pierre Guffroy (1926-2010) fut aussi le décorateur de Buñuel sur *La Voie lactée*, *Le Charme discret de la bourgeoisie* et *Cet obscur objet du désir*.

typés. Un film peut en cacher un autre. Autant de traits qui rappellent aussi l'art de Raymond Roussel, épris de vaudeville et de mélodrame, reprenant et détournant les séries culturelles de son temps.

Carnaval

Lors de son séjour à Hollywood, le cinéaste dressa un tableau des situations narratives possibles au cinéma qui lui permettait, à la seule connaissance des éléments de départ, de deviner le récit complet d'un film.

Dans mes moments d'oisiveté, qui n'étaient pas rares, j'avais imaginé et fabriqué [...] un tableau synoptique du cinéma américain. Sur un grand morceau de carton, ou une planchette, je disposai diverses colonnes mobiles, à tirettes, faciles à manœuvrer. Dans la première colonne on pouvait lire par exemple *les ambiances*: ambiance parisienne, de western, de gangsters, de guerre, tropicale, de comédie, moyenâgeuse, etc. Dans la deuxième colonne on lisait *les époques*, dans la troisième *les personnages principaux*, et ainsi de suite. On comptait quatre ou cinq colonnes. Le principe était le suivant: à cette époque-là le cinéma américain obéissait à une codification si précise, si mécanique, qu'il était possible, grâce à mon système de tirettes, en mettant sur une même ligne telle ambiance, telle époque et tel personnage, de connaître infailliblement l'histoire principale du film.¹⁵

Le dispositif n'est pas sans rappeler les différentes machines inventées pour lire les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, notamment celle de Jacques Brunius, aujourd'hui disparue, qui disposait le texte en bandelettes.¹⁶ Il témoigne de l'intérêt du cinéaste pour l'art combinatoire et de son mépris pour les conventions du cinéma commercial. Il est loisible d'interpréter la logique narrative du *Fantôme de la liberté*, qui procède par des sauts imprévus entre les colonnes, comme un écho tardif et transgressif du tableau synoptique de sa jeunesse.

Cette construction par bifurcations et renversements participe de l'art du *carnaval*. Les exégètes ont déjà relevé l'importance du carnaval dans le cinéma de Buñuel.¹⁷ Il suffit de penser à la séquence de *La Cène* de *Viridiana* ou à *L'Ange ex-*

15 BUÑUEL, L., *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 160.

16 Lire FASSIO, J. E., «La machine à lire Roussel, ou la machine à lire les *Nouvelles Impressions d'Afrique*», *Bizarre*, n. 34-35, 1964, pp. 63-66. On pense au livre-objet de Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, publié en 1961, offrant des languettes qui permettent au lecteur de composer des sonnets de façon combinatoire.

17 Cf. BIKANDI-MEJIAS, A., *El carnaval de Buñuel*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2000.

terminateur pour mesurer cette influence. Chacune des rencontres du *Fantôme de la liberté* repose sur une transgression de la Loi —inceste, nécrophilie, profanation, obscénités, licence érotique—, qui précipite le bouleversement de l'ordre social, la négation de la hiérarchie, la révolte logique, le retour des âmes des morts, propres à l'esprit du carnaval. Les personnages se heurtent à une limite morale ou juridique qu'ils outrepassent en s'affranchissant de l'autorité de la Justice, de la police, de l'État, de la médecine, de l'école, de l'Église. La fonction carnavalesque ne s'exerce pas seulement sur la nature des épisodes, mais sur la construction d'ensemble. Chaque situation est susceptible de se retourner ou de se renverser, voire de se contredire. La référence à Roussel insiste à cet égard. On connaît sa passion pour le carnaval. Son premier roman, *La Doublure* (1897), décrit le séjour d'un couple malheureux à Nice lors du Carnaval et propose un tableau détaillé sur trois mille vers des masques, des têtes de carton, des chars, en évoquant l'ambiance triviale de la fête, les pluies des confettis de plâtre, les facéties insolentes des participants. On peut citer également ses textes plus tardifs, *L'Inconsolable* et *Têtes de carton du carnaval de Nice* (1904). Mais sous la description des frasques turbulentes se devine un travail du signe. Roussel est fasciné par le caractère langagier des rébus du carnaval —pancartes, inscriptions, masques—, basés sur des tropes comme l'oxymore, la répétition, l'hyperbole.¹⁸ On retrouve ces figures dans le film du Buñuel, par exemple dans l'épisode de la tante âgée au corps de jeune fille —oxymore—, la double visite médicale —répétition— ou la recherche d'un renard par le tank des militaires —hyperbole—.

L'arbitraire du signe qui hante Roussel est présent chez Buñuel. L'écart entre les mots et les choses alimente les conversations. Dès l'ouverture, la bonne s'enquiert auprès de sa voisine de la définition du terme *paraphernalia*. «Qu'est-ce que c'est, le *paraphernalia*? C'est une herbe qui sent bon, c'est un chapelet?» Les jeux de langage prolifèrent. Je citerai le terme *néoplasie* utilisé par le médecin pour qualifier un cancer, le néologisme malicieux du gendarme —«Nous sommes de service à l'*artique échanquée moulinienne*»—, les définitions ambivalentes de la sainteté. Sans oublier les patronymes: si Foucauld peut évoquer le philosophe Michel Foucault, auteur d'un essai sur Raymond Roussel, Legendre rappelle l'historien Maurice Legendre dont les travaux inspirèrent *Las Hurdes*. De façon plus incongrue, le chapelier nîmois s'appelle Bermans —et non Rossetti, corrigé à la main sur le scénario: «Attention! Le Chapelier doit s'appeler M. Bermans. Sa compagne doit s'appeler Mlle Rosembaum», soulignant l'importance du choix des patronymes—. D'où la fonction du langage, des tautologies, des quiproquos,

18 Cf. JENNY, L., «Le discours du carnaval», *Littérature*, n. 16, 1974, pp. 19-36.

comme fil conducteur de l'intrigue, qui confirme l'influence roussellienne. «On serait donc en droit de se demander si cette succession de scènes différentes n'a pas été obtenue par la combinatoire d'un nombre restreint de données initiales».¹⁹

Après avoir exprimé sa profonde lassitude —«J'en ai marre de la symétrie»—, Foucauld se lève de son canapé pour déplacer l'horloge sur le dessus de la cheminée. La scène prête à sourire. La phrase est l'une des rares répliques absentes du scénario, rajoutée au tournage. Foucauld est-il un avatar du cinéaste? En improvisant cette réplique, Buñuel nous livre-t-il un indice? Le cinéaste a toujours accordé en effet beaucoup de soin à la préparation de ses films. Ses tournages et ses montages sont connus, au dire de ses collaborateurs, pour leur brièveté et leur efficacité. À la lecture du scénario, on mesure d'ailleurs la fidélité du montage final au script. Buñuel a-t-il été lassé d'un excès de symétrie dans l'exécution de son film? Peut-on transgresser ses propres règles? Si le procédé roussellien donne lieu à l'invention d'un univers merveilleux, extra-humain, le monde décrit par Buñuel reste toujours rivé à la Loi. Les bifurcations narratives, les aléas des rencontres, le jeu du hasard semblent frappés d'un éternel retour, accusé par le caractère circulaire du film —le cri des Espagnols au générique manifestant leur attachement à la monarchie au point de renoncer à leur liberté résonne dans la scène finale du zoo—. *Le Fantôme de la liberté* apparaît à cet égard comme une réflexion, ironique et désabusée, sur la loi du récit et les paradoxes du libre arbitre.

Post-Scriptum

Le film de Buñuel sort à Paris en septembre 1974 alors que Dalí tourne à New York son hommage à Roussel.²⁰ Étrange coïncidence. Dans ce film réalisé pour la télévision allemande, il raconte un voyage imaginaire en Haute-Mongolie à la recherche d'un champignon hallucinogène. Les images, d'une rare beauté, sont tirées de vues microscopiques de taches d'oxydation d'un stylo-plume sur lequel l'artiste a uriné régulièrement. Si la référence à Roussel est continue chez Dalí, elle est absente, nous l'avons dit, chez Buñuel qui cite plus volontiers le marquis de Sade ou les écrivains naturalistes français de la fin du XIX^e siècle. Mais *Le Fantôme de la liberté* ne se prive pas d'allusions au surréalisme, ne serait-ce qu'à travers la figure du tueur poète rappelant la célèbre phrase de Breton: «L'acte surréaliste le plus

19 SAAD, G., «Un fantôme parcourt la langue, c'est le fantôme de la liberté», *La Licorne* [en ligne], Collection La Licorne, 1993 (<https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=392>).

20 Lire BOFILL, J. et SALCEDA, H., *Dalí-Roussel. Paranoia crítica y cibernética textual*, Madrid, Libros de la resistencia, 2022.

simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule». ²¹ Et nous retrouvons Roussel, non seulement dans le principe de permutation et de dédoublement, mais dans la thématique incestueuse ou criminelle, si présente dans *Locus Solus*, l'esprit carnavalesque et la coprophilie, déjà épinglée par Dalí à propos des *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Le fantôme de Roussel hante *Le Fantôme de la liberté*. Comment interpréter cette présence latente?

Buñuel rappelle dans ses Mémoires que Dalí lui envoya des messages enthousiastes en 1966 pour l'inviter à une nouvelle collaboration. Ce à quoi Buñuel répondit par le proverbe espagnol: «*agua pasada no mueve molino*» (l'eau passée ne fait plus tourner le moulin). Peu après, lors d'un entretien à la presse, Buñuel déclara qu'il aimerait bien boire une coupe de champagne avec Dalí avant de mourir. Ce à quoi Dalí répondit: «Moi aussi, mais je ne bois plus». ²² Dialogue de sourds. Leurs messages croisés rappellent la substitution des lettres entre les mains du médecin. Buñuel a-t-il adressé, par le biais de Roussel, une lettre secrète à Dalí qui resta cachetée?

21 BRETON, A., *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963, p. 78.

22 BUÑUEL, L., *Mon dernier soupir...*, *op. cit.*, pp. 229-230.