Luis Bunel, Octave Mirbeau et l'histoire de France : Le Journal d'une femme de chambre

Autor(en): **Pithon, Rémy**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **5 (1972)**

Heft 1

PDF erstellt am: **04.07.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-871006

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

LUIS BUNUEL, OCTAVE MIRBEAU ET L'HISTOIRE DE FRANCE : *LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE*

Luis Bunuel a, dans sa longue carrière, adapté de nombreuses œuvres littéraires. C'est le cas pour plusieurs de ses films de la période mexicaine, parmi lesquels on peut citer *Cuando los hijos nos juzgan* d'après *Pierre et Jean* de Maupassant, *Abismos de pasión* d'après *Wuthering Heights* d'Emily Brontë et *Las Aventuras de Robinson Crusoe* d'après Daniel Defoe. Si l'on examine une filmographie complète [1], on relève l'adaptation d'œuvres fort disparates dont les auteurs vont de José-André Lacour à Joseph Kessel en passant par Henry Castillou et Emmanuel Roblès, sans parler des écrivains de langue espagnole. Parmi les longs métrages de fiction, six seulement sont construits sur des scénarios originaux : deux œuvres mexicaines mineures, une œuvre inachevée [2] et trois films importants, qui sont *Los Olvidados, Viridiana* et *La Voie lactée.* On peut s'étonner de la rareté des scénarios originaux, s'agissant d'un tempérament aussi indépendant et aussi original que Bunuel. En fait, s'il adapte souvent des romans, parfois des pièces de théâtre, c'est qu'il a l'habitude d'en tirer des films très personnels, au prix souvent d'une modification ou d'une distorsion profonde de l'œuvre écrite. Mais cette adaptation, au sens fort du terme, ne se fait pas au hasard des circonstances ; on peut assez aisément en expliquer le processus en cherchant à comprendre ce qui a pu intéresser Bunuel dans une œuvre littéraire, même médiocre. Du même coup peuvent apparaître en pleine lumière certaines de ses préoccupations essentielles.

Notre but est de tenter un travail de ce type à propos d'un film qui est précisément fondé sur un roman français assez notoire : *Le Journal d'une femme de chambre* d'après Octave Mirbeau. Le découpage complet (donc le dialogue intégral) est publié [3], ce qui permet de se livrer à une comparaison très serrée avec le roman.

Remarquons tout d'abord au générique que l'adaptation et les dialogues sont signés de Bunuel lui-même et de Jean-Claude Car-

rière, qui ont également préparé le scénario et les dialogues de *Belle de Jour* et de *La Voie lactée*. L'équipe est donc la même pour tous les films français récents, adaptés ou non. Bunuel a toujours tenu à un groupe de travail cohérent ; pour ses films espagnols (*Viridiana* et *Tristana*) il travaille avec Julio Alejandro ; pour ses films mexicains, avec Luis Alcoriza (même si on trouve le nom de Raymond Queneau au générique de *La Mort en ce Jardin* !) et Julio Alejandro.

D'autre part, il faut signaler que le roman de Mirbeau a tenté plusieurs cinéastes. On sait que Jean Renoir l'a adapté à l'écran aux Etats-Unis en 1946, sous le titre anglais de *The Diary of a Chambermaid*. Bien avant, Erich von Stroheim s'était intéressé à l'ouvrage et avait prévu une adaptation cinématographique, qu'il ne put jamais réaliser, mais dont il garda quelques idées insérées dans d'autres films, notamment un élément de *The Merry Widow* [4], tourné en 1925.

Lorsque Bunuel se décida à adapter à l'écran le roman de Mirbeau, en 1963, il mettait à exécution un projet qu'il avait envisagé depuis longtemps. Il semble d'ailleurs s'y être résolu sans enthousiasme excessif, sous la pression du producteur. Après les années obscures passées au Mexique, Bunuel avait acquis une grande notoriété. En 1961, c'est la bombe de *Viridiana*. Dès lors Bunuel va se partager entre le Mexique (*El angel exterminador,* 1962 ; *Simon del Desierto,* 1965) et la France (*Belle de Jour,* 1966 ; *La Voie lactée,* 1968). Devenu un des cinéastes les plus célèbres du monde, il va disposer de moyens financiers considérables, d'acteurs de premier plan, d'une publicité assurée, fondée d'ailleurs partiellement sur le parfum de scandale qu'une certaine partie de l'opinion respire avec délice autour de ses films.

Or *Le Journal d'une femme de chambre,* tourné en France, avec une actrice très célèbre, Jeanne Moreau, et de nombreux acteurs connus, a été très mal reçu par la critique, à quelques exceptions près [5]. C'est sans doute qu'on attendait une œuvre violente et baroque, comme l'association Bunuel-Mirbeau le faisait prévoir [6]. Or on découvrit un film, féroce certes dans ses intentions, un des plus durs peut-être de son auteur, mais d'une retenue stylistique et d'un classicisme dans les moyens mis en œuvre qui firent croire à un Bunuel fatigué, alors qu'il n'était que serein.

Serein et fort conscient de ce qu'il faisait. Nous allons en effet tenter de montrer que son attitude face à Mirbeau est le résultat d'un travail précis et d'un choix délibéré.

* *
*

Rappelons en quelques mots le sujet et la structure du roman achevé en mars 1900 : Mirbeau a adopté la fiction littéraire du journal intime, celui qu'une femme de chambre de la fin du XIX^e siècle, Célestine, aurait tenu durant le temps de son douzième et dernier engagement, dans une famille de province en Normandie. Le journal de Célestine raconte certains épisodes de sa vie au Prieuré, propriété de ses patrons, M. et M^me Lanlaire ; mais le récit est constamment entrecoupé de retours en arrière (un cinéaste dirait : de flashes back...), qui nous ramènent à d'autres places occupées par Célestine, à son enfance, à sa famille, à ses amours, ses déceptions, ses expériences de la vie. A la fin du journal, le lecteur apprend que Célestine épouse un autre employé des Lanlaire et qu'ils ont quitté le service pour ouvrir un café à Cherbourg.

Chez Mirbeau donc, le séjour au Prieuré n'occupe qu'une partie du roman, même si c'est la partie essentielle, tant par l'étendue du récit que par sa structure même. Il y est question d'un couple de provinciaux desséchés, vivant seuls dans un grand domaine. M. Lanlaire est un mari frustré, qui poursuit toutes les servantes de ses assiduités, ce qui entraîne de fréquents scandales. M^me Lanlaire tient les cordons de la bourse et par là tyrannise son mari, dont elle tolère les écarts dans la mesure où ils ne sont pas coûteux. Ils ont à leur service deux domestiques : Marianne, une cuisinière un peu demeurée, et Joseph, l'homme à tout faire, personnage inquiétant, maniaque de l'ordre et de la morale, antisémite militant, dont Célestine finira par devenir l'épouse, fascinée qu'elle est par cet homme dont elle sait pourtant qu'il a violé et assassiné une petite fille et volé ses patrons pour ouvrir à Cherbourg le petit café de ses rêves. Les derniers mots du journal sont : « Je sens que je ferai tout ce qu'il voudra que je fasse, et que j'irai toujours où il me dira d'aller... jusqu'au crime !... » (p. 519).

En plus de cet épisode de la vie de Célestine, il y a donc une série de récits relatifs à des faits antérieurs, notamment des descriptions plus ou moins développées des maîtres qu'elle a servis. A cette occasion, Mirbeau a dressé une série de portraits de l'aristocratie française de son temps, qui sont d'une férocité incroyable : Célestine n'a rencontré dans ses différentes places que méchanceté, perversion, hypocrisie, avarice, nymphomanie... et la liste est incomplète ! En outre, Mirbeau égratigne au passage un certain nombre de ses confrères.

Le roman se prêtait donc particulièrement bien à l'adaptation cinématographique : il est largement dialogué ; il est construit selon une technique de récit qui offre un découpage tout fait en séquences

aisées à monter en flash back ; les personnages sont bien typés et souvent même décrits physiquement avec la précision nécessaire pour simplifier le travail du metteur en scène. On prévoit à première lecture quels peuvent être les « clous » du spectacle cinématographique : un capitaine en retraite assommant son animal préféré, un furet, et se le faisant préparer pour son dîner ; une bonne sœur faisant mutiler sur le toit de l'église une statue masculine qui lui donne de mauvaises pensées ; Célestine trônant à son comptoir de Cherbourg en costume alsacien, Joseph violant une petite fille dans un bois, etc... Or Bunuel n'a rien fait de ce qu'on attendait de lui : nous allons voir qu'il a fortement élagué le roman, et modifié toute la fin ; il a également transformé avec beaucoup de soin les dialogues. Examinons cela point par point.

* *
*

Première remarque : tous les retours en arrière du roman ont disparu, et le film est construit comme une narration simple, sans flash back. Il n'est question que du séjour au Prieuré (dont les propriétaires portent un nom exempt de ridicule : Monteil). Célestine n'évoque jamais de souvenirs dans son journal. Il n'y a d'ailleurs même plus de journal ! Il n'est jamais fait allusion à rien de pareil, ni dans le dialogue ni dans l'image : au début du film, on voit Célestine déballant ses bagages ; il y a, visibles dans les divers plans, du papier à lettres et des photos, ainsi qu'un encrier, mais pas de journal intime [7]. On se demande même pourquoi personne ne s'est étonné du titre. Sa seule justification est le respect pour Mirbeau, encore que Bunuel n'ait pas toujours eu ce scrupule [8]. On pense à d'autres films célèbres qui sont censés visualiser un journal intime : à part *Le Journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson, d'après Bernanos, où la page écrite apparaît sur l'écran, la référence qui s'impose est *Das Tagebuch einer Verlorenen* de Pabst, dans lequel le cahier qui servira de journal est montré avec précision au début du film, puis réapparaît, même si ce n'est qu'un procédé commode [9].

Un seul épisode antérieur à celui du Prieuré a cependant retenu l'attention de Bunuel, le premier chez Mirbeau. Célestine y raconte son bref passage à la campagne chez un vieux monsieur, qui manifesta très rapidement sa passion pour les bottines de sa servante, et qui mourut quatre jours plus tard, « une de mes bottines si durement serrée dans ses dents, qu'après d'inutiles et horribles efforts je fus obligée d'en couper le cuir, avec un rasoir, pour la leur arracher... »

(p. 16). Cet épisode avait d'ailleurs aussi frappé Erich von Stroheim, qui a introduit cet élément fétichiste dans le personnage du baron Sadoja de *The Merry Widow*. Bunuel l'avait certainement remarqué à première lecture ; on sait la fréquence du fétichisme du pied dans ses films : bornons-nous à citer le début de *Viridiana* et la scène de ce même film où l'oncle essaie la chaussure de sa défunte femme, ainsi qu'un ou deux plans célèbres de la scène d'amour de *L'Age d'or* ; le thème est fréquent dans les films de l'époque mexicaine et apparaît même dans le scénario d'un film jamais réalisé qui se serait intitulé *Goya y la duquesa de Alba* [10]. La critique a d'ailleurs ironisé, à la sortie du *Journal d'une femme de chambre,* sur le début du film, où l'image et le dialogue insistent sur les bottines de Célestine [11]. Là où on a vu une adjonction de Bunuel, incapable de ne pas glisser ses obsessions dès les premières images de son film, il n'y avait en fait qu'une adaptation très fidèle de Mirbeau, comme l'étude du dialogue le prouve :

Bunuel :

CÉLESTINE. Les gens ont l'air de s'amuser comme des fous, par ici...
La voiture continue à avancer (divers plans).
Célestine lève une jambe, qu'elle appuie en face d'elle, et se met à relacer un de ses souliers. (Gros plan sur son soulier et retour sur Joseph.) Il se retourne et regarde en direction des pieds de Célestine.

JOSEPH. C'est tout ce que vous avez comme chaussures ?
Interloquée, Célestine reste un instant sans répondre. Elle ne comprend pas les paroles de Joseph (plan des deux).

CÉLESTINE. Quoi ?... Qu'est-ce que vous dites ? Je comprends pas...
Joseph reprend sa première position, regardant la route. En faisant ce mouvement, il murmure entre ses dents, de façon si imperceptible que Célestine ne peut comprendre ce qu'il dit, avec un geste de mépris.

JOSEPH, *il crache son mégot.* Fais l'innocente, va...
Tandis que Célestine reste silencieuse, étonnée, la voiture continue son chemin.
Enchaîné. (pp. 15-16)

Mirbeau :

Il mit son cheval au pas pour monter une côte et, tout à coup, avec un sourire moqueur, il me demanda :

— Avez-vous au moins apporté une bonne provision de bottines ?

— Sans doute ! dis-je, étonnée de cette question qui ne rimait à rien, et plus encore du ton singulier sur lequel il me l'adressait... Pourquoi me demandez-vous ça ?... C'est un peu bête ce que vous me demandez-là, mon gros père, savez ?...

Il me poussa du coude légèrement et, glissant sur moi un regard étrange dont je ne pus m'expliquer la double expression d'ironie aiguë et, ma foi, d'obscénité réjouie, il dit en ricanant :

— Avec ça !... Faites celle qui ne sait rien... Farceuse va... sacrée farceuse !

Puis il claqua de la langue, et le cheval reprit son allure rapide. (pp. 9-10)

En revanche personne n'a signalé l'idée des scénaristes, qui ont ajouté un détail à la vie quotidienne du Prieuré, dominé par une maîtresse de maison avare et acariâtre : tout le monde, sauf son père, se déchausse pour entrer au grand salon, afin d'épargner un tapis de la Savonnerie. Ce qui nous vaut quelques gros plans de chaussures, notamment des chaussures de Joseph. Mais là encore Bunuel s'amuse à leur donner également une signification dramatique : c'est en examinant la semelle des souliers de Joseph que Célestine va combiner toute une mise en scène pour le faire soupçonner de viol et arrêter (pp. 20, 112-113, 117).

Il n'en reste pas moins que Bunuel a tenu à conserver l'épisode du vieux monsieur fétichiste, mais il l'a fondu en quelque sorte dans l'histoire qui se passe au Prieuré. Le vieux monsieur, qui conserve son nom de Rabour, devient dans le film le père de M^me^ Monteil, de telle sorte que la famille comporte au début trois personnes. Ce qui permet à Bunuel d'inventer une scène qui n'est pas dans Mirbeau : M. Monteil, qui passe le plus clair de son temps à la chasse, donne une leçon de tir à son beau-père, lequel pulvérise un papillon d'une balle bien placée ! Un document de plus au dossier du bestiaire bunuélien, qui est d'ailleurs largement représenté dans le film : citons, sans prétendre être complet, outre le papillon de M. Rabour, les escargots sur les jambes de la petite fille, une souris dans la cuisine, une oie égorgée par un sadique, une grenouille dans un jardin potager, des fourmis dans une serre (ces dernières en gros plan !),

pour ne rien dire des animaux de la forêt qui apparaissent dans la séquence que nous allons citer dans un instant [12]. M. Rabour meurt au milieu du film. A la fin d'un panoramique, le spectateur voit un instant son cadavre : il a une bottine dans une main, l'autre à côté de lui (pp. 73-74); Bunuel a renoncé au plan-choc de la bottine entre les dents ! La simple étude de la façon dont il a intégré le personnage de M. Rabour dans son film montre deux choses: la volonté de s'en tenir à une narration tout à fait linéaire et le refus des effets, dont le roman de Mirbeau lui offrait la tentation.

Une constatation analogue peut être faite en examinant les scènes violentes que Bunuel a conservées pour le déroulement de son récit, mais en se refusant la facilité de les montrer. L'exemple le plus probant est la scène du viol de la petite Claire par Joseph : Mirbeau introduisait le personnage de Claire à cette seule occasion, et laissait planer le soupçon sur Joseph. Bunuel a déjà montré Claire au spectateur à diverses occasions, et suggère avec précision la culpabilité de Joseph, mais seulement par le montage, qui se termine sur un unique plan-choc, et encore s'agit-il d'un plan-flash (que la censure a écourté). Voyons le découpage du film : Joseph a rencontré Claire dans la forêt, et bavardé gentiment avec elle ; il la quitte, puis...

On suit Joseph qui revient à son cheval et continue son chemin. La charrette parcourt une dizaine de mètres et, soudain, comme frappé d'une idée subite, Joseph s'immobilise.

JOSEPH, *criant à Claire qui est déjà loin.* Fais attention au loup !...
Joseph a un curieux sourire..., fait quelques pas, regarde autour de lui : personne. Très promptement, il attache le cheval à un arbre et court dans la direction qu'a prise Claire. Enchaîné.
Nous sommes toujours dans la forêt. C'est la nuit, et le silence est seulement troublé par les coassements lointains de quelques grenouilles. On découvre deux lapins qui, au clair de lune, broutent dans l'herbe, tranquillement. Très proche, un écureuil qui s'enfuit affolé par le passage (panoramique rapide) d'un sanglier. Un peu plus loin, comme un animal parmi les autres, apparaît derrière un buisson (sifflement aigu d'un train qui passe au loin) une jambe de petite fille, pauvrement chaussée (travelling avant scandé par le bruit du train qui file). Claire gît à terre, les deux jambes écartées, l'une saignante, tandis que sur l'autre (plan rapproché) trois escargots grimpent lentement de la cheville au genou. (pp. 76-77)

Rien de tout cela chez Mirbeau, qui met sous la plume de Célestine une description horrifiée du cadavre de Claire, d'après les conversations du village (pp. 215-216). Là aussi Bunuel s'est interdit la simple traduction en images : il évoque par un montage. C'est beaucoup plus cinématographique, bien sûr, mais c'est aussi le début d'un style nouveau qu'il s'est donné, et qui aboutira aux extraordinaires ellipses de *Tristana.* Il suffit de revoir *Los Olvidados* ou *La Mort en ce Jardin* pour apprécier l'évolution.

Mais il y a d'autres choses à remarquer quant à la construction même de l'histoire racontée. Bunuel a développé un personnage curieux de capitaine en retraite, nommé Mauger, qui est le voisin et l'ennemi des Monteil ; non content de jeter mille déchets dans leur jardin, il traite Monteil de « sale juif ». A ce personnage de Mauger se rattachent les deux modifications essentielles que Bunuel a apportées au roman.

Tout d'abord il en a modifié la fin : dans le film, Célestine, quoique fascinée par Joseph (seule la mise en scène le montre, rien dans le dialogue ne le laisse entrevoir), refuse de l'épouser ; elle le lui a promis, car c'est à cette seule condition que Joseph, qui a, sur ce point du moins, de solides principes moraux, a consenti à répondre à ses avances ; mais c'était seulement pour obtenir de lui l'aveu qu'il avait violé et tué la petite fille; comme son plan a échoué, elle quitte Joseph après l'avoir dénoncé à la police et elle épouse le vieux capitaine Mauger (dans le roman, Célestine riait des propositions de Mauger), pour en capter l'héritage. Quant à Joseph, il ouvre son café à Cherbourg avec une autre femme, et le film se termine sur ses encouragements à une manifestation d'*Action Française.*

Cela nous amène à la seconde modification : Bunuel a modernisé l'action. Au lieu de se situer en 1900, le film se déroule en 1928, du moins si l'on en croit le découpage (p. 14). Cela entraîne naturellement toute une série de modifications de décors et de costumes, qui ont été faites avec un soin extrême. Donnons-en quelques exemples. Dans le roman, Mirbeau décrit ainsi la chambre de Joseph : « Aux murs peints à la chaux, entre les portraits de Déroulède et du général Mercier, des images saintes, non encadrées, des Vierges... une Adoration des Mages, un massacre des Innocents... une vue du Paradis... Au-dessus du lit, un grand crucifix de bois noir, servant de bénitier, et que barre un rameau de buis bénit... » (p. 381). Un peu plus loin, on signale des exemplaires de *La Libre Parole.* A un autre endroit du roman, Mirbeau met un portrait du pape dans la sellerie et fait de Joseph un membre d'un certain nombre d'organisations anti-juives et conservatrices de la région [13].

Bunuel a modernisé et ramassé toutes ces indications dans quelques plans où nous découvrons, avec Célestine, qui entre pour la seconde fois chez Joseph, sur les murs un portrait d'officier, celui de Paul Déroulède, inamovible symbole de la droite nationaliste, le pape Léon XIII, des cartes postales sur l'Alsace-Lorraine, des gravures religieuses, dont un massacre des Innocents, le crucifix, un slogan (*Vive l'armée*), et une affiche des *Camelots du roi,* section d'Elbeuf (pp. 94-95). Joseph lit l'*Action française.* Les modifications sont donc très significatives : l'antisémitisme est là, même accentué, les opinions de droite aussi, mais au goût des années 30. Joseph et son ami le sacristain militent dans la politique, écrivent des tracts et lancent des affirmations comme : « Là où vous voyez un bolchévik, il y a derrière lui un Juif » (p. 50), phrase évidemment inconcevable en 1900, et qui se réfère clairement à l'hitlérisme. Mais dans le roman on trouve de nombreuses références à l'affaire Dreyfus. Joseph crie : « Si le traître est coupable, qu'on le rembarque... S'il est innocent, qu'on le fusille... » (p. 516) ; Bunuel les a remplacées par des motifs des campagnes maurrassiennes des années 30. L'élément le plus significatif à cet égard est la dernière séquence du film : une manifestation défile devant le café d'où Joseph et sa femme la regardent passer ; on distingue un drapeau royaliste, des calicots (*La France aux Français, Herriot au poteau,* etc...) et on scande des slogans (*A bas les métèques,* etc...) typiques des mouvements d'extrême-droite entre les deux guerres. Mais il y a mieux : à un certain moment, Joseph, toujours devant son café, qui s'appelle *A l'armée française,* lance un nouveau slogan : *Vive Chiappe !* On peut en déduire que l'événement se situe après les émeutes du 6 février 1934, où l'acclamation au préfet de police limogé fut un vrai cri de ralliement des manifestants, ce qui est confirmé par l'allusion à Edouard Herriot mentionnée plus haut : on sait qu'Herriot fut particulièrement visé dans la soirée du 6 février [14]. Il est donc peu probable que le film se termine en 1927, 1928 ou 1930, comme les critiques l'ont dit [15]. Il est vrai que l'erreur peut provenir de Bunuel lui-même, malgré le soin apporté à la vraisemblance historique.

De toute manière, pourquoi ce choix ? Pourquoi Bunuel a-t-il fait de Joseph non plus un anti-dreyfusard convaincu, un inconditionnel de Drumont, mais un lecteur fervent de Léon Daudet, un fanatique de Chiappe ? Bunuel a dit qu'il se refusait à toucher aux années 1900, années de son enfance, sacrées pour lui. L'argument n'est guère sérieux ! [16] Les critiques en ont avancé un autre dès la sortie du film : parce que Bunuel avait à régler avec Chiappe un vieux compte, qui datait de 1930. On sait en effet que *L'Age d'or,*

projeté au cinéma *Studio 28,* à Paris, depuis le 2 octobre 1930, avait tout à coup été chahuté le 3 décembre par des manifestants de droite, de la Ligue des Patriotes et de la Ligue anti-juive notamment, qui avaient interrompu la projection, détruit du matériel et lacéré des toiles exposées à l'entrée (Miro, Dali, Ernst, etc...) ; dès lors une campagne violente dans certains journaux, comme le *Figaro* et l'*Echo de Paris,* avait abouti à des interventions politiques, le film étant qualifié de « spectacle bolchéviste » ; enfin le 11 décembre, le film fut interdit par le préfet de police de Paris, qui était précisément Jean Chiappe [17]. Certes le Bunuel de 1963 n'a pas oublié cet épisode. Mais de là à admettre qu'il a modernisé tout un scénario pour le simple plaisir de faire crier *Vive Chiappe* à des manifestants ridicules (sous une enseigne vantant l'amer Picon dont seule la dernière syllabe reste visible), dans les dernières images du film, il y a un pas. Bunuel était-il capable de cette gaminerie, lui qui disait en 1961, à propos de *Viridiana* : « A soixante et un ans, on ne fait pas des enfantillages » ? [18]

En fait, cette explication simpliste contient une parcelle de vérité : Bunuel a voulu faire de son film un film politique, alors que le roman de Mirbeau est un roman de mœurs tourné contre l'aristocratie. Ce caractère politique du film n'apparaît que très progressivement : esquissé par les scènes entre Joseph et le sacristain, il éclate dans la séquence de Cherbourg, où l'ancien employé des Monteil, qui viole les petites filles tout en restant un serviteur modèle, trouve son plaisir à imposer son slogan à des manifestants. L'aberration sexuelle rejoint l'aberration politique, l'aberration individuelle se fond dans l'aberration collective : ce monde va à la catastrophe, c'est-à-dire à la violence et à la guerre. Le dernier plan du film nous montre la rue déserte, où le cortège a disparu dans un raccourci ridicule, puis la caméra panoramique vers le haut, sur un ciel d'orage, tandis qu'on entend des coups de tonnerre (p. 131). Comme l'émeute de *El angel exterminador,* comme les tambours de *L'Age d'or* et de *Nazarin,* ce tonnerre est plein de signification. Bunuel a choisi de dénoncer une attitude politique qu'il déteste, dont il a eu à souffrir certes, mais surtout qui a conduit et qui conduit encore le monde à la catastrophe. Le propos dépasse largement son cas individuel. Or pour exprimer cela, il fallait se référer à des événements plus proches, plus évocateurs pour le spectateur de 1963 que ne pouvaient l'être les événements de 1900 qu'il aurait pu insérer dans la trame fournie par Mirbeau. Dès qu'on a vu cela dans le film — il n'y eut guère que Kyrou et Benayoum qui l'aperçurent immédiatement [19] — on s'explique mieux l'insistance sur le personnage de Joseph, qui devient

quasi le protagoniste, et l'effacement progressif des Monteil, qui ne sont plus guère que des comparses : le politique prend le pas sur le social. En fait, on peut affirmer sans grand risque de se tromper que nous tenons là une des explications de l'hostilité de la critique à la sortie du film. Là où on attendait une étude de mœurs, un film baroque et tourmenté, on a trouvé une œuvre de construction linéaire, où le personnage principal cesse peu à peu d'être la femme de chambre, où Joseph devient imperceptiblement l'individu sur lequel repose toute l'astuce narrative qui se dissimule derrière la fausse fluidité du récit : on conduit très insidieusement le spectateur vers une réflexion sur le fascisme ; le mot n'est jamais prononcé, mais la démonstration est tout à fait claire. Or où mieux situer une réflexion sur le fascisme que dans les années 30 ?

On pourrait même se demander si ce n'est pas là un des thèmes fondamentaux de toute la démarche bunuélienne. A cet égard, sans parler bien sûr de *Las Hurdes,* il vaudrait la peine d'analyser attentivement des films comme *Cela s'appelle l'aurore, La fièvre monte à El Pao* et surtout *El angel exterminador.* On pourrait s'interroger aussi sur les raisons qui poussent Bunuel vers cette période 1925-1935, période de ses premiers essais cinématographiques, bien sûr, de ses amitiés surréalistes, mais aussi de sa découverte de la chose politique probablement. Rappelons que pour *Tristana* aussi l'œuvre de Galdos a été déplacée vers 1925. Ces années-là constituent pour Bunuel un motif évocateur de tout un univers. Un motif de plus. On lirait avec intérêt une analyse un peu systématique de quelques-uns de ces motifs, tant il est vrai que peu d'œuvres donnent des exemples aussi évidents de l'existence artistique du processus de connotation.

* *
*

Examinons maintenant quelles conclusions on peut tirer de l'étude de quelques éléments de détail, et notamment des dialogues, toujours par comparaison avec ce que fournissait le roman. Il est bien évident que le dialogue joue dans le film un rôle considérable. Mais il ne faut pas négliger quelques scènes muettes dont Mirbeau suggérait les composantes essentielles : par exemple les quelques plans décrivant les couloirs de l'étage résidentiel, au Prieuré, et l'intérieur de la salle de bain où Mme Monteil prépare de mystérieuses décoctions (pp. 61-62) ; cette brève scène est suggérée par Mirbeau : « Madame (...) s'enferme à double tour dans son cabinet de toilette, et c'est à peine si j'ai le droit d'y entrer... Dieu sait ce qu'elle fait là-dedans

des heures et des heures ! » (p. 51). Bunuel a même soigné le décor au point de faire remarquer au spectateur attentif, par deux ou trois cadrages très précis, qu'il n'y a pas de baignoire dans ce cabinet de toilette, détail mentionné par Mirbeau (p. 26) ! Et dans une autre scène, dialoguée celle-ci, Mme Monteil interdit expressément à Célestine d'aller nettoyer cette pièce (p. 35). On voit, à ce simple exemple, l'extrême fidélité de Bunuel au roman, même s'il y ajoute parfois des éléments.

Mais ce n'est qu'une première approximation des méthodes de travail du cinéaste. L'étude comparative des dialogues donne des résultats beaucoup plus riches. Bunuel a dit à un journaliste qu'il n'avait « presque rien changé au dialogue de Mirbeau » [20]. Tout est dans le *presque* rien ! Une collation très attentive des deux textes montre qu'il n'y a quasi rien qui figure textuellement chez Mirbeau, et en tout cas aucun dialogue suivi. C'est d'ailleurs bien normal, si on tient compte de la triple nécessité de resserrer les textes pour éviter de faire un film bavard, de moderniser le langage pour tenir compte du changement d'époque et de circonstances historiques et de donner aux répliques un tour propre à la langue parlée (car, on l'oublie trop souvent, le dialogue de cinéma est entendu, et le dialogue de roman est lu, ce qui implique des différences proportionnelles à l'écart entre le français écrit et le français parlé). On ne peut relever aucune réplique complète qui soit totalement reprise de Mirbeau. En revanche, il y a trois ou quatre exemples de phrases textuelles ; par exemple Mme Monteil dit à son mari (p. 54), à propos de ses amours ancillaires : « Ce que je ne veux pas, c'est que ça me coûte de l'argent » (idem chez Mirbeau, p. 139, sauf que Mirbeau écrit *cela* au lieu de *ça*...); ou encore Joseph dit à Célestine (p. 85): « Ah ! dame, on ne connaît pas les gens du premier coup... Les femmes, surtout, c'est le diable à connaître... » (cf. Mirbeau, p. 242). On voit qu'il s'agit de quelques mots, choisis comme particulièrement révélateurs de celui qui les prononce. Et dans la plupart des cas Bunuel et Carrière ont introduit une légère variante, elle aussi révélatrice, soit du personnage, soit de l'époque. Par exemple le capitaine Mauger dit à Célestine : « La parole d'un soldat, en ce moment surtout, c'est tout de même quelque chose, tonnerre de Dieu ! » (p. 90); dans Mirbeau (p. 284), il manque simplement les mots *tout de même* ; cet exemple appelle deux remarques: Bunuel a pu conserver la mention *en ce moment surtout* alors qu'il déplaçait l'action d'une trentaine d'années, et Mauger dit cela dans un dialogue où il propose à Célestine d'appuyer une accusation mensongère par un faux témoignage ! Autre exemple : Joseph dit à Célestine qui cherche à le

séduire (p. 106) : « Ce n'est pas bien, ce que vous faites là... Vraiment, ce n'est pas bien... » ; dans Mirbeau, Joseph lui dit (p. 287) : « C'est pas bien, ce que vous faites là, Célestine, ... c'est pas bien... » ; les mots sont presque les mêmes (négation mise à part, car curieusement le dialogue cinématographique est plus soigné ici que le dialogue romanesque), mais dans le roman, Joseph dit cela à propos d'un article polisson et anticlérical que Célestine lit à la cuisine ! Bunuel a gommé cet élément, mais a retenu l'expression de Joseph pour l'utiliser dans un autre contexte.

Ce dernier exemple nous fournit une des clefs de sa méthode de travail : de même qu'il a pris dans le roman un certain nombre de scènes de genre constituant un récit de mœurs pour en faire une sorte de parabole politique, de même il a pris chez Mirbeau des phrases, des syntagmes, voire des mots, et il les a remontés (nous prenons ce verbe au sens qu'il a dans le langage du cinéma) pour en faire ses dialogues (nous laissons de côté le problème de la collaboration entre Bunuel et Carrière : ils semblent avoir travaillé constamment ensemble [21]).

Parmi les exemples les plus frappants de ce montage de phrases ou de syntagmes, citons les fragments suivants :

Bunuel :

Dans le grand salon, Mme Monteil se dirige vers une commode sur laquelle on aperçoit divers bibelots : deux figurines de Sèvres, une tabatière en écaille et argent.

Mme MONTEIL, *off.* Ah ! ça aussi, il faudra y faire très attention. C'est extrêmement fragile, et ça coûte les yeux de la tête.

On coupe sur les deux femmes, debout devant la commode. Célestine, déchaussée, est venue rejoindre Mme Monteil.

CÉLESTINE. Oui, Madame.

Les deux femmes repartent en direction d'une vitrine. Tandis qu'elles traversent le grand salon, Mme Monteil s'arrête brusquement et se retourne vers Célestine qui la suit.

Mme MONTEIL. Au fait, est-ce que vous êtes très propre ?

CÉLESTINE. Oui, Madame.

Mme MONTEIL. Je passe sur bien des choses, mais, sur la propreté, je suis intransigeante.

Mme Monteil repart, suivie par Célestine.

Mme MONTEIL. Et avez-vous beaucoup de mémoire ?

CÉLESTINE. Oui, Madame.

Mme Monteil s'arrête devant une vitrine dans laquelle sont rangés divers bibelots. Montrant la vitrine, elle dit à Célestine qui s'est arrêtée à côté d'elle (plan rapproché des deux).

Mme MONTEIL. Ça, vous n'y touchez pas. C'est moi qui m'en occupe.

CÉLESTINE. Bien, Madame. (pp. 20-21)

Mirbeau :

Par exemple, bien que Madame se force pour être aimable, elle n'est sûrement pas à la coule, comme des fois j'en ai vu... Je la crois très méchante, très moucharde, très ronchonneuse ; un sale caractère et un méchant cœur... Elle doit être, sans cesse, sur le dos des gens, à les asticoter de toutes les manières... Et des « savez-vous faire ceci ? »... Et des « savez-vous faire cela ? » Ou bien encore : « Etes-vous casseuse ?... Etes-vous soigneuse ?... Avez-vous beaucoup de mémoire ? Avez-vous beaucoup d'ordre ? » Ça n'en finit pas... Et aussi : « Etes-vous très propre ?... Moi, je suis exigeante sur la propreté... je passe sur bien des choses... mais sur la propreté, je suis intraitable... » Est-ce qu'elle me prend pour une fille de ferme, une paysanne, une bonne de province ?... (p. 26)

Ou encore le premier dialogue entre Célestine et M. Rabour :

Bunuel :

M. RABOUR. C'est vous, Célestine ?

CÉLESTINE. Oui, Monsieur.

M. RABOUR. Célestine... Célestine... J'aime beaucoup ce prénom..., sincèrement... *(Montrant une place sur son bureau, à côté de l'album.)* Mettez ça là... *(Il s'avance lentement dans la pièce, les mains dans les poches de sa robe de chambre.)* Mais il est un peu trop long, vous ne trouvez pas ? Et même beaucoup trop long... Si vous le voulez bien, je vous appellerai Marie... *(Rêvant.)* Marie..., c'est joli, Marie, et c'est plus court. *(Célestine verse la tisane dans une tasse pendant que M. Rabour va s'asseoir.)* Et puis, toutes mes femmes de chambre, je les ai appelées Marie... C'est une habitude... Et je crois bien qu'il me serait impossible d'y renoncer. (p. 31)

Mirbeau :

— Comment vous appelez-vous, mon enfant ?
— Célestine, Monsieur.
— Célestine... fit-il... Célestine ?... Diable !... Joli nom, je ne prétends pas le contraire... mais trop long, mon enfant, beaucoup trop long... Je vous appellerai Marie, si vous le voulez bien... C'est très gentil aussi, et c'est court... Et puis, toutes mes femmes de chambre, je les ai appelées Marie. C'est une habitude à laquelle je serais désolé de renoncer... Je préférerais renoncer à la personne... (p. 12)

Ces deux simples exemples montrent le souci de donner au dialogue une tournure plus aisée et plus conforme à la diction de la langue parlée. Dans certains cas l'intention est plus précise: tel mot, telle expression ont dû apparaître démodés ou inadéquats. Par exemple, cette remarque du juge de paix à M. Monteil, à propos du capitaine Mauger :

Bunuel :

Le juge. (...) Permettez-moi de vous dire, cher Monsieur Monteil..., qu'il est bien improbable... qu'un vaillant soldat, un officier qui a gagné tous ses grades sur les champs de bataille, s'amuse à lancer des vieux chapeaux dans votre jardin, comme... comme un gamin... » (p. 92)

Mirbeau :

— Et du reste... permettez-moi de vous le dire... conclut le magistrat,... il est bien improbable... il est tout à fait inadmissible qu'un vaillant soldat... un officier intrépide qui a gagné tous ses grades sur les champs de bataille s'amuse à lancer des pierres et de vieux chapeaux dans votre propriété, comme un gamin. (p. 283)

L'épithète *intrépide* disparaît ; d'autre part, dans cette scène, les allusions à l'affaire Dreyfus disparaissent au profit de références à la guerre de 1914-1918.

Ce dernier détail n'est pas unique, tant s'en faut. De très nombreuses modifications apportées au dialogue du roman s'expliquent par l'attention portée à la vraisemblance historique du scénario. Nous avons montré ce qui en découlait pour toute la fin du film (ce qui explique que le dernier tiers de l'œuvre ne contienne quasi plus rien qui soit emprunté à Mirbeau). Mais on peut relever de très nom-

breuses manifestations de cette attention. Par exemple, une scène où Joseph discute politique avec son ami le sacristain, qui lui a apporté l'*Action française* :

Bunuel :

LE SACRISTAIN. Tiens..., tu verras, il paraît qu'on a blessé une vingtaine de salopards en casquette.
Joseph saisit le journal, le pose près de lui sur la table, assez joyeux de la nouvelle et, avec une certaine avidité, y jette un coup d'œil (série de champs-contrechamps, puis plan des deux).

JOSEPH. Sans blague !

LE SACRISTAIN. Si, c'est vrai !

JOSEPH. C'est dommage qu'ils soient pas tous crevés !

LE SACRISTAIN, *renchérissant*. Et, en Roumanie, on a tué douze Juifs !

JOSEPH. Ça fait douze en moins ! Ça, au moins, ça vaut la peine, non ? Et l'article de Richard ?

LE SACRISTAIN, *heureux*. Formidable !... (p. 50)

Mirbeau :

(...) Si vous lisiez le journal, ... vous verriez qu'on a encore tué des juifs en Alger... Ça, au moins, ça vaut la peine... (p. 234)

Ici, Bunuel et Carrière ont visiblement développé un thème esquissé par Mirbeau ; ils ont conservé une tournure familière de Joseph (« Ça, au moins, ça vaut la peine »), mais ils ont modifié les faits et les lieux : les massacres de juifs se déplacent d'Alger vers la Roumanie des pogroms, et « les salopards en casquette » viennent confirmer la volonté d'évoquer le vocabulaire et les circonstances historiques des années 30 [22].

Un exemple du même ordre est fourni par le dialogue suivant, qui concerne les Lanlaire dans le roman :

Bunuel :

LE CAPITAINE MAUGER. Dis donc, Rose, combien je t'avais donné, hier ?

ROSE. Dix francs.

LE CAPITAINE MAUGER. Eh bien ! il me manque trente-huit sous.

ROSE, *protestant.* Eh bien ! c'est pas moi qui les ai pris !

LE CAPITAINE MAUGER, *mécontent et sceptique.* Non..., c'est le chat ! *Outrée, Rose s'éloigne en direction de la maison, alors qu'on suit le capitaine sortant du jardin et, tout guilleret, marchant sur la route.* (p. 88)

Mirbeau :

Assise devant son petit bureau, Madame écrivait ses comptes :
— Qu'est-ce que je t'ai donné hier ?... a demandé Madame.
— Deux francs... a répondu Monsieur...
— Tu es sûr ?...
— Mais oui, mignonne...
— Eh bien, il me manque trente-huit sous...
— Ce n'est pas moi qui les ai pris...
— Non... c'est le chat...
Ils ne se sont rien dit d'autre... (p. 231)

Bunuel a placé le dialogue dans la bouche de Mauger et de sa gouvernante, le jugeant sans doute peu adéquat aux Monteil. Ce simple déplacement est caractéristique du processus de recréation à partir d'éléments empruntés à Mirbeau. En outre, il a modernisé les chiffres : si les trente-huit sous ont subsisté, les deux francs du roman sont devenus dix : pour tenir compte de l'évolution du pouvoir d'achat du franc ! Enfin la construction *c'est pas moi* remplace, pour des raisons évidentes, *ce n'est pas moi.* Cette scène entre Mauger et Rose a d'ailleurs aussi une fonction dramatique : elle prélude au renvoi de Rose (chez Mirbeau, Rose meurt opportunément) et à l'offre faite par le capitaine d'épouser Célestine (chez Mirbeau, Mauger lui offre une position de servante-maîtresse, qu'elle refuse), offre qu'elle accepte, ce qui amène Mauger à modifier son testament : il lègue tout à Célestine au lieu de tester en faveur de l'Académie française ! Ce mécénat posthume était d'ailleurs indiqué également par Mirbeau.

Un autre procédé utilisé fréquemment par Bunuel et Carrière est celui de la contamination. Ils ont en effet concentré et redistribué certains éléments des nombreuses scènes que Mirbeau a imaginées entre Célestine et Joseph et entre Célestine et M. Lanlaire (dans le film, M. Monteil). Il serait trop long de reprendre le détail de la longue scène Célestine-Joseph dans le scénario (pp. 106-111), pour montrer comment s'y sont insérés de nombreux fragments qui proviennent au moins de trois épisodes du roman (Mirbeau, pp. 284-

287, 237-248, 367-373). On peut simplement noter que le film contient cette forte déclaration de Joseph : « Faut que je l'achète, ce petit café... Et la révolution qui vient... la révolution ! y a rien de mieux pour les cafés... » (p. 110), alors que Mirbeau lui faisait dire : « Faut pourtant que je l'achète, le petit café (...) Et si la révolution vient ?... Pensez donc, Célestine... c'est la fortune, tout de suite... et qui sait ?... La révolution... ah ! mettez-vous ça dans la tête... il n'y a pas mieux pour les cafés... » (p. 285). Bunuel a d'ailleurs laissé une allusion qui n'est explicitée nulle part dans le film : Joseph ne peut pas acheter son petit café tout de suite, il faut attendre, il le redit avec mystère plusieurs fois ; attendre quoi ? le spectateur ne le sait pas (ou faut-il attendre la révolution nationale ?). Chez Mirbeau, le sens du mystère est indiqué : l'argenterie des Lanlaire est l'objet d'un cambriolage à la fin du roman, et Célestine est seule à comprendre que Joseph en est l'auteur.

La contamination des divers épisodes où M. Monteil tente de faire des avances à la femme de chambre est plus intéressante encore. Certains dialogues sont repris de très près, d'autres sont réorganisés en fonction du décor : M. Monteil offre un biscuit à Célestine, à la salle à manger (p. 40) alors que Lanlaire lui offrait une poire, au jardin (p. 105). Voyons un exemple :

Bunuel :

M. Monteil, seul dans la salle à manger, est en train de se remettre des fatigues de la chasse. Il a posé une assiette pleine de petits-beurre sur la table. Dans le bahut, il prend une bouteille de vin et un verre. Puis il vient s'asseoir à la table et commence à se servir un verre de vin en mangeant un biscuit, lorsque Célestine entre, chargée d'un plateau de verres propres qu'elle vient ranger. Monteil la suit des yeux, avec une certaine avidité, mais hésite, toussote, ne sait que dire. Il se décide, enfin.

M. Monteil. Alors, Célestine ? J'espère... que vous vous habituez ici, maintenant ?
Célestine s'arrête et regarde, pour la première fois, M. Monteil.

Célestine. Je ne sais pas encore... *(Avec une certaine effronterie, presque de l'insolence, elle demande à son tour.)* Et Monsieur ? Est-ce que Monsieur s'habitue, lui ?
M. Monteil est un peu surpris par cette question. Néanmoins, il ne se fâche pas. Il cherche quelque chose à dire, sourit, boit une gorgée de vin, puis mange.

M. MONTEIL, *la bouche pleine.* Sapristi ! Célestine..., il faut vous habituer... Il faut vous habituer, Célestine !
Célestine s'appuie sur le bord de la table et répond, avec de la provocation dans l'attitude et dans la voix.

CÉLESTINE. Je tâcherai..., avec l'aide de Monsieur...
Emoustillé par l'air de Célestine, qui lui sourit, M. Monteil se fait plus entreprenant. Il se lève et va vers elle, les mains en avant.

M. MONTEIL. Ah ! je parie que vous avez dû en faire, des farces, à Paris ?

CÉLESTINE. Mais qu'est-ce que Monsieur va penser de moi ?
Cette fois, M. Monteil fonce carrément sur Célestine qui le regarde venir, en souriant toujours.

M. MONTEIL. Eh bien ! quoi ? Qu'est-ce que j'ai dit ? Hein ? Une belle fille comme vous ! *(Il la saisit par la taille ; plan rapproché des deux.)* Moi, je suis pour qu'on s'amuse, sapristi ! Moi, je suis pour l'amour, Célestine ! Je suis pour l'amour fou, nom de Dieu !
Célestine se dégage de l'étreinte de M. Monteil, mais sans brusquerie, sans perdre pour cela son sourire.

CÉLESTINE. Monsieur mériterait que je dise tout à Madame !
A l'évocation de son épouse, M. Monteil s'écarte un peu de Célestine et se laisse aller à sa rancœur.

M. MONTEIL. Madame ! Je m'en moque bien, de Madame, moi ! Si vous croyez que je vais me laisser faire ! J'en ai par-dessus la tête, de Madame !

CÉLESTINE. Monsieur exagère ! Madame est bien aimable...
M. Monteil se sert un second verre de vin.

M. MONTEIL, *triste.* Aimable !... Célestine, écoutez-moi... Aimable ?... Elle a gâché ma vie... Je ne suis plus un homme, je suis... *(Il s'est écarté de Célestine pour revenir près de l'endroit où il s'était assis un peu plus tôt.)* ... On se moque partout de moi...
Un peu provocante, Célestine s'est approchée de lui. Comme elle est proche, il lui tend l'assiette de biscuits.

M. MONTEIL. Vous voulez un biscuit ?
Célestine en prend un et le croque, alors qu'il lui prend l'autre main et la caresse.

M. MONTEIL. Vous comprenez..., je veux que vous soyez heureuse... Vous n'êtes pas comme ma femme, vous... Vous êtes si douce, si bonne... Célestine, si vous vouliez, si vous vouliez...

Il la prend par la taille.
Célestine reprend son sérieux et joue l'étonnement.

CÉLESTINE. Quoi, Monsieur ?

M. MONTEIL. Vous le savez bien...

CÉLESTINE, *simulant la surprise.* Monsieur voudrait que je trompe Madame avec Monsieur ?

M. MONTEIL, *avec emportement.* Eh bien, oui ! oui ! Je... je ne pense qu'à ça... Depuis que vous êtes ici, je... je ne dors plus... Ecoutez-moi, Célestine... Je ne suis pas une brute, non, non. Je ne vous ferai pas d'enfant... Pas d'enfant. Je vous jure que je ne vous ferai pas d'enfant.
Célestine parvient à se dégager des mains de M. Monteil. Cette fois, elle a fini de jouer la comédie. Perdant tout à fait son sourire, elle dit très sèchement.

CÉLESTINE. Ça suffit, Monsieur... Ou je dis tout à Madame !
Célestine repousse durement M. Monteil (série de champs-contrechamps flashes sur chacun des deux). M. Monteil paraît déçu, cruellement, alors que Célestine reprend son plateau vide et se dirige vers la porte (on la suit très lentement). Avant de sortir, pour ne pas rompre définitivement avec M. Monteil, elle veut pourtant lui donner encore un espoir et, sur le pas de la porte, elle se retourne, souriante et aguichante.

CÉLESTINE. Que Monsieur me laisse le temps de m'habituer.
(Elle sort.)
Retour sur lui. Cette simple phrase a suffi à lui redonner espoir. Il perd son expression déçue et paraît presque joyeux, réconforté. Il avale d'un seul trait son second verre de vin. (pp. 39-41)

Mirbeau :

I. Tantôt j'ai croisé Monsieur dans l'escalier. Il partait pour la chasse... Monsieur m'a regardée d'un air polisson... Il m'a encore demandé :

— Eh bien, Célestine... est-ce que vous vous habituez ici ?...

Décidément, c'est une manie... J'ai répondu :

— Je ne sais pas encore, Monsieur...

Puis, effrontément :

— Et Monsieur... est-ce qu'il s'habitue, lui ?...

Monsieur a pouffé... Monsieur prend bien la plaisanterie... Monsieur est vraiment bon enfant...

— Il faut vous habituer, Célestine... Il faut vous habituer... sapristi !...

J'étais en veine de hardiesse... J'ai encore répondu :

— Je tâcherai, Monsieur... avec l'aide de Monsieur... (p. 64)

II. — Je parie, Célestine, que vous avez dû en faire des farces à Paris ?... Hein, en avez-vous fait, de ces farces !...

Je ne m'attendais pas à celle-là... Et j'eus une grande envie de rire... Mais je baissai les yeux pudiquement, l'air fâché, et tâchant à rougir, comme il convenait en la circonstance :

— Ah ! Monsieur !... fis-je sur un ton de reproche.

— Eh bien quoi ?... insista-t-il... Une belle fille comme vous... avec des yeux pareils !... Ah ! oui, vous avez dû faire de ces farces !... Et tant mieux... Moi, je suis pour qu'on s'amuse, sapristi !... Moi, je suis pour l'amour, nom d'un chien !... (p. 103)

III. — Aimez-vous les poires, Célestine ?

— Oui, Monsieur...

Je ne désarmais pas... je répondais sur un ton d'indifférence hautaine.

Dans la crainte d'être surpris par sa femme, il hésita quelques secondes... Et soudain, comme un enfant maraudeur, il détacha une poire de l'arbre et me la donna... ah ! si piteusement !... Ses genoux fléchissaient... sa main tremblait...

— Tenez, Célestine... cachez cela dans votre tablier... On ne vous en donne jamais à la cuisine, n'est-ce pas ?...

— Non, Monsieur...

— Eh bien... je vous en donnerai encore... quelquefois... parce que... parce que... je veux que vous soyez heureuse...

La sincérité et l'ardeur de son désir, sa gaucherie, ses gestes maladroits, ses paroles effarées, et aussi sa force de mâle, tout cela m'avait attendrie... J'adoucis un peu mon visage, voilai d'une sorte de sourire la dureté de mon regard, et moitié ironique, moitié câline, je lui dis :

— Oh ! Monsieur !... Si Madame vous voyait ?...

Il se troubla encore, mais comme nous étions séparés de la maison par un épais rideau de châtaigniers, il se remit vite, et crâneur maintenant que je devenais moins sévère, il clama, avec des gestes dégagés :

— Eh bien quoi... Madame ?... Eh bien quoi ?... Je me moque bien de Madame, moi !... Il ne faudrait pas qu'elle m'embête, après tout... J'en ai assez... j'en ai par-dessus la tête, de Madame...

Je prononçai gravement :

— Monsieur a tort... Monsieur n'est pas juste... Madame est une femme très aimable.

Il sursauta :

— Très aimable ?... Elle ?... Ah, grand Dieu !... Mais vous ne savez donc pas ce qu'elle a fait ?... Elle a gâché ma vie... Je ne suis plus un homme... je ne suis plus rien... On se fout de moi, partout dans le pays... Et c'est à cause de ma femme... Ma femme ?... c'est... c'est... une vache... oui, Célestine... une vache... une vache... une vache !...

Je lui fis de la morale... je lui parlai doucement, vantant hypocritement l'énergie, l'ordre, toutes les vertus domestiques de Madame... A chacune de mes phrases, il s'exaspérait davantage...

— Non, non !... Une vache... une vache !...

Pourtant je parvins à le calmer un peu. Pauvre Monsieur !... Je jouais de lui avec une aisance merveilleuse... D'un simple regard, je le faisais passer de la colère à l'attendrissement. Alors il bégayait :

— Oh ! vous êtes si douce, vous... vous êtes si gentille !... Vous devez être si bonne !... Tandis que cette vache...

— Allons, Monsieur... allons !...

Il reprenait :

— Vous êtes si douce !... Et cependant... quoi ?... vous n'êtes qu'une femme de chambre...

Un moment, il se rapprocha de moi, et très bas :

— Si vous vouliez, Célestine ?...

— Si je voulais... quoi ?...

— Si vous vouliez... vous savez bien... enfin... vous savez bien ?...

— Monsieur voudrait peut-être que je trompe Madame avec Monsieur ? Que je fasse avec Monsieur des cochonneries ?...

Il se méprit à l'expression de mon visage... et les yeux hors de la tête, les veines du cou gonflées, les lèvres humides et baveuses, il répondit d'une voix sourde :

— Oui là !... Eh bien, oui, là !...

— Monsieur n'y pense pas ?

— Je ne pense qu'à ça, Célestine...

Il était très rouge, congestionné :

— Ah ! Monsieur va encore recommencer...

Il essaya de me saisir les mains, de m'attirer à lui...

— Eh bien, oui, là... bredouilla-t-il... je vais recommencer... Je... vais... recommencer... parce que... parce que... je suis fou de vous... de toi... Célestine... parce que je ne pense qu'à ça... que je ne dors plus... que je me sens... tout malade... Et ne craignez rien de moi...

N'aie pas peur de moi... Je ne suis pas une brute, moi... je... je... ne vous ferai pas d'enfant... Diable non !... Ça... je le jure !... Je... je... nous... nous...

— Un mot de plus, Monsieur, et, cette fois, je dis tout à Madame... Et si quelqu'un vous voyait en cet état, dans le jardin ?

Il s'arrêta net... (pp. 105-108)

De toute évidence, le dialogue a été ici concentré : on voit là toute la différence entre la précision bunuélienne et le bavardage diffus de Mirbeau. Mais un détail mérite de retenir l'attention : chez Mirbeau, Lanlaire dit : « Moi, je suis pour qu'on s'amuse, sapristi !... Moi, je suis pour l'amour, nom d'un chien !... » Dans le film, Monteil fait la même déclaration, à deux détails près : *nom d'un chien* devient *nom de Dieu,* ce qui n'appelle guère de commentaire, et Monteil ajoute : *je suis pour l'amour fou !* Cette référence à la jeunesse surréaliste de Bunuel, placée dans la bouche d'un érotomane idiot, montre combien le cinéaste est sensible à la dérision, trente ans ayant passé et tout le monde se réclamant plus ou moins du surréalisme. On peut remarquer en outre que M. Monteil utilisera à peu de chose près les mêmes mots pour parler à Marianne, dans une scène que Mirbeau fait raconter, sans dialogue (cf. *découpage,* p. 115).

Dans les très rares cas où Bunuel développe au lieu de resserrer ce que lui offre Mirbeau, c'est par intention satirique (la scène entre Mme Monteil et son curé, joué à l'écran par Jean-Claude Carrière, pp. 68-71). Il transforme parfois en scène jouée une évocation descriptive du roman (le massacre de l'oie par Joseph, pp. 41-44, placé d'ailleurs avant le viol de Claire, au lieu que Mirbeau le situe après, pp. 235-237). Il remplace un dialogue par un autre (dans le roman, pp. 375-380, Marianne raconte à Célestine ses amours avec M. Monteil ; dans le film, pp. 114-117, l'épisode est montré par une scène entre M. Monteil et Marianne). Dans un grand nombre de cas, Bunuel et Carrière ont inventé de toutes pièces des scènes nouvelles, rendues nécessaires par la présence du père de Mme Monteil, par la modification de l'épilogue ou par d'autres motifs. Tout au plus peut-on penser que certaines adjonctions transposent de très loin des suggestions du roman : si Célestine lit à M. Rabour deux fragments, soigneusement choisis, de *A rebours,* épisode absent du roman, on peut penser que l'allusion à Huysmans remplace certaines allusions que Mirbeau fait, sans ménagement, à Jules Lemaître ou à Paul Bourget [23] ; faut-il chercher une explication analogue à la présence de ce personnage vu de dos qui salue Mauger à la sortie du

palais de justice où le capitaine vient de mentir effrontément, et dont la silhouette évoque le général de Gaulle ? [24] On peut rappeler à ce propos que le scénario a été écrit en Espagne en été 1963 ; or deux ministres français ont fait des visites officielles à Madrid au début de 1963, l'un d'eux, M. Giscard d'Estaing, le 19 avril, veille de l'exécution du leader républicain Julian Grimau ; si l'on se souvient que ces visites furent ressenties en Europe comme un geste de coopération avec l'Espagne franquiste et que l'exécution de Grimau provoqua de très violents mouvements d'indignation, même dans des milieux peu suspects de sympathie pour le communisme, on peut supposer que Bunuel n'est pas resté insensible à ces événements. D'ailleurs Mirbeau, du moins le Mirbeau de la maturité, n'aurait sûrement pas désavoué ce genre de réaction.

* *
*

Il est temps de tirer quelques conclusions. Comment Bunuel a-t-il travaillé ? Est-il suffisant de dire, comme Marcel Martin dans son introduction intitulée *Cela s'appelle le crépuscule* : « Fidèles dans l'ensemble à la lettre du roman, compte tenu d'une concentration dramatique inévitable, Bunuel et Jean-Claude Carrière ont cependant apporté une modification importante touchant le personnage de Célestine : dans un sursaut de répulsion, elle dénonce Joseph à la police, alors que dans le roman elle l'épouse (...) Les adaptateurs ont mis en relief la portée sociale du roman, ce qui allait évidemment dans le sens des préoccupations bunuéliennes » [25] ? Ou, de conclure, comme Maurice Pons : « L'on regrette que Bunuel, qui avait trouvé en Mirbeau une si parfaite concordance d'esprit, qui a si brillamment et intelligemment servi son œuvre, ne soit pas allé jusqu'au bout de cette complicité » [26] ?

Il nous apparaît que les choses sont moins simples que cela : Bunuel n'a ni « servi » le roman de Mirbeau ni « mis en relief » un de ses aspects. Il a recréé totalement une œuvre à partir d'éléments pris dans Mirbeau comme ils auraient pu être pris ailleurs. Essayons de nous représenter le processus d'élaboration de l'œuvre. Bunuel avait lu Mirbeau et avait déjà envisagé de l'adapter ; cela faisait partie des mille et un projets ébauchés que tout cinéaste digne de ce nom a constamment en réserve, et qui, pour Bunuel, vont de Garcia Lorca (*La casa de Bernarda Alba*) à Evelyn Waugh (*The Loved One*) en passant par Pierre Louys (*La Femme et le Pantin*) [27]. Dans l'impossibilité de réaliser ses projets, notamment *Tristana*, au début

de 1963, Bunuel se résigne à écouter le producteur qui lui propose *Le Journal d'une femme de chambre* et se met au travail avec Carrière à Madrid en juillet. Qu'a-t-il alors retenu du roman ? Ni une intention sociale, ni une intrigue, ni même un épisode déterminé, mais la vision d'un type : l'assassin sadique [28]. Le point de départ est donc comparable à celui de *Viridiana* : Bunuel a raconté que le scénario (original, rappelons-le) de *Viridiana* est construit sur une image de départ : « une jeune femme « narcotisée » par un vieillard » [29]. Pour *Le Journal d'une femme de chambre,* un employé modèle, sadique et criminel. Au départ, donc, le personnage de Joseph. Tout s'est organisé en fonction de cela. Bunuel a retenu de Mirbeau l'épisode où Joseph apparaissait, celui du Prieuré. Il y a inséré un personnage adventice, M. Rabour, dont l'aberration était proche de celle de Joseph. Il a modifié la fin de l'histoire pour faire passer son personnage principal sur un plan politique. De là des idées nouvelles : transposer l'histoire à une époque plus significative pour le spectateur de 1963 que les dernières années du XIX^{e} siècle ; et par voie de conséquence les allusions à Chiappe et les images de Cherbourg. Mais Bunuel travaille à Madrid, sous l'effet de l'indignation provoquée par l'exécution de Julian Grimau. Des rapprochements ne peuvent manquer de se faire dans son esprit entre les mouvements dans lesquels milite le Joseph du film et l'Espagne franquiste. Bunuel vient de jouer un petit rôle dans le film d'un de ses confrères espagnols, *Llanto por un bandido* de Carlos Saura ; il y incarne un bourreau qui met à mort des condamnés par le *garrote vil* (la censure a d'ailleurs fortement écourté cette séquence). Or le 17 août 1963, l'Espagne avait connu deux exécutions, par le *garrote vil* précisément, celles de Francisco Granado Gata et de Joaquin Delgado Martinez, accusés d'attentats anarchistes [30]. La France choisissant cette même année 1963 pour marquer un net rapprochement avec l'Espagne, Bunuel va ajouter à son film cette mystérieuse silhouette plus ou moins gaullienne, qui ne joue d'ailleurs aucun rôle précis, mais dont la brève apparition est typique d'une certaine façon de travailler. Voilà pour le scénario et la mise en scène. Pour les dialogues, le processus créateur est le même. Lorsque Mirbeau offre des mots, des phrases, des idées qui correspondent exactement à ce que le film doit suggérer, Bunuel les reprend intégralement ou presque, sans jamais négliger la vraisemblance linguistique et historique. Mais il ne se gêne pas pour les remonter autrement, les télescoper, les entremêler de dialogues de son cru, voire pour les modifier complètement. Il ne se refuse même pas le plaisir de quelques allusions précises destinées au spectateur attentif et informé.

Bunuel a organisé un certain nombre d'éléments que Mirbeau lui fournissait, mais qu'il aurait pu trouver ailleurs. S'il n'aboutit pas très loin de Mirbeau, c'est à cause d'une certaine parenté de tempérament et de convictions. Mais quand il part d'auteurs qui sont fort loin de lui, le résultat est souvent surprenant : les adaptations de Galdos, de Kessel, de Defoe ou de quelques autres mériteraient d'être étudiées de ce point de vue. Cela montre bien qu'avec le matériau qu'il trouve, ou qu'un producteur lui donne, Bunuel fait exactement ce qu'il veut. Son film est par rapport au roman ou à la pièce de théâtre dont le titre figure au générique dans la même relation que l'église médiévale par rapport au temple païen dont les pierres, les colonnes, voire les pans de murs ont servi à la construction chrétienne (comparaison que Bunuel ne goûterait sans doute guère...).

Nous sommes — on le voit — bien éloignés d'une adaptation pure et simple. La comparaison avec le scénario que Jean Renoir a utilisé pour *The Diary of a Chambermaid* (dont il faut rappeler qu'il fut tourné entièrement en studio aux Etats-Unis, en 1946, donc dans des conditions moins favorables du point de vue de la vraisemblance plastique) montre à quel point deux réalisateurs également originaux peuvent faire des œuvres différentes avec la même matière première. Renoir a également retenu l'épisode du Prieuré, mais en le contaminant avec un autre épisode où apparaît un fils de famille tuberculeux, qui est un des rares personnages sympathiques du roman. Célestine est présentée comme une froide calculatrice, qui cherche un homme riche. Les Lanlaire, peu sympathiques chez Renoir aussi, sont surtout hostiles à la République (le film se situe à la même époque que le roman) : on voit M^me^ Lanlaire fermer fenêtres et volets pour ne pas entendre les bruits du 14 juillet... Joseph, qui est beaucoup moins énigmatique que chez Bunuel, vole et tue le capitaine Mauger, puis veut fuir avec Célestine. Mais il est tué par la foule du 14 juillet, et c'est finalement avec Georges, fils des Lanlaire, que Célestine quitte le Prieuré : Georges renie ses origines sociales. Sauvé par une distribution brillante, compte tenu des circonstances (Paulette Goddard joue Célestine, Burgess Meredith Mauger et Francis Lederer compose un Joseph très différent de celui de Georges Géret chez Bunuel), le film de Renoir est assez peu convaincant [31]. De toute manière, Renoir a vu l'histoire très différemment.

Nous venons de dire que Renoir avait *vu* un autre récit. C'est ici que se situe sans doute le point essentiel : Bunuel lui aussi, et sans doute davantage encore, a d'abord *vu* quelque chose ; partant non d'une idée, mais d'une image (ici celle de Joseph), il ne pouvait

évidemment que recréer quelque chose de fondamentalement différent de l'œuvre écrite, quelles que fussent les qualités de l'écrivain. Nous sommes là au cœur même du problème de la création cinématographique : si le cinéma a pu produire tant de chefs-d'œuvre à l'époque du muet, et même dans ses débuts à l'époque du plan fixe, c'est qu'avant d'être un art du contrepoint image - son ou un art de l'image en mouvement (comme on l'a tant répété), il est avant tout un art des images organisées entre elles ; nous retrouvons la fameuse et fondamentale expérience de Koulechov, base de tout art cinématographique [32]. Donc pour un cinéaste qui soit un vrai visionnaire (au sens étymologique du terme), qu'il s'agisse de Murnau, de Dovjenko, de Stroheim, de Welles, de Visconti, de Sternberg, de Bunuel ou de quelques autres, peu importe que le scénario soit adapté ou inspiré, comme on dit, de Goethe ou de Pierre Louys, de Mann ou de Franz Lehar, de Kafka ou de James Cain. Leur film sera toujours quelque chose d'autre ; s'il n'est pas une reconstruction différente à partir d'une œuvre donnée, il sera raté (voir *L'Etranger* de Visconti, seul échec d'un artiste au goût sans défaut, et échec par manque de distance par rapport à Camus).

Bien des cinéastes se sont chargés de démontrer qu'on ne faisait pas nécessairement de bons films avec de bonnes œuvres littéraires (nous ne donnons pas d'exemples, faute de pouvoir choisir...). Bunuel, pour sa part, a démontré qu'on pouvait faire de très bons films avec des œuvres littéraires médiocres. Ce qui permet d'entrevoir une réponse à la question que nous posions au début de cet article. Si Bunuel a tourné si peu de scénarios originaux, c'est que, pour lui, scénario original ou adaptation, c'est tout un. Le résultat est toujours du Bunuel, et seulement du Bunuel.

Rémy PITHON.

NOTES

[1] On la trouvera dans l'ouvrage fondamental sur Bunuel : J. Francisco Aranda, *Luis Buñuel biografía crítica,* Barcelona, 1969 (pp. 399-418). La meilleure étude en français est celle de Freddy Buache, *Luis Buñuel,* Lausanne, 1970, où on trouvera également une filmographie (pp. 185-194). Ces deux ouvrages contiennent des bibliographies détaillées auxquelles nous renvoyons (J. F. Aranda, *op. cit.,* pp. 419-421 ; F. Buache, *op. cit.,* pp. 195-201). Signalons toutefois l'étude, suggestive, mais irritante, d'Ado Kyrou, *Luis Bunuel,* Paris, 1970 (rééd.), dans la collection *Cinéma d'aujourd'hui* (nº 4). On trouvera naturellement des études sur Bunuel dans de nombreux ouvrages consacrés à l'histoire ou à la critique du cinéma.

[2] *Gran Casino* (1946), *El Bruto* (1952) et le film inachevé *Simon del Desierto* (1965).

[3] Luis Bunuel, *Le Journal d'une femme de chambre,* Paris, 1971 (collection *Points-Films,* nº 4). C'est à cette publication que renvoient nos références aux dialogues du film (avec, quand c'est nécessaire, l'indication abrégée *découpage*). Une première édition avait paru dans l'*Avant-Scène du Cinéma,* nº 36, Paris, 15 avril 1964. Mentionnons que la copie du film utilisée pour le présent article est celle qui est distribuée en Suisse par le *Comptoir Cinématographique S. A.* ; nous n'avons d'ailleurs pas fait, faute de possibilités matérielles, les vérifications souhaitables à la table de montage.

[4] Renseignement aimablement fourni par M. Freddy Buache, qui met la dernière main à un ouvrage sur Stroheim. Nous saisissons cette occasion pour lui exprimer notre gratitude pour l'amabilité et l'esprit de collaboration avec lesquels il met à disposition du chercheur les ressources documentaires de la Cinémathèque suisse, sans lesquelles aucun travail sérieux ne serait possible. Nous remercions également nos collègues Jean-Claude Wagnières et Michel Contat, dont l'érudition et les opinions nous ont été fort précieuses.

[5] Parmi les critiques principales publiées à la sortie parisienne du film, citons celles d'Ado Kyrou dans *Positif* (avril-mai 1964, pp. 69-71), de Marcel Martin dans *Cinéma 64* (nº 85, avril 1964, pp. 120-121), de Raymond Lefèvre dans *Image et Son* (nº 173, mai 1964, pp. 99-101), de Claude Mauriac dans le *Figaro Littéraire* (12 mars 1964), de Georges Sadoul dans *Les Lettres françaises* (5 mars 1964), de Robert Benayoun dans *France-Observateur* (5 mars 1964), etc... Il a paru également un intéressant entretien dans les *Cahiers du cinéma* (nº 154, avril 1964, pp. 35-42). Plusieurs de ces articles critiques sont republiés partiellement à la fin du *découpage* (pp. 132-134).

[6] Surtout si l'on se souvient que le titre le plus connu peut-être de Mirbeau est *Le Jardin des Supplices* ! Une étude très solide de la vie et de l'œuvre de Mirbeau a été publiée en français par un chercheur de l'University of Michigan : Martin Schwarz, *Octave Mirbeau,* La Haye-Paris, 1966 (*Studies in French Literature,* XI). Quant au *Journal d'une femme de chambre* (que nous citons d'après l'édition de 1918 chez Fasquelle), il a fait l'objet d'un article paru immédiatement après la sortie du film de Bunuel, et dont le propos est à peu près le même que le nôtre : Maurice Pons, *Un livre, un film : « Le Journal d'une femme de chambre »,* dans *Les Temps modernes,* XIX, 1964, pp. 2288-2296 ; on peut y glaner quelques opinions intéressantes. Sur l'insistance du producteur, voir J. F. Aranda, *op. cit.,* p. 265.

[7] *Découpage,* pp. 23-24.

[8] *Travellin'man* de Peter Mathieson est devenu *The Young One* ; *Muro blanco sobre roca negra* de Miguel Alvarez Costa est devenu *El rio y la muerte,* etc... Nous avons cité dans les premières lignes du présent article deux exemples concernant Maupassant et Emily Brontë.

[9] Voir le découpage détaillé dans Raymond Borde, Freddy Buache et Francis Courtade, *Le Cinéma réaliste allemand,* Lyon, 1965 (2e éd.), pp. 115-127.

[10] J. Francisco Aranda, *op. cit.,* pp. 175-176 ; le synopsis est publié *ibid.,* pp. 362-383.

[11] Citons, à titre d'exemple, les premières lignes de la critique parue dans la *Gazette de Lausanne* du 25/26 avril 1964, sous la signature d'André Depeursinge : « Dès le début, on est prévenu quand la nouvelle bonne lace sa chaussure dans la voiture : il y aura de la bottine ; les fétichistes trouveront leur compte. » Voir aussi les critiques publiées in *découpage,* pp. 132-134.

[12] Sur le bestiaire bunuélien, on lira avec profit les remarques d'Henri Agel, *Les grands Cinéastes,* Paris, 1959, à l'article *Bunuel* (pp. 188-193).

[13] PP. 382, 155, etc... Il n'est pas inutile de rappeler que Mirbeau, à ses débuts, a milité dans l'antisémitisme et à l'extrême-droite (cf. Martin Schwarz, *op. cit.,* notamment les pp. 31-33). Par la suite, il se distingua par la violence de ses convictions dreyfusardes et de ses attaques contre l'Eglise et l'aristocratie.

[14] Voir les deux livres récents de Maurice Chavardès, *Le 6 février 1934. La République en danger,* Paris, 1966 et *Une campagne de presse : la droite française et le 6 février 1934,* Paris, 1971 (« Questions d'histoire », no 19). On peut consulter aussi Jean Plumyène et Raymond Lasierra, *Les Fascismes français 1923-1963,* Paris, 1963 et Eugen Weber, *L'Action française,* trad. Michel Chrestien, Paris, 1962. Outre les travaux classiques sur la France d'entre les deux guerres, comme ceux de Jacques Chastenet, *Histoire de la Troisième République,* t. VI, Paris, 1962 et d'Edouard Bonnefous, *Histoire politique de la Troisième République,* t. V et VI, Paris, 1962-1965, on peut utiliser Claude Fohlen, *La France de l'entre-deux-guerres,* Tournai-Paris, 1966 ou Jacques Néré, *La Troisième République (1914-1940),* Paris, 1965, ainsi que René Rémond, *La Droite en France,* Paris, 1963 (rééd.). Il y a naturellement beaucoup d'éléments importants dans les nombreux travaux sur le Front populaire (partir de Georges Lefranc, *Histoire du Front Populaire,* Paris, 1965, qui contient une bonne bibliographie). Sur Edouard Herriot, outre ses mémoires (*Jadis II : d'une guerre à l'autre,* Paris, 1952), voir le livre de Michel Soulié, *La Vie politique d'Edouard Herriot,* Paris, 1962.

[15] Carrière affirme (*Figaro littéraire,* 27 février 1964) que Bunuel a placé son film en 1928, année de l'affaire de *L'Age d'or* (sic ! cf. ce que nous en disons infra), pour amener la référence à Chiappe. Benayoun (*France-Observateur,* 12 décembre 1963) parle de 1927. Remarquons que 1927 est la date de l'entrée en fonction de Jean Chiappe comme préfet de police de Paris ; son limogeage est lié aux émeutes du 6 février 1934.

[16] Interview publiée dans *L'Express* du 12 décembre 1963. Bunuel est coutumier de ce genre d'explications fournies aux journalistes curieux ! Relevons simplement que *Nazarin,* tourné en 1959, se situe précisément dans les années 1900.

[17] Cette affaire est racontée dans tous les ouvrages sur Bunuel, ainsi que dans Ado Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma,* Paris, 1963, pp. 217-219. Elle est également évoquée dans André Breton, *Entretiens 1913-1952,* Paris, 1952, pp. 154-155.

Le manifeste sur *L'Age d'or* et le questionnaire distribué après son interdiction, émanant tous deux du groupe surréaliste, sont publiés dans Maurice Nadeau, *Documents surréalistes* (*Histoire du surréalisme,* vol. II), Paris, 1948, pp. 169-179 (nous remercions M. Roland Cosandey, qui nous a signalé cette référence). Le scénario de *L'Age d'or* (avec le manifeste des surréalistes) est publié dans l'*Avant-Scène du cinéma,* nos 27-28, Paris, 15 juin - 15 juillet 1963. Quant à l'aspect légal de l'interdiction, et notamment aux pouvoirs du préfet de police de Paris, voir Paul Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français. Le cinéma et la IIIe République,* Paris, 1970, pp. 27-33 et 247 et Jean Bancal, *La Censure cinématographique,* Paris, 1934 (la date de parution de cette thèse de droit témoigne de l'actualité du propos !).

[18] Interview parue dans *Le Monde* du 1er juin 1961.

[19] « Le scénario, plus bunuélien que jamais, transpose le roman en 1927 (sic ! cf. note 15), le politise, et se termine sous le préfet Chiappe » (Robert Benayoun in *France-Observateur,* 12 décembre 1963 : il s'agit d'un reportage réalisé pendant le tournage, non d'une critique publiée à la sortie du film). « *Le Journal d'une femme de chambre,* tout en restant un film totalement bunuélien, est une œuvre ouvertement politique » (Ado Kyrou, *Positif,* avril-mai 1964, p. 69).

[20] A Robert Benayoun (cf. note 19).

[21] Voir les interviews parues dans le *Figaro littéraire,* dans *France-Observateur* et dans l'*Express* déjà citées aux notes 15, 16 et 19.

[22] La première version du script (cf. note 5 de la p. 50), modifiée au tournage, prévoyait : « Il paraît qu'on a tué douze Juifs à Alger » (et non « en Alger », comme chez Mirbeau...). Signalons en outre l'analogie entre le tract rédigé par Joseph et le sacristain (« Bientôt l'heure de la révolution nationale sonnera. Assez de mensonges et de trahisons ! Assez de scandales ! », cette dernière exclamation étant remplacée à la demande de Joseph par « assez de pourriture ! », p. 55) et le papillon diffusé à Toulouse en janvier 1934 par les Jeunesses patriotes (« Français ! Assez de scandales ! Assez de pourriture ! (...) A nous, pour faire la Révolution nationale ! ») cité in Maurice Chavardès, *Le 6 février 1934* (cf. note 14), p. 81. Coïncidence ? Souvenir de Bunuel ? Autre source d'information (le livre de Chavardès étant postérieur au film) ?

[23] Dans le roman, Huysmans est nommé en parallèle avec Bourget (par un confesseur qui interroge Célestine sur ses lectures) : « Paul Bourget !... Il entre dans la bonne voie... je ne dis pas non... je ne dis pas non... Mais son catholicisme n'est pas sincère... pas encore ; du moins il est très mêlé (...) Il faut attendre, encore... Huysmans, tenez... c'est raide... ah ! sapristi, c'est très raide... mais orthodoxe... » (p. 341) Sur Bourget et Lemaître, voir les pp. 126-128 ; sur Bourget encore :

« Là, j'ai connu M. Paul Bourget en sa gloire ; c'est tout dire... Ah ! c'est bien le philosophe, le poète, le moraliste qui convient à la nullité prétentieuse, au toc intellectuel, au mensonge de cette catégorie mondaine, où tout est factice : l'élégance, l'amour, la cuisine, le sentiment religieux, le patriotisme, l'art, la charité, le vice lui-même, qui, sous prétexte de politesse et de littérature, s'affuble d'oripeaux mystiques et se couvre de masques sacrés... où l'on ne trouve qu'un désir sincère... l'âpre désir de l'argent, qui ajoute au ridicule de ses fantoches quelque chose de plus odieux et de plus farouche. C'est par là, seulement, que ces pauvres fantômes sont bien des créatures humaines et vivantes...

» Là, j'ai connu monsieur Jean, un psychologue, et un moraliste lui aussi, moraliste de l'office, psychologue de l'antichambre, guère plus parvenu dans son genre et plus jobard que celui qui régnait au salon... Monsieur Jean vidait les pots de chambre... M. Paul Bourget vidait les âmes... Entre l'office et le salon, il n'y a pas toute la distance de servitude que l'on croit ! » (p. 490)

Malgré le démodé du style et le schématisme du procédé, l'anarchisme d'une telle diatribe n'a pas dû laisser Bunuel indifférent : ne décrit-elle pas, à sa façon, le salon mondain de *L'Age d'or,* le milieu de *El angel exterminador,* les personnages de quelques scènes de *La Voie lactée* ?

[24] Cette ressemblance est intentionnelle, comme en a témoigné l'équipe de tournage, selon les indications du *découpage* (note 10 de la p. 93).

[25] *Découpage,* pp. 10-11.

[26] Maurice Pons, *op. cit.,* p. 2296.

[27] Voir les filmographies citées à la note 1, ainsi que F. Buache, *op. cit.,* pp. 140-143.

[28] Cf. *Figaro Littéraire* du 27 février 1964 (déclaration de Jean-Claude Carrière).

[29] Interview parue dans *Le Monde* du 1er juin 1961.

[30] Sur la participation de Bunuel au tournage de *Llanto por un bandido,* voir J. F. Aranda, *op. cit.,* p. 264 et F. Buache, *op. cit.,* p. 142, qui suggère le rapprochement avec l'affaire Grimau. Sur les événements espagnols de l'été 1963, voir Max Gallo, *Histoire de l'Espagne franquiste,* vol. II, Verviers, 1969, pp. 369-380.

[31] La copie visionnée est celle de la Cinémathèque suisse (version française).

[32] La découverte de « l'effet Koulechov » est décrite dans toutes les histoires du cinéma, mais les détails en sont présentés de manière très divergente. Voir l'article paru, à l'occasion du décès récent de Lev Koulechov, dans *Cinéma 71* (no 161, décembre 1971, pp. 81-96). Koulechov a démontré le caractère créateur du montage, c'est-à-dire qu'un plan ne prend toute sa signification que par rapport aux plans immédiatement voisins ; le parallélisme avec les grandes intuitions saussuriennes, antérieures d'une vingtaine d'années, est évident, ce qui fonde l'application des méthodes linguistiques à l'analyse du langage filmique.

R. P.