

Raymonde CARASCO

## NOTES POUR UN CINEMA DE LA CRUAUTE Artaud, Bunuel et le cinéma mexicain

On ne peut pas parler d'art total, intégral. Et qui oserait prononcer le mot révolution ? Ou même remuer la vieille question du cinéma comme art.

"*Au Mexique il n'y a pas d'art et les choses servent.*"  
(Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*)

On rêverait d'un pays où les choses du cinéma -- *les images*, existent. Où elles captent les vibrations mêmes de la vie, une force de dissociation encore intacte.

Pays où l'on n'arrive jamais, Nuit du chasseur, émergences dans le cauchemar aseptisé-neutralisé de ce qu'on peut appeler, depuis la Guerre du Golfe, *le visuel* (Virilio, Daney). Cinéma à venir.

Arrêter de rêver. Faire un film, des films. Sans nostalgie. Au moins un film, ici et maintenant, ce film-là (*Contre-jour*, pour nous).

On appellerait ces films Cinéma de la Cruauté, selon la pensée d'Artaud. Un temps. On a besoin d'alliés, d'intercesseurs, pour jeter un pont entre ce Cinéma que nous aimons et celui dont nous avons la tâche. L'Idée de Cruauté peut nous aider : et si ce que nous appelons Cinéma, le véritable cinéma était pour nous, aujourd'hui, ce qu'Artaud recherchait sous le nom de Théâtre de la Cruauté ?

Cela a déjà été fait : Bazin-Truffaut du côté du cinéma (Stroheim, Dreyer, Sturges, Bunuel). Julian Beck et Peter Brook du côté du théâtre, au début des années 70. Si les mots Art, Révolution, cris, souffles, ne sont plus prononçables, s'ils doivent aussi changer de sens, se charger des déflagrations des événements d'aujourd'hui, ils peuvent *devenir actuels* par le travail des corps, des énergies, l'invention d'un espace vide (*Le diable c'est l'ennui*, Peter Brook), la création d'un

nouvel espace-temps cinématographique, une volumétrie cosmique d'images sonores et d'images visuelles (*Nouvelle vague*, de Godard).

Bien sûr, on ajouterait à la liste de Bazin d'autres cinéastes exemplaires, d'autres films : Oshima, Mizoguchi, Pasolini, Rivette, Garrel, Cassavetes, *Vivre sa vie*, *Le mépris*, *Passion*, *Allemagne neuf zéro...*

On chercherait à redéfinir la Cruauté, mais toujours selon ces mêmes principes de *l'actualité*, de *l'humour* et du *rire absolu* (c'était déjà la première idée du théâtre d'Artaud : *Le Théâtre Alfred Jarry*). Le cinéma, aujourd'hui, est l'art qui nous restitue la croyance à la réalité : aux choses, au corps, au monde.

"*Nous avons besoin de croire à ce que nous voyons.*" (Artaud, *Le Théâtre Alfred Jarry*.)

On verrait donc des films, et on lirait Artaud, simultanément, patiemment, d'une passion active-passive, *tout Artaud*, les plus de vingt tomes, des *Lettres à Jacques Rivière* aux derniers écrits de Rodez, où l'écriture fragmentairement crie, se vide.

"*Pour lancer ce cri je me vide. Non pas d'air, mais de la puissance même du bruit.*" (Artaud, *Le Théâtre de Séraphin*.)

On oublierait Artaud, enfin.

On re-commencerait.

Nouvelle vague sur nouvelle vague.

Une rétrospective du Cinéma Mexicain<sup>(1)</sup> nous donne l'occasion de confronter ces quelques *Notes* aux films d'un pays qu'on pourrait croire exemplaire de l'idée de Cruauté, après la vision eisensteinienne de *Que viva Mexico !*, l'inscription de *La conquête du Mexique* comme premier spectacle de Théâtre de la Cruauté, avant même l'expérience mexicaine d'Artaud, le voyage à Mexico et au Pays des Tarahumaras : "*En ce qui concerne le Théâtre de la Cruauté j'ai rédigé enfin le scénario de mon premier spectacle, **Erreur ! Source du renvoi introuvable.**, et je crois qu'on peut y voir pour la première fois, et en clair, assez exactement ce que je veux faire, que ma conception physique du théâtre y apparaît de façon indubitable.*"<sup>(2)</sup>. Comme Eisenstein, et dans des termes presque semblables, Artaud est sensible à l'**opposition** du christianisme et des religions plus vieilles, au **heurt** de deux conceptions de la vie et du monde : "la conception dynamique, mais dirigée dans le mauvais sens, des races soi-disant chrétiennes, la conception statique des races intérieures d'apparence contemplative, et merveilleusement hiérarchisées"<sup>(3)</sup>. L'événement de la colonisation "peut faire jaillir des conflagrations inouïes de forces et d'images, semées de-ci de-là de dialogues brutaux".

Aujourd'hui comme en 1936, sept ans après le tremblement de terre de 85, la ville de Mexico laisse dans l'esprit et le corps l'"empreinte imagée" d'un **événement métaphysique et cosmique**, que le fait historique et daté de tel ou tel séisme ne fait qu'**actualiser** : ce moment où "la terre mua" et où "lorsque la boue tremble moi je ne tremble jamais"<sup>(4)</sup>. Mexico reste toujours le lieu d'un terrible et physique affrontement de forces, celles de la dissociation, de la dislocation d'un espace de plus en plus décentré, défait, et celles où pourtant l'énergie comme nécessairement se ramasse, se rassemble et parfois s'unifie : "*Mexico est une ville de tremblement de terre : je veux dire qu'elle est un tremblement de terre qui n'a pas fini d'évoluer et qui a été pétrifié sur place. Et cela au sens physique du terme. Les façades en enfilade font montagnes russes, toboggan. Tout le sol de la ville semble miné, crevassé de bombes. Pas une maison qui soit debout, pas de clocher. La ville contient 50 tours de Pise. Et les gens tremblent comme leur ville : ils paraissent eux aussi en morceaux, leurs sentiments, leurs rendez-vous, leurs affaires (asuntos)*

---

<sup>1</sup> - Rétrospective présentée au Centre Georges Pompidou, d'octobre 92 à février 93. Une sélection de ces films a été montrée en avant-première au Festival de Biarritz, "Cinéma et Cultures d'Amérique latine", sous la direction de Pierre-Henri Deleau, en septembre 92.

<sup>2</sup> - Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes*, Gallimard, 1964, t.V, "Lettre à André Rolland de Renéville" du 22 janvier 1933, p.200.

<sup>3</sup> - Ibidem, "La conquête du Mexique", p.22.

<sup>4</sup> - Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes*, op. cit., t.XXII, p.41.

*tout cela est un immense puzzle dont on est quelquefois étonné qu'il se ramasse, qu'il puisse de temps en temps parvenir à reconstituer une unité."*<sup>(5)</sup>

Or, paradoxalement, le cinéma mexicain est le plus tendre du monde. Si au Mexique tout se règle encore par des coups de revolver<sup>(6)</sup>, si une sorte d'indifférence à la mort y demeure entièrement énigmatique, dans les films mexicains tout finit par des chansons. Le cinéma mexicain reprend les genres du cinéma américain, les marque d'un charme inimitable : il invente la comédie rurale (*Allá en el rancho Grande*, Fernando de Fuentes, 1936), le mélodrame chanté, le mélange inouï du fatalisme tragique, mi-sordide mi-sublime, de la vie des faubourgs et de la comédie la plus amoureuse des quelques instants de bonheur du monde (*Nosotros los pobres*, Ismael Rodríguez, 1947), trouve le ton le plus juste et le plus quotidien de l'épopée révolutionnaire, jusque dans une production aidée par l'état, libérale et critique (*Vámonos con Pancho Villa*, Fernando de Fuentes, 1935). Enfin, le mélodrame de cabaret est l'occasion d'un cinéma du désir extrêmement transgressif, de la mise en scène de la prostitution et de l'inceste la plus luxueusement baroque et sophistiquée (*La mujer del puerto*, d'Arcady Boytler, 1933, avec Andrea Palma), à la fantaisie musicale érotique la plus audacieuse et la plus aiguë (les films avec Ninón Sevilla tels *Aventurera*, Alberto Gout, 1950).

Et pourtant, malgré ces réussites, cette capacité intarissable d'émerveillement devant la puissance de la vie, des êtres et des choses, malgré sa jeunesse et sa fraîcheur de ton, le cinéma mexicain semble repris par le pouvoir de l'institution : la famille, la religion, l'Etat et la société. La trilogie demeure intouchable. La soumission est de règle. Au point que ce sont les écrivains et les cinéastes mexicains eux-mêmes qui dénoncent cet emprisonnement des forces de création, cette espèce de **dévitilisation**, de **déréalisation** qui sont comme le mal radical de l'art mexicain : *"Récemment, je me suis demandé si j'avais vu des gens manger normalement dans un film mexicain. Je mets à part les films de Buñuel, Buñuel, c'est un univers en soi. Mais, dans les autres, vous ne trouvez pas de gens qui mangent, qui dorment, qui font l'amour. Ils présentent un monde de papier mâché, tout fait, qui n'a pas de raison d'être. C'est un monde qui cultive la nostalgie du public bourgeois, des classes moyennes, pour une "innocence" perdue, où l'on donne la sérénade aux señoritas sous les fenêtres, avec des guitares".*<sup>(7)</sup>

---

<sup>5</sup> - Antonin Artaud, Oeuvres Complètes, op. cit., t.V, "A Jean Paulhan", Mexico, 23 avril 1936, p.279.

<sup>6</sup> - Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Laffont, 1982, pp.254-260.

<sup>7</sup> - Propos de Carlos Fuentes in "Buñuel et le nouveau cinéma mexicain", *Positif*, mai 66.

Tout se passe comme si le cinéma mexicain fuyait le réalisme et le naturalisme, comme si l'art ne pouvait s'abaisser à voir les bas-fonds, le travail des pulsions dans les milieux réels, le jeu amoral du désir, sa force de subversion. Le cinéma mexicain possède à la fois un sens peut-être sans égal du **spectacle pur**, selon une tradition issue du théâtre populaire (saynètes, zarzuellas, villancicos des fêtes de quartier, théâtre de rue, théâtre de cabaret, etc.), et une tendance effrénée au sentimentalisme, à la **sublimation**. Dans ce mouvement, il perd à la fois le trivial et le sublime, la liberté du mélange de *Nosotros los pobres*, la joie étincelante de Maria Felix dans *Enamorada*, l'audace érotique de la danse de Ninón Sevilla. Un trait d'**idéalisme** vient alors toujours recoder la fantaisie : soit au niveau de la morale globale du film ("Nous les pauvres", dont la vertu est d'endurer), soit par la répétition jusqu'à exténuation des côtés les plus conservateurs de la comédie paysanne inaugurée par *Allá en el rancho Grande*, soit par une fin aussi invraisemblable, si on la voit sans humour, que celle d'*Enamorada* où la divine mégère s'apprivoise en *soldadera*.

Si les films d'Alberto Gout avec Ninón Sevilla (*Aventurera*, 1950; *Sensualidad*, 1951; *No niego mi pasado*, [La professionnelle], 1952) sont parmi les plus subversifs de tout le cinéma mexicain, le type physique de la *rumbera* cubaine, blonde, pulpeuse et délicieusement effrontée, proche à la fois de la star hollywoodienne des années 50 et de la parisienne, l'éloigne résolument de la femme mexicaine, la désigne comme étrangère, *autre* : trop dangereuse pour une identification virtuelle. Dans *Aventurera*, une jeune fille, Elena, surprend sa mère avec son amant. Son père se suicide. Elle cherche, en vain, à gagner honnêtement sa vie. Sous la "protection" d'un ancien ami de la famille, elle est enivrée, séquestrée dans un lupanar dont la patronne est l'odieuse Rosaura. Toutes les tentatives d'Elena pour échapper à sa condition seront vaines. Rosaura, très belle, impérieuse et cruelle, avide de pouvoir (et d'argent) mène une double vie : celle d'une femme de l'aristocratie, dans une autre ville, celle de grande prostituée. C'est une véritable Juliette de Sade, remarquablement interprétée par Andrea Palma. Comme Justine, la passion fondamentale d'Elena est celle de son intégrité perdue. Cependant, loin d'avoir la foi dans la vertu et la soumission de Justine, la force d'Elena est celle d'une intelligence amoral de son corps, mise au service de son désir de vengeance, de conquête de son autonomie. L'Aventurière, cette femme blessée (par la vie, les hommes et l'Autre femme) doit se faire à elle-même justice, dans une transposition étonnante des grands personnages masculins du western. Elle ne trouvera sa paix (et le bonheur de l'amour) que lorsqu'elle sera allée jusqu'au bout de sa vengeance : par la liberté de son désir dans la danse érotique où elle se donne et se soustrait à la fois; par le scandale social et familial: elle épouse le fils de Rosaura, un jeune et bel avocat qui l'aime d'amour fou, séduit le jeune

frère de son mari dans la maison même de Rosaura, contrainte de garder le silence du secret; enfin, au péril de sa vie, elle reviendra dans le lupanar et dévoilera à son époux les activités de sa mère. Outre le jeu érotique de la danse de Ninón Sevilla, qui ne transgresse rien mais donne libre cours à une sensualité extrême, la force du film est cette ligne implacable de la vengeance d'une femme, de la lutte à mort entre deux ennemies, dans un schéma très proche de celui des *Dames du bois de Boulogne*, de Bresson. Il y a du Sade dans cette création d'un personnage féminin amoral, à la fois Justine et Juliette, victime et justicière, en deçà ou par delà le bien et le mal, le vice et la vertu. Cette mise en question impitoyable du pouvoir de la mère, sous la figure de la belle-mère, est seulement tempérée ici par les conventions du mélodrame de cabaret : la cruauté est atténuée par le mélange du spectacle purement érotique et de l'histoire de la haine des deux femmes, où le plaisir du spectacle l'emporte.

Etrangement, c'est ce qui fait la force du cinéma mexicain qui, **de façon interne** en quelque sorte, **s'affaiblit** - et l'affaiblit. Le cinéma mexicain, dans son "âge d'or" (1935-1955), a frôlé sa dimension mondiale : celle d'être l'un des plus grands cinéma politique du monde, populaire et révolutionnaire, aux côtés du cinéma russe et du cinéma italien. **Au Mexique, il y a un peuple** (s'il est vrai qu'en Europe, "c'est le peuple qui manque"). C'est ce décalage énigmatique entre les forces réelles d'un peuple et son image cinématographique que ne cesse de nous fasciner : qu'est-ce qui s'est passé ? *"Je vais vous dire ce qui est arrivé au cinéma mexicain. C'est après la guerre qu'il est devenu célèbre, n'est-ce pas ? Partout ailleurs, on avait fait des films de guerre, de propagande, des films **Erreur ! Source du renvoi introuvable.**, et c'est à ce moment-là que nos films ont été présentés en Europe, aux Etats-Unis. Ils étaient **Erreur ! Source du renvoi introuvable.**, ils montraient de très beaux paysages - très bucoliques, non ? - ils racontaient des histoires pas très réalistes, soi-disant poétiques sur les indiens, ils présentaient des gens qui étaient inconnus pour le reste du monde."*<sup>(8)</sup>

La suite du dialogue entre Luis Buñuel, l'écrivain Carlos Fuentes et le scénariste devenu réalisateur Luis Alcoriza, analyse "le cercle vicieux" de la situation actuelle du cinéma mexicain, en ce milieu des années soixante. Les producteurs continuent à exploiter les recettes qui ont fait le succès du grand cinéma mexicain, "en faisant des films d'abord pour l'Amérique du Sud, très simples, avec des "charros", des chansons et beaucoup de musique"; des films pour un public complètement analphabète, d'illettrés, comme il y a vingt ans. Or, le public s'est lassé. Il y a un public nouveau, bourgeois, issu du développement des classes moyennes, en

---

<sup>8</sup> - Propos de Luis Alcoriza, ibidem.

Amérique latine aussi, qui "recherche des films de Fellini, d'Antonioni, de Bergman, de Truffaut", et tourne le dos aux films mexicains "tout faits", qui n'ont pas changé. L'événement qui marque l'ouverture d'un cinéma mexicain de plus en plus pauvre et fermé **vers un autre cinéma** c'est, en 1965, le Premier Concours du Cinéma Expérimental de long métrage -- "*la seule chose de bien qui se soit produite pour le cinéma mexicain depuis trente ans*", selon Buñuel. Il permet de découvrir de jeunes auteurs, une manière nouvelle de faire les films : *El viento distante* [Le vent du lointain], produit par Salomon Laiter et ses amis; *La formula secreta* [La formule secrète], de Rubén Gámez, texte de Juan Rulfo, qui obtint le premier prix, un documentaire-fiction de cinquante minutes, à la forme très neuve, sur l'intervention des Etats-Unis dans l'économie mexicaine; *En este pueblo no hay ladrones* [Dans ce village, il n'y a pas de voleurs], réalisé par Alberto Isaac, à partir d'une nouvelle de Gabriel Garcia Marquez, dans lequel Buñuel joue un rôle de curé au sermon corrosif : "Bénédissons la nécessité des voleurs qui nous révèlent ce mal qu'est le vol ...". Le rythme fluide du film, la durée interne des plans, la manière de filmer les corps et les visages dans l'espace du village laisse passer "un peu de temps à l'état pur". Le ton des dialogues et de la narration évoquent en effet le cinéma de Rossellini, d'Antonioni, de Bergman. Dans ce tournant du milieu des années soixante, les espoirs des cinéastes les plus indépendants se rassemblent (Alcoriza avec son sixième film, *Tarahumaras*, 1965, Benito Alazraki, Carlos Velo, le franc-tireur Jomi Garcia Ascot avec le film *En el balcon vacio* [Sur le balcon vide], 1962, tourné en 16 mm. et consacré à l'histoire des déchirements d'une enfance par la guerre d'Espagne, la nostalgie du pays natal pour des réfugiés espagnols au Mexique... Cependant, comme le remarque fortement Alcoriza, l'existence de ce cinéma nouveau n'aurait pas été possible sans la présence de Buñuel : ses films comptent parmi les trois événements majeurs du cinéma mexicain : "*Sans lui, il n'y aurait plus de cinéma chez nous. Si l'on survole l'histoire du cinéma mexicain, que trouve-t-on comme films vraiment représentatifs du Mexique ? Un très grand film muet de 1920, La bande del automovil gris [La bande de l'automobile grise], de Enrique Rosas (...) En 1937, El compadre Mendoza, de Fernando de Fuentes, qui retrace l'amitié qui unit pendant la révolution un combattant et le bourgeois Mendoza (...) Et, enfin, depuis bientôt vingt ans, les films de Buñuel. Et c'est tout.*"<sup>9</sup>)

On pourrait donc esquisser ici "une histoire du cinéma mexicain", nécessairement lacunaire, essentiellement fragmentaire<sup>10</sup>). Il y aurait deux grandes périodes du

---

<sup>9</sup> - Ibidem.

<sup>10</sup> - Les lacunes, ici, sont celles des films que nous n'avons pas vus (nous nous donnons alors pour règle de n'en pas parler). Notre point de vue, fondamentalement fragmentaire, est celui de la Cruauté. Pour ce qui est d'une véritable Histoire du cinéma mexicain, on se reportera au livre conçu par Jean-Loup Passek,

cinéma mexicain. La première serait celle du "cinéma classique", si l'on use de ce terme par commodité : elle comprendrait le muet, les premières années du parlant, l'âge d'or du cinéma mexicain (du milieu des années trente au milieu des années cinquante). Après une dizaine d'années de décadence et de crise, 1965 marquerait l'irruption du nouveau cinéma mexicain dans "le cinéma moderne". La répression de 68 amènerait une génération nouvelle de cinéastes : Cazals, Leduc, Ripstein, Hermosillo seraient les noms marquants de ces années 70, sans oublier des cinéastes apparemment plus mineurs, qui resurgissent aujourd'hui sur les écrans de Mexico, avec des films marqués par l'expérience de 68 (*Tequila* de Rubén Gámez, *El bulto* de Retes<sup>(11)</sup>).

La coupure entre le cinéma classique et le cinéma moderne se situerait donc, pour le Mexique, à l'émergence de ce mouvement centré autour de la revue *Cinema Nuevo*, dont le Premier Concours de Cinéma Expérimental de long métrage serait le signe le plus visible. Cependant, si les véritables événements sont ceux, silencieux, qui arrivent à pas de colombe, et s'ils viennent toujours du Dehors (Nietzsche), c'est la présence de Bunuel au Mexique (1946-65) qui apparaît comme la condition de possibilité de l'ouverture du cinéma mexicain à une modernité nouvelle.

En effet, il semble plus juste de parler ici d'ouverture, plutôt que de coupure au sens strict. Il n'y a pas eu dans ce qui s'est appelé lui-même *Cinema Nuevo*, au Mexique, un auteur comparable à Glauber Rocha au Brésil, par exemple, dont la puissance aurait été capable de catalyser, ne serait-ce qu'un temps, les énergies des autres cinéastes, les forces des autres films -- ce que la critique européenne a étiqueté *Cinema Novo*. Le nouveau cinéma mexicain est d'emblée pluriel, à la fois plus disséminé, plus sporadique, plus intermittent et plus lent, c'est-à-dire aussi plus durable. La plupart des noms d'auteurs qui surgissent au milieu des années soixante ou au début des années soixante et dix (soit avant et après la rupture de 68) sont ceux qui insistent dans les années quatre-vingt, ou réapparaissent aujourd'hui dans des oeuvres solitaires, hors des modèles du cinéma commercial. S'il y a une singularité du cinéma nouveau au Mexique, c'est bien dans cette endurance d'un véritable cinéma indépendant de long métrage, souvent venu de la tradition documentaire, où le goût de la beauté de l'image et le sens de la forme inventent une modernité spécifique : un cinéma **des** corps, où une vie, l'existence d'un corps individué jusqu'à l'extrême ne prennent véritablement sens (direction) que dans et par leur insertion, leur immersion dans **le climat** d'une ville, d'un paysage, d'un

---

*Le cinéma mexicain*, Centre Georges Pompidou, 1992, sous la direction de Paulo Antonio Paranaguá, dont la composition ainsi que la teneur des articles sont remarquables.

<sup>11</sup> - Ces deux films sont sortis sur les écrans de Mexico en août 92. Ils n'ont pas encore été montrés en France.



lieu, voire d'un élément (la mer et le bateau de pêche aux requins de *Tiburoneros* [Pêcheurs de requins], 1962, de Luis Alcoriza, dans une opposition encore "dialectique", eisensteinienne, aux quartiers moyens du Mexico populaire; la prison-drogue du film de Felipe Cazals, *El apando* [Le mitard], 1975; le désert glacé du bain de *Cadena perpetua* [Prison à vie], 1978, de Ripstein; l'atelier et la cuisine du peintre *Frida, naturaleza viva* [Frida, nature vivante], 1984, de Paul Leduc; le bar désolé d'un bout du monde tropical de *Latino Bar*, 1991, du même auteur; le dancing et le port de Veracruz de *Danzón*, 1991, de Maria Novaro... Il faudrait porter "l'atmosphère" à la hauteur d'une véritable **catégorie politique** du nouveau cinéma mexicain, comme Cézanne a déjà fait de ce mot l'une des catégories fondamentales de sa peinture. "L'atmosphère", c'est ce qui donne **profondeur** à un corps, une vie, un paysage, un objet, un son, une couleur : ce qui les transpose sur **un autre plan**, celui où précisément "les plans ne tombent plus les uns sur les autres", mais s'étagent, laissent passer de l'air entre eux, "une somme suffisante de bleutés" (Cézanne). "Une espèce de translation sur le plan foudre" (Artaud). Cette transposition, chaque fois, se fait selon un mode, des formes, un style, un ton différents, mais toujours dans une interpénétration de la vie publique et de la vie privée, du corps propre et de la ville, des visions mentales les plus fantastiques et du réalisme le plus précis, des fantasmes les plus subjectifs et des éléments les plus cosmiques, des vitesses infinies de la pensée et des matières les plus lourdes, les plus lentes. Par exemple, dans l'étonnant *Frida, naturaleza viva*, Paul Leduc invente une sensualité cinématographique nouvelle, en deçà et au delà d'un érotisme purement visuel comme de la seule picturalité. **Le rythme lent** des travellings, **la fluidité d'une sorte de non-montage** où les plans semblent épinglés au hasard d'une existence, la matière dense de la couleur, tous ces éléments secrètent une **épaisseur** cinématographique, **une image matérielle** qui n'est pas sans échos avec le travail du cinéaste-peintre ukrainien Paradjanov. Il y a dans ce film une pensée du corps, de sa douleur, "clou par clou". "Le corps, rien que le corps" c'est ce cri du dernier Artaud que Leduc donne à entendre dans l'œuvre de Frida Kahlo, comme si, en entrant en quelque sorte **à l'intérieur** du tableau, en montrant l'accumulation lente des matières, le cinéma avait le pouvoir de **sortir du cadre** de la représentation picturale (figurative, au narcissisme exacerbé chez Frida Kahlo), d'en arracher les sensations colorées, les textures, le "corps". Plus expérimental, et selon des rythmes fulgurants, *Tequila*, 1992, de Rubén Gámez, retrouve le montage éblouissant de son premier (et jusqu'ici unique) film, *La formula secreta*, une photographie virtuose de la ville de Mexico, filmée aujourd'hui à fleur de gratte-ciel, selon les hauteurs inégales d'un hélicoptère (dans *La formula secreta* des panoramiques circulaires et sans fin de la place du Zocalo, traversée soudain à toute vitesse, sont filmés au sol par un engin dont on perçoit dans l'image l'ombre fragmentaire). Dans ces plans, c'est la ville elle-même qui est

en transes, entre dans des vibrations inouïes, des vitesses folles (c'était avant 68), ou bien oscille dans des indécisions, des indéterminations, des décrochages, des trous d'air aléatoires (c'est aujourd'hui, après le tremblement de terre de 85, une autre ivresse, une manière de tituber entre ciel et terre, une cité à venir où le sol et l'air à la fois se dérobent). Dans cette atmosphère nouvelle, **la discontinuité du montage** s'affirme, accuse la répression de 68 dans une évocation de plans qu'on dirait documentaires, à la cruauté presque aussi grande que cette scène de *La formule secrète* où le jeune garçon-boucher portait, le long de la rue déserte, dans une marche interminable, la bête écorchée sur les épaules, comme le christ sa croix, où la viande se transformait en corps pantelant de la mère -- c'est, en noir et blanc, la plus hallucinante des **scènes** (au sens créé par le cinéma de Bunuel) que nous avons vue dans le cinéma mexicain. On peut parler, chez ces deux auteurs, à travers des formes résolument distinctes (le "non-montage" des lents travellings chez Leduc, la discontinuité exaspérée du montage des plans fixes et des plans-séquences chez Gámez), d'une présence en quelque sorte mondiale des êtres et des choses, des corps et de leurs milieux, d'une cruauté à venir. Dans ce cinéma, un peuple **attend** (*Tequila* est dédié "aux femmes de Mexico").

Cependant, de façon plus large, outre ces noyaux de cinéma pur, **le génie du cinéma mexicain semble plutôt résider dans sa capacité d'injecter des traits de modernité dans les grandes formes issues du cinéma classique (essentiellement américain)**. Par exemple, la violence et la vigueur d'un film comme *El apando* [Le mitard], de Felipe Cazals, relèvent à la fois d'une rigueur bressonienne des cadres et de la parfaite maîtrise d'une construction classique : l'audace des cadres dans les scènes érotiques (la danse du ventre tatoué de l'un des prisonniers), ou dans la tuerie finale (les pieux perçant les corps à travers les barreaux de la cage-prison) est reprise dans un montage où la juxtaposition et la fragmentation sont mises au service de l'efficacité dramatique du récit. *Cadena perpetua* [Prison à vie] de Ripstein pourrait être ici exemplaire de cette force spécifique du cinéma mexicain : le film allie un récit aux thèmes personnels presque bunueliens (l'enfermement, la répétition du destin d'un voleur, "El Tarzan", qu'un policier corrompu oblige à continuer à voler)<sup>12</sup>, et l'aisance dans le maniement des conventions de la forme du film noir hollywoodien. Ici, l'émotion d'un ton fondamental l'emporte : on n'oublie pas ce personnage puissant, interprété par Pedro Armendáriz Jr., errant "librement" dans la ville, fauve, brute dans le lieu originare de son emprisonnement, tandis que le désert des glaces d'un baigne apparaît un moment comme la seule échappée à son enfermement -- espoir sans issue, car le cercle de la ville et du vol se resserre à nouveau sur lui, à la fin du film.

---

<sup>12</sup> - Ripstein fut l'assistant de Bunuel dans *L'ange exterminateur*.

Les derniers films de Jaime Humberto Hermosillo semblent faire aujourd'hui un pas de plus dans cette conquête de la liberté de la forme, cette manière d'assouplir le cadre d'un genre sans le briser, de le remodeler (le moduler) de l'intérieur, jusqu'à lui donner une porosité nouvelle, le laisser traverser par toutes les questions de l'amour et du travail (du désir et de ses hésitations, de la création et de la corruption, de la joie ontologique et de la tristesse ontologique ...). L'humour aigu d'Hermosillo réinvente la comédie de mœurs, dans un jeu brillant de la forme et de la mise en scène : *Intimidades en un cuarto de baño* [Intimités dans une salle de bains], 1989, maintient un point de vue unique (la caméra occupe la place du miroir devant lequel se noue le drame des deux couples d'une même famille), tandis que *La Tarea* [Le Devoir], 1991, relève à son tour, autrement, le pari de Hitchcock dans *La Corde*, celui de filmer **en un seul plan**, sans coupure. Dans *Intimidades*, les ellipses temporelles des scènes captées par le miroir créent un récit fragmentaire, au ton déconcertant : l'humour passe par toutes les couleurs d'une journée : critique tantôt grise, tantôt noire de deux générations de la classe moyenne; joie de vivre de la femme de ménage, dans une séquence lumineuse interprétée par María Rojo; horreur absolue du suicide du jeune homme; indifférence quotidienne et impossibilité de l'oubli... Ces dénivellations humorales, ces dépressions de l'affect, ces passages sans transition du sordide à la joie, de la joie au tragique, du tragique à la trivialité, retournent l'humour contre lui-même, inversent la comédie de mœurs en un "Journal d'intranquillité". De même, la comédie érotique étincelante de *La Tarea* est reprise à la fin du film dans une réinterprétation conjugale et familiale, qu'on peut lire soit comme un surcroît d'humour critique (la "pointe" qui achève), soit comme une "fausse-fin" par antiphrase (*La Tarea interdita* [Le Devoir interdit], le nouveau film en cours d'achèvement d'Hermosillo, nous semble aller en ce sens)<sup>(13)</sup>. On appréciera la virtuosité de cette solution selon le procédé dit de l'antiphrase (*Susana*, *El*, etc. <sup>(14)</sup>) où la fin **contredit** l'essentiel du récit, comme **une fausse doublure**, si l'on sait que l'essentiel de *La Tarea* est censé être filmé du point de vue unique d'une caméra vidéo invisible : une femme provoque son ancien amant à des jeux érotiques qu'elle enregistre en fait pour les nécessités d'un *Devoir* d'étudiante en vidéo. Si le couple est marié, si les enfants des voisins qui interviennent dans le jeu-vidéo sont leurs propres enfants, la "moralité" de la

---

<sup>13</sup> - *La Tarea interdita*, comme *La Tarea*, est produite par Pablo et Francisco Barbachano Ponce, les fils du producteur indépendant Manuel Barbachano Ponce à qui l'on doit la production de la plupart des autres films d'Hermosillo, *Raíces* de Benito Alazraki, 1953, *Nazarin* de Luis Bunuel, 1958, *El gallo de oro* de Galvadón, 1965, *Frida, naturaleza viva* de Leduc, 1987, *Tequila* de Rubén Gámez, 1992.

<sup>14</sup> - C'est à partir de ce que Bunuel appelle lui-même le "happy-end" de *Susana*, et de *El*, où l'on voit le héros, après sa crise de folie, dans un monastère où il "trouve la tranquillité", repartir en zigzagant, dans un dernier plan qui faisait beaucoup rire Bunuel, que la critique a mis en évidence ce procédé de l'"antiphrase" (Claude Gauthier, "Bunuel et l'antiphrase", in *Etudes Cinématographiques*, n°22-23, 1963).

nouvelle situation tempère la hardiesse érotique du film, mais aussi : la représentation vidéo est **doublée par la représentation cinématographique**. Là encore, c'est l'influence de Bunuel, extrêmement subtile ici, cette mise en doute finale de la vérité de la représentation du film par le **double-fond** d'une autre représentation<sup>(15)</sup>, qui nous semble le ferment de cette liberté nouvelle des modes de récit.

Car seul Bunuel..., seul Bunuel nous semble donner au cinéma mexicain cette dimension absolument moderne sans laquelle il n'y a pas de modernité tout court : "Il faut être absolument moderne", c'était la formule de Rimbaud. C'est cette ligne droite et pure de l'œuvre que l'on pourrait commencer à tracer, en suivant quelques films de la période mexicaine, ceux qu'on dit inégaux, tantôt chefs-d'œuvre indubitables, tantôt simples films de commande, tantôt oeuvres moyennes, mêlant les trouvailles d'un style aux impératifs des producteurs<sup>(16)</sup>. Cependant, s'il est vrai que la ligne droite est aussi une forme de labyrinthe, nous ferons de cette méthode, la plus directe, celle de notre "fausse-fin" : paradoxalement, la ligne unique n'est pas étrangère à la pensée de Bunuel, quelle que soit par ailleurs sa revendication de l'irréductibilité propre à chacun des films<sup>(17)</sup>. Nous nous permettons donc ici de marquer quelques points de l'absolue nouveauté du cinéma de Bunuel, non seulement à l'intérieur du cinéma mexicain (Bunuel n'a jamais considéré un de ses films comme mexicain, "je ne sais pas", disait-il, comme Bartleby "je préférerais ne pas..."), mais aussi en dehors de tous les -ismes ("surréal-, commun-, fétich-, catholic-, onir-", comme écrivait Daney), hors les partages du cinéma classique et du cinéma moderne, hors même cinéma si l'immensité de l'œuvre excède le cinéma comme art déterminé : *"De toutes façons, il a ouvert tellement de portes et marqué tellement de gens ! On ne peut rien dire. Ce sont quelquefois les solitaires, comme lui, ceux qui ont créé leur propre chemin, hors de toute école, qui soulèvent les échos les plus profonds, les plus durables. (...) Il a touché à tout, on le voit très bien quand quelqu'un dans le monde espagnol essaie d'écrire un livre, de faire de la peinture, de la musique, du théâtre, à plus forte raison du cinéma : à un moment précis, il va rencontrer Bunuel car rien ne lui a été étranger. (...) Il faut remonter à*

---

<sup>15</sup> - Gilles Deleuze fait le rapprochement entre Bunuel et l'écrivain surréaliste Raymond Roussel à propos des scènes répétées deux fois (*L'image-mouvement*, Minit, 1983, p.185).

<sup>16</sup> - Voir la classification des films de la période mexicaine par Tomás Pérez Turrent dans "Luis Bunuel au Mexique" in *Le cinéma mexicain*, op. cité, pp.229-236.

<sup>17</sup> - Bunuel disait, au sujet de *L'Age d'or* : "La ligne droite et pure d'un être qui poursuit l'amour à travers les ignobles idéaux humanitaires, patriotiques, et autres misérables mécaniques de la réalité."

Sur ce paradoxe de la parole de Bunuel, son affirmation à la fois de la "mêmeté" de sa pensée et de l'absolue singularité de chacun de ses films, citons un fragment d'entretien : "-- *L'ange exterminateur*, n'est-ce pas pour vous le retour à cet esprit de *L'âge d'or* ? -- Je sais que de telles choses ont été écrites, mais ce n'est pas vrai. Ce qui arrive, c'est que je suis toujours le même." (*Cahiers du Cinéma*, juin 1967)

Goya pour trouver l'équivalent."<sup>18</sup>) En effet, il est encore trop tôt, l'œuvre elle-même est trop vivante, trop mouvante, trop subversive pour se laisser figer, cadrer : **Hors cadre**. Cette catégorie fondamentale d'Eisenstein est aussi celle des derniers textes d'Artaud pour dire cet athéisme fondamental de la pensée : le corps, rien que le corps, **incrée** : "Hors corps dans mon propre corps, / mon corps est hors, / il n'y a pas l'autre de la conscience, / l'être."<sup>19</sup>)

C'est sans doute dans **l'écart entre le désir et la pulsion, entre la logique pure de l'esprit et la physique des corps** que l'on peut trouver la ligne droite de l'œuvre, d'*Un chien andalou* à *Cet obscur objet de désir*, de *L'âge d'or* au *Fantôme de la liberté*, entre *Susana* et *El, El bruto* [L'enjôleuse] et *Nazarin*, *Simon du désert* et *La voie lactée*, *Le crime d'Archibald de la Cruz* et *Belle de jour*, *L'ange exterminateur* et *Le charme discret de la bourgeoisie*. Déjà Deleuze faisait de la pulsion chez Bunuel le centre de son analyse du naturalisme, construisant à partir d'elle l'un des concepts fondamentaux de sa théorie du cinéma, "l'image-pulsion". Et Daney remarquait, dans un ultime hommage à Bunuel, la mince différence entre les mots : désir, pulsion : "Le désir est une forme, la pulsion est l'énergie de fond. On ne fait pas assez attention, parlant de Bunuel, à ces petits mots-là : désir, pulsion"<sup>20</sup>).

*Susana*, par exemple, peut être examiné **tantôt du point de vue d'une logique de la pulsion**, c'est-à-dire d'une physique des corps et des énergies, **tantôt du point de vue d'une pure logique formelle du désir**. Du point de vue de la pulsion, *Susana* est l'histoire d'une jeune fille perverse (selon le titre français qui étonnait Bunuel), échappée d'une maison de correction, dont le désir épuise physiquement le milieu dans lequel elle tombe, par les desseins de la divine providence, ou par la grâce du hasard (ou encore : par la magie diabolique du désir) : dans les premières scènes du film, Susana tente de s'échapper de la prison dans laquelle on vient de l'enfermer. Elle secoue une première fois les barreaux de sa cellule, en vain. Passe une grosse mygale, qui traverse l'ombre des barreaux projetée sur le sol, où elle dessine une croix. A ce "signe", Susana secoue (une seconde fois) les barreaux. Ils cèdent. Elle s'enfuit sous un orage miraculeux. Elle apparaît à la fenêtre d'une *hacienda* paisible, visage hallucinant derrière les vitres, dans les éclairs et la foudre (véritable démon aux yeux de la vieille servante, qui ne s'y trompe pas). Belle, de la beauté de la jeunesse et de l'éclat de la chair (la beauté du diable), elle épuisera systématiquement le désir de chacun de ses hôtes (la mère, le fils, le père) comme celui des serviteurs (le contre-maître du *rancho*, les servantes elles-mêmes, la vieille et la jeune). A la fin du film, tout rentrera dans l'ordre : au moment où elle

---

<sup>18</sup> - Jean-Claude Carrière, "Luis Bunuel", in *Cinéma 83*, n°207, pp.16-17.

<sup>19</sup> - Artaud, *Oeuvres complètes*, op. cité, tome XXII, p.76.

<sup>20</sup> - "El", in *Ciné journal*, Cahiers du cinéma, 1986, p.234.

va triompher (devenir maîtresse des lieux, faire répudier la mère, épouser le père après avoir séduit le fils), au moment même du scandale où le père l'étreint aux yeux de tous (mère, fils et servantes), un second miracle se produit : des gardes viennent ramener Susana dans sa prison. Selon le point de vue d'une pure logique du désir, Susana est l'une des figures les plus libres de l'érotique de Bunuel : comme la séductrice de *Subida al cielo*, mais dans une innocence presque enfantine, elle découvre ses épaules, en une sorte de tic de séduction (alors que la jeune femme de *La montée au ciel* découvrira une nudité sensuelle), avant d'"attaquer". Ivre de jeunesse et de beauté, Susana est "un être de fuite" : elle passe d'un milieu à l'autre, de l'enfermement initial à l'entière souveraineté sur l'*hacienda*, dans la quête d'une absolue liberté. Dans une joie sans limites, une jubilation d'énergie, les vitesses stratégiques d'une intelligence guerrière, **le désir choisit la meilleure solution possible pour garder l'autonomie physique d'un corps** (sa liberté de mouvement comme son indépendance économique par rapport au travail). C'est cette amoralité d'un choix **sans âme**, à la fois corps et cerveau, qui fait de Susana un véritable ange exterminateur, un révélateur de l'hypocrisie, de la frustration et de la faiblesse de vie des habitants de l'*hacienda*. En ce sens, la puissance du désir de la jeune fille est au plus proche de l'envoyé de *Théorème* de Pasolini, elle a la même force de démonstration "théorématique", non selon le mode d'une indifférence rayonnante, mais selon le mode (lui aussi pasolinien) d'"une vitalité désespérée". Susana, ou le désir illimité.

On comprend dès lors l'inquiétude de Bunuel quant à sa fausse-fin, son souci de n'avoir pas été assez clair : "... *Susana* (baptisée en France *Susana la perverse* !), un film sur lequel je n'ai rien à dire sinon que je regrette de ne pas avoir poussé la caricature, à la fin, lorsque tout se termine miraculeusement bien. Un spectateur non averti peut prendre au sérieux ce dénouement."<sup>(21)</sup>

Cependant, dans l'*hacienda* revenue à sa tranquillité, le trot de la jument enfin guérie introduit un troisième miracle : le désordre de la vie.

C'est sur cette dernière "scène", cette triple répétition, que l'on pourrait faire semblant de quitter l'absolue modernité d'un cinéaste **à part**, le plus libre et le plus joyeux, le plus distant des cinéastes de la cruauté.

---

<sup>21</sup> - Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, op. cité, p.249.