

Buñuel et la littérature : Conversation avec Jean-Claude Carrière à Colombière-sur-Orb, août 2011

Denis Pra

University of California—Los Angeles

Écrivain, scénariste, dramaturge, acteur, le nom de Jean-Claude Carrière, auteur de *La controverse de Valladolid* (1992), *Fragilité* (2006), *N'espérez pas vous débarrasser des livres* (avec Umberto Eco, 2009), *Le Mahabharata* (2010), pour ne citer que quelques exemples, demeure associé au monde du cinéma et, plus particulièrement, à celui de Luis Buñuel avec qui il travailla de 1963 à 1983 (date de la mort du cinéaste). De leur collaboration surgissent des œuvres aussi marquantes que *Belle de jour* (1966), *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), *Le fantôme de la liberté* (1974) ou *Cet obscur objet du désir* (1977).

C'est sur ses terres natales, dans la maison de son enfance, lieu qu'il décrit dans un livre autobiographique *Le vin bourru* (2000), que je rencontrai Jean-Claude Carrière, en août 2011. Accueilli par sa fille cadette, Carrière m'attendait sur le perron de sa maison. Silhouette de sage, œil pétillant, jeune, vivace et observateur, l'auteur m'invita à m'installer avec lui sur sa terrasse typiquement méridionale.

Notre conversation commence assez vite lorsque je m'aperçois que mon enregistreur, préalablement révisé, ne fonctionne pas. Sans une seconde d'hésitation, Carrière sort les piles de mon appareil et les lèche. « Un vieux truc » me dit-il ! Effectivement, l'appareil remarque, et notre conversation reprend comme si de rien n'était. Carrière commence à parler (deux heures durant) de Buñuel, son ami, son mentor. Buñuel l'habite, lui manque assurément.

Dans sa dernière publication, *Le réveil de Buñuel* (Paris : Jacob, 2011), partant d'une remarque du maître sur l'au-delà (« malgré ma haine de l'information, j'aimerais pouvoir me relever d'entre les morts tous les dix ans et m'avancer jusqu'au kiosque à journaux et en acheter quelques-uns » [7]), Carrière engage une conversation avec le défunt, dans sa tombe. Tant de choses se sont passées depuis 1983... Au cours de ces discussions imaginaires, Carrière évoque leur travail passé, les films sur lesquels ils ont collaboré. On y apprend par exemple que c'est en travaillant sur *Cet obscur objet du désir*, en Espagne, qu'ils lurent un jour dans un journal français qu'une bombe avait été déposée dans la basilique du Sacré-Cœur, à Montmartre ; information qui, comme beaucoup d'autres dans la presse, demeure sans suite : ni suivi ni explication... Elle donna néanmoins l'idée aux deux hommes de faire naître dans leur scénario le GAREJ (Groupe Armé Révolutionnaire de

l'Enfant Jésus). Un exemple parmi d'autres qui montre l'influence du monde qui les entoure lorsqu'ils adaptent des œuvres littéraires. Pourtant, à y regarder de plus près, n'y a-t-il pas un lien entre une explosion terroriste destructrice et la passion amoureuse telle qu'elle est décrite dans le roman de Pierre Louÿs, *La femme et le pantin* (1898) ?

Denis Pra : En 1976, vous travailliez à Madrid sur le scénario de *Cet obscur objet du désir*. Buñuel a longtemps voulu adapter *La femme et le pantin* de Pierre Louÿs. Comment expliquez-vous cet intérêt pour un roman décadent de la fin du XIX^e siècle et pour la littérature française de cette époque en général ?

Jean-Claude Carrière : C'est vrai, cela m'a frappé toute ma vie. Buñuel a toujours été attiré par le roman de Pierre Louÿs. Il avait déjà fait à la fin des années cinquante une première adaptation de *La femme et le pantin* qu'il voulait tourner avec Rossana Podesta et Vittorio de Sica, mais c'est l'époque où Brigitte Bardot a tourné le sien avec Julien Duvivier (1959). Il jugeait ce film lamentable, et ça a détruit son projet à ce moment là, mais il l'a fait dix-huit ans après. *La femme et le pantin* fait partie des romans qui l'avaient marqué dans sa jeunesse. Il connaissait très bien la langue française, il lisait en français. À cette époque-là, il était abonné à la collection *Universal* qui publiait des livres très bon marché, et il lisait parfois un livre par jour. Il avait lu tout Huysmans, Mirbeau et Louÿs dans les années 1917-25, et ces trois écrivains l'ont suivi toute sa vie.

Dans Huysmans, il était un peu gêné par la « conversion » au catholicisme de l'auteur, mais il y admirait quelque chose, et je n'ai jamais su très bien quoi : l'atmosphère, l'aspect saint-sulpicien. Le fait qu'il y avait dans *Là-bas* des scènes qui se passaient dans un clocher, la tour de Saint-Sulpice, est sûrement déterminant : il aimait beaucoup cela. Je me rappelle que je suis monté avec lui dans le clocher de Tolède deux ou trois fois. Il aimait les clochers, ce n'était pas une obsession mais un goût. On retrouve un clocher dans *El* (1953) et *Tristana* (1970), films tournés respectivement au Mexique et en Espagne. On peut dire que le roman l'a inspiré, que c'est une des raisons pour laquelle il a voulu l'adapter.

DP : Il est vrai que l'on mentionne souvent ses lectures de Pierre Louÿs, Joris-Karl Huysmans et Octave Mirbeau puisqu'il en a fait (ou a projeté d'en faire) les adaptations. Mais Buñuel qui avait beaucoup lu, pendant ses années à la Résidence de Madrid (période durant laquelle il rencontra Salvador Dalí et Federico Garcia Lorca) et aussi, on le dit moins, pendant les années où il habitait aux États-Unis (1938-46, époque pendant laquelle il ne réalisa aucun film), devait bien apprécier d'autres écrivains. Ces derniers ont peut-être aussi eu une influence, certes moins visible que Mirbeau, Louÿs ou Huysmans, mais bien réelle ?

JCC : Il est vrai que l'autre qualité littéraire de Buñuel était sa connaissance des auteurs russes, particulièrement de Dostoïevski qu'il aimait énormément. Il connaissait aussi Tolstoï, Andreïev, Kouprine, Korolenko, Gorki, Kropotkine... Lorsqu'il était à Paris, en 1933, il a travaillé avec André Gide sur une adaptation des *Caves du Vatican*. Gide a été surpris parce qu'il connaissait mieux Dostoïevski que lui. Dans la préface qu'a faite André Malraux

du livre de José Bergamín, *Le clou brûlant*, livre que j'ai traduit,¹ Malraux disait : « chaque fois qu'en Europe un grand auteur nous dit que la vérité fondamentale est irrationnelle, il est ou espagnol, ou russe ». C'est comme si quelque chose passait en dessous de la clarté logique de la raison franco-allemande.

En tant qu'espagnol, il s'est aussi référé, une ou deux fois, à *Don Quichotte*, et il avait d'ailleurs, en 1926, à Amsterdam, mis en scène *El retablo de maesse Pedro* [*Les tréteaux de maître Pierre*], œuvre de Manuel de Falla qui s'inspire des chapitres XXV et XXVI du tome 2 du roman de Miguel de Cervantès. Mais, dans toute la période de sa vie où je l'ai connu, il était anti *Don Quichotte*. Il faut garder à l'esprit qu'il est parti d'Espagne vers la fin des années trente ; quand il est revenu, presque trente ans après, il a trouvé l'Espagne envahie par *Don Quichotte*, par le tourisme et par les statuettes dans tous les magasins. Ça c'était horripilant. Aussi, je ne crois pas qu'il ait relu *Don Quichotte* dans son âge mûr. Il le connaissait comme tous les Espagnols, c'est obligatoire, c'est comme le service militaire, on ne peut pas l'éviter, mais ce qu'il aimait le plus dans la littérature espagnole, c'était le roman picaresque, en particulier le *Lazarillo de Tormes*. Il en avait un, et il le relisait de temps en temps, et, à plusieurs reprises, on avait pensé l'adapter, particulièrement à cause de la scène de l'aveugle et du raisin. Dans cette scène, il y a un enfant et un aveugle qui partagent une grappe de raisins. L'aveugle dit que chaque fois qu'il mangera un grain, l'enfant pourra en prendre un. Or, l'aveugle prend deux grains à chaque fois. L'enfant en prend alors trois sans que l'aveugle s'en rende compte. Ça, ça lui paraissait très cinématographique. Je pense qu'il avait en tête une façon de le filmer.

DP : On peut donc dire que la littérature espagnole tenait une grande place dans sa formation littéraire. Pensez-vous à d'autres œuvres qui l'ont marqué et dont il vous parlait ?

JCC : L'autre roman qu'il aimait beaucoup n'est pas espagnol, mais l'action se déroule en Espagne, c'est *Gil Blas* de Lesage. J'ai assisté à des discussions interminables entre Buñuel et Bergamín, parce que Luis disait que *Gil Blas* était « très espagnol » et Bergamín disait « trop espagnol », et c'est vrai que le roman de Lesage (l'écrivain connaissait bien l'Espagne, mais il a écrit son roman en français ; l'ouvrage était très bien traduit en espagnol dès le XVIII^e siècle) est considéré en Espagne comme un roman picaresque classique. On parlait souvent du passage de l'archevêque de Grenade parce que c'est un exemple de ce qu'il appelait le « morcillismo ».² L'archevêque est un très grand orateur qui perd la parole après une attaque cérébrale. Après quelques mois, il se rétablit, et un jour il ose prononcer une oraison en chaire dans la cathédrale. C'est un désastre, il ne trouve plus ses mots, il bafouille... Il revient effondré dans la sacristie, et il se demande : « Que m'est-il arrivé ? » Très préoccupé, il interroge son entourage : « comment c'était ? », et on lui dit :

¹ L'ouvrage a été réédité en 2010 par les Fondateurs de Briques.

² Le *morcillismo* vient du nom du peintre espagnol Gabriel Morcillo (1887-73). Au cours d'une visite dans son atelier, Manuel de Falla (1876-46) aperçoit des tableaux retournés. Il demande à les voir, mais Morcillo dit qu'ils ne sont pas réussis : il affirme ne pas aimer les nuages, le ciel... Après quelques contestations de convenance, et devant la détermination du peintre, Falla finit par concéder que ce dernier a peut-être raison, ce à quoi Morcillo, fâché, rétorque : « Ce sont justement ces nuages que j'aime le plus. C'est peut-être ce que j'ai fait de mieux depuis des années. »

« très bien, tout le monde a beaucoup apprécié votre oraison, vous avez retrouvé votre flamme d'antan, c'est merveilleux ». Or, Gil Blas, le fidèle secrétaire, lui avait toujours promis d'être sincère et de lui dire la vérité ; il relève : « Avouez quand même que l'oraison à la fin était ratée. » L'évêque, fâché, dit alors : « L'oraison c'est ce que j'ai fait de plus beau de toute ma vie. » Ça c'est merveilleux, c'est très humain : on cherche ce qu'on a de vraiment faible, et quand l'autre l'admet, alors on le déteste. C'est un exemple de ses lectures que Buñuel citait souvent. Il me l'a raconté de nombreuses fois, avec quelques variantes.

DP : En dehors des œuvres espagnoles classiques et des romans français, dits décadents, de la fin du XIX^e siècle, Buñuel devait aussi lire des œuvres contemporaines. Auriez-vous quelques exemples à citer ?

JCC : Il en lisait de temps en temps. Il aimait beaucoup José Donoso et, en particulier, *El lugar sin límites* [*Ce lieu sans limites*].³ On a travaillé un moment sur l'adaptation. Ça se passe dans un petit village très reculé des Andes (Donoso était chilien). Dans le roman, il y a un travesti, un vieil homme qui faisait un numéro dans un cabaret tout à fait minable. C'était très beau. Buñuel avait proposé à Jean-Louis Barrault de jouer le rôle, ce qu'il aurait très bien fait. Pour mille et une raisons qui font que les films se font ou ne se font pas, le projet est tombé à l'eau.

DP : Il y a quelques années, dans un entretien, vous avez déclaré : « Dans certains pays, comme la France ou l'Angleterre, Buñuel est toujours considéré comme un réalisateur surréaliste, ce qui le range à part, dans une certaine catégorie. Si vous allez en Espagne ou en Amérique latine, il est au centre d'une certaine tradition, et vous ne pouvez pas l'éviter, comme Picasso pour l'art. » Pensez-vous que Luis Buñuel soit surréaliste dans ses adaptations d'œuvres littéraires ?

JCC : C'est vrai, parmi les cinéastes, il est toujours là à un moment donné... Sur le surréalisme, Bergamín (les repas entre Bergamín, Buñuel et moi, ce sont les plus beaux souvenirs de ma vie) m'a dit une fois que la grande tentation de Luis était d'être un cinéaste réaliste, c'est-à-dire d'être un cinéaste anti-buñuélien. Très souvent, on est très attiré par le contraire de ce que l'on est. Buñuel a essayé de faire des films réalistes comme *Cela s'appelle l'aurore* (1956) ou *La mort en ce jardin* (1956) qui sont deux films qui sont peu à son niveau parce qu'ils ne sont précisément pas buñuéliens. *Le journal d'une femme de chambre* (1963) commence à échapper à cela. Ce n'est pas vraiment réaliste, et il n'y a pas une seule scène qui soit sentimentale. À un moment donné, il envisageait de faire *Thérèse Raquin* d'Émile Zola. Donc, il y avait en lui cette tentation d'être le contraire de ce qu'il était. Heureusement, il a lutté contre ça. Enfin, il a lutté, non, il n'en était pas conscient. Buñuel a pris le dessus sur l'anti-buñuel. Une de mes influences, avec Serge Silberman, son producteur, et Robert Benayoun, critique à *Positif*, a été de le pousser à être Buñuel, c'est-à-

³ Le roman a été adapté par le cinéaste mexicain Arturo Ripstein en 1977. L'acteur Roberto Cobo qui interprète El Jaibo dans *Los olvidados* (1950) y tient le rôle principal. Arturo Ripstein avait été assistant de Buñuel lors du tournage du film *L'ange exterminateur* (1962).

dire à devenir ce qu'il était. Je suis vraiment reconnaissant envers Silberman qui lui a donné la possibilité de s'exprimer en toute liberté dans *Le journal d'une femme de chambre*, *La voie lactée*, *Le charme discret de la bourgeoisie*, *Le fantôme de la liberté*, *Cet obscur objet du désir* et que ces films soient des succès commerciaux. C'est avec ces films-là et en étant lui-même qu'il a pu réaliser ses œuvres majeures.

Du point de vue surréaliste, c'est limité dans *Le journal d'une femme de chambre*. C'est un bon film, meilleur que *La mort en ce jardin* dont les dialogues avaient pourtant été écrits par Raymond Queneau. Je crois qu'il avait en lui cette tentation de montrer que, bien qu'ayant fait *Un chien andalou* et *L'âge d'or*, il pouvait faire des films comparables à ceux de Marcel Carné. Techniquement, il était au même niveau, mais il y avait quelque chose en lui, même dans ses films réalistes, qui l'empêchait d'aller au bout du réalisme. Il y a toujours des plans pour lesquels on se demande : « Tiens, qu'est-ce que cela fait là ? » Même dans ses films mexicains, les plus hâtivement tournés, il y a toujours une image surprenante. Il ne peut pas faire autrement.

DP : Concernant la place de la femme dans ses films, pourquoi diriez-vous qu'elle est toujours présentée comme responsable, d'une certaine manière, des maux des hommes ? Par exemple, Célestine ne se marie pas avec Joseph (*Le journal d'une femme de chambre*), et Séverine dans *Belle de jour* est distante, pour ne pas dire glaciale, avec son mari alors qu'elle nourrit des fantasmes masochistes et finit par se prostituer, choix qui conduira au désastre.

JCC : C'est assez difficile de répondre à cette question parce que ça met en jeu Buñuel lui-même. Ses rapports avec les femmes étaient en accord avec son époque et ses origines espagnoles. Quand Buñuel est arrivé en France, il a eu des liaisons avec des jeunes femmes et non pas des prostituées comme en Espagne. Il aura d'ailleurs toujours eu de grandes louanges pour les putains espagnoles qu'il considérait comme supérieures aux Françaises ; mais, pour Luis, il était inconcevable de faire l'amour avec une femme non mariée et non prostituée. Alors Paris a sûrement été synonyme de liberté, surtout dans les années trente où il allait au bal des *Quat'zarts*. Il a dû avoir quelques aventures hors prostitution. Mais la femme est toujours restée pour lui, comme pour beaucoup d'hommes, une chose que nous côtoyons mais qui nous est étrangère. Cela nous permet de la décrire, de parler d'elle... Ce qu'il détestait, ce qu'il évitait par-dessus tout, c'était le mélodrame et le kitsch. Tous rapports sentimentaux avec des femmes ne l'intéressaient pas... Cela étant, très souvent, la femme est au centre de ses films, comme dans *Le journal d'une femme de chambre*. Pour répondre à votre question, dans le cas de Célestine, c'était pour la sauver, car on pensait, lui et moi, que la faire finir avec Joseph, comme dans le roman, c'était honteux... Autrement, on ne parlait pas beaucoup de femmes entre nous, ce n'était pas le genre de conversation que nous avions, mais je me rappelle que quand est arrivée la fin des années soixante, on s'est lancés dans l'aventure de *Belle de jour*. Il était très clair au départ qu'il s'agissait de traiter un cas de sexualité féminine et que nous étions deux hommes, ça aussi c'était assez clair ; de plus l'un des deux était espagnol. Donc, comment l'approcher ? C'était un vrai problème parce qu'on ne peut pas se permettre de décrire de l'extérieur un cas de perversion féminine, de déviance féminine... J'avais donc commencé par faire une très grande enquête par l'intermédiaire d'un journal. Mon ami Guy Bechtel, qui était directeur-adjoint de *Marie-*

France, avec un certain nombre de journalistes autour de lui, avait fait une grande enquête (je l'ai perdue, je crois) des comportements clandestins des bourgeoises. Et ensuite, il y a eu toutes nos enquêtes dans les bordels de Madrid (pas pour baiser, mais pour parler avec les femmes !). On était conduit par Francisco Rabal qui les connaissait bien. Ensuite, il y a eu beaucoup de discussions avec des psychiatres, des psychanalystes. Au début, on n'avait pas vraiment d'idées pour l'intrigue mais, peu à peu, on s'est rendu compte que les témoignages parlaient tous de fantasmes et qu'ils tournaient autour de l'idée de masochisme. Cette idée n'y était pas du tout au départ, elle est venue peu à peu. Tous les fantasmes qui sont dans *Belle de jour* nous ont été racontés par des femmes. Il n'y en pas un qu'on ait osé inventer. Cela donne au film une curieuse structure qui contribue probablement au trouble lorsqu'on le voit. Toute la partie dite réaliste des rapports de Séverine avec son mari est traitée comme pour un roman de gare. Ce sont des dialogues tout à fait élémentaires tandis que la vérité est dans l'imaginaire. C'est l'imaginaire qui est vrai, et le réel est faux. C'est ce qui crée, je crois, cette étrange bascule, mais on n'en était pas conscient au début. C'est que peu à peu qu'on y est venus, à partir de la deuxième version. On a éliminé, parmi les fantasmes qu'on nous racontait, ceux qui nous paraissaient ne pas aller dans le bon sens. On nous en a raconté beaucoup plus, mais ceux qu'on choisissait allaient dans le sens du masochisme. D'ailleurs, lorsque Lacan a montré le film *Belle de jour* à ses étudiants, il a dit « je n'ai rien à ajouter sur le masochisme féminin ». Il y a deux choses très caractéristiques du masochisme féminin (je pense que les psychiatres avaient dû nous les raconter), c'est que Séverine brûle ses sous-vêtements et qu'elle a une certaine maladresse dans ses gestes. Dans la salle de bain, elle casse une fiole de parfum.

DP : Dans *Belle de jour*, il y a aussi un flash-back avec une connotation catholique. Or, le roman ne possède aucune allusion à la religion catholique, et je crois même que Joseph Kessel, l'auteur du roman, était de confession juive. Vous rappelez-vous l'origine de cette image ?

JCC : Il m'est impossible de dire de qui vient l'idée. Ce que je peux vous confirmer, c'est que je travaillais avec Louis Malle sur *Le voleur* lorsque j'ai reçu une lettre de Luis, qui disait qu'on ne pouvait pas faire *Le moine* (de Lewis) ; le projet tombait à l'eau, et c'est comme cela que j'ai accepté de faire *Belle de jour*. Louis Malle m'a dit « vous ne pouvez pas faire ça, c'est un roman de gare, les frères Hakim (les producteurs) sont deux marchands de soupe... » Mais, il y avait en face une lettre de Luis qui disait : « Entre nous, un essaim de putains mais avec des conflits très intéressants entre le 'super ego' et le 'it' [sic]. » Cette phrase était curieuse, c'était même ironique de parler de la psychanalyse en langage freudien, et ce n'était pas à prendre au sérieux, mais regardez ce qu'il en a tiré. Encore aujourd'hui, presque quarante-cinq ans après, le film n'a rien perdu de son sens. C'est une des rares expériences cinématographiques (il y en a peut-être d'autres) qui parle de la sexualité féminine sans qu'on ne montre la pointe d'un sein. Tout est évoqué, y compris la sodomie. Lorsque Paco Rabal (Hippolyte dans le film) arrive dans la maison close et dit : « il y a une nouvelle », Geneviève Page qui joue le rôle de la tenancière répond : « C'est une perle. » Dans le langage érotique, cela signifie que c'est une femme que l'on peut enfile des deux côtés. C'est un des secrets du film, il y en a d'autres.

DP : À la fin du film, contrairement au roman, Séverine n'avoue pas ses fautes à son mari. Une fois de plus la femme est présentée comme sans cœur. C'est aussi sur ce fait qu'est basée la suite du film, *Belle toujours* (2006), réalisée par Manoel de Oliveira. Savez-vous dans quel contexte ce projet a pris forme ?

JCC : Dans la scène de la fin du film, scène où réel et imaginaire se mêlent, on ne sait effectivement pas si Husson lui dit quelque chose. Un jour, Oliveira m'a invité à déjeuner pour me demander la permission de faire *Belle de jour*. Je lui ai répondu que le roman était de Kessel, pas de moi ! Le film d'Oliveira est très intéressant, j'aime la scène du repas avec ce long silence... Je pense que Buñuel l'aurait aimée, car il n'y a pas de réponse à la question : « Husson a-t-il raconté à Pierre la double vie de Séverine ? » Buñuel avait toujours horreur qu'on donne des explications là où il voulait simplement poser des questions. Par exemple, on nous a demandé à maintes reprises ce qu'il y avait dans la petite boîte du client coréen de laquelle sort le bruit d'un insecte... On ne le sait pas nous-mêmes...

DP : Sade fait partie des autres influences littéraires dans l'œuvre de Buñuel. Le duc, personnage des *120 journées de Sodome*, apparaît dans plusieurs de ses films, comme *L'âge d'or* (1930), au tout début de sa carrière, mais aussi dans le scénario du *Moine*, écrit avec votre collaboration en 1964, ou dans *Belle de jour* (1966). Pourriez-vous nous en dire un peu plus sur ces personnages sadiens qui se ressemblent mais ne sont pas vraiment identiques ?

JCC : Nous avons, dans notre adaptation du *Moine*, un duc qui était le duc de Talamur (c'est-à-dire *qui tue l'amour, qui écrase l'amour*) et qui était un personnage qui vivait dans son château. C'était une résurgence du duc des *120 journées de Sodome*, mais il n'était pas tout à fait identique. Le duc de Sade était autoritaire, pervers, sadique, tandis que dans le scénario du *Moine*, c'est quelqu'un de dominé, de malheureux...

Dans le cas de *Belle de jour*, pour le duc, interprété par Georges Marchal, la question qui s'est posée, c'était de savoir si on l'incluait dans une scène réelle ou imaginaire ? Est-ce que c'est un fantasme ou non ? C'est la seule fois où j'ai vu Buñuel hésiter dans le montage. Il avait tourné une scène dans laquelle il y avait un domestique (scène écrite et tournée) qui venait au bordel demander rendez-vous avec *Belle de jour*. Il s'agissait donc d'un épisode vrai. Après discussion, nous avons enlevé cette scène au montage, ce qui laisse quelque chose de flottant. Dans *Belle de jour*, il a aussi supprimé une scène dans laquelle je jouais un prêtre ; il y avait une introduction (très bien faite par Clavel, le décorateur du film) qui montrait le Christ de Grünewald dans un retable. Le prêtre (moi) disait l'office, c'est-à-dire la messe, et le duc agenouillé sur les marches était mon acolyte avec une sonnette. En terminant, je lui donne la communion, il la prend, et je sors. À ce moment là, commence la scène du cercueil qui est dans le film... Si cette séquence avait été présente, cela aurait voulu dire que le prêtre savait qu'il y avait une femme allongée dans le cercueil. La scène a donc sauté. Version officielle : la censure a demandé que ça soit coupé. D'après Buñuel, ce sont les frères Hakim, les producteurs eux-mêmes, qui ont coupé la scène, en prétextant que la censure l'avait demandé. Buñuel avait ce doute... On ne saura jamais la vérité... Les Hakim n'étaient pas des producteurs très raffinés. Après *Belle de jour*, ils ont proposé à

Buñuel de faire un remake de *Naples au baiser de feu*, un film mélodramatique de 1937 dans lequel jouait Tino Rossi... Ce n'était pas pour Buñuel !

DP : Pour revenir à Sade, peut-on dire qu'Husson, l'ami de Pierre dans *Belle de jour*, personnifie un personnage sadien ?

JCC : Oui, tout à fait, Piccoli personnifie Sade. Il joue également le marquis de Sade dans *La voie lactée* (1969). Il y dit un texte de Sade. Ce n'était pas lui qui était prévu pour jouer dans *Le moine*, mais il aurait pu le faire [Paco Rabal avait accepté le rôle]. En fait, ces personnages sont plus sadiens que sadiques, pas impuissants mais avec quelques difficultés. Dans *Belle de jour*, Husson le dit à la fin du film, dans la chambre : « pardonnez cette défaillance ». Pour moi, c'est la meilleure scène du film. Husson n'est pas quelqu'un qui est lui-même un baiseur, un homme à femmes, mais c'est un personnage qui essaie de provoquer les événements, de manipuler. Il dit des choses très surprenantes, pour déranger, comme dans la scène du restaurant : « Tu cicatrisés bien », ce qui semble vouloir dire que la jeune femme a été fouettée. Ce sont des allusions pour essayer d'éveiller un désir chez Séverine. Buñuel connaissait bien l'œuvre de Sade. Il avait eu entre les mains, le manuscrit des *120 journées*, le rouleau écrit à la Bastille par le marquis. Il a failli l'acheter.

DP : Les romans adaptés sont rarement des œuvres majeures. Je veux dire par là qu'il n'a pas choisi *Don Quichotte* ou *Madame Bovary* par exemple. Il travaille sur *Tristana* de Pérez Galdós, roman qui n'est pas une de ses œuvres majeures, *Le journal d'une femme de chambre* alors que Mirbeau n'était plus à la mode, *Belle de jour*, qualifié de roman de gare par Louis Malle... Est-ce pour avoir plus de liberté ou est-ce le hasard ?

JCC : Il a eu envie d'adapter *Le hussard sur le toit*. Il voulait le faire avec Gérard Philipe, et puis, ça n'a pas marché, ils ont fait *La fièvre monte à El Pao*. Je ne dis pas que c'est *Madame Bovary*, mais c'est vrai que beaucoup de cinéastes préfèrent partir d'un livre presque médiocre dans lequel il y a une histoire intéressante. *Belle de jour*, ce n'est pas une idée à lui. On lui a proposé. Le fait de choisir des œuvres secondaires lui donne plus de liberté. La question n'est pas la vérité du livre. C'est de savoir si le livre peut être adapté. C'est-à-dire s'il y a dedans des scènes avec des personnages qui peuvent devenir des acteurs. Par exemple, on nous a proposé à deux reprises d'adapter *Au-dessous du volcan* de Malcom Lowry. Cela aurait été très facile pour lui, l'histoire se passe à Cuernavaca, près de Mexico... Deux fois nous avons lu le livre qui nous plaisait, c'est un pur exercice littéraire dans lequel nous n'avons pas vu le film en transparence, nous n'avons pas trouvé de scènes. Nous ne l'avons donc pas adapté. John Huston l'a fait en 1984, et il est tombé dans le panneau ; il y a rajouté du folklore mexicain. On en a parlé avec lui, Luis était très ami avec Huston, mais il n'aimait pas son film. Dans le roman, il n'y a pas la matière dramaturgique nécessaire.

DP : Avec Buñuel, comment conceviez-vous la notion de fidélité ?

JCC : Nous ne parlions pas de la fidélité. Il n'y a pas besoin de se dire : « Ce n'est pas comme ça dans le livre. » Quelquefois si on hésite sur telle ou telle solution à donner à une scène,

on peut voir comment l'auteur l'a traitée, mais pas forcément pour l'adapter nous-mêmes. Cette notion de fidélité, surtout à un auteur mort, me paraît absurde. Les romans sont dans le domaine public...

DP : En étudiant les articles de presse consacrés à la sortie du film *Le journal d'une femme de chambre*, on constate qu'à la question, pourquoi avez-vous transposé l'action de 1895 à 1928, Buñuel défend l'idée qu'il ne voulait pas qu'on touche à « l'époque de son enfance ». Est-ce exact ?

JCC : Oui, c'est vrai, ce n'est pas une boutade. Buñuel ne voulait pas toucher à la période de son enfance qui était sacrée, et, par ailleurs, il connaissait bien la France de la fin des années vingt car il y avait vécu. Il y avait connu l'antisémitisme, le fascisme renaissant, l'interdiction de son film (*L'âge d'or*) par le préfet Chiappe. Et puis, c'était plus facile, imaginez filmer avec des crinolines...

DP : Comment choisissiez-vous les titres des films ? Certains correspondent aux romans comme *Belle de jour* ou *Le journal d'une femme de chambre*, mais d'autres comme *Cet obscur objet du désir* sont totalement différents de l'œuvre originale.

JCC : Pour *Cet obscur objet du désir*, le titre correspond à une phrase du livre de Louÿs : « Je songeais que je n'avais jamais eu de maîtresse blonde. J'aurai toujours ignoré ces pâles objets du désir. » Nous avons rajouté l'adjectif « obscur ». Pour *Le charme discret de la bourgeoisie*, lorsqu'on cherchait des titres, chacun donnait une idée à l'autre, et chacun avait un droit de veto sur l'autre. Le premier titre qu'il m'a proposé était « *À bas Lénine ou la vierge à l'écurie* », et vous avez trois secondes pour dire « oui » ou « non ». J'ai dit non, mais *la vierge à l'écurie*, ce sont des paroles de « La Carmagnole ». Cela signifie qu'il connaissait le chant des révolutionnaires français. De *À bas Lénine ou la vierge à l'écurie* au *Charme discret de la bourgeoisie*, il y a tout de même une sacrée différence... Cette technique du titre est surréaliste. Lorsqu'on met un titre sur un tableau non figuratif, un Tanguy ou un Max Ernst par exemple, cela dirige votre regard. Vous voyez quelque chose dans le tableau qui n'y est pas. Le titre vous amène à regarder l'œuvre sous un certain angle. Pour *Le charme discret de la bourgeoisie*, on n'a jamais parlé de bourgeoisie ou de charme en écrivant le scénario, jamais. Ça nous a nous-mêmes surpris. C'est lui qui a trouvé *Le charme de la bourgeoisie* et moi qui ai ajouté *discret*. Mais tout à coup ça nous semblait beaucoup mieux que si on avait appelé le film : *Les invités*. De la même manière, entre *L'ange exterminateur* (1962), film réalisé au Mexique, et *Les naufragés de la rue de la Providence* (le premier titre donné au film), il y a une différence notable. *L'ange exterminateur* est un titre surprenant parce que vous imaginez un ange avec une grande épée...

DP : Certaines thématiques reviennent constamment dans les films de Buñuel comme le fétichisme du pied. Est-ce que vous savez si des lectures lui ont permis d'étudier ce thème ?

JCC : Le fétichisme des pieds est une chose qui l'intéressait beaucoup, mais il n'était pas fétichiste lui-même. Il l'a étudié grâce à un dessinateur qui s'appelait Binet et qui a été

l'illustrateur des *Contemporaines* de Restif de La Bretonne. Buñuel a toujours dit que Binet et Restif de La Bretonne étaient les deux inventeurs du fétichisme du pied. Il disait aussi qu'il n'y avait pas de fétichisme du pied sans chaussure (ou sans bottine dans le cas du *Journal d'une femme de chambre*).

DP : Dans *Le journal d'une femme de chambre* de Mirbeau, Buñuel a décidé d'introduire une lecture de Huysmans lorsque justement le fétichiste, M. Rabour (Jean Ozenne), demande à Célestine (Jeanne Moreau) de lire un passage d'*À rebours*. On imagine bien que ce n'est pas un hasard. Pensez-vous qu'il s'agisse d'une volonté délibérée d'utiliser un roman décadent pour parler de ce vieil homme fétichiste ?

JCC : Huysmans fait partie de son groupe d'auteurs familiers, et je crois qu'à cet instant la lecture n'a aucune importance pour M. Rabour. C'est un fond sonore, en fait, c'est plus une lecture pour Buñuel que pour Rabour, c'est-à-dire qu'il glisse quelques éléments de ce qui l'intéresse, lui. Ce que l'on sait peu, c'est que la période littéraire française de la fin du XIX^e siècle (les vingt dernières années) a été une longue source de discussions dans le monde surréaliste. Breton a écrit quelque part qu'il y avait beaucoup de trésors à redécouvrir dans cette période. Moi-même, plus tard, j'ai fait une *Anthologie de l'humour 1900* (1988) pour laquelle j'ai beaucoup travaillé au fond Doucet dont François Chapon était un merveilleux conservateur. Il m'a appris que ce fond Doucet avait énormément de choses sur la fin du XIX^e siècle. Doucet était un grand couturier qui avait fait fortune en vendant des capotes à l'armée française. Il avait engagé deux jeunes gens pour constituer une bibliothèque : Breton et Aragon. C'est donc eux qui ont choisi les livres qui constituent cette bibliothèque. Il n'y a pas un livre qui leur est indifférent. C'est là, par exemple, qu'on trouve la collection complète du journal *Le rire* (publié de 1894 à 1903) et du *Chat noir* (1882-95). Tous ces journaux sont parfois très perturbants, très audacieux, non seulement pour l'époque mais encore aujourd'hui. *L'anthologie de l'humour noir* (1940) de Breton y fait allusion.

DP : Il me semble que Robert Desnos a écrit *De l'érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne* (1953) sur la demande de Doucet...

JCC : Il est possible qu'Aragon et Breton aient indiqué Desnos à Doucet. Le fond Doucet était une merveille. J'y ai passé des semaines. Et Chapon qui est toujours vivant (il doit être très vieux maintenant) était un merveilleux conservateur ; c'est lui qui s'est occupé de faire l'inventaire de la bibliothèque d'André Breton après son décès. Aragon et Breton ont fait acheter par Doucet des lettres autographes de Baudelaire, tout ce qui a pu concerner Lautréamont, Rimbaud, il y a des choses magnifiques mais rien de l'époque classique, tout est de la fin XIX^e, début XX^e. La guerre de 14-18 a balayé cet énorme éclat de rire sombre qu'a été l'époque 1900. L'envers de la Belle Époque, c'est ça. Je me rappelle de textes extraordinaires ; il y a beaucoup de personnages qui sont des rapins ou des auteurs qui vivaient dans des conditions misérables.

DP : Humour qui devait plaire à Buñuel... Pour revenir au fétichisme du pied, le thème apparaît aussi dans *Tristana* (1970), film pour lequel vous n'avez pas écrit le scénario, me semble-t-il ?

JCC : Non, mais j'ai fait la version française, et avec Buñuel on a un peu discuté sur le plan. Le scénario existait avant. Une des scènes clé de *Tristana*, c'est quand elle arrive dans la chambre qu'elle enlève sa jambe et qu'elle la jette sur le lit (et il ne faut pas oublier qu'il y a déjà une jambe coupée dans *Ensayo de un crimen* [*La vie criminelle d'Archibald de la Cruz*], 1950). Il faut y voir une certaine misère humaine. Lorsqu'on a déjeuné chez George Cukor, en 1972 (année où *Le charme discret de la bourgeoisie* a remporté l'Oscar du meilleur film étranger), Buñuel était assis à côté de Hitchcock, et il a découvert, presque avec étonnement, que Hitchcock connaissait presque tous ses films. Hitchcock lui dit à un moment donné : « Quand *Tristana* joue du piano, vous la filmez en train de jouer. Puis la caméra fait un panoramique vertical vers le bas, on voit sa jambe, puis suit un panoramique vertical vers le haut, et lorsque l'on voit le visage de *Tristana*, c'est une autre femme. »

DP : Concernant le projet de film *Là-bas* (1975), en lisant le scénario, j'ai eu le sentiment que la place que vous accordez au personnage féminin, M^{me} Chantelouve, est plus importante que dans le roman, est-ce délibéré ou est-ce inconscient ?

JCC : C'était conscient dans la mesure où c'était un rôle destiné à Delphine Seyrig. On pensait beaucoup à elle ; elle avait joué dans *La voie lactée* (1969), dans *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), et, bien entendu, c'était une amie très proche, elle avait participé à une de mes premières pièces, on avait fait beaucoup de choses ensemble. Aussi, lorsque vous avez une comédienne aussi intéressante, avec une manière de parler si personnelle, cachant beaucoup de choses d'elle, cela nous a incités, je pense, à développer le personnage. C'est aussi le seul rôle féminin de l'histoire. Les autres sont tout à fait accessoires. Mais le protagoniste qui nous a donné le plus de fil à retordre, c'est l'homme, parce que c'est un chercheur... Le film n'ayant pas été tourné, c'est difficile de dire ce qu'il serait devenu, mais on voit très bien Delphine dans le rôle, une femme qui se donne et se refuse en même temps, un peu comme dans *Cet obscur objet du désir*. Une femme qui paraît disponible et qui ne l'est pas. Ce personnage-là nous intéressait beaucoup. Le problème, c'est qu'on n'a fait qu'une version du scénario. D'habitude, on en faisait plusieurs, on ne peut pas dire ce que serait devenue la version définitive... Une des raisons pour laquelle le film ne s'est pas fait, c'est que Buñuel le trouvait « difficile à faire » (c'est son expression). Difficile car c'est un film d'époque. Reconstituer Tiffauges, le château de Gilles de Rais, les soirées de Gilles de Rais... Autant c'est fascinant à lire, autant c'est compliqué à filmer... Depardieu devait jouer Gilles de Rais. Une autre raison de l'abandon du projet, c'était que la magie noire lui paraissait un thème un peu trop buñuélien, comme trop attendu.

DP : Aux vues du scénario, Gérard Depardieu n'avait pas le premier rôle...

JCC : Non, ce n'est pas le premier rôle, mais si vous avez dans un film Gérard Depardieu en Gilles de Rais, ça devient le premier rôle. Même à l'époque, il était déjà très connu. Non, le rôle de Gilles de Rais n'est pas trop développé... ça, on en était très conscients.

DP : Pour terminer, revenons au dernier film de Buñuel, *Cet obscur objet du désir* (1977). La trouvaille de deux actrices pour un même rôle est formidable, mais elle n'a pas eu lieu de suite...

JCC : Buñuel avait tourné trois jours avec Maria Schneider la scène de la grille, scène capitale. Puis, il a appelé le producteur Serge Silberman pour lui dire qu'il arrêta. Il n'était pas satisfait du résultat. Pour Silberman, c'était une catastrophe, il avait engagé des frais énormes pour le film. Et c'est là que consciemment ou inconsciemment lui est revenu en mémoire le découpage qu'on avait fait à San José Purúa (Mexique) pour pouvoir faire tenir le rôle par deux comédiennes. Il ne s'agit pas du « caprice d'un jour pluvieux », comme Buñuel l'a laissé entendre plus tard. En fait, il a dit dans le bar où il était en train de boire un coup avec Silberman : « Serge, est-ce que vous connaissez une femme qui pourrait-être toutes les femmes ? » Et, Silberman a, paraît-il, sauté sur l'occasion pour faire le film avec deux comédiennes. Il sauva le film. Ils ont pris deux actrices avec lesquelles ils avaient fait des essais : Ángela Molina et Carole Bouquet. Ils ont transporté le film à Paris ce qui a coûté cher parce qu'il a fallu reconstruire les décors aux studios, à Epinay. Après, tout s'est tourné à Paris, sauf les scènes d'extérieur faites, à la fin, à Séville. Luis allait pour la première fois de sa vie à Séville.

DP : La scène de la rencontre de tous les voyageurs qui par un heureux hasard sont tous de Paris, voire du même quartier, est peut-être surréaliste, mais ne peut-on pas y voir aussi une allusion au théâtre de l'absurde ? Buñuel aimait-il ce courant ?

JCC : Un peu, oui sûrement. D'abord, il y a un nain, Piéral. Le nain est un personnage récurrent dans l'œuvre de Luis. Pas dans nos films, mais dans ses réalisations mexicaines. Il retrouve donc un nain avec plaisir, il y a naturellement Fernando Rey, et puis, surtout, ce qui nous plaisait beaucoup, c'était le côté *Contes de la bécasse* : chacun racontant son histoire, c'était ce bonheur d'être dans un compartiment de chemin de fer avec des gens qui ont tous quelque chose à raconter.

DP : Buñuel avait donc une manière assez personnelle de lire. Il devait avoir une capacité d'imagination assez prolifique.

JCC : Oui, c'est vrai, mais si Buñuel était un grand lecteur, en revanche, il a peu écrit. Cela m'a souvent amené à me demander : qu'aurait fait Buñuel si le cinéma n'avait pas existé ? Et par voie de conséquence, combien de grands cinéastes ont existé avant l'invention du cinéma ? Parce qu'il ne savait pas dessiner. J'ai un ou deux dessins de lui, mais quand on a vécu à côté de Dali, ce n'est pas la peine d'essayer de dessiner... Et sa poésie, les quelques poésies qu'il a composées à côté de Lorca lui paraissaient très faibles. Il n'a vraiment jamais écrit qu'un ou deux scénarios dans sa jeunesse dont un sur Goya et quelques textes publiés dans des revues et qui ont été rassemblés dans *Le Christ à cran d'arrêt* (1995). Buñuel a vraiment trouvé avec le cinéma son moyen d'expression.