

LA SUBVERSION DE L'IMAGERIE CATHOLIQUE DANS *VIRIDIANA* DE LUIS BUÑUEL

EMMANUEL LARRAZ
Université de Bourgogne

Car la religion et l'humour sont incompatibles
Milan Kundera

Pour les surréalistes qui se sont efforcés de dénoncer les préjugés qui érigeaient en valeurs morales un ensemble d'interdits inspirés par les idées, qu'ils jugeaient détestables, de famille, de patrie et de religion, l'Eglise catholique figurait à la première place des forces obscurantistes. Luis Buñuel qui est resté toute sa vie fidèle à la morale surréaliste, a réussi, lors de son retour en Espagne, en 1961, à déjouer la vigilance des censeurs et à donner dans *Viridiana*, le premier long métrage tourné dans son pays, une vision ironique des valeurs traditionnelles du catholicisme.

En signalant des contradictions dans la vision du monde fort orthodoxe de la vertueuse novice, héroïne de son film, le cinéaste suggérait avec humour un véritablement renversement de ces valeurs. Le scandale, à la hauteur de sa réussite, fut, comme l'on sait, retentissant.

VIRIDIANA ET LA VISION IRONIQUE DES VALEURS DU CATHOLICISME

Selon Buñuel lui-même, l'origine de ce film était fort peu *catholique* et au contraire très surréaliste, puisqu'il s'agissait du souvenir d'un rêve

érotique au cours duquel il avait possédé, après l'avoir endormie à l'aide d'un narcotique, une femme aussi inaccessible que la reine d'Espagne:

"Très jeune par exemple j'ai rêvé tout éveillé à la belle reine d'Espagne, Victoria, la femme d'Alphonse XIII. A quatorze ans j'avais même imaginé un petit scénario où se trouvait déjà l'origine de **Viridiana**. La reine se retirait un soir dans sa chambre, ses servantes l'aidaient à se coucher avant de la laisser seule. Elle buvait alors un verre de lait dans lequel j'avais versé un narcotique irrésistible. Un instant plus tard, dès qu'elle était profondément endormie, je me glissais dans la couche royale où je pouvais jouir de la reine"¹

Dans le film dont le scénario avait été écrit bien des années après ce rêve étrange, c'était le vieil oncle don Jaime qui, troublé par la ressemblance entre la novice et sa défunte femme, lui avait administré un somnifère, et avait failli céder à la tentation. Il s'était ressaisi à temps et, dépité par le refus de sa nièce à sa proposition de mariage, il avait fini par se suicider, en espérant semble-t-il qu'elle se sentirait coupable et indigne dès lors de prononcer ses vœux. Cette interprétation permet d'expliquer le sourire mystérieux de don Jaime au moment où il écrit ce qui semble être son testament. Buñuel qui a dénoncé dans ses *Mémoires* la manipulation des croyants par une Eglise qui les culpabilise même des pensées condamnables qu'ils peuvent avoir, depuis l'invention du terrible péché d'intention, s'amuse ici à subvertir le fonctionnement de ce système. C'est en effet en jouant sur la culpabilité que ne pourra manquer de ressentir après son suicide sa nièce, bonne catholique, que don Jaime l'arrache de façon machiavélique au couvent. La vision ironique de l'univers clérical qui imprègne tout le film se manifeste dès la première séquence. Constatant la révérence du clergé à l'égard de l'argent, le cinéaste fait que ce soit la Mère Supérieure elle-même qui cause la perte de la novice en ordonnant à une Viridiana réticente de retourner dans le monde. Elle justifie cet ordre en lui disant qu'elle doit rendre visite à cet oncle qui est son unique parent car il a été assez généreux pour "payer ses études, l'aider et lui offrir sa dot"

Le choix du nom de l'héroïne était loin d'être innocent, car si Buñuel disait simplement s'être inspiré du nom d'une sainte peu connue dont on lui avait parlé au collège à Saragosse, l'on comprend que l'imagination du

¹ Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Editions Robert Laffont, Paris 1982, p. 118

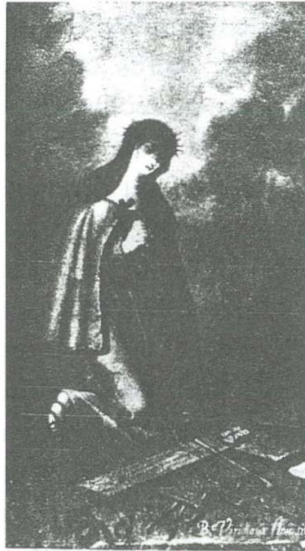
La subversion de l'imagerie catholique dans *Viridiana* de Luis Buñuel

jeune garçon ait été vivement frappée par le récit de sa vie presque totalement consacrée à la mortification.

Rappelons en effet que Sainte Viridiana vécut au treizième siècle, dans le diocèse de Florence et qu'elle manifesta dès l'enfance un grand amour de la solitude et de la pénitence. Après un voyage à Saint-Jacques de Compostelle, elle décida de vivre en recluse dans une cellule où elle passa trente-quatre ans "menant une vie toute céleste, crucifiant son corps et méditant le mystère de la passion du Sauveur"¹ Ayant appris par un prédicateur que Saint-Antoine avait eu à souffrir des démons qui lui apparaissaient sous la forme d'animaux, elle demanda pareille épreuve à Dieu, et deux serpents lui firent alors subir un martyre de tous les jours. Le souvenir de cette sainte qui avait reçu la consolation de la visite de François d'Assise avait pu être ravivé chez Luis Buñuel par la contemplation d'un tableau de Baltasar Echave qui se trouve à Mexico et qui montre la recluse en prières, à genoux, devant une croix posée sur le sol et tenant un crucifix dans les bras. Cette référence de très bon aloi avait été habilement indiquée par le metteur en scène dans la "version définitive" du scénario, présentée à la censure espagnole après avoir effectué les modifications successives exigées lors d'examens antérieurs :

¹ R.R P.P Baudet et Chaussin, *Vie des Saints et Bienheureux selon l'ordre du calendrier avec l'histoire des fêtes*, Librairie Letouzey et Ané, Paris 1936, Tome II, p.27,28

Emmanuel LARRAZ



Santa Viridiana, por Echave e' Itejo
(Museo Nacional, Mexico)



Silvia Pinal rezando ante los símbolos de la Pasión

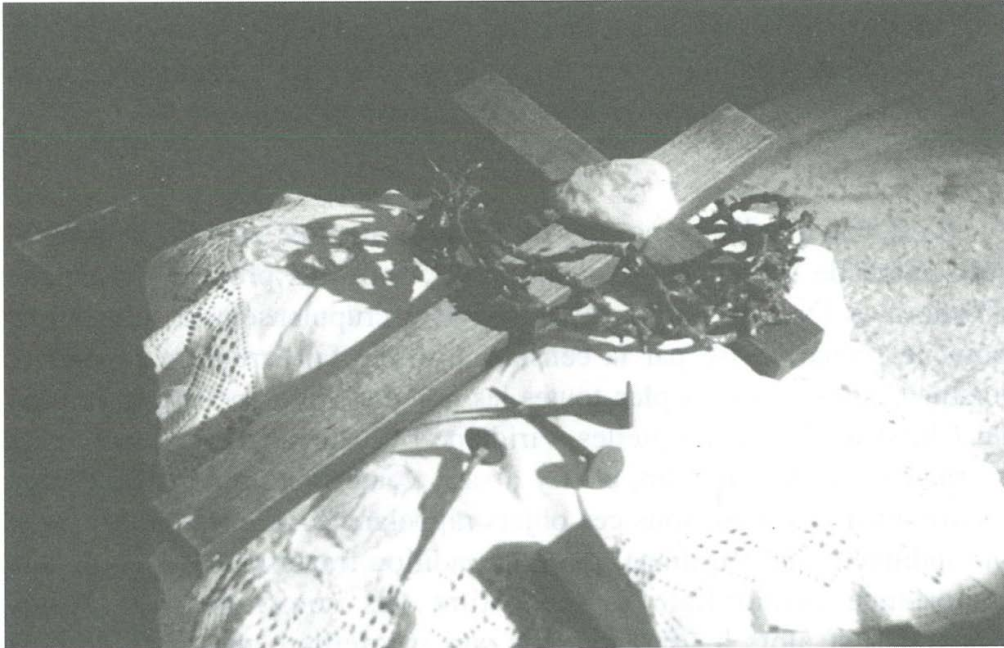
La subversion de l'imagerie catholique dans *Viridiana* de Luis Buñuel

Plano 25 : Interior-Cuarto de doña Elvira. Noche- Viridiana se ha puesto la tosca camisa de lino para dormir. Es amplia con mangas y cuello cerrados. Lleva también un paño blanco que le cubre el cabello. Está sacando de la maleta una cruz lisa de madera negra. Acomoda la cruz en el suelo. A continuación se arrodilla ante la cruz y comienza a orar. (Véase el cuadro de *Santa Viridiana* de Echave el viejo)¹

Il est vrai que les plans où Viridiana est montrée en train de prier le soir, avant de se coucher à même le sol, sont très proches du tableau d'Echave, et l'on peut dire que le cinéaste a scrupuleusement suivi sur ce point le scénario visé par la censure. L'ironie fait irruption cependant lorsqu'il montre en gros plan toutes les reliques qui rappellent la Passion du Christ et devant lesquelles Viridiana s'est agenouillée. Il s'agit du premier gros plan du film, et il y a sans doute la volonté délibérée de mettre ainsi en valeur tous ces objets rappelant la crucifixion du Christ qui indiquent que Viridiana, selon la tradition franciscaine, accorde une importance primordiale à l'évocation des souffrances de Jésus. Apparaissent alors à l'écran, posés sur un oreiller, une croix de bois surmontée d'une couronne d'épines, trois clous, une éponge et un marteau

Il convient sans doute de rappeler ici l'importance que Luis Buñuel accorda très tôt à l'utilisation du gros plan. Dès 1927, alors qu'il n'avait pas encore tourné son premier film, il avait écrit dans *La Gaceta Literaria* (n° 7 du 1/4/1927) un article sur le "plan photogénique" où il affirmait que le jeu sur l'échelle des plans était à la base du langage cinématographique. Le gros plan qu'il nommait *grand plan* dans son article lui semblait fondamental à cause de sa capacité à éliminer l'accessoire et le contingent pour présenter "de façon isolée, intacte, ce qui est nécessaire, essentiel" Citant à ce propos Jean Epstein auprès duquel il faisait son apprentissage technique, il rappelait "qu'à l'écran il n'y a pas de nature morte" Les objets ont une attitude, ce qui fait affirmait-il "qu'un gros plan de Greta Garbo n'est pas plus intéressant que celui d'un objet quelconque, à condition que ce dernier signifie ou définisse quelque chose dans le drame"

¹ Baltasar de Echave Oria dit *Echave el viejo* était originaire de Zumaya dans le Pays Basque espagnol. Il s'était installé au Mexique à partir de 1573 et fut à l'origine de toute une lignée de peintres remarquables : ses fils Baltasar et Manuel de Echave Ibía et son petit fils, Baltasar de Echave Rioja (1632-1682)



Todo lo necesario para el viaje

Selon **La légende dorée** que Lorca, Buñuel et Dali lisaient avec délices à la *Residencia de Estudiantes* de Madrid, la couronne d'épines fut imposée au Christ par dérision, pour le bafouer et le honnir. L'éponge rappelle qu'on la trempa dans du vinaigre mêlé de myrrhe et de fiel pour la lui présenter lorsqu'il cria qu'il avait soif.

L'ironie n'est perceptible que si l'on prête attention au montage, et si l'on associe ce gros plan sur les reliques aux paroles prononcées par la Mère Supérieure au moment du départ de la novice : "En su cuarto encontrará todo lo necesario para el viaje"

L'effet est assez subtil car il n'y a pas coïncidence entre la bande-son et la bande-image, ce qui fait qu'un spectateur innocent ou un censeur peu perspicace peuvent ne pas établir le rapport suggéré par cet effet de montage entre les reliques et "tout ce qui est nécessaire pour le voyage".

Par contre des spectateurs attentifs et malicieux, comme en produisent les régimes de censure peuvent aller encore plus loin et établir un rapport nouveau, un autre parallèle ironique entre les images de la novice adorant

La subversion de l'imagerie catholique dans *Viridiana* de Luis Buñuel

dans la solitude de sa chambre ces reliques et la séquence où l'on voit don Jaime, également seul la nuit, contempler et caresser d'autres objets, les reliques de son amour.

L'on peut penser que Buñuel, toujours fidèle au surréalisme, mais soumis à la censure, s'est servi de cet effet de montage pour suggérer que l'attitude de la jeune Viridiana est finalement très proche du fétichisme.

Les paroles de la servante Ramona qui rapporte à don Jaime que la novice va dormir, à même le sol, et que "sa robe est de lin très rêche qui doit lui griffer la peau", peuvent laisser entendre par ailleurs qu'elle est également quelque peu masochiste.

Il est possible, à partir de cet exemple, de réfléchir sur l'évolution du style du cinéaste. En 1961 Luis Buñuel sait qu'il doit jouer au plus fin avec la censure, user de détours, faire appel à l'intelligence de spectateurs susceptibles de saisir ses intentions. Il ne peut plus se permettre d'être ouvertement provocant comme à l'époque de *L'âge d'or*, trente ans auparavant, où il avait tourné en toute liberté grâce à la générosité des Vicomtes de Noailles. Il s'agissait alors de dénoncer avec une véhémence digne du Marquis de Sade, la pratique religieuse comme perversion sexuelle. Une idée du climat de l'époque peut être donnée par la violence par exemple du *Traité du style*, publié en 1928 par Louis Aragon qui était à l'époque proche de Buñuel et l'un des surréalistes les plus enragés :

"Les diverses images de Jésus, du petit caleçon de la croix aux flagellations, jusqu'à l'in vraisemblable Sacré-Coeur, tous les martyrs... quelle moisson pour les sadiques. Aux masochistes, les peines de l'enfer, la menace, le fouet permis. Aux fétichistes, scapulaires, reliques, les jaretelles de Marie, les chaussures des saintes. Toutes les inversions sans y penser, comme c'est commode pour les gens honteux. Que de vierges pour Lesbos, de Saint-Sébastien pour Sodome!"¹

Il est fort probable que Buñuel ne suggère pas autre chose dans *Viridiana*, mais il doit s'exprimer par le biais de l'ironie, de façon détournée, afin de réussir, malgré la censure, à imprégner tout le film de cette vision goguenarde de l'univers catholique. Elle se manifeste par

¹ Louis Aragon. *Traité du style*, N R F, Gallimard (8ème édition). Paris 1939, p.p. 99-100

exemple dans la séquence où l'on voit l'un des mendiants recueillis par Viridiana exécuter une peinture religieuse naïve ..Les deux femmes représentées sur cet ex-voto, la malade et la Vierge qui l'a guérie, n'ont curieusement qu'un oeil. Ce détail surprenant prend son sens si on l'inscrit dans toute une série d'allusions au voyeurisme que l'on trouve dans le film, et si on le rapproche également de l'équivalence qui y est établie entre l'oeil, l'objectif photographique et le sexe féminin. De plus, pendant qu'elle pose, la mendicante qui sert de modèle, chante une chanson populaire aragonaise, une *jota* qui elle aussi parle de voyeurisme, du plaisir que l'on peut ressentir à contempler l'être aimé. Il n'est pas impossible que Buñuel, grand connaisseur de la Bible, ait voulu rappeler la véritable obsession que l'on y trouve au sujet du péché du regard. Il est dit par exemple dans l'Evangile selon Saint-Mathieu (chapitre 5, verset 28), qu'un seul regard suffit pour engendrer le péché dans son coeur, et que "quiconque regarde une femme avec convoitise, a déjà dans son coeur commis l'adultère avec elle". Il n'est pas dit bien évidemment que l'on pêche deux fois moins au royaume des borgnes, mais c'est une proposition qui aurait pu, sans nul doute, être défendue par les surréalistes.

Dans le cas du crucifix-poignard que trouve Jorge dans les affaires de son père, il s'agit d'un merveilleux objet surréaliste, d'un objet contradictoire, oxymore, réunissant les contraires, la piété et l'agressivité, l'amour et la violence. Emilio Sanz de Soto, vieil ami de Buñuel, a raconté qu'il avait découvert cet objet étrange sur un marché et que le metteur en scène fasciné par sa trouvaille l'avait aussitôt introduite dans le film. L'on sait que c'est l'une des images qui fit grincer les dents des censeurs qui s'étaient laissé surprendre, car l'on pourrait y voir une allusion malicieuse aux violences qui ont souvent accompagné la propagation de la foi, à l'usage de l'épée pour imposer la croix.



Le crucifix - poignard

Dans le tableau vivant formé par Viridiana et les mendiants qui récitent l'Angélus, l'ironie vient du fait que cette prière qui célèbre le mystère de l'incarnation a lieu immédiatement après l'évocation d'une autre incarnation qui n'a rien de miraculeux : la grossesse de la mendicante Refugio qui ne sait même pas qui est le père de l'enfant qu'elle attend. L'ironie de cette séquence est accentuée par le montage alterné d'images du groupe de mendiants et d'images du groupe d'ouvriers. L'on peut considérer que cet effet de montage est une façon d'opposer ainsi deux univers, deux logiques. Le metteur en scène se garde bien d'ailleurs de prendre clairement parti, mais force est de reconnaître que, face à l'enthousiasme des travailleurs, la tiède ferveur des mendiants peut sembler inutile et quelque peu dérisoire.

L'INVERSION DU SACRÉ

L'on peut penser que dans **Viridiana** l'amour divin est vaincu par l'Eros qui triomphe finalement de toutes les forces qui ont essayé de le combattre ou de le sublimer. Le désir, omniprésent dès l'instant où la novice quitte l'enceinte du couvent, apparaît comme le véritable moteur de l'univers buñuelien. Il s'exprime en particulier dans le bestiaire qui peut être vu comme la matérialisation de la force de l'instinct dans le monde, de ce que le cinéaste lui-même a appelé dans ses *Mémoires* "la fonction tyrannique du sexe"

Citons, entre autres, les araignées qui, selon don Jaime, "se reproduisent très bien dans la maison", le chien, symbole à la fois d'Eros et de Thanatos, qui aboie dans la nuit aux moments de grande tension érotique, par exemple lorsque don Jaime, éperdu d'amour se penche sur la novice endormie et comme morte, pour l'embrasser. Le taureau que Rita, petite chienne elle-même selon don Jaime qui la traite de *perrita*, dit avoir vu en songe a également une claire signification sexuelle. Le chat qui bondit sur la souris, dans le grenier, exprime métaphoriquement la séduction de Ramona, la servante, par Jorge.

La pulsion érotique se manifeste également dans le somnambulisme de Viridiana, dans sa phobie du pis de vache, dans la séduction inconsciente qu'elle exerce sur son oncle, par exemple lorsqu'elle lui offre une pomme artistiquement pelée.

L'explosion orgiaque du désir se réalise au cours de la fête organisée par les mendiants qui, en l'absence de Viridiana, se sont empressés d'oublier les préceptes qu'elle avait essayé de leur inculquer. C'est alors qu'apparaît l'image la plus forte de tout le film, la parodie blasphématoire de **La Cène**, le célèbre tableau de Léonard de Vinci. Ricardo Muñoz Suay qui a participé au tournage du film, a raconté qu'il avait lui-même fourni une reproduction de ce tableau qui représente le repas que Jésus célébra avec les apôtres, à la veille de son martyre. Ce sont ces images qui choquèrent le plus les bien pensants, car les apôtres étaient remplacés dans le film par des mendiants, alors qu'à la place du Christ se trouvait l'aveugle. Comme souvent chez Buñuel, l'ironie des images est accentuée par la manipulation de la bande-son. C'est ainsi que l'orgie se déroule au son de l'*Alleluia* du *Messie* de Haendel et que l'on entend, précisément au moment où l'aveugle qui est à la place du Christ se détache sur l'écran en

La subversion de l'imagerie catholique dans *Viridiana* de Luis Buñuel

plan moyen, le chant du coq. Peut-être s'agit-il là d'une allusion ironique aux paroles que le Christ adressa à Pierre en prédisant qu'il l'aurait renié trois fois avant le chant du coq. La cécité pourrait également être interprétée comme la négation de la divinité de Jésus, puisque Dieu est lumière et clairvoyance et que rien n'échappe à sa vue.

L'on peut donc penser que Buñuel a réussi par cette parodie à exprimer de manière indirecte son athéisme, et à proposer, à la fin du film, une véritable inversion du sacré qui pour lui s'incarne dans l'amour humain. Il resterait ainsi fidèle aux préceptes du surréalisme et à l'idée exprimée notamment par Benjamin Péret, qu'il n'y a " de pleinement sacré que l'amour".

Toute la fin du film peut être lue dans cette perspective. Une fois brûlée la couronne d'épines, image qui avait inquiété le censeur ecclésiastique lors de la lecture du scénario, et qui marque la rupture définitive de la novice avec sa vie antérieure vouée à la religion, la jeune fille se dirige vers la maison de Jorge, résolue à céder enfin à son désir.

L'amour triomphe alors, et de façon éclatante, puisqu'il est suggéré qu'il sera partagé par Ramona la servante, présente lorsque Viridiana vient se livrer à son nouveau seigneur. L'on sait par ailleurs que cette fin surprenante qui laisse prévoir un ménage à trois était ironiquement due à la censure à laquelle Buñuel rendit hommage avec humour :

La censure espagnole était alors célèbre pour sa formalité tâtilonne. Dans une première fin j'avais simplement imaginé que Viridiana allait frapper à la porte de son cousin. La porte s'ouvrait, elle entrait, la porte se refermait.

La censure refusa cet épilogue, ce qui me conduisit à imaginer une nouvelle fin, bien plus pernicieuse que l'autre car elle suggère très précisément un ménage à trois. Viridiana vient se mêler à une partie de cartes qui oppose son cousin à l'autre femme, qui est sa maîtresse. Et le cousin lui dit : "Je savais bien que tu finirais par jouer au *tute* avec nous"¹

¹ Le rapport de don Andrés Avelino Esteban y Romero, daté du 18 janvier 1961 a été conservé dans les archives de la censure. Il se déclare en effet assez satisfait des modifications apportées par Buñuel au premier scénario : "Informé este guión hace pocas semanas, en su primera versión a la que hice algunas observaciones y reparos. Me remito a ese informe para el juicio más detallado que me mereció esta obra. La principal adaptación introducida se halla en el desenlace, que en la versión anterior incluía la entrega ilógica de Viridiana a Jorge, yendo a la propia habitación de éste, a quien

Emmanuel LARRAZ

Viridiana a ainsi parcouru un long chemin depuis son départ du couvent. Le film, dénoncé à sa sortie comme "sacrilège et blasphématoire" par les défenseurs du dogme, ne pouvait au contraire que ravir les admirateurs du surréalisme qui y trouvaient la confirmation de la fidélité de Buñuel à l'éthique du groupe. Après le scandale provoqué dans les milieux cléricaux par l'attribution de la Palme d'Or à cette oeuvre qui représentait la très catholique Espagne franquiste, l'on comprend que le metteur en scène aragonais ait été considéré comme le plus redoutable des mécréants. Au classement établi l'année suivante au Festival de Valladolid qui s'appelait alors officiellement *Semaine Internationale du Cinéma Religieux et des Valeurs Morales*, Buñuel apparaissait, avec Eisenstein, en tête des cinéastes dont l'oeuvre était jugée comme "une négation violente de la présence divine dans le monde". Venaient ensuite, classés par ordre décroissant d'impiété, Antonioni et "certains défenseurs de la *Nouvelle Vague* française", puis Bergman et Fellini, suivis de Bresson et Rossellini. Digne disciple du Divin Marquis, Buñuel s'était en fait contenté de porter un regard ironique sur quelques manifestations de la religion catholique. Il avait réussi, à la barbe des censeurs, en subvertissant par d'imperceptibles manipulations l'imagerie traditionnelle du catholicisme, à exalter, contre l'amour de la divinité, l'amour humain, à faire selon une formule chère aux surréalistes, "de la volupté l'acte le plus religieux de la vie".

antes había resistido enérgicamente... Ahora procede todo de modo más suave,teniéndose la conversación delante de Ramona,mientras juegan a las cartas creo...Por lo que se refiere a esto, la adaptación es "potable" (Archivo Central, Ministerio de Cultura,Expediente nº 145/62)