

Cet obscur objet du désir ou les mystères de Conchita¹

ARNAUD DUPRAT

Doctorant, Université Paris 8

Beaucoup accusèrent Luis Buñuel de misogynie, et pourtant il a créé certains des plus beaux personnages féminins de l'histoire du cinéma. À plusieurs reprises ses actrices ont déclaré avoir été instrumentalisées et filmées comme des pantins², et cependant, leur collaboration avec le cinéaste espagnol marque un moment important dans leur filmographie et semble même laisser une empreinte indélébile sur leurs films suivants. Une constatation s'impose : le thème de la féminité fait surgir d'emblée chez le cinéaste de beaux paradoxes.

Si Buñuel reconnaissait se sentir plus à l'aise avec les personnages masculins et ne pouvoir filmer ses héroïnes que de l'extérieur³, c'est néanmoins à travers elles qu'il s'est le plus souvent approché du mystère de l'esprit humain. Dans des films aux constructions rigoureuses et classiques, dans des œuvres aux situations parfois convenues mais toujours au bord de la rupture et de la subversion totale des règles établies, les héroïnes apportent l'élément qui crée le trouble, l'indécision, l'étrangeté qui ne renie pas pour autant l'ordinaire et fait ainsi basculer les œuvres dans un fantastique inquiétant. De nombreux commentateurs ont évoqué le lien privilégié aux résonances autobiographiques entre Buñuel et ses protagonistes masculins⁴, et cependant ce sont les personnages féminins qui sembleraient le plus emblématiques de sa filmographie et de l'univers créé.

¹ Je remercie chaleureusement Hélène Plémiannikov, Juan Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière et Pierre Lary pour leur précieuse collaboration.

² Catherine Deneuve, à propos de *Belle de Jour*, s'est déclarée « très exposée dans tous les sens du terme [...] j'en ai souffert, j'avais l'impression que j'étais plus exposée qu'il n'avait été prévu [...] je ne pouvais pas vraiment lui (Buñuel) parler ni voir les rushes. Il y a eu des moments où j'avais l'impression d'être simplement utilisée. J'étais assez malheureuse ». C. Deneuve, *À l'ombre de moi-même*, Paris, Le livre de poche, 2005, p. 200.

³ Luis Buñuel déclara : « Je ne comprends peut-être pas grand-chose aux femmes. Il est vrai aussi que je me sens mieux en compagnie des hommes qu'en compagnie des femmes [...] je prends rarement le point de vue de la femme. Je reconnais que l'univers de mes films a pour thème le désir, et comme je ne suis pas homosexuel, le désir prend naturellement la forme de la femme ». T. Pérez Turrent, J. de La Colina, « Conversations avec Luis Buñuel, il est dangereux de se pencher au-dedans », Paris, *Cahiers du cinéma*, 1993, p. 197.

⁴ Buñuel lui-même le reconnaissait volontiers. À propos de Francisco, le héros de *Él*, il déclara : « Peut-être est-ce le film où j'ai mis le plus de moi-même. Il y a quelque chose de moi dans le protagoniste ». T. Pérez Turrent, J. de La Colina, *op. cit.*, p. 107.

Il est intéressant de constater que les héroïnes gagnent en importance dans les derniers films tournés par le cinéaste. Si avec *Viridiana* et Célestine⁵ les femmes s'emparent des rôles principaux, c'est Leticia dans *El ángel exterminador* qui marque un tournant en semblant entretenir un lien secret avec le récit. Sa virginité, présentée comme un dérèglement, trouve un écho dans le comportement lui-même déréglé des bourgeois qui ne peuvent plus sortir du salon. C'est d'ailleurs après avoir fait l'amour pour la première fois que Leticia trouve la solution à leur emprisonnement. Dans *Belle de Jour*, Séverine mêle le rêve à la réalité de manière indiscernable et paraît ainsi permettre un retour aux premières œuvres surréalistes de Buñuel. Elle unit la figure de la scission – Séverine/Belle de Jour – à celle de la réunion. Quant à Tristana, du fait que le film mêle la mémoire au rêve et à la réalité, elle échappe à notre compréhension et oscille entre ange et démon, entre bourreau et victime⁶. Dans cette évolution, Conchita, la protagoniste du dernier film de Luis Buñuel, *Cet obscur objet du désir*, fait figure d'aboutissement, ne serait-ce que par sa représentation éclatée et partagée entre deux actrices si différentes.

Ce dernier personnage mérite donc d'être interrogé comme tel, pour tenter de voir comment il peut éclairer les héroïnes précédentes et, par extension, le rapport si particulier du cinéma de Luis Buñuel aux figures féminines. Il s'agit alors de redéfinir la représentation de Conchita et son caractère subversif. Pour cela, nous allons revenir à la genèse de cette idée de distribution alors inédite. Néanmoins, il sera nécessaire auparavant de prendre appui sur l'écriture du personnage et sur ses origines littéraires – le roman *La femme et le pantin* de Pierre Louÿs – en comparant notamment les choix d'adaptation de Buñuel à ceux des héroïnes précédentes⁷.

Conchita présente un cas de masochisme sexuel qui crée un lien avec Séverine et Tristana. Ce lien est de plus renforcé du fait qu'il s'agit de trois personnages apparus dans des textes où l'empreinte de l'analyse psychologique est importante. Si les lecteurs virent dans *Belle de Jour* de Kessel une « étude pathologique réussie »⁸, le traitement de Tristana par Galdós est influencé par la psychanalyse. Quant à Conchita, elle apparaît à Michel Delon comme « l'analyse d'une perversion »⁹. Dans les trois romans, les troubles de ces femmes nous sont expliqués. Pourtant, à chaque adaptation, Buñuel dote ses héroïnes de mystère. En mêlant à l'histoire de Séverine et de Tristana la présence des rêves, il trouble leurs motivations. Nous

⁵ Les héroïnes de *Viridiana* (1961) et du *Journal d'une femme de chambre* (1963).

⁶ Le fait d'introduire les rêves des protagonistes qui ressemblent au réel et qui peuvent être mêlés d'éléments réels via la mémoire, brouille la compréhension. Si certains rêves ont l'air réel, le réel pourrait être aussi un rêve. Citons le réveil brutal de Lope qui fait suite à la visite de Tristana à l'atelier d'Horacio et qui jette le doute sur la véracité de cette rencontre. Citons encore les images rétrospectives à la fin du film avec lesquelles nous pourrions comprendre que tout aurait été imaginé par Tristana ou que Lope, sur son lit de mort, se remémorerait leur vie commune en y mêlant son imagination. Le film se garde bien de valider aucune interprétation et ne fait au contraire qu'entretenir le mystère.

⁷ Nous pensons aux héroïnes des derniers films européens, c'est-à-dire Séverine, l'héroïne de *Belle de Jour*, créée par Joseph Kessel en 1928 et Tristana, créée par Benito Pérez Galdós en 1892.

⁸ Selon les propres mots de Joseph Kessel. J. Kessel, *Belle de Jour*, Paris, Gallimard, 1996, (Collection « Folio »), p. 10.

⁹ P. Louÿs, préface de Michel Delon, *La femme et le pantin*, Paris, Gallimard, 1990, (Collection « Folio »), p. 9.

devinons aisément que la quête de Séverine n'est pas que sexuelle, tandis que les raisons pour lesquelles Tristana revient chez son tuteur don Lope après l'avoir fui restent obscures¹⁰. Dans la comparaison entre les films et les romans adaptés, les héroïnes littéraires semblent plus logiques et moins mystérieuses. Ce phénomène se produit à nouveau avec Conchita.

Chez Pierre Louÿs, la jeune Espagnole est masochiste. Elle prend plaisir à faire souffrir l'homme qu'elle aime et à se faire souffrir par la même occasion. Elle ne se sent aimée que quand Mateo la roue de coups et la viole. Vers la fin du roman, son comportement s'explique : elle n'en voulait pas à l'argent de son amant et ne l'a jamais trompé avant leurs premiers rapports sexuels. Son masochisme n'est que pleinement démontré dans les dernières pages abandonnées par Buñuel. Elle attise la jalousie de Mateo uniquement pour le plaisir d'être battue. Dans le film, Conchita ne peut être réduite à cette vision. Buñuel a rendu une fois encore l'héroïne difficilement définissable.

Certes, la Conchita buñuelienne pourrait être masochiste. Elle fuit Mathieu quand il est trop caressant, mais le retrouve en Suisse et lui donne son adresse. Visiblement dégoûtée par son contact, elle peut néanmoins l'embrasser juste après avoir éveillé son désir. Elle le fait souffrir et se torture en se persuadant qu'il ne l'aime pas¹¹ ou en se rabaissant à ses yeux pour apparaître comme une vulgaire intrigante¹². La suite du film vient pourtant la démentir, mais seulement en partie, car si nous savons effectivement que l'argent de Mathieu ne l'intéresse guère¹³, nous ne savons pas à quel point elle est sincère quand elle dit l'aimer et être vierge.

La relation entretenue avec El Morenito interroge sans cesse l'honnêteté de Conchita. Où qu'elle aille, ce dernier la suit. Dans l'appartement de Mathieu, si Conchita a pu nous paraître sincère dans ses refus, l'intrusion de son ami espagnol vient le moment d'après tout modifier. Dans le roman, la révélation que fait Mateo à propos de la virginité de Concha prouve la sincérité de la jeune femme¹⁴, mais avec Buñuel, le jeu entre le récit premier et le récit second pris en charge par Mathieu trouble le sens et nous empêche de connaître la vérité. Rappelons le titre du film qui souligne la transformation de « l'objet de désir » du roman. De « pâle »¹⁵, cet objet devient « obscur », donc indiscernable. À un mot près, le titre de Buñuel reprend le texte de Louÿs, mais en une seule modification, il atteint en fait son contraire. Ainsi, lors de la scène où Mathieu, accompagné de son domestique, retourne sur le lieu de la violente dispute, tout porterait à croire a priori qu'il aurait violé Conchita.

¹⁰ N'oublions pas que, dans le roman de Galdós, la jeune femme ne s'enfuyait pas de chez Lope.

¹¹ « Tu sais Mathieu », lui dit-elle, « ce que je fais, moi non plus je ne l'aime pas. Et toi, ce que tu aimes c'est ce que je te refuse, ce n'est pas moi ».

¹² « J'ai prié Dieu pour que tu meures après que je t'aurai ruiné ».

¹³ Elle lui rend la clef de la maison de Séville et l'abandonne pour le suivre à Madrid. Mais à ce sujet, l'ambiguïté était de mise jusque-là. À Courbevoie, Conchita prend l'enveloppe d'argent que Mathieu lui donne. À Paris, sur les quais de Seine, elle lui demande de lui offrir une caméra seize millimètres. Enfin, à Séville, elle lui demande une pension et une maison.

¹⁴ « [...] en effet, Monsieur, elle était vierge... », confirme Mateo. P. Louÿs, *op. cit.*, p. 133.

¹⁵ P. Louÿs, *op. cit.*, p. 55.

Certes, il explique la trace de sang sur l'oreiller par le fait qu'elle aurait saigné du nez, mais l'auréole évoque plutôt le sang de l'hymen rompu. Si c'était effectivement le cas, cela serait la preuve qu'elle était vierge et sincère. Pourtant, à la fin du film, nous assistons à la dispute lors du récit qu'en fait Mathieu à ses compagnons de voyage, et Conchita saigne bien du nez. Il est évident que, même s'il l'avait violée, Mathieu ne pouvait l'avouer à ses auditeurs, mais à maintes reprises le film nous a démontré que ce qui nous est projeté sur l'écran nous dit bien plus que ce que doit raconter le héros dans le train et qu'il n'en est donc pas l'auteur. Le viol reste ainsi hypothétique et le spectateur ne peut déterminer dans quelle mesure Conchita s'est moquée de Mathieu, si elle l'a trompé avec El Morenito, ni si elle l'aime.

Le film et son discours semblent d'ailleurs avoir dépassé les objectifs de Buñuel car ce dernier, lors d'entrevues, a expliqué le personnage et l'a rendu moins mystérieux que dans le texte filmique. Selon lui, ce qui motive Conchita est « un sentiment sadique. Elle profite de lui, elle sait qu'elle devrait le satisfaire, mais en même temps, elle le hait à mort, elle prend plaisir à le tourmenter ». Un peu plus loin, il ajoute : « Je n'aime pas la fin parce qu'on le voit entrer avec elle sous un passage couvert, et ils regardent les vitrines comme s'ils étaient mari et femme. Là, il devait être clair que la situation n'avait pas changé, qu'il n'avait pas réussi à coucher avec elle »¹⁶. La création de l'héroïne semble donc avoir oscillé entre la description d'un comportement haineux et l'effacement, mystérieux et inquiétant, de tout sens possible par le recours permanent à la contradiction. Cette démarche entre classicisme et subversion, se retrouve dans l'histoire du choix, long et difficile, de l'actrice qui allait incarner Conchita.

Le casting du rôle féminin de *Cet obscur objet du désir* est très certainement un de ceux qui ont fait couler le plus d'encre de toute l'histoire du cinéma et ont produit le plus d'exégèse. Néanmoins, cette masse de commentaires et de témoignages dont certains se contredisent, a eu comme effet de créer une certaine légende¹⁷ qui peut occasionner de mauvaises interprétations et voiler ce qui a pu se jouer dans la démarche de Buñuel.

En premier lieu, il serait inexact de croire que l'idée d'engager deux actrices pour le même rôle serait venue subitement au réalisateur suite au renvoi de Maria Schneider. La possibilité d'une double distribution fut évoquée dès l'écriture du scénario. Jean-Claude Carrière¹⁸ précise que :

Ce n'est pas une idée qui est née subitement, comme on a dit. Quand on travaillait sur la dernière version du scénario, la conversation nous a amenés sur le fait que ce personnage de femme n'existait pas. Le personnage est vraiment, complètement imprévisible et on s'est dit que peut-être on pourrait avoir deux comédiennes pour jouer le même rôle.¹⁹

¹⁶ T. Pérez Turrent, J. de La Colina, *op. cit.*, p. 231.

¹⁷ Une légende à laquelle a participé Buñuel en déclarant : « Silberman (le producteur) était désolé et nous ne trouvions pas de solution. [...] Alors tout à coup j'ai dit : « On pourrait engager deux actrices... » [...] L'idée qu'elles soient deux, je ne sais pas comment elle m'est venue, un « automatisme ». *Ibid.*, p. 228-229.

¹⁸ Co-scénariste de Buñuel depuis *Le journal d'une femme de chambre*, à l'exception de *Tristana*.

¹⁹ J.-L. López-Linares, J. Rioyo, *A propósito de Buñuel*, España-Méjico, Prod : Amaranta, Cero en conducta, 2000.

Le rôle était [...] psychologiquement impensable : elle était cela et son contraire. Durant l'écriture [...], nous avons divisé les scènes que nous avons en attribuant certaines à une Parisienne, une femme élégante, distinguée, et les autres à une Espagnole, populaire et fille facile. Mais Buñuel trouva cela absurde et il l'appela « el capricho de un día lluvioso ».²⁰

L'idée provisoirement abandonnée, Luis Buñuel se mit en quête de l'actrice qui aurait pu incarner cette héroïne au double visage. Si les commentateurs ont toujours relaté la rencontre ratée entre le cinéaste et l'actrice française Maria Schneider, ils omettent pour la plupart de souligner que, parmi les nombreuses actrices considérées, Isabelle Adjani fut, avant Maria Schneider, sérieusement envisagée.

Ce serait *L'histoire d'Adèle H.* de François Truffaut (1975) qui aurait décidé le cinéaste à contacter la comédienne française. Buñuel avait trouvé « intéressante »²¹ son interprétation de la fille de Victor Hugo qui sombre dans la folie. Puisque le réalisateur aimait à jouer sur l'identification par le public d'un acteur à son personnage grâce à ses rôles précédents²², et puisqu'il définissait lui-même Conchita comme masochiste et duelle – traits communs au personnage d'Adèle –, son choix pouvait apparaître cohérent. Malheureusement, Buñuel proposa un rendez-vous à l'actrice et fit alors face à de l'indifférence qu'il interpréta comme un refus²³.

Le cinéaste poursuivit donc ses tests et rencontra notamment Angela Molina et Carole Bouquet. Cependant, après plusieurs hésitations²⁴, son choix se porta sur Maria Schneider. À cette époque, l'actrice s'était distinguée dans deux films importants, *Ultimo tango a Parigi* de Bernardo Bertolucci (1972) et *Professione : reporter* de Michelangelo Antonioni (1975). C'est le film de Bertolucci qui, selon Pierre Lary²⁵, convainquit le cinéaste²⁶. Le choix de Buñuel est assez surprenant dans la mesure où Maria Schneider entretient a priori peu de points communs avec Isabelle Adjani. Déjà, de manière souterraine, la double identité de Conchita semblait poser problème et empêcher de trouver une incarnation possible.

²⁰ Interview figurant sur l'édition DVD états-unienne (Zone 1) de *Cet obscur objet du désir* (The Criterion Collection). La traduction est de l'auteur.

²¹ Selon Jean-Claude Carrière (Propos recueillis à Paris le 2 juillet 2005).

²² Ce phénomène est classique et relève du star-system. Edgar Morin a remarqué que : « Comme ses admirateurs la star est subjuguée par cette image en surimpression sur sa personne réelle : comme eux, elle se demande si elle est bien identique à son double d'écran ». E. Morin, *Les stars*, Paris, Éditions Galilée, 1984, p. 83.

²³ Isabelle Adjani s'en expliqua ainsi : « J'avais une rage de dent, je ne pouvais pas aller voir Buñuel. J'étais très jeune. Ce sont des temps innocents, où l'on ne sait pas les règles. J'étais incorrigiblement indifférente à ce qui pouvait m'échapper ». Guichard, Louis, « Entretien avec Isabelle Adjani », *Télérama*, n° 2755, 30/10/2002, p. 34-38. Selon Juan Luis Buñuel, c'est bien ce manque de motivation qui a incité Silberman et son père à se tourner vers une autre actrice : « Elle ne l'a pas reçu. Elle voulait d'abord lire le scénario, alors Silberman n'a pas donné suite » (Propos recueillis à Paris le 31 mai 2004).

²⁴ Maria Schneider se souvient : « Il avait mis du temps à me choisir. Il n'était pas sûr de lui. Il m'a fait faire des tests ». J.-L. Douin, *Comédiennes d'aujourd'hui*, Paris, Lherminier, 1980, (Collection « Le champ de la caméra »), p. 181.

²⁵ Assistant de Luis Buñuel depuis *Le journal d'une femme de chambre*.

²⁶ « Il était vraiment conquis par Maria Schneider. Il l'avait beaucoup aimée dans *Le dernier tango à Paris* », affirme Pierre Lary (Propos recueillis à Neuilly-sur-Seine le 17 septembre 2004). Soulignons la contradiction avec le témoignage précédent de Maria Schneider.

De cette façon, Maria Schneider, comme aucune autre comédienne certainement, ne pouvait convenir au rôle²⁷. La mésentente entre le cinéaste et l'actrice²⁸ fit que le tournage dut s'interrompre²⁹. Il fut même question d'abandonner le film.

Au bout de trois jours, raconte Pierre Lary, il nous dit : « On arrête, je suis trop vieux [...] », et Silberman dit : « Moi, je ne veux pas bousculer Buñuel. S'il veut arrêter, on arrête ». Juan Luis³⁰ et moi, on était tristes. Au bout de deux jours, on lui a dit : « On est tous là, faisons des essais ». Moi, j'avais repéré Carole Bouquet [...] Juan Luis avait repéré Angela Molina³¹. Comme on savait exactement ce que Buñuel voulait, on a fait répéter les filles [...] Buñuel a dit qu'il voulait bien les regarder, mais sans s'engager. On a fait jouer les filles et il était ébloui³². [...] il ne savait pas laquelle choisir [...] Le lendemain [...] il nous a dit qu'il les voulait toutes les deux.³³

Le cinéaste acceptait finalement la dualité de son personnage qui le conduisit à cette décision qui rompait brutalement avec un des codes fondamentaux de la représentation dramatique.

Partager le rôle de Conchita entre deux actrices impliquait une répartition équitable des scènes³⁴. Hormis cela, la distribution se fit presque au hasard³⁵ et ne fut jamais modifiée en cours de tournage, comme aucune scène ne fut jouée par les deux actrices pour conserver le choix au montage. Tout était fixé dès le départ. L'important était, selon Pierre Lary, que la répartition ne soit pas logique et ne puisse permettre une lecture symbolique :

Il nous a dit qu'il prenait les deux, mais qu'il ne voulait pas une pour les scènes de froideur et l'autre pour la sensualité, parce que l'une était froide et l'autre chaude. On a mis les scènes dans un chapeau et on a tiré, pour ainsi dire. Une sorte de hasard.³⁶

²⁷ Jean-Claude Carrière a déclaré que « peut-être sentait-il secrètement qu'il nécessitait deux actrices ». (Voir note 20).

²⁸ Le témoignage de Maria Schneider évoque l'instrumentalisation des acteurs par Buñuel et le manque de communication comme une explication à son impossibilité d'incarner le personnage : « Luis Buñuel est un homme très vieux et très fatigué. On n'a pratiquement aucun contact avec lui. Ce sont ses assistants qui dirigent les acteurs [...] Pendant deux jours, j'ai travaillé seule sans indications. Alors, il a fini par me dire : « Vous, trop violente ! Ca ne va pas ! Pas assez docile ». Je crois qu'il aime bien la pâte à modeler [...] J'étais très mal à l'aise ». J.-L. Douin, *op. cit.*, p. 181-183.

²⁹ Pierre Lary se souvient : « Il pensait que Maria Schneider pouvait incarner les deux facettes du personnage. Mais c'était impossible [...] Ça a duré trois jours sur une seule scène. On n'a pu trouver aucune prise correcte » (Propos recueillis à Neuilly-sur-Seine le 17 septembre 2004).

³⁰ Juan Luis Buñuel, assistant sur ce film.

³¹ Carole Bouquet sortait tout juste du Conservatoire où elle avait été l'élève d'Antoine Vitez, et n'avait fait qu'une participation dans un téléfilm. Ángela Molina, fille du chanteur et acteur Antonio Molina, avait tourné en 1976 son premier film important, *Camada negra* de Manuel Gutiérrez Aragón.

³² Elles furent auditionnées sur la scène de la grille.

³³ Propos recueillis à Neuilly-sur-Seine le 17 septembre 2004.

³⁴ « Il m'importait peu que telle scène revienne à l'une et telle scène à l'autre, mais je faisais quand même en sorte qu'elles aient le même nombre de scènes », déclara Buñuel. T. Pérez Turrent, J. de La Colina, *op. cit.*, p. 229. En fait, Carole Bouquet est un peu plus présente qu'Angela Molina. Elle apparaît à quatorze reprises contre onze pour l'actrice espagnole.

³⁵ Il existait juste la nécessité, comme l'a souligné Juan Luis Buñuel, d'accorder les scènes où Conchita danse le flamenco à Angela Molina.

³⁶ Propos recueillis à Neuilly-sur-Seine le 17 septembre 2004.

Cette préoccupation de Buñuel pose le problème de la radicale opposition existante entre les deux actrices qui reproduit d'ailleurs la dichotomie Adjani/Schneider. Leur attribuer les scènes qui pouvaient correspondre logiquement à leur physique aurait aplani le film en proposant deux visions distinctes du personnage. En allant contre les stéréotypes et la logique, Buñuel dote chacune de ces apparitions d'un mystère qui assure l'unité de la représentation de Conchita.

Les stéréotypes que le réalisateur détourne se fondent donc avant tout sur l'image que renvoient les deux actrices³⁷. Bien sûr, les exégètes ont essayé d'y trouver un sens. Certains y ont vu la métaphorisation du caractère insaisissable de Conchita. À cette proposition, Buñuel répondit : « Elle est trop logique ; j'aurais eu honte de penser à cela en faisant le film »³⁸. Pourtant, le cinéaste part de la métaphore attendue pour la désamorcer en allant contre le stéréotype et ainsi faire fusionner les deux images sans pour autant annuler la dualité du personnage.

Lors des premières scènes, Conchita n'est pas encore assez caractérisée par le scénario pour déterminer un jeu précis, et le personnage se construit donc grâce à la présence naturelle des deux actrices. Quand Carole Bouquet fait son entrée, le spectateur remarque chez Conchita sa beauté virginale, son port de tête élégant et l'éducation avec laquelle elle s'adresse à Mathieu et qui fascine ce dernier. Quand Angela Molina apparaît, Conchita semble moins réservée et faussement ingénue ; elle rit de manière infantile et semble s'amuser du baiser que pose Mathieu sur ses cheveux, comme de la séduction dont elle est capable. La tonalité de la scène est plus sexuelle et nous découvrons une Conchita bohème qui n'aime pas travailler et n'a occupé que des emplois temporaires. Cependant, les représentations produites par ces deux scènes sont vite mises à mal par la répartition suivante des apparitions des deux actrices. En Suisse ou à Courbevoie, Carole Bouquet incarne le personnage à un moment où son aspect bohème est à nouveau évoqué. Néanmoins, le retournement n'est pas total – la froideur de la jeune femme, voire son autoritarisme dans sa manière d'inviter Mathieu à la rejoindre sur le canapé, reste apparente –, même si le développement de la scène introduit un nouveau changement quand Conchita séduit son soupirant en glissant un bonbon dans sa bouche.

Le brouillage du sens s'effectue de manière progressive et c'est surtout à partir de la scène de la maison de campagne qu'une lecture possible de l'alternance des deux actrices semble devenir inopérante. Tout d'abord elles apparaissent dans la même scène pour la première fois. De plus, la subversion est également soulignée par la mise en scène. Au moment où Mathieu va fermer la fenêtre, le reflet de Conchita – Carole Bouquet – dans le miroir

³⁷ D'Angela Molina, Buñuel déclara qu'elle avait « el rostro de una virgen pagana » (Cité in J.-L. Borau (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 587-588), tandis que ce qui le frappait chez Carole Bouquet était « sa qualité française » (Kifla, Thierry, Lavoignat, Jean-Pierre, « Carole Bouquet, ce que je suis. . . », *Studio Magazine*, n° 119, 02/1997, p. 56-63). L'actrice l'a d'ailleurs reconnu : « Si je n'avais pas eu cette tête, je n'aurais jamais fait le Buñuel ! Ce n'est pas grâce à mes exceptionnelles qualités d'actrice que j'ai décroché ce rôle ! (Rires) ». *Ibid.*

³⁸ T. Pérez Turrent, J. de La Colina, *op. cit.*, p. 229.

propose de l'héroïne une image pure et virginale – remarquons le crucifix au mur et visible au-dessus de la tête du personnage. Cependant, la jeune femme s'avance vers le miroir, son reflet grandit, recouvre le crucifix et à ce moment, elle ouvre sa chemise de nuit et dévoile ses seins. Il appartient alors à l'actrice d'incarner le personnage dans une scène plus érotique que lors de ses apparitions précédentes. Pourtant, le bouleversement que nous aurions pu attendre n'a pas lieu. Le système que nous avons crû déceler dans les premières scènes n'est pas détourné – cela n'aurait fait que donner lieu à un autre système – mais ne semble plus vraiment respecté alors que certaines rares scènes le valident encore³⁹. De surcroît, en ne proposant aucune possibilité d'anticiper sur la présence de telle ou telle actrice, le film finit de brouiller les cartes. Effectivement, à partir de la scène de la maison de campagne, puisqu'une scène n'est plus réservée à une actrice, le système d'alternance s'accélère et accentue ainsi l'indécision du spectateur. L'actrice peut changer au milieu d'une séquence, lors du passage d'une pièce à une autre, et même jusque dans le montage d'un plan à l'autre, comme dans la dernière scène. Le film, en soulignant de plus en plus le paradigme de l'interprétation de Conchita, va chaque fois plus vers la superposition des deux visages, et ce phénomène participe bien sûr à la fusion des deux actrices. Malgré toutes ses contradictions, il y a bien une seule et unique Conchita.

Cependant, n'oublions pas que cette création passe aussi par le doublage. Il était bien entendu impossible que Carole Bouquet et Angela Molina gardent leurs voix et il fut décidé qu'elles seraient doublées par une troisième actrice. Effectivement, Angela Molina ne maîtrisait pas suffisamment le français. Si elle avait été doublée par Carole Bouquet, l'image de cette dernière se serait superposée à ses scènes et aurait pris plus d'importance.

Buñuel ne suivit que de loin la postsynchronisation. De par sa surdité, le procédé l'ennuyait et il délégua volontiers cette responsabilité à ses monteurs⁴⁰. Pour *cet obscur objet*, ce fut donc Hélène Plémiannikov qui dirigea ce travail. Au moment d'expliquer la réussite du doublage de Conchita, la monteuse souligne les qualités interprétatives de la troisième actrice qui ne fut volontairement créditée nulle part :

C'était une fille formidable, qui avait fait très peu de doublages. Elle était formidable parce que justement elle n'avait pas la voix systématique qu'on a dans les auditoriums quand on

³⁹ Sur les quais de Seine, Conchita – Angela Molina – reste enfantine, comme elle semble faussement ingénue dans la chambre à Paris avec El Morenito ou au cabaret de Séville. Conchita – Carole Bouquet – reste froide. À Séville, elle déclare à Mathieu : « [...] j'étais venue voir comment tu étais mort ».

⁴⁰ Le monteur de *Viridiana* et *Tristana*, Pedro del Rey, a assuré que Buñuel l'avait laissé diriger les doublages et les mixages « porque el maestro aragonés es incapaz de hacerlo debido a su deficiencia física » (Lara, Antonio, « Lecturas de Tristana de Luis Buñuel, según la novela de Galdós », A. Lara (dir.), *La imaginación en libertad (homenaje a Luis Buñuel)*, Madrid, Universidad Complutense, 1981, p. 203). Le témoignage d'Hélène Plémiannikov, qui monta les trois derniers films de Buñuel, va dans le même sens : « Il détestait la postsynchro. Il n'y venait pas. Il ne comprenait pas, ça l'énervait, il n'entendait pas [...] J'étais généralement seule [...] Je lui montrais le travail au fur et à mesure [...] je le lui faisais écouter. C'était difficile, comme il n'entendait pas très bien. Il fallait souvent réadapter au mixage. J'écoutais avec ses écouteurs pour savoir ce qu'il entendait, parce que ce qu'il entendait avec ses écouteurs, ce n'était pas la même chose que ce que j'entendais » (Propos recueillis à Paris le 1 mars 2005).

fait de la postsynchronisation. Elle avait une pureté originale de la voix [...] C'était un travail passionnant parce qu'il fallait arriver à créer l'unité pour le film.⁴¹

L'enjeu était donc l'unité de Conchita. Pourtant, le doublage, assimilé au fait que l'héroïne est interprétée par deux actrices, peut être la démonstration que la création d'un personnage revient au réalisateur et non aux interprètes puisque ces derniers peuvent être multipliés sans que le personnage cesse d'exister. Il s'agirait alors d'une négation de l'apport créatif des actrices qui ne seraient plus que des pantins entre les mains d'un cinéaste démiurge.

Comme l'a souligné Michel Chion, « *Le doublage fabrique un palimpseste* [...] C'est un procédé *centrifuge*, qui tend vers l'éclatement, la dispersion »⁴². Cet aspect centrifuge a déjà été exploité par Buñuel auparavant⁴³. Pourtant, avec Conchita, puisque le but de l'entreprise est de créer une unité en partant de la multiplicité, la voix fait de même et ne peut ignorer les deux actrices à l'image. Le film prend une tournure expérimentale et semble démontrer que l'image détermine le son, que le corps appelle la voix malgré l'artifice. Selon Michel Chion :

Elle (la postsynchronisation) est une observance, elle redit les mots déjà dits pour les réactualiser. Par elle, l'image dit au son : cesse de flotter partout et viens habiter en moi. Le corps s'ouvre pour accueillir la voix.⁴⁴

La troisième actrice n'a donc pu jouer toutes les scènes de la même façon et son jeu s'est aligné sur ceux de Carole Bouquet et d'Angela Molina. C'est la même voix pour les deux actrices et en même temps ce n'est pas vraiment la même. On rejoint l'idée d'un personnage unique et duel.

[...] c'est la même voix [...] mais avec des intonations différentes, juge Hélène Plémiannikov, [...] selon l'une ou l'autre, elle est différente [...] Ce n'est pas la même voix. Ça a été un très gros travail [...] C'était intéressant parce que j'étais seule avec les comédiens. C'était difficile, on y a mis du temps, mais c'était formidable.⁴⁵

Ainsi, quand Carole Bouquet apparaît à l'écran au début du film, la voix de Conchita est discrète, claire, à l'élocution soignée, peut-être un peu timide, à l'image du jeu de l'actrice. La séduction exercée sur Mathieu par la suite joue avant tout sur le mystère : la voix est un peu rauque, pas très expressive, voire parfois autoritaire ou lointaine. Quand Angela Molina entre pour la première fois dans la chambre de Mathieu, la voix devient enfantine et puérile, comme les rires soudains de l'actrice espagnole. L'articulation est populaire, l'élocution est parfois défectueuse⁴⁶ et la voix moins posée. Le ton est plus familier et moins mystérieux

⁴¹ Propos recueillis à Paris le 1 mars 2005.

⁴² M. Chion, « La voix au cinéma », Paris, *Cahiers du cinéma*, (Collection « Essais »), 1993, p. 139.

⁴³ Pensons au personnage de la sœur du préfet dans *Le fantôme de la liberté* dont le doublage est volontairement grossier et utilise une voix qui n'est pas celle de l'inconnue du bar – jouée par la même actrice – qui aurait pourtant, selon le préfet, la même voix que sa sœur défunte.

⁴⁴ M. Chion, *op. cit.*, p. 143-144.

⁴⁵ Propos recueillis à Paris le 1 mars 2005.

⁴⁶ La remarque qui est faite à propos d'Angela Molina dans un dictionnaire sur le cinéma espagnol appuie notre argument : « Curiosamente una dicción poco clara y entrecortada – a veces muy discutida – dota de mayor autenticidad a sus inter-

qu'auparavant. Dans l'appartement de Courbevoie, la voix est caressante et, dans une diction enfantine, peut insister inutilement sur certains phonèmes. Bien sûr, cela ne donne jamais lieu à un système et le doublage, quand l'image le permet, peut lui aussi brouiller les pistes. Ainsi, lors des retrouvailles en Suisse, la prononciation est un peu moins soignée sur certains mots, même si c'est Carole Bouquet qui se trouve à l'écran ; son rire peut évoquer celui un peu infantile d'Angela Molina, comme lors de la première visite de Mathieu à Courbevoie. En Andalousie, certaines répliques de l'actrice espagnole peuvent jouer sur des effets rauques ou sur une prononciation plus correcte. La voix devient froide quand Conchita fait apparaître El Morenito derrière la grille. Néanmoins, l'image – et donc l'actrice qui s'y trouve – laisse une marge de manœuvre limitée à ce brouillage de la cohérence. Même s'il s'agit de la même voix, l'actrice de doublage ne pouvait plaquer le même rire sur l'image de Carole Bouquet que sur celle d'Angela Molina. Attribuer des intonations hautaines et mystérieuses à cette dernière aurait nui à l'unité du personnage⁴⁷.

Il est donc curieux de constater que si vraisemblablement les derniers films de Buñuel se sont engagés dans une remise en question de l'apport créatif de l'acteur de cinéma qui culmine ici de manière radicale, le fait d'amputer les actrices de leurs voix finit par démontrer au contraire leur créativité puisque, malgré le doublage, elles déterminent le personnage de manière personnelle. Ainsi, la représentation de Conchita est également la création de Carole Bouquet, d'Angela Molina, et même de la troisième actrice dans la mesure où elle réussit à confirmer le lien entre l'une et l'autre.

Si Conchita n'est peut-être pas le premier personnage buñuelien à opérer une fusion des contraires, elle est l'héroïne qui audiovisualise cette fusion à travers sa propre représentation. Jean-Claude Carrière, nous l'avons cité, a jugé dès son écriture qu'elle était « cela et son contraire »⁴⁸ ; c'est le même personnage mais avec deux corps ; c'est, selon Hélène Plémiannikov, « la même voix » et en même temps, « ce n'est pas la même voix »⁴⁹. . . L'histoire de la genèse de Conchita méritait d'être retracée car elle démontre que pour atteindre cette fusion des contraires, le film relève apparemment de deux démarches contradictoires.

Tout d'abord, un désir de création classique. Les propos de Buñuel que nous avons cités le démontrent : sa vision de Conchita était logique et cohérente. Le personnage aurait dû être rigoureusement construit et psychologiquement crédible. En considérant l'héroïne comme une perverse qui s'amuse à tourmenter un homme qu'elle déteste, la représentation de Conchita aurait été forcément réductrice. L'autre démarche relève d'une subversion totale des règles établies. En étant incompréhensible, l'héroïne irait contre la logique et annulerait

pretaciones » J.-L. Borau, *op. cit.*, p. 587-588.

⁴⁷ La version espagnole fait appel également à une troisième actrice pour la voix de Conchita et il est significatif de constater ce même phénomène d'alignement de la voix sur le jeu de Carole Bouquet et d'Angela Molina, bien qu'un peu moins prononcé que dans la version française. Précisons qu'Hélène Plémiannikov ne s'est pas occupée de la version espagnole.

⁴⁸ Voir note 20.

⁴⁹ Voir note 41.

jusqu'à la notion même de sens. Il s'agit ici d'une tendance destructrice qui fonctionne par la dispersion et la multiplication. Après avoir réuni des traits de caractère et des sentiments contraires chez un même personnage, le cinéaste a également multiplié les interprètes chargés de l'incarner, ce qui malmène le plus possible ce qui doit faire sens, ce qui doit être unitaire, au risque d'atteindre l'explosion finale qui dissout non seulement les personnages mais aussi l'œuvre⁵⁰. Ces deux démarches rejoignent les hésitations de Buñuel au moment du choix de l'actrice, ainsi que cette tentation toujours présente de systématiser ce qui est subversif et qui est manifeste tout au long de la création du personnage de Conchita.

Ces deux tendances contradictoires ne sont pas propres aux personnages féminins mais à l'œuvre dans son ensemble et particulièrement de manière flagrante dans les derniers films européens de Buñuel. Ses derniers opus multiplient les expériences narratives, semblent se débarrasser chaque fois plus des règles classiques du récit, et pourtant, ces mêmes films présentent des constructions rigoureuses qui, notamment grâce à des répétitions, assurent l'unité des œuvres et remettent en cause leur liberté recherchée et rêvée, mais jamais atteinte.

En ce sens, les femmes sont emblématiques du cinéma de Luis Buñuel. Elles sont filmées, fantasmées, interrogées, mais restent toujours mystérieuses et incompréhensibles. Elles engendrent une frustration qui pousse à la violence physique. Si les héroïnes sont blessées dès la première scène d'*Un chien andalou*, les actrices le sont également de manière symbolique. Nous ne reviendrons pas sur les propos de certaines d'entre elles, mais nous citerons bien entendu Carole Bouquet et Angela Molina qui sont amputées de leur voix et obligées de se partager le même personnage. À l'image de l'œuvre qui est parfaitement maîtrisée et qui semble en même temps échapper aux désirs démiurgiques du cinéaste, les actrices paraissent instrumentalisées pour mieux les empêcher de dépasser le film en développant un processus créatif autonome.

Ces démarches, l'une destructrice et l'autre réparatrice qui réunit et produit du sens, peuvent se retrouver dans les deux images qui enserrent la filmographie de Buñuel : l'image de l'œil tranché d'*Un chien andalou* puis celle du linge déchiré et ensanglanté qu'une femme reprise dans une vitrine de la scène finale de *Cet obscur objet du désir*. Le lien évident entre ces deux images a déjà été commenté, notamment par Jean-Claude Carrière⁵¹. À ses remarques, ajoutons que si dans un cas c'est une femme dont l'œil détruit donne naissance à l'œuvre, dans l'autre cas c'est une femme qui reprise le linge et redonne ainsi

⁵⁰ C'est bien sûr dans cette optique que nous considérons l'explosion finale du film qui n'est peut-être pas que diégétique. Effectivement, derrière les nuages de fumée qui envahissent l'écran, nous ne voyons – ni n'entendons – plus le passage ni les personnages. Ce serait bel et bien le film qui aurait été pulvérisé.

⁵¹ « La dernière image tournée, à la fin de *Cet obscur objet du désir*, c'est une main de femme qui recoud, qui reprise une déchirure, dans un morceau de soie sanglante. Il tenait beaucoup à cette image. Il la retourna même, pour l'améliorer, deux semaines après la fin du tournage. Il s'agit bien de sa dernière image, comme s'il voulait mystérieusement refermer, cinquante ans plus tard, la première et profonde blessure. Entre les deux, le gouffre, le secret ». In M. Oms, *Don Luis Buñuel*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, p. 11.

une fonction et un sens au tissu. Nous pourrions voir dans cette image le rôle prédominant que jouent les femmes dans les films de Luis Buñuel.

Passé le geste surréaliste et poétique de destruction qui inspire l'acte de création, l'étape de la reconstruction et de la réparation est l'étape nécessaire sans laquelle aucune œuvre n'aurait existé. Si les femmes ont échappé à la compréhension et au pouvoir du cinéaste, par la même occasion la quête qu'elles ont provoquée a nourri toute la filmographie et a participé à son existence.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- BORAU, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- CHION, Michel, « La voix au cinéma », Paris, *Cahiers du cinéma*, Collection « Essais », 1993.
- DENEUVE, Catherine, *À l'ombre de moi-même*, Paris, Le livre de poche, 2005.
- DOUIN, Jean-Luc, *Comédiennes d'aujourd'hui*, Paris, Lherminier, Collection « Le champ de la caméra », 1980.
- KESSEL, Joseph, *Belle de Jour*, Paris, Gallimard, Collection « Folio », 1996, première édition 1928.
- LARA, Antonio (dir.), *La imaginación en libertad (Homenaje a Luis Buñuel)*, Madrid, Universidad Complutense, 1981.
- LOUÏS, Pierre, préface de Michel Delon, *La femme et le pantin*, Paris, Gallimard, 1990, [première édition] 1898, (Collection « Folio »).
- MORIN, Edgar, *Les stars*, Paris, Éditions Galilée, 1984, première édition 1957.
- OMS, Marcel, *Don Luis Buñuel*, Paris, Éditions du Cerf, 1985.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, introduction de Ricardo Gullón, *Tristana*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, [primera edición 1892], (Colección « Biblioteca Pérez Galdós »).
- PÉREZ TURRENT, Tomás, DE LA COLINA, José, « Conversations avec Luis Buñuel, il est dangereux de se pencher au-dedans », Paris, *Cahiers du cinéma*, 1993.

Articles de presse

- GUICHARD, Louis, « Entretien avec Isabelle Adjani », *Télérama*, n° 2755, 30/10/2002, p. 34-38.
- KIFLA, Thierry, LAVOIGNAT, Jean-Pierre, « Carole Bouquet, ce que je suis... », *Studio Magazine*, n° 119, 02/1997, p. 56-63.

DVD

- BUÑUEL, Luis, *Cet obscur objet du désir*, États-Unis, The Criterion Collection, 2001.
- LÓPEZ-LINARES, José Luis, RIOYO, Javier, *A propósito de Buñuel*, España-Méjico, Amaranta, Cero en conducta, 2000.