UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

LA REPRÉSENTATION DES PERSONNAGES MASCULINS DANS LE CINÉMA DE LUIS BUÑUEL :

Entre normes, subversions et fantasmes

Salomé LE CALVEZ

École des Arts de la Sorbonne
Mémoire de Master 2
Cinéma et audiovisuel
Parcours : Cinéma, Esthétique, Création

Directeur de recherche : Mathias Lavin
Année universitaire 2025/2026
Session 1

REMERCIEMENTS

Je souhaite avant tout remercier Monsieur Mathias Lavin, mon directeur de recherche, pour son accompagnent attentif et bienveillant, ainsi que pour ses conseils et encouragements tout au long de cette année.

Je remercie également ma famille et mes proches pour leur soutien constant et l'accompagnement qu'ils m'ont apporté, sans lesquels ce mémoire n'aurait pu aboutir.

Enfin, je souhaite remercier Luis Buñuel pour la création d'une œuvre aussi riche que passionnante.

SOMMAIRE

INTRODUCTION 1

I) MASCULINITÉ EN CRISE : SYMBOLES, NORMES ET REPRÉSENTATIONS 8

A) La pratique surréaliste comme outil de déconstruction 9

1. L'absurde et le grotesque comme instruments de critique 9

2. Le détournement symbolique des objets religieux et bourgeois 13

3. La déstabilisation du spectateur (ruptures de ton, provocation).....17

B) La fragmentation des personnages masculins 21

1. La perte d'identité des personnages masculins 21

2. L'angoisse masculine face à l'émancipation féminine.....24

3. Les figures masculines obsolètes 27

II) SUBVERSION SOCIALE ET MISE À MAL DU MASCULIN 31

A) Les personnages masculins dans la société bourgeoise et religieuse : normes et tensions 33

1. La masculinité codifiée (autorité, statut, pouvoir) 34

2. Les symboles de la domination masculine : religion, patriarcat, bourgeoisie.....37

3. Une masculinité qui s'auto-menace : contradictions et impasses 42

B) Le corps masculin lieu de tensions et mutations.....44

1. La fragmentation du corps dans l'image surréaliste 45

2. Le corps désirant et le corps humilié.....48

3. Le double et le menaçant : métamorphoses du masculin 50

III) FANTASMES, PATHOLOGIES ET INCONSCIENT CHEZ LES PERSONNAGES MASCULINS DE BUÑUEL ..53

A) Le rêve comme révélateur des conflits internes.....55

1. L'univers onirique chez Buñuel.....55

2. Les angoisses du masculin : impuissance, sentiment de trahison 58

3. L'effondrement des repères identitaires dans l'espace du rêve 60

B) Les pathologies que présentent les personnages masculins chez Buñuel 64

1. Le désir interdit et le refoulement 64

2. La paranoïa, le fantasme de contrôle et sa mise en échec 67

3. La culpabilité, le tabou, l'inceste : les personnages masculins face à leurs lacunes .71

CONCLUSION 75

BIBLIOGRAPHIE 79

CORPUS FILMIQUE 82

INTRODUCTION

> « L'imagination est notre premier privilège. Inexplicable comme le hasard qui la provoque. Toute ma vie je me suis efforcé d'accepter sans essayer de comprendre les images compulsives qui se présentaient à moi.[1] »

Par cette déclaration, Buñuel revendique un abandon conscient à l'imagination, à l'inconscient. Ce rapport assumé à la spontanéité de son imaginaire constitue l'un des fondements de son esthétique, où le rêve, le symbole et le fantasme ont autant voire plus, de valeur que la narration linéaire. Cette tendance à se fier à son imagination et à sa propre vision des choses permet à Buñuel de faire émerger des idées singulières, souvent dérangeantes, qui bousculent les conventions narratives et morales. Il accorde notamment une place importante à la question de l'identité masculine. En effet, en laissant parler ces "*images compulsives*" le cinéaste met en lumière les contradictions, les refoulements et angoisses qui existent chez les hommes du monde moderne. Il filme surtout des personnages masculins névrosés qui représentent le déséquilibre fondamental des rapports de genre. Cette déclaration correspond à l'ensemble de l'œuvre du cinéaste espagnol, dont les films souvent dérangeants, représentent fréquemment le rêve, le désir et l'absurde. C'est ainsi que son œuvre interroge les fondements de la masculinité, peut-on encore prétendre à une masculinité dominante stable lorsque celle-ci se révèle traversée de fantasmes ou de pulsions refoulées inavouables ? À travers des personnages masculins ambigus, sujets à des pulsions contradictoires, Buñuel interroge l'autorité patriarcale, la fragilité du désir masculin et les mécanismes de domination genrés. Ainsi, j'ai choisi de placer mon analyse dans différents champs disciplinaires. En effet, les films de Buñuel ne sauraient être compris à une unique discipline. La richesse de son œuvre me permet donc de croiser l'approche sociologique des études de genre, l'analyse cinématographique et la psychanalyse.

[1] Luis Buñuel, *Mon Dernier Soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982, p.131.

Luis Buñuel (1900 - 1983) est considéré comme l'un des cinéastes espagnols majeurs du XXe siècle. Longtemps associé au mouvement surréaliste, en raison de sa collaboration avec Salvador Dalí, de ses images oniriques et de ses provocations anticléricales, il refuse d'appartenir à un unique mouvement. Il sera toujours considéré comme un cinéaste faisant partie intégrante du surréalisme, bien que sa période strictement correspondante à ce mouvement reste brève et ne concerne que deux films, *Un Chien andalou* (1929) et *L'Âge d'or* (1930). Par la suite, son cinéma s'inscrit dans un style davantage réaliste, notamment avec *Los Olvidados* (1950*)*. Malgré ses nombreuses variations stylistiques, une idée revient toujours, celle de l'homme pris au piège par lui-même, tiraillé entre ses désirs et la société dans laquelle il vit. C'est précisément ce que cette étude propose d'analyser, soit la manière dont Buñuel représente la masculinité, non comme une référence stable ou universelle, mais comme une construction qui se traduit par des contradictions, de la violence et des tensions. C'est à travers trois films, choisis pour leur diversité chronologique et géographique : *Él* (1953), *Viridiana* (1961) et *Cet obscur objet du désir* (1977), que ce mémoire entend analyser la manière dont le cinéaste représente constamment des figures masculines en crise, et ce que cette crise révèle sur la société de son temps. Au départ, je m'étais interrogée sur la pertinence d'ajouter *L'Âge d'or* (1930) à mon corpus. Seulement, pour des raisons méthodologiques j'ai finalement choisi de le retirer. *L'Âge d'or* est une œuvre choc, non narrative, pleine de séquences oniriques et construite sur différentes images hallucinées. On y trouve notamment la célèbre séquence de la vache sur le lit ou celle de la girafe jetée par la fenêtre. Ce film illustre une idéologie révolutionnaire qui passe par le refus des normes morales et sociales. Ce sont ces idées citées qui priment dans ce film, je le trouvais donc moins pertinent à analyser dans ce travail que les trois films restants. Ainsi, j'ai préféré mettre en valeur la cohérence et la profondeur analytique plutôt que l'exhaustivité.

Le premier film de mon corpus est *Él (Tourments)* (1953, Mexique) un drame psychologique qui met en scène Francisco (Arturo de Córdova), un homme paranoïaque et jaloux, dont la violence incontrôlable est dirigée vers sa femme Gloria (Delia Garcés). Le film explore la pathologie masculine de la possession et de la peur de

l'émancipation féminine. L'intrigue se déroule dans un cadre bourgeois et catholique du Mexique des années 1950, principalement dans la ville de Mexico. Le second film est *Viridiana* (1961, Mexique-Espagne), il reçoit la Palme d'or à Cannes mais est censuré en Espagne. Le film suit Viridiana (Silvia Pinal), la protagoniste, et son oncle Don Jaime (Fernando Rey), un homme âgé et riche. Il dénonce l'hypocrisie religieuse et la bourgeoisie, en exposant les contradictions morales et sexuelles de Don Jaime qui se dit "amoureux" de sa nièce. Le portrait de cet homme révèle une masculinité défaillante, empreinte de désir interdit et de frustration. L'action se situe en Espagne franquiste, dans une propriété rurale qui symbolise l'ordre patriarcal et clérical de l'époque. Enfin, *Cet obscur objet du désir* (1977, France-Espagne), le dernier film de Buñuel, est adapté d'un roman de Pierre Louÿs *La femme et le pantin* (1898). Il met en scène Mathieu Faber (Fernando Rey), un homme bourgeois, amoureux d'une femme mystérieuse qu'il ne parvient jamais à cerner, et qui est incarnée par deux actrices différentes (Carole Bouquet et Ángela Molina). Cette dualité incarne les contradictions du désir de Faber et la complexité de la représentation féminine. Le film se déroule entre Paris, Séville et Madrid, dans les années 1970, dans un contexte de tensions politiques (notamment des attentats représentés à l'écran).

Aujourd'hui la masculinité est considérée, notamment dans les études de genre, comme une construction sociale et culturelle. Depuis les travaux fondateurs de la sociologue australienne R. W. Connell, tels que *Masculinités : Enjeux sociaux de l'hégémonie* qui introduit les notions de « masculinité hégémonique » (celle qui domine culturellement et structurellement) et de « masculinités subalternes » (celles qui sont marginalisées ou exclues du pouvoir), la critique contemporaine permet d'expliquer les rapports de force qui structurent les identités masculines. Ces rapports peuvent être fondés sur le genre, mais aussi sur la classe sociale, l'ethnie, l'âge, ou la sexualité. Dans son ouvrage, Connell insiste sur le fait que la masculinité dominante n'est jamais stable : elle est sans cesse en crise, car toujours menacée par d'autres formes concurrentes de masculinité. Cette dernière est maintenant comprise non comme une donnée biologique, mais comme une construction sociale et historique. Elle est plurielle, instable et située dans des rapports de pouvoir. Dans le sous-titre de ce mémoire, j'ai

sélectionné trois notions qui englobent les idées générales ce que ce travail vise à analyser. Dans le cadre de cette analyse, la norme fait ici référence à ce qui est considéré comme ordinaire et acceptable dans la société dans laquelle Buñuel vit, les rôles genrés, l'importance du patriarcat, la place inférieure de la femme, l'importance de l'Église… La subversion, quant à elle, est ici mise en rapport avec la norme lorsque le cinéaste décide de créer différents personnages masculins dysfonctionnels ce qui présenterait une critique des normes établies. Enfin, les fantasmes sont ceux des protagonistes masculins, souvent inavouables voire réprimandables.

Comme mentionné précédemment, le regard de Buñuel n'est pas un simple constat. Il critique les institutions patriarcales telles que la bourgeoisie ou l'Église catholique qui façonnent ces hommes ainsi que leur société. Il a notamment souvent recours au symbolisme pour contourner la censure et faire passer un discours critique vis-à-vis des normes en place. C'est précisément cette crise de la masculinité que l'on retrouve dans beaucoup de ses films. En condamnant les institutions patriarcales telles que la bourgeoisie ou l'Église catholique, Buñuel remet en question le modèle de masculinité archaïque qu'elles astreignent aux hommes. Toutefois, ces personnages masculins manquent continuellement à incarner cet idéal. C'est donc cet écart entre le modèle imposé par les institutions et la réalité psychique des sujet masculins, qui est à l'origine de l'émergence de la crise de la masculinité. En ayant recours au symbolisme, le cinéaste met en avant ces contradictions intérieures sans les exprimer frontalement. Cette crise se manifeste sous différentes formes, obsession de contrôle, peur de l'émasculation, frustration sexuelle, besoin de domination, rejet de la femme autonome voire de la féminité en général. Chez Buñuel, les personnages masculins sont souvent impuissants ou ridicules dans leur tentative de maîtriser ce qui leur échappe, leur désir et/ou la femme. Francisco, dans *Él* (1953), est un homme paranoïaque et jaloux de manière pathologique, ce qui le conduit à la violence. Don Jaime dans *Viridiana* (1961), est un patriarche veuf qui éprouve un désir sexuel envers sa nièce. Enfin, le personnage de Mathieu *dans Cet obscur objet du désir* (1977) est un homme bourgeois incapable de posséder complètement Conchita, l'objet de son désir.

En intégrant des concepts tels que la *masculinité hégémonique* ou *subalterne*, en questionnant la notion de point de vue et en s'interrogeant sur le rôle du spectateur, les approches cinématographiques contemporaines permettent de réinscrire l'œuvre de Luis Buñuel dans une réflexion plus large sur la construction de normes genrées. Plusieurs travaux ont déjà envisagé l'œuvre de Buñuel à travers les prismes du désir, de la psychanalyse ou de la critique religieuse, et certains d'entre eux ont abordé ponctuellement ces représentations genrées. Certains chercheurs comme Marie-Claude Taranger dans *Luis Buñuel : le jeu et la loi* (1990) ont par exemple, souligné l'ambivalence du désir masculin et la critique des structures patriarcales dans ses films. Toutefois, ces lectures restent souvent éparses ou centrées sur un aspect unique (la femme fatale, la perversion, le catholicisme…), sans proposer d'approche transversale centrée sur les constructions masculines. Ce mémoire entend donc s'inscrire dans la continuité de ces travaux en offrant une lecture d'ensemble de la masculinité dans le cinéma de Buñuel, en articulant les figures masculines, les dispositifs du regard et les procédés symboliques par lesquels le cinéaste interroge les rapports de genre. En ce sens, l'étude de ses films ne relève pas d'une simple rétrospective historique, mais bien d'une lecture qui peut être celle de nos systèmes sociaux encore en place aujourd'hui. La représentation des figures masculines en crise de Buñuel se retrouve chez des auteurs comme Pedro Almodóvar ou David Lynch qui explorent aussi la fragilité de la masculinité face à l'émancipation féminine ou encore la chute des normes patriarcales. Des chercheurs tels que Francisco Uceda dans *Tout sur les hommes d'Almodovar* ou Sofía Martinicorena avec « « Are You a Bad Boy? » : Variations of the American Adam in David Lynch's Blue Velvet » se sont intéressés à ces deux cinéastes.

Depuis le célèbre « Plaisir visuel et cinéma narratif » (1975) de Laura Mulvey, les premières analyses féministes du cinéma se sont concentrées sur la représentation sexiste de la féminité. Plus récemment, des critiques ont réutilisé les outils de la sociologie et des études de genre pour interroger les représentations de la masculinité au cinéma, à l'instar de Richard Dyer, dont *Stars* analyse la construction de l'identité masculine à travers la starification, ou Steve Neale, dont l'article « Masculinity as Spectacle » explore la dimension spectaculaire et performative de la masculinité à

l'écran. Il est important de préciser que jamais Buñuel n'a explicitement revendiqué une posture ou des idées militantes ou féministes. Toutefois, il est indéniable que dans ses films les hommes sont souvent, pour ne pas dire toujours, tournés en ridicule et leurs comportements ouvertement critiqués. Il arrive cependant que certains de ces personnages masculins, malgré leurs travers, soient représentés avec une forme de nuance, suscitant par moments l'identification, la pitié ou une certaine empathie de la part du spectateur. Comme il l'explique lui-même dans son livre *Mon Dernier soupir :*

> « J'ajoute que j'ai passé toute ma vie assez confortablement, parmi de multiples contradictions, sans essayer de les réduire. Elles font partie de moi-même, de mon ambiguïté naturelle et acquise.[2] »

Cette déclaration éclaire son rapport à lui-même, porté par une acceptation de ses propres contradictions. L'analyse des personnages masculins dans l'œuvre de Luis Buñuel soulève donc une question centrale : Buñuel propose-t-il, à travers ses films, une remise en cause radicale des modèles dominants, ou se contente-t-il de les observer et de les représenter tels qu'ils sont ? Dans quelle mesure le cinéaste est-il instigateur ou critique vis-à-vis des normes de la masculinité ?
Cette problématique est d'autant plus pertinente que la carrière de Buñuel s'étend sur une longue période (1929-1977) marquée par des transformations profondes, tant dans la société que dans les idées sur le genre. Sa représentation de la masculinité suit-elle une évolution cohérente avec ces bouleversements ou reste-t-elle figée dans des schémas obsolètes ?

Pour répondre à cette question, notre étude s'organisera en trois grandes parties. Dans un premier temps, nous analyserons la représentation de la masculinité en crise dans les trois films choisis, en observant comment Buñuel construit ses figures masculines et les inscrit dans des contextes socio-historiques distincts, caractérisés par la transformation des normes patriarcales, les évolutions sociales de l'après-guerre et les revendications égalitaires des années 1960-1970 (I). Nous nous intéresserons à la manière dont ces personnages masculins, souvent complexes et ambivalents, incarnent

[2] *Ibid.,* p.109.

différentes formes de masculinité, en tension avec les normes sociales et politiques de leur temps. Toujours dans la première partie, nous nous interrogerons sur la manière dont Buñuel utilise le langage surréaliste comme outil de déconstruction. Il présente ainsi une fragmentation des sujets masculins due à une perte de leur identité et/ou à une angoisse provoquée par l'émancipation féminine. Dans la deuxième partie, nous analyserons la subversion sociale et la mise à mal du masculin mis en œuvre par Buñuel (II). En effet, c'est en représentant des personnages suivant des codes obsolètes précis (autorité, raison, pouvoir…) que Buñuel fragilise ses protagonistes masculins. Ici, nous nous questionnerons également sur la représentation du corps des personnages masculins. Dans ses films, Buñuel a beaucoup fragmenté les corps, ce qui amène parfois les hommes de ses films a éprouver des troubles identitaires. Enfin, nous nous intéresserons aux fantasmes, pathologies et à l'inconscient des protagonistes masculins de ces trois films (III). Ici, nous discuterons notamment de la place de l'univers onirique dans l'œuvre de Buñuel, qui souvent s'avère révélateur de conflits internes. Nous réfléchirons également à l'influence de Freud sur les films du cinéaste, influence qui l'amena à mettre en scène différentes notions de psychanalyse telles que le désir interdit, le refoulement, le fantasme de contrôle et le tabou.

L'œuvre de Luis Buñuel s'inscrit donc à la croisée de multiples influences et problématiques. Par la richesse de ses portraits masculins, son œuvre se prête à l'analyse des normes genrées et de leur évolution sur près d'un demi-siècle. En étudiant ces films, nous tenterons de déterminer si Buñuel fut un instigateur actif des normes masculines qu'il décrit, ou bien un critique qui expose leurs failles et contradictions dans l'objectif de les remettre en question.

I) MASCULINITÉ EN CRISE : SYMBOLES, NORMES ET REPRÉSENTATIONS

A) La pratique surréaliste comme outil de déconstruction

1. L'absurde et le grotesque comme instruments de critique

Le grotesque est défini par Le Robert ainsi « Risible par son apparence bizarre, caricaturale.[3] » Toutefois, le grotesque n'est pas une simple recherche du comique, il constitue également un procédé critique permettant d'exposer les contradictions existantes chez les individus représentés. Cela nous permet de comprendre que par l'utilisation de l'exagération, l'hybridation et la perte de dignité des personnages, Buñuel impose des situations risibles à ses personnages dans l'objectif de les critiquer. Traditionnellement, la masculinité est associée à la maîtrise, la rationalité et à l'autorité. Grâce à l'utilisation du grotesque, le cinéaste renverse ces notions et ridiculise les figures masculines. Les archétypes masculins deviennent caricaturaux pour révéler leurs fragilités.

Dans *Viridiana*, Don Jaime est le patriarche de la famille. Il représente une bourgeoisie archaïque qui peine à s'adapter. Francisco dans *Él*, est l'image même d'une jalousie extrême voire paranoïaque. Dans *Cet obscur objet du désir* enfin, Mathieu Faber représente l'obsession. Ces différents personnages correspondent à une logique du grotesque. Buñuel les place dans des situations qui révèlent leur comportements excessifs et ainsi, les dénonce.
Chez Buñuel, les figures masculines sont donc beaucoup ridiculisées, que ce soit de leur propre fait ou simplement du fait des situations dans lesquelles ils se trouvent. Don Jaime par exemple, est une figure pathétique constamment confronté à sa propre impuissance face à ses fantasmes. Il est veuf et obsédé par sa femme décédée. Lorsqu'il revoit Viridiana pour la première fois après plusieurs années, il lui trouve une ressemblance avec sa femme défunte et ainsi, projette son obsession sur elle. Il y a notamment une séquence au début du film (11mn 04s) qui nous renseigne sur la psychologie du personnage masculin. En effet, la scène commence par un plan séquence de type panoramique à l'intérieur de la maison du patriarche. La caméra commence par montrer la cheminée puis se déplace rapidement vers la droite, sans interrompre son mouvement jusqu'à ce qu'elle filme une horloge sur laquelle elle s'arrête.

[3] Le Robert, consulté sur internet le 30 janvier 2026, https://dictionnaire.lerobert.com/definition/grotesque.

Puis, le mouvement reprend, toujours en tournant vers la droite et la caméra finit par s'arrêter sur Don Jaime que nous observons depuis l'encadrement de la porte de sa chambre. La première chose qui apparaît au niveau sonore dans ce plan est une horloge que nous entendons sonner avant de l'apercevoir. Ensuite, la caméra continue son mouvement circulaire et nous voyons l'horloge en question dans l'objectif d'informer le spectateur de l'horaire tardif (deux heures du matin). Dans ce même plan, nous observons ensuite le personnage masculin dans sa chambre essayant les chaussures de mariage de sa défunte femme. Dès le début de cette séquence nous entendons une musique lyrique en fond sans savoir d'où elle provient, c'est donc un procédé acousmatique. Tant que la caméra est placée à l'extérieur de la chambre ce sont les bruits de l'horloge et des aiguilles que nous entendons au dessus du reste. Ensuite, au moment même où la caméra se pose sur Don Jaime, c'est la musique lyrique qui prend le dessus. Le plan séquence à l'extérieur de la chambre se termine après que la caméra soit arrivée sur le protagoniste masculin. Le plan suivant est un plan rapproché sur sa jambe et son pied portant la chaussure. À ce moment là, la caméra passe à l'intérieur de la chambre. C'est alors que le spectateur est informé de la provenance de la musique lyrique par un plan d'un vinyle sur une platine dans sa chambre. Le fait que la musique provienne d'un disque et non de la radio (ou d'une décision faite post-production), nous informe que c'est un choix conscient de la part du personnage d'avoir de la musique en fond. Également, c'est un choix de sa part d'utiliser ce vinyle en particulier et donc cette chanson. Cela donne un effet de ritualisme à la séquence alors que Don Jaime s'apprête à enfiler le corset de sa femme décédée face à un miroir. De cette manière, Buñuel montre le personnage sous un autre jour. Il informe le spectateur de la perte de contrôle de ce protagoniste qui au premier abord paraît équilibré, puissant et moral. Buñuel utilise ici le grotesque comme un outil de dévoilement du désir refoulé ce qui lui permet de déconstruire le modèle patriarcal.









Dans *Él*, Francisco est sujet à une paranoïa excessive qui, au fur et à mesure du film, bascule dans l'irrationnel. Il fait preuve d'une surveillance absurde vis à vis de sa femme en qui il n'a aucune confiance. Ses comportements sont disproportionnés, il ira jusqu'à l'enfermer et lui empêchera tout contact avec le monde extérieur.

Dans *Cet obscur objet du désir*, maintenant, Mathieu Faber est un homme bourgeois respectable mais sujet à des comportements immatures voire infantiles. La séquence d'ouverture se passe dans un train à quai et montre Conchita à la recherche de Mathieu qui est installé dans ce train. Lors de cette séquence, il verse un seau d'eau sur la jeune femme et ainsi, nous renseigne sur sa propre impertinence dès le début du récit. La violence de cette action provoque un effet de surprise aussi bien chez le spectateur que chez Conchita, laquelle semble totalement dépassée par le comportement de Faber. Ce geste irrationnel et l'humiliation publique qui en suivent montrent donc au spectateur son incapacité à gérer sa frustration. Cette séquence illustre la psychologie du personnage masculin face à une femme insaisissable qu'il ne peut posséder. Ici, il exprime son impuissance à travers un geste humiliant qui révèle sa violence sous-jacente.

Lorsqu'il aperçoit Conchita sur le quai de la gare, la caméra opère un travelling optique sur son visage qui se crispe. Cela fait comprendre l'inconfort du personnage au spectateur. Ensuite, lorsque la jeune femme le supplie de ne pas partir avant qu'il ne renverse le seau d'eau, la caméra est à l'extérieur du train, derrière le personnage féminin filmé de dos en plan américain. Mathieu est dans le train et surplombe ainsi Conchita qui est placée debout sur le quai. Ce cadrage insiste sur la relation que le protagoniste aurait aimé avoir avec Conchita : il

se trouve plus haut qu'elle, ce qui donne une impression de contrôle, celui qu'il aurait souhaité exercer sur elle, en vain. Charles Tesson écrit à ce sujet,

> « Monsieur, pourquoi avez-vous jeté de l'eau sur la dame ? » demande la fillette à Faber dans *Cet obscur objet du désir*, juste avant de se faire gronder par sa mère (…) qui, au même titre que les autres passagers du compartiment, sans oublier le spectateur, brûle d'envie de savoir. Qu'il s'agisse du nain (…) qui excuse sa curiosité en la mettant sur le compte de la déformation professionnelle puisqu'il est psychologue. Ou même le magistrat qui, victime du même réflexe professionnel, s'empresse de commenter son geste (…) et désire en connaître l'origine : « Je suis sûr que votre geste a une explication, même si elle sort de l'ordinaire. » La réponse de Faber (« Vous conviendrez qu'il vaut mieux arroser quelqu'un que de l'assassiner »), témoigne d'une très grande maîtrise que seuls Archibald de la Cruz et le héros de *Él* pourraient lui envier.[4] »

Ainsi, nous comprenons que Mathieu avait envie d'assassiner Conchita mais s'est résigné à l'arroser d'eau à l'aide d'un seau. Charles Tesson indique ici que les personnages de Buñuel ne se comportent pas tous de la sorte. Au-delà de la démesure de la réaction de Mathieu, la présence même du seau apporte une dimension grotesque à la scène. L'objet est inattendu, surtout à bord d'un train, ce qui provoque un décalage entre la violence exprimée et la banalité ridicule du moyen employé. Le réalisateur transpose ainsi une pulsion meurtrière en geste grotesque, la menace de la violence demeure mais elle est immédiatement altérée par un geste burlesque qui ridiculise Faber.

Souvent, le cinéaste représente l'excès comme révélateur de la crise masculine. En effet, il amplifie des sentiments et des émotions tels que la jalousie, le désir ou la colère et fait passer ses personnages masculins d'une illusion de contrôle au débordement. Il a également souvent recours à l'absurde comme critique sociale et morale. Il propose un décalage entre les normes sociales et les comportements de ses personnages masculins. Ainsi, il critique les institutions en place telles que la bourgeoisie, le patriarcat et l'Église. L'objectif de cette critique est le dévoilement d'une fragilité masculine et de l'artificialité des normes en place de cette époque, encore valables aujourd'hui.

[4] Charles Tesson, *Luis Buñuel*, Paris, ed. Cahiers du cinéma, 1995, p. 61.

2. Le détournement symbolique des objets religieux et bourgeois

Dans son œuvre, Buñuel a de nombreuses fois critiqué la religion, caractéristique qui s'explique à la fois par l'héritage anticlérical du mouvement surréaliste et dans le rapport conflictuel du cinéaste à l'Espagne catholique du début du XXème siècle dont il est natif. En effet, il présente la religion comme une structure oppressive. Dans le catholicisme la culpabilité, le refoulement du désir et le contrôle moral créent des tensions entre pulsions et interdictions dont les personnages masculins de Buñuel sont victimes. Il a, par exemple, recours à la profanation et au détournement du sacré. La parodie de *La Cèn*e de Léonard de Vinci dans *Viridiana* est un exemple de détournement du sacré dans l'objectif de révéler l'hypocrisie et parfois la violence de cette institution. Dans le film, Buñuel remplace les apôtres, représentations de la respectabilité et de la dévotion totale, par des personnages marginaux. Ainsi, le sacré est détourné et devient grotesque.

Il est important de rappeler que la censure a joué un rôle décisif dans l'élaboration esthétique de Buñuel. Privé de la possibilité de critiquer ouvertement les institutions religieuses, il a eu recours à des formes symboliques et détournées pour exprimer son indignation. Comme l'analyse Albert Montagne cette contrainte a paradoxalement libéré sa créativité : « Pour une fois il faut remercier Dame Censure ! C'est grâce à elle que Buñuel a pu traduire sa contestation sociale sous des apparences conventionnelles et libérer son génie créateur et surréaliste sous le manteau du symbolisme ![5] » Dans cet article, l'auteur précise que *Los Olvidados*, *La Fièvre monte à El Pao*, *Viridiana*, *Le Journal d'une femme de chambre*, *Belle de jour* et *Le Fantôme de la liberté* ont tous été victimes de la censure. Ainsi, plutôt que de dénoncer directement les institutions sociales, Buñuel en révèle les contradictions par l'intermédiaire d'images symboliques et de situations paradoxales. En effet, le recours aux symboles permet de formuler une critique indirecte, capable d'échapper aux interdictions explicites.

Maintenant, dans une séquence de la fin d'*Él*, Francisco poursuit Gloria dans la rue puis se retrouve dans une église (84mn 24s). Une fois à l'intérieur il assiste à une messe et c'est alors qu'il va être sujet à des hallucinations : il a l'impression que toutes les personnes qui

[5] Albert Montagne, « L'Amour fou chez Buñuel, vision surréaliste de l'hispanité », Perpignan, *Les cahiers de la cinémathèque*, n°77 - Hispanité, avril 2005, p.95.

l'entourent, y compris le prêtre, se moquent ouvertement de lui. La construction des plans est faite ainsi, tout d'abord, il y a les plans des images hallucinées par Francisco dans lesquels les gens le regardent et rient aux éclats (que nous appellerons ici plan 1) et les plans qui représentent la réalité de la situation, dans lesquels les gens sont stoïques et concentrés sur la messe (plan 2).

Plan 1



Plan 2



Au niveau du montage, lorsque nous voyons les plans de type 2, les rires des personnages présents dans l'Église sont audibles comme si les personnages continuaient à rire, il y a donc un décalage volontaire entre l'image et le son. Cette discordance a probablement pour objectif

d'illustrer la confusion présente dans l'esprit de Francisco qui hallucine tout au long de cette séquence. Ici, l'église devient donc un espace de folie. L'institution religieuse respectable et honorable est détournée par Buñuel, le lieu sacré devient un lieu prompt à la paranoïa. Cette perception est accentuée par le montage et le traitement sonore de la séquence. La simplicité du montage accroît son efficacité, le cinéaste convertit une cérémonie religieuse en un moment presque grotesque, lors duquel la paranoïa de Francisco influence l'espace sacré. L'aspect grotesque de cette séquence réside également dans le montage et le son qui donnent une dimension exagérée et dérisoire à l'angoisse du personnage.

Comme mentionné précédemment, l'univers religieux, en tout cas catholique, façonne des sujets masculins soumis à des normes strictes, qui imposent donc une constante maîtrise du désir et une intériorisation de la faute. Cette tension entre désir et interdit engendre des personnages masculins qui peinent à résister à leurs pulsions. Toujours dans *Él*, le personnage de Francisco incarne cette « masculinité religieuse ». Son attachement inconscient à la morale catholique ne produit pas un personnage équilibré, mais au contraire un individu entravé d'une culpabilité permanente. Chez lui, cette intériorisation des normes religieuses se traduit par une incapacité à accepter (ou même concevoir comme réel) le désir féminin. Gloria devient alors à ses yeux, une figure fautive, qu'il faut surveiller et contrôler. Nous comprenons donc que la religion agit donc comme un mécanisme de refoulement, elle impose une maîtrise des pulsions en apparence, mais ne les élimine pas. Au contraire, ces pulsions refoulées réapparaissent sous d'autres formes, souvent violentes. Cette institution produit une violence dirigée vers l'extérieur, vers les autres personnages, souvent féminins qui sont perçus comme menaçants par les protagonistes. Ensuite, elle favorise des comportements violents et/ou obsessionnels, dans lesquels le sujet tente de maintenir une illusion de pureté tout en étant envahi par des fantasmes qu'il ne peut maîtriser. Elle engendre également des contradictions internes puisque les personnages masculins se présentent souvent comme moralement supérieurs, tout en étant traversés par des désirs qu'ils jugent condamnables.

Dans les trois films de mon corpus, l'univers bourgeois constitue un espace propice à la mise en scène des normes masculines. Ces espaces (chambres, salons, salles à manger…) sont caractérisés par une forte codification. Dans *Viridiana*, la demeure de Don Jaime apparaît

comme un espace organisé selon une logique hiérarchique. Elle incarne une forme d'autorité patriarcale fondée sur la tradition et la mémoire. Or, cet ordre apparent cache une instabilité. Les habitudes privées de Don Jaime, notamment lorsqu'il s'isole dans sa chambre pour reproduire des rituels liés à sa femme défunte, révèlent sa vulnérabilité tout en exposant sa part d'ombre composée de ces sentiments qu'il refoule. À l'extérieur ou en public il est reconnu comme un homme bourgeois respectable, seulement, chez lui il se permet des gestes et rituels qui affecteraient sa réputation auprès de ses pairs. L'univers bourgeois ne constitue donc pas seulement un cadre social, il est aussi le lieu où se remarque l'écart entre l'image extérieure maîtrisée du masculin et sa réalité intérieure chaotique. De cette manière, Buñuel oppose deux formes de ritualisation. D'une part, les rites sociaux bourgeois tels que les cérémonies religieuses, des codes de politesse ou des conventions sociétales, qui renvoient une image structurée et stable des rapports humains. D'autre part, les protagonistes des films de cette étude, créent des rituels davantage intimes voire fétichistes pour certains, qui renseignent au contraire sur leurs appréhensions et leurs désirs refoulés. Au fil des récits, ces agissements interfèrent avec les rites sociaux traditionnels et en révèlent la fragilité.

Une des caractéristiques majeures de la masculinité bourgeoise chez Buñuel réside dans la logique de possession qui structure les relations entre les personnages masculins et féminins. La femme y apparaît fréquemment comme un objet à acquérir, à conserver ou à contrôler.

Dans *Cet obscur objet du désir*, par exemple, Mathieu entretient avec Conchita une relation marquée par une dimension économique explicite. Les échanges matériels (cadeaux, argent échangé) deviennent des moyens de maintenir une relation fondée sur la dépendance. La possession prend ici une forme marchande, où l'homme tente d'acheter l'affection féminine. Dans *Viridiana*, la possession a une dimension davantage symbolique. Don Jaime cherche à reproduire la présence de sa femme défunte à travers Viridiana, qu'il contraint à porter les vêtements de sa tante. Dès lors, elle devient la représentation d'un fantasme lié à la mémoire de la défunte. Don Jaime ne désire pas Viridiana pour elle-même, mais parce qu'il tente de restaurer une image disparue. En outre, cette relation prend appui sur une forme d'obéissance impérative générationnelle. Du fait de son statut d'oncle et de patriarche, Don Jaime a le pouvoir de pratiquer sur Viridiana une autorité qui inscrit leur relation dans un rapport de domination. Cette tentative de reproduction révèle une volonté de maîtriser le personnage féminin en le transformant en objet mémoriel. Cependant, ces tentatives de possession

échouent systématiquement. Le personnage féminin n'est jamais totalement contrôlé, ni réduit à un objet stable. Ces échecs révèlent les limites d'une masculinité fondée sur la domination et la propriété.

3. La déstabilisation du spectateur (ruptures de ton, provocation)

Un des procédés majeurs utilisés par Buñuel pour déstabiliser le spectateur repose sur l'instabilité du point de vue narratif. Contrairement à un récit classique, dans lequel le regard du spectateur est guidé de manière stable, ses films multiplient les perspectives et fragmentent la perception.

Dans *Cet obscur objet du désir*, la narration repose sur le récit de Mathieu, qui raconte son histoire à des inconnus dans un train. Cette structure introduit immédiatement une distance critique, le spectateur comprend que le récit est subjectif, potentiellement biaisé et partiel. L'histoire qui se déroule à l'écran est donc influencée par la mémoire et par les émotions du personnage. Le spectateur ne dispose jamais d'un accès direct à une vérité objective, mais doit constamment reconstituer les événements à partir d'indices fragmentaires.

L'une des contributions majeures du cinéaste à la critique genrée du cinéma est son travail sur le regard. Là où le cinéma classique, tel que l'a analysé Laura Mulvey, organise la narration autour du « male gaze », le cinéma de Buñuel trouble cette logique. Le spectateur n'est jamais placé dans une position stable d'identification avec le personnage masculin. Au contraire, il est sans cesse déstabilisé, renvoyé à l'absurdité ou à la cruauté de ces figures masculines. Le point de vue est mis en crise, la narration devient incertaine et les objets du désir souvent inaccessibles échappent au regard et au contrôle du protagoniste, comme du spectateur. Cette mise à distance permet une critique interne du dispositif cinématographique lui-même. Buñuel révèle les structures inconscientes du regard masculin, en les exagérant et en les confrontant à leur échec.

Dans « Plaisir visuel et cinéma narratif », Laura Mulvey définit le male gaze comme un regard structurant le cinéma classique autour du désir masculin, qui objectifie le corps de la femme :

> « Le regard masculin déterminant projette son fantasme sur la figure féminine […]. Dans leur rôle traditionnel d'exhibitionnistes, les femmes sont à la fois regardées et exposées, leur apparence étant codée pour avoir un fort impact visuel et érotique, de sorte que l'on peut dire qu'elles connotent l'état d'être regardé.[6] »

Elle propose l'idée selon laquelle les personnages féminins du cinéma classique sont des figures passives, dont la fonction est d'exister uniquement pour motiver l'action et la quête du héros masculin. Mulvey module cette notion de passivité apparente en exposant que les figures féminines qui font preuve d'une trop grande indépendance deviennent souvent des sources d'angoisse dans un récit classique. Par conséquent, elles doivent être contrôlées, puis réintégrées dans un ordre narratif traditionnel. Elle illustre cette réflexion en comparant le cinéma d'Alfred Hitchcock et celui de Josef von Sternberg. Elle explique que chez Hitchcock, le spectateur voit la même chose que le protagoniste masculin quand il regarde une femme, alors que chez Sternberg, la femme est davantage fétichisée, son corps étant fragmenté par des gros-plans. Ainsi, Hitchcock filme la femme en activité, elle devient souvent l'objet d'une enquête, tandis que Sternberg témoigne son attrait pour la femme par sa stylisation et sa capacité à séduire.
Cette théorie s'applique aux femmes du cinéma de Buñuel, les trois protagonistes féminines ne sont jamais passives mais leur autonomie (voire indépendance pour Conchita) sont sources d'angoisse pour leurs homologues masculins. Ainsi, ils tentent de les contrôler ou de les abaisser à des êtres sur lesquels ils projettent leurs fantasmes.

Le récit est donc centré sur le regard et le désir de l'homme, tandis que la femme devient décor et/ou récompense. Cependant chez Buñuel, ce schéma est déstabilisé, si le regard masculin structure encore le récit, il est mis en crise. En ce sens, Conchita n'est pas un personnage au sens classique du terme, mais une projection du désir masculin, une figure hallucinée. Elle ne permet pas à Mathieu de progresser ou de se définir, elle nourrit son obsession tout en sabotant sa quête. La femme est donc insaisissable, elle fuit toute tentative de capture, d'identification ou de contrôle. Dans ce film, la fragmentation narrative est particulièrement visible car le récit non linéaire, ponctué de flashbacks, reflète la confusion intérieure de Mathieu.

---

[6] Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *Screen* (Automne 1975), *Visual and other pleasures*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, Seconde édition, 2009, p.19, je traduis de l'anglais.

Dans *Viridiana* maintenant, le patriarche Don Jaime apparaît d'abord comme une figure d'autorité qui se décompose rapidement, sa tentative de viol échoue et son culte de la pureté devient une obsession, dévoilant une hypocrisie latente qui délégitime toute prétention à une supériorité morale. Dans *Él*, la perception paranoïaque de Francisco impose une lecture spécifique des comportements féminins. Gloria est constamment observée, surveillée et interprétée à travers un regard masculin qui cherche à maintenir le contrôle. Cependant, ce regard est progressivement interrogé, il apparaît alors comme déformé, instable et profondément subjectif.

D'une part, la déstabilisation du spectateur s'appuie sur l'utilisation de plans subjectifs qui traduisent la vision déformée des personnages masculins. Dans *Él*, les hallucinations de Francisco constituent un exemple particulièrement significatif. Lors de la scène à l'église (analysée précédemment), il est persuadé que les personnes autour de lui rient à ses dépens. Le montage alterne entre des plans correspondant à sa perception subjective et des plans qui suggèrent une réalité différente. Cet aller-retour entre perception et réalité produit un effet de désorientation, obligeant le spectateur à remettre en question ce qu'il regarde.

D'autre part, dans *Cet obscur objet du désir*, deux actrices incarnent le personnage de Conchita. Ce dispositif introduit une rupture majeure dans l'identification du spectateur. La coexistence de deux corps pour un même personnage rend difficile la compréhension de son identité. Si cette difficulté s'applique au spectateur c'est d'autant plus compliqué pour Mathieu Faber qui cherche à la posséder sur toute la durée du film. Ainsi, Conchita devient une figure insaisissable, constamment changeante, qui échappe aux tentatives d'appropriation masculine.

Un autre procédé utilisé par Buñuel qui déstabilise la compréhension du spectateur est la fragmentation volontaire de la narration. Contrairement aux modèles narratifs classiques, fondés sur une continuité temporelle et logique, ses films introduisent des ruptures et des ellipses qui perturbent la progression du récit et empêchent toute lecture linéaire stable. Ces ruptures se manifestent d'abord sur le plan temporel. Dans *Cet obscur objet du désir*, le récit s'organise autour d'un long retour en arrière raconté par Mathieu dans un train. Ce dispositif crée une temporalité complexifiée qui rend difficile l'identification d'une chronologie claire et stable. Dans *Cet obscur objet du désir* par exemple, Mathieu et Conchita se séparent puis se

retrouvent à plusieurs reprises mais le spectateur n'est jamais informé de la date de leur dernière rencontre. Ainsi, il est impossible de savoir combien de temps leur relation a duré, ni combien de temps s'écoule lorsqu'ils ne se fréquentent pas. Cette désorientation narrative reflète symboliquement l'état intérieur des personnages masculins. Leur perception du monde étant fragmentée et instable, le récit adopte lui-même une structure discontinue, traduisant les crises identitaires qui les traversent. Dans *Él*, la narration est confiée à Gloria. Le fait qu'une voix féminine participe à la construction du récit introduit une tension importante, le point de vue narratif semble d'abord s'ouvrir à une perspective féminine. Pourtant cette ouverture est limitée car le regard dominant reste celui de Francisco. Cette contradiction produit un effet de confusion. D'un côté, la narration féminine suggère une possibilité d'émancipation du regard masculin. De l'autre, la structure du récit impose une perspective masculine qui encadre et limite cette parole. Cette dualité dans la narration expose surtout la difficulté, dans le film, de proposer un regard féminin pleinement indépendant de la subjectivité masculine. Bien que Gloria prenne part au partage du récit, la mise en scène continue de mettre en avant la perception subjective de Francisco, dont la psychose structure l'espace narratif. Le spectateur est alors simultanément amené à percevoir la violence paranoïaque du personnage masculin tout étant forcé, au moins partiellement, d'adopter son point de vue sur les événements.

L'ensemble de ces procédés, fragmentation narrative, instabilité du point de vue, dispositifs de trouble et ruptures de ton, remplit une fonction fondamentale dans le cinéma de Buñuel, la déconstruction des mécanismes traditionnels de narration et de perception.
Cette déconstruction concerne d'abord le regard. En multipliant les perspectives et en introduisant des contradictions perceptives, Buñuel remet en question l'idée d'un regard stable et objectif. Le spectateur a donc la possibilité de prendre conscience que sa perception est construite, subjective et potentiellement erronée.

B) La fragmentation des personnages masculins

1. La perte d'identité des personnages masculins

Le cinéma de Buñuel met en scène des personnages masculins pensés à partir d'archétypes récurrents au cinéma. Olivier Cotte définit les archétypes de la manière suivante : « Ces personnalités (les archétypes) sont établies d'après un ensemble de caractéristiques définissant leur manière d'être et d'agir, leur relation avec les autres, etc. Elles nous parlent, on les reconnait rapidement, car ces archétypes appartiennent à notre culture […].[7] »

Tout d'abord, c'est la figure du patriarche autoritaire que nous retrouvons dans *Viridiana*. Don Jaime est amoureux de sa nièce, Viridiana. L'impuissance et les fantasmes de Don Jaime sont les symboles d'une autorité masculine sur le déclin. Au début du film, ce personnage persuade Viridiana de porter la robe de son épouse. Ce geste révèle l'obsession de Don Jaime pour le passé ainsi que son besoin de contrôle sur sa nièce qu'il voit comme un fantasme. Dans cette séquence, il fait face à la caméra qui est placée à la hauteur de son visage. Il occupe la majorité du cadre ce qui ne laisse que peu de place à Viridiana dont le spectateur ne voit quasiment que le visage. De plus, dans cette même scène, Don Jaime étant beaucoup plus grand que Viridiana, il doit se pencher vers elle pour lui parler. Ils sont face à face et il forme une sorte d'arche au-dessus d'elle (17 mn). Cette composition du cadre et ce placement des acteurs révèlent l'influence et le contrôle que Don Jaime exerce sur sa nièce. Quant à Franciso dans *Él*, Claude Beylie analyse le personnage en insistant sur son égocentrisme radical :

> « Le trait dominant du personnage, dont plus d'une esquisse se trouve, nous allons le voir, dans des films antérieurs, est, me semble-t-il, un égocentrisme radical qui lui fait ignorer superbement toute logique, morale ou conception du monde différentes, si peu que ce fût, des siennes. Il se croit sinon seul sur terre, moins membre éminent d'une secte d'êtres supérieurs, de quelque franc-maçonnerie de demi-dieux et se comporte dès lors comme si autrui n'existait point, ou seulement pour servir ses intérêts et ses désirs. Ce ne sont autour de lui qu'homoncules, vers de terre rampants qu'il accable de son mépris "Le bonheur des sots m'exaspère", confie Francisco à Gloria.[8] »

---

[7] Olivier Cotte, *Écrire pour le cinéma et la télévision*, Malakoff, Dunod, 2014, p.33.

[8] Claude Beylie, « El ou le héros bunuélien », *Études cinématographiques*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1963, p.181.

Dans *Cet obscur objet du désir*, les nombreuses tentatives de Mathieu Faber pour avoir une relation sexuelle avec Conchita sont systématiquement déjouées. Dans une séquence de la seconde partie du film, il cède et lui offre une maison, pensant ainsi qu'elle lui sera redevable. Seulement, au lieu d'accéder aux demandes de Mathieu, elle retourne la situation en faisant le choix d'inviter un autre homme dans cette maison à la vue du protagoniste ce qui provoque sa colère ainsi que son humiliation. Il ne parviendra jamais à posséder l'objet de son désir, incapable de comprendre qu'elle le manipule.

Dans le cinéma de Buñuel, la masculinité est souvent présentée comme une construction sociale, façonnée par des normes. Parmi ces normes, il existe des rôles prédéfinis que les personnages sont contraints d'endosser. Ces rôles, patriarche, mari, bourgeois… constituent des modèles dominants qui organisent leur rapport à la société et à autrui.

Le patriarche incarne l'autorité traditionnelle, fondée sur la hiérarchie familiale et la transmission des valeurs. Dans *Viridiana*, Don Jaime représente cette figure patriarcale classique. Il occupe une position centrale dans la famille, où il impose un ordre strict fondé sur la tradition et sur la mémoire du passé. Son rôle consiste à maintenir l'équilibre familial et à préserver les normes sociales qui définissent son statut.

Le mari, quant à lui, est associé à une responsabilité morale et sociale qui implique la protection et la surveillance de l'épouse. Dans *Él*, Francisco adopte pleinement cette posture. La surveillance constante de sa femme s'inscrit dans un cadre normatif qui valorise la fidélité et la soumission féminine.

Enfin, la figure du bourgeois renvoie à une identité construite autour de la richesse matérielle et du prestige social. Dans *Cet obscur objet du désir*, Mathieu Faber incarne cette masculinité bourgeoise fondée sur la possession économique et sur le respect des conventions sociales. Cependant, le cinéaste n'utilise pas ces rôles comme des identités stables. Ils imposent des normes rigides auxquelles les personnages tentent de se conformer, mais qui entrent souvent en contradiction avec leurs désirs et leurs pulsions.

Cette performance repose sur des codes précis, notamment l'autorité, la maîtrise de soi et la rationalité. L'homme doit apparaître comme un sujet capable de contrôler ses émotions et d'imposer sa volonté. Dans *Él*, Francisco incarne cette volonté de maîtrise permanente. Il

adopte une posture rigide, parle avec assurance et cherche à imposer son autorité dans chaque interaction. Toutefois, cette performance reste fragile. Elle exige un effort constant pour maintenir une image cohérente, et le moindre écart peut entraîner son échec. La faille de la performance masculine devient alors un moment clé dans la narration. Lorsque Francisco perd le contrôle de ses émotions, notamment lors de ses excès de violence, l'illusion de maîtrise disparaît et laisse apparaître un personnage instable.

La perte d'identité des personnages masculins s'explique en grande partie par les contradictions internes qui les structurent. Ces contradictions rendent impossible toute stabilité durable. La première contradiction concerne le rapport entre désir et morale. Les personnages masculins sont soumis à des normes religieuses et sociales qui condamnent certains désirs, notamment sexuels. Dans *Viridiana*, Don Jaime se présente comme un homme moral, attaché aux valeurs religieuses. Pourtant, il est traversé par des fantasmes qui révèlent une profonde instabilité. Il se dit amoureux de sa nièce qui souhaite devenir nonne. Cette tension entre norme morale et désir refoulé engendre donc une perte de crédibilité.
La deuxième contradiction oppose domination et impuissance. Les personnages masculins cherchent à affirmer leur autorité, mais se trouvent régulièrement confrontés à des situations qui échappent à leur contrôle. Dans *Cet obscur objet du désir*, Mathieu tente d'imposer sa volonté à Conchita. Pourtant, ses efforts échouent constamment puisqu'elle lui échappe toujours. Ces échecs le rendent impuissant et malheureux. Ces contradictions internes empêchent la construction d'une identité cohérente. Cette instabilité se manifeste notamment par une alternance entre des moments lors desquels les protagonistes masculins paraissent normaux, voire sains, et des épisodes pathologiques. Dans *Él*, Francisco illustre ce basculement. Au début du film, il apparaît comme un homme bien intégré à la société. Toutefois, sa jalousie maladive et ses hallucinations témoignent d'une dérive progressive vers la paranoïa. Cette incohérence comportementale traduit une perte d'unité du sujet. Ainsi, la fragmentation des sujets masculins ne constitue pas seulement un phénomène psychologique, elle devient un principe qui permet de structurer la narration, qui reflète leur instabilité.

L'analyse des personnages principaux des trois films permet d'observer concrètement ces mécanismes de fragmentation de l'identité. Les rôles masculins imposés par la société

fonctionnent comme des modèles idéaux, qui exigent une cohérence difficile à maintenir. Les personnages masculins cherchent à correspondre à ces attentes, mais se heurtent constamment à leurs propres limites. Cette impossibilité d'incarner pleinement un modèle masculin produit chez eux une crise identitaire profonde.

2. L'angoisse masculine face à l'émancipation féminine

Dans les films étudiés, les personnages féminins ne se limitent pas à occuper une position secondaire dans le récit. Au contraire, ils constituent des figures centrales dans la mise en crise de la masculinité. Leur présence agit comme un facteur de déstabilisation qui révèle les fragilités des personnages masculins.

Dans *Cet obscur objet du désir*, Conchita ne se laisse jamais enfermer dans une identité stable ou dans un rôle assigné. Son comportement varie entre proximité et distance, entre séduction et refus. Ce qui apparaît comme de la manipulation pourrait également être interprété comme une stratégie d'autonomie, par laquelle la jeune femme refuse d'appartenir au personnage masculin. Elle incarne ainsi une forme de résistance à la logique masculine de possession. Son refus répété d'entrer dans une relation stable et contrôlée transforme la dynamique du désir en une source constante d'angoisse pour Mathieu. Il ne parvient jamais à stabiliser leur rapports, ce qui fragilise progressivement son identité.

Dans *Él*, la déstabilisation masculine se manifeste à travers le comportement de Gloria. Contrairement à Conchita, elle n'adopte pas une stratégie de confrontation directe, mais plutôt une logique de fuite. Face à la jalousie paranoïaque et à la surveillance constante de son mari, elle cherche à préserver une forme d'autonomie en évitant les conflits frontaux. Cette fuite constitue une forme de résistance silencieuse. Son refus d'entrer dans le délire paranoïaque de Francisco renforce son instabilité. Plus il tente de contrôler ses déplacements et ses relations, plus elle tente de lui échapper. La possession prend alors une dimension symbolique et physique. Il tente d'isoler Gloria du monde extérieur, limitant ses interactions sociales et surveillant ses déplacements. Cependant, cette stratégie produit l'effet inverse de celui recherché. L'isolement imposé à Gloria accentue son désir d'évasion et renforce l'instabilité

psychologique de Francisco. Ainsi, la tentative de possession devient un facteur de désintégration de la relation.

Dans la séquence (53mn 12s) suivant une dispute à table, Gloria décide de se retirer dans sa chambre seulement Francisco, hors de lui, décide de la suivre. La caméra, elle, ne les suit pas. Elle est posée face aux grands escaliers de la maison qu'elle filme en plan fixe alors que nous entendons Gloria crier et gémir car elle est violentée par son mari en hors champ. La caméra ne se déplace pas et n'entre jamais dans la pièce où ils se trouvent. La violence (sexuelle ou non) de Francisco envers sa femme est ici suggérée auditivement par Buñuel. Cela nous renseigne sur l'importance et l'efficacité du sonore dans les films car nous n'avons pas besoin que la scène soit directement filmée pour comprendre ce qui y advient. Les cris de Gloria suffisent pour que chacun comprenne la gravité de ce qui est en train de se passer entre les personnages.



Dans son ouvrage *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Peter Szendy développe la thèse selon laquelle écouter revient à surveiller. Il écrit notamment « L'écoute, dans son histoire française tout au moins, aura donc d'abord désigné les postes et avant-postes où se cacher pour capter ce qui se dit. Ou encore, par une apposition à valeur adjectivale, elle aura nommé

celui ou celle qui pratique la surveillance auditive […][9] » Ce renseignement sur l'étymologie du mot écoute nous apprend qu'il renvoyait d'abord aux personnes qui pratiquaient un genre de surveillance. Nous pouvons facilement lier cela à Francisco, probablement atteint d'un trouble paranoïaque et qui écoute donc tout ce qui se passe autour de lui de manière obsessionnelle. Il interprète tout ce qu'il voit et entend comme des indices qui le renseignent sur des potentielles menaces venant des personnes de son entourage. Notamment lorsqu'il s'agit de sa femme, il a tendance à faire une interprétation paranoïaque des sons et des discussions dont il est témoin. Lorsqu'ils sont en voyage de noces (33mn 15s) Francisco commence à révéler sa nature paranoïaque de manière involontaire et emprisonnera sa femme petit à petit. En effet, il va faire en sorte d'éviter de croiser d'autres hommes dans la rue, ou que des hommes leur parlent ou même s'approchent d'eux. À partir de là, la parole prend une dimension dangereuse aux yeux de Francisco qui s'imagine que tous les hommes qu'ils croisent essaient de « subtiliser » sa femme. Cet aspect de dangerosité de la parole s'applique également à Gloria puisque c'est en discutant avec un ancien ami devant son mari que sa jalousie maladive s'éveille. La parole de Gloria devient ainsi dangereuse pour elle-même puisque Francisco décidera ensuite de la couper du monde pour mieux la contrôler. L'écoute des personnages leur donne donc une illusion de contrôle des situations dans lesquelles ils se trouvent mais ils deviennent rapidement dépendants de ce "pouvoir" qui les enferme dans un schéma obsessionnel, détaché de la réalité. Nous pouvons ainsi lier l'écoute des personnages masculins à la représentation critique que Buñuel fait d'eux, la domination des hommes est fragile voire auto-destructrice.

Pour faire face aux personnages masculins dans ses films, Luis Buñuel a mis en scène des archétypes féminins. Dans son œuvre, les archétypes récurrents sont la vierge pure et innocente (comme Viridiana), la femme fatale et manipulatrice (comme Conchita), la femme-objet souvent réduite à une fonction décorative ou érotique dans le regard masculin, la prostituée ou femme sexualisée et la mère autoritaire. Ces figures incarnent des rôles symboliques forts au sein des récits, souvent liés au désir, à la morale ou à la transgression. Elles représentent aussi une vision idéologique de la femme constituée par les personnages

[9] Peter Szendy, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Minuit, 2007, p.24.

masculins. Les femmes deviennent alors les projections des fantasmes ou des frustrations des protagonistes masculins et ne sont plus des individus à part entière. Marjorie Rosen qui a travaillé sur les représentations stéréotypées de la féminité au cinéma, écrit : « Il est préférable qu'elles imitent les déesses de l'écran, les objets passifs et parfaits des rêves masculins ou les tisons tumultueux dont l'apprivoisement satisfait les égos virils. Une femme dotée d'une volonté propre et inflexible, réticente à s'abandonner au vase, était rare dans l'histoire de l'écran.[10] » Ici, elle explique que voir des femmes avec des aspirations et volontés propres à l'écran, a longtemps été rare au cinéma, les personnages féminins étaient en effet soient des femmes-fatales soient des femmes-objets. Dans les deux cas, elles sont présentes pour le regard des personnages masculins et du spectateur, comme l'a montré Laura Mulvey dans « Plaisir Visuel et cinéma narratif » (1975) en théorisant le concept de « male gaze ». Bien que ces figures féminines interprètent un rôle fondamental dans la progression du récit, leur représentation est fréquemment formatée par les désirs et les constructions imaginaires des personnages masculins.

3. Les figures masculines obsolètes

L'analyse des trajectoires masculines dans les films étudiés révèle la transformation d'une masculinité devenue obsolète face aux mutations sociales et culturelles. Les figures masculines incarnées par Don Jaime, Francisco et Mathieu Faber reposent sur un modèle patriarcal fondé sur l'autorité, la hiérarchie et la domination. Or, ce modèle apparaît progressivement inadapté à un monde en évolution, marqué notamment par l'émancipation féminine et par l'évolution des structures sociales.

Le patriarcat, qui constituait historiquement le fondement de la légitimité masculine, se trouve ainsi remis en question. Les figures d'autorité masculine ne parviennent plus à exercer efficacement leur pouvoir, ni à maintenir l'ordre qu'elles pensent incarner. Leur autorité devient fragile et finit par perdre toute légitimité. Toutefois, selon les contextes

[10] Marjorie Rosen, *Popcorn Venus : Women, Movies and the American Drea*m, New York, Avon, 1973, p.193, je traduis de l'anglais.

historiques et culturels dans lesquels ont été créés les films, la remise en question de l'autorité masculine prend différentes formes. En effet, le Mexique conservateur d'*Él*, l'Espagne franquiste de *Viridiana* et la France post-68 de *Cet obscur objet du désir* représentent des contextes politiques et culturels très différents qui influencent nécessairement la représentation des rapports de genre dans chaque film. Ce phénomène se manifeste dans l'incapacité des personnages masculins à imposer leur volonté de manière durable. Ces personnages oscillent constamment entre domination et impuissance. Ils continuent d'affirmer leur autorité, mais leurs actions révèlent une incapacité à maîtriser leur environnement. Dans *Él*, Francisco cherche à maintenir un contrôle absolu sur Gloria, mais cette volonté de domination conduit finalement à son isolement et à son internement. Dans *Cet obscur objet du désir*, Mathieu multiplie les tentatives de domination qui se soldent par de multiples humiliations. Dans *Viridiana*, Don Jaime incarne une autorité patriarcale incapable de s'adapter aux transformations sociales, ce qui conduit à son suicide.

Comme mentionné précédemment, Francisco interdit à sa femme tout contact avec le monde extérieur, la suit lors de ses déplacements, imagine qu'elle ne lui est pas fidèle. Comme le souligne Albert Montagne dans son article « L'Amour fou chez Buñuel, vision surréaliste de l'hispanité » : « Celui-ci l'aime tant qu'il perd toute humanité et se transforme lentement en monstre de jalousie[11] » . Cependant, il est important de nuancer cette lecture, la paranoïa de Francisco n'est pas déclenchée par son amour pour sa femme, mais constitue une pathologie préexistante, dont son comportement obsessionnel envers Gloria est l'expression spécifique.

L'obsolescence des figures masculines étudiées se manifeste également par leur incapacité à s'adapter aux transformations du monde moderne. Les personnages masculins apparaissent en décalage avec l'évolution des structures sociales, des relations de genre et des valeurs collectives. Dans les trois films, les figures masculines s'accrochent à des normes anciennes qui ne correspondent plus aux attentes contemporaines. Don Jaime incarne une figure particulièrement représentative de cette inadaptation. Son attachement aux valeurs traditionnelles et à la mémoire de son passé l'empêche de comprendre les transformations introduites par la présence de Viridiana.

[11] Albert Montagne, « L'Amour fou chez Buñuel, vision surréaliste de l'hispanité », *op. cit.*, p.92.

Dans *Él*, l'inadaptation de Francisco se manifeste à travers son incapacité à accepter l'autonomie de Gloria. En effet, il est incapable d'accepter que sa femme existe outre son contrôle. Il interprète toute forme d'indépendance féminine comme une menace contre son autorité. Au lieu d'adapter son comportement, Francisco renforce ses mécanismes de contrôle, accentuant ainsi sa marginalisation.

Mathieu quant à lui, illustre également ce décalage avec la modernité. Sa conception des relations amoureuses repose sur une logique de possession de la femme qui ne correspond pas aux formes émergentes à l'époque d'autonomie féminine. Malgré ses ressources matérielles et son statut social, il ne parvient pas à comprendre les motivations de Conchita ni à établir une relation équilibrée avec elle. La richesse, qui constituait autrefois un symbole de pouvoir masculin, devient ici un instrument inefficace face à l'autonomie féminine.

Ainsi, ces figures masculines apparaissent comme des sujets incapables d'évoluer avec leur époque. Leur rigidité identitaire les empêche de s'ajuster aux mutations sociales, produisant un sentiment de décalage avec la société dans laquelle ils évoluent. Cette inadaptation contribue à leur marginalisation progressive.

Au-delà des trajectoires individuelles des personnages, l'obsolescence des figures masculines renvoie à une crise plus globale du modèle masculin lui-même. Le modèle patriarcal repose historiquement sur une structure hiérarchique qui attribue à l'homme une position dominante dans la famille et dans la société. Cette domination s'exerce à travers l'autorité morale, économique et symbolique. Or, dans les films étudiés, cette structure apparaît fragilisée par l'évolution des rapports sociaux et par l'émergence de nouvelles formes d'autonomie féminine.

Ainsi, les figures masculines étudiées incarnent des formes d'autorité qui ne correspondent plus aux réalités sociales contemporaines. Leur incapacité à s'adapter transforme leur pouvoir en une illusion fragile, destinée à disparaître. Les personnages masculins étudiés deviennent ainsi les témoins d'un monde en transition, dans lequel les anciens modèles d'autorité perdent leur pertinence face aux nouvelles normes de la modernité.

L'analyse de cette première partie permet de mettre en évidence la fragilité croissante des modèles traditionnels de masculinité à travers leur fragmentation symbolique et identitaire. Les figures masculines étudiées se révèlent traversées par des contradictions internes qui fragilisent leur position et annoncent leur obsolescence.

Cette crise du masculin ne se limite toutefois pas à la sphère individuelle ou psychologique. Elle s'inscrit plus largement dans un cadre social et culturel précis, structuré par des institutions telles que la bourgeoisie, la religion ou le patriarcat. Les personnages masculins ne sont pas seulement des individus en difficulté, ils sont les représentants d'un système social dont les normes et les valeurs sont progressivement remises en question. Leur perte de légitimité individuelle reflète ainsi une transformation plus profonde des structures qui soutiennent historiquement l'autorité masculine.

Les tensions identifiées dans les trajectoires de Don Jaime, Francisco et Mathieu ne peuvent donc être comprises indépendamment des cadres sociaux dans lesquels elles existent. Les espaces bourgeois, les institutions religieuses et les codes patriarcaux constituent autant de dispositifs qui organisent la masculinité et en définissent les limites.

Dans cette perspective, il devient nécessaire d'examiner plus précisément la manière dont la masculinité se construit et se transforme au sein des cadres sociaux qui la définissent. Il s'agira d'analyser comment l'étude du corps masculin permet de mettre en lumière les transformations visuelles et symboliques qui traduisent l'instabilité des identités masculines.

La seconde partie se propose ainsi d'explorer les formes de subversion sociale et corporelle qui participent à la mise à mal du masculin, en interrogeant à la fois les normes sociales qui le structurent et les mutations qui affectent sa représentation à l'écran.

II) SUBVERSION SOCIALE ET MISE À MAL DU MASCULIN

La fragilisation des figures masculines se manifeste également dans leur rapport au corps. Le corps masculin est généralement associé à la maîtrise et à la puissance, seulement dans ces films, il est un espace de tension, de vulnérabilité et de transformation. Les gestes, les postures et les attitudes corporelles traduisent l'instabilité des personnages. L'analyse menée dans la première partie de ce développement a permis de mettre en évidence la fragilité progressive des figures masculines à travers leur fragmentation identitaire, leurs contradictions internes et leur incapacité à maintenir une position d'autorité. Ces figures se révèlent incapables d'assumer pleinement les rôles sociaux qui leur sont assignés. Toutefois, cette crise ne peut être réduite à l'unique défaillance individuelle des personnages. Elle s'inscrit dans un cadre social plus large, structuré par des institutions et des normes qui participent activement à la construction de l'identité masculine. La masculinité ne se définit donc pas uniquement à travers des caractéristiques psychologiques ou symboliques, mais aussi à travers des structures sociales qui en organisent les formes et les limites. Les trois protagonistes masculins étudiés apparaissent ainsi comme les produits d'un système social qui repose sur des valeurs spécifiques très intériorisées.

La société bourgeoise valorise la respectabilité sociale, la stabilité économique et la maîtrise des apparences. Dans ce cadre, l'homme doit incarner une figure de stabilité, capable de maintenir l'ordre social et familial. La respectabilité masculine repose donc sur la capacité à se conformer à des normes strictes, qui organisent les relations sociales et définissent les hiérarchies. La deuxième institution qui régit les normes masculines de l'époque est la religion. En principe, elle impose un cadre moral dans l'objectif de réguler les comportements et les désirs. La figure masculine serait donc liée à une morale qui valorise la maîtrise des pulsions et le respect des règles sociales. Cependant, ces restrictions morales produisent également des tensions chez les individus, notamment lorsque leurs désirs entrent en contradiction avec les normes imposées. Enfin, c'est le patriarcat qui dicte la hiérarchie familiale et sociale en attribuant à l'homme une position autoritaire. Cette supériorité repose sur leur capacité à contrôler l'espace domestique en dirigeant leur famille et en maintenant une structure hiérarchique au sein du foyer. L'autorité masculine se trouve alors légitimée par un système social qui expose cette domination comme naturelle, nécessaire et donc justifiée. Toutefois, les films étudiés révèlent que cette autorité repose sur des bases fragiles,

constamment menacées par les transformations sociales et par l'émergence de nouvelles formes de relation entre les genres.

En outre, la remise en cause du masculin ne se limite pas à la sphère sociale ou institutionnelle. Elle se manifeste également dans la représentation du corps masculin, qui dans ces films, est un lieu de tensions et de transformations. Leurs gestes, attitudes et postures corporelles traduisent leur instabilité croissante et signalent une identité en mutation. Dans cette deuxième partie, il s'agira d'analyser la manière dont les personnages masculins évoluent dans une société bourgeoise et religieuse, en mettant en évidence les normes qui définissent leur rôle et les tensions qui défient leur stabilité. Également, l'étude du corps masculin permettra d'identifier les transformations visuelles et symboliques qui manifestent la mise en crise progressive des modèles masculins traditionnels.

Ainsi, cette partie se propose d'explorer les formes de subversion sociale et corporelle qui prennent part à la mise à mal du masculin, en interrogeant les cadres sociaux qui en organisent la représentation et les mutations qui en révèlent les failles.

A) Les personnages masculins dans la société bourgeoise et religieuse : normes et tensions

Dans les trois films du corpus, les figures masculines se construisent toujours au sein d'un cadre social précis. Leur identité s'inscrit dans un ensemble de normes qui définissent ce qu'est être un homme au sein de la société. La masculinité se manifeste alors comme un ensemble de comportements codifiés, engendrés par des structures sociales telles que la bourgeoisie, la religion et le patriarcat. Ces institutions participent à organiser les rapports de pouvoir et à légitimer la domination masculine.

1. La masculinité codifiée (autorité, statut, pouvoir)

La société bourgeoise constitue l'un des cadres dans lesquels évoluent ces figures masculines. Elle repose sur des valeurs telles que la respectabilité et le rang social. Dans cette société, l'homme a donc la responsabilité d'incarner un modèle d'autorité et de rationalité, capable de maintenir l'ordre social établi. Sa respectabilité repose sur des signes visibles : richesse matérielle, posture corporelle maîtrisée, langage soutenu et mesuré et contrôle de ses émotions.

Dans *Cet obscur objet du désir*, Mathieu Faber représente cette masculinité bourgeoise fondée sur le prestige social et la puissance économique. Son statut lui permet d'exercer une autorité, du moins, en apparence. Cependant, cette autorité reste évidemment fragile, puisqu'elle repose sur des mécanismes de domination qui vont souvent à l'encontre de la liberté féminine. La religion constitue la deuxième valeur structurante pour la masculinité. Elle impose un système moral qui oblige les personnes à maîtriser leurs comportements et elle définit les limites du désir. Dans *Él*, Francisco est profondément régi par une morale religieuse qui dicte son rapport au monde. Sa participation aux rituels religieux (la messe de la séquence d'ouverture lors de laquelle il rencontre Gloria) et son attachement aux valeurs chrétiennes renforcent son image d'homme respectable. Cependant, cette image dissimule des tensions profondes liées à sa peur de la transgression et à son obsession du contrôle moral. La religion peut donc être un instrument paradoxal car elle légitime l'autorité masculine tout en produisant des formes de culpabilité qui fragilisent le sujet. Enfin, le patriarcat est une structure essentielle dans la construction des personnages masculins. Il organise la hiérarchie familiale et attribue à l'homme une position de contrôle dans l'espace domestique et en dehors. Dans *Viridiana*, Don Jaime incarne cette figure patriarcale traditionnelle, fondée sur l'autorité et l'ancienneté. Son rôle consiste à maintenir l'ordre domestique et à assurer la transmission des normes sociales aux autres personnes de sa famille.

Ces différentes structures sociales sont aussi à l'origine de tensions internes qui fragilisent les figures masculines. En effet, les normes dictées par la bourgeoisie, la religion et le patriarcat sont souvent en contradiction avec leurs désirs individuels, créant alors un conflit

entre les exigences sociales et leurs pulsions. Cette opposition constitue l'un des moteurs principaux de la crise de la masculinité observée dans les films étudiés. Cette sous-partie se propose donc d'analyser comment la masculinité est construite au sein d'une société bourgeoise et religieuse, en mettant en évidence les normes qui définissent les rôles masculins et les tensions qui en dépendent. Il s'agira d'examiner comment l'autorité masculine est codifiée par le biais de signes sociaux précis et comment les symboles de contrôle contribuent à légitimer cette autorité.

Les trois personnages masculins de cette étude occupent des positions privilégiées qui leur permettent d'exercer un certain pouvoir sur leur entourage. Dans *Él*, Francisco appartient à une élite sociale qui valorise la respectabilité et la discipline morale. Sa condition économique lui permet d'imposer son autorité dans ses relations sociales. Par exemple, lorsque Gloria tente d'évoquer les comportements violents et extrêmes de son mari à sa mère, cette dernière remet en question la parole de sa fille et tend davantage à croire Francisco. Cela s'explique parce qu'il bénéficie de son image d'homme bourgeois respectable et religieux. Ainsi, son statut social lui permet de légitimer son autorité. Cependant, ce statut repose sur une logique de reconnaissance sociale par autrui qui peut facilement être remise en cause. Les crises de paranoïa de Francisco mettent en danger son image publique car elles révèlent son instabilité et son insuffisance. Chez lui, le regard des autres est une menace constante qui accentue sa paranoïa et ainsi, son besoin de contrôle sur Gloria. Par exemple, lors de leur voyage de noces, le couple croise une connaissance masculine de Gloria. Bien sûr, Francisco interprète cette rencontre comme une menace et imagine que cet homme souhaite lui "enlever" sa femme. Plus tard, il s'aperçoit que cet homme réside dans le même hôtel qu'eux, dans la chambre voisine. Il est alors dépassé par ses angoisses et pulsions et l'agresse physiquement, bien qu'il n'ait aucune certitude concernant ses motivations. En se comportant ainsi en publique, Francisco prend le risque d'exposer sa psychose aux personnes qui l'entourent et donc perdre son statut.

Dans *Viridiana*, le statut social de Don Jaime repose sur l'héritage familial et sur la possession d'un domaine. Cette position lui attribue une autorité naturelle dans l'espace domestique. Seulement, après sa mort, l'ordre qu'il incarnait est dissout. Sa demeure, symbole

de son pouvoir, devient un lieu de chaos et de subversion. Dans *Cet obscur objet du désir* maintenant, c'est la richesse de Mathieu qui constitue le fondement principal de son influence. Il utilise ses ressources économiques pour tenter de contrôler Conchita, lui offrant des cadeaux ou lui faisant des promesses d'avantages matériels. Cette relation, basée sur la supériorité du pouvoir économique de Mathieu, nous signale que dans cette société la femme peut être un objet susceptible d'être acheté ou possédé. Bien que cette logique soit inefficace face à la résistance de Conchita qui profite des ressources de Mathieu tout en refusant de se soumettre à ses attentes. Ainsi, elle inverse les rapports de pouvoir en le manipulant à sa guise. Le statut social masculin peut donc être un instrument inefficace, parfois incapable de garantir l'ascendance.

Le pouvoir masculin repose également sur une mise en scène visuelle qui renforce cette image d'autorité. Dans son cinéma, Buñuel accorde une importance particulière à la représentation des gestes, des postures et des objets qui symbolisent ce pouvoir. Dans *Él*, la mise en scène souligne souvent la rigidité corporelle de Francisco, dont les gestes précis et vifs traduisent une volonté constante de contrôle. Sa posture très droite et tendue ainsi que son regard fixe et insistant contribuent à construire une image d'autorité. Cette rigidité excessive met en évidence son embarras dans les rapports qu'il entretient avec les autres personnages. Par exemple, lors de la séquence d'ouverture dans l'église, Francisco joue un rôle cérémoniel dans le lavement des pieds des enfants par le prêtre. Il se présente de manière solennelle, droit et peu mobile. La précision de ses gestes répétés et la tension de sa posture renvoient une image de maîtrise excessive. Ce n'est que lorsque Francisco aperçoit Gloria dans la foule pour la première fois qu'il semble être troublé. Cette maîtrise corporelle exagérée indique son incapacité à entretenir des rapports naturels avec les autres.





Dans *Cet obscur objet du désir*, la mise en scène de la supériorité du personnage masculin repose sur l'accumulation de signes de richesse, vêtements élégants, lieux luxueux, voyages. Mathieu cherche constamment à maintenir une image de supériorité sociale. Ainsi, les personnages apparaissent incapables d'adapter leurs comportements aux transformations sociales qui remettent en cause leur position dominante.

2. Les symboles de la domination masculine : religion, patriarcat, bourgeoisie

Les trois protagonistes de cette étude incarnent ce que Raewyn Connell définit comme une « configuration des pratiques du genre » destinée à assurer « la perpétuation du patriarcat et la domination des hommes sur les femmes.[12] » La religion occupe une place centrale dans la construction de l'autorité masculine, en particulier dans *Él*, où elle constitue un cadre moral structurant pour le personnage de Francisco. La pratique religieuse apparaît comme un moyen de légitimer une position sociale fondée sur la discipline et sur la maîtrise des comportements. La séquence d'ouverture du film, dans l'église, constitue un moment fondamental dans la mise en place de cette autorité religieuse. Francisco y est présenté comme un fidèle assidu, participant activement aux rites et avec une attention particulière. En outre, cette séquence établit immédiatement une association entre masculinité et moralité religieuse. En effet, c'est

[12] Raewyn Connell, *Masculinités*, Paris, Éditions Amsterdam, 2022, p.11.

lors de cette séquence qu'il fait la rencontre de Gloria, liant ainsi, même avant qu'elle ait commencé, cette relation et la religion. Après avoir repéré Gloria dans la foule de l'église, Francisco décide d'aller à sa rencontre, il se place sur son chemin et lui barre la route. Il ne lui adresse pas la parole et reste ainsi immobile, d'abord, elle se détourne physiquement de lui, le visage tourné vers la caméra, puis elle est conduite à l'extérieur par une autre femme. Malgré cela, Francisco décide de les suivre à l'extérieur pour leur parler, montrant ainsi au spectateur qu'après cette première approche inaboutie, il s'estime pourtant légitime d'imposer sa présence à Gloria. La position légèrement ascendante de Francisco dans le premier photogramme, donne le ton pour la totalité de leur relation, il cherchera toujours à avoir le dessus sur sa femme et à la contrôler. Dans le cadre de l'analyse des personnages, la séquence de leur première rencontre est primordiale car leurs attitudes sont similaires à celles qu'ils auront plus tard dans le film lorsqu'ils seront mariés. Francisco refuse constamment d'être séparé de sa femme ou de la laisser seule malgré ce qu'elle souhaite et Gloria, incapable de garder une distance de sécurité entre elle et son futur mari.



Le personnage apparaît au départ comme un homme respectable, capable de se conformer aux normes imposées par l'institution religieuse. Seulement, cette respectabilité repose sur une logique paradoxale. La religion ne se contente pas d'encadrer les comportements, elle produit également des formes de culpabilité qui fragilisent le sujet masculin. Chez Francisco, la foi se transforme progressivement en obsession morale. Chaque geste de Gloria est interprété comme une possible transgression, révélant une anxiété profonde face à la sexualité féminine. Cette surveillance constante traduit une peur du désordre moral, associée à une conception rigide de la pureté féminine. La foi devient une source d'angoisse, générant des comportements irrationnels qui conduisent progressivement à la pathologie.

Dans *Viridiana*, la religion joue également un rôle fondamental. Elle structure l'univers moral dans lequel évoluent les personnages, notamment à travers la figure de Viridiana elle-même. Également, le rapport de Don Jaime à la religion révèle la tension entre morale et désir. Lorsque Don Jaime demande à Viridiana d'enfiler la robe de son épouse défunte c'est une représentation de la mise en crise du modèle religieux. Ce geste révèle les failles de Don Jaime ainsi que sa confusion de l'amour familial, du désir et de la culpabilité. Ainsi, la robe devient un objet symbolique qui matérialise la transgression morale. Le cinéaste propose alors un processus d'inversion symbolique. La robe de mariée sensée symboliser la pureté est détournée. Elle est utilisée pour représenter la perversion de Don Jaime. Ce renversement du symbolisme traditionnel renvoie à une intention subversive de la part du cinéaste. Selon Georges-Albert Astre, « les objets bunéliens sont à ce point intentionnels qu'ils deviennent non seulement symboles mais […] des éléments décisifs d'interprétation.[13] » Il explique ici que les symboles chez Buñuel sont toujours intentionnels et ont un rôle essentiel dans l'interprétation de son discours. En réinterprétant les objets selon une logique désacralisante, Buñuel utilise le symbolisme pour mettre en évidence les fondements instables du patriarcat. En outre, Don Jaime détourne la religion, sensée établir l'ordre moral pour justifier un comportement profondément ambigu. Cette tension entre norme religieuse et désir individuel est l'une des raisons de la crise des personnages masculins. Ils apparaissent incapables de concilier leurs pulsions avec les exigences morales imposées par la religion.

---

[13] Georges-Albert Astre, « Note sur les fonctions du symbole chez Buñuel », Paris-Caen, Études cinématographiques, n°11, Lettres modernes Minard, 1962, p.74.

Le patriarcat est le deuxième élément central dans la construction des figures masculines. Il organise les relations sociales en attribuant à l'homme une position dominante dans la hiérarchie familiale. Cette domination repose sur une logique d'autorité qui associe masculinité et pouvoir décisionnel. Dans *Viridiana*, Don Jaime tente de violer sa nièce ce qui constitue l'expression la plus extrême et violente de sa recherche de possession. En voulant s'emparer physiquement du corps de la jeune femme, le protagoniste la réduit au statut d'objet sur lequel il projette ses fantasmes. Ce geste révèle une conception extrême de la masculinité, fondée sur l'appropriation du féminin. Néanmoins, cette tentative se solde par un échec. La culpabilité qui suit cet acte pousse le personnage au suicide, marquant la défaite symbolique du patriarcat dans ce film. La bourgeoisie constitue le dernier cadre essentiel dans la construction des figures masculines. Dans *Cet obscur objet du* désir, la bourgeoisie repose sur une logique qui associe pouvoir économique et pouvoir social. En effet, Mathieu Faber incarne une masculinité bourgeoise fondée sur la possession matérielle. Son statut économique lui permet d'exercer une influence sur son entourage, notamment sur Conchita. Les cadeaux qu'il lui offre (de la nourriture, des vêtements, puis même une maison) constituent des tentatives de domination, dans le but de maintenir une relation hiérarchique. Cependant, cette logique économique se révèle inefficace face à Conchita. Dans la séquence ou elle réussit à obtenir une maison de Mathieu, elle y invite un autre homme avec lequel elle entreprendra une relation sexuelle sous le regard du protagoniste dans le but de le ridiculiser et de le blesser. Seulement, cette mise en scène peut aussi être interprétée comme la concrétisation d'un fantasme inexprimé de Faber. En étant uniquement témoin de la scène et non participant, il est directement confronté à une reproduction concrète de ses angoisses de dépossession. L'humiliation devient équivoque, elle est à la fois une blessure narcissique et la réalisation d'un inconscient masochiste lié à son envie de domination. Également, l'action de Conchita sert à lui montrer qu'elle ne lui appartient en aucun cas. Cette inversion des rapports de pouvoir illustre la naïveté ainsi que la crise qui a lieu chez Faber.



En outre, Buñuel se sert de l'esthétique surréaliste pour critiquer ces structures sociales. Dans *Viridiana*, la séquence parodique du banquet des mendiants en est un exemple. La composition visuelle de cette scène évoque explicitement une représentation sacrée qui parodie ouvertement *La Cène* de Léonard de Vinci dans l'objectif de provoquer. Cette transformation d'une image religieuse en scène de désordre social constitue une critique directe des valeurs traditionnelles. Marie-Claude Taranger, dans son ouvrage *Luis Buñuel le jeu et la loi*, a commenté ces actions paradoxales chez Buñuel :

> « Entreprise critique s'il en est, l'entreprise buñuélienne doit à ce trait deux caractéristiques complémentaires : d'une part sa référence constante à une tradition culturelle et à un système de pensée précisément désignés et visés, d'autre part le refus de l'ordre tel qu'il est défini par cette culture et cette pensée.[14] »

[14] Marie-Claude Taranger, *Luis Buñuel le jeu et la loi*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, p.251.

Ici, elle commente un paradoxe de l'œuvre du cinéaste : la majorité de ses films prennent place dans le même milieu social privilégié et mettent souvent en avant un type de personnages similaires (bourgeois, fortunés). Malgré cela, elle explique que Buñuel met constamment à mal ces institutions ainsi que ces personnages. Que doit-on en conclure ? Pouvons-nous déduire que Buñuel cherchait consciemment à déconstruire l'ordre social établi ainsi que le patriarcat ? Non, seulement nous pouvons spéculer sur sa volonté de faire part de sa vision intime du monde. Malgré cela, les symboles de domination masculine apparaissent encore comme des constructions instables.

3. Une masculinité qui s'auto-menace : contradictions et impasses

Dans les films étudiés, la conviction qu'ont les personnages masculins de pouvoir exercer un contrôle total sur leur environnement est intéressante. Cette volonté de maîtrise constitue un élément central de la masculinité normative, selon laquelle l'homme doit imposer l'ordre dans le milieu familial ainsi que social. Dans son ouvrage *Masculinités*, Raewyn Connell distingue masculinité « hégémonique », « complice », « subordonnée » et « marginale ». Souvent, au début des films, les personnages masculins buñueliens ont une position hégémonique, donc de pouvoir, mais au fur et à mesure du récit ils progressent vers une masculinité marginalisée, perdant l'autorité et le statut qu'ils incarnaient. Dans *Él*, la jalousie de Francisco est un exemple de cette contradiction. Persuadé de surveiller légitimement son épouse, il cherche à contrôler ses décisions et interactions sociales. Cependant, cette surveillance ne lui permet pas de se rassurer, au contraire il est de plus en plus anxieux. De plus, les accès de violence de ce personnage le desservent plus qu'ils ne l'aident à affirmer son autorité. Connell explique : « La violence fait partie d'un système de domination, mais elle est aussi un indice de son imperfection. Si la hiérarchie qui résulte de ce système était complètement légitime, il n'aurait pas tant besoin d'intimider.[15] » Nous comprenons donc que si Francisco avait un contrôle total sur sa personne et les agissements de sa femme il n'aurait pas besoin de se montrer violent et manipulateur. Son propre comportement révèle donc ses failles.

[15] Raewyn Connell, *Masculinités*, *op. cit.*, p.93.

Les protagonistes sont constamment tiraillés entre désir et norme. Ils semblent incapables de concilier leurs désirs et pulsions avec les normes sociales et religieuses de leur époque. Chez Francisco, sexualité et spiritualité se heurtent continuellement. Il se présente à son entourage et à la société comme attaché aux valeurs catholiques mais son comportement paranoïaque envers Gloria révèle son obsession du corps féminin. D'ailleurs, cette contradiction le fait culpabiliser et nourrit sa paranoïa. Dans la séquence où il attache sa femme avec l'objectif de lui coudre les parties intimes, il cherche à immobiliser le corps féminin et à avoir un contrôle total dessus. Cette tentative de possession indique une grande violence latente chez lui, incompatible avec l'image d'homme moral qu'il s'est construite. Dans *Viridiana*, Don Jaime est lui aussi attaché aux valeurs religieuses, mais son désir pour sa nièce constitue une violation majeure. Il tentera de violer la protagoniste alors qu'elle est inconsciente puis finalement se résignera. Son suicide est l'aboutissement du processus de destruction interne.

Dans l'œuvre du cinéaste, l'autorité masculine devient aussi source de destruction. Les personnages masculins ne sont pas seulement sujets à des interventions d'autres personnages ou de leur environnement, ils participent activement à leur propre débâcle. Dans *Viridiana*, l'extrême culpabilité que ressent Don Jaime conduira à son suicide. Ce geste constitue une forme d'auto-sanction, révélant un niveau de honte qu'il n'a pas supporté. Dans *Cet obscur objet du désir*, Faber ne commet pas de geste de la même gravité mais son autorité est continuellement remise en question. Son image sociale se trouve progressivement dégradée du fait des humiliations qu'il subit. Malgré cela, il continue de chercher l'attention de Conchita qui lui échappe constamment. Enfin, dans *Él*, la descente vers la folie de Francisco est représentative de cette dynamique. Sa pathologie a des incidences sur ses relations sociales qui se détériorent. La séquence de clôture du film, dans laquelle on observe Francisco interné dans un monastère, constitue l'aboutissement de cette trajectoire. Les lieux religieux, qui constituaient initialement un lieu de légitimation de son autorité, deviennent le lieu de son internement. Leurs tentatives de domination les conduisent donc tous les trois à une certaine marginalisation.

Le parcours des protagonistes masculins étudiés indiquent tous l'incapacité des personnages à résoudre les discordances qui structurent leur identité. La masculinité serait donc un système empêché par ses logiques intrinsèques. Dans *Él*, la respectabilité du protagoniste se révèle être une façade qui dissimule ses failles. L'ordre qu'il cherche à imposer à son entourage, notamment à sa femme, se transforme en confusion intime. Dans *Viridiana*, la figure patriarcale apparaît comme obsolète incapable de contenir ses pulsions immorales et ainsi, dévoile l'instabilité du patriarcat. Dans *Cet obscur objet du désir*, Mathieu semble inapte à s'adapter à une figure féminine moderne et libre. La résistance dont fait preuve Conchita symbolise cette modernité. Le personnage traditionnel se trouve confronté à une féminité qu'il n'arrive ni à comprendre ni à contrôler. Le patriarcat n'est donc pas uniquement un système oppressif, c'est également un système fragile, condamné à s'auto-détruire. Les personnages masculins buñuéliens sont un exemple de cette menace envers soi.

B) Le corps masculin lieu de tensions et mutations

Dans le cinéma de Buñuel, le corps est un lieu privilégié pour étudier la mise en crise des identités masculines et des structures sociales. Cette centralité du corps s'inscrit dans une esthétique marquée par le surréalisme. Dans les films du corpus, le corps masculin, traditionnellement associé à l'autorité et à la puissance, se trouve progressivement déstabilisé. Francisco Galván, Don Jaime et Mathieu Faber appartiennent tous à des classes privilégiées. Pourtant, leurs corps révèlent les fissures de leur identité, à travers des gestes compulsifs, des postures rigides et des accès de violence qui dénoncent leur fragilité et remettent en cause leur hégémonie. L'analyse du corps masculin nous permet d'exposer plus précisément la manière dont ces personnages gèrent leurs pulsions et contradictions internes. En mobilisant les analyses de Sigmund Freud, Jacques Lacan, Mikhaïl Bakhtine et Steve Neale, cette sous-partie exprimera comment le cinéaste fait du corps masculin un espace de fragmentation, d'humiliation et de mutation.

1. La fragmentation du corps dans l'image surréaliste

Dans des représentations classiques du cinéma, le corps masculin est souvent associé à la maîtrise de l'espace et à la stabilité psychologique. Steve Neale rappelle que la masculinité dominante repose sur une invisibilisation du corps, l'homme est censé être pro-actif, aux commandes et regarder, plutôt qu'être regardé. Il écrit notamment « Le corps masculin ne peut pas être explicitement marqué comme l'objet érotique d'un autre regard masculin.[16] » Cette citation permet de montrer que, souvent, le corps masculin doit éviter d'apparaître comme objet de contemplation érotique, surtout vis-à-vis d'un autre homme. Le personnage masculin se doit d'être admirable, agissant et dynamique. Cependant, cette mise en avant du corps et du pouvoir masculin peut, d'une certaine manière, transformer le protagoniste en objet de contemplation, voire de désir pour le spectateur. Ce sont souvent les personnages féminins qui sont désignés comme objets privilégiés du regard spectatoriel. Le cinéaste inverse parfois cette dynamique en rendant le corps masculin visible et vulnérable. Cette approche s'inscrit à nouveau dans une esthétique héritée du mouvement surréaliste. Dans *Le Manifeste du surréalisme*, André Breton définit le mouvement ainsi :

> « SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.[17] »

Ici, nous retrouvons cette logique dans la représentation des corps masculins. Leurs gestes échappent à leur contrôle révélant ainsi leur pensée et instabilité intérieure.

Chez le protagoniste d'*Él*, sa tenue vestimentaire, sa posture droite et son maintien aristocratique donnent l'impression qu'il est au contrôle. Buñuel filme avec insistance, à différentes reprises, les mains de Francisco qui semblent ne plus lui appartenir. Les gros plans soulignent ce qui échappe à la maîtrise du personnage. A chaque fois que le personnage

---

[16] Steve Neale, « Masculinity as spectacle », *Genre en séries*, Volume 24, Issue 6, Oxford, Oxford University Press, 1983, p.8, je traduis de l'anglais.

[17] André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Saint-Amand-Montrond, Gallimard, 1969 (texte original de 1924), p.37.

s'apprête à faire quelque chose d'irréparable (coudre sa femme, ou la tentative de meurtre en haut du clocher), le cinéaste filme ses mains en gros plans comme pour les fragmenter et les séparer de son corps. Elles apparaissent alors presque autonomes, comme indépendantes de sa volonté. Ainsi, est représentée sa folie, il est incapable de se contrôler, ce sont ses pulsions qui le régissent et donc son corps. À ce sujet, Steve Neale écrit « Nous voyons des corps masculins stylisés et fragmentés par des gros plans.[18] »





[18] Steve Neale, « Masculinity as spectacle », *op. cit.*, p.14.

Le cinéaste, ayant lu Freud, est influencé par sa psychanalyse. Selon ce dernier, les symptômes corporels constituent des compromis entre pulsion et défense, il écrit « Le destin d'une motion pulsionnelle peut être de se heurter à des résistances qui visent à la rendre inefficiente. […] elle se retrouve alors dans l'état du refoulement.[19] » Les personnages masculins refoulent donc leurs pulsions, mais ne parviennent jamais les faire disparaître. Le refoulement ne fait que les maintenir cachées, où elles continuent d'exercer une pression sur le sujet. Le corps exprime donc ce que le sujet ne peut s'avouer consciemment. Francisco, incapable d'admettre ses angoisses, voit son corps prendre en charge cette expression. La fragmentation est comme symptomatique, chaque partie du corps, ici les mains, semble être l'extension autonome d'une obsession. Ainsi, Buñuel dénonce l'hypocrisie d'un système moral qui prétend contrôler ces désirs interdits, alors que les personnages sont sous leur emprise. Don Jaime, lui, est un homme hanté par le passé. Fernando Rey compose un personnage dont la présence physique est dominée par la nostalgie. En projetant sur Viridiana l'image de son épouse défunte, il tente de réactiver un désir passé. Mathieu Faber, enfin, apparaît comme un homme socialement puissant, mais physiquement vulnérable. Son âge et ses accès de colère contrastent avec l'énergie et la débrouillardise de Conchita. Ce corps masculin est constamment soumis à l'attente et à la frustration. Il court, poursuit, attend, s'agace. Son corps est mis en mouvement par un désir qu'il ne maîtrise pas. La fragmentation se manifeste aussi sur le plan symbolique. Mathieu ne parvient jamais à unifier sa relation à Conchita, elle-même incarnée par deux actrices.

Lacan évoque l'angoisse de morcellement comme expérience fondamentale de la constitution du sujet. Francisco, Don Jaime et Mathieu perdent progressivement la cohérence imaginaire qui soutenait leur autorité. Leur corps révèle que la masculinité est une construction constamment menacée par la pulsion et par le manque. Cette exposition du corps masculin au regard d'autrui conduit à penser la fragmentation comme un effet de réception. Steve Neale écrit à ce sujet « Tout cela implique que les figures masculines à l'écran sont sujettes à un regard voyeuriste, tant de la part du spectateur que des autres personnages masculins.[20] » Nous comprenons alors que les personnages masculins sont soumis à une sorte

---

[19] Sigmund Freud, *Trois mécanismes de défense : le refoulement, le clivage et la dénégation*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2013, p.11.

[20] Steve Neale, « Masculinity as spectacle », *op. cit.*, p.12.

de « double morcellement ». D'une part, le spectateur est amené à inspecter leurs gestes, leurs regards et leurs défaillances afin d'en déchiffrer la logique psychologique et recompose leur identité à partir de ce qu'ils observent. Cette tentative d'analyse peut également engendrer un processus d'identification ou de comparaison, lors duquel le spectateur mesure la distance entre l'idéal qu'il se fait d'une masculinité et sa désacralisation à l'écran. D'autre part, les personnages eux-mêmes deviennent les objets d'un regard investigateur à l'intérieur du récit. Gloria tente d'abord de comprendre les actions de Francisco, Viridiana, elle, observe silencieusement l'étrangeté de Don Jaime, et les voyageurs du train dans *Cet obscur objet du désir* écoutent et considèrent le récit de Mathieu. Ces personnages ne se fragmentent donc pas seulement eux-mêmes, ils sont aussi décomposés par des regards qui tentent de les interpréter.

2. Le corps désirant et le corps humilié

Raewyn Connell estime que « la masculinité n'existe que par contraste avec la féminité ». Chez Buñuel, toute déstabilisation par le personnage féminin entraîne une crise chez le personnage masculin.

> « Mais ce concept est aussi fondamentalement relationnel. La "masculinité" n'existe que par contraste avec la "féminité". Le concept de masculinité, dans son acception euroaméricaine, n'a de sens que dans les cultures qui posent pour principe que les femmes et les hommes ont des types de personnalité opposés.[21] »

Dans les films du corpus, le désir masculin conduit toujours à la perte de contrôle et expose la dépendance du sujet face à ce qui lui échappe.

Francisco lui, ne peut concevoir l'amour qu'à travers la possession absolue. Son désir pour Gloria se transforme en volonté de contrôle. À nouveau, la scène où il envisage de coudre le sexe de sa femme constitue une image extrême de cette volonté de contrôler le désir féminin. D'abord, il tente d'entraver Gloria à son lit à l'aide de cordes pour qu'elle ne puisse pas se débattre, on le voit à distance de la caméra, les cordes dans les mains puis il se

[21] Raewyn Connell, *Masculinités*, *op. cit.*, p.66.

rapproche petit à petit de la caméra jusqu'à ce qu'uniquement ses mains et les cordes ne soient dans le cadre. Ce choix de cadrage prouve le désir de Buñuel de montrer que ce personnage masculin n'est plus rationnel et qu'il s'est totalement livré à sa paranoïa, à ses pulsions. Le réalisateur commente cette séquence dans un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma* :

> « D.V. - Et la scène assez terrible où le mari veut coudre sa femme; est-ce que les producteurs ont compris ?
>
> L. B. — Je ne sais pas. Dans le choix des éléments il n'y a pas eu d'intention précise d'imiter Sade, mais il est possible que j'y sois arrivé sans le savoir. Il est naturel que j'ai plus tendance à voir et penser une situation selon un point de vue Sadique ou Sadiste que, disons néo-realiste ou mystique. Je me disais : qu'est-ce que me personnage doit prendre : un revolver ? Un couteau ? Une chaise ? J'ai fini par choisir des objets plus inquiétants. C'est tout.[22] »

Cette précision de Buñuel illustre sa manière de concevoir la mise en scène comme une traduction instinctive de ses images mentales. La mise en scène serait donc l'aboutissement d'un procédé intuitif et inconscient, hérité du surréalisme, où les symboles l'emportent sur la cohérence narrative. Le choix d'utiliser des objets "plus inquiétants" que des armes conventionnelles participe à troubler le spectateur. Sans chercher à rationaliser ni à justifier réellement son choix, Buñuel, n'est ni accusateur, ni critique. Il souligne simplement une forme d'ambiguïté. Il ne condamne pas explicitement la violence de Francisco, sa réponse laisse même apparaître une certaine indulgence envers le personnage. Ainsi, nous sommes contraints de nuancer l'idée d'une posture purement dénonciatrice du réalisateur. Ici, il observe le fonctionnement psychique de Francisco comme une sorte de "cas clinique". Le film retranscrit ainsi avec justesse le trouble paranoïaque, probablement davantage que dans *Cet obscur objet du désir* ou *Viridiana*, dans lesquels la critique sociale et symbolique occupe une place centrale.

Dans une perspective psychanalytique, le narcissisme désigne l'investissement libidinal du sujet dans sa propre image. L'individu se construit à partir d'une représentation idéalisée de lui-même, qu'il cherche à préserver par-dessus tout. Chez Francisco Galván, Don

---

[22] André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze, « Entretien avec Luis Buñuel », Paris, *Cahiers du cinéma*, 1954, p.8.

Jaime et Mathieu Faber, cette image repose sur la conviction d'incarner une autorité incontestable. Leur désir pour leurs homologues féminins ne relève donc pas uniquement de l'attirance amoureuse ou sexuelle, il engage la confirmation de cette image idéalisée. Ainsi, la résistance féminine représente pour eux une blessure narcissique. Les personnages sont alors forcés de constater qu'ils ne sont pas tout-puissants et que l'autorité qu'ils pensaient naturelle dépend de la reconnaissance d'autrui.

Dans le cinéma de Buñuel, la blessure narcissique n'est pas qu'abstraite. Le corps masculin devient aussi le lieu où se lisent les effets concrets du désir contrarié et de l'humiliation. Dans *Él*, le corps de Francisco présente ses échecs. Les gros plans sur ses mains, ses yeux et ses mouvements brusques traduisent la croissance de sa paranoïa. Le personnage est inapte à conserver une maîtrise de son corps. Dans *Viridiana*, la douleur masculine transparaît à travers un corps vieillissant, ralenti et mélancolique. Don Jaime est souvent immobile, assis ou allongé, comme si son corps avait commencé à abandonner avant son esprit. Cette mise en scène du corps souffrant rejoint également la logique du grotesque analysée par Mikhaïl Bakhtine. Les figures de pouvoir sont ramenées à leur condition matérielle et à leurs limites physiques. L'homme qui pense dominer est présenté comme affecté par la fatigue, la frustration et la douleur. Il y a donc une profonde divergence entre l'âge avancé de Don Jaime et la vision puissante qu'il a de lui-même, désormais obsolète. Ainsi, le corps masculin souffrant occupe une place centrale dans l'esthétique de Buñuel. Le corps témoigne toujours de l'impossibilité de maintenir intacte l'image d'une masculinité souveraine.

3. Le double et le menaçant : métamorphoses du masculin

Comme mentionné précédemment, l'identité masculine est une construction instable. Dans l'œuvre de Buñuel, les personnages masculins sont habités par des contradictions qui les rendent étrangers à eux-mêmes. Progressivement, ils comprennent qu'ils ne correspondent pas à l'image d'autorité qu'ils souhaitent projeter. Cette dissociation produit une logique du double, l'homme respectable extérieur abrite un sujet pulsionnel, jaloux ou violent. La

réflexion de Jacques Lacan sur le stade du miroir permet de nous renseigner sur la fragilité des identités masculines chez Buñuel. Dans son article « Le complexe, facteur concret de la psychologie familiale » il théorise le « stade du miroir ». Il y explique que le sujet humain se construit en se reconnaissant dans son image qui lui donne l'illusion d'une unité. « […] La reconnaissance par le sujet de son image dans le miroir […] donne un bon symbole de cette réalité : de sa valeur affective, illusoire comme l'image, et de sa structure, comme elle reflet de la forme humaine.[23] » La reconnaissance de soi repose sur une image fondamentalement illusoire. Francisco, Don Jaime et Mathieu s'identifient à des figures de maîtrise et d'autorité qui masquent leur division interne. Lorsque cette image idéale se fissure, le sujet est forcé de se rendre compte de ses propres failles. Francisco tout d'abord, est l'incarnation d'une masculinité possessive et autoritaire mais devient progressivement une figure grotesque. Sa jalousie maladive, son besoin de contrôle paranoïaque sur sa femme et ses hallucinations le rendent à la fois terrifiant et ridicule. Ce traitement ironique du personnage masculin s'inscrit dans une déconstruction du pouvoir patriarcal par le biais du grotesque, tel que le définit Mikhaïl Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* : « L'exagération, l'hyperbolisme, la démesure sont généralement considérés comme des attributs fondamentaux du style grotesque.[24] » Francisco incarne cette dualité, il est catholique et bourgeois mais devient un persécuteur paranoïaque. La séquence de clôture du film mentionnée précédemment, se passe dans le couvent où Francisco est interné. Il s'y montre très calme, presque apathique. Seulement, il semblerait qu'il tente de tromper son entourage puisqu'à la fin, il s'éloigne de la caméra en zigzagant ce qui suggère qu'il n'est pas rétabli, voire qu'il aurait perdu la raison. Ce déplacement étrange pourrait aussi être interprété comme un aspect plastique du mouvement lui-même, qui dépasse le simple renseignement sur son trouble psychique. Ainsi, nous constatons que ce déplacement évoque un geste de couture, comme si le personnage représentait dans l'espace un geste irrégulier, semblable au maniement d'une aiguille, faisant ainsi écho à la séquence où il tente de coudre Gloria.

---

[23] Jacques Lacan, « Le complexe, facteur concret de la psychologie familiale », *l'Encyclopédie française volume VIII* (La Vie mentale) [1938], *Les complexes familiaux*, Navarin éditeur, 1984, p.42.

[24] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Bloomington, Indiana University Press, 1965, p.303, je traduis de l'anglais.

Don Jaime quant à lui, apparaît tout d'abord comme le patriarche et propriétaire terrien, mais son comportement indique un mal-être profond. Son attachement fétichiste aux possessions de sa femme défunte fait de lui un sujet régressif. Derrière le patriarche se cache un homme endeuillé et souffrant, incapable de supporter cette perte. Enfin, Mathieu Faber est d'abord présenté comme un homme raffiné, maître de lui et socialement privilégié. Cependant, le récit le montre dès la première séquence, au départ du train, comme un homme qui perd facilement contrôle. L'objet de son obsession, Conchita, agit comme révélateur. En refusant de lui appartenir et de lui obéir, elle contraint Mathieu à affronter ses propres failles. L'objet désiré se dérobe sans cesse et en retour, le personnage masculin se fragmente puis perd contenance. Les transformations des personnages masculins mettent en évidence la structure contradictoire de la masculinité. Ce qui est supposé être établi et non remis en cause, comme l'autorité, la raison, la maîtrise, apparaît comme un mécanisme de défense contre l'angoisse de la perte et le désir.

Dans *Él*, *Viridiana* et *Cet obscur objet du désir*, Luis Buñuel utilise donc le corps masculin comme un espace de déconstruction des certitudes patriarcales. Le corps des personnages masculins ne confirme jamais leur pouvoir mais révèle leurs insuffisances, leurs dépendances et leurs contradictions. La fragmentation corporelle montre l'instabilité profonde de l'identité masculine. Les symptômes, les gestes compulsifs, la fatigue et les comportements obsessionnels matérialisent les conflits inconscients qui traversent les personnages. Le corps désirant n'incarne plus la puissance mais devient le lieu de l'humiliation et de la perte de contrôle. Enfin, la logique du double dévoile que la respectabilité sociale coexiste avec des pulsions destructrices qui détériorent l'image de soi.

En articulant esthétique surréaliste, psychanalyse et critique sociale, Buñuel démontre que la masculinité n'est pas une essence mais une construction fragile, menacée par ce qu'elle cherche à réprimer. Le corps masculin devient ainsi l'endroit où s'effondrent les prétentions à la maîtrise, révélant la vulnérabilité fondamentale du sujet patriarcal.

III) FANTASMES, PATHOLOGIES ET INCONSCIENT CHEZ LES PERSONNAGES MASCULINS DE BUÑUEL

Dans les films de Luis Buñuel, une place centrale est accordée aux manifestations de l'inconscient. D'*Un chien andalou* (1929) jusqu'à *Cet obscur objet du désir*, il remet constamment en cause la logique narrative basée sur la cohérence du sujet. Les rêves, fantasmes et comportements pathologiques de ses personnages lui permettent d'accéder à une condition de l'être humain méconnue. Cette tendance est directement liée au surréalisme, mouvement auquel Buñuel a appartenu à ses débuts. À travers ses personnages, il explore des concepts qui ne s'inscrivent pas dans une logique rationnelle, tels que les désirs interdits, la culpabilité religieuse et les fantasmes refoulés. Dans cette entreprise, les personnages masculins constituent des sujet d'étude pertinents. Dans les trois films de ce corpus, les protagonistes masculins sont victimes de conflits internes inacceptables pour la société dans laquelle ils évoluent. Dans cette troisième et dernière partie, nous emploierons notamment des analyses de Sigmund Freud, Jacques Lacan et Georges Bataille afin d'appréhender plus amplement les fantasmes, pathologies et inconscients des personnages masculins de Luis Buñuel. Dans cet esprit, l'analyse de cette dernière partie sera davantage théorique et pas uniquement liée à une analyse technique cinématographique.

Chez Buñuel, les comportements des personnages reflètent des problématiques psychiques non résolues. Les trois films de cette étude permettent d'analyser des modalités différentes et complémentaires de cette crise. Francisco Gálvan représente une masculinité paranoïaque qui ressent un besoin impératif de possession. Don Jaime est un personnage hanté par le passé, la culpabilité et le désir incestueux. Mathieu Faber, enfin, illustre la poursuite perpétuelle d'un désir inassouvi. Malgré la différence des situations dans lesquelles ils se trouvent, ces trois hommes sont confrontés à la même problématique qui est accorder leur fantasme de contrôle avec la réalité du manque. De ce fait, l'inconscient expose leurs conflits intérieurs et révèle leurs identité, alors que leurs pathologies témoignent l'échec de leurs tentatives de domination. L'étude de leurs fantasmes, du refoulement et des interdits permettra ainsi de révéler la dimension inconsciente de la crise de la masculinité.

A) Le rêve comme révélateur des conflits internes

1. L'univers onirique chez Buñuel

L'œuvre de Luis Buñuel a, dès le départ, eu recours au rêve. Dans son livre *Mon Dernier Soupir*, il évoque à différentes reprises l'influence du rêve dans sa vie et dans son travail de cinéaste :

> « Cet amour fou du rêve, du plaisir de rêver, totalement dépouillé de toute tentative d'explication, est un des goûts profonds qui m'ont rapproché du surréalisme. *Un chien andalou* […] est né de la rencontre d'un de mes rêves avec un rêve de Dali. Plus tard, j'ai introduit des rêves dans mes films, en essayant d'éviter l'aspect rationnel et explicatif qu'ils ont la plupart du temps. J'ai dit un jour à un producteur mexicain qui n'a guère apprécié cette plaisanterie : "Si le film est trop court, j'y mettrai un rêve."[25] »

Selon le réalisateur, l'activité onirique est donc un espace dans lequel les normes sociales, morales et religieuses n'ont plus lieu. Ainsi, l'univers onirique expose des vérités psychiques habituellement contenues. Comme l'explique le cinéaste dans cette citation, son attirance pour le surréalisme est directement héritée de son goût pour les rêves. C'est pourquoi dans ses films, Buñuel a souvent eu recours au rêve pour révéler les désirs refoulés de ses personnages.

Dans la psychanalyse freudienne, le rêve est une voie royale vers l'inconscient selon Sigmund Freud. Dans *L'interprétation du rêve*, le psychanalyste le qualifie d'« accomplissement (déguisé) d'un désir (réprimé, refoulé).[26] » D'une certaine manière, le rêve concilie désirs interdits refoulés et les transforme via les opérations du rêve identifiées par Freud, la condensation, le déplacement et l'élaboration. La condensation superpose différentes figures dans une même image, le déplacement transfère l'intensité psychique vers des détails secondaires dans l'objectif de ne pas révéler le contenu sous-jacent, et l'élaboration secondaire reconstitue ces éléments transformés pour leur permettre un semblant de cohérence narrative. Les images oniriques ne sont donc en aucun cas contrôlées, elles

---

[25] Luis Buñuel, *Mon Dernier Soupir*, *op. cit.*, p.44.

[26] Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve* (1900), Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p.8.

expriment les conflits psychiques profonds d'une personne. Cette conception éclaire l'œuvre de Buñuel, dont les séquences les plus déconcertantes ont souvent un sens et une logique inconsciente. Dans le cadre du cinéma, les séquences de rêves peuvent être qualifiées d'élaboration secondaire, au sens freudien, puisqu'elles sont d'abord écrites dans le scénario puis modifiées pour la mise en scène. L'univers onirique de Buñuel peut donc être considéré comme une construction esthétique complexe, qui imite les mécanismes de l'inconscient.
Dans son ouvrage, *Luis Buñuel, Architecte du rêve*, Maurice Drouzy commente l'aspect essentiel du rêve dans l'œuvre du cinéaste :

> « […] les rêves, ou plutôt le rêve, commence à envahir toute la pellicule. Celui-ci se présente cette fois comme une dimension nouvelle de la réalité. La frontière entre onirique et réel s'estompe. Fidèle en cela aux intuitions profondes du surréalisme Buñuel part de ce postulat que l'esprit n'est pas coupé en deux par la nuit, que nocturne et diurne, rêve et réalité sont des vases communiquants : pas de réalité sans rêve ni de rêve sans réalité.[27] »

Selon lui, Buñuel ne se limite pas a insérer des séquences de rêves dans ses films, il construit tout le scénario selon une logique onirique. Les transitions, les ellipses et les répétitions participent à une esthétique narrative qui cède sa place à l'association libre. Ainsi, le spectateur se retrouve dans une place de critique à déchiffrer les symptômes et les apparitions du refoulé.

Dans les films de ce corpus, la part onirique n'est pas toujours représentée par des séquences explicites de rêve. En effet, elle est davantage encrée dans la structure même des films dans les images, les gestes et dans la psychologie des personnages. Dans *Él*, le discernement de Francisco décline au fil du film. Plus nous avançons dans le récit, plus il interprète les regards, mots et gestes des autres personnages comme menaçants. La réalité est alors réformée par le fantasme. Dans *Viridiana*, le temps semble être suspendu pour Don Jaime. Il évolue dans un univers distant, dominé par le passé, la répétition et le regret. Enfin, dans *Cet obscur objet du désir*, la narration subjective de Mathieu Faber et le dédoublement de Conchita engendrent un sentiment d'irréel qui rapproche le film du fonctionnement du rêve. L'univers onirique chez Buñuel agit donc comme révélateur des discordances les plus

[27] Maurice Drouzy, *Luis Buñuel, Architecte du rêve*, Paris, Lherminier, 1978, p.266.

profondes du sujet masculin. À ce sujet, Sigmund Freud écrit « L'essentiel dans le rêve, ce sont les idées dont il se compose, et non les faits, et ces idées ont toujours un sens, sont cohérentes et disposées selon un certain ordre.[28] » Les rêves des personnages agissent comme révélateur de leur inconscient ainsi que des pensées et pulsions qu'ils ne peuvent s'assumer.

Les désirs que les personnages nient font surface sous des formes symboliques ou hallucinées. Les images oniriques ne libèrent pas ces désirs, elles exposent la dépendance des personnages à ces fantasmes de possession et de contrôle. Le rêve devient alors la manifestation des conflits internes que les personnages seraient incapables d'assumer consciemment. Dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Jacques Lacan poursuit cette perspective en expliquant que le sujet est constitué d'un manque irréductible.

> « C'est en ce point de manque que se constitue le désir de l'Autre, que le sujet, par un procès qui n'est pas sans tromperie, qui n'est pas sans constituer cette sorte de torsion fondamentale par quoi ce que le sujet retrouve […] qu'il revient au point initial qui est celui de son manque comme tel, […] de sa disparition.[29] »

Le désir serait donc inassouvissable, il existe grâce à une absence, à un vide. La dimension onirique permet de donner une forme, une existence à ce manque. Les figures désirées par le sujets sont donc des objets insaisissables, telles les protagonistes féminines des films de cette étude. Elles représentent le désir masculin tout en restant inaccessibles. Dans le cinéma de Buñuel, le recours au rêve a donc un autre objectif que le simple motif esthétique. Il est une manière d'entrer en contact avec l'état psychique des personnages, de comprendre leur comportement et leurs désirs, parfois mieux qu'eux-mêmes. Ainsi, le rêve peut-être considéré comme un lieu principal donnant à voir des symptômes liés à la masculinité et permettant alors sa déconstruction.

Ce faisant, le rêve cesse d'être un lieu d'évasion et devient un espace de révélation. C'est dans cette logique que s'inscrit la notion freudienne d'« inquiétante étrangeté » qu'il explique ainsi « Les récits fantastiques produisent le sentiment de l'inquiétante étrangeté.[30] » Cette réflexion

---

[28] Sigmund Freud, *Totem et Tabou* (1912), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967, p.111.

[29] Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, Éditions du seuil, 1973, p.244.

[30] Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté* (1919), Paris, Hatier, 1992, p.6.

nous éclaire sur l'œuvre de Buñuel, dont les séquences de rêve semblent être menaçantes vis à vis des personnages auxquels elles appartiennent. Le rêve fait ainsi émerger les lacunes du sujet masculin telles que la peur de l'impuissance, le sentiment de persécution, ou encore la perte de contrôle face au désir féminin. L'univers onirique nous renseigne directement sur les angoisses des personnages masculins.

2. Les angoisses du masculin : impuissance, sentiment de trahison

Chez Buñuel la dimension onirique constitue donc un accès à l'inconscient des personnages. Les séquences de rêves donnent place à des images d'angoisse où se révèlent les peurs des personnages masculins. Ces angoisses reposent souvent sur l'impuissance et le sentiment de trahison. Ils communiquent l'effondrement des certitudes sur lesquelles repose leur identité. Dans la psychanalyse freudienne, l'angoisse onirique se manifeste lorsque le rêve ne parvient plus à dissimuler le désir réprimé. Les personnages buñuéliens sont souvent confrontés à ce surgissement du refoulé. Leurs fantasmes donnent forme à ce qu'ils cherchent à réfuter comme leur jalousie, leur vulnérabilité et leur dépendance.

L'angoisse des personnages masculins de Buñuel provient souvent des espaces intimes et individuels, de leurs relations personnelles et amoureuses. Dans les trois films, les figures féminines cessent progressivement d'être rassurantes aux yeux des sujets masculins pour devenir sources d'angoisse. Cette transformation du quotidien en source d'inquiétude s'apparente à ce que Freud qualifie d'« Unheimliche » :

> « L'« Unheimliche », l'inquiétante étrangeté, est l'un de ces domaines. Sans aucun doute, ce concept est apparenté à ceux d'effroi, de peur, d'angoisse, et il est certain que le terme n'est pas toujours employé dans un sens strictement déterminé, si bien que le plus souvent il coïncide avec « ce qui provoque l'angoisse ». Cependant, on est en droit de s'attendre, pour justifier l'emploi d'un mot spécial exprimant un certain concept, à ce qu'il présente un fond de sens à lui propre.[31] »

[31] *Ibid*., p.36.

Cette définition nous informe sur les pathologies des personnages masculins de Buñuel car ils se retrouvent souvent menacés par ce qui leur était familier. En effet, la féminité ou le désir sexuel deviennent fréquemment des espaces d'incertitude. Dans *Viridiana*, l'angoisse masculine de Don Jaime est présente dans le fait qu'il est hanté par la disparition de son épouse et l'impossibilité de la revoir. L'arrivée de Viridiana, qui selon lui ressemble à sa femme, active en lui un fantasme. L'angoisse se trouve ici dans la confrontation entre l'irréversibilité de la mort et le souhait de répétition. Cette dynamique peut être expliquée par une autre notion freudienne, la compulsion de répétition. Dans ces cas, le sujet reproduit de manière pathologique un souvenir traumatique ou un désir inassouvi. Ici, Don Jaime ne peut accepter la mort de son épouse, il tente donc de restaurer la présence de la défunte à travers Viridiana. Bien entendu, cette restauration est impossible et engendre ainsi une tension morbide chez le personnage. Malgré cela, il finit par comprendre que ses fantasmes sont irréalisables et immoraux. En outre, il ressent un sentiment de trahison dû à Viridiana qui lui résiste et à son propre désir qui le pousse à transgresser les limites morales auxquelles il pensait pleinement adhérer. Son statut d'homme vertueux entre ainsi en conflit avec la violence de ses pulsions, ce qu'il perçoit comme une profonde corruption intime qui le mène au suicide. Dans *Cet obscur objet du désir*, Faber traverse une multitude de situations dans lesquelles ce qu'il désire se dérobe toujours. À chaque fois qu'il pense se rapprocher de Conchita, elle lui échappe. Cette répétition rapproche le récit du rêve d'angoisse dans lequel le personnage se retrouve toujours au même point de frustration. Son impuissance face à son homologue féminin est d'autant plus douloureuse car il n'est pas habitué à ne pas arriver à ses fins. En effet, il pense que sa réussite, son statut et sa fortune devraient lui garantir une autorité incontestable. Seulement ce n'est pas le cas, il ne parvient jamais à pleinement posséder Conchita. Ici, le sentiment de trahison apparaît dans l'écart entre le statut qu'il pense occuper et l'expérience indéniable de son échec. Dans *Él*, enfin, le protagoniste évolue dans un univers psychique régit par la peur de la trahison. Ce fonctionnement prouve son insécurité narcissique, la perspective d'être trompé signifie qu'il ne parvient pas à assurer la fidélité de la femme qu'il prétend posséder. L'angoisse de trahison est donc ici la manifestation d'une impuissance totale. Il se retrouve alors victime d'un scénario que lui seul entretient.

Comme mentionné précédemment, Jacques Lacan a démontré que le désir humain est fondamentalement lié au manque. Le sujet ne peut jamais être pleinement satisfait puisque ce qui est recherché surpasse toujours ce qui peut être possédé. Dans l'œuvre du cinéaste cette angoisse masculine est théâtralisée. Les trois protagonistes découvrent malgré eux que leur désir ne conduit jamais à la maîtrise, mais au contraire, à l'expérience de leur limite. En somme, l'impuissance et la peur de la trahison révèlent les contradictions internes des personnages masculins impuissants face à l'altérité. Chez Buñuel, l'angoisse masculine est donc une vérité structurelle. À travers ses films, il indique que le désir est indissociable de l'incertitude et que les relations humaines entraînent obligatoirement une part d'incontrôlable.

3. L'effondrement des repères identitaires dans l'espace du rêve

Chez Buñuel, l'espace onirique fonctionne donc comme un lieu de régression psychique dans lequel les personnages masculins voient décliner les fondements de leur identité. Les figures d'autorité qu'ils sont censés être, se retrouvent confrontées à des pulsions irrationnelles. Ces pulsions font apparaître des désirs inavoués, des peurs infantiles et des angoisses que les personnages ne soupçonnaient pas. À ce sujet Freud écrit « L'adulte ne se défait jamais tout à fait de l'enfant qu'il fut, et revit, sous des formes déguisées, ses premiers émois, désormais enfouis dans l'Inconscient, et néanmoins vivaces.[32] » Dans l'œuvre du cinéaste, cette persistance des troubles infantiles dans la psyché adulte participe à leur chute.

Les trois protagonistes masculins étudiés se caractérisent, en premier lieu, par leur affiliation à un ordre précis. Francisco Galván est un catholique bourgeois, Don Jaime incarne une aristocratie rurale déclinante et Mathieu Faber représente une bourgeoisie française cultivée et aisée. Toutefois, lorsque le récit évolue vers des espaces marqués par le fantasme, le rêve ou l'irrationnel, ces positions sociales semblent être déstabilisées. Mathieu Faber par exemple, tente continuellement de préserver son statut social. Il se présente comme un homme cultivé, élégant et rigoureux. Pourtant, ses rapports avec Conchita détruisent progressivement sa position. Les scènes de jalousie publique, les humiliations ou ses crises de

[32] *Ibid*., p.5.

colère dégradent son image d'homme bourgeois rationnel. Le fantasme détruit donc des cadres symboliques qui permettaient au personnage masculin de maintenir son identité et son statut social.

Dans ces films, les récits sont souvent contraints à une logique de répétition qui empêche toute évolution psychologique. En effet, les protagonistes masculins ne progressent pas. Ils reproduisent les mêmes schémas, répètent leurs fantasmes et ainsi revivent perpétuellement les mêmes échecs. Par exemple, la relation entre Faber et Conchita repose sur cette logique de répétition. Le film multiplie les humiliations et les tentatives de possession, les périodes de séparation et de réconciliation. Constamment, le protagoniste pense pouvoir récupérer le contrôle, mais à chaque fois, le même schéma d'échec est reproduit. Le personnage semble incapable de sortir de cette répétition obsessionnelle. Buñuel construit ainsi une temporalité proche de la compulsion psychanalytique dans laquelle le sujet masculin répète sans cesse une situation traumatique qu'il ne parvient ni à comprendre ni à dépasser. C'est d'ailleurs Conchita qui prend la décision de le quitter à la fin du film. Lors de la séquence de clôture elle fait le choix de se séparer physiquement de lui et quitte la galerie dans laquelle ils se promenaient. La séquence commence par un plan sur un mégaphone suspendu au mur qui diffuse les événements récents à la radio. On nous montre la source du son en même temps que le son nous parvient, ils sont donc directement associés dans l'esprit du spectateur. Ensuite, la radio devient comme un fond sonore par rapport à ce qui est montré : Conchita et Mathieu qui avancent lentement dans la galerie, c'est eux que la caméra suit. Ils s'arrêtent et entrent dans un magasin, la caméra elle (et donc le spectateur également), reste à l'extérieur. Lorsqu'ils sont à l'intérieur, la radio fonctionne toujours comme un fond sonore. Ils ressortent, le son de la radio continue, seulement maintenant c'est une musique qui est diffusée. Ils s'arrêtent ensuite devant une autre vitrine dans laquelle une dame répare un tissu ensanglanté. La musique *La Walkyrie* de Richard Wagner, donne alors un effet dramatique à la scène qui se déroule devant les personnages. Cette fois, la caméra passe à l'intérieur du magasin mais eux, restent à l'extérieur devant la vitrine. La musique est tout aussi audible que lorsque la caméra est placée à l'extérieur ce qui donne l'impression qu'elle accompagne simplement la scène, qu'elle ne provient plus du mégaphone. La caméra (toujours dans le magasin) filme les deux protagonistes, Faber parle à Conchita mais nous

n’entendons pas ce qu’il lui dit (la musique étant toujours très présente). Nous voyons à son visage qu’elle n’apprécie pas ce qu’il lui dit. Ainsi, le pouvoir masculin chez Buñuel se construit de manière multiple, par la voix, le ton et les silences. À la fin de cette séquence, elle part, il tente de la suivre et le film se termine là.

Ces répétitions de schémas dans leur relation produit une dissolution du sujet. Mathieu ne semble pas évoluer psychologiquement, malgré les multiples moments de conflit entre eux, il continue de réagir de la même manière et est continuellement manipulé par Conchita. Son identité devient alors instable et incohérente. Elle se réduit à une succession de réactions face à l’objet insaisissable de son désir.

Dans ces films, les lieux sont également des prolongements de l’état psychique des personnages. Les espaces matérialisent leurs obsessions, leurs angoisses et leurs désirs refoulés. Dans *Viridiana*, le manoir de Don Jaime fonctionne comme un espace psychique. Cette maison apparaît figée dans le passé, remplie d’objets anciens qui correspondent à l’époque ou sa femme était encore en vie. Les objets et le mobilier semblent être immobiles depuis des années. Également, l’abondance de bougies et de chandeliers donnent à cette maison un aspect spirituel voire rituel. Cette immobilité nous renseigne sur l’incapacité du personnage à vivre dans le présent. Don Jaime préfère vivre dans un univers passé, tourné vers le souvenir, il est incapable de s’adapter aux évolutions du monde réel. Ainsi, les espaces buñueliens peuvent traduire la détérioration intérieure des personnages.







Dans *Viridiana* à nouveau, les références religieuses apparaissent comme des rappels inconscients qui hantent le personnage masculin. Don Jaime est obsédé par des symboles censés représenter la pureté, telle que la robe de mariée de sa femme défunte. Son désir pour sa nièce est continuellement parcouru par une logique religieuse contradictoire. Il idéalise la jeune femme comme un objet de chasteté tout en la désirant sexuellement. Cette confusion entre sacré et désir produit chez lui une fracture psychique. Les objets religieux de Viridiana deviennent alors la représentation matérielle de la culpabilité du personnage. Le fantasme révèle donc que la masculinité est préoccupée par des structures morales anciennes. En effet, l'ordre religieux façonne inconsciemment leur rapport au désir et au corps féminin.



Les personnages masculins peuvent donc être comparés à des figures spectrales, incapables d'habiter le réel. Leur identité semble incomplète, suspendue entre passé et présent. Cette spectralité masculine apparaît également dans *Él*, car Francisco finit interné dans un couvent, isolé de la société. En abrogeant les frontières entre réel et imaginaire, Buñuel expose la crise masculine comme une crise de représentation. Les trois protagonistes ne perdent pas seulement le contrôle de l'objet de leur désir, ils perdent aussi la conviction de savoir qui ils sont. Cette déstabilisation prépare l'analyse des pathologies masculines, dans lesquelles les divergences inconscientes prennent la forme de symptômes destructeurs.

B) Les pathologies que présentent les personnages masculins chez Buñuel

1. Le désir interdit et le refoulement

L'univers onirique expose donc les tensions qui structurent l'inconscient masculin et les pathologies mises en scène par Buñuel permettent elles, de comprendre comment ces tensions s'inscrivent dans les comportements. La première concerne le rapport du sujet à des désirs que l'ordre moral ou religieux l'empêchent d'assumer pleinement. Chez Buñuel, le désir masculin se porte toujours envers un sujet indisponible ou socialement illégitime. Il se

constitue donc autour d'un interdit ou d'un obstacle, qui exacerbent l'implication affective tout en rendant impossible une satisfaction durable. Ainsi, le refoulement se manifeste comme le mécanisme psychique adapté par lequel les personnages tentent de conserver une image socialement acceptable d'eux-mêmes. Dans *Trois mécanismes de défense : le refoulement, le clivage et la dénégation*, Sigmund Freud écrit : « Le destin d'une motion pulsionnelle peut être de se heurter à des résistances qui visent à la rendre inefficiente.[33] » Cette citation permet de nous éclairer sur le fait que la pulsion, malgré les empêchements qu'elle rencontre, n'est jamais réellement éliminée. Lorsqu'elle se heurte à une interdiction, elle perdure dans l'inconscient et réapparaît sous des formes différentes, telles que des rêves ou des obsessions. Les personnages masculins de Buñuel sont sujets à ce retour du refoulé. Les pulsions ne disparaissent donc jamais complètement, elles continuent d'exister sous une forme détournée et structurent les comportements.

Dans *Viridiana*, Don Jaime incarne cette logique puisqu'il transfère sur sa nièce les sentiments qu'il éprouvait pour son épouse. Dans la séquence où il demande à Viridiana de porter la robe de mariée de sa femme, l'habit opère comme un objet de condensation, au sens psychanalytique, car il superpose différentes temporalités : celle de la vie de la défunte et celle de la vie de Viridiana. Le protagoniste cherche à effacer la singularité de sa nièce pour qu'elle soit comme un substitut de son épouse. Ainsi, son désir devient incestueux, non seulement parce qu'il concerne une personne de sa famille, mais aussi parce qu'il nie la différence générationnelle et la singularité du sujet désiré. Cette volonté de substituer sa femme par sa nièce représente une tentative, de la part du protagoniste, de rendre plus acceptable son désir incestueux. Lorsqu'il demande à Viridiana de revêtir les vêtements de la défunte, le protagoniste transforme son désir en une sorte de "représentation" presque théâtrale et ainsi cherche (consciemment ou non) à amoindrir la gravité de la transgression.

Dans *L'Inquiétante étrangeté* cet amalgame entre familiarité et danger est abordé : « Les réalités les plus nouvelles peuvent procurer une impression de familiarité curieusement angoissante.[34] » Viridiana apparaît donc comme une figure nouvelle et foncièrement familière. Don Jaime pense voir dans cette jeune femme comme une reproduction de sa femme défunte, mais ces similitudes produisent chez lui une véritable inquiétude. Le désir masculin se forme

---

[33] Sigmund Freud, *Trois mécanismes de défense : le refoulement, le clivage et la dénégation* (1915), *op. cit.*, p.21.

[34] Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté* (1919), *op. cit.*, p.6.

ici autour d'un trouble de la reconnaissance, ce qui attire le protagoniste devient aussi ce qui menace son équilibre.

Dans l'œuvre du cinéaste, l'interdit constitue une condition du désir. Dans *Totem et Tabou*, le psychanalyste nous apprend que les interdits élémentaires, comme l'inceste, organisent la vie psychique et l'ordre social. Georges Bataille approfondit cette théorie dans *La Part maudite* « Le fait d'avoir peur, de se détourner d'un mouvement de dilapidation, qui nous anime et même que nous sommes, ne peut naturellement surprendre.[35] » Les personnages masculins étudiés tentent d'éviter cette dilapidation intérieure. Ils luttent pour préserver leur cohérence sociale mais sont bouleversés par leurs propres désirs. Ainsi, le refoulement accélère le processus de fragmentation.

Dans *Él*, le désir interdit se retrouve dans l'altérité sexuelle. Francisco ne peut pas accepter que Gloria possède une vie intérieure personnelle. Le simple fait qu'elle puisse avoir des désirs est pour lui une menace. Son obsession atteste de son incapacité à accepter l'existence d'un désir qui échappe à son contrôle. À ce sujet, Jacques Lacan écrit « […] Dans l'objet de nos désirs, nous essayons d'y trouver le témoignage de la présence du désir de cet Autre […][36]». Francisco ne désire pas seulement posséder Gloria en tant que femme, il cherche chez elle la confirmation de sa propre valeur. La séquence où il tente de coudre le sexe de sa femme représente cette volonté de supprimer la source de son angoisse. L'aiguille et le fil ne représentent pas seulement la violence du mari, ils symbolisent le fantasme de neutraliser définitivement la sexualité féminine. Par ce geste, Francisco tente de supprimer ce qui échappe à son contrôle, et ainsi révèle l'impossibilité d'abolir l'altérité du désir.

Dans *Cet obscur objet du désir*, l'interdit est présenté sous une forme plus instable. Conchita demeure inaccessible et le désir de Faber se nourrit de cette impossibilité. Cette dynamique produit un rapport fondé sur la frustration et la quête permanente. Laura Mulvey écrit à ce sujet « Le regard masculin déterminant projette son fantasme sur la figure féminine qui est stylisée en conséquence. […][37] » Faber projette sur Conchita, l'objet de son désir, une image idéale d'accessibilité et de possession, même si elle refuse sans-cesse cette situation.

---

[35] Georges Bataille, *La Part maudite* (1949), Paris, Les éditions de minuit, 2014, p.77.

[36] Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), *op. cit.*, p.306.

[37] Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *op. cit.*, p.19.

Dans les trois films, les désirs refoulés resurgissent donc sous des formes envahissantes et incontrôlables. Les personnages masculins tentent continuellement de préserver leur statut social tout en réprimant des pulsions qu'ils ne pensent pas compatibles avec les normes qu'ils représentent. Seulement, ces tentatives sont condamnées à échouer car plus ils cherchent à contenir leur désir, plus il revient sous une forme pathologique. Ils ne réussissent donc jamais à stabiliser leur identité car elle demeure constamment préoccupée par des désirs qu'ils ne peuvent taire.

2. La paranoïa, le fantasme de contrôle et sa mise en échec

Les personnages masculins de Buñuel sont traversés par différentes pathologies. La paranoïa est la principale, non seulement dans *Él*, où elle constitue le moteur de l'intrigue, mais elles est aussi présente chez les protagonistes de *Cet obscur objet du désir* et de *Viridiana*. Dans le champ psychanalytique, la paranoïa correspond à une tentative de donner une cohérence extérieure à des conflits internes que le sujet ne peut assumer. Il organise alors un système interprétatif qui déguise son angoisse en signes extérieurs à interpréter. Francisco Gálvan est paranoïaque, sa jalousie ne dépend pas d'un événement précis, elle correspond à sa manière d'évoluer en société. Il tente constamment d'analyser et d'interpréter des signaux extérieurs pour réduire son angoisse.

Chez Buñuel, cette obsession du contrôle ne concerne pas uniquement la sexualité de l'autre, elle concerne surtout la stabilité narcissique du personnage masculin. À travers le contrôle de sa femme, ce que Francisco cherche à protéger c'est l'image qu'il se fait de lui-même. Sans qu'il s'en rende compte, la menace ne réside pas dans l'infidélité, mais dans l'éventualité que le désir de l'autre échappe à son contrôle. Jacques Lacan a commenté cette dimension narcissique des relations « Il est clair que, comme tout amour, il n'est repérable, comme Freud nous l'indique, que dans le champ du narcissisme. Aimer, c'est essentiellement, vouloir être aimé.[38] » Dans les films du corpus, les personnages masculins ne supportent pas de ne pas être au centre du regard de l'autre. Francisco cherche sans arrêt à confirmer qu'il est

[38] Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), *op. cit.*, p.282.

l'unique objet du désir de Gloria, Mathieu essaie de trouver en Conchita une confirmation de sa propre valeur et Don Jaime projette sur Viridiana des fantasmes de son passé. Dans les trois cas, la relation amoureuse ou romantique agit comme une tentative désespérée de réparer l'image des personnages masculins.

Ces personnages sont donc, d'une certaine manière, dépendants du regard de l'autre. Lacan écrit à sujet « […] C'est dans l'espace de l'Autre qu'il se voit, et le point d'où il se regarde est lui aussi dans cet espace.[39] ». Les trois protagonistes se construisent donc à travers le regard réel ou supposé des autres personnages et deviennent alors dépendants du regard extérieur. Dans ces trois films, la paranoïa se manifeste comme une pathologie intrinsèquement liée au regard d'autrui et à l'interprétation. Dans le cas de Francisco, il interprète chaque détail comme une menace précisément car il n'a aucune certitude de ce que pense sa femme.

Plus largement, la paranoïa des personnages de Buñuel reflète leur impossibilité à accepter le réel. En effet, ils cherchent à retranscrire au réel une cohérence équivalente à leurs fantasmes intérieurs, bien que ces tentatives soient vouées à l'échec. La résistance du réel entraîne ainsi frustration et confusion psychique.

Dans *Cet obscur objet du désir*, Mathieu, contrairement à Francisco, ne bascule jamais réellement dans le délire. Toutefois, la relation qu'il entretient avec Conchita repose aussi sur une démarche continuelle d'interprétation et de contrôle du comportement de l'autre. Chaque protestation ou refus de Conchita entraîne chez lui un nouvel effort de compréhension. Cette dynamique rejoint une réflexion de Sigmund Freud :

> « Dans la vie psychique de l'individu pris isolément, l'Autre intervient très régulièrement en tant que modèle, soutien et adversaire, et de ce fait la psychologie individuelle est aussi, d'emblée et simultanément, une psychologie sociale.[40] »

[39] *Ibid*., p.162.

[40] Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001, p.123.

Ainsi, nous comprenons que les personnages masculins cherchent chez leurs homologues féminins des réponses sur leur propre condition. Leur psychologie est directement liée à celle des autres. Lacan a écrit sur cet aspect du transfert amoureux :

> « Ce qui surgit dans l'effet de transfert s'oppose à la révélation. L'amour intervient dans sa fonction ici révélée comme essentielle, dans sa fonction de tromperie. L'amour, sans doute, est un effet de transfert, mais c'en est la face de résistance. Nous sommes liés à attendre cet effet de transfert pour pouvoir interpréter, et en même temps, nous savons qu'il ferme le sujet à l'effet de notre interprétation. L'effet d'aliénation, où s'articule, dans le rapport du sujet à l' Autre, l'effet que nous sommes, est ici absolument manifeste.[41] »

Cette réflexion correspond aux comportements des personnages masculins de Buñuel. Ils pensent accéder à une réalité de l'autre à travers une relation amoureuse seulement, cette relation ne fera que les déstabiliser davantage. Leur fantasme de contrôle correspond alors à une démarche désespérée de compenser cette incertitude fondamentale. Pour contrecarrer cette impossibilité, ils multiplient les tentatives de contrôle et empirent leurs situations.

Cette stratégie de maîtrise de soi et de l'autre se manifeste aussi dans des gestes apparemment insignifiants du quotidien. Cependant, Buñuel leur accorde une importance et une attention particulière. Lors du voyage de noces dans *Él*, on observe Francisco qui range méticuleusement les chaussures de sa femme dans l'armoire de leur chambre d'hôtel. D'abord, le personnage les pose dans le sens inverse aux autres paires déjà dans l'armoire. Puis, il s'en rend compte et les retourne pour qu'elles soient parfaitement alignées, orientées dans le même sens et cachées à l'intérieur du meuble. Cette partie de la séquence, négligeable au premier abord, expose pourtant une fraction essentielle de sa pathologie. Il ressent un besoin obsessionnel d'organiser l'espace dans l'objectif de réduire un maximum d'incertitudes. Cette séquence fait d'ailleurs écho à la scène d'ouverture du film dans l'église, lors de laquelle Francisco remarque d'abord Gloria par ses chaussures, avant même que son visage n'apparaisse à l'écran. Toujours dans cette séquence, le cinéaste accorde le déplacement de la caméra au regard du personnage, le spectateur voit donc à travers les yeux de Francisco. Ainsi, les chaussures de Gloria peuvent être considérées comme les premiers sujets du désir de Francisco, puisque c'est en voyant les chaussures qu'il choisit d'observer la femme qui les porte. La caméra fragmente le corps de la jeune femme, rapprochant ici la

[41] Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), *op. cit.*, p.282.

réalisation à une logique de fétichisme. Ensuite, dans la séquence dans la chambre d'hôtel, la paire de chaussures de Gloria ne sont plus des objets de désir mais des objets qui représentent le besoin de contrôle obsessionnel de Francisco. De cette manière, le cinéaste lie la naissance du désir du protagoniste et son besoin de maîtrise. Une interprétation possible serait que l'objet ayant provoqué le désir initial doit maintenant être soumis au contrôle paranoïaque du personnage, tout comme sa femme.





Ce contrôle exercé sur des objets anodins révèle ici une stratégie de compensation face à une angoisse beaucoup plus profonde. Francisco cherche à créer un environnement parfaitement ordonné dans lequel rien ne peut échapper à son contrôle ou à sa surveillance. Le simple fait que ce soit lui qui range les chaussures de sa femme a aussi une signification importante. Cela

représente le contrôle qu'il cherche à établir sur la vie de son épouse et même sur ses possessions matérielles. Cette séquence permet également de comprendre que la paranoïa de Francisco le rend incapable de tolérer l'imprévisible, le déplacement ou l'ambiguïté.

Ainsi, Buñuel retranscrit la paranoïa de ses personnages masculins en critique de l'illusion de maîtrise. L'autorité masculine repose souvent sur la croyance selon laquelle ils sont en capacité de maîtriser, non seulement eux-mêmes, mais tout ce qui les entoure. Seulement, ces croyances se trouvent constamment démenties. L'autre ne peut jamais être parfaitement connu, compris ou possédé. Au fur et à mesure, cette volonté constante de contrôle les enferme dans leurs constructions psychiques personnelles et les éloigne davantage de la réalité.

3. La culpabilité, le tabou, l'inceste : les personnages masculins face à leurs lacunes

Au terme de ce parcours de recherche sur les formes pathologiques du désir masculin, la culpabilité apparaît de manière récurrente comme un symptôme d'une masculinité instable. Dans *Él*, *Viridiana* et *Cet obscur objet du désir*, les protagonistes sont constamment confrontés à leur propre incapacité à incarner les modèles de stabilité que leurs statuts requièrent. La culpabilité qui les habite ne résulte donc pas seulement de leur désirs tabous, elle est aussi liée à la découverte d'un manquement personnel. Les personnages masculins comprennent alors qu'ils ne peuvent maîtriser leurs pulsions, et qu'ils ne coïncident pas avec l'idéal qu'ils pensaient représenter.

L'article « Psychologie des foules et analyse du moi » de Sigmund Freud, nous renseigne sur cette tension entre idéal masculin et échec. « Le petit garçon fait montre d'un intérêt particulier pour son père, il voudrait devenir et être comme lui, prendre sa place en tous points. […] Il prend son père comme idéal.[42] » Cette citation permet de concevoir que, dès leur plus jeune âge, les garçons se construisent en identification avec une figure paternelle

[42] Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, *op. cit.*, p.167.

idéalisée, censée représenter la puissance, le pouvoir et le contrôle. Dans le cinéma de Buñuel, cette identification est continuellement affaiblie.

Dans *Viridiana*, le personnage de Don Jaime illustre cette contradiction. Son désir pour sa nièce est immoral et ne peut coïncider avec l'image qu'il cherche à affirmer. La protagoniste devient alors une représentation sacrée, un objet de désir et le substitut d'une femme décédée. « […] La prohibition tabou doit être conçue comme le résultat d'une ambivalence affective.[43] » Nous comprenons alors que l'interdit ne repose pas uniquement sur le rejet, mais qu'il provient de la coexistence du désir et de la répulsion. Don Jaime désire Viridiana alors qu'il est conscient que ce désir est immoral et va à l'encontre des valeurs qu'il soutient. La culpabilité n'est donc pas une conséquence du désir mais elle en est partie intégrante.

En outre, la crise de la masculinité a aussi une dimension temporelle, les personnages masculins ne peuvent pas échapper au temps. À plusieurs reprises, ils tentent de stopper les changements sociaux qui menacent leur statut tels que la modification des rapports sociaux ou l'émancipation féminine. Don Jaime par exemple, est hanté par son passé. Lorsqu'il demande à la jeune femme de porter la robe de mariée de sa femme, il révèle une volonté de figer le temps en réactivant une image dépassée. Il cherche à contester la mort et la disparition de sa femme.

Dans *Cet obscur objet du désir*, Mathieu et Conchita ont une relation caractérisée par l'écart générationnel. Le désir qu'il éprouve pour elle est ancré dans sa volonté inconsciente de retrouver une jeunesse et une vigueur perdue. Le fait qu'il soit incapable de comprendre ou d'appréhender les réactions de Conchita accentue cet écart et le renvoie constamment à son propre vieillissement. Malgré ses nombreux efforts, il ne parvient jamais à la posséder. Ainsi, il est forcé de constater que son pouvoir économique ne peut figer le temps.

Francisco, quant à lui, cherche à suspendre le réel. Son comportement obsessionnel s'appuie sur le refus catégorique de toute évolution pour sa femme. Il souhaiterait figer l'image originale de son épouse, idéale, lisible, et contrôlable. Sa jalousie paranoïaque peut être interprétée comme une angoisse du changement. Sigmund Freud nous renseigne à ce sujet,

---

[43] Sigmund Freud, *Totem et Tabou* (1912), *op. cit.*, p.81.

> « Il connaît des personnes qui se sont créé elles-mêmes des prohibitions tabou individuelles, prohibitions qu'elles observent aussi rigoureusement […]. Si notre psychanalyste n'était pas habitué à désigner ces personnes sous le nom de malades atteints d'une névrose obsessionnelle, il trouverait que le nom de “Maladie du tabou” convient très bien pour caractériser leur état.[44] »

Le mal-être des personnages de Buñuel n’est pas uniquement du à l’échec amoureux, il découle également du fait qu’ils ne peuvent figer le temps dans lequel ils possèdent une place importante et une grande pertinence.

Comme mentionné précédemment, les personnages masculins participent à leur propre destruction, leur désir les consume et épuise progressivement le sujet. Don Jaime, par exemple, change son désir en comportement autodestructeur. Son suicide constitue un anéantissement intérieur total entraîné par l’impossibilité de concilier pulsion et respectabilité. Dans *Cet obscur objet du désir*, Faber consent à une forme d’humiliation répétitive qui, à terme, prend presque une dimension masochiste. À chaque refus de Conchita, il entreprend à nouveau le même schéma. Bien sûr, cette répétition conduit à une usure psychique pour le personnage qui finit par verser un seau d’eau sur la tête de la jeune femme alors qu’elle le cherchait dans l’objectif de se réconcilier. Ainsi, nous pouvons considérer les protagonistes de cette étude, comme autodestructeurs.

Une des lacunes importantes des personnages masculins de Luis Buñuel réside dans l’impossibilité de faire perdurer leur modèle d’autorité. Bien qu’ils appartiennent tous à une classe sociale aisée, les protagonistes de cette étude finissent souvent exclus de la société à laquelle ils appartenaient. En outre, ils semblent être les derniers représentants d’une masculinité obsolète. La masculinité traditionnelle perdure alors sous une forme fatiguée, incapable de se réformer pour coïncider avec les évolutions d’une société moderne.

Ainsi, Buñuel révèle que la masculinité traditionnelle perdure sous une forme spectrale. Les personnages masculins se trouvent toujours dans des positions d’autorité, mais ces dernières ont perdu en pertinence et en efficacité. La crise psychique des personnages

[44] *Ibid*., p.37.

devient alors la manifestation d'une crise plus large des structures patriarcales. De cette manière, Buñuel interroge la culpabilité masculine différemment de la majorité des cinéastes de son époque. Ce ne sont plus les certitudes morales des personnages qui les régissent, mais l'impossibilité de maintenir ces certitudes face à leur désirs et à leur pulsions. Ainsi, le réalisateur expose la fragilité structurelle de la masculinité en ayant recours à la représentation de la culpabilité, du tabou et de l'inceste. En somme, derrière l'autorité apparente de Francisco Gálvan, Don Jaime et Mathieu Faber apparaissent comme des sujets incapables de correspondre à l'idéal masculin qu'ils poursuivent. Buñuel expose donc la masculinité comme une construction fragile, éternellement menacée par son désir et par d'autres failles qu'elle cherche à dissimuler.

CONCLUSION

Cette étude d'*Él* (1953), *Viridiana* (1961) et *Cet obscur objet du désir* (1977), avait pour objectif d'analyser la manière dont Luis Buñuel représente les personnages masculins et met en crise les modèles archaïques de la masculinité hégémonique.

En employant des approches issues de différents champs d'études tels que, les études de genre, la psychanalyse et l'analyse cinématographique, ce mémoire a cherché à montrer que les personnages masculins buñuéliens ne sont jamais des représentations stables d'une masculinité. Au contraire, ils apparaissent caractérisés par des désirs, des angoisses et des pulsions qui exposent leur fragilité ainsi que celle des normes sociales de leur époque. La problématique de cette analyse interrogeait la position du cinéaste quant aux normes genrées de son époque : Dans quelle mesure le cinéaste est-il instigateur ou critique vis-à-vis des normes de la masculinité ? Après analyse, nous pouvons désormais affirmer que son œuvre n'est pas un simple constat sociologique. Bien que Buñuel n'a jamais explicitement revendiqué une posture militante ou féministe, ses films proposent toutefois une véritable critique des structures patriarcales.

Dans les trois films de ce corpus, les protagonistes appartiennent tous à des catégories sociales affiliées au pouvoir : la bourgeoisie, le patriarcat et l'Église. Francisco Gálvan, Don Jaime et Mathieu Faber bénéficient tous d'un statut social avantageux qui leur attribue, du moins en apparence, une autorité symbolique. Cependant, ce statut de pouvoir est présenté par le cinéaste comme instable. Bien qu'ils semblent tous les trois puissants, les récits révèlent progressivement des sujets meurtris par leurs fantasmes et obsessions. Ainsi, Buñuel démontre la discordance entre l'archétype masculin régi par les normes sociales et la réalité psychique et physique de ses protagonistes. Cette divergence représente l'un des facteurs principaux de la crise de la masculinité exposée dans ses films. Constamment, les personnages masculins tentent de préserver cette illusion de contrôle, du corps féminin, de leur désir, de l'espace et de leur propre image. Cependant, ces efforts de maîtrise ont généralement l'effet inverse. En effet, plus les protagonistes cherchent à imposer une hiérarchie stable, plus leurs agissements indiquent leur faillibilité. Ainsi, le trouble

paranoïaque de Francisco engendre sa marginalisation, le désir incestueux de Don Jaime dévoile les discordances entre son statut social et ses troubles psychiques, enfin, les différents échecs essuyés par Mathieu Faber prouvent qu'il est, comme les deux précédents, continuellement incapable de posséder pleinement l'objet de son désir. Dans le cinéma de Luis Buñuel, les normes sociétales sont donc représentées comme des rôles sociaux qui contraignent les hommes à se comporter en contradiction avec les évolutions du monde contemporain.

En outre, la représentation de la masculinité dans le cinéma de Buñuel évolue avec les transformations sociales du XXe siècle. En effet, la chronologie des films du corpus s'étend sur presque trente ans, ce qui nous permet d'analyser les changements que propose Buñuel dans la représentation de ses personnages masculins. *Él*, tourné au début des années 1950, explore une société mexicaine encore régie par la morale catholique et les valeurs patriarcales traditionnelles. La jalousie paranoïaque du protagoniste exprime son incapacité à accepter l'indépendance de sa femme dans une société où l'autorité masculine reste presque incontestable. Dans *Viridiana*, cette crise est davantage liée à chute du modèle patriarcal. Don Jaime est un homme vieillissant, reclus et qui vit dans le passé. Lui non plus n'est pas en capacité de s'adapter aux évolutions du monde moderne. Enfin, dans *Cet obscur objet du désir*, réalisé à la fin des années 1970, l'hégémonie masculine est encore remise en question puisque le personnage féminin de Conchita ne renonce jamais à sa liberté et à son indépendance et au contraire, manipule à sa guise Mathieu Faber. Ce dernier ne parvient jamais à ses fins malgré son statut social et pouvoir économique. De ce fait, la représentation de la masculinité dans le cinéma de Luis Buñuel évolue avec les évolutions sociétales de l'époque. Cependant, ces changements ne signifient pas une disparition des valeurs patriarcales qui persistent encore aujourd'hui.

Dans l'œuvre du cinéaste, la notion de « male gaze » de Laura Mulvey est régulièrement identifiable, seulement Buñuel complexifie ce modèle. Bien que ses films mettent souvent en scène des figures masculines qui cherchent à posséder ou à contrôler les personnages féminins, ses choix de réalisation déstabilisent volontairement le point de vue du spectateur et ainsi les empêche de s'identifier aux protagonistes masculins. En ce sens,

Conchita, Viridiana et Gloria ne sont pas de simples objets de désir, même lorsqu'elles apparaissent en position subalterne, elles conservent une certaine indépendance que les personnages masculins ne conçoivent pas.

Le recours aux concepts psychanalytiques a permis de développer cette analyse en démontrant que les agissements des hommes buñuéliens sont influencés par des mécanismes inconscients. Les films de cette étude présentent des sujets enfermés dans des mécanismes compulsifs qui les poussent à répéter constamment les mêmes schémas et échecs. Les personnages sont donc guidés par leur inconscient. Pour représenter cela à l'écran, le réalisateur a utilise des images surréalistes telles que le rêve, les fantasmes et les symboles. Ainsi, chez Buñuel la remise en cause des normes patriarcales ne se fait pas uniquement via les récits ou les dialogues, mais également par la composition des images et la mise en scène.
Par ailleurs, le cinéaste représente les corps masculins tendus et très maîtrisés. Ce grand contrôle corporel fait partie de la tentative des personnages d'assurer leur image de puissance et de maîtrise, opposée à leur désirs et pulsions inavouables. En effet, leur corps trahit leur véritables pensées et intentions, la fatigue de Don Jaime renvoie à son âge et au fait qu'il vit dans le passé, la rigidité de Francisco montre qu'il cherche à tout contrôler et enfin le vieillissement de Mathieu ente en contraste avec la vitalité de Conchita qu'il ne parvient pas à satisfaire. En ce sens, les figures masculines buñuéliennes dénoncent et critiquent l'instabilité des normes patriarcales de son époque.

Cependant, nous ne pouvons déclarer que l'œuvre de Buñuel ne propose qu'une dénonciation des failles de la masculinité. En effet, son cinéma reste équivoque. Il constitue une critique ouverte de ses personnages masculins tout en ne condamnant jamais réellement leur actions. En réalité, Buñuel fait le choix de conserver une certaine distance ironique voire même parfois une certaine empathie envers ses protagonistes masculins. Cette ambivalence est d'ailleurs en parfait accord avec une déclaration de Buñuel lorsqu'il témoigne dans son livre avoir vécu « parmi de multiples contradictions[45] ». En somme, son œuvre ne s'efforce pas à soumettre une morale évidente, mais plutôt à révéler les contradictions inhérentes à l'être humain et les discordances provoquées par les normes sociales.

[45] Luis Buñuel, *Mon Dernier Soupir*, *op. cit.*, p.109.

Ce mémoire permet donc d'affirmer que Luis Buñuel est un cinéaste qui expose le fonctionnement des normes masculines et leur instabilité. Cette critique n'a pas recours à une position explicitement militante de la part du réalisateur, mais par une représentation permanente de l'échec des modèles patriarcaux. Ses figures masculines cherchent constamment à maintenir une illusion de pouvoir, seulement celle-ci est sans cesse mise à mal par le désir, les pulsions et la volonté de contrôle des protagonistes.

En croisant esthétique surréaliste, critique sociale et psychanalyse, Buñuel construit une représentation intimement ambiguë mais foncièrement critique de la masculinité hégémonique. Dans son œuvre, Buñuel expose donc l'autorité patriarcale comme une série de performances et de mécanismes de contrôle qui ont pour objectif de dissimuler une grande précarité. Cette fragilité, présente dans les trois films du corpus, est l'un des fils conducteurs essentiels de son cinéma.

Dans la continuité de cette recherche, une étude plus vaste pourrait notamment s'attacher à analyser la représentation de la masculinité dans les autres films de Luis Buñuel, ou encore comparer son œuvre à celle de cinéastes modernes qui questionnent également la mise à mal du masculin, tels que David Lynch ou Pedro Almodóvar. Par ailleurs, il serait aussi intéressant d'explorer le regard des personnages féminins et leur place dans le cinéma de Buñuel. Bien que ce mémoire soit essentiellement ciblé sur les personnages masculins, il est évident que leur déconstruction ne peut être envisagée indépendamment de l'autonomie et de la résistance des figures féminines qui leur font face. En somme, l'œuvre de Luis Buñuel ne se satisfait pas de représenter la masculinité, elle en dévoile les discordances, les fantasmes et les lacunes profondes.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles concernant Luis Buñuel :

Astre (Georges-Albert), « Note sur les fonctions du symbole chez Buñuel », *Études cinématographiques*, n°11, 1962, p. 73-78.

Beylie (Claude), « El ou le héros bunuélien », *Études cinématographiques*, Lettre modernes Minard, n°12, 1963, p.180-186.

Buñuel (Luis), *Mon Dernier Soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982.

Drouzy (Maurice), *Luis Buñuel, Architecte du rêve*, Paris, Lherminier, 1978.

Montagne (Albert), « L'Amour fou chez Buñuel, vision surréaliste de l'hispanité », *Les cahiers de la cinémathèque*, n°77, avril 2005, p. 90-95.

Taranger (Marie-Claude), *Luis Buñuel le jeu et la loi*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990.

Tesson (Charles), *Luis Buñuel*, Paris, Cahiers du Cinéma Éditions, 1995.

Ouvrage théorique sur le cinéma :

Cotte (Olivier), *Écrire pour le cinéma et la télévision*, Malakoff, Dunod, 2014.

Ouvrages théoriques sur les études de genre au cinéma :

Connell (Raewyn), *Masculinités*, Paris, Éditions Amsterdam, 2022.

Rosen (Marjorie), *Popcorn Venus : Women, Movies and the American Dream*, New York, Avon, 1973.

Uceda (Francisco), *Tout sur les hommes d'Almodovar*, dir. Juan Rey, New York, Peter Lang Group, 2017.

Ouvrages théoriques (cinéma et littérature) :

Bakhtine (Mikhaïl), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Bloomington, Indiana University Press, 1965.

Breton (André), *Manifeste du surréalisme* [1924], Paris, Gallimard, 1969.

Dyer (Richard), *Stars*, Londres, British Film Institute, 1979.

Ouvrage sur la théorie du son :

Szendy (Peter), *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Minuit, 2007.

Ouvrages de psychanalyse :

Freud (Sigmund), *Essais de psychanalyse* (1921), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001.

Freud (Sigmund), *L'inquiétante étrangeté* (1919), Paris, Hatier, 1992.

Freud (Sigmund), *L'interprétation du rêve* (1900), Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

Freud (Sigmund), *Totem et Tabou* (1912), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967.

Freud (Sigmund), *Trois mécanismes de défense : le refoulement, le clivage et la dénégation* (1915), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2013.

Lacan (Jacques), *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, Éditions du seuil, 1973.

Ouvrage d'économie politique :

Bataille (Georges), *La Part maudite* (1949), Paris, Les éditions de minuit, 2014.

Articles de périodiques sur les études de genre au cinéma :

Martinicorena (Sofía), « « Are You a Bad Boy? » : Variations of the American Adam in David Lynch's Blue Velvet », *Gender Studies*, vol. 20, n°1, West University of Timisoara, 2021, p.92-109.

Mulvey (Laura), « Visual Pleasure and narrative cinema », *Screen* [Automne 1975], *Visual and other pleasures*, Palgrave Macmillan, Seconde édition, 2009, p.14-27, je traduis de l'anglais.

Neale (Steve), « Masculinity as Spectacle », *Genre en séries*, vol. 24, Issue 6, Oxford University Press, 1983, p.2-17.

Article de périodique sur la psychanalyse :

Lacan (Jacques), « Le complexe, facteur concret de la psychologie familiale », *l'Encyclopédie française volume VIII* (La Vie mentale) [1938], *Les complexes familiaux,* Navarin éditeur, 1984, p.19-73.

Entretien avec Luis Buñuel :

Bazin (André) et Doniol-Valcroze (Jacques), « Entretien avec Luis Buñuel », Paris, *Cahiers du cinéma*, n°36, juin 1954, p.2-14.

Document radiophonique :

Lançon (Philippe), « Luis Buñuel en poète », France Culture, 2022, 28 min, mise en ligne le 25 juin 2022, consultée le 4 octobre 2025 : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/poesie-et-ainsi-de-suite/luis-bunuel-poete-4898750

CORPUS FILMIQUE

1953, *Él* (Tourments), Luis Buñuel, Mexique, production : Ultramar Films, Oscar Danciger, Tepayac, noir et blanc, 91 mn.

1961, *Viridiana*, Luis Buñuel, Espagne-Mexique, production : Gustavo Alatriste, Uninci, Films 59, Ricardo Muñoz Suay, noir et blanc, 91 mn.

1977, *Cet obscur objet du désir*, Luis Buñuel, France-Espagne, production : Serge Silberman, Greenwich Film, Incine, Les Films Galaxie, 105 mn.