

Document Citation

Title	Tristana, notes sur noser de presse
Author(s)	Pierre Baudry
Source	<i>Publisher name not available</i>
Date	
Type	article
Language	French
Pagination	
No. of Pages	4
Subjects	Buñuel, Luis (1900-1983), Calanda, Spain
Film Subjects	Tristana, Buñuel, Luis, 1970

“Tristana”, Notes sur son dossier de presse par Pierre Baudry

0.1. A quoi servent les critiques cinématographiques des journaux quotidiens et des hebdomadaires ? Telle est la question ici posée, et je voudrais essayer d'y répondre partiellement en examinant ce qui s'est écrit en France sur *Tristana*. Ce qui oblige à une double précision : le présent article n'a pas pour visée de défendre les analyses des *Cahiers* par une vaine entreprise de dénigrement qui aurait pour fragile paravent le couple malmené idéologie/science (théorie) : le lieu de ce texte ne saurait être celui d'une science : il faudrait, entre autres, qu'ait été élaborée une théorie générale des idéologies (théorie dont, pour autant que nous soyons dans son attente, on peut au moins interroger les limites de pertinence).

0.2. Il s'agit plutôt ici, à l'occasion d'un film partout (ou presque) accueilli comme un « chef-d'œuvre » et dont nos tentatives théoriques nous font croire à l'extrême intérêt, d'examiner les types de discours que les critiques des quotidiens et des hebdomadaires peuvent tenir, de quelle(s) manière(s) les idéologies parlent (sont parlées) en eux à propos d'un film, de classer de façon provisoire ce qu'un film leur sert à répéter (en attendant de pouvoir montrer ce qu'ils ne disent pas).

0.3. Classification provisoire, pour deux raisons : d'une part, l'exigüité du corpus. Pour bien faire, il faudrait suivre lesdits critiques non pas sur un seul film, mais sur plusieurs, pendant un an par exemple (il n'est pas dit que nous ne le ferons pas). D'autre part, à cause de cette remarque essentielle : qu'un discours critique n'exerce pas son éventuelle impertinence sur une série de vérités, pour les « aliéner » dans son idéologie ; le film en tant que tel se propose de lui-même à la « diversité » des interprétations (des systèmes de représentation) ; autre chose d'ailleurs étant la flagrance possible de ces différentes lectures à fonctionner (pour en arriver parfois à remplacer le travail d'interprétation par des bavardages annexes).

0.4. Donc, répétons-le : il n'est pas question de ridiculiser des journaux et des journalistes (même si certains nous en donnaient l'occasion), mais de chercher quels genres de jeu idéologique sont utilisés dans leurs critiques.

1.1. Aucun discours n'est innocent : tant son origine (le lieu d'où il est parlé) que sa fonction (son rôle et son mode d'existence) l'immergent d'emblée dans une situation idéologique relativement spécifique. Ainsi ne peut se dénier le caractère promotionnel de la critique cinématographique : celle-ci prétend informer, c'est-à-dire qu'elle transforme. Elle prétend donner des descriptions des objets filmiques, descriptions qu'elle accompagne de louanges et/ou de blâmes.

1.2. Bref, notre hypothèse de départ est qu'elle propose à ses lecteurs une lecture esthétique de classe ayant pour rôle de promouvoir ou de perpétuer des schémas idéologiques précis.

En correction de 0.3., précisons qu'il existe effectivement des films à propos desquels cette lecture esthétique de classe trouve malaisément à s'employer (ainsi, jusqu'à une date récente, la critique idéaliste n'employait pour défendre Eisenstein que l'argument de sa plastique, et le rangeait subrepticement dans le groupe des « formalistes » — connoté péjorativement — du montage).

De manière générale donc, les critiques cinématographiques des quotidiens et hebdomadaires servent à imposer un

sens à ce dont elles parlent (« imposer » entendu ici comme dans « imposition des mains »).

1.3. Cette imposition, comme on l'a vu, se pare de mérites de l'« information ». En d'autres termes, elle « rend compte ». Elle croit (ou veut faire croire) qu'avant l'obligatoire judication, il lui est donné de pouvoir décrire. C'est-à-dire, prétend-elle, de reproduire (imparfaitement certes, à cause de « la différence irréductible de l'image et de la parole », mais du moins « le plus objectivement possible ») son objet. C'est-à-dire qu'en fait elle le modèle, elle l'aménage, non dans un but d'analyse, mais à la fin de trouver en lui de quoi exercer sa judication.

Ce que je voudrais montrer, c'est que le sens imposé par cette (illusoirement double) opération était déjà là, et que son imposition consiste en un ajustement.

2.1. Citons Louis Chauvet, exemplaire en l'occurrence : « On reprochera peut-être au nouveau film de Bunuel *Tristana* d'évoquer des mœurs démodées (le scénario s'inspire d'un romancier castillan de la fin du XIX^e siècle Perez Galdos). Il s'expose aux légers ricanements que soulève chez la plupart des spectateurs d'aujourd'hui le mélodrame bourgeois. Mais on sait que Bunuel adore le mélodrame bourgeois auquel il imprime d'ailleurs une marque très personnelle, surtout lorsqu'il s'agit de décrire les turpitudes, les habitudes secrètes, la morbidité ou la décadence de cette classe sociale. « Voici les raisons personnelles qui me font apprécier l'œuvre. J'aime Tolède où l'action se déroule. Je suis fasciné par les caractères espagnols orgueilleux et violents, même quand ils provoquent des péripéties emphatiques dont l'outrance prête à sourire.

« Or le film est une longue promenade à travers Tolède. Et les protagonistes ont un accent espagnol des plus âpres. Au moral bien sûr.

« Une jeune fille et son tuteur. L'homme : un vieux gentilhomme traditionaliste en tout sauf qu'il est libre-penseur et trop galant pour son âge. Intraitable sur les questions d'honneur. Capable de tuer par jalousie (toujours l'Espagne). La jeune fille : apparemment soumise mais, parce que très belle, clandestinement rebelle. Cède au tuteur. S'éprend d'un peintre rencontré par hasard. Et les ennuis commencent. De plus une terrible maladie vient la frapper. On l'ampute d'une jambe (horreurs du mélodrame !). Elle saura se venger de tout et de tous. Féroce et froide.

« L'opinion publique, entre eux : puritaine.

« Les personnages secondaires viennent eux-mêmes d'un « folklore » bien enraciné : la vieille servante fidèle, sèche comme un roc. Le sourd-muet que Bunuel fait s'exprimer par gestes avec une étonnante exactitude et poétiquement.

« Tout cela compose un monde étrange dans une fière cité. Sans cesse Bunuel explore les rues et fouille les âmes. Visant le cœur des choses et des gens. Il surmonte les écueils du genre par les effets d'un extraordinaire intimisme qui sentre les actes. Et, naturellement, il fait ses délices des éléments morbides : quand la jeune fille se découvre devant le muet amoureux, quand le jaloux souffre. Sans oublier un certain travelling orthopédique.

« Si vous aimez Tolède, et si vous avez du goût pour les peintures de caractère et les études de mœurs, si vous n'êtes pas allergique au mélodrame espagnol que Lorca lui-même honore, ne l'oublions pas, *Tristana* ne vous laissera sûrement pas indifférent.

« Catherine Deneuve y est étonnante. Austère avec un mysté-

rieux sourire pour commencer. Autoritaire, implacable pour finir. » (Le Figaro.)

2.2. Ce texte, on le voit, s'articule en quatre parties relativement distinctes : la première énonce quelques généralités (le genre du film et la mode ; les goûts de Bunuel ; les goûts du critique). La deuxième raconte le film, la troisième le caractérise. La quatrième, reprise de la première et de la troisième, s'adresse au goût du lecteur. Mais, dans les quatre, le principe uniformément utilisé est celui de la référence :

a) L'appartenance du film à un genre : le « mélodrame bourgeois » (terme vague, vraisemblablement condensation de « mélodrame » et de « drame bourgeois » ; « bourgeois » n'étant d'ailleurs pas entendu au sens romantique, puisqu'il s'agit (comme au XVIII^e siècle) de la « classe sociale »).

Ce genre n'est pas à la mode (il n'est pas dans le goût actuel) mais

b) un renvoi au goût de Bunuel suffit pour expliquer (excuser) ce manquement à la mode : le goût de l'artiste justifie ce qu'il fait. La marque personnelle de l'artiste transforme tout.

c) De plus « *Lorca lui-même honore le mélodrame espagnol* » (sic) : une valeur culturelle vient en cautionner une autre.

d) Référence au « caractère espagnol » (« orgueilleux », « violent », « âpre »), à l'Espagne comme lieu commun, comme diapositive idéologique.

Le critique « apprécie l'œuvre » parce qu'elle renvoie pour lui à un folklore représenté (parce qu'elle lui rappelle ses vacances).

e) Une allusion non plus au goût de Bunuel mais à sa manie (« et naturellement, il fait ses délices des éléments morbides »).

Tristana est un avatar des idées fixes de Bunuel.

f) Un emploi continu, dans la description, de la « psychologie romanesque » (« le sourd-muet que Bunuel fait s'exprimer par gestes avec une étonnante exactitude et poétiquement... Sans cesse Bunuel... fouille les âmes. Visant le cœur des choses et des gens... Si vous avez du goût pour les peintures de caractères et les études de mœurs... »)

Bunuel serait une sorte de La Bruyère espagnol (1).

2.3. Regroupons ces remarques : selon cet article du Figaro, *Tristana* est à la fois :

- un « mélodrame bourgeois » ;
- une œuvre bunuelienne ;
- un objet de valeur culturelle ;
- un film sur l'âme espagnole ;
- une étude de mœurs.

2.4. Si nous relions deux à deux tous ces éléments,

a) et b) : nous obtenons cette thèse : la subjectivité (l'imaginaire souverain) de Bunuel transcende le genre dans lequel il s'exprime.

Cette idée renvoie au mythe de la « création » artistique.

a) et c) : la Culture comme Savoir, comme thésaurus (« *Le mélodrame espagnol que Lorca lui-même honore, ne l'oublions pas* »). « Mélodrame bourgeois », dans son imprécision, donne le semblant de ce savoir.

Tristana, par le biais du genre, est annexé à l'histoire anarchique(ou autonome) de la culture.

a) et d) : Que *Tristana* soit un mélodrame bourgeois ne l'empêche en rien d'être l'expression de l'âme espagnole. Il n'y a aucune distance entre les thèmes du mélodrame et les lieux-communs, les « vérités » sur l'« Espagne ». Bref, l'Espagne est tout à la fois folklorique et mélodramatique. L'Espagne est une entité mythique (imagerie qui sans doute sert à masquer, ou à faire oublier, qu'elle est le lieu de luttes politiques).

a) et e) : Même s'il est démodé, le mélodrame est un genre exact. Ce qu'il dit est juste. L'art « exprime la réalité ».

Renvoyons seulement ici à ce qu'a écrit Marx sur Eugène Sue et le mélodrame dans *La Sainte Famille*.

b) et c) : Le film est de Bunuel — il est donc une valeur culturelle. Il y a de grands artistes dont chaque œuvre est un « événement ».

Ici on peut pointer une fonction annexe de ce genre de critiques : ils « mettent au courant » sur l'événement artistique, permettant ainsi à leurs lecteurs d'« être dans le vent » en société.

b) et d) : Combinaison inexploitée par le texte de Chauvet, mais qu'on trouvera dans d'autres critiques : Bunuel, cinéaste espagnol longtemps en exil, retrouve enfin l'Espagne de sa jeunesse.

b) et e) : Bunuel est dans le secret des âmes. L'artiste est psychologue, il en sait long sur l'humanité.

Idee qui fait fi du concept de représentation, et en général,

du divorce entre observation psychologique et « vision du monde ».

c) et d) : *Tristana*, en tant que film sur l'âme espagnole, doit être vu. (Combinaison quasiment inexploitée, sinon dans le passage où est cité Lorca.) La diapositive idéologique (cf. 2.2.) acquiert, par le biais du film de Bunuel, ses lettres de noblesse culturelle.

c) et e) : L'étude de mœurs est un objet culturel (combinaison non exprimée mais latente).

d) et e) : *Tristana* est à la fois une promenade à travers Tolède et une peinture de caractères : les Espagnols et les villes qu'ils habitent sont les deux faces d'une même réalité. C'est une seule opération que d'« explorer les rues » et de « fouiller les âmes », de « viser le cœur des choses et des gens ». (Thème aux résonances barrésiennes).

2.5. On le voit, cette critique parue dans « Le Figaro » convoque et articule un nombre restreint de thèses et de thèmes idéologiques préexistants. Il semblerait que, loin de les convoquer pour parler de *Tristana*, elle prenne au contraire prétexte du film pour les convoquer (les reconduire). Le lecteur du « Figaro » verra *Tristana* selon ces schèmes : la critique de Louis Chauvet a annexé *Tristana* à l'idéologie du « Figaro ».

3.1. L'idéologie du « Figaro », certes. Mais les schémas mis en œuvre paraissent en fait servir presque partout ailleurs. Ainsi Henry Chapiro, dans « Combat » : « Il faut se défier à tout prix des premières réactions que l'on éprouve devant *Tristana*, ce nouveau film de Luis Bunuel qui bouscule les idées reçues, déclenche des polémiques, et sème le malentendu aussi bien parmi ses défenseurs que dans les rangs de ses adversaires. Les inconditionnels auront bien tort de s'accrocher à La Voie Lactée, à Belle de Jour ou à Viridiana. S'il fallait remonter dans le temps, ce serait à Archibald de La Cruz que fait penser *Tristana* par son curieux mélange d'humour, de clins d'œil surréalistes, et d'amertume foncière. En retrouvant l'Espagne de sa jeunesse dont il recrée le climat étriqué et petit-bourgeois, Bunuel retourne aux sources : pour la première fois depuis longtemps, le décor s'intègre parfaitement aux personnages, et on en arrive à oublier que les dialogues sont en français dans le texte.

« *Tristana* est un très beau film sur la fausse innocence, et une parabole sur la rancune. L'histoire du film, qui aurait inspiré à Maupassant une étrange nouvelle, se déroule à deux niveaux : au premier degré, les péripéties d'une jeune fille étouffée par les préjugés d'un milieu régi par des canons hypocrites et désuets, par-delà l'anecdote, une réflexion amère et désabusée sur l'amour, et la lâcheté humaine. On dirait que sur le tard Bunuel éprouve encore l'envie de régler ses comptes à une société espagnole sclérosée par le respect des formes, et d'un code de vie bien pensant.

« Dans le rôle de *Tristana*, Catherine Deneuve montre que ses dons, sa sensibilité, son instinct d'actrice sont illimités, dès qu'elle se trouve en présence d'un grand cinéaste.

« UN REGARD SANS PITIE.

« Si elle n'avait pas su donner à son personnage ce côté sec, retors et sombre sous des apparences d'ange de pureté, *Tristana* aurait frôlé le méchant mélo. Ses rapports avec Fernando Rey et Franco Nero sont d'une justesse remarquable : chacun des héros masculins illustre — par ailleurs — l'idée que Luis Bunuel se fait de l'égoïsme du vieillard qui séquestre l'adolescente au nom de la vertu, comme de la stupide brutalité du jeune homme, incapable d'assumer pleinement le bonheur et l'équilibre d'une femme qu'il est si prompt à enlever.

« *Tristana* ne plaira pas à tout le monde, parce que le regard de Bunuel est sans pitié, qu'il scrute l'univers des autres jusque dans les derniers recoins et que finalement il refuse d'être complice du faux romantisme de l'amour : dénonciation du bonheur à deux obtenu au prix d'un combat entre deux égoïsmes, satire contre la charité pratiquée à des fins mesquines, sarcasmes à l'égard des compromis immoraux proposés par les curés asservis au qu'en dira-t-on petit-bourgeois.

« Film pessimiste, *Tristana* refuse à la fois le mensonge, et les significations faciles. Les symboles du film se prêtent à une interprétation multiple et très ouverte. La jambe de *Tristana* qu'on ampute, l'a-t-elle vraiment perdue ? N'est-elle pas plutôt l'expression concrète de son adolescence volée, une auto-punition au cœur d'un phantasme, tout le film nous étant présenté comme un long retour en arrière le temps d'une rencontre.

« Entre l'image du début et celle de la fin, l'histoire n'est-elle pas en fait vécue dans la seule imagination du personnage de Catherine Deneuve ?

« Cette difficulté qu'on met à déchiffrer le film fait partie

du monde de Luis Bunuel, où le fantastique et le réel se chevauchent, l'humour et le surréel se côtoient. Dès lors, les moments apparemment peu spectaculaires du film, et l'inconséquence de certains mouvements de l'héroïne ont leur véritable raison d'être : il n'y a jamais chez Bunuel de plan, de geste ou de parole qui ne soient mûrement réfléchis.

« *Tristana*, film aussi méconnu aujourd'hui que bien d'autres œuvres de Luis Bunuel, sera dans vingt ans un classique. »

3.2. Ou Guy Teisseire dans « *L'Aurore* » (6 mai 70) :

« Il faudra s'attendre au même divorce avec *Tristana*, le dernier film de Luis Bunuel qui, lui, risque en outre de dresser les critiques les uns contre les autres. »

« Pour moi, je persiste à croire que nul n'est mieux qualifié qu'un tel homme pour parler de la vieillesse et *Tristana* c'est précisément et avant tout un admirable film sur le vieil âge, celui de la décrépitude qui faisait soupirer de dégoût Orson Welles - Arkadin dans *Dossier Secret*. »

« *Don Lope*, le gentilhomme décati de *Tristana* (incarné par Fernando Rey), savoure ses dernières illusions de jeunesse auprès de sa jeune pupille (Catherine Deneuve) qu'il aime d'abord comme un père, mais qu'il initie bientôt à des jeux moins innocents. »

« Femme-fleur vite fanée à ce contact, *Tristana* se réfugie un instant dans les bras d'un jeune peintre auprès duquel elle tente d'oublier la souillure. Mais le mal est en elle, l'amputation de la jambe qu'elle doit subir est le symbole de son infirmité morale. Ainsi diminuée, elle pourra retourner auprès de son vieux tuteur qu'elle épousera : mariage désormais blanc. *Tristana* devenue une femme cruelle et cupide bornera sa sexualité aux rapports « visuels » qu'elle aura avec un autre infirme, un jeune garçon muet. »

« Dépassé le stade du fétichisme et de quelques autres tics qui lui sont chers, Bunuel paraît dans *Tristana* beaucoup moins farceur qu'à l'accoutumée, sans doute parce que dans le personnage de *Don Lope*, libre-penseur, épris de justice sociale, il a mis beaucoup de lui-même et que dans les propos de ce personnage, il faut voir une manière de testament spirituel. »

3.3. Ou Michel Mardore (« *Nouvel Observateur* », 11 mai) :

« D'abord cela déçoit franchement. On cherche en vain les paradoxes surréalistes de *La Voie Lactée*. Malgré la présence de sourds-muets libidineux, d'une jambe artificielle et d'une tête tranchée, rien ne dérange la morne sévérité de la forme. Une couleur à dominante sépia accroît encore la tristesse du film. Et pourtant cela finit par émouvoir. Ce vieux libre-penseur des années trente, qui dans la sinistre Tolède tombe amoureux de sa pupille, c'est probablement Bunuel, mélangeant ses préoccupations actuelles et le décor de sa jeunesse. »

« Bunuel qui s'interroge sur les contradictions de l'esprit libertaire. En dépit de ses idées (contre le travail, pour l'amour libre), le vieil homme se comporte en homme. Il a besoin d'argent, il est jaloux. La fille en profite pour devenir méchante, abuser de sa faiblesse. Tout le drame de Bunuel (les concessions que l'on fait, malgré soi) est dans cette image de l'anticlérical condamné à boire du chocolat en compagnie de trois curés. Il y a là quelque chose de bouleversant qui transcende l'ennui. »

Les notules de Michel Mardore se faisant d'ailleurs de plus en plus elliptiques chaque semaine. Citons deux versions courtes :

Celle du 18 mai : « Un vieux barbon amoureux fou de sa jeune pupille. Sujet mollièresque, dont Bunuel fait un drame d'humour noir. Le barbon est un libertaire, incarnant toutes les « valeurs » bunueliennes : anticléricalisme, passion érotique, mépris de l'argent et de la société. La fille est une garce. On lui coupe la jambe : cela la rend deux fois plus garce. Elle fait crever le barbon. »

Celle du 8 juin : « La passion d'un vieux libertaire pour une jeune garce. Chant du cygne de l'amour fou. Avec un arrière-goût d'autobiographie, bouleversant. »

3.4 Que disent ces critiques ?

D'une part, elles imposent au film un caractère de message : « Parler de la vieillesse... une manière de testament spirituel » (*L'Aurore*) ; « Bunuel qui s'interroge sur les conditions de l'esprit libertaire » (*Nouvel Observateur*) ; ou encore : « *Tristana* est un film sur la fausse innocence, une parabole sur la rancune... par delà l'anecdote, une réflexion amère et désabusée sur l'amour et la lâcheté humaine » (*Combat*). »

Tristana serait donc un film qui traite de questions ou problèmes. La fonction de cette interprétation semble analogue à celle de Chauvet (Tolède ; l'âme espagnole ; l'étude

de mœurs) : au lieu d'assigner au film d'articuler une fiction, elle lui prête avant tout des intentions moralistes (et justifie ce remplacement par un « par delà » arbitraire).

Selon elles, il existe deux niveaux ou degrés dans l'œuvre : le premier (l'« anecdote ») n'est là que pour délivrer de manière artistique le deuxième niveau, qui est le (vrai) sens du film, le résultat (ou la démarche ?) d'une réflexion. Mais comme ce sens est diffus, ces critiques se donnent comme tâche de le rendre manifeste ou évident ; elles permettent de repérer le (vrai) sens (le message) dans l'opacité de l'œuvre ; pourtant elles ne prétendent pas (ou prétendent ne pas) en dire plus que celle-ci : elles ne font que révéler une vérité.

Cette vérité, d'ailleurs, l'artiste lui-même en a eu le savoir le premier : Bunuel « parle de... ». L'artiste a la maîtrise des sens qu'il déploie. En un mot, il « crée ». C'est-à-dire que toute compréhension du film n'est possible qu'à se référer à son auteur comme sujet, comme intimité (2).

Ce qui, pour *Tristana*, a pu se faire de quatre manières : — Par un renvoi à l'« univers », au « (petit) monde bunuelien » (en s'autorisant des films précédents), aux « tics » de Bunuel. Outre les textes déjà reproduits, citons :

« Nous retrouvons péle-mêle la force et les faiblesses de Bunuel, ses grandes violences et ses petites manies... Bunuel ne dit plus ses obsessions, il les assène » (François Nourissier, in « *L'Express* »).

« Déjà si loin de nous, Luis Bunuel n'essaie plus de nous étonner ou de nous choquer... plus de sarcasmes même... Luis Bunuel n'a plus la force ni l'envie de blasphémer. Pas même celle de protester » (Claude Mauriac, in « *Le Figaro Littéraire* »).

« *L'arsenal complet de Bunuel s'y niche... C'est le « digest » sainte-nitouche de l'univers bunuelien »* (Jean-Louis Bory, in « *Le Nouvel Observateur* »).

« *Tristana est la critique d'une certaine société bourgeoise, bête noire de Bunuel, qui juggle les âmes et les corps »* (« *Le Nouveau Cinéma* ») (3).

Les préoccupations du réalisateur sont assimilées à des tics ou à des obsessions, c'est-à-dire qu'il n'y a aucun besoin d'éprouver leur validité ou leur pertinence, ni le procès de leur fonctionnement dans le film, mais seulement de désigner l'antienne qu'il répète. Bunuel, demiurge maniaque, n'a à rendre de comptes à personne. Cela implique du même coup que personne n'a de comptes à lui rendre. En désignant l'antienne, on la désamorce, on la confine à l'esthétique (4).

Mais, de manière générale, que présuppose une telle référence ? Ce grand principe que, si les films de Bunuel sont tels qu'ils sont, c'est parce qu'ils sont de Bunuel. L'« originalité » de l'artiste est la dernière instance d'interprétation de son œuvre, car il est l'inventeur de ses lois, de son ordre. (Cette thèse, faut-il le dire, est une sorte de théologie renversée, qui met en jeu les idéologies humanistes de l'homme comme Dieu lui-même.)

Omnipotent, l'artiste est également vérace (malgré les « tics ») : « *Film pessimiste, Tristana refuse le mensonge... Le regard de Bunuel est sans pitié... il scrute...* » (*Combat*). Il voit, et représente, les choses telles qu'elles sont, parce qu'il est libre (autant dire qu'il n'a pas d'être-de-classe, que son film ne l'engage dans aucune attitude-de-classe).

— Œuvre-message, *Tristana* est un film-testament :

Luis Bunuel ayant annoncé (une fois de plus...) que *Tristana* serait son dernier film, on s'est empressé de voir en lui un film-clôture ; parce qu'un de ses personnages principaux est vieux, on a voulu y voir un film sur la vieillesse :

« *Tristana semble être surtout une sombre méditation sur la maladie, la vieillesse et la mort* » (Robert Chazal, « *France-Soir* »).

« ... Il le sait bien, le vieux Bunuel, tout comme le sait Picasso, lui aussi à l'heure de sa mort léguant comme un cadeau royal un testament superbe... » (Alexandre Astruc, « *Paris-Match* »).

« *Rien que de sage ici et de modéré. La seule catastrophe, immodérée, de la vieillesse. Luis Bunuel prend pour lui-même conscience de ce qu'est l'enlissement de l'âge et il nous met dans la confiance* » (Claude Mauriac, « *Le Figaro Littéraire* ») (5).

— Bien plus, parce que le réalisateur est vieux, et qu'un des personnages l'est aussi, on a pu identifier Bunuel à *Don Lope* ; à cet égard, les textes de Guy Teisseire et de Michel Mardore sont les plus flagrants, mais citons aussi Claude Mauriac (loc. cit.) : « *C'est Bunuel qui est en scène sous les apparences de Don Lope. Le roman de Benito Perez Galdos, « Tristana », lui est un prétexte. Il y a longtemps qu'il voulait le tourner. Et s'il en fut longtemps aussi (sic) empê-*

ché, ce fut peut-être qu'il suscita inconsciemment ce retard, attendant que l'heure, son heure, soit venue. »

Tristana n'est plus (ou plus seulement) un testament, mais une confession, une autobiographie ; toute distance est réduite (6) entre le réalisateur et le réalisé.

En bref, Bunuel se raconte, il s'est mis lui-même dans son film. Ce qui implique que Don Lope soit le héros du film. (Car il est de bonne tradition de penser qu'un auteur ne peut se fantasmer que dans le rôle principal.) On remarquera d'ailleurs que quand n'est pas faite l'assimilation Bunuel-Don Lope (Chauvet, Chapier), le rôle du héros peut s'attribuer aussi bien à *Tristana*. Mais, dans un cas comme dans l'autre, personne ne signale qu'entre Don Lope et *Tristana* s'établit une réciprocité de type sadien, qui leur attribue ce qu'on pourrait appeler une « égalité héroïque ». Donner la place de héros à l'un(e) à l'exclusion de l'autre, c'est bien transformer un rapport sadien en thème hystérique : *Tristana* est alors reconnu comme un mélodrame (et, par exemple, l'amputation est alors interprétée à contre-sens).

— *Tristana* étant le premier film que Bunuel ait tourné en Espagne depuis plusieurs années, y a été vu l'indice d'un « retour au pays natal » : outre « Combat » (« En retrouvant l'Espagne de sa jeunesse, Bunuel retourne aux sources »), citons Astruc (loc. cit.) : « Bien plus qu'à tout fétichisme, qu'à tout musée d'horreur, c'est en définitive à l'Espagne éternelle, l'Espagne qui s'est immobilisée une fois pour toutes... que renvotte *Tristana*. Elle n'a pas changé, l'Espagne, elle ne changera jamais, il le sait bien le vieux Bunuel... Il sait, cet errant, chassé de Madrid à Paris, d'Hollywood au Mexique — fatalité de tous les metteurs en scène dont la seconde patrie n'est jamais que le petit carré de terre où ils peuvent planter leur caméra, installer leurs projecteurs — il le sait bien cet ermite enfermé dans une surdité que je veux bien croire en partie volontaire, que, malgré tout, et quels que soient les chemins de l'exil, on n'emporte jamais tout à fait sa patrie à la semelle de ses souliers. »

3.5. Si l'on dresse un tableau des critiques précitées, en leur attribuant des signes positifs ou négatifs selon la présence ou l'absence des quatre types de référence à « Bunuel », on verra que, si le premier type est omniprésent, les trois autres ne coexistent que rarement dans le même texte. Par ailleurs, leur distribution ne semble pas obéir à une règle précise. On peut donc supposer qu'ils sont en fait interchangeables, et que l'essentiel est qu'ils occupent une scène, ayant pour double rôle de ressasser le nom de Bunuel (valeur d'échange du film ; les critiques ne sont pas des informateurs mais des colporteurs) et d'articuler la vision du film sur l'idéologie de la production artistique comme création, et celle du créateur comme unité causatrice séparable et autonome.

3.6. Dans le texte de Chauvet, le nom de Lorca servait de garant culturel. Dans celui de Chapier, Maupassant tient lieu de référence extracinématographique. Lui est adjoint l'assertion : « ... *Tristana*, film aussi méconnu que bien d'autres œuvres de Luis Bunuel, sera dans vingt ans un « classique », qui fait appel à l'histoire du cinéma comme succession objective de « chefs-d'œuvre », et a pour double effet de signaler l'importance culturelle du film, importance que le corps du texte critique avait été impuissant à démontrer, et d'autre part de certifier rétroactivement la véracité de ce texte, véracité prémonitoire au regard de l'« objectivité » de l'histoire.

Comme renvois culturels, on pourra citer aussi :

« *Magie noire ou blanche, même lorsqu'y éclate la couleur, don du Ténébreux, du Veuf, de l'Inconsolé, comme disait de lui-même Gérard de Nerval — et que Nerval n'ait pas encore inspiré le dernier Bunuel me surprend toujours un peu. A quand « Aurélia » — la vraie ? »* (Jacques De More, in « Le Nouveau Cinéma »).

« *Le sujet ? On dirait presque « Le Barbier de Séville »... Ici, comme dans les tableaux de Chirico... »* (A. Astruc, loc. cit.).

« *Cette « Ecole des Femmes » qui finit en roman de Mauriac... »* (F. Nourissier, in « L'Express »).

Ces diverses allusions semblent avoir pour objectif de touiller la bouillie de la culture en y mêlant *Tristana*, bouillie où toutes choses se valent (les contradictions sont superficielles) et ne sont là que pour une chose : exprimer l'« Humain ».

4. Si le style d'expression diffère (ainsi, Chapier utilise parfois les mots « phantasme », « idéologie »..., dans des sens bien sûr analogiques), on l'a vu : les contenus ne varient guère. De « L'Aurore » au « Nouvel Observateur », ce qui se dit sur *Tristana* réitère des thèmes idéologiques dominants (c'est certes un truisme que d'affirmer que l'idéologie dominante domine en l'occurrence, mais notre avis est qu'il

importait de le montrer), la lecture esthétique de classe des critiques ici étudiées étant celle de la classe dominante.

J'avais annoncé une série de remarques fragmentaires et provisoires ; ainsi en a-t-il été. Aussi l'énonciation de généralités conclusives ne s'impose-t-elle pas. Travailler ce concept de lecture esthétique de classe, ici trop flou et imprécis, c'est ce qui, j'espère, pourra être fait prochainement dans une autre occasion (7). On pourrait pourtant donner d'elle une première définition approximative : une lecture esthétique de classe est l'opération idéologique par laquelle, à propos d'un objet esthétique, sont ajustées les thèses d'une idéologie (ou d'une série d'idéologies), dans la double fonction de reconduire lesdites thèses et d'imposer audit objet un sens en accord avec les intérêts de la classe sociale que sert l'idéologie effectuant cette opération. — Pierre BAUDRY.

(1) On remarquera à cette occasion un fort beau glissement logique par le signifiant : « Parce que très belle, clandestinement rebelle ».

(2) Bien qu'il n'appartienne pas au corpus, je ne saurais omettre de citer ici Robert Benayoun (« Positif » n° 117) : « ... Les seuls critiques dignes de ce nom, les seuls qu'on puisse lire encore sont ceux, fort rares, qui avant toute considération sociologique, financière, idéologique, esthétique ou mondaine tiennent compte des tempéraments, des caractères, des univers intimes, du courage personnel, et de l'intégrité créatrice d'un auteur... On doit pouvoir en épinglant un jeu de scène bref, se dire : « Voilà pourquoi il a fait le film », ou : « Ce mouvement de caméra répond à une question que le réalisateur se posait il y a dix ans », ou plus prosaïquement : « Cet homme déteste l'ail ».

« Quelle joie d'écrire pendant des années sur un parfait inconnu, sans même connaître sa photo, puis d'apprendre, le rencontrant, qu'il est bien tel qu'on l'avait aventureusement décrit ! Quelle joie pour le réalisateur, de lire dans une ligne ou une phrase, la justification inavouée de deux années ou plus, de travail frénétique ! »

Bref, pour Benayoun, le travail du critique est de trouver des hommes à travers les œuvres des auteurs, et la plus belle récompense du réalisateur est de voir le critique deviner son intimité. Sous les deux parapluies de la Connaissance Surréaliste et de la connaissance personnelle des Auteurs, Benayoun ne dit rien d'autre en fait que Chapier ou Chauvet — de manière plus retorse certes. Mais écrire dans une revue de « gauche », être persuadé qu'on est l'Héritier du surréalisme en France, cela suffit-il à garantir la justesse théorique d'un article ?

(3) Le résumé du film, en trois parties, dont est extraite cette citation, est un modèle d'interprétation « hystérisante » : 1 : *Tristana - Catherine Deneuve a cru trouver une affection paternelle auprès de son tuteur (Fernando Rey). Mais, selon l'inquiétant univers de Bunuel, elle s'aperçoit bientôt que son père adoptif nourrit à son égard des sentiments trop passionnés.* 2 : *En fuyant Madrid en compagnie du jeune peintre Horacio (Franco Nero), Tristana espère connaître le grand amour. Mais, apparemment, l'orpheline n'est pas faite pour le bonheur.* 3 : *Auprès de Lola Gaos — la servante-maitresse du tuteur qu'elle a fini par épouser — Tristana connaîtra le désarroi de la solitude et de la maladie. Aussi impitoyablement que les précédents, le dernier film du grand Bunuel nous projette dans un destin humain tragique, sans issue. Tristana est aussi, tout comme Viridiana ou Belle de Jour, la critique d'une certaine société bourgeoise, bête noire de Bunuel, qui jugule les âmes et les corps... »*

(4) Nous ne voudrions pas pour autant faire de Bunuel un révolutionnaire, loin de là, notre avis — mais ici n'est pas le lieu d'en discuter — étant que *Tristana* n'est pas susceptible de changer quoi que ce soit.

(5) Si jamais Bunuel fait un film dont les protagonistes sont des enfants, dira-t-on qu'il a la nostalgie de sa jeunesse ?

(6) Si elle existe, ce que nous ne saurions ici décider.

(7) En étendant l'étude aux critiques des mensuels spécialisés, écartés pour l'instant de façon un peu arbitraire, et en voyant de quelle manière cette lecture s'exerce dans les publications communistes.