

Document Citation

Title	Le curé de la guillotine
Author(s)	Pascal Bonitzer
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

qui demeure liée pour moi aussi bien à ma dureté indéniable qu'à l'angoisse que m'inspire continuellement la nécessité de mes actes.»

Si la fiction n'élabore pas son écriture, le symbolique, comme une *différence marquée* du « réel » (du représenté), tout le dispositif, soit se réduit à la délimitation classique du réel et de l'imaginaire, soit s'effondre dans une euphorie imaginaire à bon marché, prodiguant vainement l'effet de rêve. Cette nécessité du scénario comme garantie du réel et surface de protection de l'écriture a toujours été pensée par Bunuel, et précisément Bataille la notait en 1929, à propos du *Chien andalou* : « Ce film se distingue des banales productions d'avant-garde en ceci que le scénario prédomine » (Dictionnaire de « Documents », article *Œil*). Il y a donc de l'imbécillité à reprocher, sans en interroger la possible nécessité transgressive, à la filmique bunuelienne d'obéir « respectueusement à la narration bourgeoise » (« Cinéthique » 7-8).

Le cinéma n'est une langue qu'en tant qu'une fiction, et surtout la *répétition* de cette fiction le constituent comme telle. Le saut transgressif qui *comprend* cette langue ne peut se faire que dans un jeu, une différence réglée (stratégique) de cette langue avec/ en elle-même, c'est-à-dire *dans* la clôture de la représentation. Par quoi le cinéma aussi peut se définir, en un sens très précis, comme une *histoire de l'œil*. — Pascal BONITZER.

1) On sait la complicité de l'idéologie libertaire et de la loi, et la réversibilité du christianisme et de l'anarchisme.

2) Je pense surtout aux Japonais : Masumura, Oshima. Il n'y a pas lieu de voir un hasard dans le fait que ce soient des cinéastes japonais qui manifestent les plus profondes affinités d'écriture avec la filmique bunuelienne.

L'« écriture » symbolique et l'écriture non phonétique (telle que la japonaise) ont partie liée.

3) Naturellement ça n'empêche pas, bien au contraire, ces objets de comporter par leur aspect comme par leur fonction diégétique et/ou référentielle une *valeur* symbolique. Et cette valeur joue précisément comme valorisation des effets de la fiction. Il n'est, chez Bunuel, aucunement question de valeur, mais de trace.

4) Il (ne) s'agit (que) d'un signifiant et comme ici le film fonctionne en tous points comme un rêve, une citation n'est pas inutile : « Disons que le rêve est semblable à ce jeu de salon où l'on doit, sur la sellette, donner à deviner aux spectateurs un énoncé connu ou sa variante par le seul moyen d'une mise en scène muette. *Que le rêve dispose de la parole n'y change rien, vu que pour l'inconscient elle n'est qu'un élément de mise en scène comme les autres.* C'est justement quand le jeu et aussi bien le rêve se heurteront au manque de matériel taxiématique pour représenter les articulations logiques de la causalité, de la contradiction, de l'hypothèse, etc., qu'ils feront la preuve que l'un et l'autre ils sont affaire d'écriture et non de pantomime » (Lacan, souligné par moi). L'analogie du film et du rêve porte sur une question d'écriture et non d'effet. Il est par ailleurs douteux qu'on puisse affirmer en général qu'« un film est un rêve » (Welles).

5) Le chocolat est un important maillon de la chaîne. On le trouve également associé à la fonction ecclésiastique dans *Nazarin*, et de la même manière à l'opulence de celle-ci, à l'épiscopat. La séquence où il apparaît dans ce deuxième film s'achève par un travelling plongeant sur la tasse et le verre de lait, qui sont exactement les mêmes que dans *Tristana* ; cf. sur ce point, l'article de Sylvie Pierre.



Tournage de *Tristana* : Luis Bunuel et Catherine Deneuve.

logie (1) et l'inscription claire du côté où se situe en définitive Don Lope : celui de l'ordre, cf. les personnages du commandant de gendarmerie et du prêtre dans la deuxième partie de ce qui, à ce niveau, se lit comme une fable brechtienne).

Mais il est un tout autre niveau, où la fiction n'est plus régie que par la logique du symbolique et où les personnages, les objets, etc., bref les « actants », ne sont plus chargés du statut de sujet mais se décomposent en une série de gestes (d'anaphores), corps morcelé du film où s'inscrit la symptomatique impersonnelle qui définit la charge érotique et l'écriture de *Tristana*.

Que signifient à ce niveau les syncopes logiques de la séquence de l'église ? Au contraire de films qui se définissent également par une écriture « symbolique » jouant sur le registre érotique (2), le décalage, le décrochement, l'écart, la rupture par quoi se manifeste le signifiant (c'est-à-dire au défaut de la signification), n'est pas marquée ici par une aberration positive, repérable (comme celles par exemple qui jalonnent *Koshikei*), mais par de banals coq-à-l'âne qui ne bouleversent ni n'illisibilisent jamais la couche la plus superficielle de la fiction, c'est-à-dire la « marque de réalité » et la structure événementielle qui lui est liée (les comportements des personnages restent toujours d'une parfaite crédibilité, en ce sens le film renforce le code, l'esthétique dominante, mais c'est pour mieux la subvertir).

Si la lecture intervient, c'est donc dans cet après-coup où le film fini, le spectateur remarque que les pantoufles de Don Lope ont suivi un itinéraire, matériel d'abord dans la fiction, mais qu'il ne peut manquer d'interroger comme symbolique, vu que contrairement à un principe pratiquement intangible de la cinématographie classique, qui veut qu'un objet (et plus précisément un *petit* objet), à partir du moment où il n'est pas confiné au seul rôle d'ornement ou de paraphe symbolique (ici au sens le plus galvaudé de ce mot) doit être systématiquement investi dans le « réel », c'est-à-dire dans l'action (en général le meurtre), c'est-à-dire dans l'explicite (le revolver est l'équivalent général des objets filmiques ; cf. par ailleurs les objets « pervers » de Lang, les ciseaux du tailleur dans *Ministry of Fear* ou la broche-flèche de *Man Hunt* (3), elles (les pantoufles) ne jouent aucun rôle « actif », positif. Certes, il est clair qu'elles soulignent, par association, la décrépitude du tuteur de Tristana et que, dans les mains de celle-ci, elles constituent un signifiant de castration sans la moindre équivoque, dans la mesure où leur première apparition les rapportait à l'autorité paternelle de Don Lope (Tristana, à genoux devant lui). La séquence de la cuisine, où elles sont jetées à la poubelle par Tristana — geste connoté par le proverbe, prononcé d'une voix triomphante de méchanceté : « Quand le coq perd ses plumes, il se cache » — est une mise en scène de la mort du Père extrêmement précise et quasi rituelle (le moindre geste est signifiant ; quant au caractère rituel, il est à rapporter aux marques sociales et religieuses qui jalonnent le film, minutieuses, voire ethnologiques, comme toujours chez Bunuel, et dont le rôle est de fournir le code des fonctionnements symboliques tels que la fiction les inscrit).

Le surgissement de ces /pantoufles/ dans la bouche de Tristana, si j'ose dire (4), se rapporte donc également, mais d'une manière plus secrète, c'est-à-dire plus profonde, à la mort de Don Lope, via ce gisant qui se trouve être, et non par hasard, un évêque. « Vous devriez changer de pantoufles » : il est clair que cette formulation constitue une dénégation du *délabrement des pantoufles* : c'est-à-dire de ce que la vieillesse de Don Lope a, en ce moment de la fiction, passé du stade d'une simple connotation paternelle, au statut de signifiant où la mort (les pantoufles délabrées, le gisant) et le sexe (les pantoufles, symbole clair, deviennent à ce moment un objet partiel ; elles ont cessé de connoter l'objet primordial) sont en jeu. Et de telle sorte que cela passe strictement inaperçu à une lecture « frontale » (telle qu'elle est à peu près inévitable à

première vision, vu la structure de « l'appareil de base », cf. J.-L. Baudry in « Cinéthique » 7-8). Or c'est à ce moment que se déclare le désir de Don Lope. Cette séquence correspond donc à une mise en place des fonctions symboliques qui vont régir la fiction. A partir de là, Don Lope ne va plus cesser d'être associé, d'une part à des objets plus ou moins répugnants (par exemple la chienne au ventre rose de la séquence immédiatement ultérieure, ou le chapeau grasseyé, etc.) et d'autre part, progressivement et de manière d'abord imperceptible, à un prêtre (5) : le moment décisif de cette identification étant celui de l'amputation de Tristana, lorsque Don Lope, au plus fort de son dégoût pour les curés, s'écrie : « Les véritables prêtres, c'est nous, qui luttons, etc. contre le vil métal ».

(Toute la fiction est régie par la loi d'attraction-répulsion, chère à Bataille, et du signe de laquelle Hegel marquait l'époque du symbolique, justement).

Les attributs de la virilité de Don Lope, sa barbe, ses pantoufles, etc., sont en même temps les signifiants de sa mort symbolique et ceux d'une quasi-fonction sacerdotale très voisine de celle d'un prêtre (manifeste dans son discours, interminablement catéchistique et qui donne à chacune de ses phrases une valeur structurante), et qui s'efface précisément lorsque les prêtres sont introduits dans la maison qui leur était, jusqu'au moment de la castration symbolique (de Tristana, dont le nom, féminisation de celui de Tristan, marque son statut œdipien par rapport à Don Lope — mais de Don Lope non moins : celui-ci n'a qu'un cri, lorsqu'il apprend la nécessité de l'amputation : « Coupez-moi les deux jambes tout de suite, si cela peut le lui éviter »), interdite.

L'identification de Don Lope à un prêtre et à un cadavre, dont l'émergence dans le « réel » (de la fiction) clôt le film, et dont le rêve de Tristana est une variante métaphorique, une condensation (la cloche est un symbole multiples fois surdéterminé, mais où se retrouvent les principaux signifiants de la chaîne) s'inscrit à la fois sur la scène politique et sur la scène sexuelle ; la structure de la fiction pointe l'articulation de ces deux scènes : comme l'articulation du symbolique et du réel.

Le symbole n'est en effet rien d'autre que cette inscription décalée, cette légère aberration de la représentation au point où le représenté, c'est-à-dire ce que le film produit comme le niveau de *réalité*, se dérobe. Un défaut de la vitre filmique. Le symbole est simplement le défaut (la coupure, l'oblitération, la différence) de la représentation. Ce qui veut dire à la fois un trou (trou de lisibilité) et un nœud (noyau polysémique ou si l'on préfère, germe disséminé). En quoi il ne diffère pas beaucoup de celui que rencontre la psychanalyse : « Un nœud qu'on ne peut mettre à plat est la structure du symbole, celle qui fait qu'on ne peut fonder une identification qu'à ce que quelque chose fasse l'appoint pour en trancher » (Lacan).

L'écriture symbolique n'est rien d'autre que l'écriture du désir, et l'exigence de dissémination dont elle impose la lecture (ce quelque chose qui fait l'appoint pour en trancher) ne saurait mieux en être formalisée que par l'extrait suivant de « L'Histoire de l'œil », qui se greffe d'une manière non arbitraire sur le texte, filmique, de *Tristana* :

« Elle [Marcelle] me demande presque au même instant de la protéger quand le Cardinal reviendrait. (...) »

« — Qui est le Cardinal ? demanda Simone. »

« — Celui qui m'a mise dans l'armoire, dit Marcelle. »

« — Pourquoi le Cardinal ? cria-je. »

« Elle répondit presque aussitôt : »

« — Parce qu'il est curé de la guillotine. »

« Je me rappelai la peur qu'elle avait eue quand j'ouvris l'armoire ; j'avais sur la tête un bonnet phrygien, accessoire de cotillon d'un rouge criard. J'étais de plus couvert du sang des coupures d'une jeune fille que j'avais baisée. « Ainsi le « Cardinal, curé de la guillotine » se confondait dans l'effroi de Marcelle avec le bourreau souillé de sang, coiffé du bonnet phrygien ; une étrange coïncidence de piété et d'horreur des prêtres expliquait cette confusion, »