

Document Citation

Title	Le plaisir et le jeu
Author(s)	Jacques Aumont
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

Le plaisir et le jeu

par Jacques Aumont

1. Survenant à ce moment et de cette façon, *Tristana* ne pouvait d'abord être saisi (accepté) que dans la perspective de son intégration à une œuvre : être reconnu unanimement comme la condensation (l'épuration) du film bunuelien-type. C'est-à-dire comme une sorte de modèle réduit, représentant assez parfait de tout un cinéma plus explicitement (et, dans le cas particulier, plus franchement) que tout autre s'articulant sur le symbolique. Ceci n'étant évidemment perçu qu'à travers la reconnaissance d'un matériel imaginaire, celui du Bunuel de toujours, qui serait depuis longtemps repéré, recensé et exégétisé, sous les espèces de ce que la presse du cœur cinéphilique décrit comme « les-obsessions-de-Bunuel » : ensemble de traits, dont on souligne volontiers, d'ailleurs, ce qu'ils ont d'ostensible, de « gros », et qui sont généralement tenus pour ressortir à quelques concepts dont la commune mesure serait leur vertu transgressive : blasphème, fétichisme en acte, anarchisme libertaire, voire un brin de sadisme, ou de sadianisme. Il devrait être à son tour évident que, pour indéniablement pervers (et indéniablement bunueliens) que soient ces traits, il ne saurait plus s'agir ni de jauger seulement leur rapport possible à une problématique de l'Autre (dont il n'est pas question pourtant de se dégager si vite), ni de réduire le film à la somme transparente de leurs occurrences : non sans rapport avec le système bunuelien, s'il existe, ni avec un pouvoir « transitivement » choquant de tel matériel, devrait donc faire autrement problème, à y regarder de plus près, que ces éléments soient ici intégralement réinvestis dans un jeu scriptural totale-

ment maîtrisé et radicalisé, qui organise leurs rapports en jouant d'eux comme de « signifiants ».

2. Quelque temps (1) après que don Lope a possédé et « perversé » *Tristana* (sans doute en mettant en œuvre la tactique qu'il exposait peu auparavant à ses amis du café, « en lui faisant entrevoir le plaisir qu'elle en aurait »), une promenade-scène de ménage les rassemble, alors que *Tristana*, insatisfaite de leurs rapports amoureux, a déjà cherché un substitut à son tuteur (mari, père) ; amené de loin par un panoramique, le *plaisir*, crié par un marchand d'oublies, passe « sous leur nez » ; le plan suivant nous montre, outre le contrechamp sur Lope et *Tristana* poursuivant, arrêtés, leur dispute, un unijambiste qui à son tour croise leur chemin. Bien plus loin dans le déroulement de la fiction, c'est *Tristana* qui, unijambiste elle-même, « consommera » le « plaisir » (les oublies) : en compagnie du muet Saturno, ou plus exactement, devant lui.

2.1. Une description (une lecture) comme celle qui précède ne me paraît pas arbitrairement isoler, puis regrouper, des éléments épars dans le film, et qui ne coïncident pas forcément avec les plans ou les séquences, ni même avec aucun des « syntagmes » que l'analyse pourrait dégager dans la narration. Dans d'autres « séquences » analogues (nous les désignerons ainsi, faute d'autre mot), ce pourraient être des plans, ou des fragments de plans, ou des phrases du dialogue, ou au contraire des scènes entières ; la première condition de validité de ces assemblages, de ces « séquences » étant celle-ci : que tous les éléments



« significatifs » du film soient (au moins en première approximation, comme peuvent l'être une phrase, un plan pas trop compliqué, un geste) *discrets*. Condition que *Tristana*, sans qu'il soit tellement besoin de le démontrer, remplit : c'est précisément cette façon qu'a (qu'a toujours eue) Bunuel de manipuler des « signifiants » typiques, autonomes de la narration, et nettement dessinés, qui a permis de les isoler, et d'en opérer les recensements évoqués tout à l'heure.

2.2. Qu'un marchand d'oublies croisant le chemin du couple « incestueux », puis d'un autre couple, « anormal » lui aussi, puisse représenter (métaphoriquement) un plaisir que ces couples connaissent ou ne connaissent pas, ne devrait pas beaucoup plus surprendre que le pis de vache que Viridiana se refusait à (ne pouvait pas) toucher, ou que le lait sur les cuisses de Suzana : autres signifiants discrets, simples et facilement lisibles. Le nouveau dans *Tristana* n'est donc pas tant l'existence de tels signifiants, ni même peut-être l'épaississement que Bunuel leur fait désormais subir, les allégeant de plus en plus de toute fonction purement dramatique ; mais bien plutôt, leur tendance, qui va s'accroissant depuis, grosso modo, *Viridiana* (la fameuse « condensation », sans doute), à remplir tout le film : comme si, de même que tous les éléments significatifs du film sont discrets, tous les éléments discrets du film (done, tout le film) devenaient significatifs, le film pouvant être qualifié de *complet* (par analogie avec le sens mathématique du mot). Tout se passe en effet, dans *Tristana*, comme si chaque plan n'existait qu'en fonction de la présence de ces

éléments discrets dont nous parlons, sans pouvoir les définir nettement, mais que le film met en évidence et impose constamment. Mise en évidence qui n'est d'ailleurs pas toujours univoque, tant s'en faut : s'il y a des « séquences » (la majorité) où tout saute aux yeux (telle *Tristana* manipulant le battant de cloche à forme phallique, puis « voyant » ce battant remplacé par la tête coupée de don Lope : effet fort, simple et immédiat), dans d'autres cas, le fonctionnement est plus subtil : ainsi, des accessoires de duel, explicitement investis, lors d'une scène antérieure, de la fonction de doubles représentants de la virilité et de l'honneur (en un mot : du panache), il ne reste que la place vide, au-dessus de la cheminée, à l'arrière-plan de la scène de crise entre Lope et *Tristana*, au cours de laquelle Lope, dit par elle l'instant d'avant « perdre ses plumes », lui parle d'honneur à perdre ou pas. Et que parfois même certains de ces signifiants restent flottants, par indétermination (les mimiques insistantes des deux sourds-muets à l'arrière-plan de la scène des migas) ou par hyperdétermination (les pleurs de *Tristana* devant son œuf à la coque), ne doit pas, en suggérant une possible imperfection du « système », faire douter de sa consistance : mais au contraire témoigner de la maîtrise de Bunuel à manipuler volontairement et sciemment ses signifiants : ce que J.-P. Oudart appelle *le jeu*, et qui très souvent, chez Bunuel, participe carrément de *l'humour*.

2.3. Ouvrons ici une parenthèse sur la nature de ce *jeu*, qui n'est pas seulement arrangement syntagmatique et combinatoire, mais inclut un piègeage constant de la lecture

du film : jouant dans un système dont la perfection étonne, Bunuel ne se prive même pas de jouer de ce système (et de se jouer du spectateur par la même occasion). Par exemple, l'introduction de cet espèce d' « axiome du choix » sur lequel se règle, à ses heures, la conduite de Tristana, introduction presque scandaleuse, frisant la provocation. Mais l'occurrence majeure de cet humour (de cette ironie) me paraît être la suivante (que je résume assez longuement) : l'apparition de don Lope, sur les paroles, le décrivant *off*, du surveillant de l'orphelinat, est ce qui proprement ouvre la fiction, et le dernier plan (Tristana et Saturna prenant congé du surveillant), suite logique et chronologique d'un plan resté en suspens, permet si on le veut, de supposer qu'entre la conversation des trois personnages (T., S., le surveillant) et leur poignée de main, rien n'aurait eu lieu qu'une sorte de parenthèse de caractère fantasmagorique, close abruptement, une fois son « climax » atteint avec la représentation de la mort de don Lope, par une sorte de « dégringolade » ramenant, à toute allure et à reculons, de l'imaginaire au réel. Lecture à l'évidence autorisée par le film (et même, des indices supplémentaires y incitent presque : de toutes les « reprises » qui closent vertigineusement le film, la scène de la poignée de mains est la seule à ne pas être répétition littérale ; ou encore, la pomme offerte à Saturno par Tristana, mordue par celui-ci dans la première scène, achevée dans la dernière, et qu'on peut prendre comme ouverture d'un circuit d'échange — cf. l'article de Sylvie Pierre) et qui pourtant y est dénoncée (sans parler de son caractère mécaniste et réducteur, qui devrait suffire à l'interdire), par le côté « pirouette finale » désinvolte du dernier plan. Et c'est peut-être là la plus belle manifestation du jeu bunuelien, qui consiste dans ce cas à empêcher le spectateur d'acquiescer et d'exercer un savoir sur le film (le spectateur ne dispose pas de la faculté, accordée à Tristana, de choisir « son » interprétation : on le voit, la terminologie de l' « œuvre ouverte », déjà bien éculée à propos de *Belle de jour*, est ici totalement inopérante).

3. Il faudrait évidemment interroger et théoriser (pas seulement bien sûr dans *Tristana* ni chez Bunuel) cette instance du jeu, qui semble être au fondement même de toute pratique cinématographique (consciente) actuelle, en tant que lieu privilégié d'une pratique esthétique qu'au contraire de la « littérature » ou de la « peinture » elle continuerait d'exercer. Si *Tristana* peut, sur ce point, être exemplaire, c'est en tous cas à manipuler, outre — avec la cohérence parfaite qu'on a notée — ses propres éléments signifiants, leur lecture même. Car, à la lecture, c'est bien ce jeu sur les signifiants qui choque, et fait en quelque sorte scandale (au point d'empêcher ou de dévier la simple compréhension de la fiction — cf. l'article de Pierre Baudry), dans la mesure où, en raison de la *complétude* même du film, tout semble n'advenir que *déjà-dit* (entendu ici, non pas comme l'écrit J.-P. O., au sens où le film ne fait que ressasser un déjà-dit antérieur, mais comme déjà-dit à l'intérieur du film lui-même), comme pour couper l'herbe sous le pied, en la devançant et en la renforçant, à toute attitude interprétative du spectateur. (Ainsi de la situation à la fois conjugale et paternelle de Lope vis-à-vis de Tristana, dite par lui expressément ; ou bien : « Le diable est loin d'être mort », dit-il à une jolie fille pour protester de sa virilité : plus tard, l'assimilation de Lope au diable sera plus que suggérée par le film, notamment à la fin, sous la forme du « diable qui se fait ermite » ; ou encore : « Une fille ne reste honnête que chez elle — et avec la jambe cassée » : on sait ce qu'il adviendra de l' « honnêteté » de Tristana, unijambiste chez elle). Le plus scandaleux étant qu'évidemment, à user ainsi du pléonasme, de la redondance, et d'un système de renvois lui aussi assez complet, Bunuel, d'une part, vise (et réussit) à convaincre le spectateur que le film aura toujours sur lui-même plus de savoir que lui (puisque toute tentative d'interprétation — d'ajout — est prévue, et d'avance déjouée), et d'autre part exaspère et frustre l'attente d'un suspense, conçu comme essentiel à tout récit, dans la mesure où le film, loin de prendre la forme de cette sorte de convergence linéaire qui mène

le récit classique d'un début à une fin, se constitue comme une sorte de « feuilletage » de « séquences » intriquées en réseau, et d'où toute causalité aurait été exclue au profit de l'arbitraire du jeu.

Un résultat de ce processus que nous venons de décrire, du jeu maîtrisé et de l'abolition de toute causalité interne, serait donc peut-être le suivant : que le film arrive à donner à des énoncés pourtant manifestement « pervers » le caractère d'autant d'assertions indéniables (le mécanisme ne serait pas très éloigné de celui de la « carte forcée » : désigner une chose avec insistance, en ayant l'air de ne pas la privilégier parmi un ensemble d'autres, peut en effet aboutir à la faire prendre pour « allant de soi »), comme si, pour avoir ainsi balisé et à l'avance parcouru tous les « circuits de signification », et banalisé (à toutes les acceptions du terme) tous les sens possibles, il arrivait à faire passer pour naturel ce qui, dans tout autre contexte, serait en bonne logique mis en valeur contrastante (monté en épingle) : son côté « malsain », « révolté » et « blasphématoire ».

Avant de poursuivre, remarquons que, par contrecoup, on pourrait presque trouver plus étranges, plus dérangeants, des éléments en soi absolument anodins. Par exemple, le chien de don Lope : cette espèce de toutou un peu flasque, dont le rôle n'est peut-être que, purement fonctionnel, de souligner l'aspect au fond très pantoufflard du personnage de Lope, prend, par contraste avec la tranquillité dans laquelle se résorbe la violence des scènes où il apparaît (notamment celle où Lope couche pour la première fois avec Tristana), une valeur de sème mystérieux et inquiétant, accentuée par la « rime » que lui fournit la scène du chien enragé abattu par le sosie de Franco — mystère que l'explication complaisante, de type benayounesque, par l'appartenance de Bunuel à la grande tradition surréaliste, ne fait que déplacer. Il faudrait (il faudra) analyser plus finement l'apparition, de plus en plus fréquente dans les films de Bunuel, d'éléments ainsi mis en vedette, suivant le principe de ce que Barthes appelait « effet de réel » : ustensiles à faire le chocolat ou à coiffer les moustaches, dont le moins qu'on puisse dire est qu'on n'en épuise pas la signification à les rattacher au souci de « réalisme », ou de « surréalisme », de Bunuel.

Car (faut-il vraiment encore y insister ?) la perversion dont il est tant glosé à propos de *Tristana* n'est pas (n'est que faiblement) celle que le film se contente de véhiculer (cf. pour plus de précision à son sujet l'analyse détaillée d'Oudart, plus loin), et que, s'il en était encore besoin, la mécanique indéfiniment récupératrice qui consiste à valoriser indistinctement toutes problématiques d'Auteur suffirait bien à digérer, en n'en faisant que la Marque (tératologique, donc renforcée d'autant dans son être-de-Marque — on l'a bien vu, récemment, avec Fellini) d'un système particulier.

Et ce n'est pas non plus cette manipulation, quand bien même exemplairement maîtrisée, de signifiants aussi discrets et désenglués de tout liant narratif soient-ils, non plus que la systématisation rigoureuse de l'articulation du travail du film à l'ordre du symbolique, qui font, en elles-mêmes, nouveauté. Cette double caractérisation de *Tristana* vaut pour toute une part, la plus importante et la plus riche à une lecture actuelle, du cinéma « classique » : épisodiquement (et accessoirement ? — un film comme *Young Mr. Lincoln* tendrait à prouver au contraire son rôle primordial, même si la visée initiale d'une certaine efficacité politique y rend plus fruste et plus sec le fonctionnement des chaînes symboliques) repérable tout au long de l'époque hollywoodienne, elle s'applique évidemment surtout à l'œuvre des quelques « grands obsessionnels » (qu'on pense à *Moonfleet*, ou à *Under Capricorn*, qu'on pourrait analyser, pratiquement sans résidu, en référence à la notion de texte ici mise à contribution. L'exemple de la tête coupée dans ce dernier film devrait suffire à indiquer, en attendant un travail plus détaillé à venir, dans quelle direction pourra s'exercer cette analyse).

Mais l'exercice d'une telle maîtrise, pour y être effectif et déterminant, n'y en était pas moins déguisé : qu'il ait

été reconnu ou méconnu, il était constamment occulté (non sans, parfois, une certaine dimension crapuleuse qui commence à apparaître) ou refoulé, comme faisant partie des « recettes de l'art » (des lois d'une pratique du cinéma comme spectacle — comme leurre), recettes dont il convenait d'assurer l'exclusivité à l'Auteur, dont il fallait bien contribuer à faire surestimer le rôle, dans (avec ou contre) un système qui ne s'y prêtait pas tellement. La maîtrise que met en œuvre Bunuel va, à l'inverse — en quoi elle fait, véritablement, novation — vers une auto-désignation toujours plus accusée : n'admettant ni de leurrer, ni de se leurrer, sur ses pouvoirs réels, il dispose ostensiblement toutes les pièces, et le fonctionnement même, de son jeu, en sorte qu'il devienne impossible d'échapper à la question fondamentale désormais posée par de tels films : celle de

la reconnaissance, qu'il faudra donc finir par théoriser, des limites de leur lecture. — Jacques AUMONT.

1) Un temps tout à fait indéterminé. L'écoulement du temps de la diégèse reste d'ailleurs, tout au long du film, constamment in-signalé et in-situé, si ce n'est, par une indication rapide du dialogue, celui qui sépare le départ et le retour de Tristana (et dont la valeur de « deux années » vaut surtout par la coupure fictionnelle qu'elle instaure, ne faisant ainsi qu'insister sur la structure binaire — « en miroir » — du film). Ainsi la fiction se trouve-t-elle, logiquement au regard de ce dont il est réellement question dans le film, installée en pleine anhistoricité (ce qui ne veut évidemment pas dire que le film, lui, ne s'inscrive pas dans une histoire, et même dans plusieurs).

... 19 ... 195 ↑