

Document Citation

Title	Les deux colonnes (suite)
Author(s)	Sylvie Pierre
Source	<i>Publisher name not available</i>
Date	
Type	article
Language	French
Pagination	
No. of Pages	3
Subjects	Buñuel, Luis (1900-1983), Calanda, Spain
Film Subjects	Tristana, Buñuel, Luis, 1970

Les deux colonnes (suite)

par Sylvie Pierre

On (la critique) a en général peu songé à remarquer à propos de *Tristana* le nombre — pourtant tout à fait remarquable — de scènes du film où il est question de nourriture.

En voici pour mémoire l'inventaire chronologique :

1) Tristana et Saturna rendent visite à Saturno à l'institut de sourds-muets : Tristana l'ayant pris à part lui fait don d'une pomme qu'elle sort de son sac. Saturno y mord, l'air ravi.

2) Déménagement de Tristana aidée par Saturna. Don Lope veut empêcher les deux femmes d'emporter des vieilleries inutiles. Mais Saturna insiste pour conserver une vieille casserole : « Vous n'y connaissez rien, Monsieur, ça, ça pourra me servir ».

3) Fin de la promenade de Tristana dans les hauteurs de Tolède avec Saturno et son camarade sourd-muet. Visite au sonneur de cloches, père du camarade, qui invite Tristana à partager des « migas ». Commentaires du vieil homme sur la pauvreté de ce plat (il s'agit de pain trempé dans du lait et frit à l'huile) : « si j'avais su que vous deviez venir, j'aurais ajouté des saucisses ».

Tristana accepte cependant l'offre avec bonne humeur.

4) Tristana dîne avec Don Lope qui se plaint à Saturna de la maigreur de l'ordinaire (une ratatouille que l'image atteste comme assez peu appétissante et un seul œuf à la coque pour deux). Celle-ci se justifie par des considérations sur la situation financière de son maître. Don Lope refuse que Tristana se prive de l'œuf pour lui et lui ordonne de le manger. Ce qu'elle fait, en pleurant. On la voit tremper des mouillettes dans le jaune.

5) Seule dans la cuisine, Saturna moule du café. Don Lope l'invite à se hâter.

6) Tristana dîne seule à la cuisine pendant que Don Lope est couché avec un rhume. Le plat que lui sert Saturna (« ça a cuit longtemps ») est un ragoût aux pois chiches.

7) Parlant à un ami, Don Lope fait allusion à un repas plantureux qu'ils viennent de faire et au plaisir qu'il y a pris.

8) Tristana rend une brève visite à Horacio. Elle refuse le café et les gâteaux (« ceux qu'elle aime tant », pourtant, lui dit Horacio) que le peintre a préparés pour elle : « Non, non, je ne prends rien. »

9) Tristana vient de jeter à la poubelle les vieilles pantoufles de Don Lope. Saturna hésite à les souiller définitivement, et les retire de la poubelle avant d'y jeter des restes. Tristana remet les pantoufles.

10) Autre repas de Tristana seule à la cuisine. Solitude,

cette fois, non justifiée par la fiction. Tristana mange alors des légumes « bons pour la santé ». Tristana appelée par Don Lope passe son assiette à Saturna qui la termine.

11) Saturna seule à la cuisine prépare un dessert : des pommes au four.

12) Don Lope termine un repas solitaire au champagne. Il divague. Il se sert une coupe et invite Tristana (alors en fuite avec Horacio) à boire avec lui : « Bois femme !... Tu refuses ? Ça ne fait rien, moi je le boirai. » Et il vide la coupe.

13) Don Lope offre des marrons glacés à Tristana revenue vivre chez lui. On le voit une première fois passer à la confiserie s'assurer qu'ils sont prêts. Il y retourne pour en sortir avec un paquet enrubanné qu'il porte avec des airs de vieux beau émoustillé.

14) Les restes du repas de mariage de Don Lope et Tristana : sur la table vide, un énorme gâteau blanc, à peine entamé. Saturna entre pour débarrasser. Elle vide quelques verres.

15) Tristana conduite par Saturno se promène en fauteuil roulant. Auprès du marchand d'« oublies », son visage dur s'éclaire un instant tandis qu'elle gagne des friandises.

16) Le Chocolat :

a) la préparation : Saturna s'active au fourneau à un engin qui ressemble à une petite baratte. Cette préparation terminée, elle verse dans un pot le liquide onctueux qu'elle vient de préparer — sur un plateau — où elle dispose ensuite des gâteaux qu'elle saupoudre de sucre. Ses gestes sont calmes, techniques.

b) Saturna emportant son plateau, son trajet croise perpendiculairement celui de Tristana qui arpente rageusement le couloir. La perspective obtenue par la prise de vue à ce moment est telle qu'on peut croire les deux femmes prêtes à se heurter.

c) Don Lope offre le chocolat à trois ecclésiastiques. La table est encombrée, mais pour peu qu'on y fasse attention, l'ordonnance culinaire de cette collation est extrêmement précise : le chocolat, qui se boit dans des tasses, est probablement fort concentré ; d'où la présence des verres de lait, qui servent à la fois de trempe-gâteaux et de contrepoint gustatif. D'étranges petits pains de sucre neigeux trempent dans ces verres de lait. Le premier prêtre apprécie le chocolat en connaisseur (« comme il est onctueux !... comme il doit être »), le second en silence, tandis que le plaisir du troisième semble gâché par l'envie : un chocolat pareil, il n'a pas les moyens de se l'offrir.



Où nous mène cet inventaire ?

Et d'abord, pourquoi cet inventaire ?

En premier lieu parce qu'une lecture littérale et pour ainsi dire *statistique* du film nous y oblige : la fréquence et la précision des notations alimentaires ne pouvant pas manquer ici de sauter aux yeux.

Ensuite, et à la réflexion, parce que ce n'est pas la première fois dans le cinéma de Bunuel que ce genre de notations apparaît systématiquement. Citons, pour nous en tenir aux films récents : dans *Simon* l'insistance des détails concernant l'alimentation de l'anachorète ; dans *La Voie Lactée*, toutes les scènes de repas ou d'auberge.

Justifications préliminaires qui en somme ne vont pas de soi puisqu'elles reviennent à placer d'emblée cette étude dans le champ d'une stratégie critique *limitée* et bien précise (ou en tout cas en voie de préciser ses limites, comme en témoignent, et témoigneront, ici d'autres textes) : critique d'une œuvre et d'un auteur. C'est donc en tant que *tout filmique* cohérent, renvoyant lui-même à la cohérence d'un *discours personnel* (de Bunuel-auteur) que *Tristana* nous intéresse ici.

Nous connaissons pour ainsi dire maintenant la *date* de ce type de préoccupations, et commençons à entrevoir de quels pré-supposés théoriques (et idéologiques) il s'autorise. Mais peut-être rendrons-nous justement cette conscience plus nette en nous livrant *en connaissance de cause* à un mode de lecture qui ne saurait, mené jusqu'à son terme, que montrer ses limites, et en appeler un autre.

Pour en revenir donc à nos nourritures, ce que nous leur demandons de clarté c'est la raison de leur système.

Car il est évident qu'elles font système, ici comme dans d'autres films de Bunuel (ce qui n'empêche d'ailleurs pas qu'à première vision / lecture de *Tristana* on puisse les prendre pour toutes « naturelles », le caractère « intimiste » du film les justifiant à la rigueur à lui seul) — l'évidence de cette systématique mise à jour, répétons-le, par une double lecture : celle du film et celle de l'œuvre bunuelienne comme deux totalités de significations structurellement homogènes.

Il nous importe peu en tout cas que les notations alimentaires dans *Tristana* témoignent d'un tempérament « réaliste » (ou « surréaliste ») de Bunuel : que ce parti pris des choses y soit respectueux, voire amoureux, ou ironique. Il est probablement tout cela à la fois — constatation qui ne fait que nous renvoyer à des catégories esthético-littéraires dont la pertinence ne nous préoccupe pas ici.

Nous n'examinons que le fonctionnement d'un système : l'ensemble des rapports, jeux de correspondance et oppositions réglées entre ses différents éléments.

1. *Nourritures de riche / nourritures de pauvre*

Le jeu d'oppositions est extrêmement insistant dans le film où il est constamment dit qu'on mange ce qu'on a *les moyens* de manger : le sonneur de cloche des « migas », Don Lope de la vieille ratatouille avant l'héritage, des desserts au champagne après, etc.

Le luxe alimentaire de Don Lope riche ne va jamais jusqu'à l'orgie. Quelques folies pour Tristana — le champagne, les marrons glacés, le somptueux gâteau de mariage — sinon, c'est l'aisance : la cuisine bourgeoise. Des préparations longues mais simples : il y suffit d'une seule esclave, qui se nourrira des restes. Saturna est ainsi confinée à un perpétuel avant, ou après, ou à côté des repas. La question « qui mange quoi ? » ne définit donc rien moins ici que l'échelle sociale tout entière, et en l'occurrence la société bourgeoise hiérarchisée par le revenu.

2. Qui nourrit qui ?

Don Lope nourrit Tristana, et Saturna, moyennant leurs services. Il finit par nourrir des prêtres et ce don d'un repas n'est pas sans conséquences. Un des prêtres nourrit sa famille tandis qu'il mange à la table d'un ancien ennemi de l'Eglise. Si Don Lope est d'abord pauvre, c'est que sa sœur riche « tient la queue de la poêle » : la métaphore culinaire n'est certainement pas là par hasard dans la version française des dialogues. En réalité, ces dépendances alimentaires des personnages du film entre eux ne dessinent rien moins que la structure sociale, les rapports de force qui rendent compte des rapports de fait.

La question des nourritures formulée autrement — par sa métaphore : « qui entretient qui ? » — montre aussitôt les implications du social et du sexuel qu'elle suppose. Ainsi Tristana est déjà symboliquement prise par Don Lope lorsque celui-ci la contraint d'accepter l'œuf dont il se prive pour elle. D'où ces larmes très ambiguës dont une certaine délectation ne semble pas absente. Bunuel ne se prive d'ailleurs pas alors de redoubler avec humour ce symbolisme premier d'un autre plus immédiatement lisible. Répondant à cette première et pour elle décisive souillure, Tristana éprouvera ensuite le besoin d'en retourner contre son tuteur une sorte d'envers blasphématoire : l'épisode des pantoufles — autre salissure par la nourriture — mais qui cette fois symboliquement la libère et châtie Don Lope.

3. Nourritures partagées / nourritures refusées

Si cet œuf mangé par Tristana est donc bien la marque de sa dépendance sexuelle vis-à-vis de Don Lope, il faut bien remarquer aussi qu'il s'agit d'une nourriture *différente*. En réalité Tristana n'est à aucun moment du film montrée en train de partager aucune nourriture avec son tuteur. De même qu'elle refuse fermement le goûter préparé pour elle par Horacio. Et c'est bien également ailleurs que dans la fiction qu'il faut chercher la raison de ces repas *solitaires* (une solitude nullement névrotique comme en témoignent les nourritures saines qu'elle absorbe alors) de Tristana à la cuisine. En revanche c'est avec joie qu'elle accepte de partager toutes nourritures de la pauvreté et du hasard. Dans une sorte d'égal à égal euphorique que là encore l'humour bunuelien souligne de fines redondances symboliques : la pomme reçue avec ravissement (adamique?) par Saturno, les oublies gagnées à la loterie, et qui s'appellent, c'est presque trop beau, « le plaisir ».

La nourriture place alors Tristana dans un statut de différence sociale / sexuelle non plus passive — celui de sa dépendance — mais active, et de valeur proprement politique.

La scène du chocolat est tout à fait exemplaire à cet égard : d'un côté le cercle régressif de l'ordre social retrouvé (tout se passe métaphoriquement dans une onctuosité brun-rose, laiteuse, sucrée — écœurante), de l'autre la claudication rageuse de Tristana, constituant par rapport à ce cercle dont elle est si ostentatoirement absente, une extériorité radicale. Et cette non-participation à des pratiques alimentaires prend ainsi valeur d'un refus de complicité et même d'une menace par rapport à l'ordre bourgeois tout entier.

Menace dont il n'est d'ailleurs pas question qu'elle s'actualise dans le film. Car il n'y a pas qu'un espace entre les déambulations de Tristana et le cercle du chocolat : il y a une différence d'espace, un écart irréductible que le film se soutient à ne pas réduire.

Et de là nous arrivons à des considérations beaucoup plus hasardeuses.

Le système de manipulations signifiantes qui lie entre elles les notations alimentaires dans *Tristana* fonctionne essentiellement, comme nous avons essayé de le montrer, dans le sens d'une inscription des personnages et de la fiction dans le champ du social et du sexuel. En particulier ce système contribue à y installer la différence de Tristana : sa dépendance / indépendance.

Ce système n'est évidemment pas le seul que nous aurions pu analyser. Nous l'avons privilégié parce qu'il nous paraît le plus apte à faire apparaître une volonté constante chez Bunuel de mettre en place dans ses films un *ordre du réel* (social / sexuel) — ordre dans lequel la nourriture constitue évidemment l'instance la plus typique, puisque rien n'est plus réel qu'elle — *contre un autre*, celui du flou métaphysique où il n'y a rien à gagner. C'est ce qu'on pourrait appeler le pari matérialiste de Bunuel. Un choix qui ne va d'ailleurs pas sans appels d'air, sans vacillements de l'autre côté, et qui n'en doit s'affirmer qu'avec un plus grand esprit de système. Toutes contemplations passives de l'ordre choisi lui sont interdites : c'est la guerre apolo-gétique. D'où vient ce paradoxe constant dans l'œuvre de Bunuel : toute matière devant y être sa propre *manifestation*, s'y trouve intensivement consommée, manipulée comme index de soi, absorbée par son nom.

Or il se trouve que le personnage de Tristana dans le film a précisément mystérieux accès à un ordre où la chose excède son nom, accès à une sorte de plaisir dans la chose — la chose elle-même, en ses qualités non point essentielles, mais accidentelles. Au point d'être capable de s'abîmer dans sa *préférence* d'un pois chiche contre un autre du même ragoût, d'une colonne contre une autre du même cloître. Et ce au plus grand trouble et agacement de Don Lope, tandis qu'au contraire Saturna comprend bien que Tristana puisse préférer tel chemin à tel autre, équivalent quant au trajet. Complicité ambiguë des deux femmes dont on ne sait pas s'il faut la mettre au compte de leur communauté de classe (la servante et la prostituée) ou de sexe. Quoi qu'il en soit, et sans qu'on sache si elle la dépasse ou si elle n'y a pas accès, Tristana s'épargne la logique catégorielle où une colonne *vaut* pour une colonne, pour qui veut manipuler son identité.

La splendeur, la souveraineté de Tristana dans le film (son infirmité aussi) est à la mesure de cette aberration logique, qui la voue à une excentricité absolue.

Si Tristana est « l'honnêteté même », s'il ne saurait y avoir d'écart entre ce qu'elle dit et ce qu'elle fera, c'est qu'elle ne se fie à *aucun mot qui pourrait lui tenir lieu de la chose*, c'est qu'elle vit, d'une certaine façon *dans la chose* (et non *dans l'ordre des choses*). Et les choses se compliquent et se gâtent pour elle, si l'on peut dire, au moment où elle en vient à prendre *les mots eux-mêmes* (en l'occurrence, le discours libertaire de Don Lope qu'elle prend au pied de la lettre) pour des choses qu'il est possible de « préférer ».

Don Lope ne commet pas cette confusion. Entre les mots et les choses, il se ménage la distance *de son intérêt*. Le nominalisme absolu dans lequel il vit n'a rien d'un amour des mots ; c'est simplement une adaptation au réel : une construction idéologique pour le justifier. Et de même qu'il n'a pas d'emblée la même « philosophie » (le même corps de mots utiles) pour l'homme et pour la femme, il n'emploiera plus les mêmes mots une fois passé du côté des *possédants*.

Entre l'idéalisme de Don Lope et celui de Tristana il est alors bien difficile de dire où se situe le parti de Bunuel, ou sa critique. Car s'il est certain que le personnage de Tristana comme dehors haineux et splendide de l'ordre idéologique bourgeois fascine Bunuel — et peut fasciner, comme tout drapeau noir a ce pouvoir — il n'en reste pas moins que Bunuel *insiste* (cf. l'admirable scène du balcon sur le non montré-non vu, ou la déconstruction du film à la fin) sur la valeur pour ainsi dire *strictement non-opératoire* de cet invisible innommable où a lieu la violence de Tristana. — Sylvie PIERRE.