

**LE PLAISIR DE LA DISTANCE.
À PROPOS DE *TORRENTE, EL BRAZO TONTO DE LA LEY (1998),
DE SANTIAGO SEGURA***

"On dirait que l'idée de plaisir ne flatte plus personne"
Roland Barthes¹

Marie-Soledad RODRIGUEZ, Université de Paris III

Choisir comme objet d'étude le film de Segura, dans le cadre d'une recherche sur le plaisir, c'est déjà avouer quelque secret penchant pour l'œuvre et vouloir s'interroger sur ce plaisir, souvent insaisissable, auquel nous avons cédé lors de la vision de *Torrente*, comme un grand nombre de spectateurs. Ainsi que l'ont noté divers journalistes : « Los adolescentes y los jóvenes que acuden a las salas para ver *Torrente* se parten de risa »². Rappelons que ce film est parvenu à concurrencer les superproductions américaines en matière d'audience, puisqu'il a été vu par 2.854.858 spectateurs³, et reste, à ce jour, le film espagnol ayant réalisé les plus grosses recettes sur le territoire national. Si l'engouement qu'il a fait naître au sein d'un public plutôt jeune est attesté par les chiffres d'entrées, l'accueil qu'il a reçu de la critique a été en général bienveillant, ce qui peut paraître plus surprenant. En effet, ce film composite, qui relève du registre comique, se présente comme une parodie du film « costumbriste »⁴ et du genre policier, tire une partie de son inspiration de la bande dessinée et des jeux vidéos, se

¹ *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 75.

² Fátima RODRIGUEZ, *Tribuna de actualidad*, 25-5-1998.

³ Chiffre fourni par le PIC (punto de información cultural) en août 1999. La sortie en salles du film a eu lieu le 13 mars 1998.

revendique comme production de série B, ainsi qu'en attestent certains aspects un peu relâchés du scénario. C'est assez dire qu'a priori il ne possède pas les qualités auxquelles sont d'ordinaire sensibles les critiques de cinéma, plutôt attirés par des réalisations élitistes ou cultivant un certain esthétisme. Si nous considérons, enfin, le personnage éponyme, il s'avère que la liste des qualificatifs permettant de le décrire devrait plutôt provoquer le rejet que la séduction. Torrente, ancien policier mis à la porte, est raciste, machiste, sale, violent, grossier, alcoolique, etc. (l'imagination du lecteur peut à loisir compléter la liste). Ainsi, ce film relève du paradoxe puisque ses aspects déplaisants semblent précisément être ceux qui conquièrent le public et la critique — de gauche comme de droite —, ravie d'avoir trouvé un film « politiquement incorrect »⁵. Où se situe donc le plaisir de la vision puisque, apparemment, il ne réside pas dans une adhésion aux « valeurs » du personnage? Existe-t-il un seul plaisir, le mien qui serait aussi celui des autres, ou l'image offre-t-elle prise à des imaginaires différents?

Avant de répondre à ces questions, il semble nécessaire de rappeler brièvement quel est le dispositif mis en jeu lors de la projection d'un film. La salle de cinéma, telle qu'elle a été conçue dans nos sociétés, tend à favoriser chez le spectateur le retour à un stade antérieur de développement du fait qu'il se retrouve dans l'obscurité, dépourvu de ses possibilités motrices, plus ou moins réduit à la passivité, soit, en un mot, infantilisé. Or, ce serait précisément le désir de retrouver ce « stade précoce de développement avec ses formes propres de satisfaction »⁶ qui constituerait l'un des plaisirs que le spectateur prend à aller au cinéma. Il va de soi que les satisfactions liées à ce dispositif ne sont pas forcément des plus aisées à admettre pour un spectateur adulte qui préférera bien souvent ignorer d'où lui vient son plaisir. En fait, celui-ci découle principalement de deux types d'identification, décrits par Christian Metz⁷. Le premier consiste, pour le spectateur, à s'identifier à son propre regard lorsqu'il voit le film, c'est-à-dire à s'identifier à la caméra et à jouir du caractère tout-puissant, car tout-percevant, de son regard. Le spectateur a ainsi l'impression d'être le sujet de l'énonciation, ce que tend à lui faire croire le cinéma classique en lui offrant une énonciation

⁴ A partir du moment où le personnage principal est construit comme représentatif de certaines caractéristiques madrilènes ou espagnoles.

⁵ C'est ainsi que le désignent E. RODRIGUEZ MARCHANTE (critique du 13-03-1998, *ABC*) et A. PEREZ GOMEZ ("Un año de cine en España", in *Cine para leer 1998*, Madrid, Mensajero, 1999).

⁶ Cf. Jean-Louis BAUDRY, "Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité", pp. 56-72, in *Communications*, n°23, 1975.

⁷ *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1984.

transparente qui ne va pas lui rappeler, par l'usage d'un angle insolite ou une infraction aux lois du raccord, que l'auteur est autre. Le deuxième type d'identification, qualifié de secondaire, concerne les personnages du film. Cette identification est fluctuante et ambivalente ; elle peut s'attacher à divers personnages au cours de la projection et n'a pas besoin d'être totale. Il s'agit plutôt de jouir (y compris dans la souffrance lorsque l'identification se fait avec la victime) d'un certain aspect de tel personnage, de telle situation, soit de satisfaire diverses pulsions. Enfin, le plaisir sera d'autant plus complet que l'imaginaire du réalisateur aura réussi, par un heureux hasard, à correspondre à celui du spectateur : le film, apparenté à un fantasme⁸, viendra alors rencontrer les propres fantasmes, conscients et inconscients, du spectateur.

C'est à notre avis ce qui se produit avec *Torrente*, film qui, dès ses premières images, s'offre au spectateur comme le fantasme du personnage (mais aussi du scénariste et réalisateur⁹) et vient lui proposer l'équivalent d'un pacte générique. Non seulement Torrente entre dans le film comme un comédien entre sur scène, en écartant des rideaux roses, mais il le fait à deux reprises, la caméra semblant bégayer pour nous montrer, dans un faux raccord dans l'axe, le même personnage écartant à nouveau les rideaux. Ces deux premiers plans sont intéressants parce qu'ils ne respectent pas les lois habituelles de l'énonciation filmique. Le réalisateur cherche à se montrer derrière l'effet de redite, comme s'il voulait instaurer une distance avec son personnage (lui-même à l'écran) et souligner qu'« il s'agit bien d'un simulacre, d'une représentation dans laquelle il ne s'implique qu'en tant qu'acteur. De son côté, le personnage de Torrente, du fait du caractère théâtral de son entrée, instaure à son tour une distance, cette fois entre lui et son image, de telle sorte que le spectateur a plutôt l'impression de le voir pénétrer sur cette scène dénommée autre qu'est l'inconscient. La suite du générique ne fera que confirmer cette première impression. Divisé en deux parties, il se charge de manifester le caractère excessif (et donc peu crédible) du personnage qui avale tout d'abord huit verres d'alcool à la suite avant de s'arrêter net à minuit parce qu'il doit commencer sa ronde. La patrouille dans les rues de Madrid révèle ensuite un décalage étonnant entre la réalité montrée et la perception qu'en a Torrente. Les différentes scènes qui apparaissent à l'écran témoignent

⁸ Selon *Le petit Robert*, un fantasme correspond à « toute production de l'imagination par laquelle le moi cherche à échapper à l'emprise de la réalité ».

d'une violence omniprésente, mais presque invisible pour Torrente puisque, à ses yeux, casser des vitrines, frapper des hommes, balaférer une prostituée, ne constituent que des « enfantillages » et suscitent un sourire de complicité sur son visage. Sa fonction répressive se limitera à agresser un émigré, victime facile de sa couardise. Ainsi Torrente apparaît comme un personnage histrionique qui joue un rôle et fait de sa vie, pour lui et les autres (ici, barman et spectateurs), une représentation constante dans laquelle se rejoignent les plis du rêve (éveillé) et de la réalité. Le caractère fantasmatique de l'histoire narrée sera confirmé par la séquence finale dans laquelle Torrente ressuscite après avoir été mortellement blessé. Cette image, impossible dans tout autre film parce qu'invraisemblable, reste crédible ici car le personnage (et, avec lui, le spectateur) n'a jamais quitté le monde du fantasme où tout peut arriver. Cette inscription de la narration dans l'imaginaire se voit relayée, et maintenue, par divers procédés tels que l'insertion de deux séquences oniriques, l'apparition d'une musique non-diégétique qui vient signaler le caractère fantasmatique de certaines scènes, enfin l'apparition d'un personnage, Rafi¹⁰ (bientôt démultiplié avec l'arrivée de ses trois amis) qui, dans la diégèse, va soutenir le délire de Torrente en ajoutant foi à ses dires.

Avant d'analyser ces divers procédés, considérons les effets produits par la mise en abyme ainsi créée puisque le film, fantasme du réalisateur, s'offre à un second degré comme le fantasme du personnage. Tout film narratif se donne comme une fiction et le spectateur est conscient de suivre une histoire, c'est-à-dire d'être face à une illusion. Cependant, pour s'intéresser aux événements fictifs présentés, le spectateur est également amené à faire semblant de les croire vrais. Or, une troisième étape apparaît ensuite, à savoir, qu'en lui, une certaine partie, sans doute reliée à l'enfance, les croit réellement vrais. Bien entendu, cette troisième étape est généralement niée parce que nous ne pouvons pas admettre notre crédulité face à ce qui se donne comme un spectacle. Nous déléguons alors à une instance extérieure le rôle du crédule parce que nous avons « besoin de quelqu'un qui lui, pour notre satisfaction à nous, soit en proie à cette illusion »¹¹. Nous voyons bien comment la construction du film de Segura offre immédiatement au spectateur cette prime de plaisir qui naît de l'apparition du

⁹ Santiago Segura a assumé ces trois fonctions (scénariste, réalisateur et acteur) lors de la conception du film et s'est ensuite transformé en habile publiciste pour assurer la promotion de son œuvre.

¹⁰ Se reporter au résumé en annexe.

¹¹ Octave Mannoni, in « L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire », *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969, pp. 161-183.

crédule à l'intérieur de la fiction. Parce que Torrente croit à son fantasme, il incarne aussitôt pour nous cette instance extérieure qui nous permet de maintenir notre « crédulité en toute incrédulité »¹² et d'assumer ainsi une position de supériorité qui nous permettra de rire, à l'occasion, de sa naïveté. Le réalisateur, de surcroît, multiplie les figures de naïfs (Rafi, sa mère, sa cousine, l'informateur, les trois amis de Rafi) comme s'il s'agissait de réaffirmer cette fonction que Torrente ne parviendrait pas à assumer continûment, mais aussi comme s'il était désireux de nous offrir un surplus de satisfaction narcissique. Dès leur apparition, ces personnages se caractérisent par leur extrême facilité à accorder crédit aux propos de Torrente et si nous considérons l'attitude du premier d'entre eux, Rafi, elle s'apparente à la fascination comme le soulignent son regard médusé en direction de Torrente ou la musique extra-diégétique indiquant qu'il adhère au fantasme de l'autre. Ces personnages non seulement sont donc le relais de notre crédulité, mais ils en reflètent une image déformée, excessive, qui ne peut que nous amuser puisque nous la tenons à distance. Ils nous permettent de rire de cette partie de nous-mêmes que tout spectateur tient secrète pour soi et les autres.

Nous voyons déjà apparaître ici les conséquences libératrices pour le spectateur de la structure filmique mise en place. D'une certaine façon le redoublement fantasmatique lui assure « doublement » que ce qu'il voit n'est qu'un faux-semblant, un rêve dans le rêve. Or, il faut précisément que « ce ne soit pas vrai, que nous sachions que ce n'est pas vrai, afin que les images de l'inconscient soient vraiment libres »¹³. Parce que l'imaginaire du personnage est débridé, le nôtre va pouvoir s'en donner à cœur joie. Il faut donc, nécessairement, que se maintienne la structure délirante — puisque tel est le dispositif choisi par le réalisateur — pour qu'il n'y ait pas de rupture au niveau de la perception du spectateur et de sa relation avec ce bon objet que constitue le film.

La musique extra-diégétique et les deux séquences oniriques ont pour fonction de préserver cette relation particulière au film. Elles s'apparentent souvent à un clin d'oeil au spectateur, du fait qu'elles lui indiquent sur quel mode délire Torrente, créent une certaine complicité entre réalisateur et spectateur et peuvent, parfois, permettre à ce dernier de participer imaginativement à l'action. Prenons pour exemple la relation de Torrente avec Amparito, ponctuée de différents surgissements musicaux qui vont dévoiler les diverses phases du

¹² Christian METZ, *op. cit.*, p. 99.

fantasme. Lorsque Torrente découvre Amparito à travers la fenêtre de sa chambre, c'est une mélodie romantique qui accompagne cette première vision. Si la mélodie étonne déjà du côté de Torrente, elle semble tout autant en décalage du côté du personnage féminin, présenté comme nymphomane. C'est la même partition que nous entendons lorsque Torrente dérobo, dans la salle de bain de la mère de Rafi, une culotte qu'il croit faussement être celle d'Amparo. Enfin, ce sera un air exotique très rythmé qu'il entendra pendant son fantasme « tropical », quand il se métamorphose en « élégant » (?) séducteur. Si aucune des mélodies ne s'accorde avec la situation réelle, chacune permet de voir quel scénario se déroule dans la tête du personnage. Mais le fait que le premier thème musical réapparaisse au moment du vol de la culotte dénote toutefois la confusion qui règne dans l'esprit du personnage qui place sur un même plan un échange de regards fort chaste et un acte de fétichisme. Ce fétichisme sera confirmé dans la séquence du rêve éveillé lorsqu'il « hallucine » des emblèmes du club madrilène, l'Atlético, sur certaines parties du corps d'Amparo afin d'être en mesure de « l'honorer ». Musique et rêve éveillé viennent souligner la tendance profonde du personnage à détourner le sens des données objectives pour les conformer à sa vision particulière que nous pourrions qualifier de délirante ou d'hallucinoire. Torrente est un mythomane qui, comme tel, accorde plus de crédit à ce qu'il raconte et imagine qu'à ce qu'il voit. Mais que produit son délire sur le spectateur?

Le recours à la musique équivaut à l'inscription de la séquence dans un genre cinématographique qui présente, en général, un certain décalage par rapport aux images montrées. Alors que la musique de film sert plutôt d'écho intensif, en traduisant autrement ce que montrent les images, elle est utilisée dans ce film pour accentuer la rupture entre réalité et imaginaire. Torrente ne déchiffre jamais le réel selon le code adéquat et cette inadéquation nous est transmise par l'intermédiaire d'une mélodie qui souligne l'écart. Il va de soi que cet écart instaure une distance entre le spectateur, possesseur des bons codes, et le personnage, rabaissé au rang de fantoche. Notre plaisir naît de ce que nous possédons un savoir supérieur à celui du personnage et il nous est accordé ici par des procédés qui relèvent du comique.

La musique peut également, en accentuant, par exemple, le caractère dangereux de telle situation (tromper l'attention des vigiles, pénétrer dans le restaurant chinois), amener le spectateur à se couler à son tour dans un des rôles que notre imaginaire tient à notre

¹³ Octave MANNONI, *op. cit.*, p. 166.

disposition. Si nous reprenons les considérations faites sur le dispositif cinématographique, il apparaît qu'une partie du plaisir que nous éprouvons face à ce film dérive de notre identification fluctuante et partielle à certains personnages de la diégèse, à certaines situations. Parce que la narration entière se donne comme un jeu, le spectateur peut d'autant plus facilement entrer dans ce jeu imaginaire qui consiste à se voir soi-même agir sous les traits de l'autre ou, plutôt, à oublier l'autre pour se couler à sa place. La musique aura ainsi le même effet supposé sur le spectateur que sur les personnages : elle équivaut à cette « prime de risque » imaginaire que s'accordent les personnages et qui rehausse leur prestige en tant qu'acteurs de « l'exploit ».

S'abandonnant aux puissances de l'imaginaire, le spectateur tend aussi à s'identifier de façon inconsciente à cette capacité de Torrente de ne pas prendre en compte certains éléments de la réalité, de les détourner pour les modeler selon son bon plaisir. Sa vantardise professionnelle ou sexuelle, sa prépotence, son ignorance absolue de la critique sont comme un écho de la toute-puissance infantile à jamais perdue et provisoirement retrouvée. Lorsqu'il déforme le réel pour l'adapter à l'image qu'il a de lui-même, il réalise ce que nous aussi nous aimerions faire et que, fantasmatiquement, nous faisons à travers lui. Cette identification inconsciente est, de surcroît, favorisée par le traitement privilégié accordé au personnage, puisque finalement il ne paye jamais le prix de son inadéquation au réel. Au contraire, il parvient à imposer la véracité de son récit aux autres personnages (songeons à son évocation des supplices endurés comme légionnaire, qui fait fondre en larmes ses auditeurs), n'a pas à subir la vengeance de ses malheureuses victimes autrement qu'en rêve, découvre par hasard le trafic de drogue, et peut finalement revendiquer comme son œuvre l'élimination des trafiquants. Sa figure d'antihéros tend peu à peu à se rapprocher de celle du héros de sorte que l'identification s'en trouve ici aussi renforcée.

Si l'histoire met en scène, comme tout récit, la lutte entre le désir et la Loi, notre personnage, contrairement à ce qu'annonce le titre du film, reste constamment du côté du désir et, croyons-nous, du côté du plaisir. En accomplissant de façon hallucinatoire son désir, sans que surgisse aucune sanction, Torrente permet au spectateur de faire de même dans le cadre imaginaire construit par le film, c'est-à-dire de prendre, en toute impunité, sa revanche sur la Loi qui régit sa vie. Il est un aspect du film qui, dans cette perspective, nous semble s'adresser

à un secteur particulier du public — les adolescents — lorsque le récit réactive le schéma œdipien, à travers une double relation : Torrente (comme figure paternelle) et Rafi, Torrente et son père. Cette dernière relation, où les rôles se trouvent très clairement inversés puisque le père est infantilisé (incapacité motrice, bouillie que lui sert Torrente), nous semble être source de plaisir pour un public adolescent qui, de façon inconsciente, va voir remises en cause l'autorité et la supériorité parentales. Torrente exerce, en effet, sa tyrannie sur le vieillard (qu'il exploite et maltraite) et manifeste une absence de respect, sans aucun doute choquante (il n'est que d'évoquer l'infâme bouillie qu'il lui prépare avec les restes recueillis dans un restaurant et parmi lesquels apparaît un mégot de cigarette) ; mais il n'est pas impossible qu'une certaine jouissance se glisse chez certains jeunes spectateurs qui verraient alors leur rapport aux parents inversé, à leur bénéfice. A nouveau, l'identification est d'autant plus facile que Torrente reste financièrement dépendant de son père, lequel reçoit une pension pour sa fausse invalidité. Il est clair qu'ici le plaisir ressenti peut être qualifié d'impur du fait qu'aucun spectateur ne se risquerait sans doute à avouer ce genre de satisfaction. Nous nous trouvons ainsi face à l'ambivalence de l'identification, forcément refusée dans ce cas. Il s'agira plutôt de projection, soit de « la représentation au compte de l'Autre du non-représentable aux yeux du sujet »¹⁴.

La deuxième relation entre Torrente, paternel voire paternaliste, et Rafi, en position dominée (l'étrange couple n'est pas sans rappeler certains duos célèbres de comiques¹⁵), peut à son tour séduire ce même public qui voit dans Torrente certains traits d'un père désinhibé, capable d'aborder des sujets considérés comme tabous, le sexe ou la drogue, de s'affirmer en tous lieux, notamment par la force. Pourtant, accepter Torrente comme figure paternelle comporte certains risques qui ne sont pas négligeables comme l'illustre clairement la séquence située dans un bordel. Torrente se propose de faire de Rafi un homme et le livre aux mains expertes d'une prostituée. Le regard fasciné du jeune homme qui suit le mouvement cadencé des fesses de la femme, sa pudeur au moment de se déshabiller, accentuent la marque de son innocence et le placent assez aisément dans le rôle du benêt. Or, au lieu d'être dépucelé, il

¹⁴ André GREEN, *Un œil en trop. Le complexe d'Oedipe dans la tragédie*, Paris, Editions de Minuit, 1969, p. 97.

¹⁵ Nous retrouvons la même disproportion physique entre les deux compères, la même opposition entre l'aspect virginal et fragile, d'un côté, menaçant, de l'autre, que chez Chaplin et Eric Campbell, ou Laurel et Hardy. Voir pour plus de détails Petr KRAL, *Le burlesque ou la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984.

reçoit une magistrale paire de claques de la part de la prostituée, sans doute désireuse de se venger, à travers lui, de Torrente. La gifle, gag de frustration, fonctionne à divers niveaux. Elle vient conforter le spectateur dans sa position de puissance : il est celui qui ne se laisse pas abuser par le discours de Torrente (la claque est pour l'autre), et il peut rire aux dépens de la victime. Elle indique aussi que le fantasme de Torrente ne saurait prendre corps (du moins pour les autres), qu'il se réduit à un acte langagier. Le plaisir est ici trouble parce qu'il s'agit pour nous d'un avertissement, mais aussi de l'image de nos propres frustrations soudain étalées au grand jour bien qu'attribuées à un autre.

Le cas des trois jeunes amis, figure filiale un peu « délavée » cette fois, est encore plus explicite. Dans un premier temps, leur apparition est sans doute source de plaisir pour le public adolescent du fait que leur enthousiasme, leurs goûts, leur apparence créent un effet de reconnaissance : ce public aura l'impression de se voir sur l'écran. Pourtant l'immaturation et la malléabilité qui les caractérisent, et qui se voient sanctionnées par la mort, démontrent à nouveau combien il est dangereux de se choisir Torrente comme guide et de confondre illusion et réalité. L'identification avec ces personnages chavire et le public projette alors sur eux ses propres carences, les traits et désirs qu'il ne veut pas reconnaître comme siens. Le plaisir naîtra cependant de l'économie réalisée du côté de nos peurs puisque c'est l'autre qui est puni.

Sans doute est-ce au creux des deux relations œdipiennes les mieux définies que la désaffection imaginaire envers Torrente se produit, de sorte que le spectateur ne peut plus continuer à s'identifier à certains de ses traits. En effet, face aux deux personnages, nous pourrions dire que, paradoxalement, il ne fait pas le poids. Le père, malgré ses divers handicaps (notamment, âge et faiblesse), s'oppose aux trafiquants qui ont pénétré dans l'appartement à la recherche de son fils, défend ensuite Amparo, menacée, c'est-à-dire incarne une figure morale que la force de l'autre ne fait pas vaciller. Il s'affirme ainsi en totale opposition avec son fils, toujours défini par sa couardise (et l'envers de celle-ci, la force brute qui satisfait certes nos pulsions agressives). La narration transforme le père en véritable héros, ce que confirme l'affiche du film où, sous les photos des acteurs, ce qualificatif désigne le père. Rafi, à son tour, démontre son intégrité morale lorsque, à la fin du récit, il refuse de s'enfuir avec l'argent et d'abandonner sa cousine. Torrente réapparaîtra finalement pour le sauver par sentimentalisme, mais sans se défaire de son éternel cabotinage. Au moins dans les deux

séquences évoquées, le spectateur a été amené à s'identifier plutôt à des personnages moraux (et ils sont rares dans le film). Mais en a-t-il retiré du plaisir?

Si, pour que celui-ci surgisse, il faut « déboulonner le surmoi du spectateur de son piédestal [...] afin que le ça soit vraiment à la fête »¹⁶, nous pouvons en douter. Le plaisir dans ce film, qui obéit aux lois du comique, nous entraîne plutôt à rire des personnages dans leur rôle de victime, rarement lorsqu'ils se conduisent comme des héros. Peut-être, cet aspect a-t-il finalement gêné le réalisateur soudain désireux d'afficher un moralisme qui n'est pas dans le film et d'accentuer la distance avec son personnage, en raison même de la popularité de celui-ci, puisqu'il a déclaré : « creo que he hecho una especie de exorcismo de lo español, exagerando todo lo chungo que llevamos dentro para que la gente se pueda reír de ello »¹⁷. S'il est certes difficile pour tout spectateur (même en position psychiquement régressive) de s'identifier à l'image peu reluisante de Torrente, aussi bien physiquement que moralement, le personnage constitue sans nul doute l'une des sources majeures du plaisir que nous éprouvons face au film. Maintenu à la bonne distance, il est susceptible d'offrir à divers types de spectateurs les satisfactions qui correspondent à leurs productions fantasmatiques (nous n'avons pas évoqué, entre autres, l'aspect scatologique qui lui aussi peut être source de plaisir pour un certain genre de spectateurs).

Cependant, la question du plaisir reste, pour ainsi dire, entière du fait que même si nous voyons tous le même film, chacun n'y projette que son propre imaginaire et se montre, en général, assez réticent quand il s'agit de fournir, par exemple, les raisons de son rire et donc de dévoiler l'origine de son plaisir. Le plaisir ne naît finalement que de la capacité de l'objet à se plier à nos hallucinations. Mais le cas de *Torrente* manifeste qu'il a su rencontrer l'imaginaire social du moment ; pourtant, en raison des divers codes présents à l'intérieur du film, il est très probable que chaque spectateur trouve un plaisir assez différent de celui du voisin.

¹⁶ Daniel PERCHERON, « Rire au cinéma », pp. 190-201, in *Communications*, n°23, 1975.

¹⁷ Déclaration faite à Diego MUÑOZ pour *La Vanguardia*, 9-3-1998.