



HAL
open science

Image et insularité

Françoise Heitz, Florence Dumora

► **To cite this version:**

Françoise Heitz, Florence Dumora. Image et insularité. Savoirs en Prisme, 1, 2012, Images et insularité. hal-02466265

HAL Id: hal-02466265

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02466265v1>

Submitted on 2 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Savoirs en prisme n°1

Images et insularité

Revue électronique publiée avec le concours du Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues Et la Pensée (CIRLEP, EA 4299), **Université de Reims Champagne-Ardenne**

La revue *Savoirs en prisme* est dirigée par Françoise Heitz et Florence Dumora (université de Reims Champagne-Ardenne)

Conception graphique © Éditions et presses universitaires de Reims

ISSN : **2260-7838**

ÉPURE • Éditions et presses universitaires de Reims, 2020

Bibliothèque Robert de Sorbon

Avenue François-Mauriac / CS40019 / 51 726 Reims Cedex

www.univ-reims.fr/epure



Cette revue est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Savoirs en prisme : le projet éditorial

Le CIRLEP (Centre interdisciplinaire de recherches sur les langues et la pensée) est une équipe d'accueil (EA 4299) du Pôle de recherches en lettres et sciences humaines de l'université de Reims Champagne-Ardenne. Ce centre souhaite se doter d'une revue électronique où pourront s'exprimer ses diverses composantes : Langage et pensée, Intercompréhension et didactique du plurilinguisme, Représentation de la société par le texte et l'image.

L'ambition est double :

La revue sera le cadre d'un dialogue fructueux entre les trois axes énoncés, en permettant une réflexion commune autour d'un thème transversal choisi de façon concertée, pour un an ou deux suivant sa complexité.

Afin de favoriser un plus grand rayonnement du CIRLEP, la revue sera également ouverte, invitant des enseignants chercheurs extérieurs à l'équipe (au niveau national et international) à participer à la réflexion, notamment par le biais d'appels à contribution ; elle inclura une rubrique « Actualité de la recherche » (comptes rendus d'ouvrages, entretiens, annonce de journées d'études en lien avec la thématique du numéro, rappel de l'agenda des séminaires du CIRLEP..)

Les membres du CIRLEP étant en partie des civilisationnistes ou des littéraires (rattachés à des départements de Langues), les langues utilisées seront le français (majoritairement), mais aussi l'anglais, l'espagnol et l'allemand. Lorsqu'un texte sera publié dans une langue étrangère, il sera accompagné d'un résumé en français. Le plurilinguisme est une caractéristique de la revue, comme son interdisciplinarité.

Tous les articles publiés seront des textes originaux, n'ayant jamais fait l'objet d'une publication antérieure.

Directeur de publication :

Thomas Nicklas

Comité de rédaction :

Françoise Heitz, Florence Dumora, Fionn Bennett, Yann Philippe

Comité éditorial :

Éric Castagne, Catherine Chauche, Céline Denat, Pierre Frath, Emilia Hilgert,
Véronique Le Ru, Helga Meise, Alicia Oïffer, Daniel Thomieres,
Jean-Emmanuel Tyvaert, Lorenzo Vinciguerra.

Comité Scientifique :

María Dolores Albiac Blanco (Universidad de Zaragoza)
Louis Allix (Université de Reims Champagne-Ardenne)
John Baker (Université Paris I)
Juan Carlos Baeza Soto (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Karine Brehaut (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Cécile Brion (Université de Reims Champagne-Ardenne)
René Daval (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Jean-Stéphane Duran Froix (Université de Bourgogne)
Marie-Madeleine Gladieu (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Catherine Heyrendt-Sherman (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Emmanuel Le Vagueresse (Université de Reims Champagne-Ardenne)
María Luisa Lobato (Universidad de Burgos)
José Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Peter Marquis (Université de Rouen)
Marie-Thérèse Mourey (Université Paris IV)
Silvia Palma (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Adrian Park (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Aude Rebotier (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Christina Reissner (Universität des Saarlandes)
Mireille Ruppli (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Emmanuel Vincenot (Université de Tours)
Sarah Voinier (Université d'Artois)

Images et insularité

**Numéro coordonné par Françoise Heitz
et Florence Dumora**

l'épure
EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Sommaire

Première partie Images, représentations de la société

- Oniromanciennes de la vie : la mort et l'imagination dans l'art mexicain.....11
Juan Carlos BAEZA SOTO
- Arañando el escándalo. La representación de la pobreza en el cine clásico mexicano: *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947), *Ustedes los ricos* (I. Rodríguez, 1948) y *Pepe el Toro* (I. Rodríguez, 1952) vs. *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) 45
Julia TUÑÓN
- Mystères de Lisbonne* : folies littéraire et filmique de Raoul Ruiz67
Pierre-Éric JEL
- Dans ses yeux* : au miroir de la société argentine
(*El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009).....79
Françoise HEITZ
- Pedro Almodóvar : au commencement était la Movida... 91
Nancy BERTHIER
- Les films de Templiers-zombies d'Amando de Ossorio comme métaphore/
critique de la société espagnole de la fin du franquisme ?109
Emmanuel LE VAGUERESSE
- « Mon cinéma est comme un journal » : les films d'Eloy de la Iglesia
comme chronique de la Transition 121
Laureano MONTERO
- Les « quinquis » d'Eloy de la Iglesia : mal désincarné, mâles fantasmés..... 139
Maxime BREYSSE
- L'île de la folie (*Shutter Island*, Martin Scorsese, 2010).....157
Florence DUMORA et Françoise HEITZ

Deuxième partie L'île et ses représentations

- De l'Éloge de la Sagesse à la Nusquama : poétique et politique
de l'insularité dans *Utopia* de Thomas More..... 177
Andy AUCKBUR
- El *Islario general de todas las islas del mundo* (1560)
de Alfonso de Santa Cruz o la ciencia cosmográfica en la España de Felipe II:
en el Nuevo Mundo, el Caribe insular 195
Alicia OÏFFER
- L'île de la *Première Solitude* de Góngora : une poétique du renouveau..... 219
Florence DUMORA
- La carte et le globe : détails d'un tableau politique
(le cas de l'Angleterre au XVI^e siècle) 243
Cécile MAURÉ
- « Dans les bras de Neptune enlacée » : corps insulaire de l'Angleterre,
d'Élisabeth I^{ère} à Jacques I^{er} 257
Christine SUKIC
- Les îles d'Aran, ou l'insularité chez John M. Synge et Liam O'Flaherty 273
Sylvie MIKOWSKI

Rubrique spéciale cinéma Entretiens au festival de Biarritz par Françoise HEITZ et Véronique PUGIBET

- Entretien avec Paula Markovitch..... 287
Entretien avec Antonio Hens..... 299
Récapitulatif des prix 305

Images, représentations de la société

Les articles qui forment la première partie du dyptique de ce n° 1 de la revue électronique, *Savoirs en prisme : Rencontres du CIRLEP* issus en partie du séminaire « Images, représentations de la société » (dir. Françoise Heitz) qui s'est tenu en 2010-2011, ont presque tous comme objet d'étude le cinéma hispanique. Nous avons placé en tête une analyse personnelle et approfondie de l'art mexicain par Juan Carlos Baeza Soto, qui s'attache à un décryptage d'œuvres picturales du XXe siècle, tissant des liens entre la statuaire aztèque, la peinture surréaliste, la photographie et la pratique des installations, établissant le continuum à travers ces diverses représentations de la mort.

Pour des raisons géographiques, nous avons situé en deuxième place l'étude que Julia Tuñón effectue de la pauvreté dans les films mexicains, et l'évolution radicale du sens idéologique qui lui est attribué d'Ismael Rodríguez à Luis Buñuel.

L'étude de la belle œuvre testamentaire *Mystères de Lisbonne*, par Pierre-Éric Jel, s'imposait ensuite comme un hommage au cinéaste d'origine chilienne, Raúl Ruiz, disparu en août 2011 : à la fois récit d'aventures, dont il assume les codes de vraisemblance historique dans sa peinture de la société, mais où, par un talentueux paradoxe, la « prolifération des invraisemblances, générée par la surenchère du « feuilletonesque » et par l'affolement ou la précipitation du système narratif, ne cesse de déréaliser l'univers fictionnel » (*Positif* n°596, octobre 2010, Guy Scarpetta).

Du dernier grand film du cinéaste chilien exilé en France, on passe à *Dans ses yeux* (article de Françoise Heitz), le film oscarisé de l'Argentin Juan José Campanella (2009), qui mêle habilement les codes du polar, du film politique et de l'histoire d'amour.

Les quatre études suivantes ont en commun le cadre spatio-temporel : l'Espagne de la Transition démocratique : sont examinés successivement le rôle des films de Pedro Almodóvar dans la *movida* (Nancy Berthier), les films de Templiers zombies d'Amando de Ossorio comme possible métaphore/critique de la société espagnole de la fin du franquisme (Emmanuel Le Vagueresse), le cinéma d'Eloy de la Iglesia comme chronique de la Transition (Laureano

Montero), enfin la naissance du mythe des *quinquis* dans le cinéma du même auteur (Maxime Breysse : « Mal désincarné, mâles fantasmés »).

Florence Dumora et Françoise Heitz (« L'île de la folie : *Shutter Island*, Martin Scorsese, 2010 ») ont souhaité placer ensuite un travail où seraient exploitées conjointement les deux thématiques proposées dans ce numéro – l'étude sémiotique de l'image, et le thème de l'insularité – réalisant ainsi une démarche significative de la « rencontre » interdisciplinaire qui est au cœur de l'esprit fondateur de cette revue.

Oniromanciennes de la vie : la mort et l'imagination dans l'art mexicain

À Marcelle et Schéhérazade

*Sólo venimos a dormir,
sólo venimos a soñar,
no es verdad, no es verdad,
que venimos a vivir en la tierra.*

Chant aztèque¹

Il y a presque 500 ans, fut rédigé l'un des traités politiques les plus influents et les plus contestés. Le phénomène du temps s'inscrit dans le surgissement, mais la mort, plus particulièrement, s'inscrit dans la surprise. Or, l'homme est conscient de cette position définitive qui le place dans la sphère de la finitude. Le temps, par le biais de la mort individuelle, insère l'homme dans un rapport de soi à soi qui renforce le rapport subjectif face à l'inconnu et face à la transcendance. L'idée de la mort éclaircit notre rapport au monde et insiste plus précisément sur notre immense solitude face à l'au-delà ou face à l'autre (Dieu, Néant ou Paradis). Notre mort est en réalité ce grand anonyme, puisque personne ne peut revenir et partager l'expérience de notre absence. L'homme, de par sa conscience, saisit de manière éloquente ce rapport à l'absence et au temps qui défile : tout surgit dans le temps et dans la réflexion que nous en faisons. C'est pourquoi l'existence se met toujours en rapport avec la disparition, et l'exemple le plus commun, c'est la perte des êtres aimés, qui force l'esprit à s'engager dans la vie quotidienne et à subir la rupture du temps dans un cadre de vigilance anonyme et personnelle. Alors, dans un sens ontologique, la mort est à l'origine de la vie, puisqu'elle s'inscrit dans la conscience la plus personnelle qui existe. D'où le double mouvement qui caractérise la vie humaine : aller vers l'autre dans ce que nous pouvons nommer l'acceptation de l'histoire à travers le présent et le retour vers soi, lorsque la mort nous rappelle la rupture originelle que nous portons depuis que nous avons été expulsés du Paradis.

L'homme occidental tente alors de composer avec la perte et, dans un élan salvateur, il a traduit le temps dans des instants infinitésimaux qu'il pose sur une

¹ Traduction d'Ángel María Garibay K., cité par Westheim, Paul, in *La calavera* (1953), México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 45.

ligne temporelle droite et opère ainsi à travers l'existence du passé, du présent et de l'avenir l'invention de la possibilité : possibilité qui se traduit d'abord par la volonté de créer son propre destin, possibilité de démêler notre déambulation dans le monde à travers la création, possibilité éthique de pouvoir reconnaître la mort fratricide et de lutter contre l'irresponsabilité abstraite de la mort dans l'histoire. Enfin, possibilité, pour les êtres particuliers que nous sommes, de reconnaître notre place dans le temps à travers notre propre corps. Car le moi incarné est à la fois une manière de lutter contre l'enchaînement de soi dans les événements de l'histoire, et par conséquent d'établir une déchirure de ce temps infini, qui se perd dans l'informel, mais qui est aussi possibilité égoïste de n'engager que soi dans la trame du temps et d'oublier l'existence d'autrui. D'où la conséquence de notre rapport au temps en l'oubliant dans la solitude. Nous comprenons que la notion de temps est très critique : sans pouvoir l'esquiver, nous nous protégeons souvent dans le fracas de la vie, ou bien, trop conscients de la mort qui nous guette, nous nous perdons dans une temporalité personnelle, qui débouche sur l'abstraction et l'immense solitude. Alors, nous constatons pourquoi la mort est un bien précieux : la mort s'ancre dans le temps et constitue l'impossibilité pour le moi de s'enfermer totalement dans le soi. Elle ouvre à l'altérité parce qu'elle se soustrait à toute maîtrise possible et destitue l'homme de son égoïsme et de sa fonction de sujet irréductible. Nous voyons en ce moment, avec les événements qui ont lieu en Tunisie ou en Égypte, à quel point le sacrifice de soi peut destituer la puissance des dictateurs, qui ont érigé le soi en Même et Unique.

La mort est donc aussi une relation avec l'avenir parce que son aspect insaisissable révèle que la mort tombe sur nous comme l'avenir, s'empare de nous et, par conséquent, nous oblige à conceptualiser un autre temps qui nous force à ériger l'altérité comme clef de l'existence. La mort pose l'impossibilité d'une existence extatique et se redouble de la possibilité de sortir de soi vis-à-vis d'un monde où l'autre est en face de moi et non plus dans une sphère solipsiste où l'autre n'est qu'avec moi. C'est pourquoi la mort reconfigure le rapport entre le présent et le mystère, et place l'échange au cœur des relations humaines. Ainsi, l'essence de la nature humaine est de transcender son présent, ce qui lui permet de sortir de l'histoire et aussi d'échapper à la totalité globalisante de l'absolu historique, qui a fondé notre métaphysique jusqu'au XX^e siècle. La mort, en effet, permet à l'homme de placer son psychisme comme un événement de l'être qui inclut le mystère dans une réalité supérieure, puisque le temps psychique est discontinu, et cela inscrit l'homme dans un espace de liberté qui lui permet d'éviter le déterminisme auquel aboutit fatalement une conception rigide et rectiligne de l'histoire. Cette conception voit, d'ailleurs, toujours l'homme de l'extérieur et la place dans l'histoire comme l'objet d'un grand absolu chimérique, non moins théorisé par les historiens ou les philosophes. La mort révolutionne le fini et l'ouvre à l'infini, à travers l'imagination ou grâce à la parole, comme nous le voyons avec Antonio Ruiz « *el corcito* » dans son tableau *El orador* (1939, collection Stanley Marcus, Dallas).

Car l'imagination, quel que soit le langage choisi (poésie, peinture ou photographie) établit avec la connaissance une reprise incessante de l'instant et nous place dans un processus de réalisation toujours inachevé et vivant. La mort porte secours à la vie et dans la création artistique elle déplace les instants mystérieusement immobilisés par la croyance, la politique ou même la religion. Il est étonnant, en effet, de comprendre à quel point le traitement du thème de la mort dans l'art mexicain inverse les idées reçues et exprime une actualisation de l'angoisse primordiale, car il révèle une lutte contre le passé et met en évidence le besoin de transformer la mémoire en logique absurde qui réhabilite la liberté. Mais, comme nous le verrons dans une première partie consacrée à la mort chez les peuples pré-cortésiens, la liberté ne doit pas être conçue comme une autonomie reçue par l'individu, mais bel et bien comme une participation de l'homme au cosmos. Le sujet rationnel ne peut, en effet, se donner une seule loi à laquelle il se soumet, mais il doit, au contraire, se soumettre à l'infini à travers autrui. Dans ce cas, le rapport à l'autre et à l'extérieur plaide pour une réalité plurielle, d'où l'étude de la terreur cosmique, qui place l'homme au centre d'une problématique métaphysique et corporelle digne d'être soulignée.

En effet, l'homme aztèque est offert au monde, et la place de la liberté se transforme en dette religieuse, d'où le temps conçu comme un espace informel reconnu comme tel, où l'homme peut lucidement se déclarer partiellement indépendant : c'est précisément cette lucidité qui permet à l'homme aztèque de confondre son propre destin avec les divinités et, ainsi, de concevoir sa vie limitée par la mort comme clef d'une illimitation. Le temps conçoit une liberté finie et présente dans la *Piedra del sol*, monument en pierre du calendrier aztèque ayant appartenu à l'enceinte cérémonielle de la ville de Tenochtitlán, qui se trouve actuellement au Musée d'Anthropologie de la ville de Mexico, destiné au culte du dieu Xipe Tótec (« notre seigneur l'écorché », dieu du renouveau). Il fut découvert sur l'emplacement de la Plaza Mayor de la nouvelle capitale mexicaine : le visage central évoque Tonatiuh et Xiuhtecuhtli, c'est-à-dire les symboles d'« *el calor del universo* », tandis que :

los [símbolos] restantes describen los soles o edades anteriores a la era presente; complementan el relato mitológico los cuadros con los veinte símbolos de los días rodeados por los rayos luminosos del astro y las púas del autosacrificio; dos serpientes de fuego, las Xiuhcóatl, enmarcan la composición².

Ce monument, connu par le public comme le calendrier aztèque, regorge de possibilités infinies dans le cadre fini d'une année, puisqu'il est fondé sur une complexe articulation entre plusieurs sortes de calendriers qui soulignent la force de Tonatiuh ou de Xiuhtecuhtli, dieux de l'énergie universelle qui pos-

2 Solís, Felipe, « Mexica », in *Museo Nacional de Antropología de México*, México, Conaculta-Inah / Lunberg, 2004, p. 154 : « les [symboles] restants décrivent les soleils ou âges antérieurs à l'ère présente ; le récit mythologique est complété par les carrés comportant les vingt symboles des jours entourés par les rayons lumineux de l'astre et par les pointes de l'auto-sacrifice ; deux serpents de feu, les Xiuhcóatl, encadrent la composition ».

sèdent une langue en forme de couteau de silex et des griffes qui enferment deux cœurs nécessaires à la circulation de la vie. Le temps ne relève pas du tout, par conséquent, de l'attente ou de l'abandon désespéré face à l'inéluctable, mais il est ce « pas encore », cette possibilité que propose la mort dans la reconnaissance d'un jour de plus. Mais il s'agit d'une attente dominée par le sentiment de la mort liée au sacrifice, puisque les études des pigments encore présents montrent que les couleurs originales étaient exclusivement le rouge et l'ocre. La terre et le sang, ainsi que l'association de l'unité du dieu lié aux symboles multiples du temps qui passe, soulignent la diversité de l'unité qui exige de l'homme aztèque soumission sur la terre pour nourrir les dieux à travers les travaux et les jours. On retrouve cette dimension sacrificielle de la vie dans un hymne consacré à Tlaltecuhltli, seigneur de la terre, qui dévore des cadavres :

El dios de la tierra abre la boca, con hambre de tragar la sangre de muchos que morirán en esta guerra. Parece que se quieren regocijar el sol y el dios de la tierra llamado Tlaltecuhltli; quieren dar de comer y de beber a los dioses del cielo y del infierno, haciéndoles convite con sangre y carne de los hombres que han de morir en esta guerra³.

La fascination respectueuse et lucide de la mort occupe aussi le sud de la Méso-Amérique, puisque, dans la langue maya, un enfant qui vient de naître est désigné par l'expression *prisionero de la vida*⁴. L'imagination surréaliste viendra au XX^e siècle instaurer un rapport ontique avec la réalité, mais inscrira très vite notre inconscient dans un rapport avec le possible et ne fera qu'accroître les possibilités de l'imagination que les Aztèques et les Mayas, entre autres, avaient déjà coutume d'explorer dans leur rapport à la vie et au « surnaturel ». Mais, dans un deuxième temps, nous ferons un détour par les tableaux funéraires du XIX^e siècle, qui confirment l'aventure de l'image du côté de la liberté et de la vie, puisque l'image du défunt rend palpable la chair et actualise ainsi le souvenir en ouvrant la finitude vers la possibilité d'une existence complète.

La mort théâtralisée du muralisme nous permettra de comprendre ensuite que le Mexicain s'approprie cette possibilité et clarifie les phénomènes abstraits de l'histoire au point, nous semble-t-il, de mettre en évidence une des possibilités extrêmes de l'existence, qu'est la guerre civile : en effet, comment ne pas souligner, dans la révolution mexicaine, la tentation d'oublier la mort dans la glorification de son propre présent en « chosifiant » la guerre et la mort dans la création d'une nouvelle identité ? C'est pourquoi nous insisterons sur la figure de José Clemente Orozco qui, dans des œuvres peu connues, n'a pas oublié le

3 Matos Moctezuma, Eduardo, « El Imperio de Tenochtitlán », in *México. Esplendores de treinta siglos*, (catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Metropolitan Museum of Art de New York du 10 octobre 1990 au 13 janvier 1991), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990, p. 234 : « Le dieu de la terre ouvre sa bouche, tenaillé par la faim d'avaler le sang de ceux qui vont mourir à cette guerre. On dirait que le soleil et le dieu de la terre, que l'on appelle Tlaltecuhltli, veulent s'en donner à cœur joie ; ils veulent donner à manger et à boire aux dieux du ciel et de l'enfer, en leur proposant le sang et la chair des hommes qui doivent mourir à cette guerre ».

4 Cf. Westheim, Paul, *La calavera* (1953), México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 45.

mouvement incessant de la mort ontologique, et nous porterons aussi notre regard sur l'œuvre de José Guadalupe Posada et Francisco Goitia, qui n'ont jamais replié le thème de la mort sur les versants de la glorification ou de l'idéologie politique.

Ainsi, cette petite histoire de l'image de la mort nous permettra, dans un troisième temps, de comprendre l'apport du surréalisme à la caractérisation de la transcendance, car l'imagination surréaliste pose d'emblée la réalité comme sujet d'un au-delà visible ici et maintenant. Nous tenterons de clarifier la part implicite que le thème de la mort rend possible et de saisir de quelle manière l'imagination permet de comprendre une part d'authenticité dans le rapport que les artistes entretiennent avec le temps qui passe. Car nous sommes surpris par la capacité des artistes mexicains à ne pas fuir face à la mort, à ne pas tenter de se cramponner à la vie et à répondre au caractère inéluctable de la mort par une libération *pour* la mort. À bon escient, l'appropriation du thème de la mort permet à des esprits libres comme celui de Frida Kahlo, de Rufino Tamayo ou d'artistes exilées comme Remedios Varo ou Leonora Carrington, de distinguer clairement la possibilité de vivre que nous offre l'existence, tout en remplaçant la terreur cosmique par une dette à l'égard de l'imagination. En effet, nous verrons dans une dernière partie que la vie se devance elle-même, en offrant dans la mort la possibilité d'un dialogue, d'un échange de l'artiste avec ses démons, qui libère l'homme de ses illusions mémorielles. L'humour joue, dans ce sens, le rôle d'un catalyseur de cette liberté et transporte la possibilité hors du cadre restreint de la mort physique. Car l'angoisse implique logiquement l'enfermement dans une réalité factuelle, tandis que l'imagination de la mort rêvée redistribue les cartes et renouvelle notre place dans la dichotomie existentielle.

En dernier lieu, il sera intéressant de souligner l'exploration de ce thème dans la création contemporaine et de comprendre ainsi la part de mystérieuse violence qui frappe le Mexique : les enfants issus de la révolution et de la mondialisation découvrent le rien qui accompagne le néant et nous lancent une invite à comprendre la redécouverte de l'angoisse après les instants suprêmes de la raison néocapitaliste. Être au monde ou habiter le monde en poète (Novalis) oblige les artistes contemporains à reconsidérer la mort comme la menace de la transcendance, puisque la banalisation de la violence transcende l'autre dans le simple meurtre. La mort empirique a fini par se substituer à la terreur cosmique et par inscrire les hommes dans des guerres de pouvoir. Les divinités se sont retirées et le corps est devenu la frontière où se mêlent le désir et la menace du pouvoir. Car si le meurtre est « l'incident le plus banal de l'histoire humaine » (Levinas), il a su garder, grâce au regard des artistes, sa portée métaphysique, puisque la reconnaissance du meurtre pose très clairement la négation de l'existence et révèle la fin de la possibilité imaginaire. En effet, ce n'est plus l'autre qui se dresse contre moi, mais la mort abstraite des temps de la peur. Avec courage, Teresa Margolles projette dans les corps des morgues la patience de l'homme face à la mort et réhabilite le meurtre comme néant concret qui établit un pont entre une transcendance anonyme et autrui. Ses œuvres tentent de corrompre la chaîne du meurtre, de la peur et de la violence. Car, en contaminant notre

regard par le temps et la mort, elle rend possible le temps de la médiation et de la communion dans l'espace de l'indétermination car « être libre, c'est avoir du temps pour prévenir sa propre déchéance sous la menace de la violence »⁵.

Contextualisation : l'homme entre les hommes⁶

16

Toutefois, avec l'arrivée des Espagnols au XVI^e siècle, les Mexicains commencent à rendre manifeste la peur de la mort grâce à un processus d'acculturation qui s'établit logiquement avec la suppression de la culture écrite des Aztèques et de leurs idoles, comme le montre la gravure de Diego Muñoz Camargo dans sa *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, (1585, folio 242 r, Universidad de Glasgow)⁷. À cela s'ajoute l'évangélisation qui soumet l'imaginaire religieux des indigènes suite aux millions de morts provoqués par l'ethnocide commis par les conquérants. L'exemple le plus flagrant de cette acculturation est la non existence du mot « enfer » dans le vocabulaire nahuatl, mais les missionnaires espagnols pour mener à bien leur projet se servirent de la base polythéiste des sociétés indigènes en utilisant la terreur cosmique des Aztèques pour la transformer en une peur du péché dominée par l'espoir d'atteindre le paradis⁸. Un autre exemple pour favoriser la pénétration de l'imaginaire chrétien fut la suppression des crânes qui décoraient le Tzompantli à Tenochtitlán ou les autels de Tlatelolco, pour finir par réapparaître au pied des autels des églises ou sur des croix « atriales » que les moines faisaient poser sur l'atrium des églises pour attirer plus facilement les indigènes qui, dans un premier temps, n'avaient pas l'habitude de prier les dieux dans un espace clos : ainsi l'existence du l'inframonde (le Miclán) disparut au profit des cimetières installés justement à côté des anciens temples. La mort devint au XVII^e siècle une idée commune qui n'inspirait plus la peur au point que plus tard Posada en fera une figure capable de partager la vie des humains avec humour et critique. Mais cette image alla à l'encontre de la vision traditionnelle de la mort au Mexique précolombien.

- 5 Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini (Essai sur l'extériorité)*, Paris, Livre de Poche, 1971, p. 264.
- 6 Selon l'expression d'Octavio Paz dans la préface de l'ouvrage de Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl et Guadalupe. La formation de la conscience nationale au Mexique*, Paris, Gallimard, 1974, p. XVIII.
- 7 Les dessins de cet ouvrage sont accessibles sur le site web de la bibliothèque de l'Université de Glasgow : <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/jan2003.html>. Il existe aussi une version papier publiée au Mexique : Muñoz Camargo, Diego, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de las Indias y del mar océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas.*, ed. de René Acuña, México, UNAM 1981.
- 8 Cf. Azoulay, Martine, *Les péchés du Nouveau Monde. Les manuels pour la confession des Indiens. XVI^e - XVII^e siècle*, Paris, Bibliothèque Albin Michel, collection Histoire, 1993. Voir également Teotl. *Dieu en images dans le Mexique colonial*, préface et traduction de Carmen Bernard, Paris, Presses Universitaires de France, 2009 et de William F. Hanks, *Pour qui parle la croix. La colonisation du langage chez les Mayas du Mexique*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2009.

La mort pour les peuples pré-cortésiens et les conséquences de la conquête

Car dans la perception du monde il existe une différence abyssale entre les Indiens et les chrétiens : en effet le christianisme entretient avec les dieux un rapport abstrait malgré le thème de l'incarnation du Christ, tandis que pour les cultures indigènes il n'y a pas de frontière entre le réel et le surnaturel. La fusion charnelle entre les hommes et les dieux va à l'encontre du rationalisme européen, c'est pourquoi la conquête a introduit chez les Indiens un sentiment profond de solitude alors que pour eux la divinité qui était capable de se transformer dans leur propre corps intégrait l'homme dans la transformation éternelle du monde et guidait le quotidien, ainsi la multitude de dieux régissait leur destinée et donnait un sens à la vie sur la terre⁹. Le sentiment de la mort était par conséquent dominé par la possibilité de se réincarner dans un autre corps vivant qui imprégnait le monde d'une nouvelle énergie qui à l'intérieur même de l'art funéraire, particulièrement dans la fabrication d'urnes, anime ce dernier d'une « éminente signification vitale¹⁰ ».

Pour comprendre plus concrètement cet aspect il suffit de s'interroger sur la structure agglutinante de la langue nahuatl qui fournit la possibilité de créer des associations illimitées et donc une langue fortement poétique dominée par la métaphore : se brouiller avec un ami se disait par exemple « arracher ses plants ou ses propres semailles », avoir de l'arthrite se disait « avoir le vent dans les mains ». Mais ce goût de la métaphore n'oubliait pas la part matérielle de l'existence puisque la beauté se disait « le jade », la personnalité c'était le « cœur » ou le « visage » et encore plus poétique, « un miroir dans une maison faite de branches de sapin » désignait l'œil sous les sourcils. Il n'est guère étonnant que dans cette conception imagée du monde la poésie soit « la fleur » ou le « chant » qui intègrent la vision et la voix humaines au cosmos. On constate par conséquent que la verve indienne est accompagnée d'une acuité visuelle qui exprime une vision originale et subjective du monde, vision que l'on peut saisir dans les odes que les Aztèques déclamaient au dieu Écorché (de la fertilité et de la pluie) puisque les précipitations étaient de « l'eau de pierres précieuses¹¹ ».

On constate par conséquent que le tout se transforme et dans cette perspective l'âme des guerriers morts dans la bataille se réincarrait en colibri tandis que l'esprit des femmes mortes en couches occupait le corps d'un papillon de nuit. Dans ce cas, on comprend aisément le respect des Indiens pour la nature, étant donné que la nature était charnelle et la Terre le corps démembré d'un dieu dont

9 Cf. Bonilla, Heraclio (compilador), *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*, Santafé de Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1992. Lire en particulier les articles de Enrique Florescano, « La conquista y la transformación de la memoria indígena » (p. 67-102) et de Alain Milhou, « Misión, represión, paternalismo e interiorización. Para un balance de un siglo de evangelización en Iberoamérica (1520-1620) » (p. 263-296). On peut enfin se reporter à l'ouvrage d'Éric Roulet, *L'évangélisation des Indiens du Mexique. Impact et réalité de la conquête spirituelle (XVI^e siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

10 De la Fuente, Beatriz, « Le corps : plaisir et transformation », in *Corps et cosmos. La sculpture précolombienne du Mexique* (catalogue de l'exposition qui s'est tenue à l'Espace Culturel ING de Bruxelles du 6 novembre 2004 au 23 janvier 2005), Pays-Bas, éditions Snoeck, 2004, p. 34.

11 Handy, Emmanuel, *Le chamanisme et les arts précolombiens*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 61.

germaient tous les trésors nourriciers de la terre : l'offrande du sang nourrissait alors les divinités et favorisait logiquement la fertilité du sol. C'est pourquoi l'or était considéré comme les excréments ou les larmes du soleil. Et cette vision métaphorique du monde construisait une sensibilité accrue qui témoignait d'une terreur cosmique palpable dans la conception analogique entre les hommes et la nature : c'est pour cette raison que dans le langage maya le cœur représente l'objet à partir duquel se recrée la pensée. Ainsi, croire se dit « penser avec le cœur », donner du plaisir « parfumer le cœur de quelqu'un » et le malheur « avoir du cœur¹² ».

C'est ainsi que la vision ouverte du monde permet à l'esprit de synthétiser les contraires puisqu'on utilisait par exemple le même terme pour dire « amour » et « souffrance ». Loin de ces peuples une vision manichéenne ou antinomique du monde. Ce refus se retrouve aussi dans la conception de l'infra-monde que les Espagnols ont appelé « *infierno* » mais que les Aztèques appelaient « l'endroit des morts », le *Micltlan* : s'y rendent tous les morts, quelle que soit leur origine sociale ou leur sexe. *Miclantecutli* et sa femme, *Mictecaciuatl*, reçoivent le mort qui est parti, comme le précisent les prières adressées par les vivants « sans espoir de retour ». Alors que la date de naissance guidait tout le destin de l'individu, celle de sa mort n'avait absolument aucune importance. Les jambes repliées sur la poitrine, le « *bulto* », retrouvait la position fœtale qui lui permettait de commencer son voyage vers l'Enfer¹³.

Car il s'agit bien d'un voyage qui révèle l'espace et les embûches que le corps devra encore parcourir et franchir. Le voyage dure quatre ans et le degré de souffrance dépend des mérites terrestres, mais lorsque le corps atteint le neuvième séjour des morts, l'homme a besoin d'un chien au pelage fauve pour traverser la rivière. Dans ce dernier espace l'homme s'anéantissait et terminait le processus de tellurisation : l'homme se dissipait dans un espace froid et noir et les cadavres du mort et du chien qui l'accompagnait pouvaient enfin être incinérés à l'écart de la ville. Les cendres étaient placées dans une urne qui était remise aux parents qui l'honoraient pendant quatre ans, puis plus aucun geste rituel n'était accompli. On comprend par conséquent que la mort est une nouvelle vie qui dure quatre années. Et pour mieux comprendre cette vision dynamique de l'infra-monde il est utile de rappeler que le *Micltlan* se trouve au nord de l'empire, il a une localisation géographique qui correspond aux steppes septentrionales, il est enfoncé au cœur du monde chichimèque. Le voyage n'est pas du tout vertical dans les profondeurs de la terre mais il est bien un parcours horizontal qui voit les morts effectuer un voyage souterrain et horizontal vers les régions nordiques. La mort est donc une régression originelle à travers un vaste paysage de vents d'obsidiennes et de montagnes. Comme le précise Christian Duverger :

le monde des morts est bien un doublet obscur et souterrain du monde des vivants, mais c'est un reflet anachronique qui renvoie aux

¹² *Op. cit.*, p. 62.

¹³ Cf. Duverger, Christian, *L'origine des Aztèques*, Paris, Points-Seuil, collection Histoire, 2003, p. 280-289.

temps historiques. Le voyage à Mictlan, retour vers le nord originel, est à la fois une régression dans l'espace et le temps¹⁴.

L'ultime obstacle qui est une rivière est le franchissement du commencement, c'est pourquoi le défunt doit franchir à l'envers ce bras d'eau où naquit, à la sortie d'Aztlan, c'est-à-dire le pays mythique de la première migration, le premier homme et où s'anéantit la vie des Mexicas.

L'homme est le centre de l'univers mais à l'inverse de la conception humaniste de la Renaissance, l'individu est happé par la communauté, c'est pourquoi il est très difficile de distinguer le genre sexuel des sculptures : aucune caractérisation (ni de sexe, ni d'âge, ni de hiérarchie) ne permet de figer la figure dans l'histoire, et particulièrement dans l'art mexicain (aztèque) la figure s'inscrit dans des formes géométriques comme le rectangle, la pyramide ou le prisme conique, de sorte à mettre en relief la vitalité de la forme et non son individualité. L'être humain manque de personnalité mais il se dégage l'expressivité qui galvanise l'espace et la matière. Le corps des sculptures possède donc même dans la mort une tension dramatique accentuée par les éléments qui leur sont associés. Les exemples les plus audacieux sont les figures des « Cihuateteo » : il s'agit de femmes aux formes cadavériques puisque mortes en couches. Leurs cheveux bouclés sont infestés d'insectes tandis que leurs mains évoquent des serres menaçantes.

Ces sculptures du postclassique tardif (1300-1521 après J.-C.) divinisaient les femmes mortes en couches car on considérait que, de même que le guerrier offrait sa vie sur le champ de bataille, la femme qui mourait en donnant le jour offrait symboliquement sa vie aux dieux tout en amenant un être sur la terre. Ces femmes-déeses étaient des véritables morts-vivants, des Tzitzimime, c'est-à-dire des spectres ou êtres fantastiques qui sont à la fois enfoncés dans la matière mais qui lèvent vers les divinités des mains aux griffes d'aigle ou de jaguar. Leur jupe plissée et leurs seins indiquent leur fonction maternelle mais leur visage cadavérique résume le caractère mortel de la femme et de toutes les mères mortes ou vivantes qui, par essence, sont condamnées à accoucher sur des tombes. Ces sculptures revêtent par conséquent un caractère réaliste qui présente le cadavre comme la deuxième peau de l'homme : car derrière la monumentalité tout dans l'art mexicain a trait à la force tectonique de la misère humaine. En effet, on parle très justement d'une « humanité pétrifiée¹⁵ » qui traduit une force concentrée de la conscience. Il n'y a, par conséquent, aucune intention narrative qui aurait pour but de perdre l'homme dans l'illusion : en revanche, il se dégage de la statuaire et de ces visages en particulier une force expressive qui engage l'humain dans le poids de la conscience. Car l'homme pré-cortésien est pleinement présent, conscient de lui-même et de son rôle au sein de la communauté. D'où l'idéalisation d'un individu que la mémoire collective reconnaît non pas grâce à ses qualités individuelles mais grâce à sa valeur générique. C'est pourquoi, et cela peut paraître paradoxal à l'europpéen pétri de

¹⁴ *Op. cit.*, p. 286.

¹⁵ De la Fuente, Beatriz, *op. cit.*, p. 37.

mesure grecque et de ses avatars publicitaires dans les images des mannequins de la marque italienne Dolce Gabbana, l'art aztèque est sensuel : car, souriantes ou dramatiques, ces sculptures grâce à des lignes fortes ou délicates pressent l'homme de vivre dans la sublime schématisation du chaos ou du futur néant.

À ce propos, finissons ce court panorama de la beauté aztèque, avec l'exemple du dieu Xipe-Tótec, le dieu des écorchés : ce dieu anthropomorphe était célébré pendant le Tlacaxipehualiztli c'est-à-dire la fête de l'écorchement des hommes en l'honneur de Xipe. Cette fête consistait à sacrifier les jeunes guerriers capturés au combat. On recouvrait leur visage et leur corps de plumes d'oiseau de couleur blanche et on leur fournissait des armes symboliques. On les attachait symboliquement à une pierre circulaire et des guerriers-jaguars ou aigles les attaquaient avec des vraies armes en pierre d'obsidienne. La fin de la fête était spectaculaire puisqu'on arrachait aux prisonniers soigneusement le cœur et la peau. On faisait un masque avec la peau du visage et un costume sanglant avec la peau qui va des jambes au cou. Ces dépouilles étaient utilisées pour s'identifier à la divinité de la fertilité et de la renaissance. La sculpture du Museo Regional de Puebla montre que ceux qui revêtaient les atours de Xipe portaient la peau de l'écorché vers l'extérieur pour que l'on puisse voir la partie sanguinolente de la graisse humaine. Cette effigie renvoie encore à un aspect paradoxal de la mort, car le caractère belliqueux des Aztèques, que les Espagnols ont exagéré, a pour but de sauvegarder la vie des guerriers pour les offrir aux dieux. Les Aztèques vouaient à la guerre un respect fugace comparable à la fugacité de la vie humaine : nulle sauvagerie comparable aux camps de concentration car les dieux exigeaient leur dû, ce qui fait de Xipe-Tótec le dieu non pas du sacrifice mais de la crudité de la réalité humaine. C'est pourquoi, deuxième paradoxe, la réalité aztèque survit dans le surnaturel : l'être humain oscille entre la fidélité à une réalité visuelle précise et des symboles sacrés qui la masquent mais qui enracinent l'homme dans une totalité humaine.

D'où le thème de la dualité que nous pouvons comprendre aisément grâce à la sculpture du Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana : l'axe de la religion mésoaméricaine se forgea autour de l'idée de dualité, d'où ce visage qui associe la vie et le décharné. Les formes variables de l'histoire des peuples précolombiens ont conservé dans cette œuvre tardive le poids de la destruction associé à la force vitale, puisque dans une abstraction toute moderne l'artiste a poli la pierre sur la moitié informe de la tête. L'artiste désormais exprime le concept et oublie la dualité traditionnelle qui opposerait la vie et la mort à travers les sculptures des dieux du sacrifice. Cette pièce exécutée peu de temps avant la conquête espagnole résume les chemins inversés que les Aztèques sont condamnés à parcourir au cours de leur existence : le chemin de la vie se redouble de celui de la mort et le sacré se maintient dans la reconnaissance du néant informe qui attend les Aztèques au bout du fleuve. Et l'artiste dans ce cas recherche le dépassement de la contrainte matérielle à travers la présence même de l'être.

On constate, par conséquent, que l'imaginaire aztèque renvoie sans cesse à la puissance de la nature et que l'homme se modifie selon le pouvoir terrestre

et supraterrrestre. D'où l'oscillation permanente entre réalisme et schématisation car l'esthétique mésoaméricaine privilégie le constant changement de l'homme transformé par la nature. Le visage se construit et se reconstruit, d'où l'humanisme plein qui sacralise l'homme écarté par sa profonde finitude. Quelle meilleure expression que celle du travail des dieux et des hommes qui ensemble forgent le sacré ? Une humanité consciente de son devenir accentue sa spiritualité et met en relief l'obéissance aux desseins de l'au-delà : la céramique mixtèque de la région de Oaxaca (1300-1521 ap. J.C. Museo Nacional de Antropología) avec la représentation de Coqui Bexelao, dieu de la mort (Mictlantecutli par les groupes nahuatl), présente le dieu de l'infra-monde adossé à un vase tripode. Il brandit dans sa main droite le bâton du commandement tandis que, dans la main gauche, il porte un couteau de sacrifice et affirme de la sorte que dans le rouge vif de la vie c'est la mort qui commande. La conquête va tenter de réprimer cet espace de liberté en remplaçant le sacré par des dieux abstraits. Mais nous verrons maintenant dans l'étude des portraits funéraires du XIX^e siècle que le Mexicain a su préserver dans le réalisme de la mort la distanciation nécessaire aux mystiques. La mort les maintient unis avec les dieux, c'est pourquoi notre modernité qui exclut la mort dans le jeunisme ou dans les maisons de retraite, est une sauvagerie ontologique. Le Mexicain a su pendant longtemps encore exprimer dans la dépersonnalisation le goût sensuel pour la mort : sa présence dans les images picturales nous permettra désormais de comprendre à quel point la recréation de la vie dans le portrait du défunt est essentielle pour accorder à l'esprit une mémoire cosmique et transcendante.

Le portrait funéraire au XIX^e siècle

À l'inverse du monde européen ou nord-américain qui considère la mort comme une absence, le Mexique n'a pas voulu effacer les formes de la mort et a continué à cultiver une attitude joviale avec l'aspect inexorable de la vie. La « *fiesta de todos los santos* », le 1^{er} novembre, a une valeur liturgique héritée des catholiques qui célèbrent les saints mais, dans certaines régions du Mexique, cette fête établit un lien étroit avec les morts et fait reculer les frontières de la simple mémoire. La mort est alors un signe tutélaire puisque les survivants montrent leur dette à l'égard des morts en construisant des autels qui regorgent de nourriture et de fleurs qui au-delà de la célébration liturgique préparent objectivement le retour des morts sur terre. Dans cette perspective, l'image du mort dépasse la simple réalité symbolique puisque l'arrêt sur image que représente la peinture ou la photographie donne au défunt une réalité tangible que l'on célèbre plus précisément le 2 novembre, « *el día de los fieles difuntos* », jour consacré à ceux qui n'ont pas accédé à la béatification et que les vivants aident à se rapprocher du bonheur céleste grâce à leurs prières. Le plus surprenant c'est la dimension comique, « *de burla* », que prennent ces célébrations au point que l'on mange des « *golosinas* » en forme de squelette, que l'on jette des pétards et que l'on fête la mort avec des feux d'artifice. Pour Octavio Paz les Mexicains affir-

ment « la nadería e insignificancia de la humana existencia¹⁶ » et pour Claudio Lomnitz, malgré le tourisme et l'existence de gouvernements moins violents que dans le passé, la survivance de cette tradition tend à démontrer la complexité du rapport avec la mort chez les cultures populaires principalement¹⁷.

Mais au cours du XIX^e siècle l'invention de la photographie a fait croître, dans les pays anglo-saxons, la demande de portraits funéraires au point qu'on obligeait les médecins à utiliser des nouvelles techniques de conservation pour que le défunt ait devant l'objectif l'apparence d'une personne simplement endormie. Et lorsque le médecin ne parvenait pas à reproduire la vie, on priait les peintres de retoucher les photographies pour que le corps du défunt soit plus fidèle à la réalité. Le prix élevé de la photographie n'a pas permis aux Mexicains du XIX^e siècle de développer cette pratique, qui fut conservée par les peintres de cadavres. L'huile sur toile, *Niña muerta* d'un peintre anonyme du XIX^e siècle (44,3 x 37,5 cm, du Museo Nacional de Arte) montre très bien la place que la théâtralité de la mort occupe à cette époque, puisque les rideaux bleus dramatisent le spectacle et accentuent le rôle dramatique des ombres qui de manière très paradoxale rendent visible donc efficace au regard du spectateur le corps d'une enfant morte. La beauté des vêtements et les couleurs de l'ensemble ne cherchent en aucune manière à dissimuler la réalité de la mort, et cela d'autant plus que la petite fille tient dans sa main un bouquet de fleurs blanches, symbole de pureté. Le fait qu'elle garde les yeux ouverts anéantit toute possibilité pour le spectateur d'envisager une scène nocturne de sommeil, de sorte que le peintre anonyme rejette aussitôt le lieu commun de la référence grecque aux frères jumeaux Hypnos (le rêve) et Thanatos (mort). En effet, rien de plus faux que de vouloir représenter l'association du sommeil et de la mort avec les yeux clos, puisque dans la plupart des cas le défunt garde les yeux bel et bien ouverts. Même chose pour les narines et les lèvres, souvent représentées de façon parfaite alors que dans la mort les muscles nasaux et buccaux se relâchent et rendent le visage beaucoup moins présentable.

Par conséquent, sans s'autoriser un réalisme anatomique dérangeant, le peintre anonyme fait en sorte de donner à la mort de cette enfant une valeur poétique, puisque cette petite fille réussit à partager avec nous la force de ceux qui affrontent avec surprise l'arrivée de la faucheuse : les lèvres entrouvertes extraient le personnage de l'inertie des vrais morts et permettent à la petite fille de retrouver dans la mort l'expression des vivants qui se caractérise par une tension musculaire qui permet au visage de vivre et bouger. Enfin, dans un portrait funéraire d'un petit garçon élégamment vêtu¹⁸, le peintre anonyme pare l'enfant d'une pose napoléonienne qui le prépare à rentrer dans une grande réception céleste : ses parents durent penser que la beauté du geste associée à la beauté de la parure leur permettrait de sauvegarder le souvenir évanescent de ceux qui nous quittent. Son visage de poupon de porcelaine révèle la mise en place d'une

16 Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 53.

17 Lomnitz, Claudio, *Idea de la muerte en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

18 Cette huile sur toile du XIX^e siècle (47,5x37,5 cm) se trouve au Museo Nacional de Arte.

stratégie belliqueuse face aux ravages du temps de sorte que paradoxalement : « se festeja la muerte ya que los niños resucitan por su pureza¹⁹ ».

La vie est une guerre que les images nous permettent d'accomplir comme dans la photographie de Romualdo García (1852-1930), *Madre y niño muerto con una cruz*²⁰, prise vers 1910, année de la révolution : la mère de l'enfant lutte à sa manière contre les ravages de l'histoire personnelle. La superficie plane de la photo regorge, par l'idée de la mort, d'une vie qui place le souvenir bien au-delà de la finitude. L'affection palpable de cette piéta impudique montre à quel point l'art véritable ne doit jamais être une expression monotone. La possibilité que s'accorde le vivant de pouvoir regarder aussi souvent que cela s'avère nécessaire la photographie du défunt nourrit la guerre contre la mort et semble établir pour toujours un colloque avec l'inconnu. D'où notre enchantement face à un portrait de José María Estrada (1811-1862) : *Retrato del niño Eustaquio Martínez Negrete y Alba* de 1842²¹ représente un enfant mort à l'âge de trois ans le 11 mars 1842. Les couleurs pures accentuent l'incongruité de cette scène où un jeune défunt dort debout : la rose rouge qu'il tient entre ses mains éveille une émotion qui évite au spectateur de tomber dans le morbide puisque la prière se substitue à la passivité de la mort horizontale. La présence de son visage nous invite enfin à nous interroger, comme si sa mort était un miroir qui nous interrogeait à son tour sur notre propre finitude. La blancheur de son visage dévoile sa vérité ultime, pourtant la verticalité du corps et la présence de la rose renvoient la dégradation post-mortem vers le pur néant. Car la mort pour les Mexicains est un profond intérêt pour le reste de l'humain. Rien de morbide qui ressemble aux décompositions de Valdés Leal car l'individu garde sa religiosité au moyen de l'émotion artistique et de la vie que le survivant réinvestit chez les morts avec un verre de tequila, une chanson ou un portrait/miroir qui englobe le souvenir dans une vie éternelle.

C'est pourquoi il est intéressant de souligner la place de l'écriture sur le cadre reproduit par le peintre qui nomme le défunt, l'inscrit dans le temps et, de la sorte, le dynamise grâce à l'image et grâce à la médiation d'un double langage écrit et peint. Double lutte de la vie contre la mort qui domine en arrière-fond, mais c'est peut-être justement ce courage qui participe des réseaux de l'être et repousse à l'infini l'oubli de la fin. La métaphysique médiatise la sympathie et l'enfant-modèle peut, par conséquent, échapper à la stricte reproduction des images grâce à l'intervention de l'artiste qui le décale légèrement vers la gauche pour faire la nique à la détermination concrète de la mort. Car malheureusement l'idée de cause est la norme d'une action mortelle qui se fige un jour pour l'éternité. Agir en artiste, au contraire, consiste à extraire de l'éternité, c'est-à-dire de l'infini globalisé, l'individu particulier. La valeur vitale des images des

19 Sánchez Lacy, Alberto Ruy, « Resucitar en el arte », dans la revue *Artes de México*, n° 15, printemps 1992, consacré à *El arte ritual de la niña muerte*, México, Artes de México, 1992, p. 23 : « on fête la mort parce que les enfants resuscitent grâce à leur pureté ».

20 Cette photographie (argent sur gélatine) de 35,5 x 27,9 cm. se trouve au Museo Regional de Guanajuato « Alhóndiga de Granaditas ». On peut en voir une reproduction dans le catalogue de l'exposition *Soleils mexicains* qui a eu lieu à Paris au Musée du Petit Palais (du 29 avril au 13 août 2000), Paris, éditions des musées de la Ville de Paris, 2000, p. 281.

21 Cette œuvre de 53 x 41,3 cm. se trouve au Museo Nacional de Arte de Mexico.

défunts dut impressionner les surréalistes, comme nous le verrons plus loin, car le sommeil des morts attire le spectateur vers les pentes oniriques du cauchemar et de l'inconscient. L'échappée dans l'irréel peut parfois, comme l'écrit Philippe Jaccottet, nous faire voir « les âmes des morts comme des bêtes blanches s'abreuvant à une eau éternelle²² ». Mais force est de constater que les portraits funéraires mexicains ne nous emportent nullement vers l'invisible ou le fantastique. Tout au contraire, ils nous obligent à projeter sur les portraits morts un élan qui ne ressemble guère à la fuite mais à la rêverie bachelardienne qui prolonge la conscience selon le sens immanent du visible. Rien de semblable non plus à la domesticité inutile de la mort, présente dans les éclats froids de la beauté commerciale ou dans les films d'horreur.

Car l'image qui se confronte aux aléas de la vie paye son tribut face à la tragédie, c'est pourquoi les tableaux funéraires nous perturbent et nous font envisager la possibilité du bonheur de ne pas être né. Pensée pécheresse que José María Estrada inclut au cœur de son orthodoxie catholique. Mais il est vrai également que la mort n'a jamais de vrai langage et le peintre, de par sa fréquentation avec des objets, tente de faire pencher la balance du côté de la présence, sachant que la mort est surtout une absence.

La mort au XX^e siècle : la mort théâtralisée de la Révolution et sa remise en cause

C'est pourquoi il serait intéressant de se pencher maintenant sur la manière qu'a employée la Révolution pour consacrer ses héros tout en évitant leur profanation. Claudio Lomnitz fait remarquer très justement que sous la gouvernance de Porfirio Díaz entre 1867 et 1911, suite aux guerres civiles entre conservateurs et libéraux qui installèrent la République, le Mexique fit naître un sentiment de mort étatique qui construisit une nouvelle identité politique reconnaissable, dit-il, dans

un floreciente culto patriótico de la muerte, caracterizado por espléndidos funerales estatales, honores a los héroes muertos de facciones políticas opuestas y, en especial, la concentración exitosa de los muertos insignes en la Rotonda de los Hombres Ilustres, en el recién establecido Panteón Municipal de Dolores de la Ciudad de México²³.

Mais il précise également que le rituel du sacrifice humain chez les Aztèques a permis aux forces anglaises de considérer avec un certain racisme que le Mexique était condamné à la sauvagerie et que par conséquent l'Occident devait remettre le pays dans le droit chemin. Les Britanniques inventèrent en effet le

22 Jaccottet, Philippe in *Cahiers de la Renaissance Vaudoise*, n° 102, Lausanne, 1978, p. 151.

23 Lomnitz, Claudio, *Idea de la muerte en México*, op. cit., p. 360 : « un florissant culte patriotique de la mort, caractérisé par de splendides funérailles d'Etat, des honneurs rendus aux héros morts, issus de factions politiques opposées et, en particulier, par la concentration triomphale des morts illustres dans la Rotonde des Hommes Célèbres, dans le tout nouveau Panthéon Municipal des Douleurs de la Ville de Mexico ».

concept de « despotisme indien » de sorte à excuser par la suite leurs propres exactions dans tout le continent. Cette conception de la mort pénétra les esprits des possédants mexicains de manière à excuser cette fois les exactions des dictateurs et des caciques. C'est pourquoi en 1942 lors des débats sur la peine de mort, un député mexicain déclara sans ambages que :

En nuestro medio la vida humana vale muy poco en opinión de la mayoría de los habitantes que tienen a gala arriesgarla continuamente y por los más fútiles motivos; ese desdén por la vida, generalizado en un gran número de ciudadanos y precisamente entre aquellos que más propensos están en delinquir por las circunstancias y medio en que se han desarrollado, por la falta de cultivo moral e intelectual, le quita a la pena de muerte casi todo su poder de intimidación, porque entre nosotros, repito, no se le tiene miedo²⁴.

25

L'appropriation voire la digestion de ce thème est telle qu'en 1963 Juan Manuel Lope Blanch ne releva pas moins de 2500 expressions désignant la mort dans le vocabulaire des habitants de la capitale : *la parca, la calavera, doña osamenta, la enlutada, la novia fiel, la amada inmóvil, la petateada, la mera hora...*²⁵. Claudio Lomnitz va jusqu'à définir un triple contrat social dans l'histoire mexicaine qui est dominée par la mort et la violence: La Virgen de Guadalupe représente la nation surgie de la relation de loyauté et de filiation entre la « *Virgen morena* » et ses dévots métisses. Benito Juárez vint ensuite représenter un deuxième totem qui permit à la nation mexicaine de consolider son identité après une longue bataille entre les ennemis externes et internes qui s'engageaient à respecter la nation sous l'empire de la loi et de la raison. Et enfin la révolution finit par donner à la mort son envergure de totem national puisqu'elle découle d'une guerre sanglante et d'une série d'exécutions sommaires.

La peinture des muralistes mexicains vint confirmer cette nouvelle idéologie qui renvoya dans l'oubli les idées modernisatrices de la science des Lumières. Diego Rivera dans « El Patio de las Fiestas » de la Secretaría de Educación Pública peint entre 1923 et 1924 propose deux volets de la fête des morts : dans le premier il présente le rite aztèque en insistant sur la valeur tellurique de la mort, tandis que le deuxième volet consacre la fête des morts comme une image clef de l'idéologie révolutionnaire. Enfin dans sa fresque *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* de l'Hotel Alameda de la capitale mexicaine, achevée en 1947, l'artiste confère à la *calavera* une esthétisation dont sera victime aussi l'œuvre de Posada.

24 *Op. cit.*, p. 37 : « Dans notre pays, la vie humaine vaut très peu de chose selon l'opinion de la plupart des habitants, qui mettent un point d'honneur à ne cesser de risquer de la perdre, et ce, pour les raisons les plus futiles ; ce mépris à l'égard de la vie, répandu parmi un grand nombre des citoyens et particulièrement parmi ceux qui sont les plus enclins à commettre des délits en raison des circonstances et du milieu social où ils ont grandi, ou de leur manque de culture morale et intellectuelle, ôte à la peine de mort presque tout son pouvoir d'intimidation, parce que chez nous, je le répète, on n'en a pas peur ».

25 *Op. cit.*, p. 26.

David Alfaro Siqueiros, en revanche, marqua d'éloquence théâtrale et de concrétion pathétique des fresques murales qui mélangent tous azimuts l'expressionnisme, le réalisme, le naturalisme, le sublime et le grotesque. Sa démarche reste innovante car il maintient dynamique la dialectique de la guerre dans une sorte de mécanique parfois géométrique qui n'oublie jamais la force physique des événements qui frappent la chair, de sorte que son enseignement aux États-Unis à la Chouinard School of Arts ouvrira la voie à une nouvelle fluidité chromatique qui donnera naissance plus tard à l'action painting et à l'expressionnisme abstrait.

Mais dans les *murales* des années Vingt et Trente, perdue encore le poids idéologique qui fige, à notre avis, l'image dans la dénonciation monolithique de la propagande²⁶. C'est pourquoi le muralisme se perd parfois dans le didactisme et noie sa modernité dans une forme macabre. On souhaiterait au contraire les subtilités de la révolution vue par Juan Rulfo puisque sa matrice narrative intègre l'histoire de Pedro Páramo dans les galeries abyssales de l'âme et des mythes universels. En effet, Rulfo ne nomme jamais vraiment la révolution mexicaine et peuple Comala de fantômes qui finissent par caractériser la révolution et les changements des temps nouveaux sous le seul angle de l'oraison funèbre et de la vitalité ininterrompue. Car la violence de l'Histoire freine toujours les élans individuels, mais elle apporte à l'homme la violence animale qui lui est nécessaire pour qu'il puisse créer son identité au milieu du chaos. Telle est la démarche que fait entreprendre Juan Rulfo à ses personnages dans la première page de son chef-d'œuvre *Pedro Páramo* qui marque de cette violence la possible rencontre entre le bâtard et son père et ce n'est guère un hasard que ce soit la mère originelle du narrateur qui le pousse à réclamer son dû :

- *No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.*

- *Así lo haré, madre*²⁷.

Dans un élan d'espoir le narrateur ajoute aussitôt :

Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a mis ilusiones. Y de ese modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquél

26 Cf. Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y poder*, El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica, 2005. En particulier, le chapitre II, « De la invención del imaginario nacionalista revolucionario mexicano », p. 89-180. Lire également de Monique Plâa, *Aspects du muralisme mexicain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008. En particulier dans le chapitre V, « Le nationalisme et l'idéologie : une critique orientée », (p. 138-144) où l'auteur traite de la critique du muralisme portée, entre autres, par le prix Nobel, Octavio Paz.

27 Rulfo, Juan, *Pedro Páramo* (1955), Madrid, Cátedra, 1990, p. 64 : « Surtout, ne lui réclame rien. N'exige que notre dû. Ce qu'il me devait et ne m'a jamais donné... L'oubli qu'il nous a infligé, fais-le lui payer cher, mon enfant. - Je le ferai, maman ».

*señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala*²⁸.

« *Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños* »... quelle phrase pleine d'ironie puisque, dès le commencement, la narration impose violemment les épousailles des frères jumeaux mythologiques : Hypnos et Thanatos. C'est pourquoi à mesure que le narrateur omniscient descend vers ses sombres origines ses yeux apparaissent « *reventados por el sopor del sueño, en la canícula de agosto* »²⁹.

Créateur de son propre enfer, l'auteur place le défi de la création sous les auspices de la perte et de sa propre élimination. C'est pour cette raison que les muralistes mexicains, après Jean Charlot, reconnurent très tôt en la figure de José Guadalupe Posada (1852-1913), l'initiateur de l'art moderne mexicain. Héritier de Goya et des arts populaires mexicains, le graveur fit de la *calavera* la synthèse de l'art populaire, de la critique politique et de l'art académique. Cet artiste prolétaire qui créa plus de vingt mille gravures, reproduites à l'infini et vendues pour quelques centimes, fut enterré dans une tombe anonyme de la sixième section du non moins populaire Panteón de Dolores mais ses gravures établirent jusqu'à aujourd'hui une non-intervention de la religion dans le problème de la mort qui est « moins une « non-vie » (ou une survie) possible, qu'un seuil. Facteur d'agressivités, de dépouillement, de métamorphoses qui bousculent l'habitude, l'ordre qui s'est installé autour de notre corps, altérant, de surcroît, son éventuelle harmonie, le niant dans sa finalité »³⁰.

Dans une sorte d'anachronisme poétique Posada rejoignait la région la plus transparente où se retrouvent « *los hijos sin desconsuelo* » (titre prévu pour *Pedro Páramo*) de l'histoire mexicaine : Posada est un Juan Preciado avant la lettre qui reproduisait dans ses gravures la culture préhispanique et le squelette universel que nous portons tous sous la peau destinée à Xipe Tótec. Sans oublier que les *calaveras* de Posada offrent aussi la possibilité moderniste d'explorer les volumes des formes abstraites. Rivera lui-même souligne la modernité de Posada :

*La muerte es, en todo caso, un excelente tema para reproducir masas contrastadas de blanco y negro, volúmenes recientemente acusados, y expresar movimientos bien definidos, de largos cilindroides formando bellos ángulos en la composición, magistral utilización de los huesos mundos*³¹.

28 *Op. cit.*, p. 64-65 : « Mais je ne comptais pas tenir ma promesse. Du moins jusqu'à ces derniers temps, quand j'ai commencé à me remplir de rêves, à laisser les illusions grandir. C'est ainsi que je me suis bâti tout un monde autour de l'espoir qu'était pour moi ce monsieur Pedro Páramo, le mari de ma mère. Voilà pourquoi je suis venu à Comala ».

29 *Op. cit.*, p. 66 : « (des yeux) éclatés par la somnolence du sommeil, dans la canicule du mois d'août ».

30 Horay, Pierre, *Posada. Viva la muerte*, Paris, Pierre Horay éditeur, 1979, p. 5-6.

31 Rivera, Diego, *Textos de arte* (1924), Xavier Moyssén, ed., UNAM, México, 1986, p. 145, cité par Lomnitz Claudio in *Idea de la muerte en México*, *op. cit.*, p. 402 : « la mort est, en tout cas, un excellent sujet pour reproduire des masses contrastées de noir et de blanc, des volumes venant d'être exécutés et exprimer des mouvements bien définis, de longs objets en forme de cylindres qui forment de beaux angles dans la composition, utilisation magistrale des os purs ».

Posada dépasse la simple illustration académique, d'où la valeur politique et artistique de son œuvre car la charge de dénonciation politique l'oriente vers un art engagé dont l'inventivité esquisse aussitôt une esthétique morcelée de l'existence. L'humour populaire et l'ironie bouffonne lui frayent rapidement un chemin vers une esthétique absurde qui prophétise plus qu'elle ne dénonce. C'est ce qui explique le goût des surréalistes pour ses travaux, sans oublier de mentionner que la *calavera* renvoie aussi à l'exotisme funèbre et vénérable des cultures préhispaniques qui plaisaient à Breton et à ses acolytes : elle fait penser au Tlalocan, c'est-à-dire le paradis aquatique où retournent les âmes ; elle est l'Ayancmiclán – cité des morts – ; elle est le reflet de la grande Coatlicue qui enferme la vie et la mort dans la fertilité exterminatrice de la terre. C'est pourquoi le critique Miguel Álvarez Acosta considère que « dans les œuvres de Posada, la mort est la patrie de la vie³² » et c'est pour cette raison que celles-ci deviennent un instrument de la métempsychose puisque l'âme humaine serait capable de mouvoir plusieurs corps à la fois. Éloge de la transmigration qui rend la mort naturelle et vivante au point qu'elle nous regarde avec humilité et compassion.

C'est pour cette raison également que je voudrais mentionner rapidement la force métaphysique de Francisco Goitia (1882-1962) et de José Clemente Orozco (1883-1949) dont la vision réaliste de la révolution les écarta du cénacle des simples idéologues. En 1912 Goitia fut saisi par les horreurs de la révolution qu'il découvrit après un séjour de huit ans en Europe où il avait étudié la peinture principalement en Espagne et en Italie : ses *Paisajes de los ahorcados* I et II (vers 1914), ainsi que *La bruja* (1916) et *Tata Jesucristo* (1926-1927) révèlent sa participation dans le camp de Pancho Villa en tant que peintre officiel du général Felipe Ángeles. Son travail consistait à témoigner de la révolution et c'est ce qui fait de son œuvre un documentaire artistique fascinant puisqu'il reproduisit des batailles et des exécutions dont celle du général Lázaro Gómez qui avait réussi à faire reculer l'ennemi avec ses propres munitions. Mais après les avoir épuisées, le général fut assassiné et pendu à « el árbol triste ». On lui coupa la tête qui fut remplacée par celle d'un jeune taureau que le général cuisinait avant d'être vaincu par l'ennemi. Quelques jours après, Goitia exhuma des corps ennemis qu'il fit pendre à l'« árbol triste » pour les peindre et il rappelle dans une histoire effrayante et cocasse :

Pero como tenía necesidad de ir a la ciudad de México, y ya que el aire en mi tierra es muy seco, razón por la cual los cadáveres no se pudren, hice que me construyeran una choza cerca del árbol y puse un guardián para que me la cuidara, y allá tengo todo aquello para el momento en que pueda regresar a continuar mis estudios³³.

32 Álvarez Acosta, Miguel, « Posada à Paris », in *Art d'Amérique latine. 1911-1968*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Centre Georges Pompidou du 12 novembre 1992 au 11 janvier 1993, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1992, p. 53.

33 Goitia Francisco cité par Anita Brenner, *Ídolos tras los altares* (édition originale en anglais : New York, 1929), México, 1983, p. 340, in Ashton Dore, « Arte mexicano del siglo XX », *México. Esplendores de treinta siglos, op. cit.*, p. 563 : « mais comme j'avais besoin de me rendre à la ville

Ce témoignage montre que la fantaisie de Goitia se nourrit de réalité et que son romantisme de la révolution s'accorde avec l'observation directe des faits et de son émotion. Il appelait ses tableaux « martirios de la revolución » de sorte à sauvegarder le caractère christique de ces arbres-croix-izotes que survolent des *zopilotes*. Cette œuvre particulière et directe intéressa les muralistes mais Goitia continua dans la marginalité qui lui permit d'explorer ses propres envies au point qu'il déclara qu'il sentait une « repugnancia por la idea de hacer de la pintura un sistema³⁴ ». Il est clair que son œuvre et ses propos l'éloignent définitivement de la caste des muralistes qui tous ont fini par se répéter dans un discours de propagande. Goitia en revanche n'a eu de cesse d'insister sur sa nature prolifique et lente :

porque a la producción en serie, es decir, el cuadro «improvisado» y reproducido al infinito, opongo el cuadro «suceso», el cuadro que es siempre un descubrimiento, un progreso. Y claro está, para que surja el cuadro suceso pasan los días, las semanas y los meses. Y a veces, los años³⁵...

La bruja révèle de manière symptomatique le poids du temps et de la mort dans le temps mexicain : l'obscurité devient cauchemar comme le fut la vie de la *soldadera* morte qui lui servit de modèle. Les *soldaderas* servaient de compagnes aux soldats révolutionnaires, ce qui en faisait des proies sexuelles pour les vainqueurs ou des esclaves pour ceux qu'elles accompagnaient. Goitia rappelle ici ses influences goyesques mais sa modernité le met sur un plan d'égalité avec *Le cri* de Munch, les monstres de Kubin ou d'Odilon Redon et, dans une licence poétique avec les chairs sensibles des boucheries phénoménologiques de Francis Bacon.

Goitia ne s'est jamais marié et a déclaré ne pas vouloir fréquenter de femmes, bien qu'ayant contracté en 1918 la syphilis. On pense que cette maladie le rendit fou mais après avoir été soigné, ses excentricités n'ont pas disparu. C'est pourquoi son regard lucide face à la souffrance et à la mort rend légitime la valeur spirituelle de son chef-d'œuvre : *Tata Jesucristo* (1927) fut inspiré de sa vie parmi les Indiens zapotèques de la région d'Oaxaca à partir de 1925. Il demanda à recevoir le minimum d'argent pour être capable de s'intégrer parmi les pauvres ; c'est pourquoi en représentant cette veillée funèbre les critiques ne purent s'empêcher de considérer cette œuvre comme la première piéta mexicaine. Le visage absent de la femme de gauche renvoie à la souffrance mariale des pleureuses tandis que la souffrance de la femme de droite lui décharne le visage et l'intègre

de Mexico, et comme l'air de ma région est très sec, raison pour laquelle les cadavres ne pourrissent pas, j'ai demandé qu'on me construise une cabane près de l'arbre et j'y ai mis un gardien pour qu'il la surveille, et c'est à cet endroit que je garde tout en attendant le moment où je pourrai revenir et continuer mes travaux ».

34 *Op. cit.*, p. 565 : « répugnance à l'idée de faire de la peinture un système ».

35 *Op. cit.*, p. 567 : « parce que, à l'idée de production en série, c'est-à-dire, le tableau «improvisé» et reproduit à l'infini, j'oppose le tableau «événement», le tableau qui est toujours une découverte, un progrès. Et bien évidemment, pour que puisse surgir le tableau événement, il faut que passent des jours, des semaines et des mois. Et parfois, des années... ».

aux ténèbres pré-cortésiennes. La flamme de la bougie, quant à elle, nous renvoie aux vanités européennes. Mais leur masse à peine articulée révèle l'admiration que l'artiste éprouvait pour Giotto tandis que la concentration des volumes rappelle la dynamique vitale de la statuaire aztèque. Ce tableau devint son chef-d'œuvre « par la passion qu'il renferme et son inoubliable *coloris nocturne*³⁶ ».

Goitia voulait peindre selon ses propres dires « *el lado áspero* » (le côté rugueux) de la réalité mexicaine³⁷ pour rappeler aux bourgeois et aux parias de la révolution leurs responsabilités face aux plus pauvres. Enfin, la mort devait être acceptée dans ce tas d'ordures que représentaient pour lui les décombres de la révolution. En 1957 il déclara : « Yo siempre me he sentido socialista y comunista, pero también cristiano... Procuero seguir los pasos de San Francisco. Creo que mi soledad es la culminación de este proceso³⁸ ». Il réussit à atteindre son projet artistique qui consistait à « tomar cada aspecto de mi tierra y de la raza, y hacer con ellos una totalidad que sea claramente comprensible³⁹ ». Mais il parvint à rencontrer les dieux en retournant à l'anonymat et en peignant le moindre aspect matériel des rochers, du ciel et des pierres, comme dans le *Viejo en el muladar*, peint entre 1926-1927.

L'appréhension du monde vit de mystère et de pauvreté comme dans les œuvres de son contemporain, José Clemente Orozco (1883-1949) qui dans *La basura social* peint à la Escuela Nacional Preparatoria en 1923-1924, concentre les symboles du pouvoir et de la mort avec des oiseaux de proie qui se mêlent à des squelettes d'hommes et d'animaux tous anéantis par la vanité du pouvoir dans un dépotoir des valeurs morales. C'est ce qui explique qu'Orozco déclara de manière éloquentes son opposition à l'esthétique folklorique divulguée par Rivera en particulier :

Nosotros los mexicanos somos los primeros culpables por haber confeccionado y fomentado el mito del ridículo charro y la absurda china (poblana) como símbolos del llamado mexicanismo... ¿Por qué elegir los atributos más obsoletos y más ridículos de una sola clase social e imponérselos a todo el país⁴⁰?

36 Bayón, Damián et Pontual, Roberto, *La peinture d'Amérique latine au XIX^e siècle*, Paris, Mengès, 1990, p. 53.

37 Goitia Francisco cité par Anita Brenner, *Ídolos tras los altares* (édition originale en anglais : New York, 1929), p. 342-343, in Ashton Dore, « Arte mexicano del siglo XX », *op. cit.*, p. 573.

38 *Op. cit.*, p. 574 : « Je me suis toujours senti socialiste et communiste, mais aussi chrétien... J'essaye de suivre l'exemple de saint François. Je pense que ma solitude est le point culminant de ce processus ».

39 *Op. cit.*, p. 573 : « prendre chaque aspect de mon pays et de sa race, et en faire une totalité qui soit clairement compréhensible ».

40 José Clemente Orozco cité par Jean Charlot in *The Mexican Mural Renaissance 1920-1925*, New Haven et New Londres, 1967, p. 66, cité par Ashton Dore, « Arte mexicano del siglo XX », *México. Esplendores de treinta siglos, op. cit.*, p. 590 : « Nous, les Mexicains, nous sommes les premiers responsables, pour avoir fabriqué et développé le mythe ridicule du cavalier mexicain et de l'absurde *china* (villageoise) comme symboles du soi-disant mexicanisme... Pourquoi choisir les attributs les plus obsolètes et les plus ridicules d'une seule classe sociale et les imposer au pays tout entier ? »

Il comprit très vite la supercherie de l'indigénisme qui au-delà de sa valeur didactique permettait aux puissants d'encourager l'oubli des inégalités sociales en transformant les représentations de la conquête ou de la révolution en ce que Orozco nommait « el más alegre y divertido de los carnavales⁴¹ ». C'est dans cette perspective qu'il faut tenter d'expliquer sa vision personnelle de la mort au Mexique puisqu'il s'attardera davantage à représenter la valeur universelle de la terreur comme dans *La casa blanca* de 1925-1927 où le danger est invisible bien que les lignes verticales de la maison, de la porte et de l'arbre accentuent le mouvement horizontal de la fuite des femmes, de sorte que la mort devient un présage auquel nul ne peut échapper puisque, malgré la verticalité de la maison, l'ensemble est aspiré par le fond à droite. Puis, risquons une remarque ironique à l'égard de la première puissance mondiale, qui n'offre guère sa protection aux populations latino-américaines malgré la couleur immaculée de ses murs...

On constate, par conséquent, que les tableaux ou les fresques d'Orozco se nourrissent de tragiques prémonitions comme dans la fresque représentant une famille dans la Escuela Preparatoria Nacional ou sur un plan plus polémique dans *La rebelión del hombre* de 1936 où de manière logique et mécanique les pauvres deviennent les victimes des idéologues qui volontairement n'ont pas été représentés sous les traits de bourgeois capitalistes mais de leaders politiques mexicains qui envoient leurs victimes dans les flammes de la révolution ou de l'enfer.

Le constat est encore plus aigu dans la partie consacrée à la période post-cortésienne de son mural *La civilización americana* peint aux États-Unis au Dartmouth College dans le New Hampshire puisque, *in fine*, la conquête et la révolution s'achèvent par *Los dioses del mundo moderno* où Orozco fait une critique à charge sur la futilité de la connaissance face au pouvoir de la mort : les universitaires qui portent des robes académiques assistent à la naissance apocalyptique d'un fœtus squelette qui symbolise la naissance de la fausse et inutile connaissance, puisque livres et fœtus confondus se préparent à être réduits en cendre par les flammes du fond. Par rapport aux autres muralistes de renom, Orozco utilise une palette réduite comme s'il voulait enfermer ses personnages dans une scène hermétique, ce qui lui fit regretter, sa vie durant, que le muralisme soit réduit au folklore de Rivera. En effet, pour Rivera, digne héritier de la Renaissance, ce qui comptait était la chose représentée, tandis que pour Orozco l'implacable, ce qui comptait c'était la chose vécue. C'est pourquoi sa peinture refuse catégoriquement l'imagerie indigéniste comme dans sa très connue représentation du grand patriote Hidalgo, dont le visage gigantesque surgit d'un maelstrom de figures en mouvement au Palacio de Gobierno de Guadalajara (1937). Pour José Moreno Villa : « Orozco se suma en la negrura de la vida, que es la muerte, que son los sacrificios, que son las horripilantes escenas de las guerras y luchas intestinas⁴² ». C'est ce qui explique que son art s'inspire de la

⁴¹ *Op. cit.*, p. 591 : « le plus joyeux et le plus amusant des carnavaux ».

⁴² Moreno Villa, José, *Lo mexicano en las artes plásticas* (Colegio de México, 1948), México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 134 : « Orozco se fonde dans la noirceur de la vie qu'est la mort, que sont les sacrifices, que sont les scènes de guerres effroyables et les luttes intestines ».

pitié humaine d'un Rouault qui observerait la déchéance avec la douloureuse ironie de Toulouse-Lautrec. Son anticléricalisme assumé s'insurgeait contre les abus de la religion et la démagogie d'une révolution falsifiée. Pour le critique Luis Cardoza y Aragón qui a fréquenté l'artiste : « Orozco était la foudre incarnée dans un être inflexible, marqué par la souffrance⁴³ ». Mais il précise aussitôt qu'Orozco cherchait la nuance dans le concept passant de la tendresse amère et grave à la gaieté joviale et sarcastique puisque « sa fougue débordante éclatait de jovialité et il riait comme un enfant taillé dans le silex, un enfant qui pourtant était trop vieux. Un enfant de dynamite⁴⁴ ».

Le désir effréné de représentation de Rivera ou de Siqueiros noie la pureté dans la monumentalité du discours. Orozco, en revanche, tente de remplacer l'idée par sa solution plastique et émotionnelle, de façon à rendre infinie une mort qu'avec Octavio Paz, on découvrira réifiée dans la solitude humaine.

Le surréalisme et la mort

Un espace individuel

Le labyrinthe dans le lequel est enfermé le Mexicain représente pour Paz un reflet de la destruction organisée et universelle que l'Europe a explorée de la manière la plus radicale dans les camps d'extermination. Et le Mexique poursuit dans les années Quarante sa décadence politique qui freine l'imagination et enferme la liberté dans les discours idéologiques. Le sacrifice continue tandis que José Gorostiza publie son recueil *Muerte sin fin* (1939) où il explore l'angoisse de l'éternelle mort de Dieu qui se projette en l'homme sous la forme de reflets infinis :

*Es el tiempo de Dios que aflora un día,
que cae, nada más, madura, ocurre
para tornar mañana por sorpresa
es un estéril repetirse inédito,
como el de esas eléctricas palabras
-nunca aprehendidas,
siempre nuestras-
que eluden el amor de la memoria,
pero que a cada instante nos sonríen
desde sus claros huecos
en nuestras propias frases despobladas⁴⁵.*

43 Cardoza y Aragón, Luis, « Portrait de Clemente Orozco », in catalogue de l'exposition *Orozco* qui s'est tenue au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris du 8 février au 13 mai 1979, Paris, publication du Musée d'Art Moderne, sans pagination.

44 *Ibid.*

45 Gorostiza, José, *Mort sans fin et autres poèmes* (1939), version bilingue, Paris, Orphée – La Différence, 1991, p. 54-55.

Et Xavier Villaurrutia ordonne les textes de sa *Nostalgia de la muerte* (1938) qui mêle résignation et amertume face au passage du temps :

Nocturno miedo

*Todo en la noche vive una duda secreta:
el silencio y el ruido, el tiempo y el lugar.
Inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos
nada podemos contra la secreta ansiedad.*

*Y no basta cerrar los ojos en la sombra
ni hundirlos en el sueño para ya no mirar,
porque en la dura sombra y en la gruta del sueño
la misma luz nocturna nos vuelve a desvelar.*

*Entonces, con el paso de un dormido despierto,
sin rumbo y sin objeto nos echamos a andar.
La noche vierte sobre nosotros su misterio,
y algo nos dice que morir es despertar.*

*¿Y quién entre las sombras de una calle desierta,
en el muro, lívido espejo de soledad,
no se ha visto pasar o venir a su encuentro
y no ha sentido miedo, angustia, duda mortal?*

*El miedo de no ser sino un cuerpo vacío
que alguien, yo mismo o cualquier otro, puede ocupar,
y la angustia de verse fuera de sí, viviendo,
y la duda de ser o no ser realidad⁴⁶.*

Face à l'indéfinition prométhéenne de l'homme luttant contre l'infini, Paz définit une sorte de dialectique circulaire qui se nourrit du surréalisme pour tenter de comprendre le refus des sociétés modernes de définir la mort, simplement parce que la mécanisation des esprits empêche les individus de créer leur propre vie et ce qui le blesse profondément c'est le fait que la révolution mexicaine n'ait été qu'un continuuel et sanglant *happening* semblable aux carnivals du Moyen Âge. Enfin, dans *El laberinto de la soledad*, il constate que le sacrifice aztèque a perdu dans le monde contemporain sa stricte valeur religieuse puisque, pour les Aztèques, la victime est une personnification des dieux : son sacrifice est celui des dieux qui respectent leur propre transcendance en préservant l'ordre cosmique toujours menacé. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre les nouvelles directions que prennent les artistes mexicains ou exilés. Mais d'abord tentons d'analyser l'œuvre de Rufino Tamayo qui va s'ef-

46 Villaurrutia, Xavier, « Nocturno miedo », *Nostalgia de la muerte* (1946), Paris, José Corti, version bilingue, 1991, p. 28.

forcer de créer un style propre que nous appellerons « la théologie imprononçable » des images.

L'infini

En 1959 Paz consacre une étude à Rufino Tamayo publiée par les Éditions de la Universidad Nacional Autónoma de México, cette même année⁴⁷. Dans l'introduction de cet ouvrage, le poète mexicain conçoit la peinture contemporaine de son pays comme la fille de la Révolution mexicaine, qu'il considère comme « una inmersión de México en su propio ser⁴⁸ » et comme la découverte que le pays ne pourra régler ses conflits que dans la tradition catholique coloniale ou dans le libéralisme républicain. Ainsi, affirme-t-il, « la Revolución es un regreso a los orígenes tanto como una búsqueda de una tradición universal⁴⁹ ». Mais Paz souligne aussitôt que la Révolution a été incapable de donner une vision du monde susceptible de tisser des liens avec la tradition universelle. Selon Paz les peintres ont, en revanche, aspiré à cette tradition en intégrant à l'histoire contemporaine du Mexique la découverte des arts précolombiens, le symbolisme français, les primitifs italiens, les arts premiers d'Afrique et d'Océanie, ainsi que le romantisme européen, remis au goût du jour par les avant-gardes européennes du début du XX^e siècle dans le surréalisme en particulier. L'éclectisme des influences artistiques fait écho, d'après Paz, à la philosophie de « *la raza cósmica* », que le Ministre de l'Éducation et hommes de lettres José Vasconcelos avait voulu donner, à partir de 1921, à la nouvelle société mexicaine née de la Révolution.

C'est dans ce contexte que la peinture de Diego Rivera et de David Alfaro Siqueiros se tourne vers le marxisme et, au lieu de donner « una respuesta orgánica a la realidad⁵⁰ », tombe dans l'idéologie et le matérialisme dialectique. Une fois sorti de cette impasse, Rivera pourra, par exemple, faire germer la matière dans les éléments de la nature ou dans les machines. C'est aussi en réponse à l'idéologie et au manque de vision personnelle de la première peinture issue de la Révolution que Rufino Tamayo, Agustín Lazo ou María Izquierdo, entre 1925 et 1930, se détournent davantage de l'idéologie que du nationalisme des muralistes et développent leur propre révolution picturale, sans jamais nier les découvertes de leurs prédécesseurs. On découvre que Tamayo est le premier à refuser le nationalisme de la « *pintura mural* » et ne cherche pas, dans la pureté de ses formes, autre chose que « *una significación que no estuviese contenida en los valores plásticos*⁵¹ ». C'est pour cette raison que le regard de Tamayo se tourne vers l'œuvre de Picasso, de Braque, et que son propre espace pictural se tourne vers la vibration. Ses œuvres vont jusqu'à donner le vertige, puisque Tamayo n'hésite pas à leur faire frôler la mort, la résurrection et le néant de la forme. Ses

47 Paz, Octavio, *Rufino Tamayo*, México, UNAM, Colección de Arte n° 6, 1959.

48 *Op. cit.*, p. 9 : « une immersion du Mexique dans son être propre ».

49 *Ibid.* : « la Révolution est aussi bien un retour aux origines que la recherche d'une tradition universelle ».

50 *Op. cit.*, p. 11.

51 *Op. cit.*, p. 15 : « un sens qui ne serait pas contenu dans les valeurs plastiques ».

œuvres tenteront de définir les pôles idéaux et opposés de la condition humaine qui, dans la véritable peinture, refusent de se vêtir des oripeaux de l'ordre ou de la symétrie.

Tamayo étudie les symptômes de la subjectivité à travers l'image : la nuit et ses ombres sont, ainsi, des lieux du possible et de la négativité à l'œuvre dans l'image poétique, qui révèlent que l'image est médiation, puissance d'être fondée sur l'indétermination humaine. Les yeux écarquillés des figures de Tamayo répondent au doute de l'homme ; les formes asymétriques et les cris des figures du peintre mexicain accompagnent la monstruosité mimétique inhérente à toute image classique qu'il s'attache à démonter. C'est pourquoi les images réalisent la puissance humaine, non en tant qu'acte, mais en tant que puissance de l'être : le dédoublement, la schizophrénie même de l'image ne fait, en réalité, que diviser davantage la présentation de l'Être-Multiple. Car les figures de Rufino Tamayo s'ouvrent à l'effacement et au vide, elles châtient l'œil d'avoir voulu trop voir et alimenté la fiction des images. L'écoulement de la forme, le sacrifice de l'impossible par le couteau d'obsidienne et l'économie mimétique sont alors comme une garantie de l'altération et du possible. L'image doit donc se déterminer dans la puissance de ne pas être, comme l'exprime Tamayo dans son tableau *El hombre frente al infinito* (1950, Musée Royal de Bruxelles) : la multiplicité des facettes de l'être révèle, en effet, sous un angle paradoxal, la puissance de ne pas être de l'image. C'est dans cette multiplicité des doublures, dans cet envers de l'envers de la réalité, selon l'expression de Roberto Juarroz, que l'homme peut devenir une actualité éternisée et délaissier le possible pour la profondeur du virtuel.

Car le possible est une image à la ressemblance du virtuel, il se réalise dans l'illusion rétrospective et dans un rapport au néant. C'est pourquoi le possible manque d'existence, alors que le virtuel s'actualise dans la divergence, la différenciation et l'altérité. Il rejoint, de la sorte, le temps qui, dans le présent, se présente, risque toujours de retourner dans le passé et se dédouble pour laisser l'actuel et le virtuel devenir du présent. Tamayo donne aux figures, qui ont, avant, été des signes, une actualisation infinie qui germe dans l'instant, dans l'immédiat et dans la réversibilité virtuelle que Tamayo a exprimés dans ses œuvres en stylisant le corps humain, en utilisant les formes géométriques dans un espace ouvert et en intégrant les éléments de la nature, à partir de leur aspect métamorphique, et l'âme de l'homme à partir de son angoisse toute kierkegaardienne, comme fondement de la naissance de la matière.

Dans la même perspective, *Terror cósmico* (1954, Museo de Arte Moderno de México) propose le cri ontologique confondu avec l'angoisse de la dépersonnalisation, que l'on peut déceler dans les interjections et dans les questionnements obsédants des personnages de Juan Rulfo. L'angoisse est de se découvrir dans les images doubles et sans visage que Tamayo expose, car l'Être se débarrasse des images dans une altérité inférieure, alors que l'homme tente, toujours vainement, de ressembler à Son Image. C'est donc à l'art de démasquer les images et de transfigurer la forme en subjectivation et en sublime. La possibilité du non-être devient alors le fondement de la subjectivité humaine et son excroissance

dans la création artistique est l'existence en acte d'images paradoxales qui, dans le virtuel, représentent l'irreprésentable. Tamayo peint peut-être le rien et, dans un contexte mexicain soumis à la propagande du parti unique révolutionnaire et institutionnel, il souscrit aux théories esthétiques extrême-orientales qui instaurent le primat de la réflexion et du détachement à l'égard de la *mimésis* : dans le tableau, l'eau ne doit pas trahir la montagne, l'encre doit épouser le souffle divin et la ligne doit s'exprimer dans les soubresauts de la vie. C'est pourquoi la perspective est toujours aérienne ou disposée en cascade : il n'y a jamais un seul point de fuite, car il drape l'image d'un brouillard matinal qui relie l'immanence à la permanence, le transcendant à l'impermanent. L'esthétique, si elle existe, se donne dans l'ostentation d'une forme finie, qui touche au vertige de la mémoire, à chaque instant réactivée.

Malaise social

C'est pourquoi, le thème du suicide devient une tentation de l'Occident que l'on trouve dans l'œuvre de Kahlo *El suicidio de Dorothy Hale* de 1938/1939 (Phoenix Art Museum, U.S.A.) : cette forme particulière de la mort fait s'affronter la responsabilité de l'individu et sa pure stricte volonté. Kahlo sur un plan artistique reprend les recherches des surréalistes français qui dans leurs revues ont à plusieurs reprises traité ce thème pour s'interroger sur la part de liberté que l'homme explore vraiment au cours de sa vie. Ainsi dans le deuxième numéro de la revue *La Révolution surréaliste*, Breton et ses acolytes posaient clairement la question dans ces termes : « On vit, on meurt. Quelle part de volonté en tout cela ?⁵² ». Le suicide est certes un affront à la bienséance mondaine et religieuse mais dans une perspective surréaliste il est un élan extrême du désir car l'individu est abandonné au flux du surréel et le saut dans le vide l'engage dans un nouvel ordre qui aspire à répandre la liberté ou à rompre la logique de l'enfermement habituel.

Le délaissement des repères peut aussi prendre la forme de l'assassinat comme nous le voyons dans *Unos cuantos piquetitos* de 1935 (collection Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México) que l'on présente comme un drame de l'alcoolisme et du machisme mexicain. On oublie que ce tableau portait le titre à l'origine de *Apasionadamente enamorados* qui change la dénonciation féministe et fait reposer le meurtre sur l'amour fou que les surréalistes considéraient comme un univers mythique qui permet aux individus d'échapper aux codes et à la maîtrise. La séduction du sujet par un obscur objet du désir associe dans ce cas la relation amoureuse à l'expérience de la mort du moi social. L'amour surréaliste par sa sensualité mène à proximité du suicide puisque les sens sont portés vers des satisfactions merveilleuses proches de la petite mort. Mais Kahlo insiste sur l'aspect physique de la mort amoureuse en peignant le sang sur le cadre. Or, lorsqu'on observe une photo de 1948, qui se trouve à l'Archive Films

52 *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 8.

and Photos de New York⁵³, on constate que le tableau, peint et signé en 1935, n'est toujours pas achevé puisqu'il ne comporte pas encore les taches de sang sur le cadre. À l'origine cette femme était complètement nue. Kahlo lui ajouta une chaussure sur le pied droit qui chez elle était si vulnérable à cause de la polio. Elle changea le cadre d'origine qui était fait de miroirs pour un cadre en bois qu'elle macula de sang. Ces détails nous permettent de saisir le rapport étroit que Frida Kahlo entretenait avec le réel puisqu'elle ne cessa de revendiquer qu'elle ne peignait ni des rêves ni des cauchemars mais sa propre réalité. C'est pourquoi elle fut très déçue par son séjour parisien auprès des surréalistes en 1939 :

Tu n'as pas idée comme ces gens sont des putes. Ils me font vomir. Ils sont si foutrement « intellectuels » et si pourris que je ne les supporte plus. C'est vraiment trop pour mon caractère. J'aimerais mieux rester assise par terre à vendre des tortillas au marché de Toluca, que d'avoir à faire avec ces salopes « artistiques » de Paris. Ils s'assoient des heures dans les « cafés » à réchauffer leur précieux derrière, et parlent sans arrêt de « culture », « d'art », de « révolution » et ainsi de suite, et patin et couffin, ils se prennent pour les dieux du monde, ils rêvent les idioties les plus fantastiques, et empoisonnent l'air de théories et de théories qui ne se réalisent jamais⁵⁴.

Mais revenons à la photographie : Kahlo avait ajouté à son tableau un vrai couteau et une cage d'oiseau qui est suspendue à gauche. Le tableau dépassait largement le cadre de sa vie personnelle et de la création artistique, comme si le couteau venait personnifier le passé aztèque mais aussi, signifier le degré de déstabilisation de l'individu face aux mythes universels. Xipe-Tótec répand sa puissance mortifère au même niveau que la cage nous enferme dans un destin dicté d'avance.

Le photographe Manuel Álvarez Bravo, en revanche, a rendu immortel *El obrero en huelga asesinado* (1934) : l'agitation sociale, qui accompagna les élections de 1934 et se solda par la répression et le sang qui a coulé par terre, représente une image systématique de la vie qui nous quitte et de la force qui disparaît. Cet ouvrier mort rappelle le sacrifice et le cliché souligne la transaction nécessaire avec les dieux. L'allégorie sociale ouvrière atteint la dimension mythique avec la référence aux anciens dieux aztèques, mais le bras gauche ouvert nous enseigne à la fois le métissage du peuple mexicain et la valeur christique des images qui pesèrent dans l'inconscient collectif. En effet, la guerre des *cristeros* opposés à la constitution laïque et libérale de 1917, se solda par des milliers de morts qui augmentèrent le nombre de fusillés des deux camps. Les victimes sacrifiées à Tlaloc évoquent la vie du Christ et cet ouvrier assassiné rejoint

53 Nous avons découvert cette photographie d'un photographe inconnu dans *Frida Kahlo. Confidences* de Salomon Grimberg, Paris, éditions du Chêne, 2008, p. 100.

54 Frida Kahlo, lettre à Nickolas Murray du 19 février 1939, citée par Herrera, Hayden, in *Frida. Biographie de Frida Kahlo* (1983), Paris, Livre de Poche, 1996, p. 339.

la cohorte des enfants bibliques tués ou rejetés au nom de la foi ou de l'orgueil divin. C'est pourquoi, même au sein de leurs rêves, les hommes sont enfermés dans les cages du destin comme dans sa célèbre photographie *El ensueño* de 1931 qui représente une jeune fille rêvant dans un couloir en se tenant appuyée sur une rampe métallique. Mais à l'origine cette photographie s'appelait *El corredor*, simplement en référence au couloir où la jeune fille se tient. La frontière est mince entre le monde des rêves, les gouffres psychiques et le vide au-delà de la rambarde. N'avez-vous point remarqué comment elle a glissé le genou et le pied entre les barreaux qui la retiennent suspendue entre l'au-delà onirique et la béance du suicide ? La cage de Frida Kahlo rejoint celle de cette jeune fille condamnée à cette petite mort de la raison qu'est le rêve éveillé.

Le paradoxe de la mort instaure un domaine qui heurte les bien pensants, qui mine leur regard mais qui assure à la photographie surréaliste l'énergie nécessaire pour instaurer un lien avec l'inéluctable. D'où des artistes qui désormais mettent en évidence la tromperie des choses et des recoins du temps, complices de la réalité et de la mort qui coïncident pour mettre en déroute les tentatives de renfermer le hasard ou le rêve.

L'imagination et le fantastique

La fantaisie mexicaine

Dans l'œuvre de Juan Soriano, *La fiancée vendue* (1943, collection Sir Peter and Lady Smithers) la fiancée qui sort de sa *choza* se regarde dans le miroir et contemple en toute sérénité l'image de la mort à laquelle elle répond par un élégant pas de danse. Même ses dames de compagnie semblent sorties de leurs tombes et les anges du fond jouent à sauter le mur pour participer à la déréalisation qui altère la perception. Or, ils accomplissent ce changement improbable en renonçant à leur attribut traditionnel qui consiste à voler : c'est pourquoi les œuvres de Soriano ne sont que mensonge assumé, mise en scène des ruines qui amènent le peintre à couper avec la mort les attaches du fantastique ou du merveilleux, ce qui est une façon de se maintenir au niveau du réel.

Antonin Artaud a fait la même remarque à propos de María Izquierdo qui procède à une sorte d'hybridation entre l'Indien et l'Europe proprement personnelle : dans *Sueño y presentimiento* de 1947 (collection particulière), elle exécute une danse de spectres dont le seul but serait de familiariser le spectateur avec son double agonisant, à moins que dans le tableau elle ne renvoie à une idée beaucoup plus séduisante qui consisterait à dénoncer la capacité machinale que nous déployons pour nous torturer, nous faisant retrouver le goût inné de la déformation nécessaire à la mise à distance de ce qui nous fâche : la mort est un problème mais avec María Izquierdo il s'agit d'un souci vital donc dynamique. D'où la présence des petits diables qui courent et de larmes qui nourrissent les plantes et la croix. Son catholicisme païen se mélange à un totémisme millénaire

qui retrouve dans la mort un reflet supplémentaire de l'animisme des premiers hommes.

Lexil surréaliste

Il semblerait enfin que la relégation apparaît pour les Mexicains dans l'état squelettique de l'homme, comme si notre conscience de la mort était notre propre sépulture. C'est pourquoi nous voudrions évoquer rapidement la peinture de femmes exilées qui trouvèrent au Mexique une terre fertile pour leurs visions de la vie. Tout d'abord, l'Espagnole Remedios Varo (1908-1963), qui dut quitter l'Europe suite à la guerre civile espagnole et l'arrivée des nazis en France, nous fait comprendre que le surréalisme ne sera jamais un objet de simulacre et que la placidité artificielle de sa plastique peut constituer un nouveau rituel pour humaniser le monde : *Bordando el manto terrestre* (1961, collection particulière) montre des femmes toutes identiques qui construisent le monde et, loin de renoncer à l'imagination, elles écoutent, attentives et amoureuses, la flûte et l'histoire que leur conte leur chef d'atelier qui prépare une potion magique d'où sortent les fils de soie bleu qu'elles utiliseront pour tisser le monde. Le Grand Maître leur lit-il des histoires d'alchimie d'un autre âge ? En tout cas, elles brodent des images depuis leur tour médiévale comme des jeunes filles instruites au savoir de l'imagination. L'humour noir des surréalistes n'abandonnera jamais cette exilée espagnole car l'une des jeunes filles a tissé dans les plis sa propre image avec son amoureux. Même chose lorsque dans *Mujer saliendo del psicoanalista* (1961, collection particulière) son héroïne se débarrasse ni plus ni moins de l'un de ses nombreux masques qu'elle identifie avec la tête de son père qu'elle jette dans un puits circulaire⁵⁵. Intéressée par la psychanalyse, Varo savait le poids des théories et des écoles, c'est pourquoi, dans un souci de synthèse humoristique, la plaque du psychanalyste indique les initiales F. J. A : Freud, Jung et Alfred Adler. Et lorsque l'on regarde plus attentivement le « visage » qu'elle jette dans un trou, on constate qu'il s'agit en réalité du visage de son père. Les chemins tortueux de l'analyse se complexifient avec la présence d'un masque vert supplémentaire sur sa robe. Les sinistres chemins de la raison psychanalytique lui révèlent que les abîmes de l'âme ne pourront jamais la débarrasser des nombreux voiles qui cachent sa personnalité.

C'est pourquoi elle se moquera souvent d'elle-même, de ses superstitions et de ses complexes physiques : dans *Cirugía plástica* de 1960 (collection du Dr. Jaime Ash et Margery Ash), elle se sert du voile pour cacher la longue et réelle protubérance nasale de son double. D'un pas léger et coupable elle se rend chez un chirurgien qui va la débarrasser de son poids. Mais quand on regarde la publicité de la vitrine on constate qu'une femme s'est fait rajouter une double implantation mammaire. Quoi de plus amusant, en fin, que de rajouter pour vanter les mérites de la clinique de l'âge moderne : « *En nuestra clínica gloriosa era platinaylonítica no hay limitaciones, osadía buen gusto elegancia y turgencia*

55 Cf. Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo* (1988), México, Era, 1998, p. 155.

es nuestro lema ». En finissant la publicité, elle fait un pied de nez au pays de l'élégance : « On parle français » !

À la culpabilité manifeste de la laideur, elle substitue l'humour qui inscrit l'écriture du monde dans la mutation créative et surréelle. Sans oublier que l'humour individualise toujours celui qui en est l'auteur de telle sorte que Remedios Varo dans *Los amantes* de 1963 (collection Carmina Díaz de Cossío) n'hésite pas à vilipender l'exaltation narcissique des amoureux qui se jettent dans le regard de l'autre sans se rendre compte qu'ils tuent en eux la part la plus belle de l'amour, qui est celle de la liberté et de la capacité exploratoire du désir, puisqu'ils sont en train de se noyer sous une tempête torrentielle, submergés qu'ils sont dans le reflet de leur visage qui se reproduit sur leurs visages transformés en miroirs.

Dans ce sens, son amie anglaise, réfugiée, elle aussi, au Mexique après la deuxième Guerre Mondiale, Leonora Carrington (1917-2011), finit par prendre part à l'expérience surréaliste : Carrington créa des mondes fantastiques où elle incorpore son imagination à des éléments inattendus. *El mundo mágico de los mayas* de 1963 (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México) présente un panorama ésotérique et personnel de la vie spirituelle des habitants du Chiapas. La composition se divise logiquement en trois royaumes : le terrestre, le céleste et le souterrain. Le monde séculier et le monde sacré cohabitent et cet ensemble crée un monde visionnaire qu'elle mêle à son propre mysticisme. Pour Carlos Fuentes, Leonora Carrington a su relever le défi de l'existence en créant de forts contrastes qui dépassent la monotonie du système, au point que Carrington propose, face à l'aridité dualiste de la vie dogmatique, une multiplicité hérétique. Un chant de la mort, en somme, qui défie la finitude grâce à la couleur et l'imaginaire.

Conclusion

La mort est inéluctable mais des artistes contemporaines comme la photographe Graciela Iturbide (1942) ou l'artiste plasticienne Teresa Margolles (1963) savent percevoir l'héritage pré-cortésien sur-réaliste dont elles sont depositaires. Iturbide, qui a reçu le prix Hasselblad, équivalent du Nobel, en 2008, apparaît comme la redoutable fille spirituelle de Manuel Álvarez Bravo. Mais elle sait immanquablement retenir de l'actualité du monde la particularité des populations indigènes qui sauvegardent la lumière du passé. La présence de la mort des arbres ou des bêtes sacrifiées impose brutalement aux occidentaux l'existence d'une mort millénaire que son écriture photographique humaniste questionne, éprouve et finit par rendre visible. La portée humaniste de son travail dégage l'homme de ses illusions et fait admettre à l'individu le sursaut de la mort comme conscience fondamentale. Teresa Margolles, médecin légiste et artiste, associe avec liberté sa vision de la mort avec la politique policière de son pays : dans sa vidéo *El baño*, de 2004, un homme est couvert de l'eau qu'elle a utilisée pour nettoyer le corps des accidentés qui finissent à la morgue. Dans *Sangre recuperada*, de 2009, elle utilise des restes organiques et des fluides

qu'elle transforme en peinture, opposant à la mort anonyme le rachat par la vie de l'art et de la création. *Fosse commune* de 2005 est une installation invisible puisqu'elle a reproduit le ciment du sol de la salle d'exposition en mélangeant les fluides récupérés à la morgue aux matières solides traditionnelles comme le ciment ou la pierre. L'eau purificatrice de la mort est désormais ancrée dans le sol du centre de Brétigny. Ainsi, la matérialité de son œuvre provient du tabou que représente le corps en Occident mais que les hommes mettent à mal dans la violence urbaine, le vol ou le meurtre. Ou dans l'ignorance.

Tel est enfin l'objectif que Teresa Margolles voudrait atteindre dans son installation *Chute libre* de 2005 puisque, dans les combles de la salle d'exposition, un réservoir laisse échapper toutes les minutes une goutte de graisse humaine. Invisible à l'œil nu, celle-ci n'est perceptible que par le son de sa chute et la flaque répandue au sol. Métaphore de la cadence infernale des meurtres commis en toute impunité au Mexique, chaque résidu nous invite, avec beaucoup d'humanité, à compatir à la douleur des proches des victimes. Le déplacement métaphorique sert le propos surréaliste mais la conservation du matériau humain entrave la perception commune de la pensée abstraite pour faire assumer à l'œuvre sa valeur existentielle. Margolles renverse l'expérience subjective de la mort et fait acquérir à ses installations la valeur politique et spirituelle des monuments aux morts. Pour Octavio Paz, la poésie est le reflet impitoyable d'une époque. Mais quand il s'agit de frôler la finitude, le vertige hante le présent et la lucidité guette :

*Entre la piedra y la flor, el hombre:
el nacimiento que nos lleva a la muerte,
la muerte que nos lleva al nacimiento*⁵⁶.

Nous sommes des vies de cadavre, « *lloronas y flaquitas* », qui tentons de remonter le temps jusqu'au suaire du Christ. Inaptes au silence, les artistes mexicains nous apprennent les chants qui répètent les jours et les nuits de sorte à exercer sur la mort un dialogue qui favorise la renaissance. Car à ce qui peut être acquis par l'échange et le dialogue, l'art mexicain imprime la solitude, la lucidité et la mise à distance, de sorte à ce que le compromis du dialogue débouche sur la révélation du possible et la capacité de vivre la mort dans la foi de la création.

Juan Carlos BAEZA SOTO
Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP, EA 4299

56 Paz, Octavio, « Entre la piedra y la flor » (version de 1976) in *Libertad bajo palabra*, edición de Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, 2009, p. 152 : « Entre la pierre et la fleur, l'homme : / la naissance qui nous emporte vers la mort, / la mort qui nous emporte vers la naissance ».

Bibliographie

- Aberth, Susana L., Leonora Carrington. *Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid, Turner, 2004.
- Andrade, Lourdes, *Leonora Carrington. Historia de dos tiempos*, México, Círculo de arte, 1998.
- Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de, *Visión de la conquista*, (XVII^e siècle), México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y poder*, El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Azoulay, Martine, *Les péchés du Nouveau Monde. Les manuels pour la confession des Indiens. XVI^e - XVII^e siècle*, Paris, Bibliothèque Albin Michel, collection Histoire, 1993
- Bayón, Damián & Pontual, Roberto, *La peinture d'Amérique latine au XX^e siècle*, Paris, Mengès, 1990.
- Bernand Carmen (préface et traduction de), *Teotl : Dieu en images dans le Mexique colonial*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- , *Quetzalcoatl, le serpent à plumes*, Paris, Larousse, 2010.
- Bonilla, Heraclio (compilador), *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*, Santafé de Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1992.
- Cucuel, Madeleine (textes recueillis par), *La peinture mexicaine. De l'époque précolombienne à nos jours*, Les cahiers du CRIAR (Centre de recherches d'études ibériques et ibéro-américaines), n° 12, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1992.
- Duverger, Christian, *L'origine des Aztèques*, Paris, Points- Seuil, collection Histoire, 2003.
- Goroštiza, José, *Mort sans fin et autres poèmes (1939)*, version bilingue, Paris, Orphée- La Différence, 1991.
- Fauchereau, Serge, *Avant-gardes du XX^e siècle. Arts et littérature 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2010.
- , *Les peintres révolutionnaires mexicains*, Paris, Messidor, 1985.
- Fuentes, Carlos, *Un temps nouveau pour le Mexique*, Paris, Gallimard, 1998.
- Grimberg, Salomon *Frida Kahlo. Confidences*, Paris, éditions du Chêne, 2008.
- Gruzinski, Serge, *La guerre des images. De Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492-2019)*, Paris, Fayard, 1990.
- , *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
- Handy, Emmanuel, *Le chamanisme et les arts précolombiens*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Hanks, William F., *Pour qui parle la croix. La colonisation du langage chez les Mayas du Mexique*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2009.
- Hémond, Aline & Ragon, Pierre, *L'image au Mexique. Usages, appropriations et transgressions*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Herrera, Hayden, in *Frida. Biographie de Frida Kahlo (1983)*, Paris, Livre de Poche, 1996.
- Horay, Pierre, *Posada. Viva la muerte*, Paris, Pierre Horay éditeur, 1979.
- Jaccottet, Philippe in *Cahiers de la Renaissance Vaudoise*, n° 102, Lausanne, 1978.
- Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo (1988)*, México, Era, 1998.
- Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl et Guadalupe. La formation de la conscience nationale au Mexique*, Paris, Gallimard, 1974.
- Lomnitz, Claudio, *Idea de la muerte en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Livre de Poche, 1971.
- Mobio, Francis, Santa Muerte. *Mexico, la Mort et ses dévots*, Paris, Imago, 2010.
- Moreno Villa, José, *Lo mexicano en las artes plásticas (Colegio de México, 1948)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

- Muñoz Camargo, Diego, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de las Indias y del mar océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas*, ed. de René Acuña, México, UNAM 1981.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía* (Occidente, 1945), México, Era, 2009.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la Soledad* (1950), México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- , *La búsqueda del comienzo (escritos sobre surrealismo)*, Madrid, Fundamentos, 1974.
- , *Libertad bajo palabra*, edición de Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, 2009.
- , *Rufino Tamayo*, México, UNAM, Colección de Arte n° 6, 1959.
- Paz Octavio & Lassaigne, Jacques, *Rufino Tamayo* (1982), Barcelona, Polígrafa, 1995.
- Plâa, Monique, *Aspects du muralisme mexicain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- Poniatowska, Elena, *Leonora*, México, Seix Barral-Planeta, 2011.
- O'Gorman, Edmundo, *La invención de América* (1958, Tierra Firma), México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Ollé-Laprune, Philippe, *Mexique. Les visiteurs du rêve*, Paris, La Différence, 2009.
- Reygadas Dahl, Georgina (coord.), *Antonio Ruiz El Corcito 1895-1964*, México, Dimart, 1987.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, Universidad Autónoma de México, 1969.
- Roulet, Éric, *L'évangélisation des Indiens du Mexique. Impact et réalité de la conquête spirituelle (XVI^e siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo* (1955), Madrid, Cátedra, 1990.
- Sahagún, Fray Bernardino de, *Le Tonalamatl ou Calendrier divinatoire des anciens mexicains* (XVI^e siècle), France, Le Mail, 1989.
- Soustelle, Jacques, *L'univers des Aztèques*, Paris, Hermann (1979), 1997.
- Tibol, Raquel, *Frida Kahlo. Una vida abierta* (Oasis, 1983), México, Universidad Autónoma de México, 2002.
- , *Diego Rivera, luces y sombras*, Madrid, Lumen, 2007.
- , *Historia del Arte Mexicano, Época moderna y contemporánea* (tome I et II) México-Buenos Aires, Hermes, 1969.
- Villaurrutia, Xavier, *Nostralgia de la muerte* (1946), Paris, José Corti, version bilingue, 1991.
- Westheim, Paul, in *La calavera* (1953), México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Catalogues et revues

- Art d'Amérique latine. 1911-1968*, catalogue de l'exposition présentée au Centre-Georges Pompidou du 12 novembre 1992 au 11 janvier 1993, Paris, éditions du Centre-Georges Pompidou, 1992.
- Arte en iberoamérica. 1820-1980*, catalogue de l'exposition présentée au Palacio de Velázquez de Madrid du 14 décembre 1989 au 4 mars 1990, sous la direction de Dawn Ades avec la collaboration de Guy Brett, Stanton Loomis et Rosemary O'Neill, Madrid, Turner - Quinto Centenario, 1989.
- Artes de México*, numéro 15, printemps 1992, consacré à *El arte ritual de la niña muerta*, México, édition de la revue *Artes de México*.
- Corps et cosmos. La sculpture précolombienne du Mexique*, catalogue de l'exposition présentée à l'Espace Culturel ING de Bruxelles du 6 novembre 2004 au 23 janvier 2005, Pays-Bas, éditions Snoeck, 2004.

- Explosante-fixe. Photographie et surréalisme*, catalogue de l'exposition présentée au Centre Georges-Pompidou de Paris du 15 avril au 15 juin 1985, Paris, éditions du Centre Georges-Pompidou et les éditions Hazan, 1985.
- Graciela Iturbide*, catalogue de l'exposition présentée à la Fundación MAPFRE de Madrid du 16 juin au 6 septembre 2009, Madrid, MAPFRE, 2009.
- Imagen de México. La aportación de México al arte del siglo XX*, catalogue de l'exposition présentée au Schirn Kunsthalle de Francfort du 5 décembre au 28 février 1988, catalogue en espagnol édité sous la direction de Erika Billeter, Berne, Benteli, 1988.
- Imágenes del mexicano*, catalogue de l'exposition présentée au Palais des Beaux Arts de Bruxelles du 11 février au 25 avril 2010, commissaires Dafne Cruz Porchini et Luis Adrián Vargas, catalogue anglais-espagnol, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009.
- José Clemente Orozco. Pintura y verdad*, catalogue de l'exposition présentée à Guadalajara (Mexico), de mars à août 2010, catalogue publié par l'Instituto Cultural Cabañas, México, 2010.
- La Révolution surréaliste, n° 2, 15 janvier 1925.
- Manuel Álvarez Bravo. 303 photographies. 1920-1986*, catalogue de l'exposition présentée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris du 8 octobre au 10 décembre 1986, Paris, coédition Paris Musées et Paris Audiovisuel, 1986.
- María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, catalogue publié par le Consejo Nacional para la Cultura y las Artes à l'occasion du centenaire de la naissance de l'artiste, México, Landucci editores, 2002.
- Materia y sentido. El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz*, catalogue de l'exposition présentée au Museo Nacional de Arte de México en avril-juin 2009, México, éditions Océano, 2009.
- México. Esplendores de treinta siglos*, catalogue de l'exposition présentée au Metropolitan Museum of Art de New York du 10 octobre 1990 au 13 janvier 1991, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990.
- Mexique-Europe. Allers-retours 1910-1960*, catalogue de l'exposition présentée du 4 septembre au 16 janvier 2005 par le Musée d'art moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, Paris, Cercle d'Art, 2004.
- Museo Nacional de Antropología de México*, México, Conaculta-Inah / Lunweg Editores, 2004.
- Orozco*, catalogue de l'exposition présentée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris du 8 février au 13 mai 1979, Paris, publications du Musée d'Art Moderne, 1979.
- Soleils mexicains*, catalogue de l'exposition présentée au Musée du Petit Palais (du 29 avril au 13 août 2000), Paris, éditions des musées de la Ville de Paris, 2000.

Arañando el escándalo.

La representación de la pobreza en el cine clásico mexicano:
Nosotros los pobres (Ismael Rodríguez, 1947),
Ustedes los ricos (I. Rodríguez, 1948) y *Pepe el Toro*
(I. Rodríguez, 1952) vs. *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950).

Résumé en français

La pauvreté est un sujet fréquent dans le cinéma classique mexicain : on en trouvera ici une analyse à travers la trilogie d'Ismael Rodríguez, *Nous les pauvres* (1947), *Vous les riches* (1948), et *Pepe le Taureau* (1952). En dépit de la Révolution de 1910, les valeurs religieuses, recyclées par le mélodrame, loin de considérer la pauvreté comme une circonstance culturelle, en font une vertu qui permet de gagner le Ciel.

À l'opposé de cette thèse et de son esthétique sentimentale, le film de Luis Buñuel, *Los Olvidados* (1950), rompant avec les conventions en vigueur, présente des faits de la vie réelle, dans leur crudité explicite : la délinquance juvénile et la marginalisation dérivant de l'injustice sociale. Ainsi, le cinéaste reste fidèle au défi que représentait déjà son film de 1933 *Las Hurdes* (*Terre sans pain*).

Arañando el escándalo.

La representación de la pobreza en el cine clásico mexicano:
Nosotros los pobres (Ismael Rodríguez, 1947),
Ustedes los ricos (I. Rodríguez, 1948) y *Pepe el Toro*
(I. Rodríguez, 1952) vs. *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950).

La pobreza es, a no dudar, un tema delicado. Lo es porque se asocia directamente con situaciones de dolor, pero también porque el término abarca un amplio abanico de posibilidades y la podemos asociar desde con el olor amargo de la basura en los barrios pobres hasta con las pruebas, no carentes de *glamour*, con las que ¿Dios?, ¿el destino?, ¿la historia? mide a los seres humanos y que para algunos, como ciertos místicos, nutre la pureza del alma. Además permite discutir sobre los grados de dependencia física de los seres humanos (de comida, abrigo, vestido, descanso), pero también de sus repercusiones en las emociones, los afectos, los defectos y las virtudes, es decir, el tema atañe al viejo dilema de la humanidad como naturaleza o como cultura. Entender la pobreza no es simple, porque roza siempre temas éticos: sufrirla y/o no sufrirla, ¿nos hace mejores moralmente o nos arrastra en su deterioro?, ¿quiénes o qué son los culpables?

Las películas, claro está, no muestran la pobreza tal cual es, sino representaciones de ella, inscritas en historias que encierran marcos de percepción y que nos habilitan para entender las cosas de determinada manera. En el cine institucional mexicano¹, el de la llamada edad de oro², el tema se había tratado de acuerdo a una perspectiva precisa, en gran parte compartida por sus audiencias, en quienes lo residual de los valores religiosos era tan fuerte que, pese al discurso laico dominante, pesaban como hegemónicos, una vez habían sido reciclados por el melodrama. En un México que intentaba abatir la pobreza de acuerdo a la idea de justicia social planteada desde la Revolución de 1910, la vigencia de estas ideas construía un campo de tensión, una arena en la que contendían conceptos de diferente orden y en las que quedaban atrapadas las audiencias, presumiblemente deseosas de otro orden social, pero partícipes de un imaginario colectivo que los anclaba en la inercia.

- 1 Entiendo por cine institucional el que tiene una forma de representación y de narratividad propia, que cuenta con códigos y convenciones tanto en las formas como en los contenidos, que construyen un estilo filmico dominante, entendido y aceptado por los espectadores.
- 2 *Grosso modo* de 1931 a 1954.

Cuando en 1951 Luis Buñuel presentó *Los Olvidados*³ en función privada se suscitó una polémica, como recuerda en sus Memorias⁴, y la opinión generalizada a partir de la exhibición comercial compartía con Álvaro Gálvez y Fuentes, destacado comentarista de la cultura, la opinión de que la película era “destruccionista” y “denigrante”, atribuyendo sus méritos al cinefotógrafo Gabriel Figueroa, a quien paradójicamente el director le había impedido en esta ocasión su virtuosismo habitual⁵. Escribe Gálvez y Fuentes que *Los Olvidados* es:

48

En cierta manera un documento humano, aunque venga a resultar por obra de la deformación espiritual de sus creadores, una producción que se complace en exacerbar violenta, brutalmente, el dolor y la perversión humanos; un documento deformado, que no debió haberse dejado salir de las fronteras de nuestro país porque es un testimonio negativo que falsea la realidad social del México verdadero.⁶

Cuando el filme ganó el premio al mejor director en el Festival Internacional de Cine de Cannes, Francia, en 1951, la percepción en México se modificó, y en la ceremonia de entrega de los Arieles recibió once de ellos⁷, sin embargo Gálvez y Fuentes hace notar que en esa ocasión el representante del gobierno pidió que se hiciera un cine positivo que exaltara los valores de México en lugar de “obras degradantes que llevaran allende las fronteras una imagen deformada de nuestro país”⁸. Al respecto, Buñuel hace notar que “Uno de los grandes problemas de México, hoy como ayer, es un nacionalismo llevado hasta el extremo que delata un profundo complejo de inferioridad”⁹.

La representación cinematográfica de la pobreza y de las clases sociales ha troquelado en el México del siglo XX el imaginario sobre estos temas. La trilogía de Ismael Rodríguez (*Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe el Toro*), melodramas con un éxito notable y duradero en México, contrasta con la mirada crítica de *Los Olvidados* (Buñuel, 1950).

3 *Los Olvidados*. D. Luis Buñuel. P. Ultramar Films. Óscar Dancingers. Arg y Adapt. Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Fotografía Gabriel Figueroa. Música: Rodolfo Halffter. Escenografía: Edward Fitzgerald. Ed. Carlos Savage. Actores: Stella Inda (Martha), Alfonso Mejía (Pedro), Miguel Inclán (Don Carmelo), Roberto Cobo (Jaibo).

4 Luis Buñuel, *Mi último suspiro* (Memorias), México, Plaza y Janés, 1982, p. 196.

5 Entrevista con Luis Alcoriza, en María Oswelia y Beatriz García Torano, *Breve análisis de la película Los olvidados de Luis Buñuel (1950, México)*, México, Universidad Iberoamericana, 1992 (Tesis).

6 Álvaro Gálvez y Fuentes, “Esencia y valor del cine mexicano”, en *México, realidad y esperanza*, México, Superación, 1952, p. 199.

7 Mejor película, dirección, fotografía, sonido, coactuación femenina (Stella Inda), actuación infantil (Alfonso Mejía), actuación juvenil (Roberto Cobo), argumento original, adaptación cinematográfica, escenografía y edición. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, 1993, Vol. IV, p. 171-172.

8 Gálvez y Fuentes, *op. cit.*

9 Buñuel, *op. cit.*, 1982, p. 195.

Aclarando términos: ¿qué es la pobreza?

Según la *Enciclopedia Británica* la pobreza es “la condición que existe cuando la gente carece de medios para satisfacer sus necesidades básicas”. Pero, ¿cuáles son las necesidades básicas?, ¿podemos incluir en ellas valores de orden ético?, ¿qué necesitan las personas y qué los países para no ser considerados pobres?

Las circunstancias naturales han determinado que haya países ricos en recursos y otros que lo son menos, pero las circunstancias históricas han acomodado las cosas a su modo y la distribución de los medios se ha hecho las más de las veces en forma desigual. México es un país rico en recursos, como nos lo presentó la ilustración del cuerno de la abundancia rebosando frutas y riquezas que mostró Alejandro de Humboldt como metáfora de su territorio, pero también dijo que era el país de la desigualdad y ya en el siglo XIX esto se consideraba un problema, una especie de carga que impedía lograr los deseos de ingresar al concierto de las naciones poderosas. La pregunta que hizo Guillermo Prieto, *El Nigromante*, a Carlos Olaguíbel en 1875, según nos explica Julieta Campos, fue: ¿Qué hacemos con los pobres?¹⁰

Casi todos los países que fueron colonias son pobres, y los que hoy ocupan los puestos del primer mundo son los que tuvieron una revolución industrial que les permitió elaborar productos y exportarlos mientras que los otros producían materias primas que bajaban su precio mientras los productos industrializados lo subían. Es un lugar común la cifra de que en nuestros días un tercio de la humanidad es pobre, pero además se aglomera en algunas zonas del orbe, que ocupan 2/3 del planeta, y además aún en los países ricos la pobreza aumenta en forma alarmante. Vivianne Braschet marca que en América Latina, agobiada por la herencia colonial, la poca industria y sistemas políticos poco democráticos se producen formas culturales como el clientelismo, la sociedad regida por principios de linaje o pertenencia a grupos específicos y un sistema de Antiguo Régimen que pauta toda la vida cotidiana y fomenta la pobreza, influyendo en la vida cultural y en el ejercicio político¹¹.

Con la globalización el problema nos atañe a todos, y la televisión muestra en regiones paupérrimas los acicates para que sus pobres emigren a los países ricos, creando en regiones de bonanza zonas de pobreza que se reifican con factores étnicos y culturas diferentes. Con todo no es lo mismo ser pobre en un país pobre que serlo en uno rico, ni es lo mismo serlo en una época que en otra.

Estas circunstancias ponen en el tapete la evidencia de que la pobreza es una circunstancia cultural, como lo es todo lo humano. Las necesidades de la gente dejan de ser meramente naturales para dejarse influir por la producción de bienes. Carlos Marx lo dijo claramente:

10 Julieta Campos, ¿Qué hacemos con los pobres? La reiterada querrela por la nación, México, Aguilar, 1995 (Nuevo Siglo).

11 Vivianne Braschet-Márquez, “El estado benefactor mexicano: nacimiento, auge y declive (1822-2002)”, en Julio Boltvinik y Araceli Damián, *La pobreza en México y en el mundo. Realidades y desafíos*, México, Gob. Del Estado de Tamps y Siglo XXI, 2004.

el hambre es hambre, pero el hambre que se satisface con carne cocida, comida con cuchillo y tenedor, es un hambre muy distinta del que devora carne cruda con ayuda de manos, uñas y dientes.¹²

Cada grupo humano construye necesidades propias de acuerdo a las ofertas existentes, y éstas pautan la importancia dada al trabajo doméstico, a la familia, la educación, el transporte y/o el carácter de la vivienda. Al decir de Julio Boltvinik cada cultura elige lo que es importante comer, y no sólo los nutriólogos¹³.

De esto se deriva el carácter histórico, dinámico y cambiante de las necesidades humanas, el rechazo a la tesis de que los sujetos las determinan de manera simple y el de que la producción es un mero instrumento para satisfacer las necesidades preexistentes¹⁴ y obliga a atender diferenciadamente cada caso y el contexto que lo determina. Cada sociedad establece una línea de pobreza que coloca a unos por abajo de ella o los salva de sus inclemencias. Los criterios son diversos y hoy en día es difícil saber cómo categorizar a los pobres. Hay un consenso en considerar que si hay menos de dos necesidades básicas cubiertas quien lo sufre tendría que considerarse pobre, pero ¿cuáles son las necesidades básicas? ¿El agua o la leche para los niños?¹⁵ Cabría también preguntarse cuál es la percepción de los sujetos de su propia situación.

Considero que el imaginario que construye los conceptos al respecto es de suma importancia, y desde ahí las representaciones, sean de la alta cultura o populares adquieren un peso importante. La concepción de la pobreza desde su sesgo cultural nos obliga a atender la construcción que la conforma y los medios de su difusión.

La tradición católica, de larga duración tanto en Europa como en nuestro país, consideraba que la pobreza era necesaria y que quienes la padecían era por sus propios pecados y por la herencia del pecado original, dobles pecadores, pues. La solución propuesta era la caridad, derivada de la bondad de quien la otorgaba. Moisés González Navarro, citando a Eric Hobsbawm, hace notar que en las sociedades preindustriales, en donde las ideas religiosas pesan mucho, se construye un peculiar ideal de la pobreza, que se considera inevitable y aún deseable, así como de la ayuda a ellos, que muestra el talante caritativo como una virtud¹⁶.

12 Carlos Marx *Introducción a la crítica de la economía política*, 1857, p. 290 cit. por Julio Boltvinik, "Aspectos conceptuales y metodológicos para el estudio de la pobreza", en Matha Scheingart (coord.) *Pobreza, condiciones de vida y salud en la ciudad de México*, México, Colmex, 1997, p. 379.

13 Julio Boltvinik y Araceli Damián, *op. cit.*, p. 480.

14 Julio Boltvinik, *op. cit.*, 1997, p. 378-425.

15 Se toma en cuenta: 1) el ingreso corriente 2) el acceso a servicio o bienes gubernamentales subsidiados o gratuitos 3) la propiedad o derecho del uso de activos que proporcionen servicios de consumo básico (patrimonio básico acumulado) 4) los niveles educativos, habilidades y destrezas 5) el tiempo disponible para la educación, el descanso, la recreación, el trabajo doméstico 6) los activos no básicos o la capacidad de endeudamiento en el hogar, pero una de ellas puede suplir a otra: por ejemplo con mayor ingreso se puede suplir lo que el gobierno otorga, pagar medicina o educación privada.

16 Moisés González Navarro, *La pobreza en México*, México, El Colegio de México, 1985, p. 11.

Con las Luces y la discusión de los derechos humanos las cosas se matizaron. Para Montesquieu el pobre lo era por ocioso: su pecado se suavizaba. El siglo XVIII en Francia hace gala de una mentalidad burguesa crecientemente escéptica ante la religión, y sólo se cree en Dios y en el Rey con la condición de que ninguno de ellos usurpe los que se consideran derechos inalienables. Se construye paulatinamente una moralidad profana y si los pobres son necesarios o inevitables lo es por otras razones. En ese sentido, entre los liberales a ultranza en amplios sectores del siglo XIX y XX abundaron las ideas de Herbert Spencer y del llamado darwinismo social y se consideró que cada individuo recoge los frutos que el mismo se ha procurado y que el Estado no debe intervenir, sean cuales fueren sus circunstancias.

La dureza que esto implica obligó a la Iglesia a matizar sus conceptos: el Papa León XIII declaró en 1891, con la Encíclica *Rerum Novarum*, la desigualdad y la injusticia social vigentes y consideró que el Estado debía influir para garantizar el acceso al trabajo, al salario justo y para proteger las asociaciones obreras, negando a los pobres el recurso de la lucha social y para el cuarenta y cincuenta aniversario de dicha Encíclica (1931 y 1941) los respectivos Papas, Pío XI y Pío XII recuperaron su postura. Más tarde la teología de la liberación apuntó cambios substanciales en la mirada de la Iglesia.

En México las influencias de Europa pautaron diferentes conceptos, interpretados desde una sociedad sumamente desigual. La tradición eclesíástica privó hasta las Leyes de Reforma (1859-1860), pero a pesar de la separación entre Iglesia y Estado la atención a la pobreza la mantuvo el clero¹⁷. Durante el porfiriato (1877-1910) las ideas religiosas convivieron con las típicamente liberales del darwinismo social, que consideraba a los pobres culpables de su situación por su pereza y sus vicios y necesario no impedir su desaparición, que advendría por su propia dinámica de inferioridad¹⁸.

De la postura caritativa del Virreinato se pasó a la que Moisés González Navarro llama “empírica” desde mediados del XIX y a partir de la Revolución mexicana se buscó una solución que se quería “científica”, en que la idea de la pobreza como un problema social a resolver por el Estado hace su agosto¹⁹. La Constitución de 1917 reglamentó las relaciones entre el Capital y el Trabajo, estableció el derecho a la Educación, apuntó la creación de un Seguro Social, aunque su establecimiento tardaría todavía algunos años, los derechos de vivienda adecuada y sobre todo la idea de justicia social que responde a un concepto de la pobreza como un problema a resolver por los gobiernos revolucionarios²⁰.

El plan sexenal de Lázaro Cárdenas no incluyó todavía la asistencia social, pero sí consideró que toda persona tiene el derecho a ser asistido cuando su desamparo no fuera por su culpa, como un tema de justicia y no de caridad. Durante su presidencia se creó Secretaría de la Asistencia Social, en 1937²¹ para

17 Braschet, *op. cit.* p. 243.

18 *Idem*, p. 244.

19 González Navarro, *op. cit.*

20 *Idem*, p. 17.

21 *Idem*, p. 193.

lograr que individuos socialmente débiles fueran útiles a su entorno. El tema se vio como una obligación del Estado²², y se incrementó el monto de 13 millones de pesos dedicados a la asistencia pública en 1930 a 20 millones en 1937.

Ávila Camacho enfrentó la guerra mundial y durante su período se empezaron a modificar muchas de las preocupaciones sociales emanadas de la Revolución y se comenzó a hablar de la teoría del goteo, o sea la de favorecer prioritariamente el crecimiento económico dejando que poco a poco sus beneficios “gotearan” hacia los menos favorecidos, pero con todo, en 1940 se creó la Escuela de Trabajo Social en la Universidad Nacional y en 1942 se propuso el IMSS (Instituto Mexicano del Seguro Social), que empezó a funcionar en 1944. Las instituciones fueron surgiendo a lo largo del siglo, pese a situaciones ambivalentes en los gobiernos que dan cuenta de una tensión en las ideas de diferente índole que compartían tema y circunstancia.

En 1950, época elegida para nuestro análisis fílmico, las clases populares ocupan el 82% de la población, las medias el 17% y los ricos son tan sólo el 0,5%. La mitad de los pobres recibe el 19% del ingreso, pero para 1957 se reduce al 16% y en 1963 hasta el 15%, mientras los ricos perciben el 20% en 1950; el 60% en 1958 y el 61% en 1959²³. El PIB (Producto Interno Bruto) crece, pero no lleva aparejada una distribución equilibrada. En 1970 se calcula que entre 40 y 45% de mexicanos son pobres y para 1985 se habla hasta de un 70%²⁴. Soledad Loaeza plantea datos de INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía) del 16 de julio del 2011, que dan cuenta de que entre 2006 y 2008 pasaron de 45 millones de personas pobres a 51 millones y de que entre 2008 y 2010 se desplomó el ingreso promedio de los mexicanos en un 12%²⁵.

Las cifras son confusas porque, entre otras cosas, no es claro cómo medir la pobreza, ¿por ingreso y/o capacidad de obtener bienes o por acceso a bienes o servicios básicos obtenidos a través de la participación del Estado?²⁶ Ciertamente hay indicadores, como pueden ser el tener piso de tierra o construido, agua potable o drenaje, pero la pregunta sigue sin resolver²⁷. Además hay diferencias en los conceptos al respecto, distinguiéndose la indigencia, la pobreza y la marginalidad²⁸. La pobreza puede ser “fundamental” (falta de ingresos) o “accesoría” (ignorancia e incompetencia para lograr el mínimo de bienestar) y también cabe distinguir la que se da en ámbitos rurales o urbanos.

La pobreza redundante en la salud, la alimentación y la educación, provoca escasa cultura y reduce capacidades, limita la libertad e imposibilita imaginar un futuro mejor. Sin embargo, para algunos todavía el sufrimiento es salvador, porque ¿no será acaso de los pobres lo mejor del otro mundo? Ya Cristo

22 *Idem*, p. 194.

23 Campos, *op. cit.*, p. 204.

24 González Navarro, *op. cit.*, p. 11.

25 Soledad Loaeza, “La pobreza, ¿un problema de percepciones?” en *La Jornada*, México, 21 de julio de 2011, Sección Opinión.

26 Scheingart, *op. cit.*

27 Julio Boltvinik, *op. cit.*, 1997, p. 378-425.

28 Por indigente se entiende el que aunque gaste todo lo que se tiene no se puede comer lo necesario. La pobreza es la falta de bienes o servicios que deben obtenerse por medios distintos a las fuentes de ingresos normales. Marginales son los que no participan de bienes sociales como el empleo, educación y seguridad social y no pueden mejorar sin ayuda externa.

expulsó a los mercaderes (o sea a los ricos) del templo y “es más fácil que pase un camello por el ojo de una aguja a que entre un rico en el Reino de los cielos”.

Cine y percepción popular

Las representaciones expresan la cultura, pero también la conforman al concebir el mundo de determinada manera²⁹. Se trata de construcciones culturales en distintos soportes y el cine produce personajes e historias que propician proyecciones e identificaciones, y a partir de ellas los individuos se construyen imaginariamente a sí mismos. De esta manera las películas influyen en hombres y mujeres al tiempo que refuerzan ciertos temas sensibles en su sociedad. Atenderlas ofrece la posibilidad de comprender este mundo complejo y contradictorio con que una sociedad se imagina que es ella misma.

Las películas son, desde hace más de un siglo, un espectáculo para el deleite y el entretenimiento, pero para que cubran esta función debe conmover a sus audiencias. Los temas sociales están entre los que lo logran, pues nadie escapa en su vida cotidiana a su dependencia. Es especialmente notable en el melodrama, por su intención expresa de emocionar a los públicos.

Este género³⁰ vehiculó la tradición católica hacia el espíritu laico propio de las sociedades modernas, y ha sido considerado una forma masiva de educación sentimental, en sus diversos soportes: novela, cine, radionovela, fotonovela, canciones y telenovela. Atraviesa todas las artes narrativas y pauta la cultura mexicana en forma precisa, moldeando la forma de comprenderse a sí mismos y al mundo. Fue el género cinematográfico más popular: en 1944 el 72% de la producción fílmica mexicana era de melodramas y sólo el 28% de comedias, en 1951 lo fue el 62%³¹.

El tema del melodrama es el sufrimiento humano, el que viven las personas en sus tragedias cotidianas y rutinarias. Procura la exaltación emocional y convoca las lágrimas. Es el mundo de los sentimientos desmesurados y se expresa a través de una representación hiperbólica de lo visual y lo verbal, con una música que reitera las emociones. Sus temas son los medulares para los seres humanos: conflictos reprimidos, contradicciones vitales sin solución posible, pero al mismo tiempo insoslayables. Toca historias secretas y/o prohibidas por pudor, respeto a la moral o por miedo y refiere a las siempre difíciles relaciones familiares, filiales o fraternas, las de la autoridad dominante

29 Roger Chartier plantea que las ideas no pueden mantenerse en la abstracción y es necesario que se concreten en representaciones para poder ser transmitidas y aprehendidas, Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre prácticas y representaciones*, Barcelona, Gedisa, 1992, *passim*.

30 Un género cinematográfico es un modelo narrativo y visual que rige a un conjunto de filmes y permite atenderlos como una unidad de análisis. Se conforma por fórmulas repetitivas y estandarizadas de convenciones, temas, recursos narrativos, símbolos, arquetipos y estereotipos que facilitan el reconocimiento y sólo se modifican lo necesario para ofrecer novedades y propiciar subgéneros, sin romper el modelo fundamental. El género institucionaliza un estilo fílmico y es reconocido por sus audiencias porque éstas comparten sus significados.

31 Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1985 (Foro 2000), p. 128-129 y 197.

y las relaciones entre personas de diferente generación, problemas de amor y desamor entre los sexos y todos aquellos que implican una tensión entre el vínculo biológico, el psicológico y los límites impuestos por la cultura. Este género remite al mundo de los secretos que se fincan a menudo en las sombras de los orígenes, previas a nuestro nacimiento, y por eso roza siempre los mitos fundacionales y los tabúes primarios.

El género se sistematiza durante la Revolución Francesa porque, como argumentó en 1976 Peter Brook, era necesario un código de valores laico para reemplazar al religioso y que sostuviera ideológica e imaginariamente las nuevas necesidades sociales, de manera que, además de construir una estética, propuso también una ética, dio valores morales a la vida privada y adaptó las religiosas a las nuevas necesidades republicanas³². De esta manera, pese al discurso laico, los elementos de la tradición se manifiestan en supuestos religiosos, como aquel que hace del perdedor en el mundo terrenal el futuro ganador del paraíso, el que considera los enemigos fundamentales del ser humano los placeres, la ambición, el deseo, que hace triunfar la virtud y castiga el vicio, considera la diferencia y la jerarquía social algo natural y obligado, y que propone la resignación aún frente a un mundo carente de leyes y a un orden estructural injusto. Los sufrimientos humanos se ventilan ante nuestros ojos, y se trata de los más privados y/o secretos, con los que probablemente los espectadores se identifican. El llanto se procura, el de los espectadores y de los personajes, porque muestra el dolor y permite la purificación. El eje estructural del melodrama es la lucha entre el Bien y el Mal y sitúa en el primero las obligaciones y en el segundo los deseos. Deber y querer, lealtad y pasión se enfrentan en situaciones límite y de una manera excluyente.

Las decisiones humanas aparecen predeterminadas, y aunque aparentemente el azar domina, tan sólo recorre la ruta previamente establecida por del destino. Los personajes padecen siempre la adversidad, son víctimas aquejadas por la pasividad que impone la desgracia.

En las películas de la llamada “edad de oro del cine mexicano” se busca explícitamente mostrar la modernidad de que el país presume, alardeando de prosperidad económica, del valor de la iniciativa personal para el éxito, más allá de su situación familiar, estamento o linaje; dotado con un Estado de Derecho que aplica la Ley en forma igualitaria, con seguridad jurídica, igualdad de oportunidades para todos, y en que se participa de una sociedad laica, pero entre imágenes, en los relatos que sostienen las historias brincan las inercias que rigen las ideas y el peso de la tradición. En este contexto las cuatro cintas que mencionamos serán protagonistas de un interesante debate sobre la pobreza.

32 Peter Brook, *The melodramatic Imagination. Balzac, Henry James. Melodrame and the Mode of Excess*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1976.

Carácter de las películas

Ismael Rodríguez perteneció a una familia de cineastas formada en la ciudad de Los Ángeles, California, adonde la familia emigró siendo él aún un niño. Su primera infancia transcurrió bajo el dominio de una madre muy religiosa y estricta y en el escenario de un panteón, que sus padres cuidaban en tiempos de la Revolución cristera. Este espacio ritual y sombrío aparece en casi todos sus filmes.

Dirigió su primera película en 1942, con el título de *¡Qué lindo es Michoacán!*, y pronto desarrolló un estilo personal de filmar, lleno de excesos y de señales reconocidas por el morbo popular, tramas complejas y enredadas de carácter teatral, acentuado por los estereotipos; música rimbombante, pero gran economía en cuanto a encuadres y movimientos de cámara. Sus películas casi siempre pertenecen al género melodramático. Él se consideraba a sí mismo neorrealista, por lo que llamaba “claroscuro dramático”, o sea el uso de recursos fílmicos para alternar en sus audiencias las lágrimas con las carcajadas³³.

En otro extremo, el director español Luis Buñuel había llegado al país en 1946, procedente de los Estados Unidos de América, en donde se exilió por la derrota de la República española. Durante el periodo mexicano realizó 20 películas del total de 32 que conforman su obra. En México logró vivir del cine, lo que su situación de exiliado dificultaba, a pesar de la fama por sus filmes previos³⁴. Desarrolló un estilo propio, crítico y poco complaciente que se aprecia incluso en sus películas más convencionales, las que llamaba “alimenticias”. Se aprecia en su cine el sentido ético surgido del surrealismo, como se lo explica a André Bazin:

Fue el surrealismo el que me reveló que en la vida existe un sentido moral que el hombre no puede olvidar. Gracias a él he descubierto por primera vez que el hombre no es libre. No creía en la libertad total del hombre, pero he encontrado en el surrealismo una disciplina a seguir. Ello ha sido una gran lección en mi vida y también un paso maravilloso y poético.³⁵

Los productos fílmicos de ambos directores son muy diferentes entre sí. La trilogía de Rodríguez expresa de manera nítida un imaginario respecto a temas de índole social, política y religiosa que incluye una representación de la pobreza. Sus conceptos parecerían contradecir la modernidad y el progreso social que se ostenta como proyecto nacional en esos años³⁶. *Nosotros los pobres*,

33 Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, 1993. Vol. IV, p. 162.

34 *Un perro andaluz* (1929), *La Edad de oro* (1930) y *Tierra sin pan (Las Hurdes)*, 1933.

35 André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze, “Entrevista a Luis Buñuel” en André Bazin *et al.*, *La política de los autores*, Madrid, Ayuso, 1974, p. 208.

36 Ver Julia Tuñón, “Cine y cultura. La modernidad al servicio de la tradición en la trilogía de Ismael Rodríguez”, en Alejandro de la Torre Hernández, Rebeca Monroy Nasr y Julia Tuñón *De la mofa a la educación sentimental. Caricatura, fotografía y cine*, México, INAH (Colección Claves Para Entender el Siglo XX), p. 93-126.

*Ustedes los ricos y Pepe el Toro*³⁷ narran la vida de una familia de vecindad que se considera y se nombra a sí misma “pobre”. Esta circunstancia deriva para ellos de una pertinaz mala suerte, a la que también se llama “desgracia” y proviene de la voluntad de Dios, a quien en algunos momentos de crisis se le increpa por el sufrimiento que provoca. Su pobreza no aparece como un problema social, resultado de decisiones políticas de los gobernantes o de la escasa educación de los protagonistas, sino de algo trascendente, derivado de decisiones supremas e inapelables.

La escena inaugural muestra a dos niños harapientos y sucios que sacan de la basura un libro y lo abren para presentarnos a modo de inserto una coreografía con todos los estereotipos de la vecindad, una galería de tipos al mejor estilo del teatro popular urbano: los borrachos, la coqueta, etcétera, y al ritmo de una alegre canción anuncian los créditos y algunas ideas del director respecto a la pobreza. El director dedica su filme a “todas estas gentes sencillas y buenas cuyo único pecado es haber nacido pobres”, que viven en un mundo “en donde al lado de los siete pecados capitales florecen todas las virtudes y noblezas y el más grande de los heroísmos: el de la pobreza”. Declara su simpatía profunda por esos “habitantes de arrabal, en constante lucha contra su destino, que hacen del retruécano, el apodo o la frase oportuna, la sal que muchas veces hace falta en su mesa”. Con esta declaración, la historia da paso a una impresionante avalancha de acontecimientos y desgracias, que transmiten una imagen peculiar de la pobreza.

También *Los Olvidados* empieza con una secuencia introductoria al modo de *Genérique*, pero Buñuel hace la suya, como en *Tierra sin pan*, al estilo documental y neutro, con una voz masculina en *off* que nos cuenta de la pobreza en las grandes ciudades y que radica el problema en la sociedad. La incluyó porque “veía que era un tema duro en el cine mexicano de entonces, [y] se me ocurrió poner esa advertencia”³⁸. Además agrega una nota avisando que “Esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos”, cuando lo usual en esos años era pretender que en caso de similitud entre la ficción y la vida personal de alguien esto sería mera coincidencia. Buñuel comete en la presentación dos infracciones a la norma tácita y rompe desde ese primer momento los esquemas de las audiencias. Su texto explica que:

Las grandes ciudades modernas, Nueva York, Paris, Londres [vemos en pantalla Nueva York], esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños mal nutridos [vemos la torre Eiffel], sin higiene, sin escuela, semilleros de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal pero

37 *Nosotros los pobres*. Producción: Rodríguez hermanos. Director: Ismael Rodríguez. Argumento: Ismael Rodríguez y Pedro de Urdimalas. Fotografía: José Ortiz Ramos. Actores: Pedro Infante, Evita Muñoz, Blanca Estela Pavón, Conchita Gentil Arcos, Carmen Montejo, Miguel Inclán, Katy Jurado. *Ustedes los ricos*. Producción: Rodríguez hermanos. Director: Ismael Rodríguez. Argumento: Ismael Rodríguez, Rogelio A. González, Pedro de Urdimalas. Fotografía: José Ortiz Ramos. Actores: Pedro Infante, Evita Muñoz, Blanca Estela Pavón, Fernando Soto *Mantequilla*, Miguel Manzano, Mimí Derba, Freddy Fernández. *Pepe el Toro*. Producción: Rodríguez hermanos. Director: Ismael Rodríguez. Argumento: Ismael Rodríguez. Actores: Pedro Infante, Irma Dorantes, Fernando Soto *Mantequilla*, Freddy Fernández.

38 José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, IMCINE- CONACULTA, 1996 (Arte e Imagen), p. 92.

el éxito es muy limitado [vemos Londres y el río Támesis]. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad [vemos México desde un avión]. México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal [vemos el Zócalo con sus jardines], por eso esta película está basada en hechos reales. No es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresistas de la sociedad.

Trilogía

57

En la primera de las cintas de Rodríguez hay tres tramas anudadas: 1) la orfandad cargada de misterio de Chachita, ávida de conocer sus orígenes, 2) la trama amorosa de Pepe y *La Chorreada*, con sus altibajos melodramáticos y 3) los problemas económicos, legales y sociales que sufren los protagonistas y ante los que se encuentran totalmente inermes y desesperados. En la segunda, *Ustedes los ricos*, aparecen las clases altas de la sociedad. El libro que en su inicio muestran los niños pordioseros convoca: “Amigos pobres, amigos ricos, vamos mirándonos de cerca para abrazarnos”. El mensaje principal es el de que los pobres son ricos al no tener nada, porque tienen entonces todo el amor que necesitan y que los ricos son pobres porque carecen de ese afecto fundamental. En el desenlace la villana millonaria, Doña Charito, suavizada por los rigores del sufrimiento, entra en la vecindad y ruega llorosa:

Por favor, déjenme entrar. Estoy muy sola con todos mis millones y vengo a pedirles, por caridad, un rinconcito en su corazón. Ustedes que son valientes y que pueden soportar todas sus desgracias porque están unidos. Ustedes los pobres que tienen un corazón tan grande para todo. Denme de él un pedacito.

Pepe afirma: “Ahora no entró con los pesos por delante, entró con una pena y el corazón en la mano. Ahora sí es uno de los nuestros”. Ahora, podríamos decir, abandonada y sola, desamparada y sabiéndolo, sí puede compartir y ganar un lugar en esa “comunidad” y antesala del paraíso que es la vida en la pobreza. En la postdata final se declara: “El rico no quiere al pobre. El pobre no quiere al rico, porque no se conocen”. El sufrimiento es el único elemento que permite un encuentro que los iguale y humanice a todos.

En el tercer filme, *Pepe el Toro*, aparece en escena la clase media que también se incluye en el sufrimiento sin tregua de la falta de seguridad y de un Estado de Derecho. En esta película Pepe incursiona en el mundo del boxeo para completar sus ingresos, después del fracaso de la cooperativa que intentó con sus amigos en el segundo filme y del alud de desgracias que lo siguen atosigando.

En estos filmes se traslapa un imaginario respecto a la economía, la vida política y la sociedad que puede calificarse como de Antiguo Régimen, con un Estado autoritario y ajeno a los intereses populares, una sociedad separada radicalmente en grupos con características diametralmente opuestas, al tipo de

estamentos o castas, un gobierno que no aplica la Ley en forma igualitaria y no permite la seguridad jurídica ni el Estado de Derecho. El individuo no tiene seguridad más que en la pertenencia a un grupo y su privacidad es muy escasa, por no decir nula. Vemos el clientelismo y el peso incuestionado del líder en todos los grupos, la exclusión de los sectores populares de la ganancia económica y, por ende, su ignorancia en los manejos del dinero y en la posibilidad de su acumulación o inversión. Existe además una enorme desconfianza a los valores que se requieren para prosperar, como son la eficiencia y la disciplina, el orden y el ahorro. Hay también un código de valores diferente para los hombres y para las mujeres en las que se quieren ver como diferencias de la naturaleza.

La pobreza en este ámbito, entonces, se observa como fatalidad, como lo hace el pensamiento católico más conservador, que ubica en lugares preestablecidos a cada grupo social y considera el intento de modificarlo todavía más grave que como un atentado contra lo natural, pues aparece contra la palabra de Dios. El éxito es sospechoso de algo moralmente malo, a menos de que haya tocado en suerte heredar, pero aún así el dinero es un bien peligroso, vulnera la moral de quien lo tiene y es difícil preservar la felicidad si se cuenta con él. También la ambición se asocia a los peores designios y se convierte en un adjetivo calificativo que refiere al abuso, no a la iniciativa o al entusiasmo.

Dios ordenó a Adán ganar el sustento con el sudor de su frente, y esta es una forma de purgar el pecado original. Los pobres obedecen, pero no deben aspirar a demasiados logros. La mejor manera de librar los conflictos es sospechar del progreso. Si acaso es necesario un gasto extra se acude al usurero o se paga con el cuerpo: Chachita vende su trenza para comprarle un regalo a su novio, *El Atarantado*, mientras éste se deja atropellar para cobrar una indemnización, Pepe boxea y acepta perder y ser golpeado para pagar sus deudas. En *Nosotros los pobres* el dinero se esconde en hueco de la pared, detrás de los retratos. Los bancos no son un recurso a su alcance. En *Pepe El Toro* cuando Chachita cree haber heredado un enorme capital de su abuela no se le ocurre invertirlo, sino gastarlo en regalos para todos los habitantes de la vecindad, mismos que habrán de devolver cuando se enteren de que la herencia no tenía validez legal. Y es que las leyes nunca se entienden, parecen caer del cielo, como la fatalidad. En *Pepe el Toro* el boxeador Lalo Gallardo decide invertir los ahorros, que guardaba en una caja de madera en su casa, en un negocio con Pepe, el primero será el socio capitalista y el segundo trabajará en la carpintería. La esposa de Lalo desconfía: es el dinero que tienen para sus hijos y han batallado mucho para lograrlo, dice, y la trama habrá de demostrar que sus dudas eran o una premonición o la experiencia de fracasos previos. Pepe pierde todo el dinero y se atormenta, pero su amiga, la Lucha, le dice: “Dígale lo que pasó, que usted no tuvo la culpa, que fue una desgracia”. La responsabilidad en los fracasos no existe, la “desgracia” cae imprevista y arbitraria y ante ella no hay alternativa posible.

El Estado está presente, pero para imponer un autoritarismo ciego: se ve cómo es la cárcel a la que entra Pepe, la vieja prisión de Lecumberri que la cámara encuadra en toma fija y en plano holandés, con un fondo sonoro avasallador, recursos que sugieren impotencia y desgracia. El gobierno es más acce-

sible, dado que lo conforman personas de carne y hueso que comparten con los protagonistas la precariedad y muy a menudo la ineficiencia. Los policías de la calle tienen solidaridad para con los desposeídos, al ser parte del mismo pueblo al que vigilan. La Ley, en cambio, es siempre ajena, incomprensible: papeles y palabras que abruma a los protagonistas. Un villano del montón que habrá de saquear la casa de Pepe y dejar a su madre paralítica sin su silla de ruedas declara con conocimiento de causa: “éstos analfabetos no van a saber de leyes”. Se va a la cárcel como a quien le cae un rayo.

Ante esto sólo vale el honor y la palabra dada, el concepto de ser “pobres pero honrados”, porque aceptan con resignación su estado y no se muestran rebeldes ante el *statuo quo*³⁹. Son víctimas, nunca son ciudadanos, porque no se han apropiado del civismo ni manejan las leyes, y éstas no propician el progreso individual ni social. La ley no se respeta ni se piensa como un elemento igualador, son normas que no sirven porque no se conocen y siempre benefician a los grupos de poder. El único espacio en el que se deposita la confianza es la familia, estricta o amplia, regida por lazos de sangre o de afecto. El futuro (idealmente, la modernidad) no ha llegado, y mientras tanto los seres humanos viven inermes en un mundo sin soluciones.

Las creencias de Antiguo Régimen y la influencia católica se observan vigentes, sin embargo la Iglesia no aparece en estas películas ni una sola vez. Sí, en cambio, los panteones, lugares del ritual colectivo y catártico, y en las casas de los pobres, que no de los ricos ni de las clases medias, se exhiben objetos religiosos: crucifijos, imágenes, estampitas que coexisten con calendarios, fotografías de ídolos del deporte y de la familia. La religión y la religiosidad han creado un sistema de creencias que conforman la cultura en su conjunto, aunque dejen afuera a la Iglesia.

La fe aparece como algo natural, dado, a diferencia de los valores asociados a la modernidad, como serían el civismo, el valor otorgado al individuo y el respeto a las ideas personales, el carácter laico del Estado, conceptos que parecen ajenos. La tradición y la religiosidad son las que otorgan consuelo ante las desgracias: *La Chorreada* le dice a Pepe cuando ha fracasado en su negocio que deberían tomar el ejemplo del niño Dios que llegó “encuaradito”, sin nada, totalmente pobre, para no aspirar a ninguna cosa de más y ser felices con lo que tienen.

Cuando no hay Estado protector, no hay escuela, ni Ley, ni Iglesia, sólo los valores de la religión, integrados de manera popular y ejercidos por los propios compañeros de desgracia, podrán salvarlos. Y esta religión valora el sacrificio, la expiación y fomenta el sentimiento de culpa, exige la muerte para poder aspirar a la redención y ordena ese mundo sin valores cívicos supliéndolos por un código ético que exalta el sufrimiento, único atributo digno para su Dios y que troca la pobreza en un bien. El sufrimiento, la aceptación de la desgracia redimen *per se*: *La Chorreada* consuela a su marido Pepe ante la muerte del *Torito*

39 Una película cómica de 1948 se llama *Pobres pero sinvergüenzas* (de Jaime Salvador), como si lo uno excluyera lo segundo.

con un “Llora, llora por el hijito más lindo del mundo. Dios nos lo dio. Él nos lo quita. Hay que tener resignación”.

En algunos momentos asalta la duda que podría propiciar la resistencia, como cuando Chachita se pregunta: “¿Por qué Diosito nos ha abandonado? ¿Por qué los pobres no somos sus hijos? ¿Por qué sólo hay Dios pa’ los ricos? Si no le hacemos mal a nadie, ¿por qué nos pasan estas cosas?”, pero siempre hay alguien cercano que los resitúa en el argumento debido. “Dios ha sido muy injusto conmigo” le dice Pepe a la Lucha y ella, sabedora de lo posible responde: “no se rebele ante Dios”. Ya nos habían anunciado los *trailers* de *Nosotros los pobres* que veríamos una cinta sobre seres “carentes de todo [que] nada tienen porque todo tienen” donde se sabe “sufrir sin quejas, llorar sin lágrimas. Reír en silencio, amar sin gestos, vivir sin pan ni justicia, pero donde se es feliz”.

Así las cosas, al perder se gana (“de los que todo pierden será el reino de los cielos”). En una secuencia interesante de *Pepe El Toro*, su protagonista le comenta a un juez de distrito de su ajetreada vida, le dice que su destino es negro y escrito con tinta china, dominado por mala suerte. El diálogo va como sigue:

Pepe: -Ya una vez estuve preso por un asesinato que yo no cometí y por estar preso no pude evitar que mataran a mi madre y se perdiera mi hermana.

Juez: -Todos sufrimos, amigo.

-Sí, señor, pero no tanto ni tan tupido como yo. Después, fíjese, mi primer hijo murió quemado cuando unos maleantes quemaron mi carpintería y cuando yo creí que no me podían pasar cosas peores, ¡Ay señor! ¿Se acuerda usted de aquel camión que se estrelló allá por Contreras en el que murieron 27 gentes?

-Sí.

-Pues entre ellas iba mi señora y mis dos gemelitos. ¿No es eso mala suerte, señor juez?

-¡Caramba! Pues sí que te ha castigado la vida.

Lo sorprendente en esta secuencia es la mimesis y la gestualidad con la que Pepe acompaña el discurso, el orgullo que demuestra por ese su agitado pasado, como quien muestra un montón de medallas o títulos profesionales, la sonrisa velada que da cuenta de sus logros y la admiración de quien lo escucha. Así pasa también con el llanto que muestra el dolor y permite la purificación. En *Nosotros los pobres*, *El Camellito* consuela a *Chachita* que llora por su madre a la que cree muerta:

Camellito: Si el buen Dios se la quiso llevar a los santos cielos sólo Él sabe por qué lo hizo y no hay que alebrestarse, porque ella te ha mirado desde la Gloria y se ve que sufres por ella también se pone triste.

Chachita: Tengo muchas ganas de llorar, *Camello*.

-Dichosos los ojos que puedan chillar, porque cuando se tiene seco el llanto se quema el corazón... llore hasta que se desahogue pero no con lágrimas de desesperación y de locura, llore porque a éste es un valle de lágrimas, llore porque su tristeza es llanto y Diosito dice: “Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados”.

En este valle de lágrimas hay una gloria insospechada, la que permite la supresión que es pasaporte a la divinidad: hay más triunfo en Pepe *El Toro* sangrando, llorando, abandonado, enloquecido de dolor que en *Chachita* accediendo por derecho a una familia rica y a las oportunidades de la educación y la seguridad económica. El mundo de la vecindad será precario, pero es conocido y es el sucedáneo del paraíso perdido, el que se quedó en el campo o en la provincia de origen y otorga seguridad. La familia, así sea la ampliada que es la vecindad, representa el centro de ese culto religioso que se ha hecho privado y laico: si no es bendito sí es sagrado, porque resguarda ante un mundo amenazante. Existe en estas cintas una evidente desconfianza al placer y un placer en el dolor y la supresión. El personaje más importante, el que vuelve a poner todo en su lugar, por el cual la música suena más solemne que nunca, es el que representa al arquetipo de El cordero de Dios, que suprime con su sacrificio todos los pecados del mundo.

Pero, ¿Qué hace Buñuel con *Los Olvidados*?

A diferencia del melodrama, Luis Buñuel abominó siempre del sentimentalismo y la expresión manifiesta de las emociones. Buñuel filma *Los Olvidados* en 1950 y en su película los problemas de la pobreza, más aún, de la marginación, son explícitos, aunque ningún protagonista se lamenta ni vanaglorie por serlo, ni siquiera se llamen a sí mismo “pobres”. La historia se apoya en sus problemas y no hay entretelas que velen su mirada, y es básicamente por eso, por la manera de plantearlo, que la película recibió fuertes críticas.

El tema de la delincuencia juvenil y de la pobreza, de la soledad y el abandono es común en el cine mexicano de esos años, pero Buñuel lo presenta en forma diametralmente diferente. Una de las cosas que más molestan es el hecho de que un extranjero, ¡para más un español!, mencione situaciones que los mexicanos han aprendido a ver como si fueran normales o han pretendido no ver, moldeada su mirada por cintas como las que forman la trilogía de Rodríguez. Si es claro que cada contexto histórico configura un código de lo que puede decirse y lo que hay que ocultar, Buñuel rompe con las convenciones. Se trataba de una película que provocaba “[...] una admiración espontánea y firme o una cólera explosiva” porque con “sinceridad y valentía [...] ha arrojado una piedra en el charco de aguas muertas que es la producción cinematográfica al uso”⁴⁰.

40 “Una extraordinaria realización cinematográfica de Luis Buñuel”, en *Las Españas. Revista Literaria*. México, D.F., Año VI, Num. 19-20, 29 de mayo de 1951, p. 14.

La cinta trata de los niños delincuentes de la calle, olvidados en el proyecto estatal que busca el “progreso” y la “modernización” del país. Escribió su director que su preparación “[l]e hizo conocer la delincuencia infantil y [l]e sumergió en el corazón de la miseria mexicana”⁴¹. Si la pobreza y la marginación eran descritos en las pantallas mexicanas con complacencia, el director aragonés evade este tratamiento. La película se exhibió en noviembre de 1950 en el *Cine México* y duró tan sólo tres días en cartelera pues sindicatos y asociaciones diversas pidieron la expulsión de Buñuel como extranjero indeseable, lo que logró evitar porque estaba nacionalizado desde 1948⁴², pero con el aval del premio europeo se pasó durante seis semanas en el cine *Prado* y fue multipremiada en la entrega de los Arieles de ese año.

Buñuel había dirigido en 1933, *Tierra sin pan*, que trata sobre la pobreza extrema en Las Hurdes, región de Extremadura muy cercana a la importante ciudad de Salamanca. Dice Octavio Paz que en ella “el poeta Buñuel se retira, calla, para que la realidad hable por sí sola, [... el tema] es el triunfo embrutecedor de esa misma realidad”⁴³. En *Tierra sin pan* Buñuel presenta una cultura miserable, pero él marcó que no se trata de una sociedad salvaje, que disfruta de un idilio con la naturaleza, porque en Las Hurdes se tienen principios morales y religiosos similares a los de toda España aunque los medios para satisfacerlos sean casi del neolítico⁴⁴, y filma a los niños cuando estudian y escriben, con buena caligrafía y buena ortografía, “Respetar el bien ajeno” en el pizarrón del colegio. En *Los olvidados* la situación es otra, aunque su tratamiento sea similar. Tampoco se trata de un idilio primitivo, pero los chicos carecen de valores. Carlos Fuentes recoge en una entrevista hecha en Venecia la idea de Buñuel de que:

El artista describe las relaciones sociales auténticas con el objeto de destruir las ideas convencionales de esas relaciones, poner en crisis el optimismo del mundo burgués y obligar al público a dudar de la perennidad del orden establecido. El sentido final de mis películas es éste: decir una y otra vez, por si alguien lo olvida o cree lo contrario, que no vivimos en el mejor de los mundos. No sé si puedo hacer más.⁴⁵

Ciertamente Buñuel gusta de mostrar a los hombres en lucha contra una sociedad que busca oprimirlo o degradarlo, porque como escribió al final de su vida:

41 Luis Buñuel, “Pesimismo”, en Manuel López Villegas (Ed.). *Escritos de Luis Buñuel*. Madrid, Páginas de espuma, Colección Fundidos en Negro, 2000, p. 37.

42 Luis Buñuel, *op. cit.*, 1982, p. 195.

43 Octavio Paz, “El poeta Buñuel”, en Alba C. de Rojo (Comp.), *Buñuel. Iconografía personal*, México, Fondo de cultura Económica-Universidad de Guadalajara, 1998, p. 62.

44 Luis Buñuel, “Tierra sin pan” (s.f.), López Villegas (Ed.). *op. cit.*

45 Carlos Fuentes, Prólogo a Fernando Césarman, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*. Barcelona, Anagrama, 1976.

El surrealismo me ha hecho comprender que la libertad y la justicia no existen, pero me ha aportado también una moral. Una moral sobre la solidaridad humana, [...] He ilustrado esta moral a mi manera, que es muy particular porque creo que soy por naturaleza y espíritu destructor”.⁴⁶

En *Los olvidados*, Buñuel agradece a quienes le orientaron: Ma. De Lourdes Ricaud, del Departamento de Prevención Social de la Secretaría de Gobernación, el Dr. José Luis Patiño, director de la Clínica de Conducta de la secretaría de Educación Pública, Armando List Arzubide, Director de la Escuela-granja de Tlalpan y al hacerlo coloca un anclaje de autoridad a su mirada, de manera similar a la masculina y neutra voz en *off* del *Générique*, con tono documental que otorgaba certidumbre a sus aseveraciones. Sabemos que investigó en las notas rojas de los periódicos, en los informes y las fichas del Tribunal para Menores, en la cárcel de mujeres, habló con un psiquiatra y tuvo por seis meses largos paseos cotidianos por el barrio de Nonoalco, Romita y Tacubaya, a veces en compañía de Luis Alcoriza y/o con el escenógrafo Edward Fitzgerald: “miraba, escuchaba, hacia preguntas, entablaba amistad con la gente. Algunas de las cosas que vi pasaron directamente a la película”⁴⁷. Buñuel atendió en esos paseos las contradicciones de la pobreza, como las camas de bronce que habían sido moda a principios de siglo y que gustaban mucho en los sectores populares y, sí, afirma, las había y él las vio, como años después vio las antenas de televisión en los techos de aquellas casuchas y como “es típico del subdesarrollo: una gran pobreza y, en medio de ella, objetos propios de otro nivel de vida”⁴⁸. Con estos antecedentes, Buñuel realiza, según sus palabras:

Un film de lucha social. Porque me cree simplemente honesto conmigo mismo yo tenía que hacer una obra de tipo social. Sé que voy en esa dirección. Aparte de eso, yo no he querido hacer de ninguna manera un film de tesis. He observado cosas que me han dejado atónito y he querido trasponerlas a la pantalla, pero siempre con esa especie de amor que tengo por lo instintivo y lo irracional que pueda aparecer en todo. Siempre me he sentido atraído por el aspecto desconocido o extraño, que me fascina sin saber por qué.⁴⁹

Las anécdotas que hacen la historia dan cuenta de los problemas humanos básicos: el abandono, la lealtad, la necesidad de afecto, la dificultad del cambio y la imposición del destino, en un tema tan grave como lo es un asesinato y un secreto de sangre. Octavio Paz ha dicho que muestra la orfandad de la condición humana y argumenta en torno del azar y la suerte para aplicar el término “destino” a lo que estos chicos enfrentan, como en la tragedia griega.

46 Luis Buñuel, “Pesimismo”, en López Villegas (Ed.). *op. cit.*, p. 37.

47 José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 85.

48 *Idem*, p. 95.

49 Bazin, *op. cit.*, p. 203.

La fatalidad determina el curso de su vida, pero no es una fatalidad trascendente sino histórica, con un carácter social y psicológico. Para Carlos Fuentes “Los muchachos de *Los Olvidados* [...] no pueden modificar su situación con los medios filantrópicos y sentimentales que la sociedad, a sabiendas de su inutilidad, pone a su alcance”⁵⁰.

Aunque *Los Olvidados* sea también un melodrama, por sus temas y preocupaciones, Buñuel evadió a conciencia los recursos filmicos de este género para conmover, prefiriendo formas austeras que dan un claro tono documental al filme. La pobreza no se exalta como un valor, solamente se muestra como una realidad, enmarcada por una cámara con pocos movimientos y que sabe guardar su distancia, evadiendo los llantos o quejas de sus personajes, con una música que funge de contrapunto a las escenas que se desarrollan en forma implacable ante nuestros ojos. Nada en *Los Olvidados* convoca al morbo, tan típico de la trilogía de Rodríguez. Los protagonistas no buscan la compasión de sus audiencias. Tan sólo el ciego usa el recurso para defenderse cuando va a ser atacado por la pandilla de muchachos: “¡Piedad!, ¡Piedad para un pobre ciego indefenso!”, pero en su boca más parece una broma macabra⁵¹. También el lenguaje y el tono moderan los excesos de la historia y las audiencias se ven obligadas a detener la catarsis y afrontar el desasosiego.

Los personajes de Buñuel están atrapados, sin salida posible. El afecto familiar y amistoso no suple la carencia de instituciones que los apoyen y la falta de protección agudiza ese caos social y esa miseria moral que sufren. Ahí nadie es mejor por ser pobre. La vida de los olvidados transcurre en el terreno de la sobrevivencia y obvia las normas legales y el civismo que podría moderar las pasiones y que han sido tradicionalmente dictadas por el Estado o en nombre de Dios. El recurso estatal de la escuela correccional no redime a nadie: ni hay familias que organicen el día a día, no hay escuela ni educación y la Iglesia no se interesa por este mundo. Habremos de esperar a *Nazarín* (1958) para encontrar sacerdotes que quieran redimir a los desamparados.

La pobreza no es aquí un pasaporte para una vida mejor, ni para recibir el amor ni para merecer la medalla de víctima que lo redime todo. Además, por ser un problema social, construido de a poco por los seres humanos y/o por un sistema injusto, su solución es responsabilidad humana: lo dice la presentación: “esta película está basada en hechos reales. No es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresistas de la sociedad”. Los personajes de *Los Olvidados* no solicitan la redención, no se saben perdidos, aunque lo estén, simplemente tratan de sobrevivir de acuerdo a sus medios, que como diría Buñuel para los hurdanos son “del neolítico”, nos increparán, sí: recordamos el huevo que Pedro avienta a nuestros ojos y que escurre por la cámara, pero no nos ruegan ni compasión ni caridad, por eso es ciertamente adecuado el calificativo

50 Fuentes, *op. cit.*, p. 15.

51 “Sobre música de circo, contrapicado de la estructura metálica de un edificio en construcción. Panorámica sesgada hacia abajo que hace aparecer al ciego caminando. Cuando el ciego se da cuenta cesa la música”, Luis Buñuel, *Los Olvidados* (guión). México, ERA, 1980, p. 30.

de “ridículo” que usó Buñuel para el subtítulo que se le puso a su película en Francia: *Pitié pour eux*⁵².

Conclusión

La representación de la pobreza nunca es inocente. En las entretelas de una historia filmica se crea un imaginario, una serie de conceptos que construyen esas que Roger Bartra llamó redes imaginarias y que construyen el marco de lo concebible y las posibilidades de actuación⁵³. El gusto popular exaltó la trilogía de Rodríguez, aunque la censura del Ayuntamiento de Puebla prohibió *Nosotros los pobres* por considerarla una apología de los bajos instintos⁵⁴. Su éxito ha sido notable y todavía hoy en día se exhibe en la televisión comercial. *Nosotros los pobres* se mantuvo más de un año en cartelera con llenos históricos⁵⁵. La película de Buñuel tuvo una trayectoria muy diferente, pero hoy se la considera un clásico y en 2004 fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Las inercias del imaginario hacían a la trilogía darle una medalla a los pobres, ellos se sentían halagados, salvados, dichosos, mejores que esos antipáticos poderosos que lo tenían todo y que eran tan infelices. Habían ganado el estatus apreciable de víctimas. *Los olvidados* no hacía nada de eso. Un técnico se quejaba durante la filmación: “Señor Buñuel, esto es de una cochambre tremenda. No todo México es así. Tenemos también hermosos barrios residenciales como las Lomas”⁵⁶. Ponía el dedo en la llaga, la de la desigualdad y la injusticia. Y Buñuel, sin retar, sólo mostrando, retaba.

Julia Tuñón

Dra. en Historia por la UNAM, México, investigadora en la DEH del INAH
Profesora invitada en Paris 8-Saint-Denis-Vincennes

52 Buñuel, *op. cit.*, 1982, p. 197.

53 Roger Bartra, *Las redes imaginarias del poder político*, México, Océano, 1996.

54 González Navarro, *op. cit.*, p. 405.

55 García Riera, *op. cit.*, 1993, Vol. IV, p. 162.

56 José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 91-92.

Bibliografía

- Bartra Roger, *Las redes imaginarias del poder político*, México, Océano, 1996
- Bazin André y Doniol-Valcroze Jacques, “Entrevista a Luis Buñuel” en André Bazin et al., *La política de los autores*, Madrid, Ayuso, 1974
- Braschet-Márquez Vivianne, “El estado benefactor mexicano: nacimiento, auge y declive (1822-2002)”, en Boltvinik Julio y Araceli Damián, *La pobreza en México y en el mundo. Realidades y desafíos*. México, Gob. Del Estado de Tamps y Siglo XXI Editores, 2004
- Brooks Peter, *The melodramatic Imagination. Balzac, Henry James. Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1976
- Buñuel Luis, *Mi último suspiro (Memorias)*, México, Plaza y Janés Editores, 1982
- , *Los olvidados (guión)*. México, Ed. ERA, 1980
- , “Pesimismo”, en Manuel López Villegas (Ed.), *Escritos de Luis Buñuel*, España, Colección Fundidos en Negro, 2000
- Campos Julieta, *¿Qué hacemos con los pobres? La reiterada querrela por la nación*, México, Aguilar, 1995 (Nuevo Siglo)
- Chartier Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre prácticas y representaciones*, Barcelona, Gedisa, 1992
- De la Colina José y Pérez Turrent Tomás, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, IMCINE- CONACULTA, 1996 (Arte e Imagen)
- Fuentes Carlos, *Prólogo a Fernando Césarman, El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Anagrama, 1976
- Gálvez y Fuentes Álvaro, “Esencia y valor del cine mexicano”, en *México, realidad y esperanza*, México, Ed. Superación, 1952
- García Riera Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, 1993, Vol. IV
- , *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1985 (Foro 2000)
- González Navarro Moisés, *La pobreza en México*, México, El Colegio de México, 1985
- Loeza Soledad, “La pobreza, ¿un problema de percepciones?” en *La Jornada*, México, 21 de julio de 2011, Sección Opinión.
- Marx Carlos Introducción a la crítica de la economía política, 1857, cit. por Julio Boltvinik, “Aspectos conceptuales y metodológicos para el estudio de la pobreza”, en Matha Schteingart (coord.), *Pobreza, condiciones de vida y salud en la ciudad de México*, México, Colmex, 1997
- Oswelia María y García Torano Beatriz, *Breve análisis de la película Los olvidados de Luis Buñuel (1950, México)*, México, Universidad Iberoamericana, 1992 (Tesis)
- Paz Octavio, “El poeta Buñuel”, en Alba C. de Rojo (Comp.), *Buñuel. Iconografía personal*, México, Fondo de cultura Económica-Universidad de Guadalajara, 1998
- Tuñón Julia, “Cine y cultura. La modernidad al servicio de la tradición en la trilogía de Ismael Rodríguez”, en: Alejandro de la Torre Hernández, Rebeca Monroy Nasr y Julia Tuñón *De la mofa a la educación sentimental. Caricatura, fotografía y cine*, México, INAH (Colección Claves Para Entender el Siglo XX)
- “Una extraordinaria realización cinematográfica de Luis Buñuel”, en *Las Españas. Revista Literaria*. México, D.F., Año VI, Num. 19-20, 29 de mayo de 1951.

Mystères de Lisbonne : folies littéraire et filmique de Raoul Ruiz

*Raoul Ruiz nous a quittés le 19 août 2011
Cet article lui est dédié.
In memoriam*

« Il y a dans la vie des événements et des coïncidences si extravagantes qu'aucun romancier n'oserait les inventer. » Cette phrase peut résumer le sujet qui nous occupe, et l'on pourrait même ajouter « qu'aucun cinéaste n'oserait filmer ». *Les Mystères de Lisbonne* est un film réalisé par le cinéaste franco-lusitano-chilien Raoul Ruiz, adapté du roman éponyme de Camilo Castelo Branco. Lors de sa sortie en salles en octobre 2010, ce long-métrage attise la curiosité par sa durée : près de 4h20, scindées en deux parties, l'une d'1h50 et l'autre de 2h30. Ne serait-ce qu'à partir de cela, il peut déjà être placé dans la catégorie des OFNI, des « Objets Filmiques Non Identifiés », des gageures cinématographiques. Nous tâcherons ici de présenter cette œuvre fascinante qui vient capturer le spectateur dans son dédale de ruelles, pourrions-nous dire, puisqu'il s'agit de Lisbonne.

Une courte présentation de l'œuvre de l'écrivain Camilo Castelo-Branco ainsi que de celle du cinéaste qu'est Raoul Ruiz et de ses réalisations ouvrira cette étude, puis nous nous pencherons sur le cas mystérieux de ce film, qui est, de l'avis général, le plus abouti du cinéaste. Ce second temps aura pour angle d'approche la folie, une thématique propre au réalisateur qui est distillée dans tous ses films. Nous verrons comment celle-ci est abordée, comment elle trouve dans une œuvre préexistante, le roman de Castelo Branco, le terrain idéal pour se développer, enfin comment elle se voit transcendée.

À la rencontre de deux créateurs atypiques : Camilo Castelo Branco et Raoul Ruiz

Camilo Castelo Branco est un auteur du XIX^e siècle, peu connu en France. C'est Manoel de Oliveira qui va adapter par deux fois ses œuvres avec *Amour de perdition* en 1979 et *Le Jour du désespoir* en 1992. *Les Mystères de Lisbonne* datent

de 1854 et s'inspire des *Mystères de Paris* écrits dix ans plus tôt par Eugène Sue¹. On y retrouve le modèle de ce que Marthe Robert a appelé le roman familial, éclairé par le roman du bâtard et par le roman de l'enfant trouvé². Un enfant, João, vit dans le pensionnat du Père Dinis. Il est seul, n'a pas de nom, contrairement aux autres enfants qui ne cessent de se moquer de lui et de le rejeter. Cependant le Père Dinis veille sur lui et semble même en savoir beaucoup plus long sur l'histoire de l'enfant mais ne lui fournit les informations que de manière fragmentaire. Après une crise nerveuse de João, une femme va venir le veiller et l'on apprendra qu'elle n'est autre que sa mère. Elle avouera à Pedro, qui est le vrai nom de João, qu'il est le fruit d'un amour illégitime, qu'elle a été forcée de se marier à un homme violent qui la garde enfermée et la trompe avec sa domestique Eugenia. A partir de ce moment la multiplicité des histoires, dont Pedro sera presque constamment l'acteur ou l'auditeur, va croître de manière exponentielle : le père Dinis a eu plusieurs identités et se trouve être lui aussi un enfant abandonné, qui plus est, chargé de tuer João à sa naissance. Il va devenir aventurier puis aristocrate et une jeune fille, fille de la femme que le père Dinis a aimée au temps où il était soldat napoléonien, entretient une liaison avec un colonel mort... ceci n'étant qu'une infime partie de l'œuvre.

Le roman va ainsi jouer sur les principes de l'analepse et se structurer autour de tout un jeu de mise en abyme des différentes histoires. Un principe de perte, de dérèglement des sens, semble soutenir l'œuvre littéraire. C'est certainement cela qui a suscité l'enthousiasme de Raoul Ruiz et l'a poussé à réaliser ce film. Car ce cinéaste a toujours été fasciné par la création filmique et les défis. En cinquante ans, il a été l'auteur de plus de 115 métrages, plus ou moins connus dont *L'hypothèse du tableau volé* en 1978, *Trois vies et une seule mort* en 1995, *Le Temps retrouvé* en 1999, en passant par une adaptation très libre de *L'île au trésor* de Stevenson avec Melvil Poupaud, Jean-Pierre Léaud et Sheila...

Mais on ne peut aborder Raoul Ruiz sans évoquer le Chili et l'exil de ce réalisateur. 1973 marque une date importante pour le cinéaste, la Junte militaire dirigée par Augusto Pinochet prend d'assaut le pays, mettant brutalement fin au gouvernement de l'Unité populaire de Salvador Allende et va contraindre le réalisateur à s'exiler. Il arrive en France en février 1974, mais à trente-trois ans Ruiz n'est pas à considérer comme un débutant en matière de création filmique, il a déjà tourné une vingtaine de films, écrit une centaine de pièces de théâtre et quelques scripts pour la télévision. Une fois sur le sol français, le cinéaste garde le goût des voyages, lui qui a déjà parcouru du nord au sud son pays natal et voyagé au Mexique et en Argentine. Raoul Ruiz apparaît comme un homme de dépaysement, s'implantant n'importe où, que ce soit à Avignon, à Hong-Kong ou encore à Rotterdam. Le monde semble devenir pour lui un territoire à explorer et dont il faut se nourrir culturellement. Le cinéaste devient un chasseur qui traque les composantes propres à chaque pays, en prend en considération les

- 1 Des dizaines de romans inspirés par les *Mystères de Paris* seront publiés de par le monde : les *Mystères de Marseille* par Émile Zola, *The Mysteries of London* de George W.M. Reynolds, les *Mystères de Londres* de Paul Féval, les *Mystères de Naples* de Francesco Mastriani, les *Mystères de Munich*, les *Nouveaux Mystères de Paris* de Léo Malet...
- 2 Marthe Robert, *Roman des origines, origine du roman*, Paris, collection « Tel », Gallimard, 1972.

points communs afin de recréer par le biais de ses réalisations une unité culturelle mondiale qui se serait éparpillée. Certains titres sont particulièrement évocateurs de ce désir fait de curiosité et d'une volonté de réappropriation, et l'on peut citer *Le retour* (1964), *Dialogues d'exilés* (1974), *Le territoire* (1981), *Voyage autour de ma chambre* (1984), *Le point de fuite* (1985). Ruiz craint l'enfermement, il bouge, il rêve, comme en témoigne le *Voyage d'une main*, court-métrage réalisé en 1984. Ces pérégrinations vont progressivement forger cette culture qui est la sienne et vont nourrir le cinéaste de références qu'il va se plaire à disséminer çà et là au gré de ses envies, c'est ce que Josette Bos³ souligne lorsqu'elle dit que la réaction de Ruiz, face à l'exil, sera de :

[...] s'engloutir dans un tourbillon de cultures nouvelles. Les événements l'ont écarté du creuset de sa propre culture ? Les autres cultures, toutes les autres, seront autant d'occasions d'explorer le champ du possible. Et, d'évidence, la culture de R. Ruiz est prodigieuse. Elle touche autant à l'Europe qu'aux pays les plus éloignés de la civilisation occidentale. Elle va chercher ses références en Asie comme en Afrique, en Amérique du Nord ou en Patagonie.

Comme le cinéaste l'a confié à Charles Tesson⁴, l'exil « ne favorise pas la connaissance et la mémoire du pays quitté, mais l'oubli. » L'arrachement au pays est ainsi essentiel à prendre en compte pour une approche de ce créateur car la perte de l'identité entraîne chez lui la constante recherche d'horizons nouveaux qui permettraient de combler ce manque. D'ailleurs, dans *Les Villes invisibles*, l'écrivain Italo Calvino souligne cette unité dans la différence :

En voyageant, on s'aperçoit que les différences se perdent : chaque ville en arrive à ressembler à toutes les villes, les lieux les plus divers échangent formes, ordre, distance ; une informe poussière envahit les continents.⁵

Il est par conséquent important de partir du principe que, même hétérogène quant aux sujets abordés, la filmographie ruizienne entretient un réseau de correspondances, d'échos entre chaque œuvre.

La première des correspondances inter-filmiques qui peut être remarquée est l'intérêt de Ruiz pour la littérature. Dans ce domaine, on constate d'une part la diversité des œuvres choisies, mais aussi d'autre part une unité de traitement de ces dernières. Des adaptations d'œuvres de Pierre Klossowski que sont *La Vocation suspendue* en 1976 et *L'Hypothèse du tableau volé* en 1978, à celle de Coleridge, en passant par celle de Cervantès avec le court-métrage *Colloque de Chiens*, ou par celle de l'ancien secrétaire d'André Gide, Pierre Herbart, avec

3 Josette Bos, « Exil et cinéma : les trois voyages de Raoul Ruiz », in *Hommage à Jaime Díaz-Rozzotto*, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 281 à 291.

4 Charles Tesson, « Un cauchemar didactique (ou la tentative hardie d'établir une biofilmographie de Raoul Ruiz) », Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 345, mars 1983, p. 13-18.

5 Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, Paris, Seuil, 1974, p. 160.

l'adaptation toute particulière d'*Alcyon* sous le titre *La Ville des pirates*, Raoul Ruiz ne semble négliger aucun auteur. Mais si l'univers ruizien se nourrit de littérature, c'est pour mieux se l'approprier car les références sont voilées, et le cinéaste ne s'appuie parfois que sur une infime partie de l'œuvre, voire sur une particularité narrative de celle-ci afin de la réemployer. Qui retrouvera la trame narrative initiale de l'œuvre de Klossowski dans le film *L'Hypothèse du tableau volé* (1978) ? Personne, si le guide qu'est Ruiz, à la manière du Virgile de l'*Enfer* de Dante, ne l'explique. Par exemple, l'auteur du *Baphomet* n'est cité au début de la réalisation ruizienne, dans le second carton d'intertitre, que par l'unique mention « P.K. Baph. VI. 141. »⁶ et dans l'antépénultième carton du générique de fin « Avec la participation de Pierre Klossowski ». Dès lors, par cette mystérieuse référence épigraphique, c'est une incitation à dépasser le stade du simple visionnage du film, et ce, pour nous permettre d'aller au-delà des apparences. Oubliant volontairement les tournures comme « inspiré de », « d'après » ou encore « adapté de », le réalisateur nous donne à voir un processus de réappropriation qui lui est personnel. En cela, ce codage issu du troisième film français de Ruiz va permettre d'expliquer les procédés récurrents à l'œuvre dans les réalisations du cinéaste tels que les transformations et autres métamorphoses.

Le réalisateur est ainsi attiré par l'ailleurs, mais surtout par l'Europe. Si l'on observe sa filmographie, les œuvres antérieures à l'exil se trouvent être toutes marquées du sceau de la littérature européenne : en 1968 il adapte Daphné du Maurier dans *Le Tango du veuf*, en 1971 Kafka, avec *La Colonie Pénitentiaire*, en 1973 *Gia Masino* de Cesare Pavese dans *Le Réalisme Socialiste*. S'ils ne se donnent pas à voir clairement comme des transpositions écraniques d'œuvres européennes, ses films sont sous-tendus par de nombreuses influences. Il confie ainsi à Charles Tesson⁷ que *Dubliners* (*Gens de Dublin*), le livre de Joyce, serait à l'origine de *Trois tristes tigres*⁸, et Swift, avec *Les Voyages de Gulliver* à celle de *La Maleta*, son premier métrage débuté en 1968 et qui n'a été terminé que pour le festival de São Paulo en 2010.

Pour autant, cet attachement au continent européen ne signifie pas une rupture radicale avec ses origines et sa culture latino-américaine. Un nombre important de réalisations donnent à voir Ruiz comme un cinéaste engagé. Ce parti-pris se voit justifié par des films tels que *Désormais, nous allons t'appeler frère* (1971) qui traite de la loi promulguée par Salvador Allende par le biais de laquelle il confère le statut de citoyens chiliens aux indiens Mapuches⁹, mais aussi dans *l'Expropriation* (1972) qui prend appui sur la réforme agraire chilienne, ou encore dans *Le Réalisme Socialiste* (1973), film de 4h30 joué par

6 Il faut comprendre : Pierre Klossowski, *Le Baphomet*, chapitre VI, p. 141 (dans l'édition de 1965).

7 Charles Tesson, *op. cit.*, p. 15.

8 Ce film n'est pas l'adaptation du roman de Guillermo Cabrera Infante qui possède le même titre. C'est ici celle d'une pièce de théâtre de l'auteur chilien Alejandro Sieveking. Ruiz donne ainsi une seconde référence, nettement moins perceptible qui est, selon son expression, « un modèle caché ».

9 Les Mapuches habitent le sud de la région andine, ils sont environ un million au Chili et 400 000 en Argentine.

de vrais militants qui, comme le note Charles Tesson¹⁰, « à chaque séance, provoque non seulement des débats houleux mais de vives bagarres entre les deux camps représentés ». De même, cette période du début des années 1970 est marquée par des œuvres qui portent sur l'activité artistique qui existe au Chili, on peut citer comme exemple le court-métrage *La Théorie et la pratique* (1973) ou encore *Petite Colombe sauvage - Petite Colombe blanche* (1973) qui se présente comme le détournement du mélodrame chilien, d'après le roman d'Enrique La Fourcade. Constatant cela, il n'est pas étonnant que pour l'émission de TF1 en 1983 « Cinéma, cinémas », le réalisateur choisisse de retourner au Chili après dix ans d'exil. La réalisation consiste en un faux documentaire autobiographique qui apporte un éclairage sur le processus de création ruizien, sur l'insertion dans une fiction d'éléments épars d'une réalité que le spectateur est appelé à interpréter dans le déroulement du film. Le cinéaste prend alors la place du marin, héros de son film *Les Trois couronnes du matelot* (1983), qui ne reconnaît plus ni les lieux, ni la maison vide de son enfance. Il explicite sa nouvelle vision des choses puisqu'il les redécouvre en les regardant désormais avec les yeux d'un « autre monde » comme le signale le commentaire en voix *off*. Mais cet « autre monde » n'est pas seulement celui dans lequel est parti l'exilé, c'est aussi, métaphoriquement, celui du cinéma, filmé par l'objectif de la caméra dont l'œil est capable de voir (et d'emmener) plus loin que ce qui est simplement cadré dans son champ. Si la réalisation est clairement marquée politiquement avec la disparition du livre « rose », les témoignages des amis rencontrés au hasard d'une rue soulignent que l'attachement de Ruiz à sa terre natale reste très prégnant.

Ce déracinement et cet attachement vont se combiner de manière à faire émerger une attitude qui prône le nomadisme et qui efface toute frontière. Il confie à Alain Philippon :

[...] j'aime bien les collages, les citations, comme tous les gens qui appartiennent à des pays qui n'ont pas de tradition culturelle ou chronologique précise [...]¹¹

Entrelacement des genres

L'œuvre de Castelo Branco attire Ruiz par son foisonnement d'éléments qui va lui permettre de réaliser une gageure cinématographique, au même titre que ce qu'il avait pu faire à partir du *Temps retrouvé* de Proust en 1999. En effet, c'est l'envie du réalisateur de retrouver ses premières amours qui le pousse à accepter le scénario que lui propose son producteur Paulo Branco. Ruiz, en début de carrière, avait participé à l'écriture de *telenovelas* au Mexique comme scénariste de « fin de chapitre » en écrivant la dernière page du scénario qu'on lui confiait. Cette envie de revenir à ce genre filmique s'est manifestée il y a quelques années

¹⁰ Charles Tesson, « Jeu de l'oie chilien », Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 345, 1983, p. 16.

¹¹ Alain Philippon, « L'enjeu-scénario », Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 371-372, mars 1985, p. 100.

chez le cinéaste avec le tournage pour la télévision chilienne de *Recta Provincia* en 2007 et de *Litoral* en 2008, deux séries aux thèmes purement ruiziens, comme le folklore, les traditions populaires, les histoires de marins et de fantômes.

Ruiz écrit son engouement pour le projet de Branco dans la préface qu'il signe pour l'édition française du roman de Camilo Castelo Branco sorti en 2011 :

Et quand Paulo Branco m'a proposé de réaliser les *Mystères de Lisbonne*, j'ai compris que j'attendais en fait ce genre de proposition depuis des années [...].

72

C'est l'occasion pour le cinéaste chilien de pouvoir créer une structure hybride¹², tenant à la fois de la série mais aussi du film. À partir du scénario proposé, deux versions vont naître : l'une destinée au cinéma, l'autre à la télévision, cette dernière plus longue d'une heure. La réalisation reprend les personnages centraux que sont Pedro, le père Dinis et le bandit Mange-Couteaux, autour desquels vont se tisser toutes les intrigues. Ruiz adopte une stratégie qui joue sur les similitudes d'histoires, de personnages et de décors¹³. La complexité du récit se retrouvera filmiquement dans le fait que chaque personnage qui apparaît ouvre une perspective inattendue dans une situation déjà complexe. Ramifications, bifurcations, enchevêtrements sont à l'origine des voyages spatio-temporels du film. Le père Dinis, par exemple, par le plus grand des hasards, croisera au chevet du comte de Santa Barbara, beau-père de Pedro, un moine qui n'est autre que son père qui l'a abandonné à la naissance. De dépositaire, le personnage du prêtre devient aussi acteur, comme pris dans le tourbillon de mésaventures qui prennent place dans le film. Cette nébuleuse aux accents picaresques va permettre à Ruiz d'étoffer sa théorie du conflit central, théorie qui sous-tend tout le cinéma ruizien, dans le sens où les personnages subissent l'action et ne la créent pas.

Si les aventures vécues par les personnages de Castelo Branco sont en partie reprises chez Ruiz, on peut observer de nombreux clins d'œil faits à l'écrit. Il y a peu de scènes où les livres, les lettres et autres messages ne sont pas présents, comme pour rattacher constamment les actions à l'écriture. Ici, des livres seront posés sur un bureau, là un message sera déchiré ou encore jeté au feu. Le cinéaste renvoie par cette idée-cinéma à la source même de ces histoires, d'où un film « de l'écriture ». Les mouvements de caméra et certains plans participent aussi de cette littérarité filmique du film ruizien, ainsi les lents panoramiques latéraux peuvent être comparés aux pages tournées, de même que les scènes en miroir qui parcourent tout le film rappellent le livre ouvert.

Par ailleurs, l'attachement à un récit « à reconstituer » est affirmé dès le générique. Les quatre tableaux qui le composent sont constitués de carreaux de faïence de Lisbonne. Il y a alors une triple signification qui s'offre au spectateur. Ils viennent autant confirmer l'ancrage géographique du film, que souligner son

12 Comme le confie Ruiz à Adrien Gombeaud et Philippe Rouyer dans le n° 593 de la revue *Positif* d'octobre 2010 (p. 23), cette hybridation est voulue dès le départ.

13 Comme celles de l'histoire de Blanche et Elisa de Montfort.

aspect de mosaïque narrative, tout en révélant indirectement le trompe-l'œil qui va s'opérer et qui réside dans le fait de donner l'illusion de réalité à des éléments construits de toutes pièces, comme ces faux *azulejos* qui mettent en scène les passages-clés du film. Les fondus-enchaînés entre chaque représentation viennent alors transmuier ce générique en un symbole fort qui amorce la fresque cinématographique qui va prendre place ensuite.

Ce qu'il faut entendre sous la dénomination de « folie »

73

L'ensemble de l'œuvre de Raoul Ruiz est d'un abord complexe. Le cinéaste se démarque des autres et possède des théories très particulières. Ces dernières touchent autant à la structure narrative de l'œuvre cinématographique du réalisateur qu'à l'aspect esthétique. Par exemple, le cinéaste part du principe que les 250 plans, en moyenne, qui composent un film, sont à considérer comme 250 films à part entière. À partir de là, il est logique de considérer qu'une adaptation des *Mystères de Lisbonne*, par la multitude d'histoires qui constituent l'histoire, ait été un projet des plus attrayants pour Raoul Ruiz.

Mais la thématique de la folie est, pour le cinéaste, toute particulière. Elle sous-tend chaque œuvre de diverses manières mais elle est à chaque fois présente. La folie est d'abord à percevoir dans le sens de création originale, qui sort de l'ordinaire, « ex-centrique ». Il est ainsi intéressant d'aller observer le moyen utilisé par le réalisateur pour l'injecter dans son métrage. Pour le cas de figure qui nous occupe, Ruiz évoque la folie narrative qui se trouve être dans les *Mystères de Lisbonne* dans la préface de l'ouvrage¹⁴ :

Les histoires de Camilo [...] sont aussi invraisemblables qu'un rêve surréaliste. Les médecins aliénistes des XVIII^e et XIX^e siècles distinguaient deux types de comportement extrêmes chez les fous : enthousiasme et mélancolie. Camilo, lui, les confond, nous invitant à voyager dans un monde de joyeuses infortunes et de triomphes pénibles.

Tout au long de ses œuvres, Ruiz semble théoriser la folie puisqu'il tente à chaque film une nouvelle forme de narration. Il compte ici sur la folie dont Castelo Branco se sert à travers les extraordinaires aventures que vivent les personnages.

14 Raoul Ruiz, Préface des *Mystères de Lisbonne*, Paris, Michel Lafon, 2011, p. 8.

Les *Mystères de Lisbonne* et la théorie du conflit central

Cette réalisation permet à Raoul Ruiz de présenter de la plus parfaite des manières sa théorie du conflit central qui occupe la majeure partie de ses films. Dans sa *Poétique du Cinéma*¹⁵, le cinéaste présente dans un premier temps cette théorie en la définissant comme :

74

Une histoire [qui] s'installe quand quelqu'un veut quelque chose et qu'un autre ne veut pas qu'il l'obtienne. Dès lors, à travers différentes digressions, tous les éléments de l'histoire s'ordonnent autour de ce conflit central.¹⁶

Ce conflit central, selon Ruiz, fait de l'auteur :

un architecte qui construit des abris pour les fictions, les événements divers qui, seulement parce qu'ils sont protégés d'une pluie d'in vraisemblances, deviennent crédibles et pertinents. Chacune de ces fictions [...] est guidée par une flèche narrative. Mais attention, une seule par fiction.¹⁷

Les *Mystères de Lisbonne* se prêtent alors précisément à se donner comme un terrain d'expérimentations ruiziennes. Si la flèche narrative se fait précise dans chaque épisode de la série aux titres évocateurs comme « L'enfant sans nom », « L'énigme du père Dinis », « Les crimes d'Anacleto Dos Remédios », le long-métrage profite des possibilités de multiplication de ces flèches narratives, les déviations se faisant plus nombreuses à mesure que la narration évolue.

Le cinéaste déclare par ailleurs qu'il préfère la version cinématographique à la version télévisuelle pour l'éparpillement qu'elle propose. C'est alors au spectateur de relever progressivement les indices qui lui sont donnés tout au long du métrage.

Foisonnement des idées-cinéma et des thématiques ruiziennes

Afin de composer une fresque du XIX^e siècle, Ruiz utilise le plan-séquence et confère au silence une place privilégiée au sein de chaque plan. Ce principe va alors laisser une plus large place aux décors qui en deviennent des personnages à part entière que l'on voit revenir de manière régulière. Il en va ainsi des plans d'ensemble sur les allées et venues des calèches. Par l'utilisation de ce type de plan, Ruiz installe une tension, une latence à l'intérieur de laquelle plusieurs éléments vont attirer le regard du spectateur et exercer une fascination sur ce dernier afin de mieux le faire pénétrer dans le décor et vivre l'action aux côtés

¹⁵ Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, Paris, Éditions Dis voir, 2005.

¹⁶ Raoul Ruiz, Préface des *Mystères de Lisbonne*, Paris, Michel Lafon, 2011, p. 11.

¹⁷ *Ibidem* p. 5.

des personnages. Tout peut alors arriver car le cinéaste reprend à son compte le *fatum* spécifique à Castelo Branco, qui repose sur l'incertitude quant au devenir des personnages. Le réalisateur joue sur le principe de distanciation récurrent dans ses précédentes œuvres. Un visage, un doigt pointant quelque chose pourra de ce fait apparaître au détour d'un plan, décentrant l'attention sur un autre élément. Chaque spectateur verra un film différent.

La rencontre du Comte de Santa Barbara et du Marquis de Montezellos est en cela particulièrement exemplaire¹⁸. Cette première rencontre entre les deux hommes pourrait être banale, cependant Ruiz la transforme en une spirale qui montre les desseins du Marquis. La séquence s'ouvre sur un plan vide, décentré, qui ne présente que deux mains bord droit du cadre pointant leur index vers la gauche. Le marquis arrive aussi bord droit et se trouve cadré en plan rapproché poitrine. Ce choix de plan, en complet décalage de ton, va permettre à Ruiz de procéder à une relecture de ce genre de scène cinématographique. L'« aveuglement » du Marquis qui n'aperçoit pas le Comte dans cette petite salle de bal préfigure ironiquement la cécité dont on le verra atteint à la fin du métrage. L'humour ruizien naît de ces mains qui arrivent au premier plan et de la justification que le comte apporte à ces agissements. Cette scène de bal en modèle-réduit, qui n'est pas sans rappeler celle d'*Il Gattopardo* (*Le Guépard*) de Luchino Visconti (1963), va ainsi se teinter de burlesque. Mais le cinéaste ne s'en tient pas là et présente une société fermée, répondant à des conditions d'accès spécifiques que le panoramique circulaire vient renforcer. Cette société se trouve être vide, tournant sur elle-même, comme l'indique le mouvement des personnages. Le trajet entre les deux hommes aurait pu être présenté plus simplement mais le réalisateur a voulu faire de cette rencontre un piège tendu par le marquis. Par ailleurs, on peut souligner ici un effet purement ruizien, celui de la mobilité du second plan. C'est un effet de vertige qui est créé, de perte de repères en même temps qu'un rappel de la construction en abyme du roman.

Ruiz réutilise par conséquent les éléments qui ont créé son style si particulier, son « mauvais goût » comme le qualifie Serge Daney, mélange d'effets à la Méliès et de jeux de caméra inattendus, comme par exemple une plongée totale sur un élément ou une scène. Mais il les intègre cette fois plus discrètement, leur faisant soutenir la narration. Le réalisateur peut alors se permettre un effet de *split-screen* lorsque le père Dinis va retrouver son père qui n'est autre que Balthasar de l'Incarnation.

Par ailleurs, le personnage de Pedro Da Silva intègre la longue liste des enfants présents dans les films ruiziens. Ces derniers portent tous, même si Ruiz s'en étonne, une part d'enfance en eux, un grain de folie, une extravagance à travers un personnage. Les enfants ne sont jamais tenus éloignés du monde de ce cinéaste. Ici Pedro occupe la place particulière de fil d'Ariane, sa voix sera la première entendue en *off*, présentant cette histoire comme « son » histoire :

J'avais douze ans et je ne savais pas qui j'étais [...]

18 [1 :17 :25-1 :19 :17]

On retrouve cette structure de récit cadre/récit encadré dans le livre qui s'ouvre sur l'intervention de l'auteur, lequel nous donne à lire une lettre qui accompagnait les pages qui formeront le livre que l'on s'apprête à lire.

L'enfance est synonyme de démultiplication des possibles, d'univers réinventés, et il est logique que le réalisateur apprécie cet ensemble de potentialités qui s'offre à lui, lui qui est aussi resté, par son goût du jeu, un grand enfant.

La scène finale¹⁹ relève de cette même thématique de l'enfance tout en ouvrant de nombreuses possibilités d'explication. Les premières minutes de cette séquence vont ainsi présenter Pedro en train d'agencer sa chambre en plaçant des souvenirs sur une table (théâtre de papier, boule du jeu de quilles) et au mur, lorsqu'il accroche un portrait à la place d'une représentation de la Vierge Marie. Cette disposition est identique à celle de sa chambre chez le père Dinis. Le réalisateur joue sur le fait que le visage du personnage réel disparaisse pour que seul apparaisse celui du portrait. Un système de métamorphoses par effets de substitution va ainsi se mettre en place. Le visage du jeune homme apparaîtra furtivement lorsque la caméra entamera un travelling circulaire autour de lui jusqu'à le faire complètement disparaître dans un procédé comparable à celui d'une ellipse narrative. Mais on retrouvera Pedro, au plan suivant, toujours couché mais alité dictant à un domestique ses souvenirs. Ce sont alors les propos tenus par la voix *off* de début du film que l'on entend, mais de manière plus essoufflée. La boucle est, en quelque sorte, bouclée. Par un cadrage qui met en valeur l'oral, à l'avant-plan, et l'écrit, à l'arrière-plan, la caméra va se figer et recueillir les dernières paroles du mourant : « j'avais l'impression de rêver ». Le montage *cut* nous transporte alors dans une chambre que l'on peut estimer être la même que précédemment puisque l'on voit le petit théâtre disposé sur la table, mais Pedro est redevenu un petit garçon, et on le découvre mort. Défilent alors une série d'images déformées qui peuvent aussi bien traduire la persistance de l'enfance chez l'adulte ou encore le fait que cette histoire n'a été imaginée qu'en rêve par un enfant. Autant de possibilités d'interprétations que Raoul Ruiz nous laisse libres de choisir.

Aux frontières des genres

De la même manière que le roman se trouve être constitué de plusieurs genres, le film possède des ouvertures sur bon nombre de catégories auxquelles le réalisateur vient apporter une coloration particulière, et si *Les Mystères de Lisbonne* se veulent du côté de la vraisemblance historique, par ses décors précis et ses costumes, Ruiz va teinter cela d'un fantastique tout à fait personnel. En effet, aussi invraisemblable que cela puisse paraître, *Les Mystères de Lisbonne* se trouve être un film de morts-vivants, car l'intrigue est telle que les personnages que l'on croyait morts ressurgissent. Le Marquis de Montezellos est devenu un clochard méconnaissable, de même que Balthazar de l'Incarnation peut en être

19 [2 :13 :52-2 :18 :22] sur le DVD n° 2 de l'édition *collector* du film.

un autre. Mais la plus étonnante des transformations est celle du colonel Ernest Lacroze, qualifié explicitement de mort-vivant par le personnage de Benoît de Montfort²⁰. Il faudra attendre le générique de fin pour comprendre que Melvil Poupaud, acteur fétiche de Raoul Ruiz, incarne Lacroze et le domestique aux petits pas d'Alberto de Magalhaes. Le « mort », par un effet de « pirouette » narrative, est ainsi sous les yeux du spectateur depuis le départ !

Cette réalisation se donne donc à voir comme ce que Michel Chion avait qualifié de « Bardo-film »²¹, une réalisation suivant un des principes du *Livre des morts tibétain*, le *Bardo-Thödol*. Dans cet ouvrage, il est mentionné que l'esprit du mort peut mettre un certain temps à réaliser qu'il est mort, car il continue à voir ses amis et parents, il les appelle, sans être entendu d'eux alors qu'il les entend de son côté. C'est ce qui se passe d'une certaine manière ici à cette différence près que le « mort » peut parfaitement échanger des propos avec les vivants, mais que ses agissements resteront vains car le hasard l'a éloigné de sa quête première²².

Sous sa forme littéraire ou filmique *Les Mystères de Lisbonne* sont comparables à la définition qu'a pu faire le philosophe Alain au sujet de la *Comédie humaine* dans laquelle il perçoit un « carrefour où les personnages se rencontrent, se saluent, et passent. De là vient qu'au lieu d'être dans un roman, on est dans dix²³ ». La démultiplication des intrigues devient un motif fascinant dans lequel le spectateur peut se perdre avec plaisir. Raoul Ruiz a, à nouveau, en une pirouette finale²⁴, réaffirmé en cela son goût du jeu, indissociable chez lui de la thématique de la folie.

Pierre-Éric JEL

Université d'Artois

EA 4028 « Textes & Cultures », F-62030 Arras

20 1 :26 :05

21 Michel Chion, « Un Bardo-film (à propos du Borgne) », Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 345, 1983, p. 38.

22 Cette impuissance se retrouve dans un court-métrage de Ruiz réalisé en 1977 intitulé *Le Borgne*.

23 Alain, *Avec Balzac*, Paris, Gallimard, 1937, p. 191.

24 Le film se trouve être son œuvre testamentaire.

Bibliographie

- Bos Josette, « Exil et cinéma : les trois voyages de Raoul Ruiz », in *Hommage à Jaime Díaz- Rozzotto*, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
- Calvino Italo, *Les Villes invisibles*, Paris, Seuil, 1974.
- Castelo Branco Camilo, *Mystères de Lisbonne*, Paris, Michel Lafon, 2011.
- Philippon Alain, « L'enjeu-scénario », Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 371-372, mars 1985.
- Robert Marthe, *Roman des origines, origine du roman*, Paris, Gallimard, 1972. Collection « Tel ».
- Ruiz Raoul, *Poétique du cinéma*, Paris, Éditions Dis voir, 2005.
- Tesson Charles, « Un cauchemar didactique (ou la tentative hardie d'établir une biofilmographie de Raoul Ruiz) », Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 345, mars 1983.
- , « Jeu de loie chilien », Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 345, mars 1983.

Dans ses yeux : au miroir de la société argentine (El secreto de sus ojos, Juan José Campanella, 2009)

Le film *Dans ses yeux* (*El Secreto de sus ojos*) du cinéaste argentin Juan José Campanella, adaptation du roman d'Eduardo Sacheri¹, a remporté l'Oscar du meilleur film étranger en 2010, ainsi que deux Goyas et plusieurs autres prix. Le metteur en scène est – comme on le dit dans *Les Cahiers du cinéma*² – un « habile artisan qui sait conjuguer à la perfection l'idiosyncrasie nationale (*Le Fils de la mariée* [*El Hijo de la novia*, 2001] et *Luna de Avellaneda* [2004] font partie, avec *Dans ses yeux*, des plus gros succès de l'histoire du cinéma argentin) et un savoir-faire tout américain (il signe certains épisodes des séries *Dr. House* [*House, M. D.*, puis *House*], et *New-York, Unité spéciale* [*Law & Order Special Victims Unit*]) ». Le succès planétaire des séries américaines lui assure les moyens financiers pour continuer à créer pour le cinéma, seul medium où il puisse s'exprimer en liberté, intervenant toujours dans l'élaboration du scénario³.

De la fiction au réel, se souvenir pour être

Si l'on prend comme premier niveau de lecture l'inscription du film dans un prolifique cinéma de la mémoire, on ne peut qu'établir le lien⁴ avec *La historia oficial*, film de 1985 de Luis Puenzo⁵, qui montrait la fin de la dictature alors que l'époque diégétique de référence de celui-ci est la période qui précède immédiatement le déclenchement du coup d'État du 24 mars 1976, avec la montée de la violence et de l'arbitraire⁶.

1 Eduardo Sacheri, *La pregunta de sus ojos*, Buenos Aires, Alfaguara, 2009.

2 *Les Cahiers du cinéma*, mai 2010, Nicolas Azalbert.

3 Le numéro de *Babelia* (*El País*) du 26.09.09 précise que Campanella est « un director al que los argentinos adoran por su enorme capacidad de moverse entre el drama y la comedia ».

4 Il ne s'agit pas de « comparer » les deux films (activité stérile) et le temps manque ici pour examiner les aspects politiques : ne se rapportant pas à la même période diégétique, ils sont différents (on assiste dans *La Historia oficial* à la lente prise de conscience d'Alicia. Son personnage est évolutif alors que celui d'Irene est stable).

5 Premier film argentin à avoir obtenu l'Oscar du meilleur film étranger, *El Secreto de sus ojos* étant le deuxième.

6 Jorge Saborido, Luciano de Privitellio, *Breve Historia de la Argentina*, Madrid, Alianza, 2006, *El libro de bolsillo Historia*, p. 388 : « A partir de 1974 (...) el organizador de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) fue el ministro de Bienestar Social, José López Rega, mano derecha y hombre de absoluta confianza de Perón. Desde su origen, la Triple A orientó una parte importante de su actividad contra los exponentes del arte y la cultura "subversivos" (...) ».

Dans le bonus du DVD, où le cinéaste se prête avec une rare disponibilité et prolixité à l'exercice de commentaire de son film, Campanella ne parle pas de l'aspect proprement politique, mais des deux lignes directrices du film : l'histoire d'amour et l'histoire policière, et de leur imbrication. Mais il va de soi que cette histoire policière recoupe étroitement la vie politique du pays. En effet, l'assassin de Liliana Colotto – Isidoro Gómez – retrouvé par Benjamín Espósito, secrétaire au Tribunal d'Instruction de Buenos Aires et son ami Sandoval, au terme de recherches qui frisent l'illégalité et leur valent les réprimandes de leurs supérieurs, est arrêté. Mais, prévenu par le veuf de Liliana, l'inconsolable et pugnace Morales, Espósito a la surprise de voir aux actualités télévisées le criminel transformé en garde du corps de la Présidente Isabel Perón. La scène qui suit est une scène anthologique du genre où le docteur Romano, aux ordres du pouvoir exécutif, reconnaît avec cynisme qu'Isidoro Gómez est un agent efficace pour lutter contre la « subversion ». Ce terme regroupait tous ceux qui s'opposaient aux militaires de la droite la plus dure, sur le point d'arriver au pouvoir par un coup d'État autoproclamé « Processus de Réorganisation Nationale ».

Cette séquence est très réussie, peut-être comme toutes celles qui s'écartent justement du soubassement scriptural : non pas que le roman ne soit pas digne d'intérêt, mais le 7^e art consiste justement à cultiver l'écart par rapport à son modèle littéraire quand il s'agit d'adaptation, à trouver ses propres voies artistiques. Dans le cas présent, le romancier étant aussi scénariste du film, il est impossible de recomposer la genèse du film, mais il ne fait pas de doute que c'est à Campanella qu'on peut attribuer les formules cinématographiques qui permettent de résumer en quelques plans-chocs l'ironie cruelle de la situation : le criminel promu garde du corps est une image forte, totalement vraisemblable dans le contexte historique, et qui tranche avec la banalité de l'histoire d'origine, où le protagoniste et son subordonné Sandoval reçoivent des mains d'un garde la notification de mise en liberté de l'assassin.

Le procédé d'insertion par manipulation numérique dans un document d'archives (actualités télévisées) d'un personnage de fiction est très fréquent au cinéma⁷, depuis des œuvres de cinéma « d'auteur » comme *Zelig*, de Woody Allen (1983), jusqu'à d'autres, conçues pour s'adresser au grand public, comme *Forrest Gump*, de Robert Zemeckis (1993). La télévision est un objet intra-diégétique qui se prête à faire intervenir un matériau documentaire, ici comme ailleurs, falsifié pour les besoins de la fiction. Par le *fake* (trucage), la fiction est

El nombramiento como rector de la UBA del reconocido militante del integrismo católico y del fascismo Alberto Ottalagano completó la política oficial en el área educativa; su misión: limpiar la Universidad de "subversivos". Así, el gobierno encabezado por el líder que desde los años sesenta había ocupado el centro de las esperanzas de tantos jóvenes rebeldes comenzaba a articular una modalidad de represión (...) Luego de 1976, esta modalidad sería perfeccionada y llevada a sus consecuencias más sangrientas por el régimen militar. » Hipólito Solari Yrigoyen, première victime de « La triple A », qui échappa à deux attentats, rappelle l'influence que celle-ci exerçait sur Isabel Perón López Rega : « No hay que olvidarse que antes del 24 de marzo ya había 900 desaparecidos, y las cárceles estaban llenas de presos políticos. Y casi todos eran peronistas. Y no necesariamente montoneros. » *Clarín.com / El País*, 19.01.2007.

7 En ce qui concerne le cinéma espagnol, voir par exemple *Nada es lo que parece (Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España)*, coordinado por María Luisa Ortega, Madrid, 8^{1/2}, 2005.

alors créditée d'un surcroît d'illusion naturaliste. Par ailleurs, dans le film qui nous occupe, le commentaire enthousiaste de la voix *over* louant les œuvres de charité de la Présidente est immédiatement démenti par l'apparition du garde du corps en qui le spectateur reconnaît l'assassin. La fonction dénonciatrice opère d'emblée.

Le mélange des genres est donc de rigueur ici : histoire politico-policrière dominée par une histoire d'amour. Loin du ton impitoyable des films de fiction dont la dénonciation politique et sociale est la raison d'être comme *Tiempo de revancha* d'Adolfo Aristarain (1981), mais dans une construction plus complexe que le populaire et sentimental *Kamchatka* de Marcelo Piñeyro (2004), où la violence reste en permanence hors champ, *El Secreto de sus ojos* joue habilement sur les deux tableaux. Notre hypothèse de départ sera de vérifier que le croisement des histoires individuelles, par le biais de la métaphore du regard, métaphorise à son tour l'histoire du pays.

Dans un film où tous les fils s'entremêlent, la classification à laquelle nous oblige la clarté d'un exposé est forcément artificielle. Toutefois, nous nous efforcerons de traiter brièvement ce qui ressort de la mémoire collective dans un premier temps en examinant aussi les moyens formels qui permettent ce va-et-vient entre passé et présent, avant de passer à l'histoire individuelle (l'histoire d'amour, intimement liée à la trame policrière).

Paul Ricoeur, relisant saint Augustin, indique que

la spéculation sur le temps est une rumination inconclusive à laquelle seule réplique l'activité narrative⁸

ici, l'activité narrative est la mise en scène de l'intrigue par le cinéma, art éminemment hanté par la réflexion sur le temps, s'agissant d'un flux continu d'images dont le spectateur d'une salle de cinéma ne peut retenir, ralentir ou accélérer le rythme. Reprenant la distension augustiniennne du présent, Ricoeur rappelle que le passé et le futur sont contenus dans ce présent insaisissable, par le biais de la mémoire et de l'attente.

Dans son dernier documentaire, *Nostralgia de la luz* (*Nostralgia de la luz*, 2010), le cinéaste chilien Patricio Guzmán met en application cette réflexion philosophique en considérant l'histoire de son pays : l'être a l'illusion d'un présent éternel lorsqu'il vit dans un lieu et une époque tranquilles, où rien ne se passe qui vienne interrompre la banalité de jours répétitifs. Indiquant que Santiago de Chile dormait au pied de la cordillère, la voix *over* déclare : « sólo existía el presente » (« seul le présent existait »). Mais lorsqu'un coup d'État faisant place à une dictature se produit, les hommes acquièrent une autre perception du temps et c'est alors que la mémoire prend toute sa valeur, nécessaire à la vie, « la mémoire, cette force de gravité qui permet de traverser l'existence »,

8 Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, Tome I, *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, Série Essais, coll. Points, 1983, p. 24.

comme l'écrit Dominique Martinez dans la revue *Positif* à propos du film de Guzmán⁹.

Dans le film de Campanella, le temps de l'attente est souvent la ligne la moins noire du film, se rattachant aux espoirs individuels auxquels chacun des personnages s'accroche comme au sens à donner à sa vie : pour Morales (secondé par les deux seuls membres intelligents et non corrompus d'une institution judiciaire peu reluisante¹⁰), l'arrestation du criminel et sa punition, pour Espósito, l'attente du sourire d'Irene. L'espoir, de façon significative, n'a pas de dimension collective. Et l'on sait que celui-ci, en ce qui concerne la tragédie du *Proceso*, n'a pas lieu d'être en effet : après l'échec de la guerre des Malouines et la chute de la dictature, le Président Raúl Alfonsín, démocratiquement élu le 10 décembre 1983, rétablit les institutions et les garanties constitutionnelles, mais soumis à de fortes pressions du secteur militaire, instaure la loi du *Punto final* (1986) et celle de la *Obediencia debida* (devoir d'obéissance, 1987), qui annulaient ainsi les sentences émises lors du Procès de la Junte en 1985, et rendaient inutiles et dérisoires les efforts de la Commission Nationale sur la Disparition des Personnes (CONADEP), présidée par l'écrivain argentin Ernesto Sabato, qui avait remis ses conclusions¹¹ le 20 septembre 1984. Le Président Carlos Menem gracia ensuite en 1989 et 1990 nombre de responsables, grâce annulée seulement en 2007 par un tribunal, sentence confirmée en appel en juin 2009. L'impunité dont bénéficie ainsi dans le film l'assassin de Liliana Colotto est comme une métaphore de ce qui s'est passé à l'échelle du pays. Le viol et le meurtre de cette jolie jeune mariée sont des métaphores transparentes de tout un pays violé, meurtri, puis trompé. La belle Irene elle-même, soucieuse de probité dans l'exercice de ses fonctions, renonce à regarder en arrière, laissant à d'autres le soin de dénoncer la corruption et la barbarie : « Mi vida entera fue mirar para adelante, atrás no es mi jurisdicción »¹² déclare-t-elle à Espósito avec humour et tendresse, pour lui signifier la différence qui les sépare.

Le temps de la mémoire, pourtant, est infiniment riche, le temps diégétique se déroulant sur un laps de vingt-cinq à trente ans¹³ : le souvenir obsédant d'un crime resté impuni, résultant de l'horreur du pouvoir militaire imposé par la force, crée un sentiment d'échec, frustration que seule la fiction élaborée par la mise en scène peut combattre dans l'imaginaire spectral.

9 *Positif*, novembre 2010, n° 597, p. 47.

10 En 2002, Pablo Trapero avait réalisé *El Bonaerense*, dénonciation de la corruption policière. Dans le roman d'Eduardo Sacheri, *La pregunta de sus ojos*, on lit, à propos du juge Fortuna Lacalle : « Los estúpidos se conservan mejor físicamente, porque no los corroe la ansiedad existencial a la que se ve sometida la gente más o menos lúcida » (p. 128).

11 Le rapport fut résumé dans le livre *Nunca más*, cri qui fut lancé par l'accusateur Julio Strassera quand il prononça son discours lors du Procès des Juntas.

12 « Ma vie entière a consisté à regarder vers l'avant, en arrière, ce n'est pas ma juridiction ».

13 Isabel Perón ayant succédé à son mari à la Présidence le 1^{er} juillet 1974, après la mort de celui-ci, il ne semble pas s'être écoulé beaucoup de temps depuis le meurtre du personnage fictif de Liliana Colotto, l'arrestation de son assassin, puis la mise en liberté de celui-ci. Le dénouement de l'affaire se situe comme dans le roman, avec l'âge de la retraite pour Espósito. Afin que l'écart physique ne soit pas trop marqué entre les personnages jeunes et arrivées à l'âge mûr, et que l'idylle soit encore envisageable sans encourir le ridicule, le cinéma cultivant d'ailleurs de par sa nature l'art de l'ellipse, le laps de temps du début de l'histoire semble légèrement raccourci par rapport au roman.

La construction du film repose sur un va-et-vient entre le passé et le présent. Aussi certains codes doivent-ils permettre d'emblée au spectateur de s'y retrouver dans la chronologie diégétique. Il convient de souligner que le film ne contrevient pas cependant à une certaine linéarité, le présent correspondant au récit premier, celui dont le dénouement à double détente se livre à la fin (sous la forme violente de la vengeance de Morales, et sous la forme sentimentale du *happy end* d'une histoire d'amour retardée si longtemps).

Le cinéaste s'interroge sur le code traditionnel au cinéma de l'emploi du noir et blanc pour traduire esthétiquement le passé¹⁴, et de la couleur pour le présent, cliché qu'il a d'emblée écarté. Il a opté pour une palette de couleurs moins vives dans le passé, et aussi pour l'emploi du rouge s'attachant au personnage d'Irene tout au long du film, établissant ainsi le lien entre passé et présent.

Campanella a d'ailleurs choisi également une utilisation non conventionnelle du son pour le moment de suspense où Espósito et Sandoval vont fouiller la maison de la mère de l'assassin : la façon conventionnelle eût été de choisir une musique accélérée, mais il choisit de garder le silence, où dans une scène de *crescendo* servie par de grands acteurs, interviennent à la fois le réalisme, l'angoisse et la comédie : le mélange des tons, comme le mélange des genres, mené avec brio, est un des succès de l'œuvre.

Le temps qui passe est aussi immédiatement perceptible par le maquillage qui vieillit les personnages, surtout Espósito. La question du vieillissement d'un personnage au cinéma a souvent semblé un artifice trop évident, une sorte de recours théâtral qui passe mal au cinéma, lequel ne repose pas sur les mêmes codes, en particulier par son abondance de plans serrés. Avec les progrès techniques, la perfection du maquillage donne cependant l'illusion de réel que ne donnaient pas les vieux films. Certains films contemporains, explorant l'étrangeté des rapports au temps, dans un contrat de science-fiction, reposent d'ailleurs entièrement sur le « rendre crédible » l'artifice, comme dans le cas de Benjamin Button¹⁵ (un autre Benjamin !), qui parcourt le chemin de la vie à l'envers.

Une autre réussite dans le traitement du temps, cette fois dans la respiration même du film, est le rythme imposé, le tempo. De brusques basculements saisissent le spectateur lorsque, endormi dans une séquence de tendre remémoration par exemple, on le fait passer sans transition à une scène brève mais très violente, celle du viol de Liliana, que fantasme Espósito. Le cinéaste érige ce choix de mise en scène en axiome : « En una película, mucha unidad es aburrimiento, mucha variación es incoherente¹⁶ ». On ne saurait oublier une des séquences impressionnantes du film, dont les journalistes se plaisent à souligner que Spielberg ou Scorsese aurait pu la filmer, lorsqu'on passe de l'atmosphère paisible et intime du café, où Espósito apprend, grâce à Sandoval, quelle

14 Le traitement de la couleur au cinéma a à voir avec la peinture, comme le rythme (montage) a à voir avec la musique.

15 *L'Étrange histoire de Benjamin Button* (*The Curious Case of Benjamin Button*, David Fincher, 2008), avec Brad Pitt et Cate Blanchett.

16 « Dans un film, beaucoup d'unité, c'est l'ennui, beaucoup de changement, c'est incohérent. » Affirmation que l'on trouve dans le bonus du DVD déjà cité.

est la passion de l'assassin, au plan d'ensemble de l'énorme stade de football en plongée zénithale, accompagné du commentaire *over* du journaliste sportif de la retransmission télévisée en direct et de l'impressionnante rumeur de la foule, et que commence ensuite un plan séquence digne des grands *thrillers*, plan de poursuite jusqu'à l'arrestation de l'assassin¹⁷. Dans le roman, Isidoro Gómez se faisait banalement arrêter dans un train pour être monté sans avoir payé son billet : la trouvaille de la séquence au stade permet au cinéaste de démontrer son habileté tout en inscrivant logiquement la passion d'un homme dans celle de tout un pays.

Mais les plans séquences ne sont pas l'apanage des scènes d'action, et le cinéaste dissèque avec lucidité son intention d'effet de réel dans celui qui filme en continu l'algarede que subit Espósito devant Irene dans le bureau du juge Fortuna Lacalle. Ces considérations sur les aspects formels du passage du temps dans le film nous ont détournée un peu du portrait de la société argentine, et nous offrent donc l'opportunité de passer maintenant à l'histoire individuelle des personnages.

Un titre polysémique

El Secreto de sus ojos est un titre polysémique. La première piste est fournie par le mythe éternel de l'amour : Benjamín et Irene ne s'autorisant pas à exprimer par des paroles ce qu'ils ressentent l'un pour l'autre, tout passe par l'expressivité des regards souvent saisis en très gros plans. Dès le début, après un sobre générique sur fond noir suivi du flouté de wagons qui s'ébranlent (seul indice au premier abord de la nature de *flash-back* de ces plans), on voit les yeux d'Irene, bien avant de voir le personnage. La composition mélancolique au piano accentue le principe d'incertitude, ainsi que le flouté des personnages sur le quai de la gare : s'agit-il d'un fantasme de Benjamín qui compense sa frustration par l'illusion d'un amour réciproque et d'une déclaration que seul le train qui s'ébranle lui a volée¹⁸, ou bien d'une reconstruction du souvenir, avec ou sans déformation ? Plus tard, Irene ne lèvera pas totalement l'ambiguïté. Au début, il s'agit donc des yeux d'Irene, un absolu indiscutable comme Aragon pouvait dire *Les yeux d'Elsa*.

C'est d'ailleurs dans ce sens-là que va le titre du roman, légèrement différent : *La pregunta de sus ojos*. C'est la dernière phrase du livre :

17 Le passage du plan d'ensemble du stade à celui de la foule des spectateurs se fait par une habile manipulation numérique, ainsi que nous le fait remarquer utilement Emmanuel Le Vagueresse.

18 Le train comme déclencheur du souvenir, au seuil d'un récit filmique, est un topique, le déplacement dans l'espace induisant l'équivalence du déplacement dans le temps. Cf. Françoise Heitz, « La mémoire occultée ou quand les Espagnols émigraient », in *Mémoire(s), Représentations et transmission dans le monde hispanique (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, Université de Bourgogne, Centre Interlangue Texte, Image, Langage, *Hispanística XX* n° 25, 2007, p. 431-432.

Porque Chaparro¹⁹ necesita responderle a esa mujer, de una vez y para siempre, la pregunta de sus ojos.

Dans ce sens, la question est celle de la curiosité de la femme qui veut savoir si elle est aimée. Le sujet, servi par des acteurs vedettes, Ricardo Darín et Soledad Villamil, dont l'alchimie romantique de couple a déjà bien « fonctionné » dans un film précédent de Campanella : *El mismo amor, la misma lluvia* (1999), permet de broder aisément sur le thème des regards échangés, plus éloquents que de longs discours. Une séquence en particulier est emblématique à cet égard.

Mais la deuxième piste est étroitement imbriquée dans la première : au contraire de l'amour réprimé des deux protagonistes, anachronisme²⁰ qui apparente leur relation platonique à « l'amour courtois » médiéval, le regard exprime aussi le désir, celui de l'assassin Isidoro Gómez pour sa victime Liliana Colotto, regard insistant qu'un appareil photo indiscret a capté à plusieurs reprises et qui met le policier sur la trace du criminel. L'histoire policière est alors étroitement imbriquée dans l'histoire politique, ainsi que nous l'avons évoqué auparavant.

Il y a encore un troisième regard obsédant, qui est celui que Campanella souligne dans le bonus du DVD, celui de Morales, capable d'épier pendant des années le passage improbable de l'assassin au sein d'une foule innombrable dans un hall de gare. C'est là la richesse du 7^e art, capable de passer, d'un plan à l'autre, d'une foule immense au très gros plan d'un détail du visage. Le réalisateur va jusqu'à dire que ce furent les prémices du traitement visuel du film :

cuando hay un enjambre de personajes, ¿qué pasaría si pudiéramos hacer un primer plano de los ojos de uno de esos personajes?²¹

Un regard obstiné de guetteur qui attend patiemment sa proie, qui est à mettre en rapport avec le thème de l'attente, dans sa version effrayante, à rattacher au côté *thriller* du film, confirmé par le dénouement en forme de coup de théâtre, beaucoup plus spectaculaire que celui du roman. Pour Morales, le

19 « Parce que Chaparro a besoin de répondre à cette femme, une fois pour toutes, répondre à la question que posent ses yeux. » Il est probable que le patronyme assez péjoratif de « Chaparro » (« Trapu ») soit changé dans le film, car le sourire charmeur et la sympathie qu'inspire l'acteur charismatique qu'est Ricardo Darín s'accommode peu d'une autodérision constante dans le livre. Le film met en avant comme cause de l'inhibition de l'amour le manque de confiance en soi, conditionné en grande partie par la condition sociale inférieure du protagoniste par rapport au personnage féminin. L'inégalité sociale comme barrière entre des amoureux est un thème romantique s'il en est, grand classique du mélodrame, dans ses versions littéraires ou cinématographiques : depuis *Manon Lescaut*, ou *La Traviata*, jusqu'au film incarné par la « Divine » Garbo, *Le Roman de Marguerite Gautier* (*Camille*, 1937, George Cukor, adaptation de *La Dame aux camélias*, d'Alexandre Dumas fils).

20 Ceci surtout dans le cinéma contemporain, où les affects et pulsions ont tendance à s'exhiber (les exceptions concernant davantage d'autres aires culturelles que l'occidentale, comme celle du réalisateur hongkongais Wong Kar-wai et son *In the Mood for Love* sorti en France en novembre 2000, par exemple). Campanella a reçu parfois des critiques de la presse de son pays pour le sentimentalisme bon enfant de ses films, à la façon de Frank Capra. La fin de la trame policière de cette histoire modifie en le complexifiant son parcours de cinéaste jusqu'à présent.

21 « Quand il y a une ruche humaine, que se passerait-il si l'on pouvait faire un premier plan des yeux d'un de ces personnages ? » Cf. bonus du DVD.

présent, outre le temps arrêté du souvenir : « Ya no sé si es un recuerdo o el recuerdo de un recuerdo »²² dit-il en évoquant les détails du dernier jour passé avec sa femme, c'est aussi le temps arrêté de l'attente de la vengeance.

C'est ainsi que s'établit le parallèle entre Morales et Espósito, deux hommes chez qui la passion amoureuse résiste au passage du temps, deux hommes unis par cette enquête ayant abouti à une arrestation puis à une mise en liberté et classée sans suites. La quête de la vérité leur échappe à tous deux, individus impuissants face à la machine impitoyable qui gouverne le pays. Il ne leur reste que la quête de la beauté : pour Morales, dans le souvenir de Liliana, pour Espósito, dans le regret et parfois dans un improbable espoir.

La scène emblématique initiale, du train qui s'éloigne, laissant l'être aimé sur le quai, être qui lance en vain des mots que le protagoniste (pas plus que le spectateur, le son comme l'image étant ici subjectifs) ne peut saisir, est un classique du genre mélodramatique.

Fantasme compensatoire ou souvenir déformé, peu importe. Ce faisant, le héros reproduit le tout de l'affect, il brode sur une réalité qu'il n'a pas vue, il reconstitue à partir de fragments. Les yeux d'Irene sont le fragment amoureux métonymique qui permet de reconstituer la femme entière. Roland Barthes analyse avec acuité dans *Fragments d'un discours amoureux* la ruse de l'imaginaire qui permet de surmonter la souffrance²³ :

Les images dont je suis exclu me sont cruelles ; mais parfois aussi (retournement) je suis pris dans l'image. Méloignant de la terrasse de café où je dois laisser l'autre en compagnie, *je me vois* partir seul, marchant, un peu tassé, dans la rue déserte. Je convertis mon exclusion en image.

Il semble intéressant de rapprocher cette analyse littéraire des images cinématographiques innombrables qui traduisent le sentiment d'abandon. Au cinéma, la création de la figure romantique de la séparation est une des « figures de l'absence » évoquées par Marc Vernet : « L'absence de l'objet le rend à la fois attachant et détachable, laisse libre cours à la rêverie sans crainte de l'épreuve de réalité²⁴. » Et à propos de *Rebecca* de Hitchcock, il ajoute : « Ainsi s'opèrent, entre conditionnel passé et futur antérieur, la mise au passé du désir, la rétroversion d'une projection... »

La vérité exprimée par le regard est un thème omniprésent dans le film. Si c'est en regardant les photos de Liliana soigneusement gardées par Morales qu'Espósito, en bon limier qu'il est, a l'intuition infaillible que l'homme qui regarde Liliana sur toutes les photos est un amoureux éconduit susceptible d'être l'assassin, lorsque, quelque vingt-cinq ans plus tard, Espósito regarde avec Irene

22 « Je ne sais plus si c'est un souvenir ou le souvenir d'un souvenir. »

23 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 158. C'est l'auteur qui souligne.

24 Marc Vernet, *Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du Cinéma /L'Étoile, « Essais », 1988, chap. « Le portrait psychopompe », p. 111.

les vieilles photos des fiançailles de celle-ci, le parallèle est appuyé : le jeune Espósito n'avait d'yeux sur la photo que pour Irene.

Pour écrire sur le cas Morales, qui l'a hanté toute sa vie, Espósito emprunte à Irene la vieille Olivetti dont la touche du A ne fonctionne plus, vieux truc de film policier, détourné ici pour être reversé au compte du souvenir : le détail qui « point » aurait dit Barthes en parlant de la photo, puis à celui du jeu de mots : en rajoutant un « A » déficient, Benjamín peut transformer *TEMO* (j'ai peur) en *TEAMO* (je t'aime). En fait, il écrit à la main, mais inspiré par sa machine à écrire.

L'absence d'Irene pour Espósito, celle de Liliana pour Morales : citons encore une fois Barthes²⁵ :

Quelquefois il m'arrive de bien supporter l'absence. Je suis alors « normal » : je m'aligne sur la façon dont « tout le monde » supporte le départ d'une « personne chère » [...] Cette absence bien supportée, elle n'est rien d'autre que l'oubli. Je suis, par intermittence, infidèle. C'est la condition de ma survie ; car, si je n'oubliais pas, je mourrais.

C'est en effet ce qui arrive à Espósito, on peut penser que Morales, lui, sombre dans une certaine forme de folie, l'obsession, car il a la « vengeance dans la peau », pour parodier un autre titre de film²⁶.

La plongée au cœur de l'humain : l'art du portrait

Le portrait des bourreaux, dans le film, n'est qu'ébauché. Conformément à tout cinéma un tant soit peu engagé, il consiste à montrer l'endroit et l'envers des personnages : de l'extérieur, des personnages à la tenue impeccable, au sourire de commande, aux manières raffinées. C'est ainsi que l'on voyait le mari d'Alicia (Héctor Alterio) dans *La Historia oficial*, dans un contrat réaliste de représentation, car c'est ainsi également que sont filmés les membres de l'oligarchie dans le film célèbre de Fernando Solanas, *La Hora de los hornos* (1970), même si la vision manichéenne de l'histoire de cette œuvre militante qui proclame dès l'exergue son attachement à Cuba, « seule terre libre d'Amérique latine », et qui s'attache à une relecture du péronisme, identifié au courant national et populaire, mythifié face au courant libéral et oligarchique, est aujourd'hui largement dépassée.

Le clan des bourreaux est représenté dans *El Secreto de sus ojos* par deux personnages bien différents : celui qui commande et celui qui exécute. Le premier est Romano : on a déjà évoqué dans la première partie la séquence emblématique où il menace ouvertement Espósito et l'humilie devant la femme qu'il aime, tout en faisant l'apologie du système qui s'instaure, au nom du grand net-

²⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 20.

²⁶ *The Bourne Ultimatum*, Paul Greengrass, 2007, avec Matt Damon.

toyage du pays, de tous les éléments subversifs qui le polluent. Quelques plans suffisent à planter le cynisme du personnage comme sa dangereuse cruauté et à dessiller les yeux d'Irene et de son subordonné et soupirant, en même temps que ceux du spectateur.

Le second est le tueur par instinct qui est engagé comme tueur à gages. Dans le roman, le personnage du policier honnête, Báez, à peine ébauché dans le film, se lançait devant Esposito dans une réflexion philosophique sur la nature humaine :

88

¿Sabe qué me costaba imaginar, de joven, cuando me metí en esta milonga de laburar en Homicidios? No los actos criminales en sí, sino los actos posteriores a ese crimen. [...] Yo me imaginaba que todos los homicidas debían quedar temblorosos, desesperados por el horror de su acto [...] Más o menos como el muchachito de Dostoievski, ¿sabe cuál le digo? El de *Crimen y Castigo*. Pero [...] no es tan común lo de la culpa y el remordimiento. Uno se encuentra tipos capaces de pegarse un tiro por la culpa, guarda. Pero también se topa con otros que se van al cine y a comer pizza. Me parece que este pibe pertenece al segundo grupo.²⁷

Tout ce que le vieux policier explique dans la version littéraire est parfaitement transposé dans le film, où le tueur sans scrupules apparaît en action. La démarche féministe du cinéaste est de le faire avouer lors de l'interrogatoire par l'intervention habile d'Irene qui le rabaisse dans sa virilité, mettant en doute qu'un garçon aussi frêle et sûrement peu doté sexuellement ait pu commettre un pareil forfait sur la personne de Liliana Colotto. L'amour-propre lui fait alors perdre le contrôle de ses pulsions et la prudence la plus élémentaire. Sa tentative d'agression est une éclatante confession (dans le roman, le mérite de l'intelligence de l'interrogatoire décisif revenait à Sandoval, ce qui en termes écraniques n'aurait pas eu les mêmes potentialités émotionnelles).

Dans le film, la sauvagerie des bourreaux est accentuée par cette séquence dans la pénombre (là encore reconstruction mentale d'Esposito, qui n'était pas présent lors des faits) où les tueurs à gages prennent Sandoval, lequel se remet d'une terrible cuite chez son ami pendant que celui-ci part prévenir sa femme, pour le propriétaire des lieux et le mitraillent sans rémission. Dans le roman, l'appartement d'Esposito était saccagé en son absence et Sandoval mourait des conséquences de son alcoolisme invétéré. Dans les deux cas, le danger que courait le héros est résolu par sa fuite pour Jujuy, où il passa toutes les années de la

27 « Savez-vous ce qui me semblait impossible à imaginer, quand j'étais jeune, quand je me suis fourré dans cette affaire de bosser à la Crim' ? Pas les actes criminels en eux-mêmes, mais ceux qui viennent après. [...] Je m'imaginai que tous les criminels devaient être tremblants, désespérés par l'horreur de ce qu'ils ont commis. [...] Plus ou moins comme le jeune homme de Dostoïevski, vous savez de qui je parle ? Celui de *Crime et Châtiment*. Mais ce n'est pas si répandu, la faute suivie du remords. Attention, on trouve des types capables de se tirer une balle dans la tête à cause du sentiment de culpabilité. Mais on en trouve d'autres qui vont au cinéma et mangent une pizza. Il me semble que ce type appartient au deuxième groupe. » Eduardo Sacheri, *op. cit.*, p. 121-122.

dictature. C'est ainsi que la scène du début (le départ en train pour Jujuy) est élucidée par la suite.

Le portrait des victimes est dessiné avec finesse. Tout d'abord, le personnage de Pablo Sandoval est interprété par un célèbre acteur comique, Guillermo Francella, qui introduit quelques touches d'humour très drôles (en répondant par exemple au téléphone : « ici, la banque du sperme » lorsqu'il ne veut pas être dérangé dans une conversation qui vise à retrouver la trace de l'assassin). Campanella explique aussi longuement comment il n'a pas voulu l'enfermer dans ce rôle que lui connaissent les Argentins, et c'est pourquoi, la première fois qu'il apparaît, on voit d'abord ses mains, il est légèrement hors champ, puis de profil. Il n'a pas voulu non plus tomber dans le cliché de l'alcoolique, le personnage est habitué à cacher son addiction et il est capable de prendre son verre sans que sa main ne tremble.

Enfin, le veuf est interprété par Pablo Rago, et c'est un personnage complexe, entre son obsession amoureuse, qui lui fait évoquer par exemple, en caméra subjective, le souvenir de sa femme auréolée d'une lumière intense et presque irréelle, dernière image superlative du bonheur, dans un éclairage quasi publicitaire, et son aspect méthodique qui lui permet d'aller jusqu'au bout de ce qu'il s'est promis. Cette fin dramatique, qui se joue dans une pénombre « gothique » (en fort contraste avec les plans lumineux de Liliana vivante) transforme, dans une dialectique impitoyable, la victime en bourreau, et déclenche chez le protagoniste la perte d'un diffus sentiment de culpabilité et d'infériorité, débloquent la parole libératrice, la parole amoureuse, dans un *happy end* à la Capra, marqué par la pudeur et la sobriété (la porte se referme sur de futurs amants heureux).

Par une mise en scène qui induit une réflexion sur la temporalité (celle des hommes, celle de l'histoire, celle du récit) et qui convoque avec brio plusieurs genres cinématographiques, *Dans ses yeux* est une représentation de la société argentine, qui par ses qualités esthétiques et interprétatives, articule fonction sociale et politique de l'image en mouvement.

Françoise HEITZ

Université de Reims Champagne-Ardenne

CIRLEP EA 4299

francoise.rabanie-heitz@univ-reims.fr

Bibliographie

Ouvrages

- BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977.
- Nada es lo que parece (*Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*), coordinado por Ortega María Luisa, Madrid, 8^{1/2}, 2005.
- RICOEUR Paul, *Temps et Récit*, Tome I, *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, Série Essais. « Points », 1983.
- SABORIDO Jorge, PRIVITELIO Luciano de, *Breve Historia de la Argentina*, Madrid, Alianza, 2006, El libro de bolsillo Historia.
- SACHERI Eduardo, *La pregunta de sus ojos*, Buenos Aires, Alfaguara, 2009.
- VERNET Marc, *Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du Cinéma /L'Étoile, « Essais », 1988. Chap. « Le portrait psychopompe ».

Articles

- HEITZ Françoise, « La mémoire occultée ou quand les Espagnols émigraient », in *Mémoire(s), Représentations et transmission dans le monde hispanique (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, Université de Bourgogne, Centre Interlangue Texte, Image, Langage, *Hispanística XX* n° 25, 2007, p. 431-432.

Presse

- Les Cahiers du cinéma*, mai 2010, Nicolas Azalbert.
- Babelia (El País)*, 26.09.09
- El País*, 19.01.2007
- Positif*, novembre 2010, n°597.

Pedro Almodóvar : au commencement était la Movida¹...

C'est à l'extrême fin des années 80 que le cinéma de Pedro Almodóvar a commencé à s'imposer dans le panorama cinématographique international avec la nomination aux Oscars de son septième long métrage de fiction, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (*Femmes au bord de la crise de nerfs*, 1989). À partir de là, tous ses films seront distribués internationalement et attireront, au fil des années, un public de plus en plus nombreux, en particulier en France où, depuis *Todo sobre mi madre* (*Tout sur ma mère*, 2000), le nombre d'entrées de ses longs métrages avoisine celui de l'Espagne, voire le dépasse largement, dans le cas de *Hable con ella* (*Parle avec elle*, 2002)². Si la découverte quelque peu tardive, à l'étranger, du cinéaste espagnol a suscité le désir de redécouvrir son œuvre antérieure, diffusée dans le cadre de cycles dans des cinémas d'art et essai, à la télévision, ou à travers la commercialisation en DVD de toute son œuvre, il n'en reste pas moins que, pour le grand public, sa filmographie est restée associée à la série de films postérieurs à *Femmes au bord de la crise de nerfs*, c'est-à-dire à une esthétique de la maturité (il avait presque 40 ans au moment de sa sortie), dont l'hommage qui lui a été rendu à la Cinémathèque Française entre mai et juillet 2006 rendait bien compte³. Almodóvar s'identifie désormais à un style qui renvoie lui-même à une image de l'Espagne moderne, pleinement intégrée à l'Europe⁴. Cependant, on ne peut comprendre l'Almodóvar d'aujourd'hui si on ne comprend pas l'Almodóvar d'hier. Son style, qui de nos jours semble si intemporel qu'il est capable de toucher un public international, bien au-delà des Pyrénées, est le résultat d'une histoire personnelle indissociable d'une histoire collective, ancrée dans un contexte tout à fait spécifique. Dans le cadre de cet article, nous reviendrons sur cette dernière et rendrons compte de la genèse du cinéma almodovarien en mettant en évidence les liens qui l'unissent à l'histoire de son pays, en particulier dans le contexte de la Movida. En effet, la Movida ne peut être comprise sans Pedro Almodóvar et le cinéma de Pedro Almodóvar

- 1 Ce texte est une version remaniée et augmentée de Nancy Berthier, « Pedro Almodóvar : no inicio era a Movida », *Cadernos Ceru*, Universidade de Sao Paulo, série 2, v. 20, n° 1, junho de 2009, p. 15-32.
- 2 Avec 600 000 spectateurs de plus en France qu'en Espagne.
- 3 À travers une exposition et une rétrospective de tous ses films (Catalogue de l'exposition : ¡Almodovar. Exhibition!, Paris, Panama, 2006).
- 4 À propos de la réception critique de l'œuvre du cinéaste en France, notamment dans les *Cahiers du Cinéma*, voir Nancy Berthier, « Crítica cinematográfica y nacionalidad », *Cine, nación y nacionalidades en España* (Dir. Nancy Berthier, Jean-Claude Seguin), Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 11-24.

ne peut s'expliquer sans la Movida. Après un bref rappel de ce qu'a signifié la Movida dans l'histoire de l'Espagne, nous nous attacherons à définir la manière dont l'œuvre du cinéaste de la Mancha y est intimement rattachée.

La mort de Francisco Franco, en novembre 1975, a sonné le glas d'un régime autoritaire et autocratique qui a couvert presque quarante ans de l'histoire contemporaine de l'Espagne. Trois années seront nécessaires pour mettre fin institutionnellement à cette période et le 6 décembre 1978 un référendum entérine une Constitution qui place le pays sous le signe de la démocratie. La culture, sous Franco, quoique moins monolithique qu'on tend souvent à l'affirmer, s'est cependant caractérisée par le fait qu'elle était muselée et fortement censurée. Dès 1975, et surtout à partir du rétablissement de la liberté d'expression, en 1977, à l'unisson d'une société qui se libérait elle-même à grands pas, les arts s'employèrent à renverser tous les tabous du franquisme et à faire exister des discours si longtemps réprimés. C'est dans ce contexte de passage brutal d'un pays gouverné pendant plusieurs décennies par une idéologie traditionnelle, voire passéiste, à la modernité que s'épanouit le phénomène culturel de la Movida. Celui-ci a été déterminant dans l'élaboration d'une nouvelle identité collective cherchant à s'affranchir des démons du passé.

Si tout le monde s'accorde à reconnaître l'existence de la Movida et à la caractériser comme la traduction de l'émergence d'une société post-franquiste qui allait se fonder sur des valeurs nouvelles, en revanche, au moment de définir plus précisément cette dernière, les avis divergent. À commencer par son appellation même. Le terme « movida » appartient à l'argot madrilène de l'époque, au même titre que toute une panoplie de néologismes qui ont traduit linguistiquement l'apparition de nouvelles mœurs. Étymologiquement, il se rattache au verbe « mover », qui signifie « bouger », dans tous les sens du terme. La Movida se rapporte donc au mouvement. Mais, comme tous les termes argotiques, il est difficile d'en localiser l'apparition exacte dans la langue. Pour certains, la « Movida » renverrait de manière parodique au *Movimiento* (« mouvement »), le parti politique unique sous Franco. Pour d'autres (Borja Casani), le terme aurait été lancé comme réponse au coup d'État manqué du lieutenant colonel Tejero du 21 février 1981, qui raviva pendant quelques heures les fantômes du passé : lorsqu'il pénétra dans les Cortes (le parlement), le militaire lança aux parlementaires : « Que personne ne bouge ! » (« ¡Que no se mueva nadie ! »). En fait, il semblerait que le terme soit apparu publiquement pour la première fois dans un programme musical de télévision enregistré à Barcelone en 1980. Cela étant, indépendamment de l'origine du terme, ce qui est certain, c'est que, tout d'abord, sa diffusion correspond à la volonté de désigner une réalité jusqu'alors inédite, comme le constate l'un de ses acteurs, Nanye Blázquez : « un mot nouveau surgit parce qu'on ne peut se référer à ce qui est en train de se passer qu'avec un mot nouveau »⁵. D'autre part, bien qu'elle se développe en marge de toute politi-

5 « Surge una nueva palabra porque no hay posibilidad de referirse a lo que está pasando más que con una palabra nueva ». Propos de Nanye Blázquez recueillis dans José Luis Gallero, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Ardora, 1991, p. 30.

sation, la Movida prend incontestablement sens dans le contexte sociopolitique du post-franquisme, dans une relation d'opposition à l'ancienne dictature.

Les avis ne sont pas plus unanimes sur la périodisation de la Movida. S'agit-il d'un phénomène très limité dans le temps, qui correspondrait à la période de la Transition politique (1975-1978) ? Ou doit-on l'étendre chronologiquement jusqu'aux années 90, au risque d'en diluer la signification ? À vrai dire, ces divergences sur la périodisation de la Movida sont liées à sa nature même. Si tout un courant culturel peut sans aucun doute être ramené à cette dernière, la Movida cependant, n'est pas un mouvement artistique au sens classique du terme. Point de manifeste, point de théorisation, point de collectif organisé, point de chef de file avéré : la plupart de ceux qui sont considérés comme ses représentants ont même condamné cette appellation qui a surtout été popularisée par les médias, à partir des années 80 : Pedro Almodóvar, interrogé sur le sujet, déclarait :

Avec le terme Movida, je ne sais pas très bien à quoi l'on se réfère. C'est un terme que nous, nous n'avons jamais accepté. C'est difficile d'en parler parce nous ne nous sommes jamais reconnus dans sa définition. La Movida, c'est une création des médias. Mais il y a quelque chose de sûr : on peut parler de nous, qui travaillions à Madrid et faisons des choses très modernes à une période bien précise, 1977-1982.⁶

Si certains rejettent cette appellation, tous s'accordent cependant sur l'existence d'une réalité nouvelle, sur le plan socioculturel. Nous retiendrons ici ce terme « movida » pour désigner cette dernière, en ayant toutefois parfaitement conscience de ses limites. Il semble difficile de la cantonner aux seules premières années du post-franquisme, même s'il est vrai que cette période a correspondu à l'un de ses temps forts. Il est préférable de distinguer plusieurs temps de la Movida. Celle-ci se développe fondamentalement en trois étapes, que je vais m'attacher à caractériser : 1975-1982, 1982-1986 et 1986-1992.

Entre 1975 et 1982, la Movida surgit de manière spontanée et anarchique sur la base de la culture *underground*, proche du mouvement *punk* et sous l'influence du *pop art*. Celle-ci prend sens en Espagne d'abord comme nouveau mode de vie. Il s'agit d'un courant culturel, mais au sens large du terme, dont la production artistique n'est qu'un des aspects et une des traductions, majeures certes, mais pas unique. C'est d'abord – et essentiellement – à Madrid que la Movida prend forme. Dès les dernières années du franquisme avait commencé à surgir une culture *underground* qui s'épanouira à partir de 1975. La capitale sera dès lors le cadre par excellence d'un phénomène sociologique fondamentalement

6 « Con la palabra "movida", no sé bien a qué se refieren. Es un término que nosotros nunca aceptamos. Es difícil hablar de ello, porque nunca nos hemos reconocido en su definición. Lo de la "movida" es una creación de los medios de información. Pero hay algo cierto: se puede hablar de la gente que trabajamos en Madrid haciendo cosas muy modernas en unos años muy determinados, 1977-1982 », propos recueillis dans Nuria Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelone, Destino, 1988, p. 39.

urbain qui bouleversera le rapport traditionnel à la culture⁷. La Movida se caractérise alors comme une culture de jeunes qui investissent l'espace urbain à travers une série de parcours ou de manifestations qui sont autant de la culture que la Culture : les rues, les bars, les discothèques ouvertes toute la nuit deviennent les lieux de rendez-vous d'une population socialement très hétérogène et que seule réunit une même volonté de vivre intensément la vie, d'entretenir un climat hédoniste de fête permanente⁸. Ces espaces permettent la rencontre entre des créateurs venus d'horizons très divers, dont les pratiques artistiques se contaminent respectivement. Faire partie de la Movida, c'est fréquenter ces lieux, assister aux spectacles (de véritables *happenings*) et aux concerts qui y sont donnés ou à des fêtes privées. La consommation d'alcool et de drogue y est de mise. Ces expédients jouent d'ailleurs un rôle moteur dans le processus de désinhibition de la société. La provocation, presque toujours ludique, est le mot d'ordre. Le sexe, soumis dans les décennies antérieures à un contrôle rigide, est à l'honneur et en particulier tout ce qui, dans le sexe, peut s'opposer au modèle conjugal hétérosexuel et monogame. Les homosexuels en sont le fer de lance. Au sein d'une société encore très profondément marquée par la culture de la dictature, la Movida se présente alors comme une sorte d'avant-garde qui voue un culte effréné à la modernité: les tenues vestimentaires, colorées, provocantes et excentriques en sont les attributs quotidiens. La styliste Sybilla en témoigne :

C'était l'époque [...] où la séduction était le moteur de tout. Les vêtements représentaient une sorte de façon de communiquer, un drapeau, un appât.⁹

Parmi tous les acteurs de la Movida, Pedro Almodóvar occupe très vite une place à part. Arrivé à Madrid à la fin des années 60 (en 1968), il s'intègre rapidement aux milieux *underground* et réalise ses premiers courts-métrages en super 8¹⁰. Sa personnalité, bouillonnante et extravertie, ainsi que son humour et son goût pour la provocation font rapidement de lui, dès la mort de Franco, l'une des figures les plus actives de la Movida. Il est de toutes les fêtes et lié à toutes les personnalités marquantes de la vie culturelle madrilène :

7 Sur le contexte madrilène de la Movida, voir Bernard Bessière, *La culture espagnole. Les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*, Paris, L'Harmattan, 1992.

8 Sur ce point, voir Gérard Imbert, « Mythologies nocturnes : la ville comme parcours (le Madrid de la « movida ») », *Hispanística XX*, n° 3, 1996, p. 307-318.

9 « La ropa representaba casi una manera de comunicarse, una bandera, un reclamo », propos recueillis dans *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, op. cit., p. 397.

10 Sur cette période, voir l'excellente synthèse de Jean-Claude Seguin dans *Almodóvar. Filmer pour vivre*, Paris, Ophrys, 2010, « Les créations alternatives (1974-1980) », p. 6 sq. Almodóvar réalise alors une quinzaine de courts métrages dont *Dos putas o Historia de amor que termina en boda* (1974), *Film político* (1974), *La Caída de Sodoma* (1975), *Homenaje* (1975), *El Sueño o La Estrella* (1975), *Blancor* (1975), *Trailer de Who's Afraid of Virginia Woolf* (1976), *Sexo va, sexo viene* (1977). En 1977, il réalise un long métrage en super 8 : *Folle... Folle ... Fólleme Tim*.

à l'époque, je fréquentais tous ceux qui plus tard seraient très connus, mais qui, à ce moment-là, ne savaient ni jouer de la musique, ni peindre, ni rien du tout.¹¹

Les projections de ses premiers films amateurs, publiques (dans des cafés ou boîtes de nuit) et privées (lors de fêtes entre amis), sont de véritables *happenings* au cours desquels il commente en direct les images et diffuse de la musique sur un magnétophone.

Ses deux premiers longs métrages de fictions diffusés commercialement, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (*Pepi Luci Bom et autres filles du quartier*, 1979-1980) et *Laberinto de pasiones* (*Le Labyrinthe des passions*, 1982), encore très influencés par l'amateurisme et réalisés dans des conditions plutôt précaires, peuvent être considérés comme de véritables « films de famille » de la première époque de la Movida qui, même s'ils contiennent déjà en substance les grands thèmes almodovariens et certains principes esthétiques qu'il approfondira par la suite, sont surtout passionnants pour leur valeur quasi documentaire. C'est d'ailleurs ce terme qui revient très souvent dans les interviews que le cinéaste a accordées : à propos de *Pepi*, celui-ci déclare : « je reflétais ce qui se passait autour de moi. [...] Le film est un document et a très bien vieilli »¹². Ce sont quasiment les mêmes termes qu'il utilise à propos du *Labyrinthe des passions* : « [c']est un vrai document car tous les gens qui étaient importants à ce moment-là s'y trouvent »¹³. Cependant, la valeur documentaire de ces deux films est tout à fait spécifique, dans la mesure où ils ne se présentent, loin s'en faut, ni l'un ni l'autre, sous une forme que l'on pourrait qualifier de documentaire. Tout au contraire : leurs intrigues respectives, complexes, articulées autour de nombreux protagonistes, sont des plus fantaisistes et anti-réalistes.

Dans ces deux films, la valeur documentaire tient en premier lieu à la manière dont les personnages reflètent les comportements de la nouvelle société débridée, bigarrée et joyeuse, à travers des personnages élaborés comme de véritables archétypes¹⁴. Presque tous les interdits du franquisme y ont droit de cité. Ceux-ci avaient été recueillis dans le Code de censure cinématographique de 1963, en vigueur jusqu'en 1977, et qu'on peut lire pratiquement comme une sorte de répertoire de tous les grands thèmes ou motifs almodovariens de l'époque. Ce code interdisait entre autres, parmi ses 37 articles, la représentation de la toxicomanie, de la violence, de l'alcoolisme, des relations sexuelles illicites, des « perversions sexuelles » (l'homosexualité en faisait partie et fut passible de prison en vertu de la Loi de « dangerosité » sociale, jusqu'en 1979), etc. La valeur documentaire de *Pepi* et du *Labyrinthe des passions* tient par ailleurs à la repro-

11 « En aquella época yo me movía con todos los que después serían grupos famosísimos, pero que en ese momento no sabían ni tocar, ni pintar, ni nada », Nuria Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, op. cit., p. 15.

12 « reflejaba lo que sucedía a mi alrededor [...]. La película ha quedado como un documento y se aguanta muy bien ». *Ibidem*.

13 « ha quedado como un documento, porque está toda la gente que era algo en ese momento ». *Ibidem*, p. 43.

14 Voir sur ce point l'article de Pietsie Feenstra, « Penser la notion d'auteur », dans *Penser le cinéma espagnol. 1975-2000* (Dir. Nancy Berthier), Lyon, Grimo, 2001.

duction, à travers les dialogues, de l'argot spécifique de l'époque et en particulier, de tous les mots nouveaux désignant des réalités inédites jusque-là. Enfin, les hauts lieux de la Movida y sont représentés.

Le générique et la première séquence du *Labyrinthe des passions* se présentent comme un véritable petit condensé de l'esprit de la première Movida. Ils prennent place dans le cadre du marché aux puces de Madrid, le Raстро, qui fut l'une des plaques tournantes de la première époque de la Movida et l'un de ses hauts lieux. C'est là que se retrouvaient, le dimanche matin, au terme de leurs nuits blanches, les jeunes Madrilènes. Outre le fait qu'il offrait un espace de liberté marchande susceptible d'alimenter tous les trafics (drogues, en particulier), il fut le premier lieu de diffusion de toute une sous-culture émergente : vente de bandes dessinées ou de revues *underground* américaines, traduites en espagnol, notamment sur le stand du graphiste Ceesepe et du photographe Alberto García-Alix, la Cascorro Factory (Cascorro, parce que située sur la place Cascorro, et Factory en hommage à Andy Warhol). L'intégration, dans le cadre du plus traditionnel des marchés madrilènes, de cette nouvelle clientèle conduisit à sa modernisation : c'est là que les jeunes Espagnols pouvaient trouver les vêtements et accessoires de la modernité sur lesquels le début du *Labyrinthe des passions* s'attarde en alternant des gros plans et des plans d'ensemble. Le café La Bobia, en son cœur, fut l'un des premiers bars de la Movida. Dans ce cadre hautement symbolique, donc, Almodóvar fait démarrer sa fiction sur des personnages représentatifs de la libération sexuelle de l'époque, qui sont venus en ces lieux en quête d'aventures. Le désir de Sexilia, la nymphomane, et de Riza Niro, homosexuel, se traduit par l'insertion de gros plans provocateurs de sexes et de fesses d'hommes. Ni l'un ni l'autre ne repartiront bredouilles de leur petite chasse. Cette première séquence fait apparaître la plupart des éléments représentatifs de la Movida : l'alcool et la drogue, les nouveaux comportements linguistiques (en particulier dans le petit numéro joué par Fabio McNamara), les tenues vestimentaires excentriques (celle de Fabio McNamara, mais aussi, à l'arrière-plan, d'une partie de la faune attablée au café), les nouveaux comportements culturels (Riza Niro feuillette *El País*, le grand quotidien de la transition, ainsi qu'une revue illustrée qui fait allusion au roman-photo réalisé par Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa*, avec un phénomène d'auto-citation¹⁵). On peut remarquer par ailleurs que la Movida, représentée par ces quelques personnages hauts en couleurs, investit au grand jour l'un des quartiers les plus traditionnels de la ville, sans qu'il y ait pour autant substitution d'une population à une autre, mais superposition, ou plutôt coexistence pacifique (le Raстро traditionnel apparaît dans les plans d'ensemble du début ainsi qu'à l'arrière-plan). De nombreuses autres séquences des deux films illustrent cette première valeur documentaire : par exemple, celle du *Labyrinthe des passions* qui met en scène Almodóvar en concert, avec Fabio McNamara (de son vrai nom Fabio de

15 Voir *Patty Diphusa y otros textos*, Madrid, Anagrama, 1991, compilation de textes écrits par Almodóvar dans les années 80, dont Anne Lenquette a montré qu'il s'agit d'une « œuvre prototypique de la Movida » dans *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne postfranquiste 1975-1995*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 187-234.

Miguel), l'une des figures hautes en couleurs de la Movida. Les concerts des deux artistes à la discothèque Rock Ola furent en effet de grands moments de la première Movida madrilène. Par ailleurs, cette séquence illustre plus largement son caractère festif et le rôle primordial qu'y jouèrent les concerts et la musique. Dans *Pepi*, cet aspect est représenté par le concert de la chanteuse Alaska¹⁶, qui interprète l'un des rôles principaux du film. L'un des hauts lieux de la première Movida, la discothèque El Bo, lieu de rencontre et de sociabilité, y est également présent. Enfin, la Movida comme phénomène sociologique transparaît lors de la séquence des « Érections générales », réponse ludique aux « Élections générales », lors d'une fête privée, dans laquelle Almodóvar, de nouveau, se met en scène.

Au-delà de cette première dimension, la valeur documentaire de *Pepi Luci Bom* et du *Labyrinthe des passions* tient à leur caractère de création quasiment collective : dans ces films encore expérimentaux, dont le premier est d'ailleurs financé grâce à la générosité de ses amis, Almodóvar fait intervenir ceux qui l'entourent, à divers titres. De sorte qu'avec lui, le cinéma, cet art hétérogène par excellence, est le reflet de l'esprit de la Movida, conjuguant, sous l'influence pleinement revendiquée du *pop art* et de la figure d'Andy Warhol, la plupart des manifestations artistiques présentes dans le panorama culturel de l'époque. Ce qui caractérise en effet la Movida comme phénomène artistique, c'est la diversité des champs culturels qui l'ont composée : la musique (Alaska et les Pegamoides, Ramoncín, Gabinete Caligari, Los Nikis, Loquillo y los Trogloditas, Kaka de Luxe, Fabio McNamara), la peinture (El Hortelano, les *Costus*, Guillermo Pérez Villalta, Dis Berlin), la photographie (Ouka Leele, Alberto García-Alix, Pablo Pérez-Mínguez), la mode (Agatha Ruiz de la Prada, Sybilla, Adolfo Domínguez, Jesús del Pozo), la bande dessinée (Rodrigo, Ceesepe), le graphisme (Javier de Juan). Sous l'influence du *pop art*, la Movida abolit les frontières entre la culture savante et la culture de masse en faisant de cette dernière sa matière première et contribue, d'une part, à élargir considérablement le champ de la création artistique et, d'autre part, à le renouveler considérablement. Étant donné le caractère festif de la Movida qui favorisait la mise en contact d'artistes très divers, on ne doit pas s'étonner qu'Almodóvar fasse appel à ses amis pour les intégrer, d'une manière ou d'une autre, à la matière filmique.

Son premier long métrage en 16 mm, *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*, dont le tournage dura un an et demi, en 79 et 80, et dont la plupart des acteurs de la Movida ont souligné le caractère éminemment festif, reflète bien cette dimension. Dès le générique sont réunies plusieurs manifestations culturelles de la Movida : la chanson *Little Neals*, interprétée par l'une des actrices du film *The Rocky Horror Picture Show* de Jim Sharman (1975), imprime d'emblée au film un rythme enlevé et préfigure le rôle qui sera dévolu à la musique tout au long de la fiction, en particulier avec la présence de la jeune chanteuse

16 Olvido Gara Jova, née en 1963, qui avait une quinzaine d'années lors du tournage de *Pepi*, s'était déjà illustrée sur la scène musicale madrilène de la fin des années 70, en particulier avec le groupe punk Kaka de Luxe. Voir Rafa Cervera, *Alaska y otras historias de la Movida*, Barcelone, Plaza y Janés, 2003.

Alaska. Sur le plan visuel, le graphisme coloré de Ceesepe, inspiré par la bande dessinée, anticipe sur les principales séquences du film, tout en rappelant l'origine de l'histoire, un roman-photo commandé à Pedro Almodóvar par la revue *El víbora*. Ceesepe réalise également les intertitres qui ponctuent régulièrement la narration. Les noms des acteurs défilent, en particulier celui de la jeune actrice de théâtre Carmen Maura et de Félix Rotaeta, qui sera plus tard cinéaste lui-même. Un peu plus loin dans le film, des séquences sont tournées dans l'appartement des peintres Les *Costus* (Enrique Naya et Juan Carrero), qui interprètent leur propre rôle et dont les œuvres -une combinaison de *pop* et de *kitsch* espagnol- ornent les murs. C'est là que Carmen Maura/Pepi expose à ses amies son idée de tourner un film sur leurs vies, à la manière d'Andy Warhol, dans un passage d'une évidente portée métatextuelle. Alaska a rappelé, en 1987, l'importance de l'appartement des *Costus* comme lieu de convivialité et d'échange artistique de la Movida, dont les portes étaient ouvertes du matin au soir et où passaient artistes et musiciens :

Je passais mon temps dans leur demeure de la rue Palma. L'après-midi, on lisait *Hola*, on discutait, on mangeait des bricoles. Le matin, pendant qu'Enrique et Juan peignaient, je dormais dans le canapé en skaï blanc et bleu ciel, jusqu'à sept heures et Fabio allait chercher des viennoiseries pour le petit déjeuner. Le problème c'est que les visites et les fêtes étaient quotidiennes parce que la Casa *Costus* finit par se transformer en un sanctuaire où tout le monde se rendait. Là, autour de la table ronde, eut lieu ma première rencontre avec Almodóvar, après que Guillermo Pérez Villalta a lu le scénario de *Pepi* et m'a recommandé à lui pour le rôle.¹⁷

Dans *Le Labyrinthe des passions*, c'est désormais l'appartement du photographe Pablo Pérez-Mínguez qui sert de décor. Le peintre Guillermo Pérez Villalta conçoit quant à lui une vaste fresque pour décorer la chambre de la protagoniste, Sexilia, qu'Almodóvar se chargera de peindre lui-même. Keti, l'amie de Sexilia, promène un regard admiratif sur la décoration de la chambre. Carlos Berlanga, le chanteur de Kaka de Luxe et Ouka Leele participent quant à eux à la création de costumes.

À propos de cette dimension de création collective, Almodóvar rapporte :

Comme moi je n'étais ni peintre ni musicien mais réalisateur, je n'appartenais à aucun de ces mondes et je les touchais tous. Ce qui est

¹⁷ « Me pasaba la vida metida en la casa de La Palma. Por las tardes, leíamos el *Hola*, charlábamos, comíamos chuminadas. De madrugada, mientras Enrique y Juan pintaban, yo me dormía en el sofá de skaï blanco y azul celeste, hasta que daban las siete y Fabio bajaba por bollos y tartas para desayunar. El problema es que las fiestas y las visitas eran a diario porque Casa *Costus* acabó convirtiéndose en un santuario al que iba todo el mundo. Allí, alrededor de la mesa camilla, tuvo lugar mi primer encuentro con Almodóvar, después de que Guillermo P. Villalta leyera el guión de *Pepi, Luci, Bom...* y me recomendara para el papel [...] », propos recueillis dans *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, op. cit., p. 298 (article de *Sur exprés*, n° 3, juillet 1987).

sûr, c'est que nous appartenions au même univers car nous allions tous aux mêmes endroits et nous nous divertissions avec les mêmes choses. Ce que je faisais était de la pure diversion à laquelle tout le monde participait, mais si j'avais été un vrai musicien, je n'aurais jamais pu chanter avec eux. Moi j'étais un intrus, sans prétentions, qui ne rivalisait pas avec eux.¹⁸

Cette remarque du cinéaste renvoie à l'une des caractéristiques culturelles de la Movida. Comme nous l'avons vu antérieurement, toutes les pratiques artistiques s'y sont croisées en raison de la dimension festive de cette dernière. Néanmoins, si cela se traduit par des effets de contamination (la styliste Agatha Ruiz de la Prada affirmait par exemple avoir voulu concilier peinture et mode), l'individualisme dominait, se traduisant par des rivalités farouches entre créateurs d'un même domaine. Le peintre Guillermo Pérez Villalta déclarait ainsi, en 1991 : « Nous n'avons pas constitué un groupe, parce que l'ombre des autres était susceptible d'assombrir notre propre éclat »¹⁹. Seul le cinéma était à même d'intégrer des pratiques artistiques différentes tout en respectant leurs spécificités et sans rivaliser avec ces dernières. C'est l'une des raisons qui permettent de comprendre le rôle fondamental d'Almodóvar, très vite qualifié de « roi de la Movida » par la presse.

Après son lancement commercial, *Pepi* s'est transformé rapidement en film culte de la nouvelle Espagne, qui est resté des années à l'affiche à Madrid à la séance de nuit du cinéma Alphaville. *Le Labyrinthe des passions*, sorti en 1982 au moment où la Movida amorçait son premier tournant, connut le même sort. Les deux films, qui reflétaient une société en pleine mutation, se transformèrent à leur tour en producteurs de modèles. À ce titre, leur fonction fut loin d'être négligeable dans le développement ultérieur de la Movida. Au milieu des années 80, Almodóvar racontait :

Le Labyrinthe des passions est une sorte de catalogue de modernités. Comme les générations se succèdent les unes aux autres, chaque année il y a des gens qui ont 15 ans pour la première fois et qui veulent être modernes. *Le Labyrinthe* est une sorte de baptême pour tous ceux qui s'initient à la modernité. Toutes les nouvelles générations vont le voir parce qu'il résume bien ce que c'était qu'être moderne à Madrid.²⁰

18 « Como yo no era ni pintor ni músico, sino director de cine, no pertenecía a ninguno de sus mundos y los tocaba todos. Lo que es cierto es que formábamos parte del mismo ambiente porque íbamos a los mismos sitios y nos divertíamos con las mismas cosas. Lo mío era pura diversión en la que todo el mundo participaba, pero si hubiera sido un auténtico músico nunca hubiera podido salir a cantar con ellos. Yo era un intruso sin pretensiones, que no competía con ellos », propos recueillis dans Nuria Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, op. cit., p. 40.

19 « No fuimos grupo porque la sombra de los demás podía oscurecer el propio brillo », propos recueillis dans *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, op. cit., p. 56 (Guillermo Pérez Villalta, *Una cuestión de amistad*, Galería Fernando Vijande, 1987).

20 « *Laberinto...* es una especie de catálogo de modernidades. Como las generaciones se van sucediendo unas a otras, cada año hay gente que tiene quince años por primera vez y quiere ser moderna. *Laberinto* es como una especie de bautismo para todos los que se inician en lo

Ces films eurent donc une fonction déterminante dans la modernisation de société espagnole, jouant un double rôle de miroirs et de producteurs de modèles, à travers ce qu'Anne Lenquette appelle « fonction identitaire »²¹.

Au début des années 80, la Movida connaît sa deuxième période, une sorte d'« âge d'or », pour reprendre le titre de l'émission hebdomadaire de télévision de Paloma Chamorro (« La Edad de Oro ») qui fut l'une des plates-formes de la Movida à l'époque²². Entre 1982 et 1986, la Movida conserve les caractéristiques de la période antérieure, mais s'épanouit au rythme de la libéralisation de la société et atteint des couches sociales de plus en plus diversifiées. Elle se professionnalise et se commercialise. José Luis Gallero écrit :

Le grand objectif de cette étape était d'exister, de susciter un commerce, des canaux industriels, des nouvelles galeries, des nouvelles maisons d'éditions, des producteurs de disques indépendants.²³

Elle est vivifiée par la victoire du PSOE aux élections générales d'octobre 1982, précédée par la conquête, aux élections municipales, de quelques-unes des grandes villes du pays. Le maire socialiste de Madrid, Enrique Tierno Galván (1979-1986), favorise la modernisation culturelle de la capitale qui vit désormais au rythme frénétique de la modernité, secondé par Joaquín Leguina, président de la communauté autonome de Madrid à partir de 1983. Ils subventionnent diverses manifestations culturelles (concerts, disques, bandes dessinées, expositions, etc.). Lors de la grande exposition *Madrid, Madrid, Madrid*, dotée d'un budget de 23 millions de pesetas, qui fonctionne comme une sorte de consécration pour la Movida en présentant quelque deux mille objets représentatifs de la décennie 1974-1984, le maire Tierno Galván déclare : « Béni soit le chaos parce qu'il est un signe de liberté » (« *Bendito sea el caos porque es signo de libertad* »). C'est à cette époque que, dans un contexte de profonde mutation des moyens de communication, les médias adoptent et popularisent le terme « movida ». La radio FM (*Radio 3, Onda Verde, Radio Luna*, etc.), la télévision (avec le programme *La Edad de Oro* de Paloma Chamorro) et la presse (*Ajo blanco, Vibraciones*, etc.) accompagnent et relaient sans relâche les diverses manifestations culturelles de la Movida, concerts, expositions, publications, contribuant à leur donner une visibilité de plus en plus importante dans la société. La revue culturelle *La Luna de Madrid* (1983-1988), sous la direction de Borja Casani, lui confère une caution intellectuelle en la rattachant à la post-modernité, dès son premier numéro qui titre : « *Madrid 1984 : ¿La posmodernidad ?* ». Le romancier

de ser modernos. Todas las nuevas generaciones van a verla porque resume lo que era 'ser moderno' en Madrid », propos recueillis dans *El cine de Pedro Almodóvar*, Nuria Vidal, *op. cit.*, p. 39.

21 Anne Lenquette, « La Movida au cinéma ou la sublimation du quotidien », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n° 77, avril 2005, p. 81-83.

22 Les « meilleurs moments » de cette émission (diffusée entre 1983 et 1985) ont été réunis en une édition de 4 DVD : *Lo mejor de la Edad de Oro. Antología de artistas españoles*, Divisa, 2008.

23 « El gran objetivo de esta etapa era existir, generar un comercio, unos canales industriales, galerías nuevas, editoriales nuevas, casas de discos independientes », propos recueillis dans *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, *op. cit.*, p. 12.

et essayiste Francisco Umbral la décrypte en 1983 avec son *Diccionario Cheli*²⁴, présenté publiquement au Palais Conde Duque de Madrid, en présence de Tierno Galván et d'un public nombreux. La presse étrangère commence à poser son regard sur une Espagne en pleine transformation qui, jusque-là, n'était guère représentée que dans les rubriques de l'actualité politique.

Pendant cette période, Almodóvar réalise successivement *Entre tinieblas* (*Dans les ténèbres*, 1983), *¿Qué he hecho YO para merecer esto !* (*Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça*, 1984) et *Matador* (1986). Ces trois films correspondent à la recherche d'un style propre qui s'affranchit de la valeur documentaire des précédents. La Movida y est reflétée de manière plus indirecte et donc plus subtile. Ces trois films restent ancrés dans un contexte urbain madrilène contemporain de la réalisation, mais la Movida, en tant que phénomène socioculturel, cesse d'être inscrite au cœur des fictions. Elle n'est présente que de manière sporadique, comme dans la séquence du défilé de mode de *Matador*, qui fonctionne presque comme un clin d'œil. L'une des protagonistes, Eva, interprétée par Eva Cobo, qui est mannequin, s'apprête à participer à un défilé de mode organisé par un styliste, interprété par Almodóvar lui-même. De toute évidence, le cinéaste prend modèle sur les défilés spectacles de Pepe Rubio (dont Agatha Ruiz de la Prada était l'assistante), qui attiraient alors les foules. La séquence met bien en évidence l'évolution de la Movida au cours des années 80, sa professionnalisation (le jeune styliste dispose d'évidents moyens matériels), son ouverture à de nouvelles couches sociales (avec la présence de l'avocate et du torero célèbre) et la médiatisation dont elle fait l'objet, avec la figure de la journaliste. *Dans les ténèbres*, le premier de cette série de trois films, s'ouvre sur l'univers de la Movida et s'y rattache encore d'une certaine manière, autour du personnage interprété par Cristina Pascual. Mais celle-ci cherchera précisément, au long du film, à s'en affranchir et à s'en protéger. La première séquence du film met en scène l'un des aspects de la Movida sous un jour tragique, avec la mort par overdose de son compagnon. Leur conversation, avant la mort, annonce par avance le futur destin de Cristina, qui, à la fin du film, renoncera à sa carrière de chanteuse et à la vie dissolue qui lui était liée.

Dans ce film, tourné presque intégralement dans un couvent, tout comme dans *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*, qui prend place dans un quartier pauvre de la périphérie de la ville, ou *Matador*, situé au contraire dans les beaux quartiers, Pedro Almodóvar diversifie ses sources d'inspiration. On y retrouve, certes, le répertoire de thèmes ou motifs de ses premiers films : la drogue, la consommation d'alcool, la violence, l'homosexualité, le viol, l'inceste. On y retrouve également des éléments stylistiques : l'importance de la musique, intra et extra-diégétique, la présence de citations picturales ou les jeux sur la couleur. On y retrouve celle qui deviendra son actrice fétiche, Carmen Maura. On y retrouve un goût, qui ne se démentira jamais, pour les intrigues complexes. Enfin, Madrid y reste son grand théâtre. Mais toutes ces composantes, qui puisent indubitablement leurs sources dans la Movida, sont retravaillées et,

24 Francisco Umbral, *Diccionario Cheli*, Barcelone, Grijalbo, 1983.

détachées de leur contexte en raison de la diversité des univers dans lesquels elles figurent désormais, commencent à dessiner les contours de ce qui s'imposera, dans l'étape suivante, comme de véritables traits de style.

Sur le plan thématique, par exemple, la consommation de drogue était naturellement présente dans *Pepi* ou dans le *Labyrinthe des passions*, dont les protagonistes faisaient partie en tant que représentants de la jeunesse débridée des nuits madrilènes. La drogue, tout comme son corollaire, l'alcool, ont été, je l'ai rappelé, des adjuvants déterminants dans la libéralisation de la société espagnole. Leur présence, dans le film *Dans les ténèbres*, au cœur du couvent et plus particulièrement sa consommation par les religieuses, l'affranchit désormais de tout référent réaliste et la transforme en motif à part entière, que l'on retrouvera dans le cinéma d'Almodóvar à de multiples occasions et dans des contextes très différents. Sur le plan formel, l'autodidacte Almodóvar se professionnalise, et la maîtrise de la technique, alliée à la possibilité de travailler avec de véritables professionnels, lui permet de perfectionner son langage cinématographique et de donner un relief nouveau à ce qui était déjà en germe dans ses premiers films : il a déclaré, par exemple, qu'il avait découvert le gros plan et la plongée verticale avec *Dans les ténèbres*. En réalité, si l'on regarde avec attention ses films précédents, ceux-ci n'en sont pas absents, mais le manque de maîtrise technique (et de moyens financiers) ne permet pas au cinéaste de leur donner le relief qu'ils auront par la suite dans son cinéma. Un autre exemple est l'utilisation de la couleur, qui, aujourd'hui, est devenue l'un des traits les plus marquants de l'esthétique almodovarienne, couleur à laquelle l'exposition de la Cinémathèque française a rendu pleinement hommage. Celle-ci était déjà présente et fondamentale dans *Pepi Luci Bom*, à la fois comme composante esthétique, mais également comme élément doté de fonctions symboliques. Elle était en partie le reflet de l'explosion de couleurs qui caractérisait la Movida, à la fois dans les productions culturelles, largement inspirées du *pop art*, mais aussi et surtout, dans la vie quotidienne, avec les tenues vestimentaires, le maquillage, les nouveaux objets de consommation, la publicité qui s'affichait dans les villes au rythme galopant de la société de consommation. Interrogé sur son utilisation de la couleur, Pedro Almodóvar expliquait :

La vitalité de mes couleurs est une façon de lutter contre cette austérité de mes origines. Ma mère s'est habillée en noir presque toute sa vie. Depuis l'âge de trois ans, elle était condamnée à porter le deuil pour différentes morts familiales.²⁵

Cette remarque renvoie, au-delà de son expérience personnelle, à la fonction libératrice de cette explosion de couleurs dans l'Espagne post-franquiste.

Cependant, dans *Pepi*, la couleur passait quelque peu inaperçue en raison de la piètre qualité de l'image, du 16 mm ultérieurement gonflé en 35, et du caractère aléatoire du contrôle de la lumière. Ainsi, dans l'une des dernières

25 Propos recueillis dans *Conversations avec Pedro Almodóvar*, Frédéric Strauss, Paris, *Cahiers du Cinéma*, 2004, p. 78.

séquences du film, lorsque Pepi et Bom viennent rendre visite à leur amie Luci, hospitalisée après avoir été violemment battue par son mari policier, les deux jeunes femmes portent des tenues et des accessoires très colorés, qui en principe auraient dû fortement contraster dans la salle austère de l'hôpital. Mais celles-ci sont quelque peu éteintes et l'opposition entre la modernité des deux jeunes femmes et la sobriété du couple, renvoyant à une rupture symbolique entre les deux mondes, n'est pas fermement marquée.

En revanche, dans les trois films de la nouvelle période, Almodóvar fait du travail de la couleur une composante essentielle dans la création d'atmosphères : subtils jeux sur le noir et blanc dans le film *Dans les ténèbres*, pour lesquels il recommande à son directeur de la photographie Ángel Luis Fernández de s'inspirer de la peinture de Zurbarán, chromatismes ternes à la mesure de la laideur des banlieues dans *Qu'est ce que j'ai fait pour mériter ça*. Dans *Matador*, c'est, à l'inverse, son usage des couleurs vives, saturées, qui domine, annonçant l'une des caractéristiques les plus notables de sa filmographie postérieure. Cette nouvelle maîtrise de la couleur atteint sa plénitude dans *Matador*, lorsque, à la fin du film, les deux amants se réunissent pour faire l'amour et s'immoler. Le cinéaste y combine savamment les tonalités chaudes, le rouge et le jaune, dans un effet de double renvoi, à la fois à l'univers de la taumachie et à celui de la passion qui dévore les amants. La diversité des sources lumineuses lui permet de produire de subtils effets chromatiques en ménageant des zones d'ombre et de lumière. La couleur, comme de nombreux autres aspects techniques, quoique présents dans ses deux premiers films, ne se transformeront donc en véritables traits de style qu'une fois que le cinéaste aura les moyens matériels de leur conférer toute leur ampleur.

Nous avons vu plus haut que les deux premiers films d'Almodóvar, dans lesquels le cinéaste faisait intervenir ses amis artistes, ainsi que la diversité des champs dans lesquels ce dernier s'était illustré (roman-photo, musique, etc.) avaient posé les premiers jalons d'une pratique de l'intertextualité, qui se présentait comme l'émanation pour ainsi dire naturelle de la Movidia en tant que phénomène socioculturel. S'y ajoutait le modèle du *pop art*, fondé sur le réemploi de matériaux préexistants et donc, également, sur les jeux intertextuels. Cette pratique de l'intertextualité deviendra, avec le temps, l'un des traits stylistiques du cinéma d'Almodóvar, comme le met en évidence l'exposition « Almodóvar : Exhibition », articulée à partir d'une succession d'alcôves réunissant par blocs thématiques de nombreux originaux renvoyant aux multiples références intertextuelles présentes dans l'ensemble de la filmographie du cinéaste. Une carte blanche avait permis à ce dernier, en complément, d'isoler des références cinématographiques marquantes dans son œuvre.

L'une des caractéristiques de la période transitoire qui nous concerne réside dans l'élargissement et la systématisation de ce phénomène, c'est-à-dire dans sa transformation en véritable catégorie stylistique. Pedro Almodóvar n'est pas le seul cinéaste, loin s'en faut, à pratiquer l'intertextualité, mais l'une des modalités de cette dernière, qui prend forme dans la période, le rend à nul autre pareil : son éclectisme. Le caractère autodidacte de sa formation fait qu'il n'hésite pas

à utiliser des références multiples : musicales, littéraires, picturales, photographiques, cinématographiques, etc., sans aucune hiérarchie. Il n'hésite pas à mélanger les genres, la culture d'élite, classique et la culture de masses²⁶. L'un des traits marquants de la période transitoire ici étudiée réside dans la récupération de certains aspects traditionnels de la culture populaire espagnole, que le cinéaste revisite à sa manière. Avec *Dans les ténèbres*, par exemple, Almodóvar se fonde sur un genre cinématographique qui, bien que présent dans le cinéma espagnol avant la guerre civile, avait connu un développement notable sous le franquisme, le cinéma religieux, dont l'un des sous-genres était le film de couvent. *La Hermana alegría* (*La Sœur joie*, 1954, Luis Lucía), avec la chanteuse Lola Flores avait été un des grands succès des années 50, tout comme *La Hermana San Sulpicio* (*La Sœur Saint Sulpice*, 1952, Luis Lucía), interprétée par Carmen Sevilla, d'après un roman d'Armando Palacio Valdés qui avait déjà été adapté deux fois avant la guerre par Florián Rey (1927, 1934), avec la célèbre Imperio Argentina. En introduisant dans le couvent des drogues, un tigre, une chanteuse de cabaret, une Mère supérieure homosexuelle, un atelier de confection de mode pour les statues de la Vierge, Pedro Almodóvar revitalise un genre cinématographique qu'il intègre pleinement à son propre univers cinématographique. Par la suite, au long de sa filmographie, Pedro Almodóvar introduira des références de plus en plus variées, au fur et à mesure de sa propre évolution culturelle, mais toujours avec un éclectisme pleinement assumé.

Au milieu des années 80, plusieurs événements se produisent, qui font annoncer aux journaux la fin de la Movida : la fermeture de la mythique discothèque Rock Ola en 1985, la fin du programme de Paloma Chamorro, *L'Âge d'Or*, le départ de Borja Casani de *la Luna* (qui disparaîtra en 1988), la mort de Tierno Galván, le maire de Madrid, en janvier 1986. Après 1986, le succès grandissant de ses acteurs les plus influents contribue à les intégrer aux grands circuits commerciaux. L'évolution de la société rend leurs œuvres moins provocantes. En 1992, l'Espagne prouve son intégration européenne, son degré de modernisation et son ouverture sur le monde avec l'Exposition universelle de Séville, les Jeux Olympiques de Barcelone et la désignation de Madrid comme capitale culturelle de l'Europe. La Movida se transforme alors en une image de marque, particulièrement prisée des touristes, et s'éssouffle. Cependant, Pablo Pérez-Mínguez déclarait en 1991 : « Bien qu'elle soit morte douze fois, cela sent la Movida partout » car « elle a imprégné l'Espagne entière et le monde entier »²⁷. Il est vrai que son esprit plane encore sur l'Espagne d'aujourd'hui.

Cette époque correspond pour Almodóvar à une période de consolidation et de consécration nationale et internationale : *La Ley del deseo* (*La Loi du désir*, 1987) coïncide avec les débuts de la maison de production El Deseo, dirigée par son frère Agustín, qui lui donnera désormais les moyens de développer un imaginaire à sa mesure. *Femmes au bord de la crise de nerfs*, comme nous l'avons dit,

26 Sur la pratique de l'intertextualité, voir la thèse de Bénédicte Brémard, soutenue en 2003, « Le cinéma de Pedro Almodóvar : tissages et métissages », Lille, ANRT, 2003.

27 « Aunque haya muerto doce veces, huele a movida por todas partes », « ha impregnado toda España y todo el mundo ». Propos recueillis dans *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, op. cit., p. 80.

marque le passage à une dimension nouvelle, internationale, avec une nomination aux Oscars. La fin de l'« âge d'or » de la Movida coïncidera alors, pour lui comme pour quelques autres, avec une stabilisation professionnelle se traduisant par une intégration dans la nouvelle industrie de la culture, pleinement assumée, comme le souligne Jean-Claude Seguin : « Ses films ne sont pas uniquement des événements en soi, mais la manifestation d'une stratégie commerciale parfaitement maîtrisée, comme il s'est plu lui-même à le reconnaître »²⁸. Dans un bilan des *Cahiers du Cinéma* à l'occasion du quarantième anniversaire de la revue (1991), qui présente « 20 cinéastes pour 2001 », Almodóvar a désormais sa place parmi les plus grands :

En dix ans et neuf films neufs, Almodóvar a créé sa griffe [...]. Très espagnol, très sentimental et très audacieux, le style d'Almodóvar est donc devenu un label facilement identifiable.²⁹

À défaut de manifeste, la Movida aura donc eu, avec Pedro Almodóvar, son chroniqueur. Ses films, depuis ses premiers courts métrages en super 8 jusqu'à *Femmes au bord de la crise de nerfs*, ont été le miroir, déformé mais saisissant, d'une société qui a accompli en un temps record sa mutation vers la modernité. L'un des films du cinéaste, *Carne trémula* (*En chair et en os*, 1997) a reflété cette dernière. Celui-ci s'ouvre sur la naissance de l'un des protagonistes, Víctor, en janvier 1970, à la fin du franquisme. La séquence est précédée d'un intertitre rappelant le décret de l'état d'exception décrété par Manuel Fraga Iribarne, alors Ministre de l'Intérieur. Elle illustre l'atmosphère sinistre d'une nuit de fête où le seul véhicule présent est un bus qui vient de terminer son service. Les rues sont vides, le silence règne. Un graffiti sur le mur témoigne de la tension politique des dernières années de la dictature où la répression et le manque de liberté sont plus forts que jamais, cinq années avant la mort du Caudillo. À l'autre extrémité du film, c'est l'enfant de Víctor qui va bientôt naître, une nuit de fête, vingt-six ans plus tard. La séquence finale met en scène la rue madrilène, remplie de piétons, encombrée par les voitures, bruyante. Dans la récupération de l'espace urbain, de la rue en particulier, désormais lieu par excellence de la sociabilité madrilène, toutes classes sociales désormais confondues, la Movida, qui en a fait son théâtre, a joué un rôle fondamental. La récupération de la rue symbolise dans le film la conquête de la liberté et, ainsi que le déclare la voix off de Víctor, la fin de la peur : « Quand je suis né, il n'y avait personne dans la rue. Les gens étaient morts de trouille, heureusement pour toi, mon fils, cela fait longtemps qu'on a oublié la peur en Espagne ». La victoire sur la peur est indéniablement liée à l'action d'une génération d'hommes politiques qui a engagé durablement le pays sur la voie de la démocratie, consignée par la Constitution de 1978 et marquée par le rétablissement de la liberté d'expression. Cependant, la Movida

²⁸ Jean-Claude Seguin, *Almodóvar. Filmer pour vivre*, op. cit., p. 22-23.

²⁹ Frédéric Strauss, « 20 cinéastes pour 2001 : Pedro Almodóvar », *Cahiers du Cinéma*, spécial 40^{ème} anniversaire n° 443-444, mai 1991.

a également, sur un plan social, joué à sa manière un rôle non négligeable dans cette victoire sur la peur.

La vision ludique, festive et hédoniste de la vie, sur laquelle elle s'est fondée à l'origine me semble pouvoir être mise en relation avec l'esprit carnavalesque, tel qu'il a été analysé par Mikhaïl Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Pour Bakhtine, la culture carnavalesque, « marquée notamment par la logique originale des choses "à l'envers", "au contraire", des permutations constantes du haut et du bas, de la face et du derrière »³⁰, se présente comme l'une des réponses, momentanément subversive, de la contre-culture populaire au sérieux mortifère de la culture officielle :

Dans la culture classique, le sérieux est officiel, autoritaire, il s'associe à la violence, aux interdits, aux restrictions. Il y a toujours dans ce sérieux un élément de peur et d'intimidation. Celui-ci dominait nettement au Moyen Âge. Au contraire, le rire suppose que la peur soit surmontée.³¹

Ce n'est pas un hasard si le Carnaval avait été interdit sous Franco. La Movida a fonctionné à la manière d'un épisode carnavalesque qui a réhabilité le sens de la dérision et de l'éphémère, après quatre décennies de culture officielle placée sous le signe du sérieux le plus absolu. Le photographe Pablo Pérez-Mínguez avait parfaitement perçu cette dimension lorsque, interrogé en 1991 sur la Movida, il déclarait :

La frivolité est l'une des choses les plus sérieuses du monde. Avoir mis au grand jour la frivolité, c'est un des grands succès de la Movida. Surtout pour l'Espagne de l'époque. C'était ce dont on avait besoin [...]. Nous sommes tous si sérieux, si Philippe II. Ce fut une soupape de sécurité, un des canots qui nous permit de parcourir les fleuves les plus merveilleux.³²

Le cinéma de Pedro Almodóvar, l'un des représentants les plus emblématiques de la Movida, se rattache indéniablement à cette dimension carnavalesque.

Nancy BERTHIER

Université Paris Sorbonne Paris IV
CRIMIC, EA 2561

30 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 19.

31 *Ibidem*, p. 98.

32 « La frivolidad es de las cosas más serias que hay en el mudo. Haber sacado la frivolidad es uno de los grandes éxitos de la movida. Sobre todo para la España de ese momento. Era lo que necesitábamos [...]. Somos todos tan serios, tan Felipe II... Fue una válvula de escape, una de las canoas que nos permitió recorrer los ríos más maravillosos », Propos recueillis dans *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, op. cit., p. 83.

Bibliographie

- AAVV, ¡Almodovar. Exhibition!, Paris, Panama, 2006.
- Almodóvar, Pedro, *Patty Diphusa y otros textos*, Madrid, Anagrama, 1991.
- Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970. Coll. « Tel ».
- Berthier, Nancy, « Crítica cinematográfica y nacionalidad », *Cine, nación y nacionalidades en España* (Dir., Nancy Berthier, Jean-Claude Seguin), Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 11-24.
- Bessière, Bernard, *La culture espagnole. Les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- Brémard, Bénédicte, « Le cinéma de Pedro Almodovar : tissages et métissages », Lille, ANRT, 2003.
- Cervera, Rafa, *Alaska y otras historias de la Movida*, Barcelone, Plaza y Janés, 2003.
- Feenstra, Pietsie, « Penser la notion d'auteur », *Penser le cinéma espagnol. 1975-2000* (dir. Nancy Berthier), Lyon, Grimo, 2001.
- Gallero, José Luis, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Ardora, 1991.
- Imbert, Gérard, « Mythologies nocturnes : la ville comme parcours (le Madrid de la « movida ») », *Hispanística XX*, n° 3, 1996, p. 307-318.
- Lenquette, Anne, *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne postfranquiste 1975-1995*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- , « La Movida au cinéma ou la sublimation du quotidien », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n° 77, avril 2005, p. 81-83.
- Seguin, Jean-Claude, *Almodóvar. Filmer pour vivre*, Paris, Ophrys, 2010.
- Strauss, Frédéric, *Conversations avec Pedro Almodóvar*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.
- , « 20 cinéastes pour 2001 : Pedro Almodóvar », *Cahiers du Cinéma*, spécial 40^e anniversaire n° 443-444, mai 1991.
- Umbral, Francisco, *Diccionario Cheli*, Barcelone, Grijalbo, 1983.
- Vidal, Nuria, *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelone, Destino, 1988.

Les films de Templiers-zombies d'Amando de Ossorio comme métaphore/critique de la société espagnole de la fin du franquisme ?

109

*Plus grande est la réussite, plus elle frise le ratage
(comme un chef-d'œuvre de peinture frise le chromo)*

Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*

Un cinéaste populaire

Amando de Ossorio est né en 1918 à La Corogne (Galice) dans un milieu de la bourgeoisie moyenne et mort presque oublié en 2001 à Madrid. « Connus » sous les pseudonymes, entre autres, de Gregory Greens ou Gordon Osburn, il a travaillé dans le monde du théâtre, de la photographie, de la radio ou de la publicité, après s'être nourri, enfant, des films post-expressionnistes de Tod Browning ou de James Whale pour la Universal. Après avoir écrit de nombreux scénarios pour les autres, il tourne son premier film en 1956, puis réalise très exactement vingt films entre 1956 et 1984², essentiellement des films d'horreur fantastiques.

Il a réalisé ses films les plus intéressants entre 1971 et 1976, durant la décennie dorée de ce que l'on a appelé le *fantaterror* ibérique, mélange de « fantastique » et de « terreur », dont les quatre épisodes de la saga dite « des Templiers ». Il tourna dix films pendant cette période faste. Avec l'arrivée du *destape* ou « déshabillage » post-franquiste, il ne tournera pratiquement plus (deux films seulement) et mourra donc en 2001³. *La Noche del terror ciego* [désormais : *La Noche*], qui signifie littéralement « La Nuit de la terreur aveugle », date de 1971. C'est le premier opus de ces quatre épisodes. La saga en quatre épisodes des

- 1 Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, éd. citée coll. « Folio », 1995, p. 29.
- 2 Bio-filmographie, extraits d'articles sur de Ossorio, à lire dans Aguilar (1999 : 511-516).
- 3 L'étude de référence sur de Ossorio est à lire dans Aguilar (1999 : 307-375), respectivement : « Las "pulp-legends" de Amando de Ossorio », par Ángel Sala, p. 307-347 et « Entrevista [a Amando de Ossorio] » par Josu Olano y Borja Crespo, p. 347-375.

Templiers zombies est, pour l'ensemble des critiques et des amateurs de cette « histoire cachée » du cinéma populaire espagnol, l'un des rares mythes du fantastique de terreur ibérique, avec le Dr. Orloff de Jesús Franco et le loup-garou, incarné par Paul Naschy.

Les conditions de la création

110

Nul doute que, au moment d'étudier un tel film, nous pouvons légitimement nous poser la question de la qualité et de l'intérêt de ce type de films de série « Z »⁴. Disons tout de suite qu'il faut aimer les films « qui font peur », à la poétique et à la mise en scène parfois approximatives, pour apprécier ces films d'horreur espagnols des années 70.

Nous nous situons volontairement aux confins de l'histoire culturelle – à savoir, comprendre comment fonctionne un objet à un moment donné – et de l'analyse sémiologique – disséquer une esthétique et évaluer l'apport spécifique du cinéma d'Ossorio dans un système plus vaste, le fantastique de terreur. Quelques scènes clefs, qui suffisent au bonheur du cinéphage, sinon du cinéphile, nous guideront dans cette étude⁵.

Il nous faut dire, d'abord, pour évaluer l'« hispanité » éventuelle d'un tel cinéma, quelques mots sur le rôle de la contrainte imposée par la censure cinématographique sous le régime du Général Franco. Nous rappellerons que les subventions allaient essentiellement au cinéma patrimonial ou folklorique, que le scénario de chaque film était scruté à la loupe par les instances censurales franquistes, y compris pendant le filmage. Il n'empêche que certains films, même une fois tournés, se virent amputés de certaines de leurs scènes ou de leurs dialogues, ou subirent même un refus d'exploitation en salle, comme ce fut le cas pour le premier film d'Ossorio, *La Bandera negra* (1956), littéralement « Le Drapeau noir », plaidoyer audacieux contre la peine de mort.

Le cinéma d'Amando de Ossorio se situe donc dans le courant du *fantaterror* des années 70 et de son explosion, que Jean-Claude Seguin situe dans la continuation des « Sous-genres du cinéma espagnol » des années 1962-1969, période de films plutôt comiques ou chantés. Mais l'Espagne, « qui n'a pas de tradition fantastique⁶ » et ne fut pas encouragée par le régime moralement conservateur de Franco, ne put s'asseoir sur un grand studio spécialisé comme la Universal aux Etats-Unis ou la Hammer en Angleterre. Le régime franquiste, qui se doutait du potentiel subversif et du retour du refoulé contre le pouvoir et la société bourgeoise que recelait ce genre de films, craignait peut-être que ces

4 D'autant que « [t]oute taxinomie oscille entre la nécessité et le ridicule. Nécessité, dès lors que s'exerce une évaluation, d'organiser la profusion en une série de catégories manipulables par tous ; ridicule des juxtapositions malheureuses, des oublis, des glissements et des querelles d'étiquetage [...] », selon Olivier Caïra (CAÏRA, 2005 : 178).

5 Car « manquer le détail, c'est s'interdire la totalité », comme l'écrivit Michel Onfray dans *La raison gourmande*, Paris, Grasset, 1995, p. 96.

6 Jean-Claude Seguin, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Fernand Nathan, coll. « 128 », 1994.

images fort peu consensuelles d'une société en décomposition ne donnent des idées de meurtre horribles aux jeunes gens...

Par conséquent, dans la décennie 60, peu de films espagnols de genre fantastique furent tournés, où seuls surnagent ceux de Jesús Franco (*La Mano de un hombre muerto* [titre français : *Le Sadique Baron von Klaus*], 1962), Enrique Eguluz (*La Marca del hombre lobo* [*Les Vampires du Dr. Dracula*], 1967) ou Narciso Ibáñez Serrador (*La Residencia* [*La Résidence*], 1967). Ce dernier film connut de nombreux problèmes avec la censure, mais obtint un grand succès public, ce qui impulsa une partie de la production de *fantaterror* ibérique des dix années à venir, tant du point de vue concret des investissements financiers que du point de vue artistique.

Cette décennie 70, grande décennie du « genre » et du « sous-genre » dans le monde entier, avant une rapide chute, fut donc marquée par une prolifération de films de *fantaterror*, et particulièrement d'épouvante, d'horreur, de terreur, avec monstres et zombies en tous genres, qui en feraient l'élément plus « fantastique ». Souvent réalisés en coproduction avec l'étranger, ils ne plaisaient pas particulièrement au régime, mais ces films rapportaient de l'argent, et la morale était sauve, puisqu'ils étaient alors tournés en deux versions, dont l'une, plus leste et violente, pour l'exportation. Les figures habituelles et universelles (universales ?) de l'horreur et du fantastique étaient donc déclinées par les cinéastes espagnols, que ce soit Frankenstein ou Dracula.

Citons les célèbres *Pánico en el Transiberiano* (*Terreur dans le Shanghai Express*, Eugenio Martín, 1972), *La Novia ensangrentada* (*La Mariée sanglante*, Vicente Aranda, 1972), *El Jorobado de la rue Morgue* (*Le Bossu de la rue Morgue*, Javier Aguirre, 1972) ou *¿Quién puede matar a un niño?* (*Les Révoltés de l'an 2000*, Narciso Ibáñez Serrador, 1976). Il faut citer aussi Paul Naschy (*alias Jacinto Molina*), qui joua dans de nombreux films du genre et en réalisa. En tout, près de quatre-vingts films de *fantaterror* furent tournés entre 1971 et 1973 ! On n'oubliera pas non plus le monstre qui apparaît dans ce film d'auteur qu'est *El Espíritu de la colmena* (*L'Esprit de la ruche*, 1973), de Víctor Erice, car il cite clairement, via les extraits de ce film et l'apparition finale, le *Frankenstein* (1931) de Whale⁷.

Mais ces années 70 sont, presque dans le même temps, le « crépuscule des « sous-genres »⁸ », des genres bientôt enterrés, au début des années 80, par l'apparition de la vidéo, et la disparition des cinémas de quartier qui projetaient ces films de consommation courante.

La Noche del terror ciego, film politique ?

La tétralogie d'Amando de Ossorio s'inscrit donc dans cet âge d'or des 70 et constitue un exemple de qualité de ce *fantaterror* qui mêle monstres immémoriaux et horreur pure. Citons les titres de ces quatre épisodes : *La Noche del*

⁷ Nous remercions vivement Françoise Heitz pour cette suggestion.

⁸ J.C. Seguin, *op. cit.*, p. 86.

terror ciego (titre français : *La Révolte des morts-vivants*, 1971), *El Ataque de los muertos sin ojos* (*Le Retour des morts-vivants*, 1973), *El Buque maldito* (*Le Monde des morts-vivants*, 1974) et, enfin, *La Noche de las gaviotas* (*La Chevauchée des morts-vivants*, 1975). Sorti en Espagne le 10 avril 1972, gros succès à l'époque dans ce pays (784 579 spectateurs), mais aussi en France et dans le monde occidental, le premier épisode de la saga – par ailleurs sous-genre peu fréquent dans le cinéma espagnol – pose d'abord le problème du contenu sociopolitique de cette histoire de morts-vivants, chevaliers de l'ordre des Templiers, morts les yeux brûlés au Moyen Âge⁹ et qui reviennent hanter les vivants de nos jours, sous forme de squelettes chevauchant leurs montures, tels des transis du Moyen-Âge.

De façon générale, la question de la portée sociopolitique des films d'horreur et/ou de fantastique est admise, notamment l'idée que, en temps de crise, de tension et de peur, les monstres ou les phénomènes paranormaux ont tendance à proliférer.

Il semblerait que l'Espagne ne déroge pas à cette règle, et le spectateur peut voir le *fantaterror* des années 70, celles du vampirisme délétère et déclinant du Général Franco, comme une métaphore visuelle extrêmement mordante de cette décennie moisie, létale et paniquée, gouvernée par un père vampire¹⁰. D'où la prédominance du « *terror* » sur le « *fantástico* », comme catharsis, à ce moment-là de l'histoire espagnole, ce qui sera aussi le cas du film d'Ossorio. Car l'horreur physique était là pour manifester par transfert la mauvaise conscience de la violence idéologique et morale vécue par un pays à la dérive. Franco et ses sbires n'auraient pas dû redouter, alors, ces images cathartiques, puisque le fantastique servait à stigmatiser des fantômes, des spectres, morts depuis des siècles¹¹.

Mais les censeurs ne s'y trompaient pas, qui demandaient que ces films ne donnent pas l'impression de se dérouler dans la calme et accueillante Espagne. C'est pourquoi *La Noche* se passe explicitement loin de l'Espagne, c'est-à-dire... au Portugal, chez le malheureux voisin¹², alors que le générique indique clairement que le monastère cistercien de El Cercón (Madrid) est l'un des lieux de

9 La *Santa Lucía* de Zurbarán, ses yeux posés sur un plateau, n'est pas très éloignée de cette image, non plus que les nombreux autres martyrs représentés par le peintre espagnol.

10 Cf. le témoignage de Jesús Franco sur cette époque (Franco : 2005 [2004] : 116) : « [...] [Q]uelque chose nous unissait [...] : l'ennemi commun, qui était dans son château du Pardo, Dracula suceur de sang de tout un pays » (« [...] [A]lgo nos unía [...] : el enemigo común, que estaba en su castillo de El Pardo [résidence de Franco], Dracula sorbedor de sangre de todo un país »).

11 Cf. à nouveau Franco (2005 [2004] : 122) : « Moi, j'ai vécu quarante ans de paix et de guerre sous [la] botte levée [de Franco] [...] ; j'ai tâché de passer inaperçu [...] en inventant des terreurs chimériques pour [...] rester impassible face à de dangereuses réalités » (« Yo he vivido cuarenta años de paz y guerra bajo [la] bota levantada [de Franco] [...] ; he procurado pasar desapercibido [...] inventando terrores quiméricos para [...] permanecer impertérrito ante realidades peligrosas »).

12 « Ils m'ont dit [à la censure] que si moi je faisais un film avec des morts qui sortent la nuit de leur tombe [...] dans un endroit dont Fraga faisait alors la promotion pour attirer le tourisme, ils pourraient me l'interdire » (« Me dijeron [en la censura] que si yo hacía una película con muertos que salen de sus tumbas por la noche [...] en un lugar que entonces estaba siendo promocionado por [Manuel] Fraga [longtemps Ministre de l'Information et du Tourisme] para atraer turismo, me la podían prohibir »), selon de Ossorio (Olano et Crespo, dans Aguilar, 1999 : 356).

tournage du film, d'ailleurs utilisé par d'autres réalisateurs de *fantaterror* au début des années 70.

De même, les coproductions internationales étaient là pour donner un air non espagnol au film : les noms des héros étaient anglo-saxons ou internationaux, tout comme étaient anglicisés les noms des acteurs, pour que le film semble être une production anglo-saxonne, donc « sérieuse ». De Ossorio a souvent raconté que *La Noche* avait été coproduite avec le Portugal pour éviter que la censure n'intervienne trop et n'interdise en fait la totalité du projet, car elle le faisait moins dans ces cas de coproduction. Il ajoute, amusé, que le Portugal n'avait mis que très peu d'argent dans le projet, juste ou une deux caméras, mais que le subterfuge avait fonctionné.

Néanmoins, et même si de Ossorio, après la mort de Franco, a raconté parfois qu'il voulait critiquer le régime franquiste par le biais de ses Templiers¹³, nous ne voudrions pas exagérer cette lecture-là. Dans la dialectique subtile entre intention de l'auteur et attente du récepteur, compliquée par le jeu de la censure, qui biaise et l'une et l'autre, il n'est pas démontré que le spectateur espagnol du samedi soir, ces années-là, soit venu au cinéma pour décoder un message caché que nous-même, chercheur, pourtant avide de ces signes-là, débusquons avec difficulté.

Influences et originalité

Quant aux différentes versions selon les pays de diffusion, elles semblent obéir à cette règle : les scènes très violentes ou dénudées des épisodes de la saga ont été coupées selon les pays, et la censure espagnole a mutilé ces scènes. Nous avons travaillé sur la version française de *La Noche*, d'une durée de 87 minutes, diffusée sur Arte, version qui nous semble valable comme objet d'étude, puisque nous avons pu la comparer avec d'autres versions existantes du film¹⁴ et constaté que les différences sont minimales, notamment par rapport à l'espagnole exploitée pendant le franquisme.

En fait, *La Noche* ne présente pas une terreur qui ne renverrait qu'à elle-même et au cinéma, de manière autotélique, ou aux pulsions scopiques sado-masochistes du spectateur de film (d'horreur). Néanmoins, le film s'inscrit dans cette mythologie archi-textuelle des histoires de monstres, qu'il décline avec plus ou moins d'originalité, davantage que du fantastique, qu'« incarnent » seuls, ici, les zombies et un personnage furtif de femme vampire.

13 « Dans un entretien donné après la période du Général Franco, de Ossorio affirmera qu'il y avait un côté politique dans la série des Templiers aveugles. Selon lui, les Templiers morts-vivants représentaient le régime fasciste qui gouvernait l'Espagne depuis des décennies, tandis que leurs victimes étaient le peuple » (« In an interview given after the General Franco period, de Ossorio would claim a political texture to the Blind Dead series. According to him, the undead Templars represented the fascist rule that Spain had been under for decades while their victims were the general masses »), signé Mirek, à lire sur latarnia.com.

14 Voir le site Internet qui compare les différentes versions DVD sorties dans le commerce : dvd.compare.net.

Pour ce qui est du scénario, nous nous contenterons de rappeler que le film raconte l'histoire, située dans une époque contemporaine, d'un trio : un homme, Roger Whelan et deux femmes, son amie Betty Turner et Virginia White, incarnés par des acteurs peu connus, sinon du circuit *bis* de l'époque. Ces personnages sont en proie au réveil de chevaliers templiers dans les ruines d'un château situé à l'orée du village portugais de Berzano. Virginia est tuée pour avoir passé la nuit seule dans les ruines de leur château, après une dispute avec le couple. Roger et Betty s'opposeront aux zombies en cherchant leur Virginia, et Roger y perdra la vie lui aussi. Entre-temps, Virginia, devenue vampire, mourra brûlée. Enfin, Betty sera la seule rescapée du trio, même si les Templiers morts-vivants s'attaquent, à la toute fin du film, à un train de voyageurs, provoquant un véritable carnage.

Pour son film, comme il l'a reconnu, de Ossorio s'est inspiré du film de George A. Romero *La Nuit des morts-vivants* (titre original : *Night of the Living Dead*, 1968), film matriciel précédant *La Noche* de trois ans, qui devient vite la base de l'horreur concrète et métaphorique des *seventies* qui s'annoncent, avec son noir et blanc cafardeux.

Mais de Ossorio invente, quant à lui, un zombie « sec », puisé dans l'histoire du Moyen Âge, innovation par rapport au zombie romerien et à l'Espagne, qui ignorait même cette figure, à l'époque, dans son cinéma : nouveauté qui, non seulement apporte un semblant de caution culturelle au film, mais enracine aussi ce cauchemar gothique dans nos racines et nos légendes, donc nos craintes ancestrales les plus profondes. C'est là l'apport d'Ossorio au fantastique des monstres au cinéma. Zombie sec, certes, mais au regard tout aussi apotropaïque que celui de ses camarades américains ; zombie, malgré tout, original, face aux zombies putrides de Romero, et à tous ceux qui ne vont pas tarder à défiler sur les écrans des années 70.

Ce modèle du zombie a donc son côté espagnol, puisque la légende des Templiers s'inspire de l'ordre religieux et militaire qui œuvra entre les XII^e et XIV^e siècles à accompagner les pèlerins pour Jérusalem, dans le contexte de la Guerre Sainte. Mais cet ordre fut combattu pour hérésie par l'Inquisition, en Espagne, et dissous par le Pape en 1312, ce qui fait de ces chevaliers des « héros », même maléfiques, fort peu recommandables pour le national-catholicisme. Sur cette source historique se greffent aussi d'autres éléments ésotériques.

Cette légende a été glosée, par exemple, dans les *Contes et Légendes* de Bécquer, ce que bien des commentateurs n'ont pas manqué de rapprocher du film d'Ossorio. Nous pouvons aussi penser, par la double proximité du thème et du lieu proches de l'action supposée de *La Noche*, aux différents mythes de Galice, la patrie d'Ossorio¹⁵, conjugués avec la nouveauté du zombie, vu comme analogon de la terreur absolue¹⁶.

15 De Ossorio assume cet enracinement de son œuvre dans les légendes galiciennes. Par exemple : « Les Templiers, mes personnages, sont les enfants de cette terreur des abbayes et des paysages dans le brouillard » (« Los Templarios, mis personajes, son hijos de ese terror de abadías antiguas y paisajes en neblinas »), selon de Ossorio (Olano et Crespo, dans Aguilar, 1999 : 358).

16 À rapprocher aussi des poèmes en prose signés par Aloysius Bertrand, et qui composent un *Gaspard de la nuit* (1842) très plastique. De Ossorio ne manque donc pas de prédécesseurs

Le scénario manque certes de motivation pour les personnages (pourquoi une jeune fille va-t-elle camper seule, de nuit, dans des ruines lugubres ? pourquoi diable les zombies à cheval se déplacent-ils au ralenti ?), mais telle est la loi du genre, tant horrifique que fantastique : après tout, si tous les jeunes gens étaient prudents et évitaient le camping dans des zones lugubres ou prétendument hantées, cela ferait longtemps que le spectateur ne pourrait plus voir de films d'horreur. Quant à l'idée de faire se déplacer les chevaliers au ralenti, elle est précisément l'une des grandes trouvailles du film, car les scènes en question font inmanquablement penser à un cauchemar et à son rythme si particulier. Le spectateur se retrouve sidéré, comme les protagonistes, qui ne peuvent échapper à leurs poursuivants, même si ces derniers se déplacent au ralenti.

Le genre fantastico-horrifique se nourrissant donc, tel le vampire, de soi-même et des films qui l'ont précédé, nous ne passerons pas sous silence que le titre donné à *La Noche* ait pu être inspiré par un grand succès de l'époque, *La Noche de Walpurgis* (*La Furie des vampires*, León Klimovsky, 1971), puisque le film d'Ossorio devait au départ s'appeler simplement *Terror ciego*. Mais nous songeons aussi aux différentes « Night », « Noite », « Nacht » ou « Nuit » des cinémas d'exploitation européens. Enfin, il faut dire que l'Argentin Klimovsky, dans sa *Noche de Walpurgis*, film sorti un an avant celle d'Ossorio en Espagne, utilisait déjà le ralenti pour l'un de ses spectres...

Une scène marquante et réussie est celle de la poursuite de l'employée d'une fabrique de mannequins en plastique par Virginia, devenue morte-vivante et vampire, ce qui relie un instant *La Noche* au genre du film de vampires. De Ossorio a dit à plusieurs reprises ce goût pour les mannequins ou les figures de cire, qu'il trouvait inquiétants. Après avoir quitté la morgue en mordant le gardien, Virginia s'attaque à la jeune employée de la fabrique et la pourchasse entre les mannequins, au point de se confondre visuellement avec certains d'entre eux. Elle meurt dans les flammes, comme une sorcière – et comme les Templiers combattus par l'Inquisition –, tandis qu'à côté d'elle fond une tête en plastique que le spectateur, l'espace d'un instant, croit être celle de Virginia, ce qui crée une éphémère image fantastique par ambiguïté.

Nous ne soutiendrons pas que cette scène soit originale du point de vue du thème, ni même de la mise en scène, puisque Mario Bava avait déjà joué de l'image de mannequins inquiétants dans *Six femmes pour l'assassin* (en italien : *Sei donne per l'assassino*, 1964).

Dans cette scène, le traitement de la couleur, qui crée un effet fantastique, par l'ambiance déréalisée qu'il provoque, est repris sans doute de Bava et de l'esthétique du *giallo*, le polar horrifique italien des années 50-70, dans lequel Bava, mais aussi Dario Argento (*Rouge profond* [*Profondo rosso*], 1975) ou Lucio Fulci (*L'Emmurée vivante* [*Sette note in nero*], 1977) se sont illustrés. Dans la seconde moitié du film, après la disparition de Virginia, le film se rapproche un instant de la forme plus traditionnelle du *giallo*, avec inspecteur(s), suspect, expertise du savant historien dans une bibliothèque et enquête policière.

prestigieux, même par simple coïncidence esthétique.

Ici, les us et coutumes du *giallo* sont digérés et réutilisés de manière efficace et esthétique, avant le retour final, lors de la poursuite dans le château, à l'ambiance médiévale du début. De Ossorio semble d'ailleurs être un esthète, du moins par moments. Citons l'image plastiquement impressionnante de la grenouille qui saute dans le sang de l'employé de la morgue que Virginia vient de tuer, un petit animal qui se retrouve lui-même rouge : nous avons là un exemple d'horreur mâtiné de fantastique réussi, en une conjugaison d'esthétisme et d'efficacité resserrée dans une image furtive qui se rappelle longtemps à nous.

Sexe et subversion

L'un des aspects les plus subversifs de *La Noche* est sûrement ce choix des Templiers, qui sont sans conteste les « méchants » de l'histoire, et qui le sont singulièrement en se montrant puritains. En effet, le spectateur ressent une « absence de motivations sexuelles dans les sacrifices réalisés par les Templiers »¹⁷, selon Ángel Sala¹⁸. Par exemple, c'est lorsque Virginia se couche nue dans son sac de couchage, après avoir lu quelques pages d'un roman bon marché et écouté de la musique pop/jazz sur son transistor, que les Templiers se réveillent et la tuent.

Nous pouvons voir dans cette scène, sans trop forcer l'interprétation, et en même temps que la fascination citée plus haut pour cette secte hérétique au parsifalisme évident, une critique du puritanisme religieux, voire de la censure du régime national-catholique contre la sensualité, le corps. Quand Virginia se déshabille, selon un critique anonyme, mais avisé, de *lacoctelera.com*, « en quelques minutes [...] elle a porté atteinte à la morale chrétienne et aux règles civiques de l'époque et, de ce fait, elle "mérite" de mourir »¹⁹.

Nous retiendrons aussi cet autre clin d'œil à la religion (catholique) bravée, dans la scène de lesbianisme *soft* entre Betty et Virginia, en un *flash back* vaporeux, où elles se remémorent leurs soirées coquines dans le couvent où elles étaient d'adolescentes écolières, se caressant un peu et s'embrassant. Or, dans cette scène, nous remarquons clairement à l'écran un crucifix et une image de la Vierge Marie.

Nous pouvons aussi parler de perversion scopique. Nul doute qu'une des originalités d'Ossorio, même dans un genre saturé d'obsessions et, très vite, de *gore*, est d'avoir anticipé en Espagne, à la manière de Jesús Franco, l'horreur voyeuriste et sado-masochiste des films à venir, particulièrement italiens, avec un côté sanglant et cru peu courant encore en Espagne, censure et morale obligent. La scène du prologue, d'un hyperréalisme *proto-gore*, avec la starlette portugaise blonde Britt Nichols, en est un bon exemple et constitue l'une des scènes clefs de *La Noche* en tant que film d'horreur sadique.

17 « ausencia de motivaciones sexuales en los sacrificios realizados por los templarios ».

18 Carlos Aguilar, *op. cit.*, p. 318.

19 « en unos minutos [...] ha atentado contra la moral cristiana y las reglas cívicas de la época y, por eso, "merece" morir ».

Dans cette scène de pré-générique qui surgit *ex nihilo* avec une violence d'autant plus forte, une jeune femme est sacrifiée par les Templiers du Moyen Âge, qui la dénudent sur une croix de saint André, futur ustensile de la sexualité SM, puis lui mutilent les seins à coups d'épée²⁰. La violence hyperréaliste est inouïe, comme celle du viol de Betty par un contrebandier, à un autre moment du film, ce qui a fait dire à certains critiques qu'il existe chez de Ossorio « une complaisance sadique-érotique »²¹.

Une fin gore... mais cachée

Achevons à présent ce parcours par un examen de la fin du film et ses astuces de mise en scène. Lorsque Betty est poursuivie par les Templiers, elle leur échappe momentanément en montant dans le train qui relie Lisbonne à Berzano. Mais les Templiers parviennent à y monter et tuent sauvagement les deux conducteurs, comme dans un western horrifique. Le cauchemar reprend alors de plus belle, même si – parce que ? – le spectateur ne voit pas grand-chose à l'écran, à peine le sang d'un enfant terrorisé qui éclabousse presque littéralement le spectateur, mais image osée à cause du tabou de la mort violente d'un enfant au cinéma. Le carnage est certes un peu plus long, un peu plus violent dans la version espagnole intégrale, disponible après rétablissement des passages coupés en son temps par la censure. Mais, ici, d'un point de vue de la mise en scène, l'astuce est que le spectateur *imagine*, et entend des cris, ce qui est pire qu'une monstration – terme particulièrement adéquat, ici –, comme on le sait bien, particulièrement grâce aux films de Jacques Tourneur et à sa maîtrise du hors-champ.

Lorsque le train arrive à Berzano, c'est-à-dire à la civilisation, il est accueilli par le chef de gare – de Ossorio lui-même, dans un *cameo* hitchcockien – et les futurs voyageurs ou amis et famille des passagers. Mais le spectateur, lui, sait que le sinistre train fantôme est bondé de cadavres dépecés et dévorés. De fait, le chef de gare voit d'abord du sang sur un wagon et trouve une Betty hagarde, cachée dans le charbon. Quelques voyageurs, entre-temps, poussent la porte du premier wagon, en même temps qu'un cri d'effroi, face au carnage. Les Templiers sont-ils encore là et vont-ils dévorer les nouveaux passagers, contaminant définitivement la civilisation ? Sont-ils retournés dans leurs tombes, ce qui laisserait quelque répit éphémère aux humains, après cette boucherie ? Le spectateur, lui, ne peut... trancher. Mais cette hésitation ne ressortit pas, selon nous, au fantastique, mais bien plutôt à la tension et à la mise en « suspens » du sort des personnages des films d'horreur, notamment à la fin des films (réussis).

20 C. Aguilar, *op. cit.*, p. 33. Ce prologue, ou techniquement pré-générique, était à l'origine situé dans le courant du film, au moment des explications données sur la légende des Templiers. Cette scène a été placée en ouverture des versions américaine et française pour en faire un prologue marquant et explicatif de la source de cette légende horrifique, comme à l'époque dans de nombreux films d'horreur (cf. *Le Masque de la mort rouge* [*The Masque of the Red Death*, 1964] de Roger Corman).

21 « una complacencia sádico-erótica ».

Le film s'achève par un zoom sur le visage hurlant de Betty, puis sur une main squelettique ensanglantant une pierre. Il s'agit donc de deux plans brefs et enchaînés qui avaient déjà été vus, tout aussi furtivement, par le spectateur, juste après le générique. Même si ce *flash forward* et cette fin n'avaient pas été du goût d'Ossorio, qui trouvait que le film se terminait trop abruptement, ils nous semblent particulièrement effrayants.

En guise de conclusion : de la terreur, plus que du fantastique

Pour conclure, nous aimerions dire que le film que nous venons d'étudier est une œuvre qui a marqué et son époque et le public qui y a eu accès. Il faisait montre d'une certaine originalité, dans le cadre même du *fantaterror* et de ses règles le plus souvent imitatives, étant donné qu'il fallait complaire au public populaire. Il se révèle néanmoins plus proche du film de terreur que du fantastique, une fois acceptée l'idée de l'existence de zombies templiers... Si nous prenons en compte les multiples contraintes exercées sur ces films dans l'Espagne du Caudillo, c'est-à-dire la censure, le manque de moyens accordés à ce type de production ou l'étroitesse de marge de manœuvre pour ce qui est de la thématique et de l'esthétique, nous nous devons de saluer le travail d'un artisan du cinéma *bis* comme de Ossorio.

Le fantastique espagnol s'orientait certes davantage, à l'époque, vers l'horreur que vers le surnaturel, mais, sans faire du peuple ibérique un peuple génétiquement porté sur le *gore* et la dysphorie, nous avons vu que le franquisme tardif pouvait avoir joué un rôle dans ce surgissement de monstres cathartiques, y compris chez de Ossorio. Tous éléments qui font d'un film comme *La Noche del terror ciego* un film « ibérique », en même temps qu'international. Quant à ce côté résolument *cheap* (budget, mais aussi interprétation, raccords ou vraisemblance), il est non seulement la loi du « genre », mais il montre clairement le talent d'un de Ossorio à pouvoir transformer – pour pasticher ici Baudelaire – la boue des contraintes matérielles en or des Templiers.

Emmanuel LE VAGUERESSE
 Université de Reims Champagne-Ardenne
 CIRLEP, EA 4299

Bibliographie

- AGUILAR, Carlos (coord.), *Cine fantástico y de terror español 1900-1983*, San Sebastián, Donostia Kultura/Semana de Cine Fantástico y de Terror, 1999.
- CAÏRA, Olivier, *Hollywood face à la censure. Discipline industrielle et innovation cinématographique*, Paris, CNRS, Coll. « Cinéma & Audiovisuel », 2005.
- FRANCO, Jesús, *Memorias del tío Jess*, Madrid, Santillana, 2004, éd. citée Suma de Letras, Coll. « Punto de Lectura », 2005.
- SEGUIN, Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Fernand Nathan, Coll. « 128 », 1994.

« Mon cinéma est comme un journal » : les films d'Eloy de la Iglesia comme chronique de la Transition

Eloy de la Iglesia est un réalisateur très controversé, Paul Julian Smith, un des tous premiers chercheurs à s'être intéressé de près à son œuvre, faisait remarquer au début des années 1990 que « *el cine de Eloy de la Iglesia no es ni mucho menos un cine intelectualmente respetado* »¹ et qu'en Espagne « *hablar de Eloy de la Iglesia es arriesgarse al ridículo o peor* »². Les choses ont heureusement quelque peu changé depuis, ses films suscitent une attention croissante de la part de la recherche universitaire, principalement en Angleterre, aux États-Unis et en France³. Toutes ces contributions proposent des lectures diverses et complémentaires d'une œuvre cinématographique beaucoup plus riche et complexe qu'il n'y paraît de prime abord. Elles confortent également la légitimité et la pertinence du cinéma d'Eloy de la Iglesia comme objet d'étude pour rendre compte de l'évolution de la société espagnole, notamment pendant la Transition, une époque d'intense activité pour le réalisateur.

Cinéma de l'urgence, chronique du temps présent

Nous allons précisément nous intéresser ici aux longs métrages qu'Eloy de la Iglesia a réalisés au cours de ces années, en montrant comment ceux-ci constituent une chronique filmique des changements politiques et sociaux intervenus tout au long de cette période cruciale de l'histoire contemporaine de l'Espagne, en même temps qu'une critique radicale de la Transition démocratique. Nous nous fixerons comme limites chronologiques 1975, l'année de la mort du dic-

1 « Le cinéma d'Eloy de la Iglesia n'est pas du tout un cinéma intellectuellement respecté ». Smith, Paul Julian, *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998, p. 133.

2 « Parler d'Eloy de la Iglesia c'est risquer le ridicule ou pire encore ». *Ibid.*, p. 161. Nous en avons nous-mêmes fait directement l'expérience, il y a quelques années au moment de commencer nos recherches sur ce cinéaste iconoclaste.

3 Nous pouvons citer deux remarquables exemples à l'Université de Reims Champagne-Ardenne avec les articles qu'Emmanuel Le Vagueresse a consacrés, en totalité ou en partie, au cinéma du réalisateur basque et l'intéressante étude de Maxime Breyse : *Le cinéma « quinqué » selon Eloy de la Iglesia. Corps à corps érotique et politique dans Navajeros, Colegas, El Pico et El Pico 2*, préface d'Emmanuel Le Vagueresse, Paris, Publibook, coll. « Terres hispaniques », 2011, qui éclaire, avec une extraordinaire acuité, la période *quinqui* d'Eloy de la Iglesia, ouvrant de nouvelles perspectives d'analyse.

tateur, et 1982, qui voit la victoire du PSOE aux élections législatives, période à l'intérieur de laquelle la plupart des historiens s'accordent à situer la Transition démocratique espagnole⁴. Entre ces deux dates, le réalisateur tourne pas moins de dix films. À l'exception de *El Sacerdote* (1979), dont le cadre temporel est très précisément situé en 1966, à la veille du référendum sur la Loi Organique de l'État, qui organisait la continuité du franquisme après Franco, toutes ses autres réalisations : *La Otra Alcoba* (1976), *Los Placeres ocultos* (1977), *La Criatura* (1977), *El Diputado* (1979), *Miedo a salir de noche* (1980), *Navajeros* (1980), *La Mujer del ministro* (1981), *Colegas* (1982), et enfin *El Pico*, réalisé en 1983 mais dont la diégèse débute en 1982, s'inscrivent explicitement dans la contemporanéité la plus immédiate, alors qu'à la même époque, nombre de cinéastes vont s'attacher à revisiter et à exorciser un passé que le régime franquiste avait longtemps occulté ou déformé⁵. Comme les journaux, les films d'Eloy de la Iglesia vont rendre compte des grands événements politiques et des principaux sujets de société qui faisaient l'actualité au moment de la réalisation. Le cinéaste prend très peu de recul par rapport aux faits historiques évoqués dans la diégèse, nous rapportant ceux-ci, sinon en direct, du moins en léger différé, le présent de la réalisation, le présent de l'histoire racontée dans le film et celui de sa réception par le spectateur finissent en effet par se rejoindre. Ainsi dans *Colegas*, sorti à la fin du mois d'octobre 1982, on peut voir des images de la Coupe du monde de football célébrée en Espagne en été de cette même année. De même, *El Pico* dont l'action commence au moment de la victoire du PSOE, sera présenté au festival de Saint-Sébastien moins d'un an plus tard.

Le réalisateur a lui-même revendiqué cette mission de chroniqueur du temps présent, comparant son cinéma à un journal, « *mi cine es como un periódico* » déclarait-il dans une interview accordée à l'hebdomadaire *Cambio*¹⁶ à la fin de l'année 1983⁶. Dans un autre entretien, il annonçait le projet d'une série pour la télévision en dix épisodes qui raconterait le passage de la dictature à la démocratie à travers dix de ses films auxquels il ajouterait des prologues documentaires et des entrevues avec des personnalités politiques⁷. Ce dessein, qui n'était peut-être qu'une boutade, ne fut jamais mené à bien, mais les films réalisés, qui font constamment appel à des éléments documentaires et à des effets de réel appuyés, sont là pour témoigner d'une volonté originale d'aborder l'actualité à travers le prisme de la fiction. Comme nous le verrons par la suite, au moins deux films font intervenir dans la diégèse un personnage de journaliste, dans

4 « On a pris l'habitude de désigner par le terme de transition toute la période comprise entre novembre 1975 et octobre 1982, [...] pour la plupart des auteurs, la transition ne s'achevait réellement que lorsque ces institutions firent la preuve de leur capacité à permettre l'alternance pacifique au pouvoir, c'est-à-dire en octobre 1982. Ainsi, la victoire des socialistes est interprétée comme un moment décisif pour la consolidation de la démocratie ». Francisco Campuzano, *L'élite franquiste et la sortie de la dictature*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 15.

5 Voir notamment : José Enrique Monterde, « El cine histórico durante la transición política » in *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, sous la direction de José A. Hurtado et Francisco M Picó, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, p. 45-63 ; Josefina Martínez, « Tal como éramos... el cine de la Transición política española », *Historia Social*, n° 54, 2006, p. 85-88.

6 « Mon cinéma est comme un journal ». Miguel Bayón, « No cerrar el pico: el director Eloy de la Iglesia lleva 20 años escandalizando », *Cambio 16*, n° 624, 14 nov. 1983, p. 176-177.

7 María Luisa Soto, « Eloy de la Iglesia: quiero superar el panfleto », *Pueblo*, 09/08/1983, p. 31.

un autre encore, *La Otra Alcoba*, on croit apercevoir fugacement le réalisateur lui-même, micro à la main, parmi la nuée de reporters qui interviewent le jeune technocrate ambitieux à sa descente d'avion.

L'extension du domaine du dicible

À partir de la mort du Caudillo, l'Espagne s'engage dans un processus de changements politiques profonds, qui vont avoir aussi des répercussions sur le cinéma, avec notamment l'assouplissement de la censure – les nouvelles normes de 1975 seront suivies de la fin de la censure des scénarios en février 1976 – avant sa suppression définitive en novembre 1977. Le cinéma d'Eloy de la Iglesia ne va pas échapper à cette évolution, profitant des nouveaux espaces de liberté, le réalisateur abandonne dans cette nouvelle étape de sa filmographie le thriller et la parabole et découvre les possibilités du mélodrame pour délivrer un message politique de plus en plus explicite. La composante idéologique s'affirme dans son œuvre, il a qualifié lui-même de « pamphlets de combat » les films réalisés à partir de 1975. Dans ces mélodrames pamphlétaires très contextualisés, Eloy de la Iglesia ne va cesser de s'intéresser au présent le plus immédiat et de questionner la société espagnole de la Transition, soulignant ses contradictions et dénonçant la permanence des ressorts de la domination de classe.

On peut distinguer deux phases dans la production d'Eloy de la Iglesia au cours de ces années. D'une part une première série de films, qui va de *La Otra Alcoba* à *El Diputado* – à laquelle se rattache une œuvre légèrement postérieure *La Mujer del ministro* –, centrée sur les classes privilégiées et mêlant intimement deux des plus importants tabous du franquisme, le sexe et la politique⁸ ; et d'autre part, un cycle axé sur la violence, la délinquance juvénile et la drogue, qui s'attache à représenter l'existence d'une contre-société, celle des laissés-pour-compte de la Transition.

La Otra Alcoba marque donc un point d'inflexion dans la filmographie du cinéaste, ce film inaugure, selon ses propres paroles, son étape naturaliste. Il s'explique sur ses intentions :

lo que quiero hacer es un cine que responda a problemas concretos, cotidianos, no intentar abarcar la esencia de los problemas desde

8 Pour le réalisateur, la sexualité fait partie intégrante du politique, au même titre que toutes les autres manifestations de la vie humaine : « *La política, en su principio general, abarca todo lo que es la vida del individuo y también el sexo. [...] creo que uno de los grandes errores que en cierto momento puede existir es que se marginen determinadas problemáticas por considerar que son de otro campo, de otro terreno, cuando la libertad del individuo es imparcelable e indivisible* » (« La politique, dans son principe général, englobe tout ce qui a trait à la vie de l'individu, y compris le sexe. [...] je crois qu'une des grandes erreurs qui peut être commise à un moment donné consiste à laisser de côté certaines problématiques, considérant qu'elles relèvent d'un autre champ, d'un autre terrain, alors que la liberté de l'individu est infragmentable et indivisible »). Antonio Egido, «El diputado, político y homosexual», *El Periódico*, 19/01/1979.

*la abstracción, como he hecho hasta ahora. Si hay posibilidad voy a llamar a las cosas por su nombre en mis películas.*⁹

Mais dans ce premier film, les référents politiques sont encore voilés car la censure veille. Marcos, un des personnages principaux, est un jeune technocrate prometteur lié au régime qui dirige une importante société publique et a des ambitions politiques. Défenseur d'une réforme limitée et pilotée par le pouvoir, il fustige à l'occasion d'un discours « *aquéllos que buscan soluciones drásticas* »¹⁰, une allusion directe aux partisans de la rupture. Dénué de tout scrupule, il n'hésite pas, pour intimider l'amant de sa femme, à faire appel à des hommes de main dont l'apparence physique – moustache, lunettes noires – et le comportement montrent des liens évidents avec la toute puissante Brigade Politico-Sociale. *La Otra Alcoba* rencontra des problèmes avec la censure qui, même si elle commençait à battre en retraite, tarderait encore quelque temps à disparaître. Cependant, par rapport aux films précédents, les demandes de modifications furent minimales, la commission exigea de couper quelques plans trop explicites dans les scènes d'amour et de supprimer des expressions jugées vulgaires dans la bande son. Pourtant la lutte des classes est un motif omniprésent dans ce film qu'un critique a qualifié de « mélodrame marxiste »¹¹ et dans lequel le personnage de Juan, le prolétaire abusé, se fait le porte-parole du refus de la résignation face à l'injustice sociale.

L'énorme succès commercial de *La Otra Alcoba* permet à Eloy de la Iglesia de mener à bien, l'année suivante, un projet qui lui tenait particulièrement à cœur, en pouvant compter sur des moyens financiers importants. D'autre part, la censure, bien que toujours présente, commençait à céder du terrain, ce qui va lui donner la possibilité de traiter ouvertement d'un sujet jusque là tabou. *Los Placeres ocultos* est, en effet, le premier film qui aborde aussi frontalement la question de l'homosexualité en Espagne. Il s'agit, selon son auteur, d'une œuvre hautement revendicatrice, et c'est ainsi qu'elle fut perçue par la communauté homosexuelle qui était en train de s'organiser en Espagne au sortir de la dictature : rappelons que la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación social*¹², qui visait entre autres catégories dangereuses pour la société les homosexuels, était encore en vigueur, et qu'elle ne sera abolie officiellement qu'en 1979. Si, comme dans *La Otra Alcoba*, il y a peu de références explicites à la situation politique espagnole du moment, à cause de la censure, le contexte social y est par contre encore une fois très présent, on retrouve dans ce film la problématique des rapports de domination entre classes sociales, qui passent aussi par le sexe et les relations

9 « Je veux faire un cinéma qui réponde à des problèmes concrets, quotidiens, et non pas tenter d'appréhender l'essence des problèmes depuis l'abstraction, comme je l'ai fait jusqu'à présent. S'il y a une possibilité, je vais appeler les choses par leur nom dans mes films ». Antonio Dopazo, « Eloy de la Iglesia », *Film Guía* n° 12, febrero-marzo 1976.

10 « Ceux qui cherchent des solutions drastiques ».

11 Carlos Aguilar y Francisco Llinás, « Visceralidad y autoría. Entrevista con Eloy de la Iglesia » in Carlos Aguilar *et al.*, *Conocer a Eloy de la Iglesia*, San Sebastián, Fílmoteca Vasca - Festival Internacional de Cine, 1996, p. 126.

12 « Loi de dangerosité et réhabilitation sociale ».

amoureuses, et le contraste entre privilégiés et dépossédés, entre quartiers bourgeois et prolétaires qui reviendront par la suite dans tous ses autres films.

La sortie du film coïncida avec les derniers sursauts de la censure, les membres de la commission eux-mêmes avaient conscience de livrer un combat perdu d'avance et qu'il était impossible d'aller à l'encontre de l'évolution générale de la société espagnole, mais ils décidèrent malgré tout d'interdire *Los Placeres ocultos*, jugeant inadmissible et révoltant, non pas tant le thème de l'homosexualité en soi que le traitement qu'en offrait le film¹³. Le réalisateur et le producteur, convaincus que les jours de la censure étaient comptés, refusèrent tout compromis et décidèrent de faire pression sur les censeurs en multipliant les déclarations et les projections de presse. *Los Placeres ocultos* était devenu pour le cinéma espagnol une sorte de sonde permettant de voir jusqu'où il était possible d'aller. Après deux mois d'une partie de bras de fer, le film fut finalement autorisé avec quelques coupures mineures, histoire pour les censeurs de ne pas perdre la face¹⁴.

Avec l'affaiblissement puis l'abolition définitive de la censure en novembre 1977, les références au contexte politique espagnol du moment se font plus précises dans les films suivants. Les événements historiques sont médiatisés principalement par la télévision, lucarne intra-diégétique par laquelle la réalité s'introduit dans l'univers fictionnel, mais aussi par la radio ou les grands titres des journaux, et vont permettre de situer très précisément l'action. Dans *La Criatura* on voit sur les images du journal télévisé l'enterrement des avocats de la rue d'Atocha assassinés par des terroristes d'extrême droite le 24 janvier 1977. Dans *El Diputado*, Carmen suit à la télévision l'ouverture solennelle de la première législature des Cortès de la Monarchie dont fait partie son mari, et écoute le discours prononcé par le Roi à cette occasion le 22 juillet 1977. *Colegas*, on l'a vu, nous offre des images de la Coupe du monde de football. Enfin, dernier exemple, dans *El Pico*, la famille de Paco assiste pendant le dîner à la retransmission télévisée du discours d'investiture de Felipe González qui vient de gagner les élections législatives du 28 octobre 1982. Mais les événements historiques rapportés par les médias ne servent pas uniquement à inscrire l'action dans un cadre spatio-temporel très précis, ils sont aussi très souvent intégrés dans la diégèse, car la politique va désormais se retrouver au cœur de l'intrigue.

La Criatura est ainsi le premier film où elle apparaît explicitement comme un élément fondamental de la trame narrative. Il décrit en effet les débuts de la carrière d'un politicien d'extrême droite, présentateur à la télévision¹⁵, arriviste, bigot et impuissant qui, au début de la Transition, se lance en politique

13 Une décision tout à fait exceptionnelle, très peu de films réalisés en Espagne sous le franquisme ont été frappés d'une interdiction totale : seuls *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971) et *La Respuesta* (José María Forn, 1975) avaient subi auparavant ce sort.

14 « Expediente de la Comisión de calificación de películas », Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, 36/5232.

15 Son apparence physique est un clin d'œil à l'animateur vedette de l'époque, José María Íñigo ; reconnaissable à son énorme moustache, celui-ci créa et présenta des émissions très populaires comme *Estudio abierto* (1970-1974 et 1983-1985), *Directísimo* (1975-1976), *Esta noche... Fiesta* (1976-1977), qui reproduisaient la même formule éprouvée : un habile mélange de talk-show et de variétés toujours enregistré en direct.

pour sauver l'Espagne du chaos, afin que « *a nuestras calles vuelvan la alegría y el orden* »¹⁶ proclame-t-il devant les militants rassemblés. Le parti qu'il rejoint, Alianza Nacional Española, est une combinaison d'Alianza Popular, la formation créée en octobre 1976 par Manuel Fraga Iribarne – ancien ministre franquiste de l'Information et du Tourisme puis ministre de l'Intérieur du premier gouvernement de la Monarchie – et du parti d'extrême droite Fuerza Nueva fondé par Blas Piñar en 1976. Le leader du parti fictif, le professeur Celanova, emprunte d'ailleurs aux dirigeants de ces deux groupements politiques, si par son physique il rappelle plutôt Blas Piñar, son patronyme galicien et sa carrière de professeur d'université renvoient à Manuel Fraga Iribarne.

Réalité référentielle et fiction sont encore plus intimement imbriquées dans *El Diputado*. Roberto Orbea, le député de la fiction est arrêté le 3 avril 1976 avec l'ensemble des dirigeants de Coordinación Democrática¹⁷, après une conférence de presse interdite, et envoyé à la prison de Carabanchel¹⁸. Il se présente ensuite comme tête de liste d'un parti de la gauche marxiste aux premières élections démocratiques du 15 juin 1977. On assiste plus tard à une de ses interventions à la tribune du Congrès des députés dans laquelle il condamne la violence de l'extrême droite qui tente de torpiller le processus démocratique. Roberto explique en voix *off* un peu plus loin dans le film qu'il a assisté aux réunions qui déboucheront sur les Pactes de La Moncloa en octobre 1977 et qu'il a fait également partie de la commission chargée d'élaborer la future Constitution.

Un grand nombre de personnages historiques défilent dans les films, certains participent directement à l'intrigue et apparaissent cachés derrière des personnages de fiction, mais les informations biographiques qui nous sont données ainsi que le physique des acteurs qui les interprètent ne laissent guère de place au doute quant aux clefs de lecture. On a déjà évoqué le professeur Celanova, dirigeant d'Alianza Nacional Española ; dans *El Diputado*, le personnage du secrétaire général du parti, le professeur Eusebio Moreno Patrana, « *varias veces procesado por subversión* », et « *apartado de su cátedra* »¹⁹ est un alter ego d'Enrique Tierno Galván, le futur maire de Madrid, alors que le président du Gouvernement qui assiste à la réception donnée pour l'anniversaire d'Antonio dans *La Mujer del ministro*, montre une très grande ressemblance physique avec Adolfo Suárez, dont il imite les tics de langage. D'autres personnages renvoient aussi à des individus dont la présence était habituelle dans les médias de l'époque : le correspondant de presse sud-américain, militant d'extrême droite qui bénéficie de complicités policières dans *El Diputado* est directement inspiré de Jorge Cesarsky, un ultra argentin membre de la Triple A²⁰, collaborateur pré-

16 « Dans nos rues la joie et l'ordre reviennent ».

17 Appelée aussi « Platajunta », organisation unitaire d'opposition au franquisme créée en mars 1976, fruit de la fusion de la *Junta Democrática de España*, contrôlée par le PCE, et de la *Plataforma de Convergencia Democrática* animée par le PSOE.

18 Cet événement est capital pour l'intrigue puisque c'est la rencontre avec un jeune prostitué lors de son séjour en prison qui va être à l'origine de la tentative de chantage orchestrée par l'extrême droite pour déstabiliser son parti.

19 « Plusieurs fois poursuivi pour subversion » et « déchu de sa chaire ».

20 *Alianza Anticomunista Argentina*, organisation paramilitaire d'extrême droite active au début des années 1970 en Argentine.

sumé des services de renseignements de la Garde Civile et impliqué dans plusieurs affaires d'assassinats politiques au début de la Transition. Dans le même film, le personnage du sinistre policier Carrés, lié aux organisations d'extrême droite rappelle par son patronyme et son physique Juan García Carrés, un ancien dirigeant des syndicats verticaux franquistes, qui devint au début de la Transition une des têtes visibles des nostalgiques de la dictature, il sera ensuite le seul civil condamné pour sa participation au putsch militaire du 23 février 1981.

Mais *El Diputado* fait également se rencontrer les personnages de la fiction et des personnalités politiques de tout premier plan bien réelles dans un dispositif proche du docu-fiction. Lorsque Roberto, le député du titre prononce son discours à la tribune du Congrès, on reconnaît sur des images d'archives intégrées dans le montage, Santiago Carrillo, Dolores Ibárruri, Manuel Fraga Iribarne, Felipe González et Alfonso Guerra, ainsi qu'un premier plan du président du Gouvernement, Adolfo Suárez qui écoute attentivement ses paroles en contrechamp, depuis les bancs de l'hémicycle, accentuant ainsi l'effet de réel. Le montage fera également apparaître Roberto devant le palais de La Moncloa, accompagné du secrétaire général de son parti, parmi les signataires des célèbres Pactes, Felipe González, Enrique Tierno Galván, Manuel Fraga et Santiago Carrillo, descendant de voiture sous les flashes des journalistes. Dans la prison de Carabanchel, Juan Antonio Bardem tient son propre rôle et évoque dans une conversation avec Roberto Orbea, le député fictif, les personnalités historiques²¹ arrêtées en même temps qu'eux sur ordre de Manuel Fraga, ministre de l'Intérieur – et véritable bête-noire du réalisateur –, cette fois nommément cité²².

On le voit bien, la vraisemblance est un postulat majeur du cinéma d'Eloy de la Iglesia, un cinéma fortement ancré dans la réalité du temps présent. C'est justement dans ce dernier film où la réalité référentielle est omniprésente, que l'on voit apparaître pour la première fois avant le générique la formule consacrée : « *Todos los hechos y personajes que forman parte del argumento de esta película son ficticios. Cualquier parecido o semejanza con la realidad es pura coincidencia* »²³. Mais cet avertissement de pure forme, probablement imposé par les producteurs, revêt ici une dimension éminemment ironique, car tout le dispositif incite à une lecture référentielle de l'histoire racontée, faisant apparaître dans le récit des lieux, des événements et des visages très familiers pour les spectateurs de l'époque et suscitant de nombreuses rumeurs autour de l'identité du député réel qui aurait inspiré le personnage de fiction.

21 « Simón [Sánchez Montero], Ramón [Tamames], Paco Romero, Marcelino [Camacho]... ».

22 « *En realidad todo comenzó cuando fui detenido por la manifestación convocada por Coordinación Democrática el 3 de abril de 1976. El entonces ministro de Gobernación, Manuel Fraga Iribarne, decidió que un grupo de dirigentes demócratas que nos encontrábamos reunidos en el hotel Palace ingresáramos en la prisión de Carabanchel* » (« En réalité tout a commencé lorsque j'ai été arrêté suite à la manifestation organisée par la Coordination Démocratique le 3 avril 1976. Le ministre de l'Intérieur de l'époque, Manuel Fraga Iribarne, décida d'envoyer à la prison de Carabanchel un groupe de dirigeants démocratiques qui nous trouvions réunis à l'hôtel Palace »).

23 « Tous les faits et personnages qui font partie de l'intrigue de ce film sont fictifs. Toute ressemblance ou similitude avec la réalité n'est que pure coïncidence ».

Bien que réalisé en 1981, après *Miedo a salir de noche* et *Navajeros*, films qui inaugurent une nouvelle étape dans la carrière du réalisateur, *La Mujer del ministro* se rattache néanmoins esthétiquement et thématiquement à la première période du cinéma post-franquiste d'Eloy de la Iglesia, et vient clore le cycle initié par *La Otra Alcoba* en 1976. L'origine du projet remonte d'ailleurs à ce dernier film. Le personnage du ministre, interprété par le même acteur, Simón Andreu, est la continuation du technocrate ambitieux de *La Otra Alcoba*, maintenant bien installé en politique, puisqu'il a obtenu un portefeuille ministériel. *La Mujer del ministro* fut tourné au début de l'année 1981, dans les mois qui virent la chute d'Adolfo Suárez et la tentative de coup d'état du 23 février, qui surprit l'équipe en plein tournage²⁴. Comme à son habitude, Eloy de la Iglesia incorpore de nombreuses références à l'actualité immédiate espagnole, car au-delà de l'histoire du ministre impuissant et corrompu et de son épouse infidèle, qui emprunte à la fois au mélodrame et au thriller policier, le film se veut une radiographie complète de l'Espagne de l'époque et passe en revue les sujets les plus brûlants : les attentats de l'ETA visant les installations touristiques, les conspirations militaires et tentatives de coup d'État, les rumeurs sur des groupes terroristes secrètement manipulés par le pouvoir, les luttes intestines au sein des services secrets, l'apparition d'organisations anti-terroristes d'extrême droite, ici appelée « *Batallón Patriótico Antiseparatista* » – une référence claire au Batallón Vasco-Español et à la guerre sale menée par les gouvernements centristes au Pays basque –, la corruption et les trafics d'influence liés à la construction et à l'exploitation des centrales nucléaires...

L'envers du décor

La filmographie d'Eloy de la Iglesia abandonne ensuite progressivement les classes privilégiées et les cercles politiques – ceux qui font l'Histoire – pour s'intéresser au sort des milieux populaires et marginaux – ceux qui la subissent –, à travers les nouveaux fléaux qui frappent la société espagnole à la fin des années 1970 et au début des années 1980 : insécurité, délinquance juvénile, développement inquiétant de la consommation d'héroïne, crise économique et chômage...

La dimension politique est encore omniprésente dans *Miedo a salir de noche*, qui a recours à un humour grotesque, proche de l'*esperpento* pour traiter le problème de l'insécurité, exploité sans vergogne par la presse d'extrême-droite afin de remettre en cause le système démocratique. Le générique s'ouvre sur un carton : « *Cientos de personas abandonaron la ciudad huyendo del caos y de la inseguridad* »²⁵, puis défilent sur un fond rouge des images de scènes de violence recouvertes de manchettes de journaux qui rendent compte de vols à main armée, d'assassinats, de viols, d'agressions... tandis que la télévision annonce des attentats contre les militaires et la mise en place d'importantes mesures de

24 Fabián Mauri, *Agujero negro: conversaciones con Eloy de la Iglesia*, La Coruña, Montaner, 1998, p. 92-93.

25 « Des centaines de personnes désertent la ville fuyant le chaos et l'insécurité ».

sécurité. Quelques instants plus tard on voit des images de l'explosion dans la cafétéria California²⁶, alors que le protagoniste traverse en voiture un Madrid fantasmagique, vidé de ses habitants et que la radio évoque des groupes incontrôlés dans le quartier bourgeois de Salamanca agitant des drapeaux et criant : « *Ejército al poder y alzamiento nacional* »²⁷.

Le film montre comment cette psychose affecte la vie d'une famille de la classe moyenne : les parents n'ont plus de relations sexuelles à cause du stress provoqué par l'insécurité, la grand-mère, qui vit dans la nostalgie de la dictature du général... Primo de Rivera, lorsque l'on pouvait encore se promener dans le parc du Retiro sans crainte d'être violée, est traumatisée par la perspective d'une nouvelle guerre civile et stocke dans sa chambre d'importantes quantités de nourriture dont la décomposition produit une odeur insupportable. La famille reste cloîtrée chez-elle à regarder la télévision qui diffuse à longueur de journée des images de faits divers sanglants, ou à lire *El Imparcial*²⁸. Gagnés par l'hystérie sécuritaire, les habitants de l'immeuble prennent la décision de blinder leurs portes et d'engager un vigile inepte qui sera le déclencheur du drame final. La fin du film rompt cependant le cercle vicieux : après la mort absurde du vieux voisin libertaire, provoquée par le gardien armé, le personnage principal ouvre les yeux sur la manipulation dont il a fait l'objet et décide d'emmener sa famille danser au bal populaire de la fête du quartier, faisant fi des fausses rumeurs propagées de façon intéressée par les forces réactionnaires, et préférant les risques de l'insécurité dans une société démocratique à un retour à un régime dictatorial.

Après avoir mis en scène la classe moyenne terrorisée par le sentiment d'insécurité, Eloy de la Iglesia va s'intéresser à ceux qui sont à l'origine de cette vague de violence. Avec *Navajeros*, il inaugure un cinéma plus dur, centré sur des personnages de jeunes marginaux. Le film prend l'aspect d'un reportage biographique pour raconter le destin tragique d'un célèbre délinquant, José Joaquín Sánchez Frutos surnommé El Jaro, dont la mort violente à 16 ans avait fait la une des journaux. À partir de *Navajeros*, les films du cinéaste basque s'inscrivent dans ce que l'on appelle le cinéma *quinqui*, un sous-genre du cinéma policier né pendant la Transition qui narrait les méfaits de jeunes délinquants souvent interprétés par des acteurs non professionnels issus des mêmes milieux que ceux représentés à l'écran.

La caméra n'hésite pas à montrer l'envers du décor d'une Espagne oubliée, dans ce qu'elle a de plus sordide ni à plonger au plus profond de la marginalité, dans le but de dénoncer une société dont la propre logique génère des délinquants et des toxicomanes. « Ses choix narratifs se dépouillent peu à peu », nous explique Maxime Breysse,

26 L'explosion d'une bombe dans cette cafétéria madrilène le 26 mai 1979 causa neuf morts et quarante blessés. À la fin du film le journal télévisé diffuse des images des attentats commis par ETA politico-militaire le 29 juillet 1979 à Madrid dans le cadre de sa campagne de lutte contre les intérêts touristiques espagnols, les terroristes basques firent exploser simultanément des bombes dans les gares d'Atocha et de Chamartín et à l'aéroport de Barajas tuant six personnes au total.

27 « Armée au pouvoir et soulèvement national ».

28 Quotidien d'extrême droite (1977-1980).

et ôtent leur carapace métaphorique pour revêtir les postulats du cinéma *quinqui*, qui ne se contente pas d'effleurer la réalité sociale espagnole mais la pénètre pour mieux saisir, *in fraganti*, sans concessions ni tabous, la singularité de ses mécanismes.²⁹

Par l'intermédiaire du personnage du journaliste qui cherche à interviewer El Jaro, *Navajeros* tente de comprendre le monde des *quinquis* dont la presse a donné une vision réductrice, et dénonce du même coup la manipulation politique dont ils font l'objet.

Eloy de la Iglesia poursuit dans *Colegas* l'exploration de la vie de la jeunesse issue des quartiers populaires de la périphérie madrilène. Si *Navajeros* était le portrait de jeunes marginaux, *Colegas* décrit les mécanismes qui vont faire tomber des jeunes gens sans histoires dans la délinquance, à cause du chômage et de l'incompréhension familiale. Ceux-ci habitent un édifice monstrueux, planté entre un terrain vague et la M 30, le périphérique madrilène, qui marque une frontière physique entre le centre et la périphérie.

Le film aborde de front le sujet alors brûlant de l'avortement, qui était encore illégal en Espagne et puni de peine de prison. La réforme du Code Pénal pour permettre sa dépénalisation partielle figurait d'ailleurs dans le programme du PSOE pour les élections d'octobre 1982. C'est en effet la grossesse non désirée de la jeune fille, dans un contexte de chômage et de manque de perspectives en général, qui amène les jeunes personnages à tremper dans des trafics illégaux. *Colegas* décrit les efforts dérisoires et désespérés du frère et du fiancé de Rosario pour réunir l'argent nécessaire à payer l'avortement. Ils tentent tout d'abord de le faire par des moyens légaux, puis tombent peu à peu dans la petite délinquance avant de se voir entraînés malgré eux dans une spirale de violence qui leur sera fatale. *Colegas* montre dans toute sa crudité le caractère sordide des avortements clandestins, la séquence chez la faiseuse d'anges est tournée à la manière d'un documentaire. Pour la première fois un film prend clairement parti en faveur de la légalisation de l'avortement, ou plutôt de la liberté de choisir pour la femme, s'opposant en cela aux drames moralisateurs et sensationnalistes de la fin du franquisme ou du début de la Transition tels que *Aborto criminal* (Ignacio F. Iquino, 1973), *El precio del aborto* (Juan Xiol, 1975) ou *Abortar en Londres* (Gil Carretero, 1977) qui présentaient l'interruption de grossesse comme un crime abominable dont tôt ou tard il fallait payer le prix. Le film d'Eloy de la Iglesia présente l'avortement clandestin comme une expérience terriblement traumatisante pour la jeune fille, mais ne porte aucun jugement moral sur sa décision, même si Rosario fait finalement le choix de garder l'enfant, envisageant dans un premier temps de le faire adopter par une famille aisée afin qu'il ait une meilleure vie qu'elle, avant de décider de l'élever elle-même avec son fiancé, loin du quartier où ils ont grandi.

Mais *Colegas* aborde bien d'autres problèmes qui faisaient la une des médias en cette période de crise économique et de profonds changements sociolo-

29 Maxime Breysse, *op. cit.*, p. 31-32.

giques, comme le chômage, le manque d'opportunités pour les jeunes des banlieues, la sexualité adolescente ou encore les conflits générationnels. On voit également comment la drogue commence à pénétrer la société espagnole.

Deux questions particulièrement polémiques de l'Espagne du début des années 80, sont au centre de l'intrigue d'*El Pico* : le nationalisme basque et l'action de la Garde Civile dans la communauté autonome d'une part, et l'augmentation préoccupante de la consommation de drogues dures chez les jeunes Espagnols d'autre part. L'idée du scénario est née, selon ses auteurs, d'un fait divers survenu à Madrid, un jeune héroïnomane en état de manque avait tué un trafiquant avec l'arme de service de son père, officier de la Garde Civile³⁰. Mais Eloy de la Iglesia et Gonzalo Goicoechea, son coscénariste habituel depuis *El Diputado*, décidèrent de transposer l'action au Pays basque et de lier la consommation d'héroïne au terrorisme et à la complicité supposée des forces de l'ordre dans le trafic de drogue. D'un point de vue dramatique, cette localisation permettait de tirer profit d'un contexte politique très tendu, en confrontant deux pères : un officier de la Garde Civile et le dirigeant d'un parti politique nationaliste qui considère ce corps comme une armée d'occupation. Le titre associe déjà la drogue à la Garde Civile, le terme *pico* faisant référence aussi bien, dans un registre argotique, à l'injection d'héroïne qu'au tricorne caractéristique des gardes civils, et par métonymie aux agents de ce corps armé³¹. La polysémie du terme ne s'arrête pas là, *abrir el pico* c'est aussi « l'ouvrir » et *El Pico* l'ouvre, en effet, pour dire beaucoup de choses dérangeantes sur la situation au Pays basque ou sur la drogue. Le film montre des agents de la Garde Civile brutalisant des détenus dans les casernes, accuse le commandement d'encourager le trafic de drogue, en payant ses informateurs avec de l'héroïne, des rumeurs qui avaient été évoquées dans la presse mais restaient encore largement inédites au cinéma.

Provoquer, dénoncer, faire réagir

Pris dans leur ensemble, les films précédemment cités nous offrent donc une chronique très complète de cette époque complexe dont ils constituent en quelque sorte une contre-histoire, selon l'expression consacrée par Marc Ferro, à contrecourant de l'optimisme institutionnel. Le cinéma d'Eloy de la Iglesia ne se contente pas de donner au spectateur des coordonnées spatio-temporelles très précises ou d'introduire dans la diégèse des événements ou des personnages historiques afin d'accentuer l'effet de réel, ces éléments servent de base à l'élaboration d'un discours très construit sur les enjeux et les limites des changements qui sont en train de se produire en Espagne ; ses films portent un regard critique et provocateur³² sur une Transition jugée incomplète et insuffisamment démo-

30 Carlos Aguilar, *op. cit.* p. 155 ; Fabián Mauri, *op. cit.* p. 92.

31 Désignés aussi sous le terme dérivé de *picoletos*.

32 « Dando en los cojones: Eloy de la Iglesia y el populismo radical » (« Casser les couilles : Eloy de la Iglesia et le populisme radical ») est le titre évocateur du chapitre que John Hopewell consacre au réalisateur dans *El cine español después de Franco* (Madrid, El Arquero, 1989, p. 233-242).

cratique. Une volonté pédagogique parcourt toute son œuvre, son cinéma ne se contente pas de montrer, il démontre, il explique. Eloy de la Iglesia ne se satisfait pas d'un simple constat, ses films doivent, *in fine*, provoquer une prise de conscience du spectateur.

Lorsqu'il aborda la question de la transition politique dans une perspective critique, le cinéma espagnol adopta en effet deux points de vue antagonistes, nous explique Jean-Paul Aubert, d'un côté, les comédies réactionnaires « résidus un peu rances d'une époque révolue », qui dénonçaient la corruption des mœurs et la gabegie associées à l'ouverture démocratique³³, alors qu'« à l'opposé sur l'échiquier politique, un certain nombre de réalisations développèrent un regard critique sur une transition qu'elles jugeaient insuffisamment démocratique et, à tout le moins incomplète »³⁴. Eloy de la Iglesia adopte résolument dans ses films le second point de vue qu'il associe à un cinéma populaire, destiné à un public le plus large possible. L'objectif avoué est de ne pas laisser ce champ libre à la droite réactionnaire.

Dans des films en prise directe avec l'actualité du moment, Eloy de la Iglesia met son cinéma au service d'un message politique et fait une lecture radicale de la Transition, soulignant l'échec de la voie réformiste et montrant la permanence des structures sociales oppressives malgré le changement politique, car que nous disent ses films sinon que la réforme est une stratégie des classes dominantes pour maintenir leur pouvoir intact ? Le cinéma d'Eloy de la Iglesia montre que la droite espagnole, héritière du franquisme, ne peut pas s'intégrer dans le nouvel espace démocratique qui est en train de se construire. Les partis de droite sont présentés comme les continuateurs directs du franquisme, incapables d'évoluer et de s'intégrer dans le jeu démocratique. On remarquera que tous les politiciens de droite qui apparaissent dans ses films sont impuissants.

El Diputado dénonce la persistance des forces répressives du franquisme dans l'Espagne de la Transition, à travers l'infiltration d'éléments d'extrême droite dans la police et les services secrets qui n'ont pas subi d'épuration et perpétuent les vieilles méthodes de la dictature. *La Mujer del ministro* montre clairement que les militants du groupe terroriste inspiré des GRAPO³⁵ ne sont que des marionnettes manipulées par la police ou le gouvernement de l'UCD, représenté par le ministre du titre qui, par ailleurs, n'est qu'un délinquant corrompu et sans scrupules. Le ministre s'est joué de tout le monde, il a concédé des autorisations de construction de nouvelles centrales nucléaires contre de juteux pots

33 On peut citer à titre d'exemple les comédies de l'ineffable tandem Rafael Gil - Vizcaino Casas : *Y al tercer año, resucitó* (1980), *De Camisa vieja a chaqueta nueva* (1982), *Las Autonosuyas* (1983) ; ou encore celles de Mariano Ozores : *¡Qué vienen los socialistas!* et *Todos al suelo* (1982). Pour une analyse du cinéma réactionnaire on consultera le chapitre « *Las Últimas trincheras: entre la crítica de costumbres y el extremismo nostálgico* » dans Javier Hernández Ruiz, et Pablo Pérez Rubio, *Voces en la niebla: el cine durante la Transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 45-53 ou encore John Hopewell, *op. cit.*, p. 323-327.

34 Jean-Paul Aubert, « Le cinéma de l'Espagne démocratique, les images du consensus », *Vingtième siècle*, n° 74, avril-juin 2002, p. 142.

35 *Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre* : organisation terroriste d'inspiration maoïste constituée en juin 1975 à la suite du « congrès reconstituitif » du PCE(r), Parti Communiste Espagnol (reconstitué). Les GRAPO avaient recours au hold-up, au racket et à la demande de rançon pour financer leurs opérations. Voir Rafael Gómez Parra, *GRAPO: Los hijos de Mao*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1991.

de vin, et a monté de toutes pièces son enlèvement et son assassinat par des terroristes d'extrême-gauche, pour, après avoir changé de visage, pouvoir profiter des millions qu'il a détournés.

C'est peut-être dans *Miedo a salir de noche* que le message politique est le plus explicite. Il s'agit d'une œuvre engagée, tournée dans l'urgence pour défendre le système démocratique et contrer la propagande de l'extrême droite franquiste, le cinéaste a considéré sa réalisation comme une obligation citoyenne. La psychose de l'insécurité amplifiée par la presse ultra était en effet utilisée par les nostalgiques du franquisme pour discréditer le nouveau régime démocratique, jugé responsable de l'augmentation de la criminalité, et asseoir l'idée selon laquelle « *con Franco vivíamos mejor* »³⁶. Ces secteurs cherchaient à convaincre l'opinion publique que les libertés démocratiques étaient la cause de la vague de violence qui frappait le pays, pour justifier ainsi le retour à un régime autoritaire, faisant peser la menace d'un coup d'État militaire comme une épée de Damoclès sur la jeune démocratie. *Miedo a salir de noche* est une fable sur une société qui a peur de la liberté ; la chanson « ¡Que viene el lobo! »³⁷, revient tel un leitmotiv, afin de mettre en garde les Espagnols contre le méchant loup qui va se saisir du prétexte de l'insécurité pour reprendre le pouvoir.

Une préoccupation centrale dans l'œuvre du cinéaste transparaît dans ce dernier film : la nécessité d'allier cinéma populaire et discours politique de gauche, alliée dans ce cas précis à celle de ne pas abandonner le terrain de la comédie populaire au discours réactionnaire. Bardem avait fait une tentative similaire avec *El Puente* en 1976, dans lequel le créateur du *landismo* interprétait le rôle d'un ouvrier qui s'éveillait à la conscience politique. Eloy de la Iglesia s'est exprimé sur sa conception d'un vrai cinéma populaire : « *lo que yo llamo cine popular es lo que no sirve sólo para divertir a la gente, sino que al público de barrio les cuenta, les informa de algo* »³⁸, revendiquant haut et fort la dimension didactique de ses films, des films qui doivent aider le public à prendre conscience de la réalité qui l'entoure.

La dimension didactique est également très présente dans *Navajeros*, où le personnage du journaliste, interprété par José Sacristán, avec qui nous partons à la découverte des banlieues misérables de Madrid, sur les traces d'El Jaro, analyse les causes sociales de la violence, égrenant tout au long du film des statistiques et autres données sociologiques pour démontrer que la délinquance naît de l'injustice sociale et que le système lui-même génère une violence inévitable³⁹. Narrateur intradiégétique, il reste en marge de l'intrigue principale, – il ne parviendra jamais à rencontrer El Jaro, alors que cela constitue son unique objectif – et offre un point de vue externe, commente et interprète l'action en

36 « Avec Franco nous vivions mieux ».

37 « Gare au loup ! ».

38 « Ce que j'appelle cinéma populaire ne sert pas seulement à divertir les gens, mais raconte quelque chose au public de quartier, lui donne des informations ». Paloma Lagunero, « Eloy de la Iglesia: Yo también soy un marginado », *La Calle*, 26/02/1980.

39 « *Los delincuentes no hacen más que ser consecuentes con los valores de la sociedad que los genera* » (« Les délinquants ne font qu'être conséquents avec les valeurs de la société qui les génère ») a expliqué Eloy de la Iglesia dans une interview publiée par *El Periódico* (« De la Iglesia muestra a los Navajeros como son » 14/10/1980).

voix *off* dans une perspective marxiste, tout en posant un regard profondément pessimiste sur l'évolution de la société post-franquiste.

Les forces de l'ordre apparaissent sous un jour particulièrement peu reluisant, les policiers sont présentés comme des individus corrompus qui rançonnent les prostituées. Deux gardes civils n'hésitent pas à tirer plusieurs rafales de mitraillette sur un jeune garçon désarmé qui lève les mains. Dans une autre scène El Jaro est frappé violemment dans les dépendances policières, et lorsqu'un supérieur empêche le policier d'aller plus loin, celui-ci accuse la démocratie d'être à l'origine de la vague de violence, faisant le parallèle entre démocratisation et insécurité :

cuando una señora venga diciendo que le han robado el bolso de un tirón o alguien que le han robado su automóvil que se lo vaya a contar a la democracia y a la madre que la parió.⁴⁰

La police est étroitement liée aux organisations d'extrême droite qui tentent de torpiller le processus démocratique dans *El Diputado* et *La Mujer del ministro*. Les policiers sont des auxiliaires efficaces des puissants, auxquels à l'occasion ils servent d'hommes de main pour mieux asseoir leur domination, recourant au besoin à l'intimidation et à la violence physique. La Garde civile est accusée de torturer les détenus et d'être impliquée dans le trafic de drogues dans *El Pico*.

Plus que sur les réussites de la Transition, le cinéma d'Eloy de la Iglesia va insister sur ses imperfections et ses blocages. Ses films vont s'attacher à représenter les difficultés et les renoncements de la Transition : la violence, la répression policière, les attentats, la crise économique. Eloy de la Iglesia brosse un tableau très pessimiste de cette période, très éloigné du discours dominant associé à une Transition qui a été peut-être trop rapidement et trop unanimement qualifiée d'exemplaire, aussi bien en Espagne qu'à l'étranger. La société espagnole apparaît polarisée entre possédants et dépossédés, gagnants et perdants, la logique capitaliste règne, y compris dans les relations sexuelles et amoureuses, la corruption est omniprésente.

La victoire socialiste qui est habituellement associée dans les images d'actualité à des scènes de liesse et des concerts de klaxons ne provoque aucune euphorie particulière dans *El Pico*. L'heure n'est pas aux réjouissances chez les Torrecuadrada, alors que réunis à l'heure du dîner, ils regardent à la télévision le discours d'investiture de Felipe González, il est vrai que le chef de famille, commandant de la Garde civile, ne croit pas à la démocratie. Le seul commentaire positif émane de la jeune sœur de Paco sensible au charme du nouveau président du gouvernement : « *Está guapo ¿verdad ?* »⁴¹, mais le père coupe court à la conversation par un commentaire méprisant : « *tiene cara de mamón* »⁴².

40 « Quand une dame viendra dire qu'on lui a volé son sac à l'arrachée, ou quelqu'un qu'on lui a volé sa voiture, qu'il aille le raconter à la démocratie et à la putain de sa mère ».

41 « Il est beau, hein ? ».

42 « Il a une tête d'abruti ».

Les films *quinquis* d'Eloy de la Iglesia font un bilan plus qu'amer de cette Transition et soulignent l'échec de la solution réformiste. Selon l'expression d'Antonio Trashorras ils donnent à voir « *una verdad social prosaica e incómoda de contemplar y contrastar con la España de grandes esperanzas y miradas limpias al futuro que uno tiende a asociar a la Transición* »⁴³, malgré les changements politiques, les perdants restent toujours les mêmes.

À partir de *Navajeros*, il n'y a plus de projet d'émancipation sociale pour les laissés-pour-compte, qui passerait par l'éducation et le travail comme dans *Los Placeres ocultos* ou par la culture et la conscience politique comme dans *El Diputado*, c'est au contraire le déclassement qui guette les jeunes protagonistes, car si les problèmes liés à la marginalité concernaient les adolescents issus du lumpen-prolétariat dans le premier film *quinqui*, ceux-ci vont toucher également les milieux populaires dans *Colegas*, avant d'atteindre les classes privilégiées, en la personne des fils respectifs d'un commandant de la Garde civile et d'un député basque nationaliste dans *El Pico*. La violence, pas le terrorisme mais la délinquance, semble être la seule issue face à l'injustice sociale. Quel intérêt ont en effet ceux qui n'ont rien à adhérer au pacte social ? semble se demander Eloy de la Iglesia. Une citation probablement apocryphe d'un prétendu penseur chinois du V^e siècle avant J.-C. est mise en exergue à *Navajeros* : « *Los hombres no se hacen criminales porque lo quieran, sino que se ven conducidos hacia el delito por la miseria y la necesidad* »⁴⁴, et face au psychologue qui l'interroge en prison, Butano, l'un des jeunes membres de la bande d'El Jaro, définit la violence comme la seule forme d'autodéfense face à une société hostile.

Epilogue

L'énorme succès commercial de *El Pico* motiva l'année suivante le tournage d'une suite, intitulée tout simplement : *El Pico 2*. La corruption déplace la dépendance à la drogue comme motif dominant dans ce second volet des mésaventures de Paco, le fils du commandant Torrecuadrada, il s'agit d'une corruption généralisée qui gangrène aussi bien les forces de l'ordre, que l'administration pénitentiaire, la justice ou même la presse : la Garde Civile continue de tirer dans l'ombre les ficelles du trafic de drogue, un journaliste cynique, antithèse de celui de *Navajeros*, ne recule devant rien pour offrir les nouvelles les plus sensationnalistes à ses lecteurs, *El Pico 2* dénonce tout un système. Le cinéma d'Eloy de la Iglesia devient plus pessimiste et désespéré. Il n'y a plus de fenêtre ouverte sur un futur meilleur, le sacrifice expiatoire – ici celui du commandant Torrecuadrada – ne débouche plus sur un processus cathartique

43 « Une vérité sociale prosaïque et difficile à envisager et à rapprocher de l'Espagne des grandes espérances et des regards purs tournés vers le futur que l'on tend à associer à la Transition ». Antonio Trashorras, « Érase una vez en el barrio. Perros callejeros y navajeros en el cine español de los 70 y 80 » in *Los desarraigados en el cine español*, dir. Roberto Cueto, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, 1998, p. 88.

44 « Les hommes ne deviennent pas criminels parce qu'ils le veulent bien, mais ils se voient entraînés vers le délit par la misère et le besoin ».

comme dans *Navajeros* ou *Colegas*, qui se terminaient par une naissance et la possibilité d'une vie meilleure. Bien que la figure d'un nouveau né apparaisse aussi dans les dernières images de *El Pico 2*, le cercle à présent se referme sans laisser d'échappatoire. Si la séquence finale commence par nous montrer Paco avec femme et enfant dans ce qui semble être une intégration sociale réussie, les derniers plans se chargent de rompre l'illusion, Paco se retrouve exactement dans la même position que El Cojo, le dealer que son ami Gorka avait assassiné dans le premier film, dont il imite les gestes et le comportement face à ses jeunes employés chargés d'écouler la marchandise. Le jeune héroïnomanie n'est pas parvenu à échapper à l'emprise de la drogue, ni, ironiquement, à la tradition familiale, puisqu'il devient à la fois trafiquant et indic pour le compte de la Garde civile qui rémunère ses services en le fournissant en héroïne. Ce constat sombre et amer clôt une série d'œuvres axées sur des personnages marginaux et les transformations que connaît l'Espagne de la Transition.

Lors de la sortie du film, Eloy de la Iglesia assura qu'il n'y aurait pas de *El Pico 3*, qu'il considérait ce cycle terminé et qu'il travaillait sur un nouveau projet radicalement différent : une adaptation en costumes du roman d'Henry James *Le Tour d'écrou* (*Otra Vuelta de tuerca*, 1985) transposée au Pays basque. Cette brusque rupture dans sa filmographie peut se lire comme une nouvelle preuve de la désillusion du réalisateur face à la réalité espagnole au sortir de la Transition. Il reviendra cependant à l'Espagne contemporaine dans son adaptation de la pièce de José Luis Alonso de Santos, *La Estanquera de Vallecas*, qui nous plonge à nouveau au cœur d'un quartier populaire frappé par la crise économique et le *desencanto*⁴⁵. Cette comédie tragi-comique qui revêt aussi une dimension parodique constitue le chant du cygne du cinéma *quinqui* et de toute une époque. Après cela, un long silence, Eloy de la Iglesia sera lui-même happé par la marginalité qu'il avait si bien évoquée dans ses films et qu'il connaissait déjà de l'intérieur comme nous le donnaient discrètement à voir ses fugitives apparitions dans la diégèse, à l'affût de jeunes voyous devant le cinéma Carretas, haut-lieu de la drague homosexuelle à Madrid, dans *Navajeros*, ou encore sous les traits d'un réalisateur de cinéma qui achète à Paco sa dose d'héroïne dans *El Pico*, estompant à nouveau la frêle frontière qui sépare réalité et fiction.

Laureano MONTERO
Université de Bourgogne
Centre Interlangues : Texte, Image, Langage - EA 4182

⁴⁵ Le désenchantement.

Bibliographie

- Aguilar, Carlos *et al.*, *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Saint-Sébastien, Filmoteca Vasca – Festival Internacional de Cine, 1996.
- Aubert, Jean-Paul, « Le cinéma de l'Espagne démocratique, les images du consensus », *Vingtième siècle*, n° 74, avril-juin 2002, p. 141-151.
- Ballesteros, Isolina, *Cine (ins)urgente: Textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Fundamentos, 2001.
- Breysse, Maxime, *Corps à corps érotique et politique dans Navajeros, Colegas, El Pico et El Pico 2 : le cinema « quinqué » selon Eloy de la Iglesia*, préface d'Emmanuel Le Vagueresse, Paris, Publibook, 2011. Coll. « Terres hispaniques ».
- Cuesta, Amanda, sous la direction de, *Quinqués dels 80, cinema, premsa i carrer*, Barcelone, Centre de Cultura Contemporània – Diputació de Barcelona, 2009.
- Cueto, Roberto, sous la direction de, *Los desarraigados en el cine español*, Gijón, Festival Internacional de cine de Gijón, 1998.
- Feenstra, Pietsie, *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995)*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Ferro, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard 1993.
- Ferro, Marc & Planchais, Jean, *Les médias et l'histoire*, Paris, Editions CFPJ, 1997.
- Hernández Ruiz, Javier & Pérez Rubio, Pablo, *Voces en la niebla: el cine durante la Transición española (1973-1982)*, Barcelone, Paidós, 2004.
- Hopewell, John, *El cine español después de Franco*, Madrid, El Arquero, 1989.
- Le Vagueresse, Emmanuel, « De quelques manipulations dans *El diputado* (1978) de Eloy de la Iglesia : séduction, mensonge et politique sous la Transition », *Les Cahiers du GRIMH*, Lyon, Université Louis Lumière Lyon 2 – GRIMH/LLCE, n°6, 2009, p. 357-371.
- , « Travestis, transsexuels et homosexuel(le)s dans le cinéma espagnol de la Transition démocratique (1975-1982) : une interrogation à la nation », Colloque « Género, sexo y nación. Representaciones y prácticas políticas en España y Francia (ss. XIX y XX) », organisé en février 2010 à Valence par l'Institut de la Dona de la Universitat de València, la Casa de Velázquez et l'Université de Paris 8 [Actes à paraître].
- Martínez, Josefina, « Tal como éramos... el cine de la Transición política española », *Historia Social*, n° 54, 2006, p. 85-88.
- Mauri, Fabián, *Agujero negro: conversaciones con Eloy de la Iglesia*, La Corogne, Montaner, 1998
- Monterde, José Enrique, « El cine histórico durante la transición política » in *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, sous la direction de José A. Hurtado et Francisco M. Picó, Valence, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, p. 45-63.
- Montero, Laureano, « Le cinéma d'Eloy de la Iglesia, mémoire filmique politiquement incorrecte de la Transition », in *Mémoire(s), représentations et transmission dans le monde hispanique (XX^e-XXI^e siècles)*, sous la direction de Catherine Orsini-Maillet, Dijon, Hispánica XX – EUD, 2008, p. 441-451.
- , « El cine quinqué o el lado oscuro de la Transición » in *De la zarzuela al cine: los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal*, sous la direction de Max Doppelbauer & Kathryn Sarting, München, Martin Meidenbauer, 2010, p. 123-138.

- , « De *El diputado* à *El Pico II*, la Transition derrière les barreaux » in *Récits de prison et d'enfermement*, sous la direction de Christophe Dumas & Erich Fisbach, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2010, p. 129-136.
- , « Vidas rebeldes: discursos sobre la delincuencia juvenil en el cine quinqueni » in *Discours et genres rebelles dans le monde hispanique contemporain*, sous la direction de Catherine Orsini-Maillet, Dijon, Hispanística XX – EUD [à paraître].
- Smith, Paul Julian, *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*, Barcelone, Ediciones de la Tempestad, 1998 (version originale anglaise : *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film (1960-1990)*, Oxford, Clarendon Press / New York, Oxford university Press, 1992).
- Trashorras, Antonio (1998), « Érase una vez en el barrio, perros callejeros y navajeros en el cine español de los años 70 y 80 » in *Los desarraigados en el cine español*, sous la direction de Roberto Cueto, Gijón, Festival Internacional de cine de Gijón, 1998, p. 83-111.

Filmographie

- De la Iglesia, Eloy, *La Otra Alcoba*, Valladolid, Divisa, [1976] 2004.
- , *Los Placeres ocultos*, Valladolid, Divisa, [1977] 2004.
- , *La Criatura*, Valladolid, Divisa, [1977] 2004.
- , *El Diputado*, Valladolid, Divisa, [1979] 2004.
- , *Miedo a salir de noche*, 1980.
- , *Navajeros*, Valladolid, Divisa, [1980] 2004.
- , *La Mujer del ministro*, 1981.
- , *Colegas*, Valladolid, Divisa, [1982] 2006.
- , *El Pico*, Valladolid, Divisa, [1983] 2006.
- , *El Pico 2*, Valladolid, Divisa, [1984] 2006.

Les « quinquis » d'Eloy de la Iglesia : mal désincarné, mâles fantasmés

Trueno (Levantándose.) ¡Soy inocente!
Caribe- (Ídem) ¡Soy inocente!
Lurdes- ¡Soy inocente!
Cocina- ¡Soy inocente!

Quelques années avant que les jeunes délinquants des banlieues n'envahissent le cinéma de la Transition démocratique, José María Rodríguez Méndez (1925-2009), dramaturge madrilène qui choisit de rester dans son pays, malgré les multiples pressions de la censure franquiste, avait déjà mis en scène, dans un théâtre très engagé, la vie des jeunes « quinquis », figure à laquelle les Espagnols commençaient à s'intéresser et qui deviendra, après la mort du dictateur, un véritable mythe². Déjà, dans *Quinquis de Madriz*, le dramaturge dénonçait, comme le fera Eloy de la Iglesia au cinéma, quelques années plus tard, l'injustice que vivent les « quinquis », ces jeunes habitants des quartiers périphériques, connus pour leurs braquages à main armée légendaires et leurs vols à la tire³,

- 1 José María Rodríguez Méndez, *Quinquis de Madriz* (1967) in *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2005, t. 1, p. 488. Première édition connue : *Quinquis de Madriz*, pièce éditée conjointement à *Historia de unos cuantos* et *Teresa de Ávila*, prologue de José Martín Recuerda, Murcie, Godoy, 1982. Pour une étude du théâtre historique de José María Rodríguez Méndez, voir : José Romera Castillo, « José María Rodríguez Méndez: un realismo historicista y crítico » in José María Rodríguez Méndez, *Reconquista (Guiño histórico)* et *La Chişpa (Aguafuerte dramático madrileño)*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999, p. 9-48. Voir aussi l'étude de Michael Thompson, *Performing Spanishness – History, cultural identity and censorship in the theatre of José María Rodríguez Méndez*, Chicago, Intellect Books / University of Chicago Press, 2007 et l'ouvrage de Gonzalo Jimenez Sánchez, *El problema de España – Rodríguez Méndez: una revisión dramática de los postulados del 98*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, Coll. « Bibliotheca Salmanticensis », vol. 192, 1998.
- 2 C'est en tout cas ce qu'affirme Jean Paul Aubert à propos de « El Lute » : les deux films de Vicente Aranda, adaptations filmiques des mémoires du légendaire « quinquis », « opèrent successivement une construction et une déconstruction du mythe qui traduisent assez bien les espoirs et les déceptions que suscite la jeune démocratie espagnole », in « El Lute, un mythe pour la Transition », actes du colloque « Figures mythiques et imaginaires de l'espace méditerranéen », 20-21 novembre 2008 – Musée Marc Chagall de Nice, UNESCO Cinéma, Université de Nice-Sophia Antipolis, actes disponible en ligne : cinemaginaires.wordpress.com. Voir aussi : Jean Paul Aubert, *Le cinéma de Vicente Aranda – Pour une esthétique du personnage filmique*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Champs Visuels », 2001 (ouvrage synthétisant sa thèse de doctorat, *Le cinéma de Vicente Aranda – Étude des personnages*, rédigée sous la direction de Jacques Soubeyroux, soutenue en 1999 à l'Université de Saint-Étienne).
- 3 Pour un compte-rendu détaillé des braquages de quelques « quinquis » légendaires, voir : Jesús DE Las Heras et Juan Villarín, *La España de los quinquis*, Barcelona, Planeta, 1974, §3 : « Narración de sucesos », p. 35-107.

symbole d'une insécurité urbaine grandissante. À la lecture de cette courte pièce, Rodríguez Méndez nous apparaît comme l'un des premiers défenseurs de la « cause quinqué », faisant de ces adolescents, souvent livrés à eux-mêmes, vivant dans une pauvreté extrême, les victimes d'une société qui les stigmatise et les diabolise.

Plantons le décor crépusculaire de cette tragédie tombée dans l'oubli, véritable machine infernale interpellant sans cesse le spectateur pour qu'il ressente, par procuration, le destin atroce de ces adolescents et, surtout, s'en indigne. Sur scène, le banc des accusés : un jeune « quinqué », surnommé « El Trueno » (« Le Tonnerre »), inculpé pour l'assassinat d'un agent de police. À ses côtés, complices et compagne attendent que la Cour rende enfin son verdict. Les didascalies le suggèrent⁴ : le juge, la Justice, c'est nous. Comédiens et spectateurs sont réunis dans le théâtre métaphorique d'une société où s'affrontent délinquants et *vox populi*. Englobés dans un même espace fictionnel, dans ce théâtre du Monde, aucune des deux instances, pourtant, n'a la parole : une voix surgit de nulle part et annonce la décision irrévocable des jurés invisibles : « El Trueno » est condamné à la peine maximale. Avant que le rideau ne tombe, avant que le fantôme du policier ne vienne mettre à exécution cette funeste sentence en égorgeant, sous les yeux effarés du public, le jeune homme, « El Trueno » et ses amis, dans un dernier cri déchirant, clament leur innocence. Ces mots résonnent et envahissent le théâtre⁵ dans un moment qui devient, pour le spectateur, qui a suivi le parcours vital du personnage, l'apothéose d'une *catharsis* religieuse⁶ qui repose sur le sentiment d'injustice né de ce jugement expéditif. Le châtement n'est pas mérité, la culpabilité du personnage est remise en cause.

Œuvre méconnue, *Quinqués de Madriz* fut écrite en 1967 et interdite par la censure franquiste en 1970 alors qu'une compagnie catalane souhaitait monter la pièce à Barcelone⁷. Montrer des jeunes de banlieue, comme le fait audacieu-

4 J.M. Rodríguez Méndez, *Quinqués de Madriz*, op. cit., p. 487 : « los componentes del tribunal quedan invisibles. Se supone que están en la parte del público ».

5 Toujours selon les didascalies de la pièce, *ibid.* p. 488 : « Resuena la concavidad de la frase: inocente, inocente... », véritable clin d'œil au quatrième mur qui se met à parler, lui aussi, exprimant, à son tour, son sentiment d'injustice face à cette tragédie contre laquelle il ne peut rien faire.

6 Dans son sens premier, étymologique et latin : *religare*, « tisser le lien social », fonction première de la tragédie grecque, grâce notamment, aux effets bénéfiques de la *catharsis*.

7 D'après les documents officiels de la censure reproduits dans l'ouvrage de Berta Muñoz Cáliz, *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Coll. « Investigaciones bibliográficas sobre autores españoles », 2006, p. 381. Dans la fiche n° 9 datée du 21 octobre 1970, les censeurs interdisent à la Compagnie Ramiro Bascompte de monter la pièce, en session unique, au mois de décembre 1970 au Théâtre Romea de Barcelone. Les raisons de cette interdiction y sont reportées : selon Antonio de Zubiaurre, la pièce est un « "Reportaje dramático" de protesta, en un ambiente, falso en general, de madrilenismo entre arnichesco y realista a la moderna. Los "quinquis" son aquí un grupo de gente desplazada y corrompida por la sociedad injusta en que viven. Si alguna ideología se desprende de la obra es el "anarquismo". El tono dominante es de gran crudeza, culminando en frases denigratorias contra la Legión, la Guardia Civil, la Policía, la administración de justicia... Creo que procede la prohibición. Las muchas supresiones que sería necesario introducir desvirtuarían la línea e intención de toda la obra ». Florentino Soria dénonce l'exaltation du dramaturge envers le monde « quinqué » : « Tragedia "populista" con los quinqués como protagonistas y, en cierto modo, incluso como héroes. La exaltación romántica de unos delincuentes muy del día y, sobre todo, la presentación en contraste de una policía zafia, brutal e inhumana, hace inadmisibile la obra, incluso para sesiones restringidas ». Enfin, le dernier censeur, l'ecclésiastique José María Artola s'aligne sur la décision de ses confrères : « Estimo que la obra es de discutible

sement le dramaturge, dénoncer leurs conditions de vie, suggérer qu'une autre issue est possible pour ces « quinquis » contraints à la délinquance doit s'appréhender comme un acte révolutionnaire : Rodríguez Méndez nage à contre-courant de la politique du Régime qui s'efforça d'occulter, tant bien que mal, ces quartiers de la honte, failles urbaines de la relance économique du début des années 60 qui ne profita qu'inégalement à la population⁸ et qui contribua, dans les nouvelles cités-dortoirs des périphéries construites à la hâte, à une ghettoïsation de la pauvreté que l'on ne tarda pas à stigmatiser. Le terme « quinquis », qui désigne ces jeunes perdus dans le labyrinthe de ces nouvelles agglomérations chaotiques et inhumaines, évoque d'ailleurs, étymologiquement⁹, ceux qui récoltent la quincaille pour survivre¹⁰, pris au piège dans ces quartiers tristes et vétustes, au-delà des ceintures autoroutières, métaphore géographique de leur marginalisation sociale.

Bien avant qu'Eloy de la Iglesia (1944-2006) ne fasse du « quinquis » l'archétype épique et héroïque du banlieusard espagnol, le dramaturge madrilène avait pressenti l'immense potentiel fictionnel de ces adolescents — parfois encore enfants, à l'instar du « Vaquilla »¹¹, dont la « carrière » commença dès l'âge de

autorización. Hay en ella una especie de glorificación del “quinqui”, una burla del Trueno de la policía que exigen una más amplia lectura. En principio yo no la considero autorizable en su estado actual. Pero prefiero que sea objeto de más lecturas. Dados los dictámenes de los demás censores, opto por la prohibición ». À son tour, Michael Thompson dans son ouvrage cité plus haut, *Performing Spanishness – History, cultural identity and censorship in the theatre of José María Rodríguez Méndez*, résume, à la page 205, les raisons de l'interdiction de la pièce : « The censors who wrote reports on *Los quinquis de Madrid* in response to an application for approval of a production in 1970 were unanimously opposed to the play being performed, even with cuts [...] Zubiaurre identifies some specific passages that would need to be cut if authorization were given, including Travi's remarks about Puma's [l'agent de police] steel-tipped whip and his own desire to get rid of “tos los creminales de la brigalla” [...]; the student's denunciation of social injustice [...]; Puma's sinister threats of violence [...]; and the whole of the last scene [...], in which the *quinquis* are summarily condemned and Trueno is executed by the dead Puma, who has come to represent the entire system. However variable censors' readings of the general moral and political implications of plays might be, the insistence on protecting the reputation of the institutions of the regime (the Church, the armed forces, the police and the Falange) remained a constant feature of theatre censorship throughout the dictatorship ».

8 « Les plans de développement ont permis l'émergence d'une classe moyenne. Ils ont aussi aggravé les conditions de vie de millions d'Espagnols, obligés d'abandonner la région où ils étaient nés et où ils avaient vécu jusque-là. Ceux qui cherchent du travail dans les villes ont du mal à se loger convenablement [...] Les ouvriers s'entassaient dans des banlieues édifiées à la hâte, sans plan, sans infrastructures [...]. À ces ouvriers, souvent logés loin de leur lieu de travail, on fait supporter une partie de l'effort de modernisation du pays, puisque les salaires sont bloqués alors que les prix montent régulièrement », Joseph Perez, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1996, p. 820.

9 Pour plus de détails sur l'étymologie et la définition problématique du terme « quinquis », voir le §1.1.2 de notre ouvrage : *Le cinéma « quinquis » selon Eloy de la Iglesia. Corps à corps érotique et politique dans Navajeros, Colegas, El Pico et El Pico 2*, préface d'Emmanuel Le Vagueresse, Paris, Publibook, Coll. « Terres hispaniques », 2011.

10 Bien qu'il soit le plus courant, le terme « quinquis » n'est pas le seul à désigner les jeunes délinquants des banlieues de la fin du franquisme et du début de la Transition démocratique. On trouve couramment des termes comme « mechero » ou « quinquillero ». Seul « quinquis » devient adjectif pour désigner les arts (cinéma, littérature, musique, bande dessinée, etc.) qui s'intéressent à ce monde. Voir : Laureano Montero, « **El cine quinquis o el lado oscuro de la transición española** » in Max Doppelbauer, Kathrin Sartinger (éd.), *La voz marginal: Proyecciones de grupos marginales en los medios de comunicación populares*, Université de Vienne [à paraître], §1.

11 Juan José Moreno Cuenca (1961-2003), surnommé « El Vaquilla » est l'un des « quinquis » les plus connus de ce que l'on appelle communément la « génération perdue » (« La generación perdida »), car victime du trafic et de la consommation d'héroïne. Il devient mythe lorsque

onze ans —. José María Rodríguez Méndez n'hésite pas à défendre cette nouvelle « caste » alors soumise à des lois répressives¹², une décennie avant la disparition définitive, le 11 novembre 1977 précisément, de la censure, trépas annoncé, dès la mort du dictateur en 1975, de tout un système répressif qui donna son coup d'envoi à la culture « quinqué » : les facéties des jeunes délinquants peuvent désormais faire les choux gras de la presse à scandales et du cinéma commercial.

Adressé à un public en quête de sensations fortes, cette culture populaire acquiert ses lettres de noblesse avec le cinéma d'Eloy de la Iglesia qui revisite le genre et se l'approprié, en quatre films majeurs, véritables succès en salle¹³ : *Navajeros* (1980)¹⁴, *Colegas* (1982)¹⁵, *El Pico* (en deux volets : 1983 et 1984 respectivement)¹⁶ et *La Estanquera de Vallecas* (1987)¹⁷. Sans être protagonistes, les « quinqués » jouent souvent un rôle important dans quelques-uns de ses longs-métrages antérieurs : Nes et Juanito, par exemple, sont des personnages clés de *El Diputado* (1978)¹⁸ où ils nouent et dénouent l'intrigue à maintes reprises. La banlieue, comme le signale le réalisateur lui-même¹⁹, plus que motif, devient personnage : ainsi, dans *La Semana del asesino* (1972)²⁰, les quartiers périphériques de la capitale, à l'ambiance morbide et asphyxiante, sont une

José Antonio de la Loma le choisit pour jouer son propre rôle dans *Yo, El Vaquilla* (1985), adaptation de son autobiographie éponyme (rééditée en 1985 chez Seix Barral, Madrid).

- 12 La « Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social » (LPRS) date du 4 août 1970 et remplace la « Ley de Vagos y Maleantes » entrée en vigueur dès juin 1954. Elle stipule : « Son supuestos de estado peligroso los siguientes: Primero. Los vagos habituales. Segundo. Los rufianes y proxenetas. Tercero. Los que realicen actos de homosexualidad. Cuarto. Los que habitualmente ejerzan la prostitución [...]. Décimo. Los que integrándose en bandas o pandillas manifestaren, por el objeto y actividades de aquéllas, evidente predisposición delictiva [...]. Decimocuarto. Los menores de veintiún años abandonados por la familia y rebeldes, que se hallaren moralmente pervertidos. Decimoquinto. Los que, por su asiduo con delincuentes y maleantes y por la asistencia a las reuniones que celebren, o por la retirada comisión de faltas penales, atendidos el número y la entidad de éstas, revelen inclinación delictiva ». Voir : « Ley 16/1970, de 4 de agosto (Jefatura), sobre peligrosidad y rehabilitación social », BOE número 187, Madrid, 6 Août 1970, p. 12553 (en ligne : www.boe.es).
- 13 Selon statistiques du Ministère de la Culture espagnol, *Navajeros* attira 810 160 spectateurs pour 680 224 euros de recette. *Colegas* a été vu par 568 911 spectateurs et fit une recette totale de 646 714 euros. *El Pico*, le film d'Eloy de la Iglesia peut-être le plus connu, comptabilise 996 032 spectateurs pour 1 334 173 euros de recette finale et *El Pico 2* a été vu, en salle, par 688 632 spectateurs pour 930 349 euros de recette (données disponibles en ligne, www.mcu.es). Arrivé à la dix-septième position, *El Pico* fait partie des vingt films qui, jusqu'au 31 décembre 1984, ont fait les plus grosses recettes du cinéma espagnol, selon *Cineinforme*, n° 461, avril 1985, cité par Emmanuel Larraz, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Paris, Cerf, 7^e Art, 1986, p. 275.
- 14 Eloy de la Iglesia, *Navajeros*, Valladolid, Divisa, 2004 [1980].
- 15 Eloy de la Iglesia, *Colegas*, Valladolid, Divisa, 2006 [1982].
- 16 Eloy de la Iglesia, *El Pico*, Valladolid, Divisa, 2006 [1983]; *El Pico 2*, Valladolid, Divisa, 2006 [1984].
- 17 Eloy de la Iglesia, *La Estanquera de Vallecas*, Madrid, El País DVD, 2004 [1986].
- 18 Eloy de la Iglesia, *El Diputado*, Valladolid, Divisa, 2008 [1978]. Pour une analyse détaillée de ce film et de ses enjeux politico-érotiques, voir : Emmanuel Le Vagueresse, « De quelques manipulations dans *El Diputado* (1978) de Eloy de la Iglesia : séduction, mensonge et politique sous la Transition » in *Les Cahiers du GRIMH*, Lyon, Université Louis-Lumière Lyon 2-GRIMH/LLCE, n° 6, 2009, p. 357-371.
- 19 « [E]n *La Semana del asesino* sorprende que este mundo sórdido, suburbial, llegue a tener un auténtico protagonismo. Creo que este ambiente llega a ser mucho más fuerte que la propia historia », selon une interview accordée à Carlos Aguilar, retranscrite dans l'incontournable monographie sur l'œuvre du cinéaste basque : Carlos Aguilar, Dolores Devesa, Carlos Losilla *et al.*, *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Donostia-San Sebastián, Filmoteca Vasca/Festival Internacional de Cine, 1996, p. 113.
- 20 Eloy de la Iglesia, *La Semana del asesino*, 1972.

métaphore manifeste du régime franquiste, à une époque où le réalisateur est encore contraint à ces détours chiffrés pour élaborer une critique sociale toutefois assez claire pour le spectateur avisé, capable de voir, au travers des images, un message engagé et transgressif. Dans *Miedo a salir de noche* (1980)²¹, c'est une analyse de l'insécurité urbaine qu'il nous propose, posant ainsi un regard nouveau sur les facteurs et les conséquences des bouleversements de l'ère démocratique sur la société espagnole.

Bien que l'époque ait changé et que l'on n'occulte plus l'existence des « quinquis », un même sentiment d'injustice est à l'origine du théâtre de Rodríguez Méndez et du cinéma d'Eloy de la Iglesia : pour les deux artistes, il s'agit, avant tout, de donner la parole aux « quinquis », d'appréhender la réalité telle qu'elle est, de comprendre plus que de juger. L'injustice devient le pivot de leurs œuvres grâce auxquelles ils engagent un dialogue avec le spectateur, citoyen capable d'agir pour le changement de la société au sortir des salles obscures, dans un didactisme non dogmatique mais toujours orienté vers les plus faibles. Diabolisés sous la dictature, mais aussi, pendant la Transition démocratique par les nostalgiques du franquisme, pour lesquels le « quinquis » est l'œuvre d'un autre mal, la démocratie, accusée de plonger l'Espagne dans l'insécurité, les adolescents d'Eloy de la Iglesia ne sont, quant à eux, pas véritablement l'incarnation du Mal : ses « quinquis » sont victimes avant d'être bourreaux, représentations d'un « mal moral » plus que d'un « mal physique »²². Sur la balance des maux « quinquis », les souffrances pèsent plus que les délits. Eloy de la Iglesia met en exergue un déséquilibre entre faute et châtement, père d'une nouvelle forme de ce que Kant appelait le « mal du scandale »²³ : l'injustice, le mal, en d'autres termes, c'est « l'absence de *commensurabilité* entre mal commis et mal subi »²⁴.

21 Eloy de la Iglesia, *Miedo a salir de noche*, 1980.

22 Avec Leibniz, nous pouvons appeler le mal subi « mal physique » et le mal commis « mal moral » : « On peut prendre le mal métaphysiquement, physiquement et moralement. Le mal métaphysique consiste dans la simple imperfection, le mal physique dans la souffrance, et le mal moral dans le péché. », Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essais de théodicée* (1710), première partie, §25 (disponible on-line sur wikisource.org).

23 Le « mal du scandale » correspond au « déséquilibre entre faute et châtement », d'une victoire de la faute sur le châtement. Voir : Emmanuel Kant, *Sur l'insuccès de tous les essais de théodicée*, in *Pensées successives sur la théodicée et la religion* (1791), traduction française de Paul Festugière, Paris, Vrin, p. 141. Francis Wolff commente et explicite cette notion : « Ce qui est injuste, c'est donc l'absence de relation du mal subi et du mal commis ("Qu'ai-je fait pour mériter cela ?") et même l'absence de proportionnalité entre eux (une peine trop lourde et une peine trop légère apparaissent également comme des dénis de justice). Au-delà de l'opposition des expériences, la réflexion pose donc qu'il *doit* y avoir une relation, et même une *corrélation* entre mal physique et mal moral. Ce qui est tenu pour raisonnable (et juste) et même rationnel (et calculable), c'est l'existence d'une mesure de l'un par l'autre, preuve qu'il y a bien une unité commune entre eux. Voilà ce qui est juste, ou plutôt, justement ce qui serait juste ! Car les faits sont là qui témoignent du contraire : cet équilibre n'existe pas en ce monde. Et c'est justement cela, le mal ! ». Voir : Francis WOLFF, « Le Mal », in Denis Kambouchner (dir.), *Notions de philosophie*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1995, t. III, p. 161. Il semble, en effet, que notre cinéaste, en revisitant le genre « quinquis », veuille nous montrer ce déséquilibre dont souffre le monde des banlieues, déjà prégnant chez José María Rodríguez Méndez.

24 Francis Wolff cite et commente une idée déjà exposée dans le *Gorgias* de Platon : « le mal c'est certes de le subir, c'est certes de le commettre, mais c'est, pis encore, de le commettre sans le subir : "Payer sa faute délivre des plus grands maux" (478d [in Platon, *Gorgias*, Paris, GF Flammarion, 2007, 468e-479e]) [...]. C'est pourquoi le mal, rationnellement — et même mathématiquement étendu —, c'est l'absence de *commensurabilité* entre mal commis et mal subi. », Francis Wolff, *Ibid.*, p. 161.

La mort du « quinqu » n'est pas compensatoire, elle ne soulage ni ne repose, elle est immorale et tourmente le public de ce spectacle, certes fictionnel, mais plus vrai que nature, car aux frontières du néo-réalisme²⁵.

Le cinéaste s'indigne donc d'une certaine intolérance : le « quinqu » est répudié car méconnu. Entrer dans son monde, en expliquer les us et coutumes, c'est rétablir cette autre injustice, comme il le fait, dans *Los Placeres ocultos*²⁶ et *El Diputado*, en ce qui concerne l'homosexualité, autre combat qui lui tient à cœur, car lui aussi issu de sa trajectoire vitale.

Étudier donc ces personnages, depuis la notion intersubjective du Mal, permet de déceler tout l'enjeu du cinéma engagé d'Eloy de la Iglesia depuis l'apparition des délinquants dans ses longs-métrages pamphlétaires jusqu'à la réappropriation *sui generis* du film « quinqu ». La construction sémiotique des personnages cristallise alors la portée politico-morale de son œuvre, s'érigeant en défense sans limite du « quinqu », produit d'une société injuste. Mais, à l'inverse d'un José Antonio de la Loma²⁷, Eloy de la Iglesia, qui, décidément, ne met aucune barrière entre sa vie et son œuvre, développe paradoxalement, par le prisme du portrait social, un cinéma de l'intime, en mettant en images sa fascination pour la sous-culture « quinqu » : en transfigurant la beauté des ces garçons, qu'il élève par delà Bien et Mal, le cinéma d'Eloy de la Iglesia installe une relation sensuelle et sexuelle entre réalisateur, spectateur et personnages « quinqu ».

À qui la faute ? Les « quinqu » face à leur destin

Les philosophes n'ont eu de cesse de nous l'apprendre, ou, au contraire, de contester cette idée : le terme « faute » est intimement lié à la notion de libre-arbitre. Si le « quinqu » fait le mal autour de lui, c'est qu'il a choisi cette voie, qu'il a opté pour une destinée diabolique alors qu'il aurait pu choisir « la meilleure des vies parmi les vies possibles », pour reprendre l'expression fort connue de Platon²⁸. C'est, en tout cas, l'avis, à l'époque, des conservateurs souhaitant un certain retour à l'ordre, alors que l'Espagne dictatoriale se lézarde et devient démocratie. À l'heure où tous, intellectuels et politiques, prennent part au débat concernant le devenir de la vie « quinqu », Eloy de la Iglesia, dont on connaît l'engagement politique à gauche²⁹, cherche à comprendre les facteurs qui

25 Sur ce sujet, on lira le §1.3.1 de notre ouvrage, *Le cinéma « quinqu » selon Eloy de la Iglesia*, *op. cit.*

26 Eloy de la Iglesia, *Los Placeres ocultos*, Valladolid, Divisa, 2009 [1977].

27 Père du film « quinqu », José Antonio de la Loma (1924-2004), réalisateur prolifique, légua les longs-métrages qui deviendront rapidement les modèles du genre : *Perros callejeros* (1977), *Nunca en horas de clase* (1978), *Perros callejeros 2* (1979), *Los Últimos Golpes del Torete* (1980), *Perras callejeras* (1985), *Yo, el Vaquilla* (1985) et le tardif *Tres Días de libertad* (1995).

28 Dans *La République*, au livre X, Platon, en prenant pour exemple le mythe d'Er le Pamphylien, montre comment le libre-arbitre, faculté inhérente à l'homme, lui permet de « choisir, toujours, en toute occasion, la vie meilleure parmi les vies possibles ». Platon, *La République*, livre X, 618c, citée par Claire Crignon (dir.), *Le Mal*, Paris, GF Flammarion, Coll. « Corpus », 2000, p. 218-219.

29 Eloy de la Iglesia fit plusieurs déclarations très claires à ce sujet, outre les orientations très marxistes de certains films comme *El Diputado* ou *La Otra Alcoba* : « Estaba muy cerca del

plongent les jeunes banlieusards dans la spirale de la drogue et de la violence pour mieux valoriser les circonstances atténuantes qui pourraient, en partie, les dédouaner de leurs responsabilités face à leurs délits.

En témoignant d'une fascination pour le journalisme, les films « quinquis » d'Eloy de la Iglesia sont, comme le dit Laureano Montero, une véritable « chronique au jour le jour de la Transition démocratique »³⁰ : le pseudo néo-réalisme des films ne doit pas, pour autant, occulter une intention didactique que l'on retrouvait déjà dans *La Otra Alcoba*³¹, « mélodrame marxiste »³² dans lequel l'intrigue repose sur les tensions et les maux que génère la lutte des classes. Eloy de la Iglesia ne se contente pas de montrer la réalité, il essaye d'en déjouer les mécanismes, d'attiser les sens du spectateur pour entamer, avec lui, un véritable dialogue. Le pacte de vraisemblance, inhérent au genre, tente donc de contrecarrer la manipulation des médias de droite, et par là même, de la dénoncer, comme le fait le journaliste de *Navajeros*, double à peine voilé du cinéaste, personnage à opposer au reporter de *El Pico 2*, de mèche avec le pouvoir, corrompu et dénué de tout sens éthique face à la réalité qu'il observe.

Dans cette volonté de démontrer plus que de montrer, à ce jeu constant entre fiction et réalité, à ce qui, *a priori*, pourrait n'être qu'une chronique du quotidien, « le poète va laisser tomber les gouttes révélatrices de son génie »³³ en plaçant le destin de ces jeunes personnes-personnages sous un signe tragique. La mort de Juanito, « quinquis » contraint de vendre son corps pour survivre, était un moment clé de *El Diputado*. Lorsque le réalisateur s'essayera au genre « quinquis », en respectant quelques-uns de ses codes, la mort deviendra un motif structurant : protagoniste, le « quinquis » mourra toujours plus ou moins prématurément. Les rebondissements de la vie de « El Jaro », Antonio et Urko ne sont que les péripéties retardatrices d'une mort annoncée : la « phrase herméneutique », « l'intrigue de prédestination »³⁴ placent le personnage face à

Partido [Comunista Español]. Desde mi época universitaria estaba en su área de influencia aunque realmente no comencé a militar "oficialmente" hasta los primeros años 70 », confie-t-il à Carlos Aguilar. Voir : C. Aguilar, *Conocer a Eloy de la Iglesia, op. cit.*, p. 105. Même si, dès les années 80, il s'éloigne du parti, il reste très attaché à ses idées fondamentales : « Yo siempre he creído que el Partido Comunista era el partido de los comunistas españoles y mi militancia venía justificada por eso: no comparto todos los bandazos de derechización que ha dado el Partido en los últimos años, pero sigo creyendo que es la única fuerza operativa que hay en la izquierda [...] era la plataforma más válida que se me ocurría en los últimos años del franquismo, la fuerza con mayor incidencia, y eso es lo que me decidió a militar en él. [...] [C]laro, mi cine, sigue siendo un cine de oposición al sistema », confiait-il à Francesc Llinàs et José Luis Téllez, « El primer plano y el aceite de colza », *Contracampo* n° 25-26, Madrid, 1981, p. 34.

30 « Le cinéma d'Eloy de la Iglesia comme chronique "au jour le jour" de la Transition démocratique espagnole » est le titre de l'intervention du 23 mars 2011 que Laureano Montero a présentée au séminaire « Images, représentations de la société » qui se tient périodiquement à l'Université de Reims – Champagne-Ardenne, sous la responsabilité de Françoise Heitz, au sein du Centre Interdisciplinaire de Recherches sur les Langues et la Pensée (CIRLEP), voir l'article dans ce numéro.

31 Eloy De La Iglesia, *La Otra Alcoba*, Valladolid, Divisa, 2009 [1976].

32 Carlos Aguilar définissait ainsi le film : « Es una película en la que todo se plantea desde un punto de vista de clase. Es una especie de melodrama marxista », in C. Aguilar, *Conocer a Eloy de la Iglesia, op. cit.*, p. 126.

33 Nous reprenons ici une expression de Maurice Maeterlinck issue de son essai sur la tragédie moderne : *Le tragique quotidien* (1894) in *Œuvres I – Le réveil de l'âme, essais et poésie*, Paris, Complexe, 1999, p. 491.

34 Roland Barthes révéla un paradoxe dans la construction de tout film de fiction : il doit amener le spectateur vers le dévoilement final de l'intrigue, tout en repoussant l'échéance de cette révé-

un destin funeste auquel il ne peut échapper. Mû par une force supérieure, le « quinqu » n'a jamais le choix et donc, n'est pas entièrement responsable de ses agissements : il est la victime d'une injustice, celle de ne pas pouvoir sortir de sa condition sociale.

La banlieue devient réclusion, les barres d'immeubles ont remplacé les barreaux des cellules, les rues, les couloirs interminables d'une prison : José et Antonio, dans *Colegas*, tournent en rond entre les terrains vagues d'un quartier triste et monotone, encerclé d'une autoroute, frontière infranchissable, métaphore de leur enfermement et de leur immobilité sociale. Paco et Urko, eux aussi, dans *El Pico*, arpentent les rues de Bilbao et de sa banlieue en quête de la précieuse poudre blanche, dessinant ainsi le cercle de toute tragédie. Tout conduit le spectateur à pressentir la destinée des personnages : comme un avertissement, le plan panoramique qui ouvre *Navajeros* filme d'une traite le quartier de Carabanchel, des tours jusqu'au cimetière, en passant par la prison. Toute la vie du délinquant est résumée en quelques secondes : le quartier qui le voit naître, microcosme de la vie « quinqu », prémonition d'une destinée fatale et cruelle, le verra mourir. C'est d'ailleurs aux abords du cimetière de Carabanchel que l'on retrouve la bande de « El Jaro » en train d'exécuter une danse macabre, aux rythmes rocks, avant de se précipiter vers un homme recueilli sur la tombe de sa femme défunte pour le détrousser : à chaque instant, la Mort, comme une force supérieure, attire, très poétiquement d'ailleurs, ces adolescents condamnés par avance.

À ce stade de notre étude, une question mérite d'être posée : si le « quinqu » n'est pas entièrement responsable de son devenir, quels sont les dieux qui le tourmentent ? Qui sont les bourreaux d'un mal injuste, infligé à toute une génération ? À qui la faute ?

Pour Eloy de la Iglesia, les coupables sont multiples. Les rebuts du franquisme et le conservatisme en général sont dans la ligne de mire du cinéaste qui n'hésite pas à en dénoncer la survivance : le tabou du corps, dans *Colegas* par exemple, est le motif qui conduira le frère de Rosario à la mort. Méconnaissant la sexualité et ses risques, elle tombe enceinte de José, poussant son frère et le

lation. Cette avancée contradictoire, à reculons, vers l'issue finale de l'intrigue est basée, selon Barthes, sur deux pôles d'écriture cinématographique : « l'intrigue de prédestination » et « la phrase herméneutique ». Jacques Aumont résume les concepts élaborés par le philosophe français en ces termes : « l'intrigue de prédestination consiste à donner dans les premières minutes du film l'essentiel de l'intrigue et sa résolution, ou du moins sa résolution espérée. [...] L'intrigue de prédestination [...] peut figurer explicitement [...], allusivement [...], ou implicitement comme dans les films qui commencent par une "catastrophe" qui laisse entendre qu'on en saura les raisons et que le mal sera réparé. [...] Une fois la solution annoncée, l'histoire tracée et le récit programmé, intervient alors tout l'arsenal des retards, à l'intérieur de ce que Roland Barthes appelle "la phrase herméneutique", qui consiste en une séquence d'étapes-relais qui nous mène de la mise en place de l'énigme à sa résolution au travers de fausses pistes, de leurres, de suspensions, de révélations, de détours et d'omissions. [...] Ces freins à l'avancée de l'histoire font partie d'une sorte de programme anti-programme. », in *Esthétique du film*, op. cit., p. 89. Voir aussi : Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970. La structure de la tragédie et la syntaxe des films, reposant sur la phrase herméneutique, se rejoignent en même horizon programmatique : dans les deux cas, le spectateur sait comment l'intrigue va se terminer. Dès lors, c'est le processus, la péripétie, qui va attirer son attention, et pas uniquement la mort tragique du personnage. Lorsque l'on va voir un film « quinqu », on sait que la majorité des antihéros délinquants vont mourir ; ce qui nous intéresse alors, c'est le processus tragique qui les mène vers cette mort programmée.

jeune homme à la délinquance et au trafic de drogue, afin de trouver l'argent nécessaire à un avortement clandestin³⁵. Tous deux chutent alors dans un abîme dantesque, s'enlisant à chaque fois un peu plus dans leur condition, constamment rappelés à l'ordre par leur quartier. Le générique d'ouverture du film, déjà, annonçait implicitement que les personnages tomberaient dans le piège d'un labyrinthe funeste et sans issue : alors que le générique défile à l'écran, la caméra, en arrière-plan, filme l'un des nombreux jeux vidéo avec lesquels les « quinquis » tuent l'ennui dans les bars du quartier. La caméra nous donne à voir une guerre pixellaire inédite, se perd dans un entrelacs virtuel, métaphore de leurs futurs déplacements, ironie tragique de leur destinée et de celle de tous les « quinquis ».

Eloy de la Iglesia, conformément à son engagement politique, insiste aussi sur la responsabilité du capitalisme dans la prédétermination des agissements de ses personnages. Au plus proche d'une picaresque nouvelle, le cinéaste utilise toute la symbolique tragique pour étayer le point de vue marxiste qu'il projette sur sa société. Les classes sociales entrent en contact par le prisme de la violence, mettant ainsi en scène la lutte des classes. *Navajeros*, nous l'avons dit ailleurs³⁶, est une véritable « tentative de théories marxistes appliquées » : « El Jaro » et sa bande ne cessent d'être confrontés aux « non-quinquis » pour les dérober, poussés par la faim et la pauvreté. Le film commence d'ailleurs par une citation évocatrice :

*Los hombres no se hacen criminales porque lo quieran, sino que se ven conducidos hacia el delito por la miseria y la necesidad.*³⁷

Cette maxime, attribuée à un obscur penseur chinois du v^e siècle av. J-C, reflète bien l'idéologie qui domine le long-métrage et le replace, surtout, dans la même dynamique que *Perros callejeros*, film modèle du cinéma « quinquis », qui débutait, par un discours en voix-off défendant, lui aussi, la thèse de la prédétermination sociale et, en partie, celle de la privation du libre-arbitre. En toile de fond, c'est toute la politique des années soixante de développement capitaliste au service du franquisme, responsable de la naissance des ghettos « quinquis », qui est mise sur le banc des accusés.

La drogue, on le sait, joue un rôle très important dans les films du réalisateur basque car elle a une dimension à la fois sociale et personnelle. À son

35 Frère et sœur dans la vie : il s'agit d'Antonio Flores (1961-1995), compositeur et chanteur, et de Rosario Flores (née en 1963), célèbre chanteuse et actrice. Elle joue dans *Contra el Viento* (1990) de Francisco Periñán, *Chatarra* (1991) de Félix Rotaeta, et surtout, dans *Hable con ella* (2002) de Pedro Almodóvar. Tous deux font partie du « clan » Flores, famille d'artistes dont plusieurs de ses membres sont, ou ont été, très populaires en Espagne : leur père n'est autre qu'Antonio González, « El Pescaïlla », l'un des plus célèbres guitaristes de flamenco et de rumba, leur mère, la légendaire Lola Flores, est actrice, chanteuse et danseuse. Enfin, leur sœur, Lolita Flores, est elle aussi actrice et chanteuse.

36 Voir notre ouvrage *Le cinéma « quinquis » selon Eloy de la Iglesia*, op. cit., § 2.1.2.

37 Sentence attribuée à un certain Ten-Si, penseur chinois du v^e siècle av. J-C. À ce jour, nous n'avons trouvé aucune information sur ce penseur. On peut donc supposer qu'il s'agit peut-être d'une fausse citation, dont le rôle est d'illustrer de manière claire, sans faire appel à une référence marxiste directe, l'idéologie sous laquelle se place le positionnement narratif du film.

tour, elle est responsable de la destinée des personnages mais elle est surtout le bourreau d'une tragédie personnelle : Eloy de la Iglesia est tombé lui-même dans l'enfer de l'héroïne dont il ne s'est jamais vraiment échappé. Comme un clin d'œil, comme pour prouver la viscéralité de son cinéma, il fera même une apparition dans *El Pico*, dans sa région natale³⁸, achetant à Paco sa dose, alors qu'il se trouve sur le tournage d'un film, que l'on imagine bien volontiers être celui que l'on est en train de visionner. De la drogue, nul ne s'échappe : le bébé de « la Toñi », dans *Navajeros*, aura le même futur que son père, puisqu'il naît, grâce à un montage alterné, sous les auspices funestes de l'assassinat de ce dernier, le corps du nouveau-né baignant symboliquement dans le même sang que celui de son géniteur, qui lui, gît sur le trottoir, abattu pour le simple vol d'un radiocassette. Il héritera de sa mère la dépendance à l'héroïne et à la cocaïne, puisque cette dernière continua à en consommer pendant sa grossesse. Dans *El Pico 2*, Paco ne meurt pas mais prend la place de son dealer : Eloy de la Iglesia trace le cercle d'une dernière chute dantesque. La drogue devient la nouvelle transcendance de ce monde infernal, fantôme tout-puissant : chaque personnage qui y touche, privé de son libre-arbitre, devient son esclave dévoué, tel un zombi incontrôlable, embourbé dans la quête incessante des paradis artificiels.

Le « quinqu », donc, dans les films qui nous occupent, font le mal autour d'eux mais souffrent aussi d'un certain manque de libre-arbitre, bousculés, à chaque instant, dans la spirale de la délinquance par la pauvreté, elle-même générée par une société qui peine à les intégrer dans son développement. Orienté idéologiquement, le film « quinqu » selon Eloy de la Iglesia se présente comme une matérialisation poétique d'un point de vue marxiste de la société, souhaitant générer l'indignation du spectateur pour qu'il prenne conscience, hors des salles obscures, qu'un changement social est nécessaire pour combattre ce mal suprême qu'est l'injustice. La dictature de la drogue, quant à elle, ne semble pas pouvoir être combattue : *El Pico* et *El Pico 2* sont deux films beaucoup plus sombres que les précédents et qui retranscrivent à l'écran l'état d'esprit du cinéaste, impuissant face à ses démons.

Le mal que représentent les « quinquis » n'est que la conséquence d'un mal plus profond qu'Eloy de la Iglesia matérialise en reconstruisant la réalité quotidienne du spectateur de l'époque, et dont ce dernier connaît finalement assez peu les ressorts, s'il fait confiance à la presse à scandales ou au journalisme politique. Alors que l'on s'attend à voir des jeunes délinquants sans pitié, Eloy de la Iglesia, à son habitude, renverse les rôles, détruit notre horizon d'attente. Cette jeunesse devient attachante : Robin des Bois des temps modernes, angelots abandonnés de tous, livrés à eux-mêmes, les « quinquis » sont bien loin d'une incarnation diabolique et sanguinaire. Inversion des valeurs, le Mal, en tout cas, dans ces films, retrouve son étymologie, celle qu'analysait Nietzsche dans l'une de ses dissertations. Il y montrait l'origine sociale du Bien et du Mal, du Bon et du Mauvais, de la relation de subordination, de classe, qu'entraînent ces deux

38 Les séquences de *El Pico* ont été tournées, pour la plupart, à Bilbao et dans sa périphérie. Eloy de la Iglesia naquit, en 1944, un peu plus à l'Est, dans la petite ville côtière de Zarauz où il passa son enfance.

termes : à l'origine, étaient mauvais ceux que la classe dirigeante considérait comme tels :

[L]e jugement “bon” n’émane *nullement* de ceux à qui on a prodigué la “bonté” ! Ce sont bien plutôt les “bons” eux-mêmes, c’est-à-dire les personnes de distinction, les puissants, supérieurs par leur condition et leur élévation d’âme qui sont eux-mêmes considérés comme “bons”, qui ont jugé leurs actions “bonnes”, c’est-à-dire de premier ordre, établissant cette taxation par opposition à tout ce qui était bas, mesquin, vulgaire et populacier [...]. La passion de la distinction et de la distance, je le répète, le sentiment général, fondamental, durable et dominant d’une espèce supérieure et régnante, en opposition avec une espèce inférieure, avec un “bas-fond” — *voilà* l’origine de l’opposition entre “bon” et “mauvais”.³⁹

On comprend combien il importe peu de savoir si les « quinquis » sont bons ou mauvais. Ce qui importe, pour Eloy de la Iglesia, est de montrer pourquoi nous, spectateurs, nous pensions qu’ils étaient les seuls responsables de leurs méfaits.

Anges déchus, diabolins et mauvais garçons : Eloy de la Iglesia face à ses fantasmés

Innocenter les « quinquis » ne suffit pas à notre cinéaste : disculper leurs méfaits en convoquant la tragédie n’est pas le seul recours employé pour rendre ses personnages attachants. Martyrs, ils illustrent avant tout la Passion et semblent expier tous les péchés d’une société qui cherche un « mal mythique »⁴⁰ visible par lequel soulager toutes ses préoccupations. Avec « El Jaro »⁴¹, par exemple, dans *Navajeros*, biographie d’un « quinquis » qui a *vraiment* existé et dont les aventures défrayèrent la chronique de l’époque, Eloy de la Iglesia fait appel à des images christiques pour construire son personnage : réfugié chez Mercedes après avoir été blessé par un Guardia Civil, il gît sur le lit de son amie, vêtu d’un seul pagne blanc, le corps ensanglanté. Carlos Losilla l’avait écrit : les « quinquis » d’Eloy de la Iglesia sont construits sémiotiquement comme des

39 Selon Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale* (1887), trad. de Henri Albert, révisée par Jacques Le Rider, in *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 778-779 ; Il ajoute : « [P]artout la notion de “distinction”, de “noblesse”, au sens de rang social, est la notion de base d’où naît et se développe nécessairement la notion de “bon” au sens d’“âme distinguée”, de “noble”, d’“âme supérieure”, d’“âme privilégiée”. Et ce développement est toujours parallèle à celui qui finit par transformer les notions de “vulgaire”, “plébéien”, “bas” en celle de “mauvais” [...] Le latin *malus* (que je mets en regard de μέλας, noir) pourrait avoir désigné l’homme du commun d’après sa couleur foncée, et surtout d’après ses cheveux noirs (*hic niger est*), l’autochtone pré-aryen du sol italique se distinguant le plus nettement par sa couleur sombre de la race devenue dominante, celle des conquérants ariens aux cheveux blonds », p. 780-782.

40 Paul Ricoeur, *Le mal*, Genève, Labor et Fides, 1978, p. 18 : « mon mal c’est ma destinée ». Le mal mythique impute les misères de l’homme à une source unique, un démon, un esprit malin (« mon mal m’est par lui destiné »). Le mal est un coupable invisible.

41 José Joaquín Sánchez Frutos (1963-1979) de son vrai nom.

martyrs pour rappeler au spectateur, par le biais de la *catharsis*, qu'ils sont les victimes d'une société dont ils expient les péchés⁴².

D'ailleurs, jeunes et beaux, certains « quinquis » d'Eloy de la Iglesia ressemblent plus souvent à des anges qu'à des diables : les boucles d'or du jeune José Luis Manzano, acteur fétiche du réalisateur, le rapproche de l'image canonique du chérubin, tout comme, dans *El Diputado*, l'angélique Juanito, personnage interprété par José Luis Alonso. Enfants avant d'être acteurs, « quinquis » avant d'être personnages, le casting ne tient pas au hasard : Eloy de la Iglesia conçoit sémiotiquement ses personnages comme il reconstruit le destin de ces délinquants. Là encore, le cinéaste basque nous dérouté, déstabilise notre horizon d'attente : certains de ses « quinquis » sont durs et laids, dévorés par la drogue, comme c'est le cas de « El Pirri »⁴³, en accord avec l'image que se fait le public de ce type de banlieusard. D'autres, au contraire, disposent d'une grâce naturelle et reprennent les codes visuels de la représentation du Bien au cinéma.

Ainsi, les jeunes hommes, après qu'Eloy de la Iglesia nous explique qu'ils sont le résultat d'un processus social marginalisant, deviennent, à nos yeux, des anges déchus, des diabolotins, conformément à l'étymologie du mot « diable » qui, en grec, signifie « jeté à travers » et, surtout, « expulsé ». L'ange déchû, avant d'incarner le Mal est œuvre de Dieu : comme le dit le proverbe, « le diable était beau quand il était jeune », c'est-à-dire, avant que la société ne le rejette, avant qu'il soit expulsé du Paradis pour rejoindre les terrains vagues de Palomares Alto, de Carabanchel ou de Vallecas. L'onomaïstique chrétienne, d'ailleurs, ne dit-elle pas que Lucifer est le porteur de lumière (*phosphoros*, en grec), comme nos jeunes « quinquis », dont le destin nous éclaire un peu plus sur le fonctionnement de la société espagnole ? Ici, bien sûr, on ressent toute la vision voltairienne de notre cinéaste, pour qui l'enfance n'est qu'innocence, pervertie ensuite, par la société⁴⁴. Le mâle est désincarné, vidé de sa substance, il n'est plus qu'une apparence : le Mal est ailleurs.

Toutefois, véritables reportages au sein du monde « quinquis », puisqu'ils font appel à des acteurs non-professionnels, des « quinquis » authentiques pourrait-on dire, ces films donnent à voir bien des aspects malins de leur personnalité : d'une grande virilité, ce monde de *l'autre*, comme le prouve le succès en salle de ces longs-métrages, a fasciné son public par sa violence et son sens de la transgression. Mais, il y a dans le cinéma « quinquis » d'Eloy de la Iglesia une utilisation particulière du corps de ces jeunes éphèbes qui tend vers le fétichisme : montrés, dénudés à outrance, parfois sans autre motif que la contem-

42 « [S]on verdaderas víctimas sacrificiales, mártires que purgan con su muerte los pecados de toda una sociedad, sobre todo teniendo en cuenta los procesos catárticos que desencadenan a partir de su desaparición física. », selon Carlos Losilla, « En los límites de la realidad: la marginalidad y el arte burgués », in C. Aguilar, *op. cit.*, p. 65.

43 José Luis Fernández Eugia (1965-1988), « El Pirri », célèbre délinquant de Vallecas, croisa, avec son acolyte José Luis Manzano, le chemin d'Eloy de la Iglesia qui proposera aux deux jeunes hommes de tourner *Navajeros*. « El Pirri » décéda, à l'âge de 23 ans, d'une overdose d'héroïne, à l'endroit où, quatre ans plus tard, « El Jaro » trouvera la mort pour les mêmes raisons.

44 Selon Voltaire, « Méchant », *Dictionnaire philosophique* (1764), Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 278-280 : « L'homme n'est point né méchant ; il le devient, comme il devient malade [...] Assemblez tous les enfants de l'univers, vous ne verrez en eux que l'innocence, la douceur et la crainte ».

plation de leur musculature, ils deviennent un objet convoité. Fantasmé, le mâle, mal désincarné, est sublimé. Le réalisateur basque fait de son cinéma « quinquis » une œuvre engagée, violente et érotique, sans que ces adjectifs n'entrent en concurrence.

Comme nous l'avons déjà écrit ailleurs⁴⁵, Eloy de la Iglesia utilise le personnage « quinquis », dans sa dimension sémiotique, pour construire une nouvelle déclinaison d'un fantasme gay, celui du « mauvais garçon ». Dès la disparition de la censure, le cinéaste saisit son moment pour projeter à l'écran un fantasme personnel : véritables pamphlets « progays », *El Diputado* et surtout *Los Placeres ocultos* exhibent le corps des « quinquis » à des fins clairement voyeuristes, dans un cinéma hautement transgressif, car, même si l'époque est au *destape*, le corps masculin, à l'inverse du corps féminin, reste tabou. Une fois de plus, le réalisateur choisit de réunir, dans une relation à la fois intra et extra-filmique, deux entités : dans la fiction, homosexuels et « quinquis » se croisent au rythme des péripéties, pour rendre compte d'une réalité juridique qu'Eloy de la Iglesia met en rapport, afin de souligner l'existence d'un autre paradoxe, d'une autre injustice. En effet, sous le franquisme et pendant une partie de la Transition, homosexuels et délinquants étaient considérés comme de véritables incarnations du mal⁴⁶. La loi sur la dangerosité sociale, « La ley de peligrosidad social », dont l'article sur l'homosexualité reste en vigueur jusqu'en 1979, met sur le même plan gays et délinquants⁴⁷.

Dans *El Diputado* et *Los Placeres ocultos*, Eloy de la Iglesia confie le protagonisme de ses longs-métrages à des personnages homosexuels qui entrent en contact avec le monde « quinquis » par le biais, bien souvent, de la prostitution. Or, dans les films pleinement « quinquis », les délinquants deviennent héros et seulement quelques personnages gays, par moment, entrent en contact avec leur sous-société. Mais, toutefois, une dimension érotique et masculine se dégage avec vigueur de ces films : on est passé du film « philogay » à un certain

45 Voir *Le cinéma « quinquis » selon Eloy de la Iglesia*, *op. cit.*, §3 [à paraître en 2011].

46 Alonso Tejada montre combien, sous le franquisme en tout cas, la loi, mais aussi la *vox populi*, confondent homosexualité et délinquance : « la gran mayoría de los españoles seguía considerando a los homosexuales más como delincuentes que como enfermos, y los responsabilizaba a ellos mismos de sus problemas, no a la sociedad. El fenómeno homosexual se ha reducido, pues, para los españoles a una cuestión de delincuencia y depravación moral. La configuración jurídica del "delito" de homosexualidad no hizo por consiguiente otra cosa que consagrar esa creencia general. La ley de 14 de julio de 1954 declaró a los homosexuales sujetos a las medidas de seguridad previstas en la ley de Vagos y Maleantes », in *La represión sexual en la España de Franco*, Barcelone, Caralt, Coll. « Biblioteca Universal – serie Testimonio », 1977.

47 Voir la note 11 du présent article ; Alonso Tejada ajoute, *op. cit.*, p. 220 : « La situación legal de los homosexuales se agravó en 1970 al ser promulgada la ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social. En virtud de la nueva normativa se consideran homosexualidad todos los actos de ayuntamiento carnal perineales activos o pasivos entre personas del mismo sexo y los de onanismo bucal, así como los de masturbación y tocamientos lascivos de cualquier condición. Las medidas de rehabilitación previstas son el internamiento en un centro de reeducación, la prohibición de residir en determinados lugares o territorios, la visita a lugares o establecimientos públicos y la sumisión a la vigilancia de los delegados públicos ». Alejandro Melero Salvador, par ailleurs, commente cette analyse de la sorte : « el capítulo de su libro que trata de la homosexualidad explica cómo el franquismo fue muy hábil para establecer una relación entre homosexualidad y delincuencia, equiparándolas y asociando la primera con la segunda, estableciendo conexiones perversas entre ambas que advertían de que la una llevaba a la otra » ; Voir : Alejandro Melero Salvador, *Placeres Ocultos – Gays y lesbianas en el cine español de la transición*, Madrid, Notorious, Coll. « Versión Original », 2010, p. 28.

regard gay porté sur les personnages « quinquis ». La nuance est importante. De la Iglesia ne défend plus corps et âme l'homosexuel face à une société qui le rejette, mais préfère mettre en scène ses fantasmes et nous faire participer à cette étreinte filmique, à la fois politique et érotique.

D'ailleurs, la plupart des homosexuels qui apparaissent dans *Navajeros* et *Colegas* sont ridicules et rappellent certains films à succès, clairement homophobes, comme *No desearás al vecino del quinto* de Ramón Fernández, comédie de 1970 dont le personnage principal est un coiffeur homosexuel, une folle ridicule dont les autres personnages — et le spectateur, malgré lui ! — se moque.

L'objet du fantasme, le « quinquis », lui, est viril, voire machiste, ce qui, en dehors de la fiction, pouvait représenter un certain danger pour les homosexuels : en général, le « quinquis » profitait d'une passe pour mettre à sac l'appartement de son client, fait dont on voit un exemple dans *El Diputado*, *Los Placeres ocultos* et *Navajeros*. « Protégé » par la fiction, non sans un certain masochisme, le spectateur observe des situations fantasmées issues de son quotidien. Ainsi, lorsque « El Jaro » et ses amis interrompent, soudainement, armés, une fête organisée dans la villa d'un homosexuel bourgeois pour détrousser ses participants, l'affrontement du monde « quinquis » et du monde gay met en scène un fantasme où le spectateur se délecte de la virilité des jeunes délinquants. Dans la fiction, l'image du « quinquis » est utilisée, comme le « quinquis » utilise l'homosexuel, l'exploite, pour gagner de l'argent. L'hyper-virilité des personnages, de plus, rappelle le cinéma pornographique gay : marins, policiers, militaires, il faut maintenant compter les « quinquis » parmi les proto-machos à l'origine de tout l'arsenal des fantasmes homosexuels.

La transfiguration du corps des « quinquis » s'élabore aussi grâce à des scènes onirico-érotiques dans lesquelles ces apollons, le corps sublimé, retrouvent leur grâce naturelle dans une mise en scène particulièrement sensuelle. C'est le cas d'une scène célèbre de *Colegas* dans laquelle un groupe de jeunes garçons, réunis autour de la guitare d'Antonio, chantent et dansent, dévoilant la musculature de leurs corps imberbes. Tous les ingrédients de l'érotisme sont réunis dans cette séquence : musique, danse, corps et sensualité. Dans *Navajeros*, lorsque « El Jaro » et ses amis affrontent une bande ennemie, c'est dans les jardins du Retiro qu'ils se défient, un combat plus proche d'un ballet élégant que d'une bataille sanguinaire. Les séquences les plus violentes sont aussi les plus érotiques : à n'en point douter, la sur-masculinité de ces jeunes garçons fascine. Leur spontanéité devient source d'excitation et de plaisir.

Le Mal, dans le traitement érotique concédé aux personnages « quinquis », refait son apparition, mais peut-être pas là où on l'attendait. Eloy de la Iglesia, dans un jeu érotique, à la limite de la pornographie, prend plaisir — pour *notre* plaisir — à faire du mal à ses personnages, pourtant si désirés, et les torture, ne serait-ce que fictionnellement. Ainsi, dans *Colegas*, alors que José et Antonio doivent faire passer du hachich entre le Maroc et l'Espagne en insérant la marchandise dans leur anus, la scène donne lieu à un viol symbolique qui ne cesse de faire appel aux codes de la pornographie gay et, en particulier, à l'ambiance

des films de Cadinot⁴⁸, célèbre pornographe engagé, fasciné par les jeunes Maghrébins. Ici, le même acteur qui, dans *Navajeros*, terrorisait les invités d'une fête gay, est pénétré, symboliquement, par le cinéaste. Il devient soumis car il est, dans ce viol virtuel, dans le rôle du passif, une soumission qui s'exécute sous les regards amusés des personnages présents, un vieil homme et un jeune enfant, doubles intradiégétiques du réalisateur et du spectateur gay, complices d'une mise en scène qui rappelle, à bien des niveaux, les pratiques sexuelles de la pénétration anale, puisqu'un préservatif est utilisé pour protéger la précieuse marchandise et qu'une célèbre crème hydratante fait ici office de lubrifiant, dans une ambiance cérémoniale aux frontières d'un rituel d'initiation sexuelle.

Une scène particulièrement comique, d'autre part, si on la met en rapport avec l'une des séquences précédentes du film où les deux jeunes hommes prennent la décision de se prostituer dans un sauna gay et entrent, intimidés et penauds, dans l'antre vaporeux du hammam, sans pouvoir atteindre l'érection, lorsqu'ils doivent satisfaire leur clients. Le macho est déstabilisé, perd de sa superbe, sous le regard amusé du spectateur gay de l'époque qui connaît bien ces « amours interdites », pour reprendre le titre d'un roman de Mishima⁴⁹. Dernier renversement : Eloy de la Iglesia fait du cinéma « quinquis », traditionnellement macho, un cinéma du fantasme gay. Le corps dénudé de la femme, lui aussi très présent chez notre cinéaste, contribuant, à n'en point douter, au succès en salle de ses films, doit être entendu comme un respect au genre « quinquis », très habitué à le montrer sans détours. Montrer celui des hommes, comme le fait Eloy de la Iglesia, doit être perçu comme une transgression supplémentaire, sans laquelle on ne peut comprendre l'ensemble de son projet cinématographique, et doit trouver sa place dans la sous-culture homosexuelle espagnole.

Le Mal est présent à tous les niveaux chez Eloy de la Iglesia : intra et extra-diégétique, il rend compte d'une tragédie politico-sociale et sert à mettre en images bien des fantasmes projetés sur ces corps masculins livrés au spectateur. Contre toute attente, le délinquant ibérique n'est plus l'incarnation *stricto sensu* du Mal : il devient le symptôme d'un dysfonctionnement social, et non la cause. Bourreau, il est surtout victime d'un « mal physique » dont il n'arrive pas à se délivrer. Eloy de la Iglesia rédige un nouveau chapitre de la Légende Noire⁵⁰, vision sans concession d'une Espagne répressive et inquisitoriale, s'insé-

48 Cette scène recèle de nombreux points communs avec le cinéma pornographique gay de Jean-Daniel Cadinot (1944-2008), dont certains considèrent qu'il s'agit d'une véritable pornographie *d'auteur*. Chez lui, comme chez le cinéaste basque, montrer l'homosexualité est un acte transgressif, presque politique : les films sont d'ailleurs souvent précédés de la mention « *Date limite de consommation : fin de la démocratie* ». De nombreux films de Cadinot sont tournés dans des pays arabes, mettant en scène des Maghrébins couchant avec des occidentaux. Pourtant, dans ces films, les Arabes sont toujours actifs, métaphore à peine voilée d'une vengeance coloniale, où le blanc, en vacances, se laisse violer par les beaux Maghrébins. Voir : *Stop surprise* (1984) ou *Harem* (1984). Voir aussi : Maxime Cervulle et Nick Rees-Rogers, *Homo exotikus. Race, classe et critique queer*, Paris, Armand Colin, 2010.

49 Yukio Mishima, *Les amours interdites* (1951), trad. de René de Ceccatty et Ryôji Nakamura, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1994.

50 Sur la Légende Noire, voir ces deux ouvrages passionnants et très richement documentés : Ricardo García Cárcel, *La leyenda negra – Historia y opinión*, Madrid, Alianza, Coll. « Alianza Universidad », 1992 et Joseph Pérez, *La légende noire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 2009 (Édition en espagnol : *La leyenda negra*, Madrid, Gadir, 2009).

rant dans la longue tradition d'une écriture du Mal, à l'instar de Quevedo, Goya ou Valle-Inclán.

Le spectateur, en quête de sensation fortes, recherche le Mal : non sans un certain goût pour le masochisme, que le cinéma « quinqu » partage avec le *fantaterror*, il pousse la porte des salles obscures pour se donner une frayeur, en vivant, par procuration, pour quelques instants, la violence du quotidien des « quinqu », pour s'identifier pleinement au héros tragique avec lequel il souffre et grâce auquel, parfois, il pénètre l'intimité d'un cinéaste qui tente de nous faire du bien avec le Mal.

Maxime BREYSSE
Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP, EA 4299

Bibliographie

- Aguilar, Carlos, Devesa, Dolores, Losilla, Carlos *et al.*, *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Donostia-San Sebastián, Filmoteca Vasca/Festival Internacional de Cine, 1996.
- Breyse, Maxime, *Le cinéma « quinquis » selon Eloy de la Iglesia. Corps à corps érotique et politique dans Navajeros, Colegas, El Pico et El Pico 2*, préface d'Emmanuel Le Vagueresse, Paris, Publibook, Coll. « Terres hispaniques », 2011.
- Cuesta, Amanda, Cuesta, Mery (dirs.), *Quinquis dels 80: cinema, premsa i carrer*, Barcelone, Diputació de Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2009.
- León, Ignacio, *Los Quinquis, una minoría marginada*, Barcelone, Bruguera, 1976.
- Le Vagueresse, Emmanuel, « De quelques manipulations dans *El Diputado* (1978) de Eloy de la Iglesia : séduction, mensonge et politique sous la Transition » in *Les Cahiers du GRIMH*, Lyon, Université Louis-Lumière Lyon 2-GRIMH/LLCE, n°6, 2009, p. 357-371.
- , « L'homosexualité dans le cinéma de la Transition Démocratique (fin 1975-1982) », Colloque « Género, sexo y nación. Representaciones y prácticas políticas en España y Francia (ss. XIX y XX) », organisé en février 2010 à Valence (Esp.) par l'Institut de la Dona, l'Université Paris VIII-Saint-Denis et la Casa de Velázquez [Actes à paraître].
- Melero Salvador, Alejandro, *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición*, Madrid, Notorious, Coll. « Versión original », 2010.
- Mira, Alberto, *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, Barcelone/Madrid, Egales, 2008.
- Montero, Laureano, « Le cinéma d'Eloy de la Iglesia, mémoire filmique "politiquement incorrecte" de la Transition » in ORSINI-SAILLET Catherine (dir.) : *Mémoire(s), Représentation et transmission dans le monde hispanique (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, Hispanística XX-EUD, 2008.
- , « El cine quinquis o el lado oscuro de la transición española » in Doppelbauer, Max, Sartingen, Kathrin (ed.), *La voz marginal: Proyecciones de grupos marginales en los medios de comunicación populares*, München, Martin Meidenbauer, 2010, p. 123-138 .
- , « Vidas rebeldes: discursos sobre la delincuencia juvenil en el cine quinquis » in Orsini-Maillet, Catherine (dir.) : *Discours et genres rebelles : culture hispanique (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, Hispanística XX-EUD, 2012.
- Whittaker, Tom, « Locating Flamenco disco: soundscapes of resistance in the Spanish Quinquis film » in STONE, Rob, SHAW, Lisa (éds.), *Singing Signs: Screening Songs in Hispanic and Lusophone Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University of Press, 2011.

L'île de la folie (*Shutter Island*¹, Martin Scorsese, 2010)

*Ces gens qu'on dit fous nous donnent d'abord
la mesure de ce qu'il a fallu faire pour survivre*

Le spectateur suit sans jamais le perdre de vue le protagoniste Teddy Daniels, ex inspecteur de police américain, ancien soldat ayant pris part à la libération des camps de concentration, assassin de son épouse qu'il a tuée avec son arme professionnelle ; on le voit remplissant la fonction de *marshal* missionné pour enquêter sur la disparition d'une détenue-patiente. On peut se demander s'il s'agit d'un jeu de rôles inscrit dans la thérapie mise en place par l'équipe médicale –malgré une première lecture qui va dans ce sens – ou s'il s'agit d'une suite de délires hallucinatoires et autres manifestations mentales par lesquels le criminel, interné sur une île, dans un centre de haute sécurité pour aliénés dangereux appelé Ashcliffe³, ressasse sa culpabilité en lui donnant un traitement symbolique où il est perpétuel prisonnier.

La rencontre du jeune criminel en qualité de *marshal* avec l'équipe médicale suscite un aperçu sur la situation historique du traitement de la folie dans les années cinquante, période où se révèlent les traumatismes considérables causés par la deuxième guerre mondiale ; sont également abordés la définition et le diagnostic de la folie ainsi que la place accordée aux fous dans une société où médecins psychiatres et forces de l'ordre semblent travailler en étroite collaboration. La tension haletante du film de Scorsese tient, à notre avis, à deux orientations artistiques : la primauté du regard comme élément stimulateur (actant, pourrait-on dire en termes dramaturgiques) et, fonctionnant en synergie avec lui, un ensemble d'éléments qui s'inscrivent dans un jeu de miroirs et un système très serré de renvois du sujet (Teddy Daniels) aux objets qu'il crée pour entretenir le processus de sa logique intérieure, dont il est prisonnier : c'est ainsi qu'alternent, faisant intervenir diversement les fonctions cérébrales, souvenirs, hallucinations, compétences rationnelles et logiques acquises dans la formation et l'exercice d'inspecteur de police, chacune de ces opérations ayant un déclenchement particulier (contact avec l'eau, musique, ressemblance physique, lumière intense etc.). Dans cet univers intime qui recourt à une syntaxe paysagère – laquelle,

1 Adaptation du roman de Dennis Lehane (2003).

2 Françoise Davoine et Jean-Max Gaudillière, *Histoire et trauma*, Stock, 2006 (2004), p. 29.

3 *Ashcliffe* devait être le titre du film alors que le roman s'intitule *Shutter Island*.

bien sûr, interagit à l'intérieur des structures fondamentales dehors-dedans, présent-absent etc. avec celle de l'architecture – l'île, à cause de sa configuration et de son organisation, appartient à cette syntaxe tout en retenant la (les) signification(s) communément admises. Filmer le mental, d'après un roman dont la construction et les procédés rendent « la réalité décrite particulièrement insaisissable » passait par « le [recours] à plusieurs sources de significations spécifiquement cinématographiques pour troubler le spectateur et l'empêcher de maîtriser le récit d'un strict point de vue rationnel »⁴.

De la nef des fous à « L'île des morts » : l'eau mortifère

Au début, un ferry émerge lentement de la brume épaisse : cette apparition condense deux figures. Tout d'abord, la figure mythique du « vaisseau fantôme », celui du Hollandais volant que le meurtre de son épouse avait condamné à errer sur les mers pendant des siècles jusqu'à ce qu'une femme consente à mourir pour lui, légende nordique qui inspira à Richard Wagner son opéra et dont Albert Lewin fit une adaptation cinématographique célèbre (*Pandora and the Flying Dutchman*, 1951) en particulier par l'interprétation de James Mason et d'Ava Gardner. Le spectateur n'apprendra qu'à la fin que Teddy Daniels (Leonardo di Caprio), en réalité Andrew Laeddis, a tué sa femme parce que, dans une crise de folie, celle-ci avait noyé leurs trois enfants. Le thème de l'eau mortifère, développé par Bachelard et par Gilbert Durand⁵ à sa suite, est donc présent dès cet *incipit*. Par ailleurs, le brouillard qui obstrue la vue, dès le début, est perceptible comme absence de point de départ, tant géographique que conceptuel, absence d'origine, ce que nous pourrions mettre en rapport avec la possible nature onirique de tout ce qui se déroule.

C'est inutilement que Teddy s'interpelle lui-même⁶ après avoir vomi tripes et boyaux : « Reprends-toi, Teddy, ce n'est que de l'eau », réajustant son insigne de marshal et laissant voir son arme encombrante sous le veston. Les plans suivants démentent cet optimisme de façade : un très gros plan des nombreuses menottes accrochées au plafond de la cabine connotent l'atmosphère sinistre des chaînes des fantômes (selon les représentations iconographiques classiques) ou des forçats (triste réalité qui a nourri les angoisses dans l'imaginaire collectif), tandis que la caméra cadre de face la démarche maintenant volontairement assurée de Teddy émergeant sur le pont où il découvre son nouveau « collègue », Chuck, tout d'abord à travers le grillage qui les sépare, préfiguration de l'incommensurable abîme qui sépare le fou des autres, comme la grille qui enferme la

4 *Universalia*, 2011, « *Shutter Island* de Martin Scorsese », article signé Michel Cieutat, p. 254-255.
5 « L'eau est l'épiphanie du malheur du temps (...) Elle est clepsydre définitive... » (Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 [1969], p. 138). En ce qui concerne Gaston Bachelard, à propos du navire des morts et du fantôme ruisselant de Dolores, la femme de Teddy (cf. *infra*), voir le chap. III de *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1978 [1941], « Le complexe de Caron. Le complexe d'Ophélie ».

6 Il se regarde dans un miroir et se parle : première image du dédoublement, installant la thématique fantastique dont nous reparlerons par la suite.

folie pour en protéger le reste de la société. Ce sont là les premiers signes d'un vaste processus de mise en regard de soi-même et d'un jeu de miroir qui nous apparaît comme le principe du personnage et le mécanisme de sa folie.

L'embarcation symbolisant la folie comprise comme espace moral d'exclusion renvoie également à la *Nef des fous* (1494), série de poèmes accompagnés d'emblèmes de l'Allemand Sébastien Brant⁷, qui repose sur la réalité historique des fous condamnés à une existence errante, comme aux siècles précédents les lépreux, ainsi que l'évoque Michel Foucault⁸ : mis « à l'intérieur de l'extérieur [...] il [le fou] est le Passager par excellence, c'est-à-dire le prisonnier du passage⁹ ». Mais nuance : l'eau, ici, n'est pas lieu d'une errance permanente, elle est un espace transitoire vers un lieu doublement caractérisé par le roc – dur, abrupt – et l'isolement. En revanche l'eau apparaîtra constamment sous forme d'un ruissellement obsédant (pluie, infiltrations). Très vite, au passage sur l'embarcation va succéder l'internement, l'enfermement dans l'île qui abrite un asile pour aliénés dangereux¹⁰. Mais l'île par définition est entourée de « tonnes d'eau » dont s'effraie le héros, l'eau est ici une barrière épouvantablement périlleuse, qu'il bravera dans ses fantasmes, et qui connote la noyade, mort terrible qui fut infligée à ses enfants : « l'eau et la folie sont liées pour longtemps dans le rêve de l'homme européen. »¹¹ Pendant tout le récit filmique, le héros sera d'ailleurs confronté à la violence des éléments déchaînés et cette eau qui lui fait si peur tombe à verse, sans que jamais le soleil ne fasse son apparition, si ce n'est lors de la dernière scène, sur laquelle nous reviendrons.

Les plaisanteries de Chuck sur les fous criminels (« Si c'était des chasseurs de papillons, on n'aurait pas besoin de nous ») retardent le contrechamp, ménageant le suspense, tout en amorçant, par la personne associative, la connivence faisant de Teddy Daniels et son subalterne Chuck un binôme qui fonctionne suivant la polysémie de « l'équipe de travail », comprenant entre autres la signification « malade-thérapeute-transfert » mais aussi le *therapôn*, ce second du héros épique qui est son double rituel, chargé de lui apporter les soins corporels et spirituels¹². Lorsque l'île apparaît, il n'est plus question de plaisanter : c'est un site inquiétant¹³ sur fond de ciel noir où accostent les deux passagers, et le

7 Série de poèmes accompagnés d'emblèmes (gravures et devises en quatrains) qui représentent les vices humains vus comme cause des dérèglements de la société et processus allant à l'encontre de la raison et de la foi : la nef exprime avec son chargement de fous un monde à la dérive. En réalité les références à l'eau et à la navigation errante ne sont présentes que dans une partie des poèmes.

8 Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972 (chap. 1^{er} : « Stultifera navis »).

9 Dans son film *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975), Milos Forman mettait en scène de façon drolatique l'escapade des aliénés en bateau sous la conduite de Mc Murphy (Jack Nicholson), attestant la permanence de la figure à travers les âges.

10 Michel Cieutat, art. cit. : l'île filmée est Peddocks Island, et l'asile a été reconstitué dans l'ancien Medfield State Hospital, Massachusetts.

11 Michel Foucault, *op. cit.*, p. 26.

12 F. Davoine et J.-M. Gaudillière, *op. cit.*, p. 249-255, empruntent cette notion à Grégory Nagy, *Le meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*, Paris, Seuil, 1994.

13 Avec le développement de l'intrigue, le rapprochement se fera plus évident encore avec *L'île du docteur Moreau* (*The Island of Dr Moreau*), d'après le roman de H.G. Wells, où un savant fou est parvenu à créer des êtres mi-humains, mi-animaux (1^{ère} version : *Island of Lost Souls*, Erle C. Kenton, 1933, avec Charles Laughton et Bela Lugosi).

spectateur avec eux. Il évoque en effet le célèbre tableau d'Arnold Böcklin, *L'île des morts*, dont le peintre composa quatre versions entre 1880 et 1886. Dans la représentation picturale, l'embarcation est celle de Charon, portant un cercueil et arrivant ainsi au bout de son voyage. L'influence de ce tableau fut si grande dans l'imaginaire des créateurs que l'on peut en voir une réminiscence dans ces hautes falaises inaccessibles qui enserrant l'îlot, ne permettant l'accès que par un étroit appontement, ainsi que l'annonce le capitaine, pressé que ses passagers débarquent car la tempête menace. Dans *l'incipit*, la musique lugubre renforce l'impression d'île maudite.

Mais on peut dire aussi que l'île apparaît comme lieu d'ordre et d'autorité répressive : en débarquant, Teddy et Chuck sont « accueillis » par le directeur adjoint Mac Pherson, à la tête de brute, qui désarme les deux arrivants, escortés par ailleurs de toute une escouade de gardes qui brandissent leurs armes de façon menaçante. Les hauts murs que longe la jeep semblent ceux d'une forteresse imprenable et le gros plan sur les barbelés électrifiés qui clôturent les murs évoquent, pire que la prison, les camps d'internement¹⁴. C'est ainsi que la topographie fantastique intègre le monde contemporain (le raffinement technologique au service de la cruauté et de la répression) et le monde archaïque. Ce monde archaïque se concentre dans le bâtiment C. Les deux marshals apprennent en effet que l'asile est divisé en trois secteurs différenciés : le A pour les hommes, le B pour les femmes, le C réservé aux individus dangereux et interdit de visite sauf en présence du directeur adjoint et du Docteur Cawley. La remarque de Teddy n'est pas anodine : « à croire que la folie est contagieuse ». Une étrange femme chauve, sorte de fantôme semblant tout droit sortie des tableaux de Jérôme Bosch, le confirme aussitôt en faisant mystérieusement signe aux visiteurs de se taire. Ainsi, le mystère s'installe : quel(s) secret(s) coupable(s) renferme cet asile d'aliénés ?

Les principes mêmes du film fantastique sont installés : la « contagion » s'étend au spectateur, lequel ne sait plus pendant la première partie du film où il en est, le drame cherchant à « épouser le mouvement même de l'affabulation névrotique et à trouver dans une telle fabrication du monde l'énergie insaisissable d'un artifice qui est la fiction même »¹⁵. Plus tard, quand il mènera son « enquête », Teddy entrera par effraction dans le bâtiment C, où il se retrouvera dans un labyrinthe obscur aux murs suintants et où la pluie tombe même à flots par les ouvertures du toit, abritant des cachots où pourrissent dans l'humidité, à même le sol, des fous furieux à demi-nus. Visions cauchemardesques qui rappellent *Le Préau des fous* de Goya¹⁶, à propos duquel André Malraux écrivait :

Supposons qu'un cinéaste doive tourner cette scène. Avant même de placer ses personnages, il saura qu'il ne peut tenter de rejoindre le génie de Goya que par son éclairage : non en donnant aux formes

14 Les camps nazis, qu'a connus « Teddy » et dont nous reparlerons.

15 *Positif*, mars 2010, n°589, « Shutter Island », Franck Kausch.

16 Francisco de Goya, *Le Préau des fous*, vers 1812-1819, Madrid, Académie Royale des Beaux-Arts de San Fernando, huile sur bois.

qu'il va photographier le plus de réalité possible, mais en les soumettant au tragique de l'ombre.¹⁷

L'architecture des lieux, en particulier l'escalier, qui est saisi deux fois, la première sans qu'il apparaisse de façon évidente s'il s'agit d'une plongée ou d'une contre-plongée, la deuxième fois en plongée zénithale, s'apparente aux figures impossibles à la Escher¹⁸. Face à la cellule de George Noyce, Teddy doit gratter plusieurs allumettes pour y voir un peu, pour deviner des contours, dans cette ombre où il est plongé, métaphore de l'erreur : « Tout cela est un jeu, tu n'enquêtes sur rien, tu n'ès qu'un foutu rat dans un labyrinthe » lui dit Noyce : cette évocation verbale du rat, animal phobique en même temps que désignation d'une catégorie d'êtres à haïr – les juifs dans la propagande antisémite, par exemple –, revient dans la séquence suivante par le biais de l'irruption d'une colonie grouillante de rats en fuite sur les falaises. Or la fuite est la solution (impossible) en même temps qu'un symbole de solution qui hante Teddy Daniels : preuve en est ce mot glissé subrepticement par Madame Kearns, une des internées qu'il interroge : « *run* »¹⁹. Les références picturales abondent, mais aussi les citations cinématographiques. En effet, on ne peut pas ne pas évoquer, en voyant Teddy traversant un couloir où des bras se tendent soudain pour l'agripper au passage, l'atroce face-à-face d'Hannibal Lecter et de la jeune stagiaire du FBI dans *Le Silence des agneaux*²⁰. Mais aussi tous ces fous attachés ou engagés font référence à l'enfermement qui caractérise, de façon systématique, le traitement de la folie au XIX^e siècle et dont Milos Forman nous donne un aperçu pitoyable et terrifiant dans son *Amadeus*²¹.

L'image de la revenante hante sans cesse Teddy Daniels qui lui demande : « Pourquoi es-tu toute mouillée, mon cœur ? », le médaillon en forme de cœur que porte Dolores étant comme le signe redondant de cet amour dont il ne peut se défaire, associé indéfectiblement à un sentiment de culpabilité complexe. D'une part l'eau, symbole féminin et synecdoque de Dolores, fantôme ruisseau et psychopompe²², d'autre part le feu, principe masculin, forment une paire oppositive d'éléments par lesquels se sont exprimés les troubles psychiques des deux époux : Dolores, qui a noyé ses enfants, et Andrew, qui a mis le feu à leur maison. D'où ces papiers brûlés qui, de façon récurrente, tombent en pluie de

17 André Malraux, *Saturne, le destin, l'art et Goya*, Paris, NRF, Gallimard, 1970, [1950], p. 86.

18 M.C. Escher, graveur néerlandais. On pense par exemple à *La Relativité*, lithographie de 1953, 272cm x 293cm, où chaque surface sert en même temps de sol, de paroi et de plafond, C.H.A. Broos, M.C. Escher, G.W. Locher, H.S.M. Coxeter (dir. J.-L. Locher), *Le monde de M.C. Escher*, Paris, Éditions du Chêne, 1977, p. 188.

19 Fuir est le réflexe de survie auquel recourt l'individu y compris quand il est en proie à un phénomène de dépossession de soi, proprement « aliénation », dans le sens où ce n'est plus lui qui commande à ses actes mais un autre, qui l'habite, comme l'a si prodigieusement observé Maupassant dans le *Horla*. À cet égard, la contribution de la littérature (S. Brant, Erasme, Cervantès, Shakespeare, Nerval, Unamuno, Doštoïevski...) apportée à la description et à la saisie des phénomènes de folie est d'une pertinence considérable, comme le font observer F. Davoine et J.-M. Gaudillière, *op. cit.*, p. 52 sq.

20 *The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1990, avec Jodie Foster et Anthony Hopkins.

21 Film américain de 1984, repris en 2002, dans une version augmentée de vingt minutes.

22 En ce qui concerne le portrait psychopompe au cinéma, voir Marc Vernet, *De l'invisible au cinéma, Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988.

cen­dres (sur le corps du SS, sur Dolores et Teddy dans les hallucina­tions, etc.), et le jeu topony­mique Ashecliffé (*ash* voulant dire cen­dre).

En quête du regard, regard en quête

162

Le motif de la présence des deux marshals dans l'île a été révélé : une des « patientes », suivant la désignation des médecins²³, s'appelant soi-disant Rachel Solando, se serait échappée. Le médecin révèle qu'elle a noyé ses trois enfants puis les a assis à table et a déjeuné. Ce n'est que vers la fin du film, où « Teddy » revit ce qui s'est passé, que l'on a la clé du mystère : Rachel est une invention des médecins pour que le protagoniste accepte enfin la vérité, celle de sa femme, Dolores Chanal, maniaco-dépressive devenue meurtrière de ses enfants. Scorsese tire adroitement parti du contrat de lecture policier via l'enquête pour nous rendre témoins d'une errance intime qui revêt, par moments, l'aspect d'une quête personnelle : mais celui qui croit la mener est en fait sous l'emprise des conséquences d'un traumatisme multiple : l'histoire lui a infligé le premier trauma, lorsqu'il a découvert, à la fin de la seconde guerre mondiale, des milliers de cadavres entassés dans les camps de concentration. Cela explique les souvenirs obsédants de ce spectacle affreux. Sa mission de soldat l'autorisait alors à tuer (il mitraille, sans autre forme de procès, des SS). Puis, à peine cinq ans plus tard, confronté au triple crime de sa propre épouse infanticide, il la tue avec une arme à feu : le sang dégoulinant, élément qui rend si semblables ces deux actes si différents, couvrira désormais ses enfants, lors de ses hallucinations. Il porte la culpabilité de ce crime par lequel il fit justice lui-même, comme jadis, mais à une échelle incomparable, et surtout à titre privé. D'ailleurs le parcours hallucinatoire de Teddy Daniels est jalonné de reproductions miniatures d'actes commis : il renonce à la cravate jadis nouée par sa femme (à la fois emblème du kitsch américain et symbole phallique) pour faire brûler la voiture du médecin qui le soigne, répétant le geste qu'il fit pour incendier sa maison.

Cependant les images de ses actes meurtriers, autorisés par la loi de la guerre, lui reviennent également de manière obsédante ; « on » a fait de lui un tueur²⁴. Le poids de la culpabilité insupportable lui a commandé le choix de la déraison : « la folie est plus engin que destin » (engin : « *ingenium* »)²⁵. Tout le film développe un double discours : celui d'une représentation de la folie et celui de la folie visionnaire, qui parle d'elle-même.

Dès son arrivée dans l'enceinte de l'asile, le regard de Teddy Daniels se porte sur une femme vieillie, chauve, desséchée, travaillant enchaînée au jardin, qui le

23 Teddy préfère dire « criminelles » parce qu'en qualité de marshal et de malade hanté par la culpabilité, il est obsédé par la justice et la pénalisation du crime. Mais au vu des conditions de vie, le spectateur est plutôt tenté par le terme « prisonnières ».

24 On ne peut que souligner la mauvaise conscience américaine générée par tous les conflits dans lesquels les États-Unis ont été engagés depuis la Seconde Guerre mondiale (en particulier celui du Vietnam), prenant au cinéma la figure de ce qu'on pourrait appeler le « complexe Rambo », celui du militaire incapable de revenir à une vie normale après être devenu un « tueur ». Cf. *infra* « **Le trauma des héros** ».

25 F. Davoine et J.-M. Gaudillière, *op. cit.*, p. 70 : c'est une devise médiévale.

capte de ses yeux sans cils, presque simiesques. Teddy Daniels ne peut détourner la tête qu'après un long moment, et la caméra filme en gros plan son expression pleine d'une compréhension perplexe. Dans une séquence ultérieure, les patients, regroupés dans le hall d'un bâtiment, reçoivent l'ordre de ne pas regarder Teddy Daniels alors qu'il a été ramené de son excursion sur les falaises et dans la caverne. La privation du regard, mouvement inverse de la scène précédemment étudiée, est une négation d'être qui multiplie le processus d'isolement : Teddy Daniels est isolé, non seulement par l'espace dans lequel il est, mais aussi par le refus des rapports sociaux. Or le regard, qui détermine « la valeur d'exhibition », est à l'origine de toutes sortes de relations sentimentales – compréhension, hostilité, confiance, faveurs, jalousie – entre des reclus, qu'ils soient animaux ou humains, et des êtres libres, comme nous l'enseigne l'étude comparative de l'histoire du jardin zoologique et de l'enfermement psychiatrique²⁶.

Enfin lors de sa première visite, en compagnie de Chuck, chez le docteur Cawley, Teddy Daniels, comme absent des échanges verbaux conventionnels de l'accueil, remarque immédiatement une série de gravures qui décorent un des murs du salon. Ce sont des fous, à l'air effaré ou dont la tête est enserrée dans un carcan, ou encore enchaînés, ou bien à qui l'on rend visite : ils pourraient être sortis du livre d'Esquirol²⁷ sur la condition asilaire et font penser à cette gravure de Tardieu qui représente une femme dans sa cellule, assise jambes allongées sur un banc, le dos appuyé au mur gris et nu, enchaînée par le buste et les pieds à une canalisation (tuyau), et dont la tête aux yeux hagards (à la suite d'une récente lobotomie, peut-être) est bandée sur toute la moitié supérieure. Là encore, le visage de Teddy Daniels change d'expression : il devient sévère et semble marquer un certain repli sur soi, comme si les gravures le révélaient à lui-même, par une sorte d'effet de miroir.

Ainsi, au cours de cette quête, c'est grâce à un jeu de mises en perspectives que s'exprime l'intériorité pathologique du protagoniste.

Une enquête : la « vérité » et l'impossible aveu

Tout d'abord Teddy Daniels, qui opère en marshal, classe les occupants de l'asile, qu'il nomme « prisonniers », de façon intransigeante, en faisant appel au registre juridique de délinquance et pénalisation ; il n'envisage son rapport à ces fous dangereux isolés, que sous l'angle de l'ordre à établir et à rétablir. Ce manque quasi total de compassion est le signe d'une faute qu'il ne peut se pardonner à lui-même, et dont témoigne le regard qu'il porte sur certaines choses. Son discours, quand il arrive sur l'île, renvoie à cette définition du fou qui

26 Henri F. Ellenberger, *Médecines de l'âme. Essai d'histoire de la folie et des guérisons psychiatriques*, (1954) Fayard, 1995, p. 478-490. Les visites à Bedlam sont même la source de guérisons si l'on en croit certaines études sérieuses qui ont été menées sur ce célèbre asile londonien du XIX^e siècle, *ibid.*, p. 480.

27 Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, 1838, cité par M. Ristich de Groote, *La folie à travers les siècles*, Robert Laffont, Paris, 1967 : en particulier p. 224-235.

passé « d'une expérience [...] qui le sanctifie à une conception morale qui le condamne »²⁸. Mais on comprend aussi, de façon rétrospective, que c'est là un jugement porté contre le système de l'enfermement, dont il est lui-même victime. Teddy Daniels est mu par un désir de vérité qui nous apparaît comme la raison de son discours et la justification de sa personne. Cette vérité concerne un objet par rapport à lui, qui est sujet enquêteur. Il interroge ainsi une série de malades, en présence de son subalterne Chuck, étrangement silencieux. La situation de dialogue dirigé et directif – sous forme de questions-réponses – qu'on appelle interrogatoire, met en œuvre, une fois encore, l'expérience du miroir dans lequel Teddy Daniels devient son propre objet. Le thème du double, inquiétante étrangeté, est montré ici à travers le dédoublement pathologique de la personne ; il y a renversement : le héros justicier est assassin et l'assassin est un justicier. Par un jeu de mise en perspectives (qui est aussi projection) il s'agit de retrouver l'unité perdue, de neutraliser le dédoublement.

Ainsi Peter Breene, qui a défiguré au couteau l'infirmière de son père croyant qu'elle voulait voir son sexe pour s'en moquer, répond sur Rachel Solando avec une virulence soudaine, après avoir fait le récit du meurtre par noyade de ses enfants : il préconise « la chambre à gaz pour tous les attardés, les assassins et les négros. » Visiblement la combinaison de deux traumatismes subis par Teddy Daniels (découverte des chambres à gaz, infanticide par noyade) produit sur lui une réaction nerveuse (le visage crispé, en sueur, il crayonne compulsivement le cahier où il est censé recueillir les réponses), réaction qui, à son tour, fait hurler Peter Breene. Ce premier renvoi du miroir ne pourra cependant pas se répéter efficacement : l'expérience de révélation (de soi) par l'enquête (le dialogue) bute sur un obstacle indéfinissable quand Teddy Daniels pose la question : « connaissez-vous Andrew Laeddis ? ». La réponse négative et brève (« non ») hurlée par Peter Breene, parce qu'elle est le mot de la fin, révèle l'impossibilité pour Teddy Daniels d'accepter sa propre identité. La quête de la vérité – qui est forcément celle de soi – n'a d'autre réponse que le deuil de la vérité, comme nous le verrons par la suite. Deuil ou vacuité qui nécessairement se trouvent signalés et résolus par le dédoublement : « je est un autre » et « je suis un autre ».

D'une façon différente madame Kearns renvoie à Teddy Daniels son propre problème : elle a tué à la hache son mari, dit-elle avec beaucoup de naturel. Mais elle ajoute que c'est un acte compréhensible – s'entend : que personne n'a compris – si l'on considère que son mari la battait et la trompait autant qu'il était possible. Elle s'est fait justice elle-même, sans doute exaspérée et désespérée d'être jamais entendue. Or Teddy Daniels a également fait justice, par deux fois, de crimes qui dépassaient l'entendement (son entendement) et sans doute, à son sens, tout règlement pénal. Mais la différence entre ses deux actes est un des éléments d'analyse sociétale du film : la société tient quitte Teddy Daniels du premier – qui fut pour lui un trauma (se voir comme un criminel) –, mais lui tient rigueur du second sur un plan juridique alors qu'il ne peut se le pardonner en

²⁸ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 86.

conscience et qu'il en souffre affectivement (il ne peut faire son deuil d'une mort qu'il a donnée et avec laquelle, par conséquent, il s'identifie).

Cette même madame Kearns effectue un troisième renvoi de miroir en acquiesçant aux paroles de Chuck (il vaut mieux pour elle ne jamais quitter le centre) : en effet, dit-elle, le monde au dehors, a complètement changé (le dehors, monde normal pour nous, spectateurs, c'est l'inconnu) ; et elle illustre cette étrangeté par deux éléments, en particulier : la télévision – « des voix et des visages qui sortent d'une boîte » – qui, curieusement, a un aspect hallucinatoire et la bombe²⁹ « qui réduit tout en cendres » (Hiroshima, Nagasaki). Teddy Daniels ne peut avouer la pyromanie qu'en la créant comme objet c'est-à-dire en la transformant en faute d'un Autre, cet Andrew Laeddis, qui était soi-disant gardien de leur immeuble³⁰. Voilà ce qu'il répond à la question de Chuck « Qui est Andrew Laeddis ? », une fois seul avec celui-ci, devant une pluie torrentielle. Chuck lui a demandé de « dire vrai » au nom de leur lien professionnel et de la confiance qu'ils se doivent.

Ce jeu de miroir dont les dialogues donnent de multiples facettes se termine-t-il sur une parole de vérité ou sur une révélation définitive ? Chuck lui-même demande à Teddy Daniels « à quoi on joue ? » juste après la réponse de son « chef » concernant Andrew Laeddis. Oui il y a un jeu : reste à définir sa nature et à quel niveau il opère. Le jeu peut être un instrument thérapeutique, et c'est bien ce à quoi on adhère en première lecture. Mais il est aussi un dispositif de l'esprit visant à occulter, pour se protéger, par exemple. Ne serions-nous pas pris dans les rets d'une stratégie de défense du malade qui fabrique ses chimères, avec lesquelles il dialogue et vainc ses hantises par des figurations de conquêtes surhumaines ?

Shutter Island débouche-t-il sur une vérité finale ? Est-il plus proche d'une narration « classique », à la manière d'Alejandro Amenábar, *Les Autres* (*The Others*, 2001) qui mène à la « révélation », ou au contraire d'une esthétique de l'ambiguïté, où le doute n'est pas levé, comme dans *Les Innocents* (*The Innocents*, 1961) de Jack Clayton ? Si nous citons ce dernier film, c'est qu'il y est question d'infanticide, et qu'une des séquences rappelle fortement son esthétique : au moment où Andrew découvre sa femme (souvenir qui fait passer du régime hallucinatoire à celui du flash-back, déclenché par la particulière « cure » inventée par le psychiatre d'Ashecliffe), Dolores se balance suivant un rythme intérieur, sur une sorte de kiosque au bord du lac où flottent les cadavres de ses enfants, à la façon de la petite Flora qui dansait au bord du lac où elle avait tenté d'enfoncer sa tortue et où l'ex gouvernante des enfants s'était noyée, son « fantôme »

29 Élément repris aussi par George Noyce, que l'on peut lire comme un métadiscours (sentiment de culpabilité développé par une nation entière) ainsi que comme une métaphore des ravages provoqués par les traumatismes dans le cerveau (« Une bombe à hydrogène n'explose pas, elle implose », dit-il).

30 Suivant encore le contrat de lecture fantastique (plongeant le spectateur dans l'indécision et la perplexité), dans le « souvenir » de Teddy-Andrew, on voit que le couple habitait une maison isolée à la campagne et non un immeuble.

réapparaissant sans que l'on pût dire s'il s'agissait d'une hallucination de la nouvelle gouvernante ou si cette vision était partagée par les enfants³¹.

Le phare : refuge et impasse du fou

Le champ fantasmatique se referme sur le mental du personnage pour se concentrer sur un autre objet, le phare, lieu de l'effroi absolu : il néclaire pas, il aveugle (cruelle ironie). Le phare, sur quoi se clôt le film, concentre plusieurs fonctions et significations. Il est sur une autre île, plus petite et éloignée de la première par un espace marin plein de récifs et de remous. La configuration des lieux se complique ainsi par cette reproduction en plus petit du motif « île », qui entraîne avec elle une difficulté accrue, pour ne pas dire le surgissement d'un obstacle insurmontable. On assiste, comme lors des regards ou des dialogues qui développent le drame intime du personnage, à une mise en abyme (jouons sur l'à-pic vertigineux que brave Teddy Daniels) de l'insularité : celle-ci, nous l'avons déjà dit, exprime au premier degré l'enfermement des fous. Mais par-delà, elle exprime l'impossible lien social auquel est confronté le malade psychiatrique, impossibilité consubstantielle à ses troubles, dont une des caractéristiques est l'incapacité à les vaincre³². En effet par deux fois, la lucidité qui permet à Teddy Daniels de reconnaître son identité, aux dires de Cawley, est suivie d'une rechute dans le délire.

Le phare est aussi la lumière (de la raison et de l'intellection) à laquelle on aspire mais dont on ne peut s'approcher sans risquer de s'écraser au roc qui la porte haut : autrement dit une lumière inaccessible. Désir, idéal, voilà à quoi elle peut être associée, voilà ce qu'elle peut symboliser. L'île, qui enferme, est inaccessible : quel paradoxe ! C'est justement ce sens paradoxal qui rend appropriable « l'île du phare » par un psychisme blessé comme celui de Teddy Daniels. L'accès au phare, moyennant une épreuve digne d'Hercule ou d'Ulysse, est un passage (encore un) – relevant donc du rite – non plus en bateau mais à la nage, à bras-le-corps, pour ainsi dire ; la prouesse physique et la bravoure morale, psychique plutôt, s'associent dans une tension extraordinaire de l'être vers quelque chose d'inouï, dépouvantablement difficile à rencontrer : l'inconnu ou l'indicible³³.

31 Pascale Risterruci, « Petits monstres, petits démons. Autour des *Innocents* de Jack Clayton », in Julie Barillet, Françoise Heitz, Patrick Louquet et Patrick Vienne, *L'enfant au cinéma*, Arras, Artois Presses Université, 2008. À propos de la musique grâce à laquelle « l'effet fantastique se déplace du visuel à l'auditif (...) suscitant réminiscence, sentiment de paramnésie, elle [la musique] renforce les pouvoirs du cinéma », voir Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes, Le fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1995, p. 86.

32 Il nous semble vain de désigner la pathologie de Teddy Daniels : névrose, psychose, paranoïa, hallucinations, phobies, visions, délires, obsessions tout cela peut se trouver en lui. Mais, outre que nous ne sommes pas spécialistes de la question, nous avons pu voir que les classifications sont sans cesse remises en cause, et sous-tendent plus ou moins sourdement la question « comment objectiver le subjectif ? » (question hautement cinématographique par ailleurs) : c'est ce qu'attestent les classifications successives depuis 1952 (DSM, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*) et l'abandon de plus en plus sensible de l'étiologie au profit d'une thérapie symptomatique, voir Claude Quétel, *Histoire de la folie. De l'Antiquité à nos jours*, Tallandier, Paris, 2009, p. 549-554.

33 Le rapport entre psychanalyse et épopée se noue profondément dans l'esprit, celle-ci révélant des structures et des repères fondamentaux dans la formation du psychisme, du moi

Cet inouï c'est lui-même, et les êtres qui peuplent le phare ne sont autres que les êtres qui peuplent Ashecliffe et hantent son esprit. Le jeu des anagrammes ou des homophonies assorties de chiasmes syllabiques (tels DAN et AND de Daniels et Andrews³⁴) par lesquels les noms sont changés tout en restant les mêmes (masqués, déguisés) est une ressource spirituelle que l'on peut rapprocher du mot d'esprit³⁵. Teddy Daniels s'apprête, par une autre stratégie, qu'il croit être celle de son triomphe sur ses ennemis, à trouver une formulation différente du même cauchemar obsessionnel qui ne débouchera pas plus que les enquêtes ou la fuite à travers bois, sur une issue.

Justement, la première sortie de l'asile (et non de l'île), qu'il a effectuée, sous une pluie battante tournant à l'ouragan, dans une forêt lugubre³⁶, semble un accomplissement du conseil « *run* », donné par madame Kearns, et qui, précisément dans ces circonstances, fait l'objet d'un aveu au collègue Chuck. Bien sûr tous les ingrédients de l'épouvante, l'esthétique du film gothique et des films d'horreur sont convoqués. Teddy Daniels, à la question agressive du docteur Jeremiah Naehring, répond, lors de la première rencontre à laquelle nous assistons dans le salon, qu'il a été élevé par des loups. Le mythe du loup-garou fait écho à la première estampe effrayante de cet être mi-humain mi-animal.

Ayant trouvé refuge dans une chapelle entourée d'un cimetière (présence des morts), Teddy Daniels a une cinquième vision des camps : découverte des cadavres puis ses propres tirs sur les Allemands nazis, avec ce commentaire : « c'était pas un acte de guerre, c'étaient des meurtres », valable autant pour les nazis que pour lui, semble-t-il. Et sur une phrase plutôt provocatrice de Chuck il affirme qu'il ne veut pas tuer Andrew Laeddis. Mais cette fuite hallucinatoire s'achève par un signe double d'inutilité : le retour à l'asile et un changement

(*self*), comme l'expliquent F. Davoine et J.-M. Gaudillière, *op. cit.*, p. 28 et note 2, en observant les traces (traumas) que les événements oubliés par l'histoire laissent dans ceux qui les ont vécus : « Là où analystes et historiens ont des difficultés à s'articuler les uns aux autres, l'expérience analytique rejoint une autre de ses racines, plus enfouie encore : celle de la fonction épique, qui s'affronte à dire l'inouï, et retrouve [...] pour ce faire, les rythmes et les repères analysés dès *L'Iliade* par l'helléniste Grégory Nagy [dans *Le meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*, Paris, Seuil, 1994] ».

34 Dans la création des noms par le malade tout n'est pas anagrammatique : Rachel Solando l'est par rapport à Dolores Chanal – suivant une réminiscence du nominalisme, le nom est véritablement la Chose : douleurs – ; (soulignons par ailleurs que le prénom de Rachel est celui de sa fille), mais entre Teddy Daniels et Andrew Laeddis il y a une redistribution homophonique et cinq lettres restent isolées dont le W ; serait-il exagéré de suggérer la valeur homonymique de « *double u* » et « *double you* » de la part d'un sujet qui se résout en se dédoublant et pour qui, par moments, le moi est un toi ?

35 Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, « NRF », 1988 [1905], p. 289 *sq.* : les processus de délabération des mots d'esprit sont très proches de ceux du rêve. Lapsus et déplacements sont aussi présents dans le film (Teddy est sûr que Chuck est de Portland, alors que celui-ci affirme être originaire de Seattle). En même temps, l'attirail psychanalytique tel qu'utilisé par le Dr. Cawley semble plutôt l'objet d'une légère raillerie à la fin, étant donné l'emphase de magicien avec laquelle le psychiatre dévoile le tableau où sont écrits les noms formant les anagrammes, stratagème censé fournir la clé du mystère, et qui ne semble pas tout à fait convaincant, de même que le jeu de rôles imaginé par le médecin apparaît d'une grande cruauté, moins pourtant que la lobotomie évoquée (l'absence de monstration réaliste n'atténuant en rien l'horreur). Toutefois, on ne sait dans quelle mesure le dévoilement effectué par Cawley – fascinante indécision persistante – ne fait pas partie du processus obsessionnel du malade craignant d'être débusqué, le côté caricatural allant avec ce processus de fantasme.

36 La scène fut tournée à Dedham's Wilson Mountain.

d'habit, symbole de l'identité sociale : les voilà vêtus de l'uniforme blanc des internés.

La seconde « fuite » suivra une descente aux enfers de l'infra-humanité : Teddy Daniels et son collègue parviennent à s'introduire dans le bâtiment C qui est frappé (d'entrée de jeu, si l'on peut dire) d'un interdit. Cette violation de l'interdit implique la confrontation avec des schémas du psychisme humain, correspondant aux terreurs archaïques latentes ; les êtres malades ultra dangereux qui peuplent ce bâtiment sont une sorte de mise à nu des pulsions les plus sauvages. Chuck, son double discret, ductile, l'étai de ses fantasmes, se volatilise puis réapparaît. Un des fous furieux attaque Teddy Daniels sans qu'on le voie, pure présence symbolique : comment aurait-il échappé à sa réclusion ? Les grandes terreurs semblent se concrétiser dans cet enchevêtrement d'échelles, de grillages, de passerelles métalliques qui ne laissent voir « l'autre côté » que pour mieux faire ressentir l'aveuglement psychique et qui brouillent les repères spatiaux dont l'esprit rationnel ne peut se passer. Pur cauchemar dont on sort aussi facilement qu'on y est entré, échappant à l'œil des surveillants pourtant si proches.

On passe à un autre phénomène avec la seconde fuite qui mène Teddy Daniels et Chuck du côté du phare : il s'agira là de prendre la mesure des efforts à fournir pour atteindre l'île du phare. Chuck réticent d'abord, disparaît à nouveau. Écrasé, peut-être, au pied de la falaise ? Vision où se confond le blanc de son uniforme et de l'écume inlassable – plongée vertigineuse, attraction mortelle du vide (syndrome d'Elpénor) qui s'applique curieusement sur le *therapôn* et, via la fiche d'admission d'Andrew Laeddis qui s'envole, sur Teddy Daniels, à qui une aisance toute onirique permet l'escalade de la falaise -. Cette fuite du seul Teddy Daniels a une valeur symbolique de plongée psychique : les falaises vertigineuses et sombres, battues par les éléments (eau, air), sont pour ce poursuiveur persécuté un appel à s'affronter, s'explorer. Les rocs ont un caractère de primordialité comme dit Novalis³⁷, de « terre préhumaine »³⁸ qui offre à cet être blessé intérieurement une fascinante géographie de lui-même. Son escalade prodigieuse ne signifie pas une performance de surhomme (le registre n'est ni celui de James Bond ni celui d'Indiana Jones) mais une lutte contre certaines chimères ou suivant certains désirs qui s'affrontent dans son esprit. D'où le séjour dans la caverne – qui renvoie à des mythes et à une symbolique bien connus – et la concordance de ce lieu (matriciel, intime, secret) avec des révélations qui ne sont en fait pas autre chose que ses convictions obsessionnelles ; celle qui s'est enfuie, la « véritable » Rachel Solando, lui confirme deux paramètres essentiels de sa blessure profonde : la solitude (« vous n'avez aucun ami ») et l'absence d'issue (« vous ne sortirez jamais d'ici »). À la fois prémonitoire et confirmative, son emprise s'exerce sur une temporalité qui, englobant le passé et l'avenir, annule le temps évolutif, instaure l'immobilité (la non guérison).

Ce havre de paix toute relative sitôt quitté, il est repris (aux sens policier et psychique du terme) par un représentant de l'ordre (képi, uniforme, autorité

³⁷ Cité par Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1947, p. 184.

³⁸ *Ibid.*, p. 189.

du ton), en voiture, et immédiatement confronté à son comportement violent (propos, menace d'agression physique) émanant de cet individu dont le visage rappelle celui du SS exécuté jadis par Teddy Daniels³⁹. Mais le voyage sur l'île du phare, inscrite dans la volonté pathologique de Teddy Daniels, aura lieu inévitablement.

Ce n'est pas un hasard si le titre joue sur le concept de fermeture, *shutter* faisant appel à deux domaines très différents, appartenant tous deux à un registre concret : le volet (rideau solide, métallique par exemple) et l'obturateur de la caméra ; le titre même, seuil – genettien – de toute histoire et de tout sens, fait du point de vue, regard qui sélectionne et comprend à partir de ce qu'il voit, la source de l'œuvre et de sa lecture. Dès lors l'existence de l'île, surgie de ce regard, ne tient qu'à lui.

L'envers du discours, la société et ses hantises

Le spectateur n'aura pas manqué de se laisser prendre au piège identificatoire reposant en bonne partie sur la dichotomie manichéenne qui caractérise l'ensemble des personnages : sympathie du protagoniste fou – qui se distingue des autres aliénés par le bien fondé de son activité ratiocinante générée par sa souffrance intime – antipathie du personnel le plus haut placé, les docteurs Cawley et Jeremiah Naehring, le directeur de la sûreté Mc Pherson et certains de ses « acolytes », dont l'homme à la jeep. Cette bienveillance créée par le point de vue narratif se comprend, bien sûr, comme une empathie inévitablement produite, même inconsciemment, par le malade envers lui-même. Et le choix des physionomies en est le support visuel (cinématographique). Si la physiognomonie est une science médiévale, le cinéma lui redonne une incontestable vitalité, en particulier dans les personnages de « nazis » et de « collaborateurs »⁴⁰. Or Scorsese, suivant la modalité de ce qu'on appelle « association d'idées », fait fonctionner ses portraits (entre autres éléments) comme des déclencheurs psychiques qui introduisent efficacement la rencontre du parcours individuel de Teddy Daniels avec l'Histoire. Le docteur Cawley (Ben Kingsley) a le plus souvent un air machiavélique et ses sourires sont intrigants. Quant au docteur Naehring, on le découvre dissimulé dans son fauteuil, au terme d'un beau travelling circulaire, la désacousmatisation progressive⁴¹ jouant tout son rôle de maintien du suspense sur l'identité même du personnage et la méfiance qu'il suscite. La découverte de cet être au physique stéréotypé de personnage nuisible (hypothèse renforcée par le soupçon de Teddy qui détecte son accent allemand, et dans son délire, l'associe immédiatement à un nazi) donne lieu à une intéres-

39 Cette transfiguration, à la vue d'un homme en uniforme, a déjà eu lieu dans le dortoir, la seconde nuit, alors que Teddy Daniels, après une migraine très forte, a pris des cachets (donnés par le Dr Cawley) et a été mis au lit.

40 Nous pensons à *Au revoir les enfants* de Louis Malle, 1987, pour ne citer qu'un film portant sur le thème de l'occupation de la France par les Allemands pendant la Seconde Guerre mondiale.

41 Pour la notion si importante d'acousmètre et de désacousmatisation au cinéma, nous renvoyons aux travaux de Michel Chion et en particulier à *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993 [1982].

sante passe d'armes, à laquelle assistent, quasi silencieux, le Dr Cawley et Chuck. En effet, le médecin interroge abruptement Teddy : « Croyez-vous en Dieu ? » Or, l'univers décentré a désormais perdu sa référence suprême. Teddy répond à la question par une autre question : « Avez-vous déjà vu les camps de la mort ? » La folie de la Croix s'estompe devant le monde qui a connu l'horreur suprême de la Shoah⁴².

C'est avec ce docteur Naehring que Teddy Daniels se bat, plus tard, en lui jetant à la figure les procédés pseudo-médicaux hérités des pratiques nazies (en particulier), ce qui instaure (une fois encore) une mise en perspective, avec la reproduction des propos de Rachel Solando⁴³. En effet, de façon contradictoire, le médecin séduit Teddy Daniels en lui indiquant que le ferry l'attend mais il s'apprête à lui injecter un neuroleptique avec la seringue qu'il cache dans sa poche.

Ces figures médicales introduisent un discours sur la psychiatrie, les pratiques thérapeutiques et montrent également une attitude (aussi paranoïaques que soient les visions de Teddy Daniels) qui renvoient à une double réalité : à celle de la Seconde Guerre mondiale (en particulier) et à l'histoire de la folie et des guérisons mentales.

C'est le Dr Cawley qui, le deuxième jour, lance le sujet alors que Teddy Daniels l'a questionné à propos des traitements médicamenteux suivis par Rachel Solando : « la psychiatrie est un monde en guerre ». Il distingue « la vieille école » qui pratique la neurochirurgie (lobotomie) et la « moderne » (dont il se revendique) qui a développé la pharmacologie. Cette pratique permet le « respect » du malade et favorise une thérapie de « l'écoute » et du « contact ». Ce discours mis en regard avec les fous du bâtiment C (évoqués par Mc Pherson dès l'arrivée des deux *marshals*), ou même avec les pensionnaires-jardiniers enchaînés, rend compte des tâtonnements et des échecs des diverses pratiques quand elles ignorent l'histoire individuelle dans ses croisements avec l'Histoire⁴⁴. Autant l'expression rusée du docteur – qui semble scruter en Teddy Daniels un signe d'identification avec les bénéficiaires de ces traitements – que la folle furieuse qu'au même moment on attrape et à qui on va administrer « un comprimé » pour « avoir la paix » (aux dires du Dr Cawley) donnent de curieux éclairages aux positions catégoriques. La bienveillance du discours sur la maladie se heurte à la réalité de l'enfermement, plus carcéral qu'hospitalier.

La question qui se pose, parmi les hantises de la société, en étroite relation avec la définition de la folie, est celle de la justice : le crime de Teddy Daniels

42 On notera que le discours, par son actualité, traduit l'instance dénonciation, échappant ponctuellement à l'ancrage temporel de la diégèse.

43 Elle explique : « Je posais des questions sur les livraisons d'amytal sodium, d'hallucinogènes, et les interventions chirurgicales, la lobotomie transorbitale, une décharge d'électrochocs. / Les Nord-Coréens essayaient sur les soldats américains le lavage de cerveaux. [...] Ici, des centaines de patients cobayes. Les nazis utilisaient les juifs, les Russes avaient leurs goulags, et nous on testait des patients sur Shutter Island. Vous comprenez bien qu'ils ne peuvent pas vous laisser partir. »

44 F. Davoine et J.-M. Gaudillière, *op. cit.*, p. 35 : Les principes d'une psychiatrie de guerre se sont peu à peu imposés dans la mesure où il n'y a pas une réalité psychique anhistorique et individuelle et où les crises d'un patient « [ouvrent] une enquête sur les lignes de faille sociopolitiques où le self a explosé ».

est-il le sien ? Est-il aussi grave qu'il justifie la privation d'humanité ? Ces visages qui réveillent des réminiscences de nazis renvoient à une réalité : celle des systèmes sociaux malades, dont des intelligences brillantes et désaffectées peuvent constituer le vivier, celle des systèmes totalitaires et des régimes exterminateurs, toujours d'actualité⁴⁵. Qui rendra justice de la folie que constitue la guerre ? Et, cette fois, il s'agit bien de la folie telle qu'Erasmus l'a satirisée, celle produite par la raison dissipée, la déraison, principe de monstruosité, représenté par Goya dans son *Caprice n° 43*⁴⁶.

Le trauma des héros

Le Dr Jeremiah Naehring explique à Teddy Daniels qu'il a été victime d'un trauma, pour justifier à la fois, cette seringue insidieusement prête à l'emploi et la réaction de défense paranoïaque du malade. Ce discours fait écho aux propos de Rachel Solando dans la caverne : « ils feront d'un traumatisme ancien la raison de votre folie ». Ces deux références au trauma renseignent sur un élément tout à fait identifié de l'histoire en ce qu'elle a un impact sur celle de la folie : il existe un décalage entre l'événement historique (ici la Seconde Guerre mondiale), l'appropriation nationale patriotique immédiate pour un pays allié vainqueur, en particulier les États-Unis d'Amérique (héroïsme des combattants) et la prise de conscience par les autorités du pays en question (autorités médicales et autres pouvoirs publics) du trauma subi par les rescapés et ses conséquences. Dans le cas de Teddy Daniels, l'héroïsme, masque posé sur une plaie aussi béante qu'invisible, s'est perpétué en conscience professionnelle de policier, investi d'un pouvoir dont il est digne. Mais une des composantes de son trauma est la terreur suscitée par la puissance aveuglément destructrice qui peut s'exercer librement par le biais d'instances politiques reconnues (le 3^e Reich). La perturbation psychique de Teddy tient à sa découverte des camps : la folie généralisée des hommes est contagieuse. Dès lors toute autorité contient potentiellement un abus de pouvoir. C'est, pouvons-nous suggérer, la raison pour laquelle il tue lui-même sa femme. La remettre à la justice, et sans doute à une prise en charge psychiatrique, c'est permettre qu'elle soit soumise à un pouvoir obscurément terrifiant. Le décalage dont nous parlions est le laps – et le vide – vécu par celui qui revient d'enfer, au creux duquel ce qui est appelé « folie » s'instaure⁴⁷ :

45 Termes repris d'une citation de Antonio R. Damasio, *L'erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob, 1995, par F. Davoine et J.-M. Gaudillière, *op. cit.*, p. 34.

46 Le second dessin pour eau-forte date de 1797. Le titre et commentaire, adroitement intégré dans la gravure elle-même, en est « El sueño de la razón produce monstruos » (Le sommeil de la raison engendre des monstres) et cette œuvre devait être le frontispice d'une série de *Sueños. Los Caprichos (Caprices)*, publiés pour la première fois en 1799, présentent alternativement des êtres ignominieux, des âneries et des fous, cf. Juliet Wilson-Bareau, *La década de los Caprichos. Dibujos y aguafuertes*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes, 1992, p. 9 et planches.

47 F. Davoine et J.-M. Gaudillière, *op. cit.*, p. 200 : Il y a « une communauté de champ réunissant trauma et folie ».

le soldat a vu s'effondrer tous ses espoirs et ses certitudes, jusqu'à se vivre, au retour de l'enfer, comme un mort vivant. [...] Hypersensibles ou insensibles, [ces soldats] sont traversés d'images intempestives, trop vives ou au contraire fantomatiques [...]. Que leur vie soit normale ou extravagante, ils oscillent entre confiance excessive et méfiance. Bref, ils se sentent en exil dans notre monde, ils ne croient plus en rien, ils sont sortis du temps.⁴⁸

172

Face à ces traumatismes, les principes de Thomas Salmon⁴⁹, proximité, immédiateté, attente-espoir et simplicité, reposent sur deux exigences préalables – ne pas diagnostiquer⁵⁰ et ne pas médiquer – et se situent à l'opposé des nouveautés psychiatriques qui, dès la fin des années quarante, transforment en légume l'être qui souffre : électrochocs et lobotomie, déplorés par Harry Stack Sullivan (mort en 1949⁵¹) et qui signifient la fin de la camisole de force.

La fin dysphorique

Comment comprendre la scène de réveil qui suit la montée au phare effectuée par Teddy Daniels ? Le voici qui se met à répondre automatiquement aux questions, sans commettre une faute, comme après une hypnose. Est-ce là le moment de rupture entre l'onirique hallucinatoire et le « réel », qui jusque là ont été sur le même plan ? Cette rupture semble aussi marquée par la seule apparition du soleil, au matin, qui indique une condition climatique plus variée que la pluie obsessionnelle unie à l'eau de mer qui ont dominé jusqu'à ce moment.

48 F. Davoine et J.-M. Gaudillière, *op. cit.*, p. 197-199 ; nous citons un témoignage qui sert d'illustration : « on avait dit à John que ses souvenirs et ses cauchemars étaient des « flash-back » et des « pensées intrusives », que sa colère et son désespoir étaient « des symptômes persistants d'une excitation excessive » et que son sentiment que personne ne le comprenait [...] était « des sentiments de détachement qui l'aliénaient des autres ». Les séances de thérapie de groupe conseillées l'ont mené à « montrer un meilleur comportement et à mieux dissimuler ».

49 Ancien médecin à l'immigration d'Ellis Island, avant la Première Guerre Mondiale, il participa au lancement du « Mouvement pour la santé mentale » aux États-Unis et dirigea le « Comité national pour l'hygiène mentale » (fondé en 1909, avec l'éclairage des théories de Freud) et énonça ses principes en 1917 à partir d'un voyage effectué en Angleterre et en France à la fin de la « der des der ».

50 Les auteurs déjà cités, F. Davoine et J.-M. Gaudillière, qui promeuvent, en qualité de psychanalystes praticiens, un échange particulier avec les malades, sont convaincus que les diagnostics comportent un danger de meurtre psychique, suivant en cela le pionnier en matière de psychiatrie, Harry Stack Sullivan (1892-1949), qui préférait au diagnostic « relever le potentiel heuristique de la folie » *op. cit.*, p. 220 et 74.

51 C'est précisément à cette date que le psychiatre portugais, oublié par l'Histoire, Egas Moniz, reçut le prix Nobel de Médecine pour l'introduction de la « psychochirurgie » (lobotomie) des patients schizophrènes atteints de crises violentes. La première tentative avait été réalisée sur une guenon appelée Becky ; Joaquín Jordá réalisa un documentaire sur le sujet : *Monos como Becky (Des singes comme Becky, 1999)*. Cf. Brice Castanon, « Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalan : le Maïster en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone) », thèse soutenue à l'Université de Reims Champagne Ardenne le 22.06.2011 (dir. Emmanuel Le Vagueresse), prochainement consultable en ligne. Soulignons par ailleurs que le film déjà cité, *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, se termine par la lobotomie du protagoniste. Son ami indien, le colosse qu'il nomme « Chef », ne peut le supporter et lui donne la mort en l'étouffant sous son oreiller avant de parvenir à s'enfuir.

Quoi qu'il en soit, le malade assis sur les marches d'un pavillon, flanqué du Dr Lester Shehan (alias Chuck, son *therapôn* des moments délirants) semble commencer un nouveau voyage hallucinatoire devant le personnel médical désolé, impuissant : « Faut quitter ce caillou, Chuck, je n'aime pas ce qui se passe ici. »... À moins que cette représentation ne fasse partie de son nouveau délire... Ou à moins que ce nouveau délire ne soit une simulation, ainsi que sembleraient l'indiquer ses derniers mots, en contradiction avec le début de son dialogue avec « Chuck » : « Je m'interroge sur ce lieu : vaut-il mieux vivre en tant que monstre ou mourir en homme bien ? ». Le doute, même mince, persiste. Et avec lui, cette vision des infirmiers dont l'un porte, enroulé dans des linges blancs, un objet qu'on ne voit pas (encore de l'indéfinissable) : instruments chirurgicaux d'une lobotomisation inévitable ? Ou symbole de la terreur du pouvoir ? L'ultime image du phare, lieu où la quête s'arrête sans être jamais terminée, donne l'effroyable impression que le suprême enfermement est celui de la déshumanisation.

Florence DUMORA et Françoise HEITZ
Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP, EA 4299

Bibliographie

Ouvrages

- AAVV, *Le monde de M.C. Escher*, commenté par J.L. Locher, C.H.A. Broos, M.C. Escher, G.W. Locher, H.S.M. Coxeter (dir. J.L. Locher), Paris, Ed du Chêne, 1977 (trad. du hollandais par Jeanne A. Renault).
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Lib. José Corti, 1978 [1941].
- , *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1984 [1947].
- CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993 [1982].
- DAVOINE, Françoise & GAUDILLIÈRE, Jean-Max, *Histoire et trauma*, Paris, Stock, 2006 [2004].
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 [1969].
- ELLENBERGER, Henri F., *Médecines de l'âme. Essai d'histoire de la folie et des guérisons psychiatriques*, (1954) Fayard, 1995.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1972.
- FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, « NRF », 1988 [1905].
- LEUTRAT, Jean-Louis, *Vie des fantômes, Le fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1995.
- MALRAUX, André, *Saturne, Le destin, l'art et Goya*, Paris, Gallimard, « NRF », 1978, [1950].
- QUÉTEL, Claude, *Histoire de la folie. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2009.
- RISTERUCCI, Pascale, « Petits monstres, petits démons. Autour des *Innocents* de Jack Clayton », in Julie Barillet, Françoise Heitz, Patrick Louguet et Patrick Vienne, *L'enfant au cinéma*, Arras, Artois Presses Université, 2008.
- RISTICH DE GROOTE, M., *La folie à travers les siècles*, Paris, Robert Laffont, 1967.
- VERNET, Marc, *De l'invisible au cinéma, Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988.
- WILSON-BAREAU, Juliet, *La década de los Caprichos. Dibujos y aguafuertes*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes, 1992.

Revue

- Positif*, mars 2010, n° 589, « Shutter Island », Franck Kausch.
- Positif*, juillet-août 2009, n° 581-582, numéro spécial « Cinéma et Folie ».
- Universalia*, 2011, « Shutter Island de Martin Scorsese », article de Michel Cieutat, p. 254-255.

L'île et ses représentations

Les six articles qui suivent sont issus du séminaire « L'île et ses représentations » (dir. Christine Sukic) dont les interventions au sein du CIRLEP se sont déroulées en 2010-2011. L'essentiel de ces articles porte sur la période de la première modernité (en Espagne et en Angleterre), mais il nous a semblé indispensable de montrer que la problématique de l'île était toujours pertinente aujourd'hui en incluant un article portant sur l'Irlande au XXe siècle.

Comme l'a bien montré Frank Lestringant dans son *Livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne* (Droz, 2002), les descriptions de géographies insulaires sont très prisées à la Renaissance. Apparues en Italie au Quattrocento, ces « insulaires » sont ensuite imitées en Europe, notamment au Portugal, en France et en Espagne. L'un de ces ouvrages constitue le sujet de l'article d'Alicia Oïffer-Bomsel qui montre l'intérêt particulier que leur portait l'Espagne colonisatrice au XVIe siècle. L'article suivant, de Florence Dumora, porte sur l'aspect métaphorique de l'île dans un poème narratif de Góngora où l'île compose une géographie intime, qui correspond au désir de perfection, mais d'où la dimension politique, en relation avec l'histoire de la conquête, n'est pas absente. Avec l'étude suivante d'Andy Auckbur, consacrée à l'*Utopie* de Thomas More, l'île est une entité politique, une représentation en miroir de l'Angleterre qui emprunte à la culture de l'Antiquité classique et à ses îles imaginaires. Quant à Cécile Mauré, elle consacre son essai au rapport particulier qui unit la reine Élisabeth Ire à la question de l'insularité de l'Angleterre, en établissant un lien entre les représentations picturales de la reine pendant son règne et les représentations filmiques récentes de ce personnage. Christine Sukic prolonge cette étude en montrant le lien entre insularité et discours national au temps de Jacques Ier, notamment dans la poésie de Samuel Daniel. L'île est donc un mythe fondateur pour l'Angleterre, mais il l'est tout autant pour l'Irlande, comme le montre Sylvie Mikowski dans l'article qui conclut cette série : les îles d'Aran en sont un exemple des plus probants, étant îles d'une île, et ayant le statut d'îles réelles autant que d'îles mythiques.

De l'Éloge de la Sagesse à la Nusquama : poétique et politique de l'insularité dans *Utopia* de Thomas More

Alors qu'il était en mission diplomatique en Flandres, Thomas More imagina sa « meilleure forme de communauté politique », qui par la suite, devait prendre la forme d'une œuvre fondatrice d'un genre nouveau : l'utopie littéraire. Il s'agissait alors pour Thomas More de répondre à son ami Érasme qui lui avait dédié l'Éloge de la Folie et demandé d'écrire à son tour un éloge de la sagesse. Ainsi, lors d'une de leurs rencontres, les deux humanistes se demandèrent dans quelle contrée du monde la raison pouvait se trouver. *Nusquam* ! répondirent-ils d'un commun accord. Nulle-part, ou *nusquam*, devint donc le territoire que More entreprit d'explorer afin de formuler la réponse à Érasme qu'il avait commencé à rédiger sous forme de notes dès 1510. Le projet de More était avant tout d'élaborer un discours. Cependant, ce discours allait devenir dans un premier temps la *Nusquama*, ou la *Nulle Part*, dont le contenu allait constituer l'essentiel du livre second d'*Utopia*¹ publié pour la première fois en 1516 à Louvain.

Certains titres d'œuvres appartenant au genre de l'utopie littéraire témoignent d'ailleurs de l'importance que revêt l'idée de nulle-part dans leur conception. Ainsi, *News from Nowhere* de William Morris est un roman utopien où l'auteur exprime son aspiration à une société meilleure reposant sur les principes d'un socialisme idéal. *Erewhon*, le titre de l'utopie satirique de Samuel Butler est clairement une anagramme de *nowhere* et suggère encore que l'œuvre repose sur les conventions d'écriture de l'utopie littéraire.

Utopie², l'île imaginée par Thomas More, donna ainsi son nom à une tradition littéraire, philosophique et esthétique qui entreprend d'imaginer des sociétés gouvernées par des principes menant au bonheur. Les utopies sont donc des *eu-topies* ou des lieux idéaux. Cependant, si l'on lit la lettre *u-* comme le préfixe grec *ou-*, alors l'utopie est bien le lieu de nulle-part, ou, comme l'indique Peter Giles dans une lettre liminaire au texte d'*Utopia*, l'île que l'on ne trouve sur aucune carte : « the name of this island is nowhere found among the old and ancient cosmographers »³.

1 Lacroix, Jean Yves, *Thomas More et la tradition platonicienne*, Paris, J. Vrin, p. 20.

2 On se référera à l'île imaginaire comme Utopie et l'on emploiera *Utopia* afin de désigner le titre de l'œuvre.

3 More, Thomas (Sir), *Utopia*, Wordsworth Classics of World Literature, p. 16. On se référera principalement à cette édition dont le texte est la première traduction de l'œuvre en anglais réalisée par Ralph Robinson et publiée pour la première fois en 1551.

Dès lors, le processus imaginaire est engagé et confère à l'œuvre une dimension poétique. Dans *The Defence of Poesy*, traité de poétique écrit par Philip Sidney vers 1580 et publié en 1595, l'auteur souligne le pouvoir de la poésie à illustrer efficacement l'idée philosophique :

[...] whatsoever the philosopher saith should be done, [the poet] giveth a perfect picture of it in someone by whom he presupposeth it was done, so as he coupleth the general notion with the particular example. A perfect picture I say, for he yieldeth to the powers of the mind an image of that whereof the philosopher bestoweth but a wordish description, which doth neither strike, pierce nor possess the sight of the soul so much as that other doth.⁴

La vision de Sidney sur la fonction de l'œuvre poétique, peut s'avérer éclairante quant au choix de Thomas More de transformer son traité philosophique en roman. On se souviendra cependant que Sidney considérait comme poésie toute œuvre fonctionnant sur le principe de la fiction, qu'elle soit en prose ou en vers. Néanmoins, la représentation de l'île dans le roman de More n'est pas à lire comme une utopie programmatique. Il s'agit plutôt de stimuler l'imagination (« the powers of the mind ») du lecteur de manière à lui faire entrevoir les contours d'un monde meilleur.

Cependant, comme le souligne Andrew D. Weiner⁵, la suite du traité de poétique de Sidney montre qu'il avait lu *Utopia* comme la présentation poétique d'un traité philosophique :

But even in the most excellent determination of goodness, what philosopher's counsel can so readily direct a prince as the feigned Cyrus in Xenophon, or a virtuous man in all fortunes as Aenas in Virgil, or a whole commonwealth as the way of Sir Thomas More's *Utopia*? I say the way, because where Sir Thomas More erred it was the fault of the man and not of the poet, for that way of patterning a commonwealth was most absolute, though he perchance hath not so absolutely performed it.

Il semble évident que Sidney avait jugé que la littérarité de l'œuvre lui conférait une force dont les traités philosophiques sont dépourvus. Pour lui, la manière de dépeindre la communauté politique employée par More était parfaite (« most absolute »). Cependant, Sidney exprime son désaccord avec les principes du monde utopien décrits par le narrateur Hythloday. Bien qu'il fût lui-même un auteur d'inspiration platonique, il semblerait qu'il n'ait pas saisi

4 Sidney, Philip (Sir), *The Defence of Poesie*, in *Sidney's Defence of Poesy and Selected Renaissance Literary criticism* (ed. Alexander, Gavin), Penguin Classics, 2004, p. 16-17.

5 Weiner, Andrew D., "Raphael's Eutopia and More's *Utopia*: Christian Humanism and the Limits of Reason" in *Huntington Library Quarterly*, Vol. 39, No. 1 (Nov., 1975), p. 1-27.

qu'*Utopia* devait se lire avant tout comme un voyage mental à travers le monde des idées.

La question que soulève néanmoins le texte de Sidney est celle de la représentation de l'île (« the way of patterning a commonwealth ») et des règles qui la sous-tendent. Les effets de réel du texte sont peut-être à l'origine de la confusion de Sidney qui, manifestement, avait lu *Utopia* comme une utopie programmatique. Si donc l'utopie est un voyage mental à travers un monde imaginaire, elle repose malgré tout sur un enchevêtrement de la réalité et de la fiction, de l'histoire et du mythe, de la poétique et de la politique.

Entre fiction et réalité : points d'ancrages.

La question à laquelle on tentera de répondre à travers cet article est bien celle des raisons qui ont poussé Thomas More à placer son monde idéal sur une île. Comme mentionné plus haut, le glissement du traité philosophique vers l'œuvre de fiction s'est opéré alors que Thomas More défendait les intérêts des marchands londoniens à Anvers. Il y entendit alors des marins raconter que les peuples du Nouveau Monde méprisaient l'or qui pourtant y abonde. Le contexte des expéditions vers le Nouveau Monde et la recherche du paradis perdu, que l'on pensait alors être une île, est bien la toile de fond qui sous-tend l'intrigue du roman. En effet, le narrateur principal, Raphael Hythloday, est un marin portugais qui s'est engagé auprès d'Amerigo Vespucci afin de découvrir les contrées lointaines :

the desire that he had to see and know the far countries of the world, he joined himself in company with Amerigo Vespucci, and in the three last voyages of those four that be now in print and abroad in every man's hands, he continued still in his company, saving that in the last voyage he came not home again with him.⁶

Comme le rappelle Peter Giles dans cet extrait du livre premier d'*Utopia*, le récit des voyages de Vespucci étaient en circulation au moment où More était en Flandres. En effet, ils avaient été traduits en latin et publiés dans un livret⁷ accompagnant la *Universalis Cosmographia* du cartographe allemand Martin Waldseemüller. Il s'agit là de la première mappemonde où figure le nom de l'Amérique publiée à Saint Dié en 1507. C'est cependant dans un *trou* du récit du quatrième voyage de Vespucci que More insère l'histoire de Hythloday. En effet, ce dernier serait resté parmi les vingt quatre marins que le capitaine avait laissés dans le fort de Castel. C'est donc au cours d'un voyage qui le mène de l'Amérique du Sud à Ceylan puis à Calicut, qu'il aurait découvert l'île d'Utopie.

⁶ More, p. 25.

⁷ Il s'agit de la *Cosmographiae Introductio*, traité de géographie de Waldseemüller publié à Saint-Dié en 1507 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k52919c.r=cosmographiae+introduc-tio.langFR>



Fig. 1 et 2

Détails de la mappemonde de Waldseemüller. L'image de gauche représente Amerigo Vespucci. L'image de droite représente la partie sud du continent américain. On peut y lire le nom de Castel où Vespucci aurait laissé Hythloday et vingt-trois autres marins⁸. WALDSEEMÜLLER, Martin, *Universalis cosmographia secundum Ptholomaei traditionem et Americi Vespuccii aliorumque lustrationes*, [St. Dié, France : s.n., 1507], source : Library of Congress Geography and Map Division Washington.

L'apparition dans la diégèse de personnages dotés d'une réalité historique vient resserrer les mailles du tissu textuel où s'enchevêtrent la réalité et la fiction. En effet, au début du livre premier, le texte évoque précisément la mission de Thomas More à Anvers :

The most victorious and triumphant King of England, Henry, the Eighth of that name [...] sent me ambassador into Flanders, joined in Commission with Cuthbert Tunstall, a man doubtless out of comparison [...].

C'est à Anvers que More rencontre « Peter Giles, a citizen of Antwerp, a man there in his country of honest reputation »⁹. C'est ce citoyen de la ville d'Anvers, homme de renom parmi les siens, qui lui présentera Raphael Hythloday, le marin philosophe revenu de ses voyages. Au cours du livre premier d'*Utopia*, ce dernier se réfère précisément au contexte historique de l'année 1497, période pendant laquelle il séjournait en Angleterre :

there I tarried for the sþace of four months together, not long after the insurrection that the western Englishmen made against their

8 Sur le site de la Library of Congress : <http://hdl.loc.gov/loc.gmd/g3200.ct000725>
9 More, p. 24.

King, which by their own miserable and pitiful slaughter was suppressed and ended.¹⁰

L'ancrage dans la réalité historique renvoie ici au contexte des révoltes des habitants de la Cornouailles. Cette insurrection avait alors été suscitée par la levée d'un nouvel impôt décidée par Henry VII. On comprend alors que la mémoire de Hythloday est marquée par les injustices qu'il semble ici vouloir dénoncer. Au nombre de ces injustices contemporaines du temps de l'auteur, Hythloday fait allusion à la politique des enclosures sous le règne d'Henry VIII :

Therefore that one covetous and unsatiable cormorant and very plague of his native country may compass about and enclose many thousand acres of ground within one pale or hedge [...].¹¹

La narration semble ainsi bien ancrée dans la réalité biographique de l'auteur et son séjour en Flandres. De plus, le chemin qui mène vers Utopie est ponctué d'escalades à travers l'histoire de la Grande-Bretagne au temps de Thomas More. Le texte devient le véhicule grâce auquel le lecteur va traverser aussi bien les océans que le temps. Cependant, au temps historique se superpose le temps mythologique.

Parmi les allusions à l'Antiquité qui ponctuent le texte d'*Utopia*, le rapprochement entre Hythloday et Ulysse apparaît comme récurrent. Peter Giles introduit ainsi le motif du héros mythique dans la lettre liminaire à Jerome Busleyden au cours de laquelle il affirme que l'étendue du savoir de Hythloday dépasse celle du célèbre voyageur Ulysse¹². Plus loin, au début du livre premier, Giles alimente la dimension mythologique du marin philosophe : « he hath sailed, indeed, not as the mariner Palinurus, but as the expert and prudent prince Ulysses ». Le sort tragique que *L'Énéide* réserve à Palinurus est ici détourné par More de manière à faire de lui le symbole de l'imprudence auquel s'oppose Ulysse, le capitaine expert. Rappelons cependant que la figure d'Ulysse symbolise aussi l'errance : *L'Odyssée* d'Homère raconte en effet comment le roi d'Ithaque erre d'île en île à la recherche d'une route qui le ramènera chez lui. Ainsi, au moment où Hythloday fait le récit de ses aventures à More et Giles, il n'est pas encore rentré au Portugal. Au cours de sa lettre à Busleyden, Giles affirme que le sort d'Hythloday est incertain et qu'on ne sait s'il est revenu parmi les siens ou au contraire, s'il est retourné en Utopie. On sait que le temps de la correspondance du cercle des humanistes est postérieur au récit que Hythloday aurait fait de ses aventures à More et Giles à Anvers. Néanmoins, à la fin de sa réponse à Giles, More affirme que Hythloday est bien rentré chez lui et qu'il y jouit de la meilleure santé possible : « Only recently I heard from some who had just come from Portugal that on March last he was well and strong as ever »¹³.

10 More, p. 30.

11 More, p. 34.

12 More, p. 14.

13 More, p. 18-19.

Le principe esthétique consistant à faire se rencontrer réalité et mythe mène à une superposition des mythes fondateurs de la pensée européenne et des légendes utopiennes. La culture utopienne semble en effet marquée par le mythe fondateur à l'origine de son identité insulaire. Hythloday fait ainsi le récit de cette légende lors de sa description de l'île au livre second d'*Utopia*

Howbeit as they say, and as the fashion of the place itself doth show, it was not ever compassed about with the sea. But King Utopus [...] caused fifteen miles' space of uplandish ground, where the sea had no passage, to be cut and digged up, and so brought the sea round about the land.¹⁴

Hythloday semble ici prendre soin d'indiquer que l'histoire du creusement herculéen de l'isthme reliant l'île au continent appartient à la tradition orale (« as they say »), au folklore utopien. Comme l'indique Jeffrey Knapp, cette légende utopienne rappelle au lecteur contemporain de More une autre légende européenne selon laquelle l'île de la Grande-Bretagne aurait été jadis reliée au continent¹⁵. La rupture d'avec le continent semble donc jeter le peuple utopien dans une sorte d'outre-monde rappelant la perception que Virgile avait des peuples celtiques dans sa première bucolique où il s'y réfère comme ces « Bretons isolés au bout du monde ». Ainsi, cet aspect du texte vient encore complexifier les liens que l'œuvre entretient entre le mythe, la fiction et l'histoire. Cependant, alors que Hythloday relate les origines de l'histoire utopienne consignée dans les archives et chroniques de l'île, c'est encore le motif homérique et odysseéen de la tempête comme péripétie conditionnant le sort du héros qu'il faut lire :

For (as their chronicles testify) before our arrival there, they never heard of anything of us, whom they call the ultraequinoctials; saving that once, about twelve hundred years ago, a certain ship was lost by the Isle of Utopia which was driven thither by the tempest.

La dérive et l'errance apparaissent comme inhérentes au dispositif narratif et deviennent le procédé par lequel les voyageurs arrivent en Utopie. A cet aspect de l'œuvre correspond une esthétique de la digression dans le texte. En effet, ce n'est qu'à son retour en Angleterre que Thomas More écrit le livre premier d'*Utopia*. Il s'agissait alors de poser les questions auxquelles la description de l'île, de ses habitants, de ses coutumes et de ses institutions devait répondre au livre second qui, de fait, peut se lire indépendamment du reste de l'œuvre, une île de texte en soi. Ainsi, au début du livre premier, le personnage de Thomas More présente leur conversation précédant la description de l'île comme une dérive :

¹⁴ More, p. 60.

¹⁵ Knapp, Jeffrey, *An Empire Nowhere, England, America and Literature from Utopia to The Tempest*, University Press of California, 1992, p. 31.

But first I will repeat our former communication by the occasion, and (as I might say) *the drift* whereof he was brought into the mention of that weal public.¹⁶

Raphael Hythloday mène ensuite le lecteur entre considérations politiques et évocation de son séjour en Angleterre au cours duquel il demeura chez le Cardinal Morton lui-même présenté comme un aventurier de la vie soumis au cours houleux des infortunes et de l'adversité (« tumbled and tossed in the waves of divers misfortunes and adversities »¹⁷).

Les constantes fluctuations du texte entre mythe, fiction et histoire mettent en évidence la fragilité et l'instabilité des points d'ancrages qui font de la lecture un périple. Dès lors, la question de la fiabilité du récit et de l'accès à la vérité se pose. C'est dans la problématique de la représentation que l'on tentera d'y trouver des éléments de réponse.

Re-présentation et re-crédation

La question de la représentation et de la composition de l'œuvre est le fil d'Ariane qui sous-tend la progression des lettres liminaires au texte d'*Utopia*. En effet, dès la première lettre, le personnage de More s'appuie sur le lexique de la rhétorique antique :

For you know well enough that I was already disburdened of all the labour and study belonging to the invention in this work, and that I had no need at all to trouble my brains about the disposition or conveyance of the matter; and therefore had herein nothing else to do, but only to rehearse those things which you and I together heard master Raphael tell and declare.¹⁸

Tout lecteur instruit contemporain de More aura ici reconnu trois des cinq phases de la rhétorique classique : l'*inventio*, la *dispositio* et la *memoria*. Parmi ces trois éléments, More n'assume la responsabilité que du troisième : la *memoria* (« to rehearse those things »). Il revendique même sa fidélité au style de Hythloday qu'il définit encore selon les termes de la rhétorique classique : « his homely, plain, and simple speech ». En effet, l'*elocutio*, traditionnellement considérée comme la troisième phase de la rhétorique antique, a pour objet la traduction d'idées en mots. Le spectre de l'*elocutio* comprend différents types de styles tels que le style noble, le style agréable ou le style simple qui se prête naturellement à la narration. On comprend donc que le rôle du personnage de More consiste à re-présenter, ou présenter à nouveau au lecteur le contenu du discours de Hythloday à travers l'exercice de la *memoria*.

¹⁶ More, p. 27. Mes italiques.

¹⁷ More, p. 30.

¹⁸ More, p. 9.

Cette stratégie a donc pour but de faire passer pour authentiques certains aspects de l'île et de sa culture tels que les poèmes et l'alphabet utopiens contenus dans le paratexte. En effet, les premières éditions d'*Utopia*, publiées en 1516 (Louvain) et 1518 (Bâle) placent avant le texte un quatrain en langue utopienne et un sizain composé par le poète Anémolius. Les deux poèmes permettent à l'île de se représenter selon la même esthétique, celle de la prosopopée. L'île parle en effet à la première personne et se représente d'abord, dans le quatrain en langue utopienne, comme « an isle that erst no island was » : une île qui n'en fut pas toujours une¹⁹. Il s'agit là d'une référence à la rupture d'avec le continent effectuée par le conquérant Utopus. Le thème de l'insularité et l'isolement apparaît donc comme un aspect inhérent au discours utopien. Ainsi, à la lecture du sizain d'Anémolius, le lecteur entend encore la voix de l'île revendiquer son isolement : « Me Utopie cleped Antiquity, / Void of haunt and hereboroughe »²⁰. L'autre élément constitutif du discours utopien est l'imitation de la cité platonique idéale. Le quatrain en langue utopienne indique que l'île a façonné pour l'homme une cité philosophique : « I (...) Have shaped for man a philosophical city ». De même, le sizain d'Anémolius fait explicitement référence à Platon : « For what Plato's pen hath platted briefly / (...) The same have I performed fully ».

On associe naturellement le terme *perform*, employé ici par le traducteur d'*Utopia*, à l'idée de théâtralité. Cependant, ici encore, la rhétorique classique apparaît comme un sous-texte régissant la composition de l'œuvre. En effet, la *pronuntiatio*, cinquième pilier de la rhétorique antique est aussi appelé *actio* et désigne la phase d'exécution du discours. L'île apparaît donc comme cette exécution de l'idée platonique de la cité idéale. Il s'agit de matérialiser une idée et de la donner à voir afin d'en faire ce que Sidney appelle « the speaking picture of poesy »²¹. Selon Leonard Barkan, la vision du texte comme une image parlante est le symbole même de la poétique utopienne, le rêve que la poésie peut presque tout faire²². C'est cependant dans la pratique du procédé stylistique de l'ekphrasis que réside cette capacité du texte à stimuler l'imagination en donnant à voir ce qu'il décrit.

Comme le précise Leonard Barkan, l'ekphrasis s'apparente à la prosopopée car en faisant parler l'image, il s'agit bien de conférer une voix à un objet inanimé. Le recours à l'ekphrasis consiste à donner un aspect visuel au texte en s'appuyant la vivacité des détails ou l'*enargeia*. Le but à atteindre est de conférer une certaine profondeur de champ, une perspective, ce qui de fait, contribue à inscrire la pratique littéraire dans le domaine de l'illusion. Cette dimension visuelle semble inhérente au programme esthétique suivi par Thomas More dans son effort de re-création du discours de Hythloday. En effet, cet aspect du texte est suggéré dès la lettre liminaire de Giles à Busleyden :

19 More, p. 130. Ma traduction.

20 More, p. 131. Traduction d'André Prévošt : « Utopie, pour mon isolement par les anciens nommée ».

21 Sidney, p. 16.

22 Barkan Leonard, « Making pictures speak: Renaissance art, Elizabethan literature, Modern scholarship », *Renaissance Quarterly*, Vol. 48, No. 2 (Summer, 1995), p. 326-351.

Yet the selfsame things as oft as I behold and consider them drawn and painted out with Maſter More's pencil, I am therewith ſo moved, ſo delighted, ſo inflamed and ſo rapt, that ſometimes me think I am preſently converſant in the iſland of Utopia.²³

La métaphore du dessin désignant le travail d'écriture de More paraît tout à fait à propos et fait allusion au procédé de l'hypotypose dont le but est de donner au lecteur l'impression que ce qui est décrit par le texte se trouve réellement sous ses yeux. Ainsi, le choix éditorial consistant à placer les lettres liminaires en préface permet de susciter l'attente du lecteur et présente l'île comme une promesse. Ainsi, le titre du livre second dans la traduction de Robinson annonce que l'on y traitera de « the description of Utopia, with a large declaration of the politic government, and of all the good laws and orders of the same island »²⁴.

Dans son article sur l'ekphrasis, Leonard Barkan fait allusion au fonctionnement indépendant de chaque description ekphrastique. Son analyse repose sur l'exemple de la description du temple de Venus dans *Hero and Leander* de Christopher Marlowe où l'aspect pictural provient d'une esthétique en vignettes dont le fonctionnement est autonome²⁵. Il en va de même pour le texte d'*Utopia* où la narration procède de façon fragmentaire. Ainsi, au deuxième chapitre du livre second, les descriptions des aspects de la ville d'Amaurote constituent des passages indépendants. On peut ainsi lire à propos des jardins :

They ſet great ſtore by their gardens. In them they have vineyards, all manner of fruit, herbs, and flowers, ſo pleaſant, ſo well furniſhed, and ſo finely kept, that I never ſaw thing more fruitful nor better trimmed in any place.²⁶

L'esthétique du texte fait ainsi de chaque phrase une image dont la succession s'inscrit dans une syntaxe de l'œuvre que l'on qualifiera de paratactique. Cette esthétique est semblable à l'art des fresques allégoriques médiévales telles que *l'Allegoria del Buon Governo* (L'allégorie du bon gouvernement) et *l'Effeti del Cattivo Governo* (Les effets du mauvais gouvernement) décorant deux des salles du Palazzo Publico de Sienne (1337-1340) et dont l'opposition manichéenne rappelle la structure d'*Utopia* en deux livres. De plus, l'indépendance de chaque description ekphrastique traduit par son isolement la notion d'insularité et fait du texte un archipel d'images.

L'analyse de Barkan souligne aussi le lien entre l'ekphrasis et l'idée que l'objet décrit a une existence antérieure à l'acte du poète, ce qui constitue en soi une autre illusion. Encore une fois, le rôle que s'octroie le narrateur consiste à re-présenter ce qu'il a déjà vu, ou dans le cas de More, déjà entendu. Rappelons

23 More, p. 14-15.

24 More, p. 57.

25 Il s'agit de ma traduction. Barkan emploie l'expression « syntactically unconnected vignettes ».

26 More, p. 64.

cependant que Hythloday décrit au présent ce qu'il a vu comme en témoigne cette description du fleuve traversant la capitale Amaurote :

The river Anyder riseth four and twenty miles above Amaurote out of a little spring. But being increased by other small rivers and brooks that run into it, and among other two somewhat big ones, before the city it is half a mile broad, and farther broader/²⁷

186

Le choix de la description au présent confère un caractère d'immédiateté à l'objet décrit. La stimulation de l'imaginaire est par ailleurs guidée par des références aux dimensions qui apparaissent de façon récurrente comme c'est le cas lors de la description de l'île au début du livre second : « The island of Utopia containeth in breadth in the middle part of it [...] two hundred miles »²⁸.

Ce processus de re-création d'un monde apparaît comme essentiel à l'écriture des utopies et, comme le rappelle Franck Lessay, le rôle de l'auteur y est comparable à celui de Dieu en sa création²⁹. Ainsi, le processus créatif apparaît comme une réappropriation par la mimesis du mythe de l'Éden perdu. À ce propos, l'éclairage de Philip Sidney et sa conception de la mimesis paraît encore utile. En effet, dans *The Defence of Poesy*, Sidney énumère trois types de mimesis : l'imitation de la gloire de Dieu, l'imitation d'idées philosophiques et l'imitation consistant à instruire et à plaire. Cette troisième mimesis ne copie pas la réalité (« borrow nothing of what is, hath been or shall be »³⁰) mais permet d'envisager la divine considération de ce qui est possible ou souhaitable³¹ (« the divine consideration of what may be or what should be »). Cette idée d'une poétique consistant à divertir et à instruire apparaît comme inhérente au programme esthétique d'*Utopia* dès le frontispice de l'œuvre. En effet, le frontispice des éditions originales en latin présentent l'œuvre comme *nec minus salutaris quam festivus*. Dans sa traduction d'*Utopia*, Robert M. Adams traduit cette partie du frontispice par « No Less Beneficial Than Entertaining »³². Il est évident qu'il s'agit ici de faire allusion à l'esthétique horatienne consistant à allier l'utile à l'agréable. Cependant, l'emploi de l'adjectif latin *festivus* semble bien faire écho à l'univers de la fête.

Le rapprochement orthographique entre re-création et récréation apparaît comme le fruit d'une heureuse coïncidence. Cependant il permet de projeter un éclairage utile sur l'œuvre de More et rappelle la dette de l'auteur envers Lucien de Samosate. En effet, Thomas More qui, avec Erasme, avait traduit les œuvres de Lucien dès 1505, fut sans nul doute influencé par sa pensée inspirée de la fête des Saturnales célébrées à Rome dans l'Antiquité. Carlo Ginzberg suggère d'ailleurs qu'*Utopia* avait été conçu comme un cadeau d'étrennes³³, inscrivant ainsi

27 More, p. 63.

28 More, p. 59.

29 Lessay, Franck, « *Utopia* de Thomas More : L'utopie comme remède à l'utopie », *Cercles* 4 (2002) : 1-15, p. 2.

30 Sidney, p. 11.

31 Ma traduction.

32 Adams, Robert M. (éd.), *Utopia*, Sir Thomas More, Norton Critical Edition, 1992, 1975.

33 Ginzberg, Carlo, *Nulle île n'est qu'une île*, Verdier, 2005, p. 34.

sa publication dans le contexte de la fête. Ces aspects de l'œuvre soulignent donc la dimension du plaisir de créer et permettent d'envisager la stimulation du pouvoir de l'imagination comme un acte jubilatoire et hautement subversif.

En effet, le culte de Saturne célébrant l'Âge d'Or avait une dimension subversive et donnait lieu à une inversion des valeurs permettant notamment aux esclaves d'être servis par leurs maîtres. Cette re-création de l'ordre social à l'Antiquité rappelle une tradition plus proche du temps de Thomas More : celle du bouffon. Au chapitre 36 de l'Éloge de la Folie, Érasme reconnaissait la suprématie du fou sur le sage. En effet, Érasme soutient que les princes préfèrent souvent les fous aux sages qui ne leur apportent que tristesse. Le fou, au contraire, amuse et provoque le rire. « Seuls [les fous] sont francs et véridiques » selon l'ami de Thomas More qui poursuit en affirmant qu'ils ont encore la capacité de faire accepter la vérité aux souverains, voire « de leur causer du plaisir en les injuriant ouvertement ». Il est donc difficile d'ignorer les allusions à Érasme dans le texte d'*Utopia*. L'œuvre est en effet peuplée de fous ou de bouffons dont l'exemple le plus représentatif est le « jesting parasite »³⁴ faisant son apparition chez le cardinal Morton :

There chanced to stand by a certain jesting parasite, or scoffer, which would seem to resemble and counterfeit the fool. But he did in such wise counterfeit, that he was almost the very same indeed that he laboured to represent [...]³⁵

Le fou représenté par More apparaît donc comme la représentation même de l'idée qu'il exprime (« he was the very same indeed that he laboured to represent »). Il s'agit là encore d'une allusion à Érasme selon qui « Tout ce que le fou a dans le cœur, il le montre sur son visage, l'exprime dans son discours ». Le commentaire de Hythloday met en exergue la dimension d'illusion (« counterfeit ») inhérente à l'art du bouffon qui, sous couvert de la folie, fait entendre la raison : « the foolish fellow brought out now and then such indifferent and reasonable stuff »³⁶.

Le texte d'*Utopia* se poursuit par une illustration de l'ironie du bouffon qui entreprend de faire entendre la vérité à un religieux présent chez Morton, désigné comme « a certain friar, graduate in divinity »³⁷. Le sujet de la conversation relatée par Hythloday est le sort réservé aux mendiants dont le nombre avait été multiplié par la politique des enclosures. Le religieux, répondant au bouffon, affirme que si l'on pourvoit aux besoins des mendiants, il paraît nécessaire d'en faire de même pour les gens d'Église comme lui. À cela le bouffon répond :

34 More, p. 42.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

that is done already, for my lord himself set a very good order for you, when he decreed that vagabonds should be kept straight, and set to work: for you be the greatest vagabonds that be.³⁸

L'emploi du registre de l'invective alimente ici le comique et provoque à la fois le rire du lecteur et celui de l'assistance présente chez Morton. Néanmoins, il ne s'agit pas que de comédie. En effet, le recours à la figure du bouffon chez More illustre la possibilité d'une inversion des valeurs, un renversement de l'ordre social, qui, même s'il est éphémère, permet d'entrevoir la possibilité d'une re-création de la société. On se souviendra enfin de la dédicace qu'Érasme adressa à More en préambule au texte de l'Éloge de la Folie. En effet, Érasme y joue sur le rapprochement subtil entre le nom de son ami anglais et le grec *moria* désignant la folie. La plaisanterie avait alors pour but, d'une part, de faire rire Thomas More, et d'autre part, de louer sa capacité à se mettre à la portée de tous bien qu'il fût doté d'un esprit supérieur.

S'il s'agit donc de donner une consistance à l'idée d'un monde meilleur à travers la pratique d'un art poétique, les codes qui président à sa représentation impliquent nécessairement que l'utopie est ailleurs et que le voyage pour y accéder mène d'abord à travers les méandres de l'entendement humain.

Voyage philosophique et voyage de la philosophie

La pluralité des qualificatifs désignant Hythloday dans le texte d'*Utopia* peut paraître source de confusion. Cependant, le caractère plurivoque du personnage narrateur est une indication quant aux différentes façons d'envisager la lecture de l'œuvre. En effet, on a déjà fait allusion aux fluctuations de la figure du marin navigant entre ancrage historique et imaginaire mythologique. Néanmoins, lorsque Peter Giles présente Hythloday à Thomas More, il décline le personnage sous une troisième facette : « he hath sailed [...] as the ancient and sage philosopher Plato ». Le rapprochement entre Hythloday et Platon permet de mettre en évidence une conception du voyage comme métaphore désignant l'exploration de l'entendement humain. Cette idée sera d'ailleurs plus tard exploitée par Francis Bacon dans son *Novum Organum* publié en 1620. Ainsi, dans la distribution de l'œuvre Bacon compare le globe terrestre à un globe intellectuel : « For there are found in the intellectual as in the terrestrial globe waste regions as well as cultivated ones ». L'analogie met ainsi à la disposition de Bacon un éventail de métaphores mettant en relief la dimension de voyage intellectuel. Le programme établi par l'auteur propose donc d'explorer les rivages des arts et des sciences : « We will herefore make a coasting voyage along the shores of the arts and sciences received, not without importing into them some useful things by the way ». La démarche du philosophe repose sur une progression dont les

³⁸ More, p. 42-43.

étapes sont semblables à des escales : « Having thus coasted past the ancient arts, the next point is to equip the intellect for passing beyond »

Le frontispice de l'œuvre de Bacon rend d'ailleurs explicite cette dimension de voyage intellectuel et philosophique. En effet, on y voit un navire qui, après avoir traversé un océan, accoste sur un rivage où s'élèvent deux piliers accueillant les voyageurs. Comme c'est le cas pour *Utopia* de Thomas More, le voyage chez Bacon apparaît comme une promesse et dans les deux cas, le voyage philosophique est ponctué d'escales.

Vers la fin du premier livre d'*Utopia*, le récit d'Hythloday est marqué par deux étapes préliminaires à la découverte de l'île promise. Le voyage du narrateur mène d'abord le lecteur au pays des Achoriens, puis, chez les Macariens. Il est évident que quiconque tenterait de localiser ces peuples dans quelque registre de cosmographie n'aurait pas plus de succès que Peter Giles dans sa recherche des coordonnées géographiques d'*Utopia*. Cependant, le chemin vers les Achoriens, dans un premier temps, rapproche le lecteur de l'île d'Utopie : « the Achoriens, which be situate over against the Island of Utopia on the south-east side »³⁹. Il s'agit néanmoins d'une étape symbolique car la référence permet à Hythloday de dénoncer l'avidité destructrice des souverains qui n'hésitent pas à engager leur peuple dans des guerres absurdes. Plus loin, la référence aux Macariens est encore l'occasion d'un rapprochement géographique et mental faisant apparaître des similitudes entre eux et les Utopiens. En effet, la loi des Macariens prévoit que le roi ne possède jamais plus de mille livres d'or et d'argent. Cet aspect de l'œuvre n'est pas sans rappeler le mépris des Utopiens pour l'or. Ainsi, au fur et à mesure que l'on se rapproche de l'île, la nature semble prédisposer les peuples à la raison. Il se peut que cet aspect du texte ait été inspiré de la théorie des climats telle qu'elle est énoncée chez Aristote au livre VII et chapitre VI de la *Politique*. Les Utopiens sont en effet comparables aux Grecs, qui selon Aristote, grâce au climat tempéré régnant sur la Grèce, se caractérisent par leur intelligence et leur courage. Par contraste, les Zapolètes, autre peuple imaginaire vivant à cinq cent miles à l'est d'Utopie, apparaissent comme des individus barbares : tout comme chez Aristote, les peuples habitant des climats froids sont dotés de courage mais manquent d'intelligence.

Ainsi à travers le voyage, le lecteur est invité à considérer les réussites et les échecs des peuples voisins des Utopiens. Le voyage d'une communauté politique à une autre devient le symbole du débat intellectuel suscité par le texte et permet par ailleurs de remettre en question le système utopien lui-même. L'île, dont la forme ronde est riche de connotations astronomiques, apparaît donc comme le centre de gravitation autour duquel orbitent des systèmes plus ou moins propices à l'exercice de la raison et la quête du bonheur.

Si donc l'exercice de l'esprit philosophique mène en Utopie, il semble néanmoins que le voyage de Hythloday a aussi pour but d'emmener la philosophie vers Utopie. En effet, au cours du livre second, Hythloday révèle que lors de sa quatrième expédition vers le Nouveau Monde, il s'était résolu à ne plus reve-

39 More, p. 46. La situation géographique des Achoriens quant à l'île d'Utopie est comparable à celle de la France quant à la Grande-Bretagne.

nir en Europe, et avait donc embarqué sur le navire de Vespucci un certain nombre d'œuvres de philosophes et penseurs grecs : « they have, I say, of me the most part of Plato's works, more of Aristotle's, also Theophrastus of plants »⁴⁰. Hythloday mentionne encore d'autres auteurs qui appartiennent tous au canon de la littérature classique grecque tels que Lucien de Samosate dont les Utopiens apprécient particulièrement les farces : « they be delighted with Lucian's merry conceits and jests »⁴¹. Parmi les poètes, Hythloday avait choisi Aristophane, Homère, Euripide et Sophocle. La liste continue avec des références aux historiens (Thucydide, Hérodote et Hérode). Enfin, le narrateur relate qu'un de ses compagnons avait apporté avec lui des livres de médecine : « physic books, certain small works of Hippocrates, and Galenus' *Microtechné* ». Il est cependant intéressant de noter que cette bibliothèque idéale de l'humaniste de la Renaissance ne se limite pas à l'Antiquité. En effet, Hythloday mentionne le nom du grammairien Lascaris qui vécut au quinzième siècle et mourut quinze ans avant la première publication d'*Utopia*. Le choix des livres d'Hythloday est loin d'être anodin, même si encore une fois, More fait preuve d'humour lors de l'écriture de ce passage. En effet, le narrateur y raconte comment le traité des plantes de Théophraste est malmené par un singe cercopithèque dont les facéties consistent à en arracher et froisser les pages. Il paraît évident que le petit animal est l'illustration de l'esprit satirique de Thomas More, qui, à travers l'humour, introduit dans le texte le débat d'idées.

Il semble donc que les Utopiens se reconnaissent dans les fondements de la pensée européenne qu'ils tiennent en haute estime. Cette pensée, essentiellement alimentée par un corpus d'ouvrages grecs, semble avoir vocation à traverser les océans. Son universalité permet d'établir des liens entre les peuples, et ainsi, contribue à la paix. L'adhésion des Utopiens à la pensée grecque les poussent à s'inspirer du processus d'impression utilisé par l'imprimeur italien Aldus, et ainsi, à reproduire eux-mêmes les écrits des penseurs grecs : « by printing of books they have multiplied and increased the same into many thousand of copies »⁴².

Le contexte auquel le texte fait allusion à travers l'énumération des noms de penseurs et philosophes grecs est celui du renouveau de l'hellénisme en Angleterre favorisé par l'action de l'imprimeur vénitien Aldus Manutius (Alde l'Ancien). En effet, ce dernier, dont le nom apparaît explicitement dans le texte, contribua à la diffusion de la culture humaniste et des idées des auteurs énumérés par Hythloday. Le texte et le paratexte établissent d'ailleurs un réseau où se côtoient différents acteurs de la diffusion de l'humanisme. En effet, John Clement, qui fut secrétaire de More aux Pays-Bas et plus tard, précepteur de ses enfants, apparaît comme personnage de la diégèse. La première lettre de More à Giles indique en effet qu'il fut l'un des auditeurs du récit de Raphael Hythloday. Le personnage historique de Clement fut cependant étudiant en médecine à Louvain, puis, travailla à Venise chez les Alde où il contribua à la

40 More, p. 95.

41 *Ibid.*

42 More, p. 96.

première édition de Galien en 1525. La référence au grammairien Lascaris, dont les écrits furent imprimés chez Aldus Manutius, est aussi une allusion au nouveau helléniste en Angleterre. En effet, les *Erotemata*, la grammaire grecque écrite par Constantin Lascaris fut éditée une première fois en 1476⁴³. Ce n'est cependant qu'en 1494-1495 qu'elle fut corrigée et rééditée par Aldus Manutius avant d'être éditée à nouveau en 1512. Il est communément admis que la diffusion de l'œuvre de Lascaris contribua à ce renouveau de l'hellénisme dont More et Érasme étaient partisans. En effet, Éric Nelson, dans une étude sur la place de l'hellénisme dans *Utopia*⁴⁴, soutient que la publication de l'œuvre de More s'insère dans le contexte du « Greek revival » britannique du seizième siècle. More et Érasme étaient membres d'un groupe d'érudits comprenant entre autres John Colet et Thomas Linacre, qui étaient résolus à soutenir Érasme dans son projet controversé consistant à corriger la Vulgate latine à la lumière du Nouveau Testament grec.

On admet communément que l'insularité d'Utopie est le reflet de l'île de Grande-Bretagne avec laquelle elle partage certains points communs. En effet, les notes en marge du texte des éditions originales de Bâle et Louvain mettent l'accent notamment sur les similitudes entre les flux et reflux du fleuve Anydre et ceux de la Tamise. Cependant, les références à Constantin Lascaris et Aldus Manutius permettent d'établir un lien entre Utopie et un archipel qui, au temps de Thomas More, connaissait un rayonnement culturel, économique et politique sans pareil : la République de Venise. En effet, le frontispice de l'œuvre, traduit en anglais, annonce que l'œuvre traitera de « the best state of a commonwealth ». Cependant, le texte original en latin se réfère bien à Utopie en tant que république : « de optimo *rei publicae* statu »⁴⁵. Comme le soutient Éric Nelson, les institutions d'Utopie rappellent les principes politiques conseillés par Polybe et illustrés par la stabilité de la République de Venise.

La géographie d'Utopie compte aussi un certain nombre de points communs avec celle de Venise. En effet, à la lecture de la description de l'île d'Utopie, on comprend que le territoire est composé de deux îles séparées par un bras de mer, tout comme le Grand Canal divise l'archipel vénitien : « Between these two corners the sea runneth in, dividing the asunder by the distance of eleven miles or thereabout »⁴⁶. De plus, la difficulté d'accéder à Utopie par la mer fait de l'île une forteresse contre les invasions ce qui n'est pas sans rappeler la dimension protectrice de la lagune de Venise où les premiers habitants romains étaient venus se protéger des invasions barbares. Enfin, tout comme Venise, Utopie est un territoire dont l'insularité est artificielle et résulte de la volonté des hommes de s'élever au dessus de la nature.

43 Il s'agit précisément de la date à laquelle l'imprimerie fut introduite en Angleterre.

44 Nelson, Eric, « Greek Nonsense in More's Utopia », *The Historical Journal*, Vol. 44, No. 4 (Dec., 2001), p. 889-917.

45 Mes italiques.

46 More, p. 59.

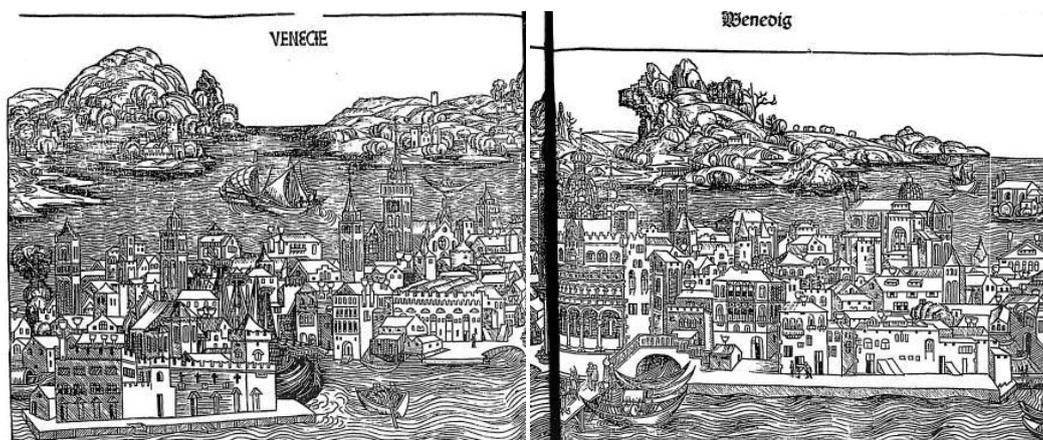


Fig 3 et 4

Illustrations d'une version latine du *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel publiée à Nuremberg en 1493 représentant Venise⁴⁷. Il s'agit d'une vue de l'entrée du Grand Canal. On y distingue clairement le Campanile de Saint-Marc sur l'image de gauche. À droite, on reconnaît le Palais des Doges et les coupoles de la basilique Saint-Marc, source : gallica.bnf.fr | Bibliothèque nationale de France.

Il est impensable que Thomas More n'ait pas entendu parler de la Cité des Doges. Son ami Érasme y avait en effet séjourné, précisément chez Aldus Manutius, lors de son voyage en Italie de 1506 à 1509. On imagine aisément que, de retour en Angleterre en 1509, Érasme fit le récit de ses observations sur Venise à More qui, quelques années plus tard, devait publier *Utopia*. Au-delà de l'expression d'une position éthique de Thomas More, cet aspect de l'œuvre met en exergue la dimension européenne de sa pensée et sa vision de la propagation des valeurs humanistes menant à la stabilité et à la paix.

Conclusion : utopie des utopies

À la lumière des éléments de cette analyse, il apparaît que le fonctionnement de l'œuvre de Thomas More ne repose pas sur une seule utopie, mais sur plusieurs utopies conciliées dans la matière du texte. L'existence de l'Éden biblique que les expéditions vers le Nouveau Monde devaient découvrir est l'une de ces utopies, et peut-être la plus importante car elle sous-tend toutes les autres et se trouve à l'origine de la dynamique de la narration. La description littéraire est une autre utopie au caractère paradoxal. Il s'agit bien d'une utopie verbale consistant à faire exister un objet, à lui insuffler la vie par la magie de l'art oratoire. L'Âge d'Or célébré à l'Antiquité par le culte de Saturne est encore une utopie qui se glisse dans le tissu textuel et qui fait de la subversion un prin-

47 [Illustrations de *Liber Chronicarum*] / [Non identifié], Hartmann, Schedel, aut. du texte, Nuremberg : A. Koberger, 1493. Bibliothèque nationale de France. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200022x/>

cipe utopien par excellence. La théorie des climats formulée par Aristote apparaît comme une autre utopie qui résulte plus de son sentiment de la supériorité du peuple grec que d'une épistémologie de type empirique.

Au rang des utopies qui sous-tendent la représentation de l'île imaginée par Thomas More, on peut évoquer l'harmonie du microcosme et du macrocosme suggérée par les connotations astronomiques associées à la forme ronde de l'île. De plus, l'analogie de l'île au corps humain, suggérée par les références à l'hydrographie assurant une bonne distribution des ressources aux membres du corps social, semble encore renvoyer à cette croyance qui sous-tend une partie de la médecine selon Hippocrate et Galien.

La dimension politique d'*Utopia* s'imbrique donc aux aspects poétiques ; ces deux facettes de l'œuvre se trouvent en effet liées par la technique de représentation de l'île qui alimente à son tour un processus de re-création de la société à valeur subversive.

Enfin, le motif du voyage paraît indissociable de la représentation de l'île et met en évidence une méthode de pensée consistant à repousser les horizons intellectuels vers de nouveaux rivages. C'est ce même processus qui permet de repousser les limites de la diffusion de l'humanisme et faire d'*Utopia* une nouvelle Venise d'où rayonneraient les lumières de la pensée occidentale.

Andy AUCKBUR
Professeur agrégé, doctorant
Université de Reims Champagne-Ardenne

Bibliographie

- Adams, Robert M. (éd.), *Utopia, Sir Thomas More*, Norton Critical Edition, 1992, 1975.
- Alexander, Gavin (éd.) *Sidney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*, Penguin Classics, 2004.
- Aristote, *La Politique*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1995.
- Bacon, Francis, *Novum Organum*, Paris : Presses universitaires de France, impr. 1986.
- Barkan, Leonard, "Making pictures speak: Renaissance art, Elizabethan literature, Modern scholarship", *Renaissance Quarterly*, Vol. 48, No. 2 (Summer, 1995).
- Erasme, Désiré, *Éloge de la Folie*, trad. De Nolhac, Paris, Garnier, 1908.
- Ginzberg, Carlo, *Nulle île n'est qu'une île*, Verdier, 2005.
- Knapp, Jeffrey, *An Empire Nowhere, England, America and Literature from Utopia to The Tempest*, University Press of California, 1992.
- Lacroix, Jean Yves, *Thomas More et la tradition platonicienne*, Paris, J. Vrin, 2007.
- Lessay, Franck, « *Utopia* de Thomas More : L'utopie comme remède à l'utopie », *Cercles 4* (2002).
- More, Thomas (Sir), *Utopia*, Wordsworth Classics of World Literature.
- Nelson, Eric, "Greek Nonsense in More's Utopia", *The Historical Journal*, Vol. 44, No. 4 (Dec., 2001).
- Weiner, Andrew D., "Raphael's Eutopia and More's Utopia: Christian Humanism and the Limits of Reason" in *Huntington Library Quarterly*, Vol. 39, No. 1 (Nov., 1975)

***El Islario general de todas las islas del mundo* (1560) de Alfonso de Santa Cruz o la ciencia cosmográfica en la España de Felipe II: en el Nuevo Mundo, el Caribe insular**

Quand le passé s'efface, c'est nous qui nous perdons de vue.
Lindsay Waters

Résumé en français

« *L'Islario general de todas las islas del mundo* (1560) d'Alfonso de Santa Cruz, ou la science cosmographique dans l'Espagne de Philippe II : dans le Nouveau Monde, la Caraïbe insulaire »

Dans *l'Islario general de todas las islas del mundo*, tenu pour le plus grand insulaire paru en Espagne à l'époque de la Renaissance, Alfonso de Santa Cruz retrace méthodiquement l'espace insulaire à l'échelle terrestre. Devant cette œuvre géographique d'une ampleur considérable, notre étude dans cet article se circonscrit aux Petites Antilles. À la lecture des passages dans lesquels sont décrites les caractéristiques de ces îles (relief, flore et faune, histoire naturelle et morale), on constate combien l'auteur reste fidèle à la tradition instaurée par d'illustres chroniqueurs contemporains tels que Pierre Martyr d'Anghiera et Gonzalo Fernández de Oviedo. Cela étant, l'originalité d'Alfonso de Santa Cruz ressort avec netteté si l'on tient compte de l'application dans *l'Islario* d'une méthode de travail fondée au premier chef sur le principe de rationalité. En effet, le cosmographe sévillan s'attelle à l'analyse rigoureuse et objective des données de l'expérience sensible et des phénomènes naturels. Ainsi la démarche scientifique propre à Santa Cruz amène-t-elle celui-ci à considérer et à expliquer les relations entre les différents peuples et leurs valeurs respectives en s'imposant continuellement une distance critique et en adoptant une attitude de prudente circonspection qui frise de temps à autre le scepticisme.

El *Islario general de todas las islas del mundo* (1560) de Alfonso de Santa Cruz o la ciencia cosmográfica en la España de Felipe II: en el Nuevo Mundo, el Caribe insular¹

En 1560, a petición del rey de España Felipe II, Alfonso de Santa Cruz dio por terminado el *Islario* que, dos décadas antes, el gran cosmógrafo real dedicó en su primera versión al emperador Carlos Quinto.

El islario, género característico del Renacimiento, es un atlas que comprende exclusivamente mapas de islas, con indicaciones sobre la distancia que separa unas de otras, la manera de arribar a cada una de ellas, su posición geográfica, su extensión y límites correspondientes, así como su historia.

El *Islario general de todas las islas del mundo*, prácticamente ignorado de los hispanistas y de los investigadores en general, tan sólo en contadas ocasiones ha sido objeto de un estudio específico². Esta obra, que permaneció manuscrita hasta comienzos del siglo XX, presenta cuatro divisiones dedicadas respectivamente a los espacios insulares situados en las siguientes zonas del planeta: Europa septentrional, Mediterráneo, Indias orientales e Indias occidentales³.

1 El presente artículo es una versión reelaborada en español de un trabajo en francés titulado « La connaissance de la Terre dans l'Espagne du XVI^e siècle à travers l'*Islario general de todas las islas del mundo* (1560) d'Alfonso de Santa Cruz : l'exemple des Petites Antilles », publicado en el n° 5 de los *Cahiers d'Histoire de l'Amérique Coloniale* (dir. Bernard Grunberg), Paris, éd. L'Harmattan, 2011, p. 99-128.

2 Es de gran provecho consultar, no obstante, la obra de Françoise Naudé, *Reconnaissance du Nouveau Monde et cosmographie à la Renaissance*, Édition Reichenberger. Kassel, 1992. En ella, además del capítulo biográfico sobre Alfonso de Santa Cruz, la autora trata interesantes aspectos relativos a la obra de este científico, entre los que destacan un estudio filológico que versa sobre los problemas vinculados a determinados manuscritos del *Islario* existentes en diversas bibliotecas europeas, las fuentes utilizadas en el tratado que nos ocupa y, por último, la producción cartográfica del cosmógrafo andaluz. Por su parte, Mariano Cuesta Domingo, en su obra *Alonso de Santa Cruz y su obra cosmográfica* (Madrid, CSIC, 1983-1984, 2 v.), establece la edición del manuscrito de la BN de Madrid antes mencionado, anteponiéndole una introducción completa sobre la vida y obra del científico sevillano. Recientemente, Louise Bénat Tachot ha expuesto lo que constituye a su parecer las características esenciales del islario en general y de la cosmovisión de Santa Cruz en su artículo « De l'île à l'islario : fonction et statut de l'île dans l'écriture de la conquête », in *Au bout du voyage, l'île : mythe et réalité*, Textes réunis par Eliseo Trenc, Presses Universitaires de Reims, 2001, p. 57-87. Por último, Gema Areta Marigó ha dedicado unas páginas a la vida y obra del cosmógrafo sevillano Santa Cruz en « Travesías de un discurso », in *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*, bajo la dirección de Trinidad Barrera, Iberoamericana Editorial, 2008, p. 32-38.

3 Actualmente este manuscrito se localiza en la Biblioteca Nacional de España bajo la siguiente signatura: RES/38.

Consideremos primero el lugar que ocupaba la España del siglo XVI en el campo de la ciencia náutica, para centrarnos seguidamente en los rasgos específicos de la obra de Santa Cruz y la visión del ekumene en ella presente, e intentar discernir así las fronteras entre tradición e innovación. Este último aspecto nos llevará a detenernos unos instantes en el origen y el valor del islario en su doble calidad de género de literatura geográfica y de tratado científico. Será asimismo conveniente prestar una mínima atención a diversas cuestiones de orden político implícitas en la escritura de Santa Cruz. Por último, parecerá oportuno analizar la técnica descriptiva que aplica el autor para dejar constancia de la especificidad de las islas comprendidas en el espacio caribeño, concretamente las Antillas Menores.

Tomemos como punto de partida unos breves apuntes biográficos esclarecedores de la personalidad y del recorrido científico del autor. Alfonso de Santa Cruz nació supuestamente en Sevilla, en torno al año 1505, época en que su padre era « especialista en armamento de navíos mercantes »⁴. Aunque no se disponga de informaciones fidedignas sobre la formación del cosmógrafo sevillano, a juzgar por la calidad de su obra, se puede afirmar que la ciencia y la pericia adquiridas le permitieron producir conocimientos en varios dominios: crónica histórica, cartografía, cosmografía, elaboración de instrumentos de navegación...

A fin de comprender el aporte de Santa Cruz a la ciencia náutica y geográfica de su tiempo, parece apropiado tomar en cuenta sucintamente el marco histórico-científico en que se inscribe la obra del ilustre cosmógrafo. Desde comienzos del siglo XVI, a consecuencia del descubrimiento de América, la necesidad de organizar con rigor las futuras navegaciones junto con la ambición de obtener una máxima rentabilidad de los territorios recién conquistados indujeron a la monarquía española a alentar y patrocinar toda empresa de exploración de los espacios geográficos, que debía obedecer de manera creciente al criterio de racionalidad científica. Cabe recordar al respecto el papel crucial que desempeñó la Casa de Contratación de las Indias, fundada en Sevilla en 1503. Esta cámara de comercio cumplía una función de dirección y de control de todas las relaciones humanas y comerciales con las Indias y, a partir de 1508, se le atribuyó una competencia científica por la creación en su seno de un centro de cartografía y de cosmografía⁵.

4 Martín Fernández de Navarrete, *Biblioteca marítima española*, t. II, Madrid, 1851, p. 436. Este autor es una de las principales figuras de la Ilustración española. Escritor, crítico literario, matemático, historiador de los descubrimientos marítimos, director de la Real Academia de la Historia, Fernández de Navarrete (1765-1844), en la primera mitad del siglo XIX, dio a conocer la obra de Alfonso de Santa Cruz, hasta entonces desconocida, a la comunidad erudita europea.

5 Joseph Pérez explica con detalle la naturaleza y la multifuncionalidad de esta compleja institución en *Historia de España*, Barcelona, Editorial Crítica, 2006, p. 256-257.

Si bien, en conformidad con el espíritu humanista, en el siglo XVI tanto las teorías de los Antiguos Plinio, Estrabón, Tolomeo... como las Sagradas Escrituras siguen revistiendo la mayor importancia, Santa Cruz no ignora el lugar de la experiencia en la construcción del conocimiento científico. Al elevar la experiencia al rango de elemento motor del progreso del saber geográfico, el cosmógrafo pone en práctica, al menos hasta cierto punto, el método que había de preconizar, a principios del siglo XVII, el filósofo Francis Bacon, considerado como el iniciador del empirismo moderno. Con todo, es necesario precisar que, desde 1536, fecha en que Santa Cruz fue nombrado cosmógrafo mayor de la Casa de Contratación de Sevilla, hasta su fallecimiento en 1567, sus trabajos permanecieron confinados en su gabinete de geógrafo, puesto que no se alejó de su tierra natal en todo ese periodo. De hecho, en lo referente al lugar de la experiencia personal en los estudios de Santa Cruz sobre el Nuevo Mundo, fue esencialmente con motivo de su participación en la expedición de Sebastián Caboto al Río de la Plata, cuya duración se extendió de 1525 a 1530, cuando el científico sevillano pudo realizar un auténtico trabajo sobre el terreno al menos en una parte de América. Así fue como llegó a tener un conocimiento directo de zonas tales como «*Pernambuco (Récife), Santa Catalina (Santa Catarina), río de Solís (río de la Plata)*»⁶, que están descritas en el *Islario general de todas las islas del mundo*.

En cuanto a las Antillas, se puede poner en tela de juicio que el discurso sobre estas islas contenido en el *Islario* sea el fruto de una paciente labor de colecta de materiales realizada por el propio Santa Cruz con ocasión de una exploración personal del espacio caribeño. En efecto, teniendo en cuenta los datos biográficos sobre el autor que han llegado hasta nosotros, no es impropio afirmar que la parte de su relato descriptivo consagrado a la zona antillana tenga en buena medida como fundamento los portulanos y los mapas topográficos de este archipiélago que trazaran aquellos marineros cuyas producciones cartográficas llegaron a conocimiento de Alfonso de Santa Cruz, gracias al papel que éste desempeñaba en la Casa de Contratación. Por lo que se refiere a la descripción de la multiplicidad de elementos físicos y de componentes del paisaje que caracteriza el rosario de islas del arco antillano (configuración de los lugares, volúmenes, formas, relieve, color, flora y fauna, recursos naturales, población...), en el discurso de Santa Cruz es perceptible la huella de los relatos del Almirante Colón y de Pedro Mártir de Anglería, del cronista real Gonzalo Fernández de Oviedo y, por último, de las relaciones elaboradas por un sinnúmero de pilotos y de navegantes.

Sea como fuere, si atendemos a las categorías conceptuales que emplean los geógrafos de las Luces a la hora de definir el criterio de validez científica de toda obra geográfica, el método aplicado por Santa Cruz en la elaboración de su *Islario* prefigura en cierta medida los procedimientos que habrían de ser defendidos en los albores de la edad contemporánea, en Europa, mediante trabajos científicos e instituciones tales como –por lo que a Francia se refiere– la

6 F. Naudé, *Reconnaissance du Nouveau Monde...*, *op. cit.*, p. 4.

Enciclopedia, la Academia de las Ciencias, el Instituto y, desde comienzos del siglo XIX, la Sociedad de geografía de París. Según el parecer de los sabios ilustrados, la condición máxima que confiere un valor científico a la obra del geógrafo no es realmente su propia experiencia sobre el terreno sino, antes bien, un trabajo de laboratorio ejecutado *a posteriori*, consistente en analizar, comparar, seleccionar, entrelazar y combinar el mayor número de datos procedentes de la observación directa de los más diversos « colaboradores », y consignados en un corpus de escritos de la más variada naturaleza, tales como relatos de viajeros y relaciones de marinos y de exploradores. Por último, en virtud de la distancia entre el tiempo de la observación y el de la descripción, el geógrafo « moderno », cuya principal cualidad ha de ser la facultad de síntesis, trata con rigor científico el conjunto de materiales de que dispone⁷.

Según el proyecto inicial, el *Islario* de Santa Cruz debía acompañarse de una descripción de los continentes, así como de la historia particular y general de cada provincia. A lo largo de su *islario*, y especialmente en la primera parte de la obra, el autor formula de manera reiterada el deseo de que se cumpla con celeridad su proyecto de elaboración de una historia universal (« nuestra general historia del mundo »), que no obstante terminó viéndose abortado. Este testimonio prueba la fidelidad de Santa Cruz por la tradición que instauraran geógrafos antiguos tales como Estrabón, Tolomeo, Diodoro de Sicilia..., quienes estudiaban las islas y los continentes por separado.

Desde comienzos del Renacimiento, el *islario* se convirtió en un género ampliamente cultivado por ciertos eruditos italianos, cuya obra debía servir como modelo a cosmógrafos posteriores. El pionero en este campo fue el florentino Domenico Silvestri quien, a finales del siglo XIV, compuso el tratado *De Insulis et earum proprietatibus*. Hacia 1420, Cristóbal de Buondelmonti, otro florentino, escribió el *Liber Insularum Archipelagi*, que habría de ser considerado más tarde como el canon del género de los *Isolarii*⁸. Aún cuando se iba progresando hacia una percepción global de la superficie de la tierra, los cosmógrafos anteponían sus *islarios* a sus trabajos sobre los continentes, conforme al orden por así decir natural que se imponía a los grandes navegantes, y en virtud del cual el descubrimiento de las islas preludiaba el de la tierra firme. Es significativa al respecto la declaración que hizo Colón a los Reyes Católicos en una misiva con fecha del 4 de marzo de 1493, escrita a bordo de su carabela: « Yo bengo de las Yndias [...] a donde yo pasé en treinta y tres días [...]. Hallé gente sin número y mui muchas ysias, de las quales tomé posesión en nombre de Vuestras

7 Por lo que se refiere a la concepción del saber geográfico en el siglo de las Luces, se leerá con provecho Isabelle Laboulais-Lesage, « Les géographes français de la fin du XVIII^e siècle et le terrain, recherches sur une paradoxale absence », *L'Espace géographique*, n°2, 2001, p. 97-110. La autora escribe, por ejemplo: « Pour ces géographes français de la fin du XVIII^e siècle, il ne s'agit pas de laisser les voyageurs écrire la géographie, encore faut-il y mettre bon ordre et sélectionner les phénomènes observés à partir des règles de l'érudition classique », *ibid.*, p. 99.

8 C. Buondelmonti, *Liber insularum Archipelagi*, circa 1420, BNF, Cartes et Plans, Rés. Ge FF9351.-Cf. Émile Legrand, éd., *Description des Iles de l'Archipel par Christophe Buondelmonti. Version grecque par un anonyme*, Paris, Ernest Leroux, 1897. Estas referencias bibliográficas figuran en Frank Lestringant, *Le Livre des Îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Paris, Droz, 2002, p. 16. Se leerá un comentario exhaustivo de los primeros *islarios* de la época moderna en F. Lestringant, *ibid.*, p. 24-28.

Altezas »⁹. (En efecto, su primer viaje, iniciado el 12 de octubre de 1492, permitió a Colón descubrir las Bahamas, Cuba y la Hispaniola, y fue con ocasión de su segundo viaje, en 1493, cuando divisó una segunda serie de islas: Guadalupe, Jamaica, Puerto Rico).

Así como los pájaros de río y las briznas de hierba flotantes sobre las aguas del mar que percibieron el Almirante y sus hombres se interpretaron como señales inequívocas de la presencia inminente de la tierra firme, así el encuentro repentino de espacios insulares diseminados en medio del océano anuncia la cercanía de superficies más vastas. En suma, la especificidad del *Liber Insularum* vendría determinada, en cierta medida, por la vocación del género a centrarse en la isla como elemento de transición entre el mundo conocido y nuevas tierras. Por su naturaleza, la isla, rodeada de agua en toda su periferia, está particularmente sometida a la acción del elemento acuático, fluctuante por definición e imprevisible. A causa de esa suerte de osmosis que se produce entre el cuerpo insular y el agua, la isla se define por un carácter híbrido, siendo la inestabilidad uno de sus principales rasgos distintivos; una inestabilidad tanto más intensa cuanto que viene determinada por el desprendimiento que sufrieron numerosas islas que, antes de adoptar tal configuración, fueron arrancadas a la masa continental por la violencia de los terremotos. En el prólogo del *Islario*, Santa Cruz explica este fenómeno natural aludiendo a las teorías que expone al respecto Plinio en la *Historia natural*¹⁰. El cosmógrafo real escribe:

porque por una parte las alteraciones y continuos combates del mar, que son en ellas como lid y continua batalla, y por la otra los grandes terremotos, que son causa de que asimismo se hagan en la tierra grandes aberturas, tragándose grandes pedazos de ellas, y de que asimismo otras veces sean causa los dichos terremotos y combates del mar que de la tierra firme se aparten grandes pedazos de ellas, y de que asimismo otras veces sean causa los dichos terremotos y combates del mar que de la tierra firme se aparten grandes pedazos de tierras.¹¹

En el prolegómeno del *Islario*, el geógrafo se detiene a considerar la naturaleza cambiante de las islas, vinculando por analogía esta realidad a un fenómeno permanente ligado a la historia política: las alteraciones que afectan en este mundo los imperios y toda forma de poder político, como consecuencia

- 9 In « Carta del Almirante a los Reyes Católicos ». En « La mar », 4 de marzo de 1493, n° 42, J. Pérez de Tudela, C. Seco Serrano *et alii* (dir.), *Colección documental del descubrimiento*, 1470-1506, Madrid, RAH-CSIC, t. I, 1994, p. 273. Esta primera etapa del descubrimiento del Nuevo Mundo, correspondiente a la llegada del Almirante Colón y de su flota a las Antillas Mayores y Antillas Menores, suscitó años después la escritura de un relato a cargo del humanista Pietro Martyr d'Anghiera, cronista de los Reyes Católicos, quien cuenta los pormenores del primer recorrido histórico del archipiélago antillano. El título de la obra: *De nuper sub D. Carolo repertis insulis, simulque incolarum moribus* (Basilea, 1521).
- 10 En lo que concierne la formación de las islas, leer *Histoire naturelle* de Pline, Avec la traduction en français par É. Littré, Paris, 1848, t. I, liv. II, p. 139-140.
- 11 A. Santa Cruz, *Islario general... op. cit.*, Mariano Cuesta Domingo, *Alonso de Santa Cruz y su obra cosmográfica*, Madrid, CSIC, 1983-1984, 2 t., t. I, p. 287.

de la ley inmutable formulada en el adagio *tempus senescit*, que concierne todas las realidades terrestres. De hecho, en el prólogo dirigido al monarca Felipe II, conforme a la lógica imperial característica de la época de los Habsburgo, fácil hubiera sido imaginar que Santa Cruz recurriera a un procedimiento que sin embargo dejó de lado. En primer lugar, partiendo de la idea de la inestabilidad intrínseca de la isla, se echa mano del tópico de la *translatio imperii*, en virtud del cual, en un momento dado de la historia de la humanidad, un pueblo triunfante gana supremacía sobre los demás, mientras que otro más antiguo entra en su periodo de decadencia. Recuerda así el cosmógrafo la caída de una sucesión de civilizaciones y de imperios tales como los asirios, los medas y los persas, el imperio de Alejandro Magno, el de los cartagineses en África y el Imperio romano. Atendiendo a la mentalidad de sus contemporáneos, Santa Cruz hubiera podido proponerse conciliar el principio de la *translatio* con la concepción del tiempo y de la historia que empieza a consolidarse en el Occidente cristiano a principios de la época moderna. Dominada por la noción de progreso, dicha concepción, aunque no sea radicalmente incompatible con la idea de la periodicidad de determinados componentes del pasado, se opone a la concepción cíclica de la Antigüedad en la medida en que admite la repetición indefinida del esquema de una edad de oro seguida de una decadencia. Por influencia de la visión agustiniana, esencialmente optimista, del triunfo final de la ciudad celestial, el siglo XVI español reafirma una concepción lineal y escatológica de la historia, abierta a la esperanza de una regeneración única que habrá de acontecer al fin de los tiempos mediante la instauración de una *universitas christiana*¹². En relación con esto, no es superfluo señalar que la monarquía hispánica, desde los Reyes Católicos, desempeña un papel fundamental en los intentos de adecuación entre tal perspectiva teórica y la praxis política, y que este propósito se inscribe en el núcleo de la ideología de los Austrias. La ascensión de Carlos I de España, en 1519, a la cúspide del Santo Imperio Romano Germánico fue interpretada como el acontecimiento providencial que permitiría el cumplimiento de una nueva era de plenitud, fundada a nivel espiritual en la victoria del cristianismo destinado a extenderse hasta los lugares más recónditos de la tierra para consolidarse en ellos y sostenido, en la esfera política, sobre el modelo de una monarquía universal encarnada y dirigida por Carlos Quinto y sus sucesores. Ahora bien, en 1560, cuando está rematando Santa Cruz el *Islario*, Felipe II lleva reinando en España desde enero de 1556, año en que Carlos Quinto abdica su autoridad sobre sus posesiones españolas en manos de su hijo. Un año antes, en octubre de 1555, ya había renunciado al gobierno de los Países Bajos y, en el otoño de 1556, acabó por ceder el título imperial a su hermano Fernando I. Se ve así consumado el derrumbe del sueño habsburgués de una monarquía católica universal y, aunque vastos territorios permanezcan aún bajo el poder del soberano español –una parte de Italia, el Franco-Condado, los Países Bajos, los

12 El agustinismo político, que ejerció una poderosa y duradera influencia en el Occidente latino desde la Edad Media, se distingue por una « *tendance à absorber le droit naturel dans la justice surnaturelle, le droit de l'État dans celui de l'Église* », Benoit Beyer de Ryke, « L'apport agustinien : Augustin et l'agustinisme politique », Alain Renaut (dir.), *Histoire de la Philosophie politique*, t. II, *Naissances de la modernité*, Paris, Calman Lévy, 1999, p. 44.

dominios americanos y la Filipinas—, el reinado de Felipe II marca el inicio del declive económico de España y de su aislamiento del resto de Europa, desde el punto de vista político, religioso y cultural. Pese a ello, en el prólogo dirigido a Felipe II, cuando el autor del *Islario* recurre al concepto de la *translatio imperii*, en ningún momento formula la mínima alusión a las realidades históricas más inmediatas, entre las cuales ocupa un lugar de preeminencia el hundimiento de la construcción imperial. Del mismo modo, el autor se abstiene de pronunciar prolijos comentarios elogiosos acerca de la empresa civilizadora de España en el Nuevo Mundo, resistiendo a la tendencia habitual entre sus compatriotas a presentar el proceso de evangelización de las tierras recién descubiertas como una excelsa manifestación de la misión redentora de la que se ha sentido tradicionalmente investido el pueblo hispánico, consistente en promover la difusión del cristianismo por el mundo.

En resumidas cuentas, en el proemio de su *Islario*, Santa Cruz se desliga por así decir de su dimensión de cronista real llamado a tratar la materia histórica bajo el ángulo más propicio a la causa de la monarquía y de la Iglesia católicas, para limitarse a exponer, dando pruebas de un espíritu pragmático, las conclusiones, desprovistas de cualquier otra consideración aneja, a las que le han conducido sus observaciones en el campo de la cosmografía y de la geografía.

Representación de la alteridad indígena en el relato de Santa Cruz

El tratamiento de esta cuestión precisa que nos centremos en aquellas partes del discurso que versan sobre la idiosincrasia, usos y costumbres de los indígenas caribeños. A primera vista, la descripción propuesta por el cosmógrafo denota en buena medida la pervivencia de un lugar común sobre el cual se asienta la supuesta superioridad moral y cultural del occidente cristiano, lo que justifica al mismo tiempo la empresa y el derecho de conquista. Como se comprobará, Santa Cruz adopta a su vez la posición reconocida y admitida oficialmente, si bien de una manera desprovista de la menor voluntad por su parte de llevar a cabo un examen detenido del problema, lo que da lugar a un cuadro excesivamente esquemático y convencional para ser contundente y creíble. En suma, se recibe la impresión de leer un relato construido a grandes trazos y apresuradamente, para salir del paso por así decir, y cuya finalidad principal sería ajustarse por deber a las tendencias y normas socio-políticamente establecidas; no olvidemos al respecto que el autor realizó el *Islario* por encargo de la monarquía. Además, no es superfluo traer a colación el hecho de que las observaciones de índole etnográfica que inserta Santa Cruz en su obra, como él señala explícitamente, son de segunda mano en su inmensa mayoría y, al provenir de las fuentes más autorizadas¹³, constituyen en la estrategia literaria del cosmógrafo un procedimiento eficaz para rellenar cómodamente los espacios

13 He aquí las dos fuentes principales declaradas por el geógrafo: « [materia] ya tratada por Pedro Mártir, y por Gonzalo Hernández de Oviedo y Valdés, y divulgada por todos, inserta en la

que se siente en la obligación de reservar a la « historia moral » de los pueblos del Caribe insular. Significativas al respecto parecen las siguientes líneas:

Dicho hemos, en suma, la naturaleza, costumbres, religión y hábito de los de esta isla y todas las más cosas que de suyo produce y traído de fuera parte benignamente recibe y procrea su suelo, que más lo hemos hecho por dar un gusto al lector y convidarlo a la larga historia que de ello todo está tratado por quien atrás dijimos [...] ; ahora nos queda proseguir en la misma brevedad el suceso que se ha tenido en su gobernación y administración [...].¹⁴

204

Es en la parte del *Islario* dedicada a la descripción de la isla de Santo Domingo (denominada asimismo Hispániola, Española y Haití) –« Fue pues esta isla en el primer viaje de tres que hizo Don Cristóbal Colón descubierta luego que tomó lengua en la isla de Cuba en el puerto de Baracoa »¹⁵– donde Santa Cruz traza la etopeya de los aborígenes caribeños, tomando especialmente de Gonzalo Fernández de Oviedo los rasgos esenciales de la imagen del indígena antillano como una representación concreta del bárbaro universal. Son los indios taínos quienes mayormente atraen la atención del cosmógrafo. Los taínos o arawaks, asentados en las Antillas Mayores, fueron el primer grupo de poblaciones amerindias que encontraron los españoles a finales del siglo XV. Los indígenas de Hispániola han venido siendo la colectividad más estudiada porque fueron ellos los primeros en sufrir en sus propias carnes los efectos de la colonización, lo que se tradujo en un elevado índice de mortalidad que acarreó en espacio de pocos años un espectacular descenso de la población aborigen; en efecto, si esta isla, cuando Colón y sus hombres arribaron a ella, contaba con « un millón y doscientas mil cabezas de indios que la habitaban »¹⁶, como apunta el mismo Santa Cruz, en 1507 ya no quedaron más que 60 000, 4 000 en 1519 y 500 en 1535¹⁷. En consonancia con la tesis sostenida por Gonzalo de Oviedo en sus escritos, Santa Cruz expone someramente las causas principales de la hecatombe humana sobrevenida en Hispániola; el geógrafo destaca en

universal y general historia que así llama él de las Indias de Vuestra Majestad. », M. Cuesta Domingo, *op. cit.*, t. II, p. 287.

¹⁴ M. Cuesta Domingo, *op. cit.*, t. II, p. 306.

¹⁵ M. Cuesta Domingo, *op. cit.*, t. II, p. 292.

¹⁶ M. Cuesta Domingo, *op. cit.*, t. II, p. 294. Estos valores han sido corroborados científicamente en la actualidad: « [quant à la taille de la population taïno] la plupart des estimations qui sont généralement avancées, nous semblent elles-mêmes largement surestimées ; ces chiffres, qui tournent autour de deux millions d'habitants sont calculés en ignorant l'extension de la défriche-brûlis et en considérant implicitement que l'ensemble des plaines était cultivé en jardinage intensif. Nous préférons retenir les bases de calcul suivantes : 8 % de la surface de l'île (78 000Km²) en jardinage intensif (soit un quart des plaines), nourrissant 100 personnes / Km² ; soit 624 000 personnes nourries. Au total, on aboutit ainsi à une estimation voisine de 1,2 à 1,3 millions d'habitants [...]. », in *Paysans, systèmes et crise : travaux sur l'agrarie haïtien*. Tome 1, *Histoire agraire et développement*, Université Antilles-Guyane. Groupe de recherche / formation. Systèmes agraires caribéens et alternatives de développement, Université d'État d'Haïti. Faculté d'agronomie et de médecine vétérinaire. Pointe-à-Pitre : SACAD ; Port-au-Prince : FAMV, 1993, p. 32.

¹⁷ Para profundizar el conocimiento de este episodio de la historia de la colonización española en América, se puede leer, por ejemplo, Jacques Adélaïde-Merlande, *Histoire générale des Antilles et de Guyanes : des Précolombiens à nos jours*, L'Harmattan, 1994, p. 20 sq.

primer lugar el desmesurado trabajo físico que se vieron conminados a ejecutar los indios en las minas por voluntad de los españoles, habiéndose dejado éstos últimos embargar por una insaciable avidez de metales preciosos. No es de extrañar que los aborígenes, ancestralmente habituados a una relación de perfecta y armoniosa simbiosis con su medio ambiente, e incluso de sometimiento a las fuerzas naturales, una vez bajo el yugo de los foráneos europeos, manifestaran una insuficiente resistencia física, a lo que se agregó, según Santa Cruz, un sentimiento generalizado de profundo abatimiento anímico, característico de todo pueblo vencido. Se lee en el *Islario*:

[...] esta servidumbre que se les impuso, que fue universal ser tan demasiada a lo que su natural y costumbres sufría, haciéndoles excesivamente trabajar, a lo cual ellos no estaban usados, porque como adelante diremos ellos vivían muy según naturaleza contentos con muy poco, y así se ahorraban de mucha carga de trabajos y su vida era ociosa, a lo menos no muy fatigada.¹⁸

Ahora bien, esta representación de los taínos de antes de la conquista, forjada desde la perspectiva del europeo, según la cual se trataría de una comunidad primitiva de costumbres extremadamente rudimentarias, puede ser matizada teniendo en cuenta las conclusiones en que han desembocado investigaciones recientes; el pueblo arawak se dotó en realidad de los medios necesarios para sacarle el máximo provecho a la tierra y colocar sólidamente las bases de una economía agraria; además, tratándose de un grupo humano numéricamente importante, los taínos rigieron su vida social mediante una organización político-administrativa suficientemente desarrollada:

La mise en œuvre de systèmes agricoles diversifiés, aux productivités variées d'une région à l'autre, engendrait sans doute des contradictions. Il était nécessaire donc qu'un système de redistribution des surplus vienne, sinon compenser, du moins faire accepter ces inégalités. Il était également indispensable que des mécanismes socialement admis ou politiquement imposés régulent l'accès aux moyens de production : [...]. De fait, les Taínos s'étaient dotés d'une organisation politique et sociale complexe. Il y avait des nobles, des gens du commun et des esclaves. L'île était administrée en cinq provinces ou caciquats [...]. Sous les ordres des caciques, des chefs régionaux administraient des entités plus limitées, mais comprenant chacune plusieurs dizaines de bourgades. Enfin, au niveau de ces dernières, de petits caciques locaux réglaient la vie économique et sociale.¹⁹

18 M. Cuesta Domingo, *op. cit.*, t. II, p. 295.

19 *Paysans, systèmes et crise...op. cit.*, p. 33-34.

A este propósito podemos precisar que Alfonso de Santa Cruz no era completamente desconocedor de la estructura política de la sociedad taína, como lo pone de manifiesto el siguiente enunciado, aunque el autor no se detenga en hacer un comentario pormenorizado de tal aspecto: « *Estaba dividida esta isla en muchas provincias o reinos, cuyos reyes ellos llamaban caciques, pero todos reconocían a cinco superiores, entre los cuales estaba la isla toda repartida* »²⁰.

Volviendo a las causas de la vertiginosa merma de la población autóctona, Alfonso de Santa Cruz no omite mencionar el violento impacto de ciertas enfermedades infecciosas que arrasaron con la población indígena: « [...] a estas calamidades sobrevino un género de peste de unas viruelas que casi los consumió a todos los de esta isla y sus comarcas »²¹. Por último, siguiendo en buena medida los pasos de su compatriota Oviedo, el cosmógrafo, aunque no lo declare de modo explícito en ningún lugar de su relato, deja no obstante sobreentender al lector que, en virtud de la lógica providencialista tan vigorosamente arraigada en la conciencia de sus contemporáneos, una tercera causa de orden sobrenatural ayudaría a comprender el fenómeno de muerte masiva que se abatió sobre los indígenas: habría sido el precio a pagar por la profunda abyección que les caracterizaba en el plano espiritual, dado que, ancestralmente sujetos a prácticas nefandas tales como la idolatría y la sodomía, reconocían y obedecían al diablo por su soberano señor:

Parecíaseles el demonio, como hemos dicho, a muchos en diversas formas representando algunas veces alguno muy noto de ellos y diciendo que venía de unas partes muy deleitosas, donde estaban sus mayores. Con otras muchas cosas para su perdición.²²

En suma, de las palabras de Santa Cruz, atendiendo a la corriente de su época, se habría de deducir implícitamente la afirmación de la superioridad del hombre occidental y del cristianismo, pero lo cierto es que el autor no se detiene en absoluto en este tipo de consideraciones, habiendo optado por centrar principalmente su atención en aquellos dominios en relación directa con su especialidad científica, o sea la geografía propiamente dicha, la topografía y la historia natural de las islas, que incluye la descripción del paisaje, de la flora y de la fauna.

²⁰ M. Cuesta Domingo, *op. cit.*, t. II, p. 293.

²¹ M. Cuesta Domingo, *op. cit.*, t. II, p. 295.

²² M. Cuesta Domingo, *op. cit.*, t. II, p. 295. Ya expresó Fernández de Oviedo en estos términos su percepción pesimista de la idiosincrasia del amerindio: « [...] en ninguna provincia de las islas o de la Tierra Firme [...] han faltado ni faltan algunos sodomitas, demás de ser todos idólatras, con otros muchos vicios, y tan feos, que muchos dellos, por su torpeza y fealdad, no se podrían escuchar sin mucho asco y vergüenza, ni yo los podría escribir por su mucho número e suciedad. E así, debajo de los dos que dije, muchas abominaciones e delictos, e diversos géneros de culpas hobo en esta gente, demás de ser ingratisimos, e de poca memoria e menos capacidad ». Cité par Alain Milhou dans « Les contradictions de la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo : pessimisme théologique, ouverture épistémologique et anthropologique, moralisme traditionnel », *Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain*, sous la dir. d'Augustin Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1991, p. 67-68.

Las Antillas Menores bajo la mirada de Alfonso de Santa Cruz: técnica descriptiva y representación del espacio

El cosmógrafo incluye el estudio del archipiélago antillano en la cuarta y última parte del *Islario general*.

Dado que sería iluso concebir la Tierra como un cuerpo aislado de los demás elementos celestes, Santa Cruz, desde la perspectiva del cielo, construye en un primer tiempo una visión sinóptica del globo terráqueo que permite distinguir, en la amplia diversidad de territorios existente, configuraciones precisas y delimitadas; se posa así la mirada en el arco insular de las Antillas Menores. El conocimiento de este espacio implica la previa recomposición del mismo y, para ello, Santa Cruz empieza por realizar dos operaciones: señalar con precisión la nomenclatura de las islas antillanas y consignar, según el método tolemaico, una serie de datos referentes a cada una de ellas: distancia que media entre una y otra, posición, extensión y contornos, así como las coordenadas geográficas de longitud y latitud²³. En este proceso de racionalización del espacio, el geógrafo adopta el modelo del itinerario o trayecto recorrido, en virtud del cual, mediante una restitución lineal, las diversas etapas de la descripción geográfica de las Antillas Menores se suceden siguiendo la disposición de las islas en el Océano. Este esfuerzo por adoptar un orden suficientemente natural o racional a la hora de presentar la serie de lugares que serán objeto de una descripción geográfica no deja de contrastar con la opción metodológica observable en los escritos de algunos contemporáneos de Santa Cruz; pongamos como ejemplo a Jean de Laet, un célebre geógrafo antuerpiense de comienzos del siglo XVII, que fue también director de la compañía holandesa de las Indias occidentales. En cuanto al estudio descriptivo de las Antillas Menores, en la *Historia del Nuevo Mundo o Descripción de las Indias Occidentales...* (Leiden, 1640)²⁴, el autor comienza por clasificar y presentar por orden alfabético las islas constitutivas del archipiélago antillano. Desfilan pues una tras otra Anegada, Antigua, Barbuda, Barbados, San Bartolomé, San Cristóbal, Deseada, etc. En cambio, se advierte curiosamente la ausencia de algunas islas como Margarita, Cubagua y Trinidad.

- 23 Al proceder de este modo, Santa Cruz inscribe en el *Islario General* las condiciones de validez de su técnica descriptiva, que serán ratificadas en el siglo XVII de acuerdo con los nuevos criterios científicos de la Europa de aquel tiempo: « *La méthode des coordonnées conduit à la mise en place générale d'une grille géométrique uniforme, structurant de façon identique la représentation de tous les lieux à toutes les échelles. [...] Ainsi l'espace terrestre élaboré au sein de la cartographie ptoléméenne présente quelques-uns des caractères ontologiques que l'histoire des sciences accorde à l'espace élaboré par les physiciens, mathématiciens et philosophes de la « révolution scientifique» du XVII^e siècle : uniformité, homogénéité et isotopie*, Jean-Marc Besse, *Les Grandeurs de la Terre : aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS, 2003, p. 138.
- 24 La edición princeps, en latín, lleva por título *Novus orbis, seu descriptionis Indiae occidentalis libri XVIII* (Leyde, 1633). Existe una traducción en español y una edición moderna de la obra de J. de Laet, publicada bajo el título siguiente: *Mundo Nuevo o Descripción de las Indias Occidentales*. Escrita en 18 libros. Por Joannes de Laet natural de Amberes. Introducción, traducción y notas de Marisa Vannini de Gerulewicz, Universidad Simón Bolívar. Instituto de Altos Estudios de América Latina, 1988.

Conforme al ejemplo de la *Geografía* de Tolomeo, el relato de Alfonso de Santa Cruz permite captar globalmente el espacio siguiendo un circuito en sentido descendente, de norte a sur, lo que lleva a considerar primero las islas del Viento y luego las islas bajo el Viento. Es ésta la serie de islas descritas en el capítulo dedicado a las Antillas Menores: Santa Cruz, Islas Vírgenes, Virgen Gorda, Santa Ana, Anegada, Saba, Sombrero, Isla de los Pájaros, San Eustaquio, San Martín, Anguilla, San Bartolomé, Barbuda, San Cristóbal, Nieves, Redonda, Montserrat, Antigua, Guadalupe, Todos los Santos, Marigalante, Deseada, Domingo, Matinino, Santa Lucía, Barbados, San Vicente, Granada, Los Testigos, Margarita, Los Frailes, Sola, Isla Blanca, Cubagua, Trinidad, Tortuga, Orquila, Aves, Bonaire, Curaçao, Aruba y Los Monjes.

El primer rasgo destacable del procedimiento utilizado por el geógrafo andaluz es el afán de rigor y de exhaustividad que le ha guiado en la composición de un relato que abarca el conjunto de las Antillas Menores, ya que más de una treintena de islas aparecen en él descritas. A esta cualidad le confiere mayor realce aún el contraste con otras descripciones del arco antillano contemporáneas, más sucintas o elaboradas de manera menos metódica que la de Alfonso de Santa Cruz. He aquí un segundo ejemplo:

En 1575, el historiógrafo, compilador y traductor François de Belleforest publica en París la *Cosmografía universal de todo el mundo*, una obra en la que el autor se dedica a completar el trabajo enciclopédico que llevara a cabo, unas décadas antes, el cosmógrafo alemán Sebastián Münster en su *Cosmographia* (Basilea, 1544). En lo referente a las Antillas Menores, Belleforest condensa en el capítulo XXI de su obra los tres aspectos determinantes del contenido de su discurso: características geográficas, historia natural e historia moral de las islas. Revela de este modo su intención de conjugar, en la línea de sus contemporáneos, dos corrientes diferentes y a la vez complementarias: por una parte, la tradición matemática tolemaica y, por otra, la tradición, más histórica y literaria, representada por figuras de la Antigüedad romana tales como Estrabón, Pomponio Mela, Solino y Plinio el Viejo. El capítulo que consagra Belleforest a las islas de la constelación antillana está encabezado por el siguiente título (cuya grafía originaria aparece aquí intacta): « *De l'Isle de Cubagua, et autres qui luy sont autour en la mer du Nord, et le long de la coste de Caribana, comme elles furent conquises, des peuples y habitans, et des choses qui y abondent* »²⁵. Si intentamos reconstruir la lógica espacial inscrita en el discurso de Belleforest, se observa que el autor anuncia un itinerario descriptivo ascendente en sentido sur-norte, esto es, una dirección diametralmente opuesta a la que Santa Cruz, a su vez, había adoptado en su recomposición mental del archipiélago antillano. Atendiendo al método aplicado por el erudito francés, no deja de causar cierta extrañeza la distancia que se permite tomar, de manera deliberada o inconsciente, con respecto al canon científico unánimemente admitido en su tiempo, a saber el procedimiento tolemaico, por el que se rige –recordémoslo– el propio Santa Cruz en su descripción geográfica. Además, en ningún momento

25 François de Belleforest, *Cosmographie universelle de tout le monde*, Paris, 1575, t. II, p. 227.

Belleforest se para a justificar su *modus operandi*, lo que inevitablemente induce al lector a achacar al amable geógrafo cierto cariz de arbitrariedad. Cabe agregar que éste rompe por entero los esquemas de la lógica al uso cuando, en vez de recorrer ascendentemente la curvatura del arco antillano, como había anunciado en el título capitular « *De l'Isle de Cubagua...* », el autor inicia abruptamente su relato partiendo del corazón del archipiélago, o sea de Madinina o « Isla de las Mujeres »²⁶; recalca desde el comienzo no las características geográficas y los factores naturales del lugar, sino la originalidad tópicamente atribuida a su antigua población femenina:

*Ayant passé Guadalupé, s'offre une grande Isle que ceux du pays appellent Martinina, de laquelle nous avons dit cy dessus estre sortis ceux qui peuplerent l'Isle de Cuba, e Pierre Martyr tient que les Indiens dirent a Christophle Colomb faisant la descouverte de cette mer, qu'en cette Isle n'y a d'autres habitans que des femmes, non que ce soyent guerrieres, telles qu'on fainit les Amazones en terre ferme, mais qui servent de femmes aux Canibales, lesquels y vont a certaine saison de l'année pour s'accoupler avec elles, e les enfans en sortants sont ainsi departis, que si ce sont masles, elles les nourrissent iusqu'à tant qu'ils sont grandelets, puis les renvoyent a leurs peres, mais les filles demeurent avec leurs meres. Outre ce, si en autre saison que en l'acoustumee, les hommes y vouloyent aller, ces femmes en fuyent les embrassements, e se retirent en certaines cavernes, et Grottesques souterraines qu'elles sont, où si par force ou tasche d'entrer, c'est lorsqu'elles s'aident des flesches envenimees, d'autant qu'elles sont bonnes maistresses a tirer de l'arc.*²⁷

Santa Cruz, por su parte, no da cabida en su relato a la descripción de ese lugar de enigmático pasado hasta no haber considerado previamente más de una veintena de islas, justamente las que se hallan a lo largo del recorrido que parte de la isla de Santa Cruz y va descendiendo hacia el sur. Además, de manera sistemática, el cosmógrafo andaluz empieza enunciado datos de naturaleza geográfica, lo que pone de manifiesto la diferencia fundamental entre los dos autores en cuanto al modo de introducir su propio discurso. Acerca de esto se lee en el *Islario general*: « *A la parte del norueste destas islas por seis leguas está*

26 Según Alexander von Humboldt, « *Matinino* » es Santa Lucía. Por lo demás, el ilustre historiador y geógrafo de Hispanoamérica narra cuál fue la primera reacción del Almirante al arribar a esta isla. Se puede recordar el deseo recurrente en Colón, a lo largo de todo su periplo, de aportar a los europeos algunas muestras de las *mirabilia* de América que le iban saliendo al paso: « *À peine Christophe Colomb eut-il découvert les Petites Antilles à la fin de son premier voyage, qu'il se crut déjà dans le voisinage d'une île (Matinino) habitée par des femmes seules, dont il aurait voulu quelques-unes pour les présenter à la reine Isabelle.* », Alexander de Humboldt, *Examen critique de l'histoire de la géographie du Nouveau Continent et des progrès de l'astronomie nautique aux quinzième et seizième siècles*, Paris, Librairie de Gide, 1836, t. I, p. 336-337.

27 F. de Belleforest, *ibidem*.

otra dicha *Matininó* o *Madaninó*. La cual está prolongada levante poniente por diez leguas y tiene de ancho seis. Y a la parte de occidente es rodeada de bajos, y a la parte de oriente tiene cuatro isleos »²⁸. Según el « canónico » orden expositivo de las informaciones de diversa índole referentes a cada lugar, es sólo tras haber enunciado datos de naturaleza geográfica cuando Santa Cruz introduce observaciones de mayor o menor objetividad, relacionadas con la historia moral y próximas al dominio antropológico, a veces centradas en fenómenos de ardua comprobación, como la existencia de mujeres amazonas en *Matinino*. Sobre este particular, tras haber consignado el testimonio de las mayores autoridades de su época (Cristóbal Colón, Pedro Mártir...), cuya sustancia coincide en lo esencial con los apuntes que ofreciera François de Belleforest sobre el mismo tema, concluye Santa Cruz el comentario que le merecen las reales o ficticias amazonas caribeñas, dando pruebas de un escepticismo prudente:

Y según lo que hoy se sabe, porque todas están señoreadas de cristianos, no se ven tales amazonas, sino se fueron al continente con los caraibes de su nación. Pero lo más cierto, parece haber sido fábula. Los que esto quieren salvar dicen ser porque los indios caníbales yéndose a sus guerras, las mujeres eran tan belicosas que defendían la tierra de los que venían a ella, y que de aquí se creyó vivir solas, por las muchas veces que se iban los maridos fuera.²⁹

Volviendo al método de reconstitución mental de las Antillas Menores y al orden adoptado a la hora de presentar las diversas islas, como se observa en la *Cosmografía* de Belleforest, habiendo dejado atrás *Matinino* y poniendo rumbo al Norte, el autor se dirige directamente a la isla de *Montserrat*, que describe en breves trazos: « *abondante en tous biens [...] toute close de hautes montagnes* »; sin pérdida de tiempo, después de haber evocado someramente el encuentro de la *Redonda* y de *San Martín*, llega a toda prisa a la isla de *Santa Cruz* y, sin demorarse en ella, posa su mirada durante unos instantes sobre una miriada de islas vecinas de las cuales señala algunos rasgos físicos: « *les unes paroissent estre plaisantes à voir, et toutes boscageuses, les autres steriles, et seches, pierreuses, montueuses, et d'acces difficile* ». En este viaje imaginario, Belleforest nos invita a seguir de un solo golpe la cuerda del arco en dirección sur, hasta arrimarnos a la isla de la *Trinidad*, cuyas coordenadas tan sólo, con exclusión de todo lo demás, merecen una rápida mención por parte del autor: « [...] *ayant quelque peu plus de vingt cinq lieues de long, et dix-huit ou vingt de large* »³⁰. Tomada la

28 Conforme al manuscrito de Madrid, editado por F. Naudé, *Reconnaissance du Nouveau Monde...op. cit.*, (F. 328), p. 277.

29 F. Naudé, *Reconnaissance du Nouveau Monde... op. cit.*, (F. 328), p. 277. Esa actitud de moderada circunspección que se impone ante un hecho incomprobado e improbable ya la adoptó en su tiempo el propio Pedro Mártir. Se puede leer al respecto: Danièle James-Raoul, « Les amazones au Moyen Âge », in *En quête d'utopies*, éd. Claude Thomasset & James-Raoul, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 222-223. En este artículo, el autor analiza precisamente el origen del mito de las amazonas y sus características intrínsecas, las causas de su longevidad, así como su evolución hasta la época moderna.

30 Casi veinte años antes de la publicación de la *Cosmografía* de Belleforest, Santa Cruz determinó con mayor precisión las proporciones de la isla: « Tiene esta isla de largo veinte e seis

instantánea de este palmo del planeta, y subiendo ahora hacia el Norte, el autor enumera un revoltijo de islas sin añadir ninguna observación complementaria, cobrando así su enunciación la forma de una parataxis nominal que parece emanar de una voluntad apresurada:

[...] y a plusieurs autres Isles, comme celles qu'on appella les Testigos, c'est-à-dire les Tesmoings, puis la Gratieuse, l'Isle aux passereaux, l'Isle de Poregari, celles des rochers, de Iarama, laquelle aussi on nomme Orchiglia puis Corazuo, et apres l'Isle appellee la Marguerite [...]. En mesme elevation, e en cette mesme mer furent descouvertes les Isles de la Dominique, la Desiree, Marigalant, Des Barbuz de San Luce. Tous les saints, la Barbue, l'Eguille, le Sombrero, ou le Chapeau, saint Christophe, la Noyee [...].³¹

A juicio de François de Belleforest, son indudablemente Margarita y Cubagua las dos únicas islas dignas de comentario, dada la fama que les procuró en Europa, desde los albores del siglo XVI, las pesquerías de perlas que se hallaban en sus inmediaciones. De paso se puede apreciar la economía de medios expresivos dominante en este escueto relato:

*L'Isle appellee la Marguerite, e luy donna ce nom, à cause qu'elle est pres du lieu où l'on pesche les perles, e a environ trente cinq lieuës de circuit [...] est bonne, e fertile, sauf qu'elle a defaut d'eau douce, e sont contraints les Insulaires d'en aller querir iusques en terre ferme, e au fleuve de Cumana: ce neantmoins les arbres y croissent beaux e y a de tres bons pasturages, e le terroir est tres propre pour le Mahis, dequoy les Indiens font leur pain.*³²

Si comparamos esta muestra con las notas que Santa Cruz, por su parte, consagra a la isla Margarita, se observa ciertos rasgos que son constantes ciertamente en el *Islario general*; en esta obra, a propósito de la descripción de los lugares, el cosmógrafo se esfuerza por combinar en su justa proporción datos suficientemente completos en tres planos diferentes: geográfico (determinación de la posición, de la superficie y de las coordenadas), corográfico e histórico. Así el autor sevillano nos hace saber:

Al oriente de las cuales por diez leguas está la isla Margarita, prolongada levante a poniente por dieciocho leguas, y de ancho seis. Púsole este nombre el almirante Don Cristóbal Colón cuando la descubrió

leguas; y de ancho veinte; y de circuito noventa e cinco, en esta manera. Desde la punta que está junto a la Boca del Drago hasta otra, la más meridional de la isla, dicha Punta de la Anguilla, hay veinte leguas. La cual costa va haciendo una manera de arco, metiéndose en la isla, y en medio della está una isleta llena de bajos. », F. Naudé, *op. cit.*, (F. 330v), p. 283. [...] *d'une étendue de vingt-six lieues de longueur sur vingt de largeur, elle a quatre-vingt-cinq lieues de circonférence.* », F. Naudé, *ibidem*.

³¹ F. de Belleforest, *ibidem*.

³² F. de Belleforest, t. II, p. 228.

en su tercera navegación. Junto a la cual está aquella famosa pesquería de la perlas. (Aunque Cubagua, que es vecina suya haya prevalecido en llamarse la isla de las Perlas porque tiene allí la población como luego diremos, que en bondad de suelo y anchura le lleva ésta mucho³³). Y está habitada de algunos indios o cristianos, aunque es seca de agua para beber los habitantes, que para los ganados tiene lo que basta de la lluvia y ciertas lagunas. Y para beber, se trae del continente³⁴. Cógese en ella mucho maíz y otras cosas de bastimentos que suelen llevar estas islas, y así mismo tiene arboledas y buenos pastos, y está muy llena de ganados. A la parte del norte, tiene un muy buen puerto. A esta isla fue llevada una población por concesión del rey, a costas y expensas del licenciado Marcelo de Villalobos³⁵, oidor de Santo Domingo.³⁶

En cuanto a Cubagua, tras haber mencionado la fuente original de donde provienen sus conocimientos sobre la isla –se trata concretamente del capítulo « De otras muchas particularidades, y algunas de ellas muy notables, de la Isla de Cubagua [...] », incluido en la *Historia General y Natural de las Indias* (1535) de Gonzalo Fernández de Oviedo–, Belleforest, por su parte, fiel al estilo abrupto y apresurado que ha manejado hasta ahora, que es, en realidad, indisociable de un contenido decididamente sucinto, destaca lo que constituye a su parecer los rasgos específicos de este lugar, los cuales pueden resumirse en una venturosa paradoja: pese a la exigüidad de la superficie, (« *elle ne contient plus haut de trois lieux de circuit en sa circonference* ») y la aridez y rigurosa estabilidad del suelo en que se sostiene, esta isla alberga una prodigiosa fuente de riqueza, las perlas, que garantiza la prosperidad y el desarrollo de su población:

L'isle de Cubagua est assez petite e trestherille, sans qu'il s'y treuve une seule goutte d'eau de fleuve, ny de fontaine, lac ou estang, e sans avoir lieu aucun où l'on puisse semer ny planter, ou faire chose qui serve pour la nourriture de l'homme, moins où lon aye moien de nou-

33 Acerca de los orígenes de la vida económico-social de este lugar: « En 1500, un groupe d'aventuriers venu de La Española, à 1 400 km de distance, a fondé le premier centre de peuplement à Cubagua, dans le but d'exploiter les perles. Le site a été appelé Nueva Cádiz et a eu beaucoup de succès ; en 1521, il a reçu de la Couronne le privilège de s'autogouverner », in Micheline Carino et Mario Monteforte, *Une histoire mondiale des perles et des nacres. Pêche, culture, commerce*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 114.

34 La falta de agua en la Margarita, que ya había notado Fernández de Oviedo, como se lee en su *Historia general y natural de las Indias* (I, 613): « No las tiene (aguas) sino de Xagüeyes e mala », la confirma, como un mal endémico, un viajero francés del siglo XIX: « L'aridité du sol et la sécheresse du climat [...]. Les habitants préfèrent boire de l'eau de mare, quoiqu'elle soit toujours trouble. », Jean-Joseph Dauxion Lavaysse, *Voyage aux îles Trinidad, de Tabago, de la Marguerite*, Paris, 1813, vol. II, p. 277.

35 La orden real relativa al poblamiento y a la administración de la isla de la Margarita (Archivo de Indias. Patronato. 1.ºCaj. 1.ºLeg.18) se encuentra reproducida íntegramente en la *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de América y Oceanía, sacados de los Archivos del Reino, y muy especialmente del de Indias* por D. Luis Torres de Mendoza. Abogado de los tribunales, exdiputado a Cortes. Tomo X. Madrid. Imprenta de J. M. Pérez, 1868, p. 88-108.

36 F. Naudé, *op. cit.*, (F. 329v.), p. 282.

rrir du bestail pour se soustenir, e touteffois est elle tresriche, e bien habitee, nonobstant toutes ces difficultez, e est telle sa richesse, que a peine sçauroit on trouver en tout ce pays Occidental, pays qui (selon sa portee) soit de tel prouffit qu'est cette petite Isle, en laquelle y a une bonne cité, appelee la nouvelle Calix, comme aussi Cubagua est nommee l'Isle des Perles, à cause que de là on tire une infinité de ces gemmes, lesquelles on y pesche avec un prouffit merueilleux.³⁷

Sin embargo, en 1575, fecha de publicación de la *Cosmografía universal* de Belleforest, hace ya casi cuarenta años que amainó entre los españoles el placer eufórico y el ansia de posesión que antaño suscitaba en ellos la sobreabundancia de perlas en aquellos parajes del mar de las Antillas; no ha de extrañar pues que, al leer el relato de Belleforest, se note un curioso desajuste entre, por una parte, la situación en suma facticia a la que hace referencia, mediante un continuo uso del presente, aquel historiógrafo en la Francia de Enrique III y, por otra, lo que Cubagua es realmente en la segunda mitad del siglo XVI. Alfonso de Santa Cruz, por el contrario, está al tanto del transcurso de la historia hispanoamericana más reciente, como ponen de manifiesto, acerca de la isla antillana de deslumbrante pasado, ciertos elementos expresivos que remiten a una realidad de otro tiempo; como botón de muestra, el siguiente enunciado donde se deja constancia de la existencia en el pasado de un evento único, mediante el empleo del pretérito perfecto simple: « [Cubagua] muy celebrada por la rica pesquería que en ella hubo de perlas. En la cual el almirante don Cristóbal rescató primero que ningún otro, por vilísimo precio, hasta cinco o seis mazos de perlas »³⁸. Leal al contenido de las crónicas de Fernández de Oviedo, máxima autoridad contemporánea en el dominio de la historia moral y natural de las Indias occidentales, Santa Cruz recoge en sus aspectos fundamentales el relato originario sobre la técnica usual empleada en Cubagua para pescar las ostras perleras, que se lee en la *Historia general y natural de las Indias*. Seguidamente, el autor agrega observaciones provenientes asimismo de la obra de Oviedo, esta vez acerca de las principales singularidades de la naturaleza o *mirabilia*, poniendo así de relieve la especificidad de esta isla en el conjunto antillano. El cosmógrafo alude por ejemplo a una curiosa sustancia negra que mana de los entresijos de la tierra, una suerte de betún fluido que resbala suavemente por

37 F. de Belleforest, *ibidem*.

38 F. Naudé, *op. cit.*, (F. 329v.), p. 281. En cuanto a la evolución de la producción perlera en las Antillas Menores, podemos tener presente la siguiente observación: « *Ce ne fut, malheureusement pour les gens des rescates et pour la Couronne, l'aventure que de quelques années. L'exploitation se poursuivait sans aucun ordre ni précautions, le plus vite possible pour produire le plus vite possible; les pêcheurs furent mis au travail sans trêve, sans rien respecter, dévastant complètement les bancs. Dès 1528, le temps d'une seule génération donc, se manifestèrent les premiers signes d'épuisement. Le roi prit certes quelques mesures: interdiction de pêcher deux ou trois jours par semaine, repos de quatre puis de six mois. Ce ne fut pas vraiment respecté et les récoltes se faisaient plus légères, moins belles. En 1540, il fallut tout abandonner. La Côte des Perles ne méritait plus son nom et peu à peu s'enfonça dans l'oubli. Exemple parfait d'une économie de pillage.* », Jacques Heers, *La ruée vers l'Amérique: le mirage et les fièvres*, Paris, Éditions Complexe, 1992, p. 70-71.

entre las piedras y las rocas, llamado *oleum petroleum*, también *stercum dæmonis*, es decir « hez y escoria del diablo »:

Al poniente, una fuente manantial de un licor que parece aceite, que huele en cierta manera y se mete sobre el agua de la mar, haciendo señal. Dúdase que sea este licor, aunque algunos quieren decir que sea estercus demonis, que llaman los médicos, que tiene ciertas propiedades medicales.³⁹

214

Pasando luego de una maravilla a otra, del reino mineral al animal, Santa Cruz enuncia lacónicamente la existencia del extraño cerdo de Cubagua, una aberración de la naturaleza repelente por la fealdad de las pezuñas colosales que desarrolló este animal proveniente de antiguos puercos castellanos trasplantados en 1509 a la isla antillana. Impasible, dando pruebas de una parquedad estilística ejemplar, el científico andaluz, quien jamás se desprende de su frialdad analítica, mucho se cuida de no dejarse llevar por las sirenas de un lenguaje exuberante, no exento de caer en los desbordamientos de la fantasía y de la imaginación: « *Los puercos que han intentado los cristianos criar en esta isla, crían unas uñas tan grandes que se les revuelven hacia arriba del largor de un jeme* »⁴⁰. Se hace notar la misma rapidez descriptiva en el escueto párrafo que Santa Cruz consagra al resto de la fauna de Cubagua que « [...] sólo lleva unos animalejos del tamaño de conejos, y aún éstos hobo a los principios »⁴¹. Ese estado de desolación por lo que se refiere a la vida animal en la antigua « Isla de las perlas » diverge de la relativa variedad de especies que, según escribe Fernández de Oviedo a principios del siglo XVI, encontraron un hábitat idóneo en Cubagua. Así, a lo largo del relato de Oviedo, la mirada del visitante se ve continuamente solicitada por una gran diversidad de movimientos, de sonidos, de colores y de formas características del bestiario de esta isla, compuesto de criaturas terrestres, acuáticas y volátiles: conejos, tortugas e iguanas, flamencos, alcatraces, halcones neblíes, guaraguaos o milanos, alcotanes, etc⁴².

Por el contrario, en lo que atañe al *Islario General*, el recurso del autor a la sobriedad expresiva se manifiesta asimismo en su manera, concisa y adusta,

39 F. Naudé, *op. cit.*, (F. 330 v), p. 282.

40 F. Naudé, *ibidem*. Ya en su tiempo, Gonzalo Fernández de Oviedo llamó la atención de sus lectores sobre la originalidad de la variedad porcina de Cubagua: « *En aquella isla han metido los españoles algunos puercos de los que han llevado de esta Isla Española y otras partes de la raza o casta de Castilla, y también de los que llaman báquiras de la Tierra-Firme; y a los unos y los otros les crecen allí tanto las uñas de los pies y manos que se vuelven para arriba hasta llegar a ser tan largas en algunos de ellos como un gemo o casi, de forma que se mancan que no pueden andar sino con pena y cayéndose a cada paso.* », José Ramón Medina & Horacio Jorge Becco, *Historia real y fantástica del Nuevo Mundo*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1992, p. 39-40.

41 F. Naudé, *op. cit.*, (F. 330), p. 281. Acerca de la fauna propia de Cubagua, Humboldt emite una observación que no carece de interés: « *Nous rencontrâmes à Maniquarez des créoles qui venoient d'une partie de chasse de Cubagua. Les cerfs de la petite espèce sont si communs sur cet îlot inhabité, qu'une personne peut en tirer trois ou quatre dans un jour. J'ignore par quel accident ces animaux y sont venus ; car Laet et d'autres chroniqueurs de ces contrées, en parlant de la fondation de la Nouvelle-Cadix, ne font mention que de la grande abondance de lapins.* », A. de Humboldt & A. Bonpland, *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent : fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803, 1804*, Libr. grecque, latine, allemande, 1816, p. 365.

42 J.R. Medina & H.J. Becco, *op. cit.*, p. 37.

de informar sobre la flora de Cubagua; fiel a la sencillez expositiva por la que se decantó Santa Cruz desde un comienzo, éste se aleja adrede del estilo que parece dominar en las secuencias descriptivas de la *Historia general y natural* de Fernández de Oviedo; ciertamente, en la línea ciceroniana, en nombre del principio de *varietas*, el ilustre predecesor de Santa Cruz demuestra poseer un auténtico sentido del matiz cuando aplica una técnica descriptiva pictórica y un lenguaje colorista caracterizado por una gran copia de vocablos y de imágenes. Véase este ejemplo:

La Isla de Cubagua [...] es llana y el terreno en sí es salitral, y por tanto estéril de todo género de buenas hierbas: ni tampoco hay árboles en ella, sino algunos de guayacán, pequeños o enanos al respecto de los que en otras partes de estas Indias hay. Otros arbolecillos hay bajos, a manera de zarzales o acebuches, sin algún fruto, y la mayor parte de la isla es un boscaje cerrado de unos cardones altos de estado y medio o dos tan gruesos como la pantorrilla de la pierna. Estos en cierto tiempo del año llevan la fruta de dos maneras, a manera de higos, los unos colorados o rojos y los otros blancos: los colorados tienen la simiente muy menuda, como de mostaza, y llaman los indios a esta fruta yaguaraba.⁴³

Como podemos observar, la fecundidad inventiva y oratoria del cronista Oviedo está en disonancia con el laconismo que practica a ultranza el cosmógrafo de Felipe II en su relato sobre Cubagua: « *Y muy pocos árboles e inútiles, porque no hay en ella [en Cubagua] sino algunos de guayacán, y otros a manera de zarzales que aún no sirven de leña, porque se aprovechan de la que hay en la isla Margarita. El gobierno desta Nueva Cáliz fue siempre por los alcaldes de la población* »⁴⁴. La idea de la indigencia consustancial a la isla en cuanto a las especies vegetales que en ella crecen se realza mediante el paso abrupto de la botánica a la administración política del espacio urbano en los tiempos de la fiebre de perlas: la Nueva Cádiz evaporada como el sueño de una noche de verano. Cabe interrogarse sobre las posibles razones por las que Santa Cruz optó de manera recurrente en su escritura por tal brevedad expresiva, especialmente cuando nos induce a reflexionar sobre determinados aspectos relativos a la « historia moral » de las Antillas Menores. En primer lugar, podría tratarse del efecto lógico de una actitud de circunspección que adopta el cosmógrafo acerca de una materia ampliamente estudiada por ciertos contemporáneos y entre ellos Gonzalo Fernández de Oviedo, una figura que gozaba de un crédito y de una autoridad incuestionables en las élites culturales de aquella época. Esa especie de inhibición expresiva que, de vez en cuando, se manifiesta mediante el empleo de fórmulas expeditivas y minimalistas, implicaría significativas omisiones, silencios en verdad elocuentes. Si se toma el ejemplo de Cubagua, uno de esos espacios en que la naturaleza ha depositado un ínfimo grado de formas

43 J.R. Medina & H.J. Becco, *ibidem*.

44 F. Naudé, *op. cit.*, (F. 330), p. 281.

de vida, según se lee en la *Historia general*, la realidad material de esta isla, al menos tal como se presentaba a la vista en la segunda mitad del siglo XVI, difiere de la descripción vitalista y abigarrada que Fernández de Oviedo, por su parte, había compuesto poco después del Descubrimiento. Por consiguiente, se puede emitir la hipótesis que Santa Cruz, escéptico y desengañado, se expresa de forma implícita, inconsciente o deliberadamente, a propósito de las verdaderas repercusiones de la apropiación del territorio y de los pueblos sudamericanos sobre la grandeza de España y del Imperio de los Austrias. Desde esta perspectiva, la aridez de Cubagua, un lugar antaño rico y floreciente, vendría a ser, por una parte, un símbolo del carácter esencialmente vano de la empresa de dominación en las tierras del Nuevo Mundo iniciada más de medio siglo antes y, por otra, un signo anunciador de la disgregación del imperio colonial que habría de afectar a la monarquía española. Así, desde las primeras décadas del siglo XVII, España perdería progresivamente las Antillas Menores⁴⁵.

Inicio de los años 1560: a juzgar por el discurrir de su pensamiento, Alfonso de Santa Cruz parece estimar que, para el hombre, el verdadero regocijo y la paz espiritual no surten de la creencia y de la esperanza en la realización terrenal de ciertos paraísos artificiales, o construcciones mentales, como la instauración de un orden sociopolítico mundial marcado a toda costa por el sello del cristianismo militante y triunfante, por ejemplo. Para Santa Cruz, quizás la salvación se confunda con el goce que procuran las sensaciones visuales, olfativas y gustativas de los objetos tangibles de la naturaleza considerados en su variedad cuantitativa y cualitativa, como los frutos que crecen copiosamente en la isla de la Guadalupe:

Contiene en sí muchos géneros de árboles, principalmente uno donde nace el anime blanco, muy oloroso. Este árbol da una fruta como habas o algarrobas, y lo de dentro es harina dulce como la miel. Hay muchas frutas como piñas, guayabas, pitaguayas, hobos, guanabos, y otra como alcauciles romanos tan grandes como naranjas, y lo de dentro blanco como natas y del mismo sabor, que lo pueden comer con cuchara. Es olorosa y muy linda fruta. Asimismo hay miel y cera de que es la isla fértil.⁴⁶

En el Renacimiento, tras haber ampliado hasta los más recónditos confines de la tierra el horizonte del conocimiento humano, abarcando de una

45 Así se desarrolló el proceso fatal para España: « *Es la época en que las pequeñas Antillas van cayendo una a una en manos de potencias extranjeras. La primera de ellas sería San Cristóbal, que en 1625 fue tomada casi simultáneamente por franceses y británicos. Más adelante Francia ocupaba San Bartolomé y Santa Lucía (1634), Guadalupe y Martinica (1635); Inglaterra, a su vez, se haría fuerte en Barbados y Nevis (1628), Montserrat y Tobago (1632), mientras Holanda tomaba Curaçao (1634)* », Demetrio Ramos Pérez, Guillermo Lohmann Villen (dir.), *América en el siglo XVII. Evolución de los reinos indios*, Madrid, Ediciones Rialps, 1984, t. XI-2, p. 195.

46 F. Naudé, *op. cit.*, (F. 327 v.), p. 275.

sola mirada la unidad del mundo, éste acaba convirtiéndose en una isla que inmensas distancias separan, esta vez, de algo cuya esencia es vano sondar. Franqueados los contornos de la isla, infinitamente el silencio se impone a los ojos de Alfonso de Santa Cruz, « positivista ».

Alicia OÏFFER
Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP, EA 4299

Bibliografía

- Adélaïde-Merlande, Jacques, *Histoire générale des Antilles et de Guyane : des Précolombiens à nos jours*, L'Harmattan, 1994.
- Areta Marigó, « Travesías de un discurso », *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*, Iberoamericana Editorial, 2008, p. 32-38.
- Belleforest, François de, *Cosmographie universelle de tout le monde*, Paris, 1575.
- Bénat-Tachot, Louise, « De l'île à l'islario : fonction et statut de l'île dans l'écriture de la conquête », *Au bout du voyage, l'île : mythe et réalité*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2001, p. 57-87.
- Besse, Jean-Marc, *Les Grandeurs de la Terre : aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS, 2003.
- Beyer de Ryke, Benoît, « L'apport augustinien : Augustin et l'augustinisme politique », Alain Renaut (dir.), *Histoire de la Philosophie politique*, t. II, *Naissances de la modernité*, Paris, Calman Lévy, 1999, p. 44-86.
- Carino, Micheline, Monteforte, Mario, *Une histoire mondiale des perles et des nacres. Pêche, culture, commerce*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Cuesta Domingo, Mariano, *Alonso de Santa Cruz y su obra cosmográfica*, 2 v, Madrid, CSIC, 1983-1984.
- Dauxion Lavaysse, Jean- Joseph, *Voyage aux îles Trinidad, de Tabago, de la Marguerite*, 2 v, Paris, 1813.
- Fernández de Navarrete, Martín, *Biblioteca marítima española*, 2 v, Madrid, 1851.
- Humboldt, Alexander de, Bonpland, Aimé, *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent : fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803, 1804*, Libr. grecque, latine, allemande, 1816.
- , *Examen critique de l'histoire de la géographie du Nouveau Continent et des progrès de l'astronomie nautique aux quinzième et seizième siècles*, Paris, Librairie de Gide, 1836.
- Laboulais-Lesage, Isabelle, « Les géographes français de la fin du XVIII^e siècle et le terrain, recherches sur une paradoxale absence », *L'Espace géographique*, n°2, 2001, p. 97-110.
- Lestringant, Frank, *Le Livre des Îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Paris, Droz, 2002.
- Medina, José Ramón & Becco, Horacio Jorge, *Historia real y fantástica del Nuevo Mundo*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1992.
- Milhou, Alain, « Les contradictions de la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo : pessimisme théologique, ouverture épistémologique et anthropologique, moralisme traditionnel », *Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain*, sous la dir. d'Augustin Redondo, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1991, p. 67-75.
- Naudé, Françoise, *Reconnaissance du Nouveau Monde et cosmographie à la Renaissance*, Édition Reichenberger. Kassel, 1992.
- Pérez, Joseph, *Historia de España*, Barcelona, Editorial Crítica, 2006.
- Ramos Pérez, Demetrio & Lohmann Villen, Guillermo (dir.), *América en el siglo XVII. Evolución de los reinos indios*, Madrid, Ediciones Rialps, 1984.

L'île de la *Première Solitude* de Góngora¹ : une poétique du nouveau

Ce poème narratif de 1091 vers, qui engage le poète en tant que simple narrateur d'un récit presque autonome², adopte dans sa majeure partie le point de vue d'un personnage, dénommé « pèlerin », qui est pour ainsi dire réduit au rôle de regard. Sa situation dramatique combine les éléments suivants : un échec sentimental qui l'a poussé à entreprendre un voyage maritime (fuite) interrompu violemment par un naufrage lors d'une tempête ; cet accident le fait échouer sur une île, terre inconnue, qui associe salut, découverte et rencontre mais aussi souvenir – avec une double dimension spatio-temporelle : temps passé et espace ancien, abandonné –. Le récit *in medias res* débute avec le brutal échouage sur cette île.

Dès lors, l'esprit du lecteur sera occupé par une question, entre autres : quel lien unit « solitude », titre et porte d'entrée du texte (pour reprendre l'idée de seuil chez Genette), et « île », le lieu de la fiction où nous fait arriver et entrer, conjointement avec le personnage, ce titre ?

L'œil du pèlerin, qui opère en véritable « caméra », déploie devant nos yeux, par le biais du langage poétique du narrateur, des paysages³ à proprement parler majestueux qui témoignent de la sensibilité du « protagoniste » autant que de sa posture contemplative et de son imprégnation parfaite de la culture mythologique. La disposition de l'esprit et des sens, garante d'une telle réceptivité, retrace la démarche même du poète dans son processus d'écriture (*inventio* avec la part d'imagination, création d'images + *dispositio*). Or comme nous l'avons

1 Notre édition de référence est Luis de Góngora, *Soledades* (1613), éd. de John Beverley, Madrid, Cátedra, 1998. Nous proposons, en colonnes, notre traduction des extraits évoqués en particulier (1^{ère} colonne) et une paraphrase (2^e colonne) qui s'inspire de celles de Robert Jammes (édition), *Soledades*, Castalia, 1994, et de Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, in *Obras completas*, Gredos, 1978, vol. V-VII.

2 Nous reprenons les termes de l'opposition que G. Genette établit entre récit autonome et discours dépendant de ses conditions de production, *Figures II*, « Frontières du récit », Paris, Seuil, « Tel Quel », 1969, p. 62-65 en particulier. Nous reviendrons sur la position du poète dans cette *Solitude*.

3 On peut véritablement parler de paysage en tant que mise en valeur de la nature par le regard dans l'expression (la représentation). Góngora en cela est comparable aux poètes français auteurs d'autres *Solitudes* : la solitude est bien une disposition privilégiée du moi pour accueillir et recevoir la nature, quelque soit sa mise en scène. Nous renvoyons par exemple à la plupart des strophes de la *Solitude* de Saint-Amant (vers 1620), in *Anthologie de la poésie française du XVII^e siècle*, éd. de Jean-Pierre Chauveau, Poésie/Gallimard, 1987, p. 218-220 : mais la nature de Góngora même si elle est terrible (naufrage), ne donne pas lieu à l'effroi funèbre exprimé chez Marc-Antoine Girard de Saint-Amant (1594-1661) ; nous renvoyons également aux belles pages consacrées à la rêverie en association à la fonction des cours d'eau dans la poétique de la solitude par Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Librairie José Corti, 1985, p. 150-152.

dit, sa fonction de narrateur lui permet de s'abstenir presque entièrement d'être une première personne dans un poème où, pourtant, la subjectivité est fondamentale. Il est légitime de penser que l'expression du moi-poète se trouve projetée dans la subjectivité de l'autre, la troisième personne, pour l'explorer. C'est ainsi que la rencontre qui fait « aller le moi vers l'autre » est le principe même de *l'inventio* de ce texte et d'une transitivité interne qui fonde la transitivité du poème, entendue comme impératif de communication⁴.

Nous verrons que l'histoire de la rencontre entre cet être pèlerin et autrui se comprend comme désir d'un certain type de relation à l'autre ; de cette manière l'île, en tant que configuration géographique spécifique, exprime une aspiration, un rêve de l'autre. Par ailleurs l'écriture n'exploite pas l'île seulement comme thème topographique (lieu de l'action), mais elle en prend la marque, avec une conception du traitement des mots qui tend à les isoler, dans la syntaxe, dans la lecture. La langue poétique, au-delà de l'esthétique, propose un autre système de communication, incite à envisager autrement les mots, leur rapport aux choses, et le monde. Le lecteur fournit un travail de réception complexe⁵ où le visuel et l'intellectuel concourent à l'établissement du sens, et plus justement, où l'effort intellectuel concourt à une vision graduelle, autant optique qu'intellective abstraite, qui lui fait suivre un authentique processus de découverte.

Nous décrirons d'abord l'expérience de l'arrivée et la personnalité de l'arrivant ; puis nous montrerons que la rencontre avec les insulaires représente une double relation d'accueil de l'étranger et de découverte d'un « autre » idéal (à moins qu'il ne s'agisse de l'idéal de l'autre ?), qui, en faisant contrepoint à la Conquête du Nouveau Monde, redessine une rencontre entre peuples, entre personnes étrangères les unes aux autres. Nous serons amenée à étudier cette langue-île comme poétique de l'idéal qui se conçoit dans un recommencement.

L'arrivée et l'arrivant

Dans les premiers vers, l'arrivée est saisie par l'œil du narrateur-poète et non par celui du personnage qui n'est pas encore constitué en ce regard conscient et admiratif grâce auquel nous découvrirons l'île. C'est une arrivée subie, accidentelle, plutôt un surgissement provoqué par les forces naturelles⁶ ; voici les vers 22-33 :

- 4 Nous pensons à la « transitivité » liée à l'impératif de communication du fait poétique tel que le définit François Rigolot, dans « Le poétique et l'analogique », in *Sémantique de la poésie*, Seuil, Essais, 1979, p. 155-177
- 5 Pour Maurice Molho, il ne fait aucun doute que Góngora recherche l'hermétisme ; il cite le poète : « Deseo hacer algo; no para los muchos », à partir de l'édition de Millé Giménez, *Escrutinio*, apéndice V, p. 1293, in *Sémantique et poétique. A propos des « Solitudes » de Góngora*, Ducros, 1969, p. 79.
- 6 Qui n'est pas sans rappeler *El mágico prodigioso* de Calderón.

<p>De l'Océan qui après l'avoir avalé l'a vomi (tout algue et tout écumes) non loin d'un récif couronné d'ajoncs secs, de chaudes plumes, il trouva hospitalité là où trouva son nid l'oiseau de Jupiter. Il pose sur le sable un baiser et de sa nef brisée il donne la petite partie qui l'a remis à la plage en offrande à la roche : car même les rocs se laissent des signes de reconnaissance flatter.</p>	<p>Par l'Océan d'abord absorbé puis vomi, couvert d'algues et d'écumes, près d'un récif couronné d'un nid de joncs secs et de plumes tièdes, il trouva refuge là où l'aigle avait fait son nid. Il embrasse le sable et offre au rocher, en ex-voto, le petit fragment du bateau qui l'a amené jusqu'à la plage : car même les rochers sont sensibles aux manifestations de gratitude.</p>
--	--

Le personnage est véritablement « rendu », « vomi » par la mer, comme s'il en renaissait. Cependant son humanité s'exprime immédiatement par le biais d'un acte de gratitude, adressé aux éléments naturels (le roc et la plage) à qui il doit son salut⁷. L'attache de cet homme à la vie est fondamentalement païenne, et on assiste à un culte de la nature de type primitif, c'est-à-dire dans lequel le contact avec les éléments est perçu comme fondateur, vital et donc digne d'une dévotion particulière. Le narrateur-poète omniscient sertit de mythologie la représentation de cet homme re-né, instituant de cette manière la distance nécessaire à la profondeur du champ narratif entre la première personne et la troisième personne et leurs univers respectifs.

La navigation n'a pas été évoquée véritablement comme elle le sera plus tard (v. 366-530) mais la mer apparaît, suivant une longue tradition, comme un élément à la fois redoutable et parfois salvateur : elle est juste dénommée « océan » et « mer », tel un entier échappant au connaissable et à l'analyse, et pour cela même porteur d'une symbolique allant du pouvoir mortifère au pouvoir régénérant. La mer est un élément de transition et de passage entre deux mondes, entre deux vies (pour nous c'est moins l'errance aquatique de l'insensé que le salut naturel de celui qui a fui un monde dont il ne veut plus)⁸.

Après avoir séché ses vêtements au soleil, l'homme échoué part à la conquête de cette terre, une conquête pédestre et visuelle, donnant un aperçu prodigieux des paysages. Dès cet instant c'est par son œil que nous voyons et le narrateur-poète semble remplir une fonction limitée à celle de transcripteur du spectacle, œil regardant d'un œil regardant (vers 42-51) :

7 Le baiser que le naufragé pose sur le sable est un geste épico-lyrique : il renvoie à Ulysse qui « baisa la terre du blé », *Odyssée*, chapitre V, v. 463 (traduction de Philippe Jaccottet, Paris, Librairie François Maspero, 1982).

8 M. Foucault, *Histoire de la folie*, le fou est le Passager par excellence, le prisonnier du passage, dit-il à propos des nefs des fous qui allaient le long des fleuves et des canaux, Gallimard, 1972, p. 22.

<p>À peine sent-il, donc, aux horizons la lumière [du soleil], qui montrait en un échange inégal et confus des montagnes d'eau et des golfes de montagnes, s'affaiblir, que le misérable étranger, ayant récupéré ce qu'il a sauvé du sauvage océan, marchant entre les épines du crépuscule, escalade, moins fatigué que stupéfait, le roc que même l'oiseau à l'aile intrépide dans un rapide essor ne pourrait survoler.</p>	<p>Donc à peine eut-il vu à l'horizon (qui fai- sait apparaître avec une confuse irrégularité les montagnes comme des archipels d'eau et l'onde marine comme des hautes montagnes) s'atténuer la lumière du soleil que le malheu- reux étranger revêtit les habits qu'il avait tirés des eaux furieuses, grim pant à la nuit tom- bante entre les épines, il commença à escala- der — plus perturbé que fourbu — le roc au sommet duquel serait difficilement parvenu en volant l'oiseau intrépide et léger.</p>
---	--

On peut s'interroger sur le statut de ce personnage « embrayeur », suivant l'expression de Philippe Hamon⁹ ; on pourra dire du politicien de la montagne que l'auteur n'est pas moins présent derrière lui, qui dit « je », que derrière ce « regardeur » qu'est le pèlerin qui ne dit mot. La féerie du paysage où l'eau et la terre se confondent et échangent leurs matières et leurs accidents exprime une certaine perte des repères et la mise en place d'une nouvelle lecture du monde ; cette situation rend compte de la fascination qu'on peut ressentir devant un paysage grandiose, qu'il soit réel ou peint. À cet égard, rappelons la référence aux tableaux flamands— Brueghel, Patinir— faite par Francisco Fernández de Córdoba, l'abbé de Rute dans son *Parecer sobre las Soledades (Avis sur les solitudes, 1614)*¹⁰. On remarque que cette conquête individuelle, découverte oculaire et corporelle, commence par une élévation extraordinaire, telle que l'oiseau léger ne saurait en réaliser de semblable. C'est dire que la curiosité est le fondement de toute connaissance, et la vue une métaphore de la compréhension, mais aussi que la découverte qui consiste à s'appropriier, dominer (par le regard, par le savoir) ne se fait pas sans une certaine spiritualité représentée ici par la peine que se donne le pèlerin pour vaincre l'obstacle du roc, qui s'élève comme une frontière entre sa volontaire curiosité et cette terre nouvelle, inconnue. On remarque aussi que cette démarche heuristique débute au crépuscule, ce qui met hors de doute sa dimension spirituelle intime. Vers 52-61 :

<p>Une fois vaincu enfin le sommet, arbitre équitable et mur inexpugnable entre la mer sans cesse sonore, et la muette campagne, d'un pied désormais plus assuré il descend vers la vacillante et mince lueur d'une indistincte flamme, lanterne d'une cabane qui, sur l'ancrage, dans ce golfe d'ombres incertaines, annonce le port.</p>	<p>Après avoir surmonté les difficultés de l'es- calade et atteint le sommet qui est comme l'arbitre impartial et le mur inexpugnable qui sépare la mer toujours bruyante et la silen- cieuse campagne, le jeune homme, descendant l'autre versant, se dirige avec plus d'assurance vers la petite lueur tremblante d'une flamme indistincte, lanterne, semble-t-il, d'une cabane, qui dans ce golfe incertain peuplé d'ombres, est placée sur l'emplacement abrité annonçant le port.</p>
--	--

9 Philippe Hamon *et alii, Poétique du récit*, « Statut sémiologique du personnage », Seuil, Points, 1977, p. 123.
10 Nous renvoyons à l'étude fondamentale sur la réception des *Solitudes* de Joaquín Roses Lozano, *Una poesía de la oscuridad, La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, London, Madrid, Tamesis, 1994.

Passons à la personnalité de l'arrivant, qui, sur le plan narratif, est promu, porté, par une « voix poématique », comme l'analyse M.-C. Zimmermann,¹⁴ voix que nous avons désignée comme étant celle du narrateur, qualifié par nous d'œil supervisant qui parle. Il est intéressant de faire un rapide recensement des appellations de l'homme échoué. La première est « pèlerin » (v. 19, 182, 507), la seconde et de loin la plus récurrente, « jeune homme » (v. 34, 78, 222, 233, 268, 652, 734) qui en espagnol a deux formes presque synonymes (« joven » de loin majoritaire et « mancebo », v. 90, 282), puis « forastero » qui signifie étranger venu d'une autre contrée (d'un même pays) (v. 139, 515, 723), et enfin « extran-jero errante » et « extranjero », étranger errant et étranger (350, 531), qui dans une certaine mesure est repris dans l'expression « naufragante y desterrado », naufragé et en exil du v. 735, double appellation qui fait écho au « náufrago, des-deñado sobre ausente », naufragé, méprisé et de surcroît absent, du début (v. 9). Ce jeune étranger sera dans l'île le « huésped », l'hôte, (v. 714) ce qui en dit assez sur la relation d'accueil qui prévaut.

De façon évidente, se détachent deux caractéristiques définitoires de ce pèlerin : sa jeunesse et son étrangeté (caractère d'étranger), deux conditions qui font de lui un être apte à l'expérience du nouveau, du renouveau, et à son expression. Sa jeunesse n'est pas énoncée avec insistance en tant qu'elle est préalable, antérieure à l'événement (bien que logiquement l'amoureux soit associé à la jeunesse) mais le pèlerin est jeune du fait même de sa renaissance de naufragé : nous avons dit qu'il est re-né, et ce dans un contact inédit avec une nature exceptionnelle ; or, le mot « nature » vient du latin *natus*, qui, comme le rappelle P. Zumthor, réfère à une naissance. L'île de la *Première Solitude*, en sa qualité de lieu natal, se place, pour reprendre les mots du critique, « [au] sommet de la hiérarchie affective des lieux »¹⁵ et qui plus est, l'appropriation de ce lieu appartient au processus d'identification de soi¹⁶ : c'est dans une certaine mesure, au travail d'identification que nous assistons, à travers cette ascension initiale aussi pénible que périlleuse.

Le terme « pèlerin », dépourvu de toute valeur littérale ou connotative en rapport avec la sainteté, le sacré chrétien tel qu'il nous est défini par Covarrubias¹⁷, dit lui aussi, au contraire, le lien à la nature, si l'on se souvient de son origine latine « peregrere », « *per* » et « *ager* », mot à mot à travers champs, d'où « étranger », d'une autre terre. Le terme « viajero » (voyageur) ne date que de la première moitié du XVIII^e siècle¹⁸ ; mais au XVII^e siècle, le voyage qui désigne l'itinéraire (latin *Via*) va de pair avec la recherche et la découverte dans

14 M.-C. Zimmermann, « La voix du locuteur dans la *Soledad primera* de Luis de Góngora », in *Autour des « Solitudes », Anejos de Críticón* n° 4, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 51-64

15 Paul Zumthor, *La mesure du monde*, Seuil, Poétique, 1993, p. 53.

16 *Ibid.*, p. 52.

17 *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611 : « El que sale de su tierra en romería a visitar alguna casa santa o lugar santo » (personne qui quitte sa terre en pèlerinage pour se rendre en une demeure sainte ou un lieu saint). Toutefois il ajoute pour définir le verbe « peregrinar » : « andar en romería o fuera de su casa » et là le sens s'élargit en admettant une acception non religieuse. D'ailleurs Maurice Molho opte pour ne pas traduire ce mot et propose la transposition « pérégrin » (*Sémantique et poétique...*, p. 35, note 4).

18 Son origine « *viaticum* » désigne des provisions ou de l'argent permettant de pourvoir aux besoins du voyage et c'est donc une désignation métonymique.

une démarche cognitive¹⁹. Le pèlerin de Góngora n'est pas, en un premier temps, ce voyageur patient, attentif à son parcours, au sol qu'il traverse²⁰ – sol liquide en l'occurrence – car il est d'abord un arrivant, brutalement confronté à un lieu inconnu, une altérité, qui requiert en lui une capacité fondatrice : suivant John Beverley, « le pèlerin intègre un monde qu'il doit commencer par maîtriser et recréer »²¹. Il n'est pas voyageur terrestre mais maritime, ce qui change radicalement sa condition humaine, humanité qu'il retrouve en touchant terre. C'est cette terre nouvelle qui fera de lui un voyageur au sens indiqué plus haut, observateur attentif et curieux. Or la curiosité est comprise dans le champ sémantique de « peregrino » puisque sa forme adjectivale signifie curieux, rare (Covarrubias). Notre pèlerin est donc cet étranger qui entreprend un cheminement dans un espace curieux : « verás curioso y honrarás testigo » (tu regarderas curieux et témoin, tu honoreras) lui dit au v. 526 le vieux politicien de la montagne.

Les différentes appellations déterminent des fonctions étroitement liées à l'exercice et au sentiment d'être et en premier lieu d'« être-au-monde », pour reprendre l'expression de Jacques Garelli dans son analyse du phénomène de la création et du rapport de celle-ci à son spectateur ou lecteur :

C'est l'une des fonctions de l'œuvre d'art et singulièrement du poème de promouvoir cette expérience de restitution de l'individu au monde.²²

Ce sentiment d'être-au-monde est immédiatement sensible dans l'assaut de la falaise ou, ensuite, dans l'escalade du balcon rocheux. Toute rencontre présuppose un lien spécifique au sein de l'espace naturel, qui sert, comme nous l'avons vu, de lieu d'observation, en même temps que de révélation de soi et de l'autre et parfois sert de refuge, tel ce tronc creux d'un chêne vert placé en surplomb et de l'intérieur duquel l'œil du pèlerin (presque en position de prénatalité)²³ saisit, sans être vu, l'arrivée des filles et garçons de la montagne en un joyeux cortège : le regard réellement embrasse le spectacle qui se déroule sur quatre-vingts vers à l'issue desquels le pèlerin sort du tronc et se découvre (v. 266-270 puis 350-355) :

19 P. Zumthor, *op. cit.*, p. 168 : « Demander, apprendre, découvrir sont des termes récurrents dans les récits des voyageurs de plus en plus fréquents du XII^e au XVII^e siècles. [...] La nuance cognitive est si forte que le mot *chercher* au XVII^e siècle finit par se substituer à *quérir*. »

20 Voir P. Zumthor, *op. cit.*, p. 170.

21 J. Beverley, *Aspects of Gongora's « Soledades »*, Purdue University Monographs, in *Romance Languages*, 1980, vol. 1, p. 28 : « The pilgrim enters a world that he must begin to master and recreate ».

22 *L'écoute et le regard*, in *L'entrée en démesure*, José Corti, 1995, p. 51-83 : p. 54.

23 M.-C. Zimmermann interprète ce chêne comme signe créateur et souligne très justement le pouvoir « multiplicateur » qu'exerce le pèlerin « au cœur de la médiation poétique », *art. cit.*, p. 58.

D'un chêne qui l'a absorbé en sa cavité, le jeune emplissait son regard de beauté, et son ouïe d'harmonieuse métrique. [350-355] Renoncer au chêne prit moins de temps à l'étranger errant qu'il n'en fallut au garçon le moins las pour s'incliner sur la fine écarlate de sa belle tant aimée [...].	Caché dans le creux d'un chêne vert, le jeune homme contemplait la beauté et écoutait les cadences harmonieuses des filles de la montagne. [350-355] L'étranger errant sortit du chêne creux dans lequel il était resté pour regarder, avant même que le moins fatigué des montagnards eût fini de s'étendre sur la basquine de fine écarlate de sa belle bien aimée [...]
--	---

La contemplation a commencé bien avant (au v. 240) alors que le pèlerin descend du balcon rocheux en compagnie du chevrier qui l'y a conduit, au matin. Durant cette marche, d'ailleurs, le jeune pèlerin est en train d'admirer silencieusement son guide (« *bajaba (entre sí) el joven admirando* » v. 233 : il descendait en l'admirant dans son for intérieur). Il se retrouve ensuite seul dans le tronc creux, obéissant au réflexe de se cacher, mais surtout, poétiquement, à l'impératif du regard libre²⁴. Ce sont deux types de visions différentes et dans la seconde, le lecteur jouit du spectacle avec le personnage, de façon totalement libre et secrète. L'objet de la contemplation n'est pas autre chose que l'objet poétique ultime du discours, mis en abyme dans le regard du pèlerin. On comprend que le cheminement de celui-ci concorde avec l'expérience poétique du narrateur-poète Góngora de sorte que le « sentiment d'être » du premier s'entend comme « l'être poète » du second. D'ailleurs, précisons que les vers introductifs de ce long poème établissent une équivalence entre les pas du pèlerin et les vers inspirés par la Muse au poète :

*Pas de pèlerin errant sont tous les vers que m'a dictés une douce Muse
en cette solitude confuse, les uns égarés et les autres inspirés.*²⁵

La rencontre avec les autochtones : le guide, la collectivité, l'alter ego

La rencontre dans tous les cas a lieu sous forme d'un accueil et de propos avenants, le contact s'établissant de manière immédiate et facile. Les habitants de l'île mènent une vie champêtre, pleine d'activités rurales, agriculture et élevage, mais aussi d'occupations ludiques et artistiques réunissant jeux sportifs, musique, chants et danse. C'est pourquoi ils se rapprochent d'une Arcadie qui se

24 Robert Jammes dans son édition des *Soledades*, Castalia, 1994, explique cette attitude en arguant du code socio-moral de la bienséance : il ne sied pas qu'un beau jeune homme aille à la rencontre de jeunes filles tant qu'elles ne sont pas en compagnie d'hommes habituellement admis dans leur entourage, n° 268, p. 252.

25 Ce sont les quatre premiers vers de la dédicace au duc de Béjar : « *Pasos de un peregrino son errante / cuantos me dictó versos dulce Musa / en soledad confusa, / perdidos unos, otros inspirados* », *Soledades*, éd. cit., p. 71.

serait affranchie des histoires sentimentales larmoyantes, généralement traitées au moyen d'une gamme inventive de quiproquo, déguisements, travestissements suivis des nécessaires révélations. Une totale harmonie baigne cette société dans un moment de rassemblement en vue du mariage de deux jeunes gens de la montagne, rassemblement qui a des airs de pèlerinage dans la mesure où tous entreprennent un déplacement solennel plein d'un esprit de célébration qui se manifeste chemin faisant. Filles et garçons se meuvent dans un enthousiasme – au sens étymologique de « transport divin » –, qu'ils expriment naturellement, semble-t-il, par la danse et la musique ; et, en effet, un souffle de divinité païenne enveloppe les objets regardés et « poématisés » ; les êtres mythologiques sont convoqués constamment par la voix poématique pour évoquer la grâce de ces habitants des montagnes et leur osmose chorégraphique et lyrique avec la nature : v. 233-259 et plus loin v. 540-590.

La marche nocturne du pèlerin le rapproche de la lumière qui a été son repère dès le début, et qui s'avère être le feu des chevriers dont le chien redoutable signale aussi l'arrivant ; à son aboiement menaçant succède la salutation des chevriers simples et sans méfiance (vers 84-93) :

Le chien, vigilant déjà, appelle le marcheur tout en le faisant fuir, et la lumière qui de loin avait semblé petite, est maintenant si [proche qu'il y voit brûler un robuste chêne, et les lointains papillons devenus des [cendres. Enfin le jeune homme arriva, et fut salué sans grandiloquence, sans élégants [discours des gardiens de chèvres qui s'offraient en couronne à Vulcain.	Le jeune, s'approchant de la lumière, les chiens vigilants de la cabane, aboyant pour le faire fuir, l'attirent vers l'auberge, et il voit alors que la lumière qui de loin lui avait paru petite est de près un feu si grand qu'il s'y consume un chêne, qui se défait en cendres qui ressemblent aux papillons qu'attire la lumière. Le jeune homme arriva enfin et fut salué avec simplicité et sans cérémonie par les chevriers qui formaient un cercle autour du feu.
--	---

L'auberge est appréciée pour sa générosité rustique et protectrice (vers 106-116) :

Ah ! auberge toujours bienheureuse! En toi l'Ambition, cette dévoreuse de vent, n'a pas sa demeure, ni ce [vice] dont le serpent d'Égypte est l'aliment ; ni celui qui, tel un sphinx bavard, montrant d'abord une forme humaine et cachant un corps de fauve mortel, contraint désormais Narcisse à dédaigner l'[image] des sources pour rechercher l'Echo;	Cabane bienheureuse, ni l'Ambition, avide de vent, ni l'[Envie] qui se nourrit d'aspics égyptiens, ni ce sphinx bavard [orgueil], qui dissimulé au début sous un visage humain est ensuite fauve mortel qui détourne aujourd'hui Narcisse des fontaines où il se mirait et lui fait préférer les échos flatteurs ;
---	--

Son évocation renvoie à la tradition de louange de la campagne et du mépris de cour (*Alabanza de aldea y menosprecio de corte*) qui, comme on le sait, a des racines antiques mais connaît, en Espagne, un renouveau plein de spiritualité

chrétienne et néo-stoïcienne, au cours de la première moitié du XVI^e siècle²⁶. Le poème rend grâce ensuite (v. 117-133) à la sincérité toute villageoise avec laquelle la « cérémonie profane » – de l'accueil, s'entend –, distingue ce monde de celui de la cour que corrompent l'adulation, la superbe, le mensonge, autant de vices entretenus par la recherche des faveurs, qui s'est accrue en ce début du XVII^e siècle et dont Góngora a une expérience personnelle.

Les modalités de la rencontre confrontent le pèlerin à des expériences subjectives qui sollicitent de diverses façons sa sensibilité, sa réceptivité, la perception de son être à travers l'autre et modulent son double sentiment initial « de différence et d'absence », que J. Beverley analyse comme le résultat d'une violation brutale²⁷ : le guide – dont la fonction est éminemment visuelle puisqu'il emmène le pèlerin dans la contemplation du paysage et de ce qui s'y passe – devient lui-même objet regardé par le pèlerin qui décèle en lui les marques du dieu Pan et de Mars (vers 233-236) :

<p>Le jeune homme descendait admirant (en secret), Pan dissimulé en guerrier ou Mars en berger, dans le chevrier [...]</p>	<p>Le jeune homme descendait de la montagne admirant à part soi le chevrier, (en qui, lui semblait-il, Pan dieu des bergers se dissimulait transformé en Mars ou Mars, dieu de la guerre, à demi changé en Pan)</p>
--	---

Il interroge ainsi dans cet être mi-berger, mi-guerrier, deux dispositions humaines fondamentales, deux savoirs et deux techniques qui structurent la société. Ce berger renvoie à un archétype complexe où triomphent la beauté sauvage un rien diabolique (Pan a des petits sabots de caprin et des cornes), en prise avec les forces telluriques, et la pulsion irrépressible de découvreur, de conquérant, qui habite l'homme. À côté de cela, la collectivité des montagnards, comme nous l'avons vu, est régie par une dynamique dionysiaque qu'elle semble tenir de son *habitus* rustique (sauvage, en fait, comme le souligne M. Molho)²⁸, en contact avec les créations – fruits et animaux – de la terre. Vers 237-259 :

26 Voir à ce sujet, Robert Jammes, *La obra poética de Góngora*, Castalia, 1987, p. 95 sq.

27 J. Beverley, art. cit., p. 29-30 : "Like his doubles Cadmus and Ganymède, the pilgrim bears within himself a new sense of *difference* and *absence*, a psychic division into opposing or perverted terms: "–náufrago y desdeñado sobre ausente"-. Jupiter [who abducted Europa] is the figure of a mature man, the father-procreator, the pilgrim, the adolescent who has been violated, who has discovered his loss of innocence [...]. His tears and cries are the expression of the violence he feels within himself".

28 *Op. cit.*, p. 44-45.

<p>[...] le chevrier, qui avec savante éloquence entama un discours, quand, rémora de ses pas, son oreille fut suspendue à la douceur d'un mélodieux instrument, que pinçait une montagnarde près d'un arbre, au bord d'un ruisseau muet d'avoir trop gémi, qui faisait taire ses ondes, quand il ne les arrêta pas.</p> <p>Une autre avec elle, fille des montagnes, unissait à l'humain cristal le liquide par le bel aqueduc d'une main, plus éclatante que celui-ci le et au premier égale. De la verte rive, une autre porte les plus belles roses et les lys à ses cheveux, et soit pour sa beauté soit pour son éclat, la voici tantôt rayonnante Aurore, tantôt Soleil fleuri.</p> <p>Une autre encore frappe, ingénieuse, de ses doigts blancs de noires ardoises, et je doute que les rochers eux-mêmes l'écoutent impassibles. Au son de ce rustique instrument sonore, en un lascif mouvement mais avec un regard honnête, une autre en dansant met en émoi la prairie.</p>	<p>Lequel [chevrier] avec art avait commencé à parler savamment, quand son oreille fit obstacle à ses pas, doucement accaparée par un mélodieux instrument à cordes dont s'accompagnait une montagnarde, appuyée à un arbre planté près d'un ruisseau, rauque à force de se plaindre et muet alors, pour ne pas l'interrompre en son chant, quand il n'arrêta pas son cours pour pouvoir l'écouter. Une autre montagnarde était avec elle, en train de se laver le visage avec une de ses belles mains dont la blancheur égalait celle du visage mais était beaucoup plus pure que le cristal de l'eau. Une autre passait les plus belles roses et les plus beaux lys de la rive verdoyante du ruisseau à ses cheveux, ressemblant par sa beauté à une aurore pleine de rayons, ou pour la variété des couleurs, à un soleil plein de fleurs.</p> <p>Une autre qui s'était ingénieusement fabriquée des castagnettes avec de l'ardoise noire, les faisait claquer entre ses doigts blancs avec tant d'habileté qu'elle eût même donné envie de danser aux rochers. Au son de ce rude et bruyant instrument, une autre avec des mouvements lascifs mais des yeux honnêtes, appelait en dansant celles qui étaient dans la prairie.</p>
---	---

Cela n'empêche pas que l'œil et la voix poématiques accomplissent une œuvre de type apollinien en saisissant le volume des corps, en procédant à une conversion de la nature musicale en une nature plastique²⁹. Mais au tiers du poème, le pèlerin dans un long moment d'écoute se retrouve en tête-à-tête avec le vieil homme, appelé « *político serrano* », politique de la montagne³⁰, qui est une mémoire historique, et remplit en quelque sorte la fonction de miroir du pèlerin, en étant une espèce d'*alter ego*, ou d'image inverse en raison de l'âge opposé. La rencontre avec le politique de la montagne a lieu juste après que le

29 « La belle apparence des mondes du rêve, que tout homme sait créer en artiste accompli, est le fondement de tous les arts plastiques, comme aussi [...] d'une large moitié de la poésie », F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, éd. Gonthier, Médiations, Paris, 1964, p. 18. Ceci est d'autant plus valable quand la poésie exploite une plasticité qui fonde son caractère visuel, ce qui est le cas à l'époque où la poésie « peint », aux XVI^e et XVII^e siècles en particulier (comme y insistent les études sur *l'ut pictura poesis*, voir en particulier Rensselaer W. Lee). La toute-puissance du regard est posée par Góngora comme principe créateur dans cette *Première Solitude*. On pourrait réfléchir à la hiérarchisation des « arts » opérée par Góngora, qui décrit par le plastique l'harmonie musicale en ses effets chorégraphiques et orphiques. La musique non imitative ne peut qu'accompagner les images mais ne peut se réduire à leur mode concret de représentation (voir Nietzsche, *op. cit.* p. 104-107). Cependant on peut poursuivre à partir d'une position de lecture métapoétique et écouter la musique des vers que Góngora produit par sa composition poétique ; ainsi l'objet du texte (de la compréhension intellectuelle) apparaît de nature visuelle mais on n'y accède que par une « écoute » qui peut-être (en partie) est en marge de l'entendement ; cet état supra-intellectif ou infra-intellectif serait requis et obtenu du fait de la déstructuration des phrases qui sollicite une capacité autre que la faculté rationnelle convoquée dans la démarche d'élaboration -compréhension induite par la syntaxe conventionnelle.

30 César Oudin traduit « politique » ; Covarrubias définit : « urbano y cortesano », l'homme de la ville, de la cour qui, par extension, a de l'urbanité et connaît les règles de la société ; cela dessine une entité fonctionnelle fondée sur l'oxymore.

pèlerin est sorti du tronc creux du chêne³¹, pour saluer le groupe qu'il a contemplé ; le politique ne fait pas l'objet d'un portrait préalable ; la saisie soudaine qu'en fait le point de vue narratif, nous montre ses yeux en larmes, au v. 364, car il a reconnu en la personne du pèlerin un naufragé. Et son long discours sur la navigation et la conquête du Nouveau Monde qui occupe presque cent quarante vers (v. 366 à 502) se clôt avec cette même vision du visage en larmes, v. 503-506, épilogue par lequel le poète réintègre sa voix narratrice sans partage. Voyons le texte des vers 360-365 et 503-506 (épilogue) :

<p>Pleins de larmes, ses yeux tendres reconnaissant les traces de la mer dans son habit (car l'ardent Soleil n'avait pu boire les marques azurées qu'elle laisse à jamais) le politique montagnard, chenu, dit avec gravité : [...] [épilogue] Là-dessus, à son discours, le prolix montagnard mit fin, le noyant dans des soupirs plus forts et des larmes plus abondantes que le vent qui avait dispersé sa fortune, que les flots qui avaient englouti son fils.</p>	<p>Alors un vieux à l'air grave, politicien de la montagne, avec les yeux pleins de larmes et de tendresse, parce qu'il avait reconnu dans son habit les indices du naufrage (car le soleil, bien qu'ayant séché, ses vêtements n'avait pu effacer les taches d'un bleu profond que la mer laissera toujours) parla de cette façon : [...] [épilogue] Le montagnard interrompit à ce point son prolix discours noyant le reste dans des soupirs et des larmes plus violents que le vent qui fit couler son bien et plus abondants que les flots qui engloutirent son fils.</p>
---	--

Ce politique de la montagne est le seul personnage qui instancie la première personne, en tant qu'auteur d'un énoncé dont il prend en charge l'énonciation quand il s'adresse au pèlerin³² : « de firmes islas no la inmóvil flota / en aquel mar del alba te describo » (v. 481- 482 : Je ne te décris pas l'immobile flotte des îles de terre ferme dans cette mer d'Orient). Et il le fait au présent (de l'indicatif) qui, nous dit Maurice Molho, est la demeure temporelle du moi et d'une pensée opérative, constructrice du langage³³. Par ailleurs, avec ce discours, suivant la distinction entre le dramatique et le narratif, on passe à la modalité de la mimesis la plus « pleinement imitative », suivant Aristote³⁴. Il est donc le seul à s'exprimer par la personne exclusive et privilégiée du poète, qui dit « Je » en une seule occasion (au v. 252 « dudo » (je doute) en émettant une réserve à valeur rhétorique pour insister sur le charme orphique exercé par la musique rustique des montagnardes)³⁵. Le vécu du vieux naufragé qui, ayant tout perdu – sauf,

31 Il ne semble donc pas exagéré de parler de sa posture prénatale dans ce chêne, comme il ressortira de ce que nous dirons de ce nouveau personnage.
32 Ce qui est la position la plus similaire à celle de la voix narrative ou poématique. Plus loin la première personne référée à ce vieil homme réapparaît dans les adjectifs possessifs ou les pronoms compléments de 1^{re} personne : v. 516, 520, 525, 529, et également de 4^e personne v. 521, 527, mais plus dans une fonction verbale déclarative.
33 Dans *Sistémática del verbo español*, Gredos, 2 volumes, I, p. 195. Précisons que ni dans les chœurs ni dans les vœux des douze paysannes (893-943) n'apparaît de locuteur singulier : ce sont des discours adressés à un allocutaire où est mise en œuvre la fonction phatique du langage, par le biais des impératifs et des subjonctifs énonciateurs de souhaits, mais d'où le locuteur est absent, implicite, ne faisant pas l'objet de son propre discours ne serait-ce que par un verbe d'énonciation.
34 Gérard Genette, *op. cit.* : « Frontières du récit », p. 52.
35 On peut considérer ce partage de la 1^{re} personne comme signe d'analogie entre ce vieil homme et le poète, bien que, comme le dit M. Molho, il existe deux plans parallèles sur lesquels est

paradoxalement la marque de son urbanité – a dû réinventer une existence sur l'île, fait de lui un double du pèlerin mêlé d'une instance paternelle³⁶ ; ou disons plus justement que ce politique, par l'antériorité de son expérience inscrit le pèlerin dans une historicité et substitue à la singularité que celui-ci figurait jusque-là, la pluralité de l'espèce instituée dans la dimension temporelle de la perpétuation : en quelque sorte, le vieux naufragé neutralise la solitude du jeune pèlerin, si l'on admet que « solitude » peut s'entendre de diverses façons et que la situation de naufragé, quel que soit le type de naufrage, maritime ou intime, induit un sentiment de solitude³⁷. Cela est d'autant mieux perceptible dans son discours qui dépasse l'anecdote individuelle pour donner à voir une représentation de la Conquête, si générale et distanciée que l'histoire se trouve hissée au rang de mythe, avec cette dimension révélatrice didactique que les mythes tirent de leur sacralité³⁸. Ce personnage parle comme la voix poématique dans la diégèse ; or quand il est imitation parfaite, le discours « n'est plus une imitation, c'est la chose même »³⁹, la distance entre voix du poète et voix du personnage se trouve considérablement réduite. Le politique de la montagne devient une des modalités poématiques du dire l'être-au-monde. En effet il brosse un rapide historique de la navigation, à partir d'un hommage à la puissance de l'aimant et à l'invention de la boussole ; puis il évoque les argonautes, pionniers héroïques, à qui il oppose les « conquistadores », les conquérants du Nouveau Monde pilotés par la convoitise, sans oublier les navigateurs qui bravèrent toutes les peurs et les croyances en traçant vers l'Orient et vers le Pacifique les routes maritimes grâce auxquelles l'homme allait maîtriser tout l'espace de la terre (Vasco de Gama et Magellan). Cette prise de parole d'un narrateur – dont la fonction est de renverser la mise en abyme narrative qui, jusque-là, structurait le poème, en faisant irruption dans la sphère spatio-temporelle du réel par le biais du présent⁴⁰ – rend présent *ipso facto* le « tu », l'allocutaire, c'est-à-dire le pèlerin, qui, par ailleurs, de façon brève mais indéniable se confond avec le lecteur, cet œil

construit le concept pasos-pas/ versos-vers, suivant lequel « *pazos* est le fait du protagoniste [et] *versos* est le fait du poète », de telle sorte que « s'opposent et s'identifient au départ la créature et le créateur », in *Sémantique et poétique*, p. 53.

36 Au vers 516, le vieux montagnard appelle « hijo » le pèlerin ; cette apostrophe a beau être courante, elle n'en reflète pas moins la reconnaissance d'une différence d'âge et l'aveu d'un regard affectueux sinon familial.

37 Nous ne pouvons qu'adhérer à la lecture que M. Molho donne de « solitude » comme équivalent de « selva » forêt et « silva » (forme poétique) dans *Sémantique et poétique*, en particulier p. 44-48 ; voir aussi sur la solitude circonstancielle du pèlerin, *op. cit.* p. 52.

38 M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, « Idées, NRF », 1963 : p. 15, 21 par exemple. Cela n'est pas en contradiction avec le caractère universel de la mimesis poétique.

39 G. Genette, *op. cit.*, p. 50 et 56.

40 Voir l'analyse de R. Jammes qui définit ce discours comme « ingerido en la trama de la *Soledad Primera* » (inséré dans la trame) ; « constituye una verdadera epopeya –corta pero extraordinariamente densa– de los descubrimientos y conquistas ultramarinas que marcan el principio de la edad moderna », « Historia y creación poética. Góngora y el descubrimiento de América », in *Hommage à Claude Dumas. Histoire et création*, textes recueillis par Jacqueline Covo, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 53-66 : p. 53. Le critique souligne avec quel génie poétique Góngora évoque en quelques vers, sans recourir à un seul toponyme ou patronyme contemporain, les derniers grands moments de la navigation (dont l'accès au Pacifique par l'Isthme de Panama en 1513, l'exploration des côtes du Pacifique et des archipels océaniques), sans que cette évocation soit une interpolation artificielle puisque les deux personnages qui se retrouvent face à face la justifient pleinement, *ibid.* p. 54, 57.

qui visite l'île en suivant le chemin dessiné par les vers⁴¹. La relation interlocutive ainsi posée établit du même coup le lien entre la fiction poématique et la réalité (réfèrent réel). Cet être qui dit « je » communique, grâce à la sincérité consubstantielle à la personne verbale de rang 1, le sentiment d'un témoin historique et, déplorant une conquête menée sous l'égide de la « codicia » (la convoitise)⁴², il est le héraut d'une terre belle et hospitalière où il a été désigné chef de tout le groupe des montagnards. Le plan du poète et celui du protagoniste pèlerin (pour reprendre les termes de M. Molho) se touchent en un point, par le biais de ce politique de la montagne disant « je ».

Dans la fresque historique dressée par le politique de la montagne, on remarque une attention particulière accordée aux littoraux, aux îles et aux imbrications de mer et de terre les plus remarquables qu'offre le globe, d'après les connaissances cartographiques et maritimes de l'époque⁴³, et qui témoigne d'une sensibilité à la beauté troublante des paysages de limites que sont les côtes. Certes le réfèrent historique explique ces mentions mais il nous revient de les souligner, afin de mettre en évidence, en traitant le sujet qui nous occupe, l'élaboration toute spécifique d'une mise en abyme du phénomène « île », pour son intérêt autant géographique qu'esthétique, mis à profit poétiquement par une voix insulaire.

Ainsi imaginant le premier navire, le vieil homme nous fait embrasser en une vision aérienne vertigineuse deux littoraux séparés par une vaste mer : « ce monstre marin, aux écailles de hêtre robuste, introduisit plus d'armes, sur les plages que sépare l'immense mer, que n'introduisit de feu et de troubles le bois du cheval grec dans l'enceinte de la phrygienne Troie » (v. 374-378). Moyennant un rapprochement entre la minuscule aiguille de la boussole et les immenses parcours aventureux qu'elle a permis de réaliser aux bateaux à voile (appelés « arbre ailé » ou « volant »), voici ce qu'il dit, v. 393 396 :

En se fiant à cette dure et attirante aimante
du Nord, il n'est pas de cap tumultueux que le chêne ailé ne double,
ni d'île qui, à ce jour, à son vol⁴⁴ se dérobe.

41 Cela est bien entendu en rapport avec les vers initiaux de la *Soledad*: “Pasos de un peregrino son errante/ cuantos me dictó versos dulce Musa, / en soledad confusa / perdidos unos, otros inspirados” où pas et vers désignent identiquement le geste créateur (Voici les pas d'un pèlerin errant qui sont autant de vers /qu'en confuse solitude/ me dicta douce Muse, / les premiers égarés, inspirés les seconds).

42 Ce jeu autour de la 1^{re} personne, qui donne à la perspective narrative une complexité particulière due à la spécificité de cette personne verbale en poésie, n'est pas perçu par la critique contemporaine ; ainsi Salcedo Coronel, indigné de l'assimilation faite entre conquête et convoitise, s'en prend directement à Góngora. Dámaso Alonso, qui le cite, réduit la question en analysant comme pur jeu rhétorique toute cette évocation, D. Alonso, *op. cit.*, vol. V, p. 609-611. Pour R. Jammes, « Góngora impone al discurso del serrano una « filosofía », art. cit., p. 55.

43 Dès le XVI^e siècle, les cartographes dessinent la globalité du monde : par exemple, Battista Agnese avec son *Atlas Nautique*, Venise, ca 1543 (Bibliothèque Nationale, Paris) ou Oronce Fine, *Recens et integra orbis descriptio*, Paris, 1534-36, (BNF) où le globe est reproduit en forme de cœur. Gérard Mercator invente la projection cylindrique sur plan et met au point une Mappemonde plane en 1569, sans compter son *Urbis terrae compendiosa descriptio* où figure le globe en deux parties (1587) ; le flamand Jodocus Hondius en 1597 élabore un globe.

44 Nous traduisons par « vol » le mot « vuelo » qui s'inscrit dans l'isotopie de l'air à l'instar de « roble con alas » (chêne ailé) ; Góngora réalise ici une synthèse du terrestre, du marin et de

Là encore l'œil scrutateur qui survole l'océan à l'affût du moindre îlot symbolise la puissance d'une volonté, d'un appétit féroces. Et par une prodigieuse inversion du rapport, quantitatif et visuel, de la terre à la mer, la Méditerranée se retrouve changée en une île d'eau parmi l'étendue de terre lors des expéditions respectives des Argonautes et d'Énée, v. 399-402 : « Tous deux, Tiphys et après lui Palinure, naviguèrent, mais sur une seule et unique mer, que la terre avait transformée en pièce d'eau, dont l'une et l'autre colonnes, clefs d'Alcide, ferment le fameux détroit ». Vient ensuite la représentation de l'isthme de Panama, toujours en une vue panoramique qui déploie de vastes paysages marins, sans doute inspirée par les cartes de l'époque dont les seuls tracés n'auraient cependant pas suffi, sans la langue poétique puissamment visionnaire de Góngora, à restituer ce qui évoque pour nous, habitants du XXI^e siècle, des vues aériennes : v. 419-429 :

Puis en dépit des flèches, volantes vipères
lancées par les Karibs,
ombre faite au Soleil, poison jeté au vent,
ses drapeaux [de la convoitise] toujours glorieux,
toujours flottants, défirent les Lestrygons,
bêtes ailées que l'isthme avait armées
de centaines de plumes:
isthme qui divise l'Océan,
et qui empêche la tête de ce cristallin serpent,
couronnée par l'étoile du Nord,
de rejoindre sa queue, dont les écailles sont,
au Sud, éclairées par d'antarctiques étoiles.

Ou encore le détroit de Magellan, montré comme une mécanique miniature et mobile, dans l'expression « charnière étroite qui prend deux océans, pour, dans son fugitif argent, n'en faire qu'un » (v. 472-474). Enfin l'Orient épicé, où le vieil homme a fait naufrage, apparaît comme une forêt (v. 491-496) :

La forêt divisée en îles rares,
fragrante productrice de cet arôme
qui, après une difficile traversée de l'Égypte,
bien tard par le Nil arriva jusqu'aux bouches
et de là plus tard encore à la gourmande Grèce,
non comme clou aromatique mais comme aiguillon des appétits,
car tant que Rome en ignore l'existence,
il y eut un Caton modéré et une chaste Lucrece [...]

l'aérien, en faisant triompher ce dernier élément, insistant ainsi sur l'élévation en ce qu'elle a de céleste, subtile et prodigieux.

Ces îles, le vieux politicien désire les oublier avec le malheur qu'elles signifient pour lui ; cependant la prétéition lui permet d'évoquer des splendeurs qui le fascinent encore, des années après son naufrage (v. 481-490) :

L'immobile flotte ne te décrirai pas des îles de terre ferme
qui jonche la mer d'Orient,
dont l'abondance si belle, sans lascivité aucune,
agréable et variée simulait,
dans les rochers des blanches vasques de l'Eurotas,
les virginales chasseresses nues,
baignant leurs élégants corps de marbre de Paros⁴⁵
ou d'ivoire lisse,
si bien qu'Actéon lui-même s'y serait laissé prendre.

234

Le politicien de la montagne vient d'une mer située en Orient, en Asie mais l'île sur laquelle il est et parle, l'île de la fiction des *Soledades*, ne renvoie à aucune localisation précise ; c'est la configuration géographique même, qui intéresse ici, en tant qu'elle fonde une catégorie de lieu qui se définit par sa séparation du reste de l'habitable, et qui en tant qu'elle se conçoit comme espace de l'*ailleurs*, *hors de*, a un haut rendement imaginaire et poétique⁴⁶. L'île, on le perçoit bien, ouvre un imaginaire apte à cristalliser une aspiration à l'idéal, ce qui n'est pas sans rappeler la représentation médiévale du Paradis, une île que l'on situait non loin de l'Irlande et qui peu à peu (à mesure que l'on explorait les terres et les mers du nord) a été repoussée vers le pôle arctique : c'était la Thulé qui figure encore près de l'Islande sur la *Carta Marina* d'Olaus Magnus en 1539. L'île est donc plus qu'un lieu de fiction : elle est une conception du monde et de l'être au monde et *a fortiori* de la représentation de cet être au monde, qui passe par un langage spécifique. C'est pourquoi le politicien de la montagne invite et guide le pèlerin, après lui avoir exposé son historique de la navigation et de la Conquête chargé de philosophie morale.

De l'île à la poétique du nouveau

L'aventure s'inscrit explicitement, dès le début du poème (vers 1-10), dans la période du nouveau printanier, la saison fleurie, qui se lit comme recommandement inexorable à l'intérieur du cycle de la nature :

45 Il s'agit du très réputé marbre de l'île grecque de Paros, invoqué en harmonie avec l'ensemble des références mythologiques grecques et particulièrement ici pour exprimer la blancheur des compagnes de Diane, dans cette évocation des îles Philippines.

46 L'espace insulaire a un fort rendement dans la représentation littéraire ; malgré la différence du propos, on ne peut s'empêcher de penser aussi à l'épopée sur laquelle Gracián construit son *Criticón* (1651-1657), vaste critique philosophique et religieuse du monde humain à caractère allégorique, entreprise à travers un binôme dialectique et didactique composé du jeune Andrenio sur l'île de qui le vieillard Critile échouera après avoir été jeté à la mer : l'existence du jeune, figurée par une trajectoire maritime et terrestre, est guidée par le vieil homme qui, en lui montrant les vices et les faiblesses, lui enseigne la prudence, le mépris du monde et la voie du salut.

<p>C'était de l'année la saison fleurie, où le voleur contrefait d'Europe (deux demi-lunes pour armes à son front et le Soleil entier pour sa rayonnante chevelure) — Brillant honneur du ciel, dans des champs de saphir broute les [étoiles—, quand celui qui, plus digne de remplir la coupe de Jupiter que le fils de l'Ida, naufragé, dédaigné, et absent, de larmoyantes et douces plaintes d'amour dit à la mer, qui compatissante, [de] ce lamentable pleur [fit] pour les ondes et pour le vent un autre mélodieux instrument d'Arion.</p>	<p>C'était la saison fleurie de l'année, pendant laquelle le taureau céleste, qui servit de masque pour l'enlèvement d'Europe, — brillant honneur du ciel, avec son front décoré par la demi-lune de ses cornes et sa chevelure qui se confond aux rayons du soleil — fait son apparition dans les champs de saphir en même temps que le soleil, éclipsant les étoiles, quand un jeune homme plus digne que Ganymède d'être le sommelier de Jupiter, naufragé et de surcroît, dédaigné et séparé de sa bien aimée, se plaignait à la mer de son amour malheureux : et l'Océan ayant compati avec lui, son lamentable gémissement apaisa les ondes et apaisa le vent comme l'eût fait une seconde lyre d'Arion.</p>
---	--

C'est le moment privilégié où l'homme assiste à une sorte de recréation de son milieu familial, nouvelle vie de laquelle il participe pleinement.

Au risque de sembler tirer anachroniquement le poème gongorin vers une analyse trop moderne, nous avons trouvé, sous la plume de ce philosophe-poète qu'est J. Garelli, un outil descriptif de la création poétique, en particulier, qui s'adapte avec pertinence à l'expérience de lecture par laquelle nous sommes amenés à réfléchir sur la *Première Solitude*⁴⁷. *L'écoute et le regard* présente une analyse de la création artistique dont la validité est sinon atemporelle du moins pluriséculaire. Dans le spectacle verbal, poématique, qui s'offre à nous dans cette *Première Solitude*, la présence de l'œil (du pèlerin) peut se comprendre comme expression (présence explicite) de la mise en condition sensorielle et conceptuelle préalable à ce que Garelli nomme « une métamorphose à rebours du Monde »⁴⁸ moyennant l'expérience du « passage », qui est de nature sensible, conceptuelle et ontologique à la fois, et que le philosophe décrit en s'appuyant, entre autres, sur la phénoménologie. Il s'agit du passage « d'une dimension préindividuelle de l'être et de la pensée à sa formation en individuations singulières » moyennant que l'artiste ou le poète se laisse envahir par l'énigme d'un monde qui le pénètre, le traverse, l'englobe⁴⁹. Le geste créateur fait apparaître « une structure conjointe d'être et de pensée selon laquelle le moi et les choses individualisées s'effacent [...] devant la manifestation d'une autre sorte de présence »⁵⁰. Ne peut-on pas transposer la description de cette expérience au mode de pensée et de perception gongorin et nous demander à quoi procède la *Première Solitude* si ce n'est à « promouvoir cette expérience de « restitution » de l'individu au Monde »⁵¹, en incarnant celle-ci de façon spectaculaire dans son personnage « relais » ou « embrayeur »⁵² qu'est le pèlerin ?

47 Jacques Garelli, *L'écoute et le regard*, in *L'entrée en démesure*, Paris, José Corti, 1995, p. 51-83. L'auteur évoque bien sûr le rôle actif du récepteur de poésie, *ibid.*, p. 56, par exemple.

48 *Ibid.*, p. 53.

49 Selon les termes de J. Garelli, *id.* p. 56.

50 *Ibid.* p. 52.

51 *Ibid.* p. 54.

52 Nous empruntons l'épithète à Philippe Hamon, art. cit. : p. 122-123.

Les ressources intellectuelles fournies par la réflexion de Garelli nous semblent compléter d'autres données essentielles à la lecture des *Solitudes* et qui constituent, comme le pose Maurice Molho, l'univers culturel de Góngora⁵³ : le principe d'imitation qui préside à la création, la formulation de concepts (*concepto*)⁵⁴ et la conception du nom en vigueur à l'époque classique⁵⁵ dans une pensée mimétique abstraite dont les objets sont des « universaux ». Mais à côté de cette si pertinente analyse proprement linguistique du processus d'élaboration des *conceptos*, il n'est pas interdit de se pencher sur le phénomène de la création, comme attitude plus philosophique ou ontologique qui suppose nécessairement chez le poète une impulsion, que l'on peut appeler Muse, don, disposition naturelle et ne peut se réduire à la masse des savoirs théoriques, conceptuels et techniques. Ce qui nous frappe dans la *Première Solitude* c'est la présence de la Nature comme paysage qui n'a sans doute jamais été dit de cette façon⁵⁶. On a beau rapprocher la *Première Soledad* d'une pastorale, la similitude est davantage le fait des personnages rustiques (et néanmoins parfaits) que de la représentation de la nature proprement dite⁵⁷.

Par ailleurs l'élaboration des concepts n'est pas toute la spécificité de cette *Solitude*. Et sa puissante emprise intellectuelle et esthétique sur le lecteur vient peut-être moins de l'incorporation systématique d'éléments mythologiques – auxquels est dévolue une fonction signifiante telle que la mythologie finit par être une modalité du voir et du dire poétiques – que de l'organisation syntaxique de la phrase, qui, véritablement, en même temps qu'elle impose au lecteur une attitude spécifique, imprime une image conceptuelle des objets et du monde dont elle redessine l'« être », en modifiant notre mode de saisie et donc de compréhension.

C'est sur cette phrase que nous voudrions donc nous arrêter pour la mettre en rapport avec l'insularité de la situation, des personnages, du monde représenté, c'est à dire l'objet même de cette phrase.

53 Maurice Molho déplore que « tout se passe comme si les critiques contemporains s'efforçaient d'introduire Góngora dans un univers de pensée qui n'est pas le sien, mais le leur propre [...] » au mépris des « [problèmes] de l'imitation et des conditions de l'imitation » au XVII^e siècle, *Sémantique et poétique*, p. 10-12.

54 « Cette activité consiste, selon Gracián, à concevoir (d'où le nom de *concepto* qu'on donne en espagnol à l'opération et au produit mental qui en résulte) des correspondances entre les objets idéels que la pensée manipule et organise en elle, ce dont l'effet est de construire des ensembles mentaux fondés sur l'analogie des objets en cause », M. Molho, *Sémantique et poétique*, p. 14.

55 Telle qu'elle est énoncée par fray Luis de León : « [le nom] est la chose même qui se nomme non en l'être réel et véritable qui est le sien, mais en l'être que lui confèrent la parole et l'entendement. [...] si bien que la chose qui est en soi vérité devient dans le langage *image de vérité* », *De los nombres de Cristo*, cité par M. Molho *op. cit.*, p. 11-12 (nous soulignons).

56 Voir D. Alonso, *op. cit.*, vol. V, p. 297 sq : le critique met en évidence de façon très juste une esthétique inédite mise en œuvre par les choix lexicaux, rhétoriques et stylistiques; cependant pour lui l'art gongorin implique une absence totale d'émotion humaine, tout tient à une rétine ultrasensible, ce qui pour nous est paradoxal. Cette sensibilité est l'émotion !

57 À cet égard, on peut adhérer en partie à l'opinion de K. Vossler pour qui la représentation bucolique comble une aspiration à la beauté mais ne traduit pas une lassitude de la cour, *La poesía de la soledad en España*, trad. Ramón de la Serna y Espina, Buenos Aires, Losada, 1946, p. 149, cité par Thomas R. Hart, « The pilgrim's role in the first *Solitude* », *Modern language notes*, March 1977, Vol. 92, n°2, Hispanic issue, p. 213-226 : p. 218 ; en revanche nous ne partageons pas l'analyse de T. R. Hart pour qui (nous traduisons) : « En mettant l'accent sur la réalité qui est le fondement de sa scène pastorale, Góngora, paradoxalement, souligne son inaccessibilité en tant que refuge pour ceux qui sont las de la vie de cour », *ibid.* p. 218.

La phrase poétique de la *Première Solitude* correspond métriquement à la *silva*, mot qui signifie forêt, et qui désigne une forme métrique consistant en la libre alternance de l'hendécasyllabe et de l'heptasyllabe. Les rimes ne suivent pas non plus de schéma prédéterminé. L'absence de régularité est propice, justement, à l'impression d'enchevêtrement non dominé, non dompté par la rigueur strophique habituelle⁵⁸. Un certain état sauvage donc⁵⁹. Prenons un exemple. Soit la phrase poétique déjà lue dite par le politicien de la montagne (v. 481-490) : nous accompagnons les vers d'une traduction mot à mot (en caractères gras) qui épouse la syntaxe de Góngora et de la paraphrase traduite (en italiques) qui cherche la meilleure compréhension en adoptant l'ordre syntaxique normal :

De firmes islas no la inmóvil flota
D'îles de terre ferme non pas l'immobile flotte
Je ne te décrirai pas l'immobile flotte

en aquel mar del Alba te describo,
dans la mer de l'Aube te décris,
des îles de terre ferme qui jonche la mer d'Orient,

cuyo número, ya que no lascivo,
dont le nombre, sans être lascif,
 por lo bello agradable y por lo vario
par son agréable beauté et par sa variété
dont l'abondance si belle, agréable et variée
mais dépourvue de lascivité

la dulce confusión hacer podía,
une douce confusion causer pouvait
pouvait faire croire

que en los blancos estanques del Eurota
telle que dans les blanches vasques de l'Eurotas
que, dans les blanches vasques de l'Eurotas,

la virginal desnuda montería,
la chasse virginale et nue⁶⁰
les virginales chasseresses nues,

58 D. Alonso explique que la construction grammaticale informe la strophe et non l'inverse : « Sin freno, la actividad química de las palabras, las valencias que potencialmente pugnan dentro de los vocablos por hallar otros elementos con que asociarse, encuentran ahora campo abierto a su actividad [...] », *op. cit.*, p. 181.

59 Voir sur le rapport entre « silva » comme forme poétique, « selva » comme forêt sauvage et « soledad » comme espace sauvage et désert, M. Molho, *Sémantique et poétique*, p. 45-48.

60 Nous prenons l'acception 4 de Littré : « chasse » : ceux qui chassent.

haciendo escollos o de mármol pario
formant des écueils soit de marbre de Paros
 o de terso marfil sus miembros bellos,
soit d'ivoire lisse
figuraient des rochers de marbre de Paros ou d'ivoire lisse

que pudo bien Acteón perderse en ellos.
Actéon eût pu y courir à sa perte.
si bien qu'Actéon lui-même s'y serait laissé prendre.

Dans le premier vers, l'hyperbate qui sépare le nom « flota » (COD) de son complément, placé en tête du vers, impose au lecteur de s'intéresser isolément aux « îles » puis à cette « flotte » ; contrairement à ce que l'on pourrait croire, la métaphore ne vient qu'à l'appui du sens littéral de l'objet évoqué et qui porte en lui, en tant qu'archipel, l'aptitude à évoquer une distribution éparse sur l'eau d'éléments qui flottent, une « flotte ». La flottaison est le point commun de ces deux objets mais leur disjonction tient à l'immobilité des premières alors que la seconde sait se déplacer. Par ailleurs, la séparation par le terme négatif « no » est violente car elle porte l'accent 6 et se trouve à la césure du vers ; elle n'est pas traduisible en français car le même terme négatif peut effectivement s'appliquer en espagnol à l'adjectif, au nom ou au verbe ; de ce fait, avant d'être incidente au verbe « je décris » au vers suivant, la négation a une incidence perturbatrice sur l'élément métaphorisant « immobile flotte », obligeant le lecteur à considérer les deux aspects d'une équivalence posée îles = flotte et de façon complémentaire îles = non flotte : l'aspect marqué (négatif), le non marqué (positif). Le mot « *confusión* » du v. 484 nous fait entrer dans le processus de l'erreur visuelle ; la confusion est « douce » car d'ordre totalement esthétique, elle plonge son spectateur dans le charme de l'émerveillement. Mais la notion de confusion d'abord convoquée sur un plan intellectuel et provenant du « nombre », de la profusion, facteur de confusion, opère syntaxiquement dans l'ordre des éléments et sera lisible dans l'ordonnement confondu, inversé de ses deux composantes : les rochers blancs et les corps purs des compagnes de Diane. La phrase poétique présente tout d'abord à la vue / à la lecture les corps nus et virginaux, l'élément en principe métaphorisant, mais qui est donné comme le métaphorisé (plan du référent). La confusion de la vue fictionnelle, de l'esprit et de la phrase poétique sont totalement coïncidentes et la méprise a lieu effectivement par le langage : c'est la virginale compagnie de Diane qui forme des écueils et non l'inverse, à savoir que les roches qui émaillent les eaux de l'Eurotas sont si blanches qu'elles pourraient passer pour les corps des compagnes de Diane chasseresse, à des yeux suffisamment rêveurs et dans une imagination guidée par les références à la beauté mythologique. Le poème est bien transformateur, il opère ce passage que nous évoquons tout à l'heure, dans la perception des objets du monde. Enfin, le ravissement trouve pour ainsi dire sa justification dans l'allusion mythologique finale, qui apparaît en quelque sorte comme l'univers de référence dans lequel le spectateur se trouve plongé et grâce auquel il rêve de beauté absolue. La méprise

est de nature à re-susciter l'univers mythologique, à le reproduire au sens le plus fort : lui donner une seconde existence. Aussi fait-elle surgir l'histoire d'Actéon : la distraction, sensorielle et intellectuelle, serait pour lui fatale et à l'image du châtement qu'il a dû subir dans sa légende : en vertu de la ressemblance parfaite roches/ corps féminins, ses regards indiscrets sur les corps nus seraient punis par Diane qui, en le transformant une nouvelle fois en cerf, le livrerait comme jadis en pâture à sa propre meute de chiens. Ici, la restitution du temps mythologique opère une annulation du temps linéaire et un retour à l'origine. La vision enchanteuse charme autant le locuteur que son auditeur, le pèlerin, et que le lecteur, grâce à la mise en abyme de la vue et de l'écoute.

Autre exemple de la syntaxe « isolatoire » de Góngora, son procédé très fréquent qui consiste à séparer l'article, l'adjectif quantitatif, indéfini, ou démonstratif du nom : « *tant* offrent à la vue les peupliers *de filles* », mais en espagnol c'est au singulier avec valeur plurielle (« *tanta ofrecen los álamos zagala* », v. 664). Ce procédé est fréquemment associé à une proposition relative : l'article séparé du nom forme un syntagme avec le relatif ; le nom, inactualisé (sans article) est placé dans la proposition relative dont il s'avère être l'antécédent, après un processus de restitution de l'ordre syntaxique par la lecture : exemple **le qui* (= *celui qui*) *déjà apaisait / la région de son front rayon nouveau* « *el que ya serenaba / la región de su frente rayo nuevo* » (v. 285-286). Cette hyperbate, impossible en français, est autorisée en espagnol car elle correspond à une autre combinatoire syntaxique, lisible grâce à la morphologie et à la polysémie des formes (*el, la, los, las*) issues des pronoms latins *ILLUM, ILLAM* dont elles ont gardé la fonction et qui sont à la fois articles et pronoms, de même que les déictiques « *este* », « *ese* », « *aquel* » (*celui-ci, celui-là*) sont à la fois adjectifs et pronoms⁶¹. Ainsi les vers 382-384, qui évoquent l'aiguille aimantée de la boussole :

[...] *lisonjera,*
solicita el que más brilló diamante
en la nocturna capa de la esfera
(flatteuse, elle recherche le diamant qui scintille le plus dans la nocturne cape de la sphère : et plus fidèlement au texte elle recherche celui qui scintille le plus, diamant, dans la nocturne cape de la sphère ; avec une apposition de « diamant »).

Au prime abord « *el que* » se lit comme antécédent + relatif (« *celui qui* »), référent anaphorique ou cataphorique à un objet, et il fait émerger une individuation ; « *diamante* » serti, si l'on peut dire, dans la proposition relative, se décrypte comme apposé à cet objet individué non encore nommé ; « *diamante* » fonctionne comme acte de dénomination ; en une seconde lecture le mot « *diamante* » isolé dans la syntaxe, c'est-à-dire dépourvu d'actualisation, et ne pouvant fonctionner comme sujet, demande à être rattaché et le réflexe syntaxique le plus simple se met en place : article + nom + pronom relatif. Góngora

61 Nous renvoyons à l'analyse de R. Jammes, *Soledades*, introduction, p. 110-113 : il souligne l'autonomie de ces termes qui peuvent être isolés en tant que pronoms.

explore les autonomies sémantiques et syntaxiques potentielles et il les met en œuvre, instituant un mode de lecture en deux temps : il fait suivre au lecteur une démarche de construction qui succède à une première démarche d'attention spécifique accordée au mot isolé en « apposition ». « Diamante » interpelle alors comme signe dans la plénitude de sa signification, faite d'une sonorité et d'une image conjointement livrées dans un mot, qui est à proprement parler l'objet poétique proposé à l'état pur, essentiel. La vigilance et la participation créatrice du lecteur, suivant les termes de R. Jammes⁶², sont requises dans cette lecture dont le rythme est nécessairement marqué de pauses. Dès lors, l'expérience de lecture épouse assez étrangement la démarche du pèlerin, son attention silencieuse, sa réceptivité admirative. Ce langage poétique, nouveau, renouvelle un mode de représentation qui utilise pourtant des matériaux culturels largement partagés par les intellectuels ; de là surgit l'impression d'une rencontre première, non pas due aux mots, mais due aux relations inédites qui s'établissent entre eux et avec leurs objets. On sait que la métaphore, par transfert, institue du lien, un lien « qui instruit »⁶³ et par là reconfigure l'ordre du monde ; mais ici, le mode opératoire de la métaphore, – élégante « provocation à chercher » que suscite « l'affrontement du sujet et du prédicat » – agit en synergie avec une syntaxe qui bouleverse le système de représentation : ainsi, dire « son oreille fut rémora de ses pas » est une métaphore mais dire « rémora de ses pas fut son oreille, doucement cernée » (237-238 : « rémora de sus pasos fue su oído, / dulcemente impedido ») est une métaphore accrue par un accident syntaxique (minime, ici). Voyons plus loin les vers 241-242 : [une montagnarde appuyée à un tronc] / près d'un ruisseau de se plaindre enroué, / muet [quant à] ses ondes, sinon arrêté (« sobre un arroyo de quejarse ronco, / mudo sus ondas, cuando no enfrenado ») : l'accusatif grec « mudo sus ondas » permet la rencontre dans un syntagme d'un masculin et d'un féminin qui bien qu'étant en relation complémentaire, ne sont pas soumis à un accord. Le passage de « ronco » à « mudo » (d'éraillé à muet) est une progression conceptuelle qui laisse entendre (presque littéralement) la modification du bruit de l'eau qui va jusqu'à immobiliser son cours sous l'effet de la mélodie jouée par la jeune montagnarde, mélodie que les mots eux-mêmes ne peuvent reproduire (*l'ut musica poesis* est aussi une grande question de poétique). L'ensemble de la phrase est donc une métonymie de l'effet pour la cause, dont la représentation la plus mimétique (la plus vraie) est indicible, ne peut être rendue par les mots. C'est ainsi que la complexité de la phrase poétique exprime aussi (surtout ?) les limites du dire langagier. L'invention, toute la profusion d'images, la rétorsion de la syntaxe, ne seraient-elles que des tensions désespérées vers un « tout dire de l'être », une saisie totale, absolue de l'être ?

La combinaison des trois éléments – île (espace de la fiction poématique), solitude (titre, annonce et seuil du poème) et *silva* (forêt enchevêtrée, forme du poème) – dessine un système spatial complet externe et interne, où l'espace, à la fois signifié (île) et signifiant (*silva*) porteur du signifié poétique, exprime la

⁶² *Ibid.*, p. 108.

⁶³ L'expression est de Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, éditions du Seuil, 1975, p. 38.

condition imaginante du poète nécessairement seul dans sa conception de la beauté du monde. L'équivalence qu'il énonce lui-même entre « pas » (*pasos*) et « vers » (*versos*) permet de ne pas en douter. La réflexion génère l'île comme forme, ou plutôt mise en forme d'un sens, qui est l'idéal de beauté pensé comme Nature (nature végétale, animale, humaine) et dont la mythologie intégrée dans l'esthétique de la Renaissance ont fixé à ce moment les canons encore pleinement acceptés en ce début du XVII^e siècle. Cet idéal est celui même de l'homme seul, projeté dans « le pèlerin », qui a tout perdu, et qui se trouve dans un processus de renouvellement, de recommencement. La prise de possession (baiser posé sur le sable, v. 29) est un acte ontologique et fondateur qui marque un début. Par ailleurs l'idéal de perfection inclut la conception de l'autre dans ce qu'il représente de plus beau, l'harmonie avec le monde, dont l'amour est un aspect et aussi l'aboutissement, d'où ce mariage qui couronne la *Première Solitude*.

Dans cette mesure la Conquête, perçue comme accès à une terre, que la mer isolait et préservait en quelque sorte, déclenche une nostalgie d'un état idéal du monde, « une nostalgie des origines » pourrait-on dire avec les mots de Mircea Eliade. Elle est revisitée, pas tant sur le plan moral que sur le plan imaginal, poétiquement enviée pour sa capacité à combler l'aspiration à la beauté idéale, sentie comme première, originelle. Toute île ressortit dès lors à l'inaltérable. Toute île pourvoit au désir d'être absolu. Mais ce désir exprime conjointement sa nature extrême et irréalisable en cela même qu'il se dit comme île c'est-à-dire comme lieu défini par sa limite, lu en son contour, refermé dans sa condition de lieu séparé, donc en quelque sorte voué à la solitude et voué à être quitté.

L'écriture est île, et l'idéal amour qui est le prétexte au cheminement dans l'île en même temps que sa finalité, se réalise tout en clôturant le poème, sur un « *campo de pluma* », un champ de plume, dont le singulier de « plume » fait fonctionner pleinement la polysémie : la légèreté de ce qui se défait comme un rêve est évoquée aussi bien que le champ opératoire de la plume de l'écriture. « Solitude » et « plume » *incipit* et fin du poème renvoient à celui qui vient d'inventer la *Première Soledad*.

Florence DUMORA
Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP, EA 4299

Bibliographie

Textes sources

- Góngora, Luis de, *Soledades* (1613), éd. de J. Beverley, Madrid, Cátedra, 1998.
- Góngora, Luis de, *Soledades*, R. Jammes (édition), Madrid, Castalia, 1994.
- Saint-Amant, *Solitude* in *Anthologie de la poésie française du XVII^e siècle*, éd. de J.-P. Chauveau, Paris, Poésie/Gallimard, 1987, p. 218-220.
- Odyssée*, traduction de Philippe Jaccottet, Paris, Librairie François Maspero, 1982.

Études

- Alonso, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, in *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1978, vol. V-VII.
- Beverley, John, *Aspects of Gongora's « Soledades »*, Purdue University Monographs, in *Romance Languages*, 1980, vol. 1.
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963. « Idées, NRF ».
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie*, Paris, Gallimard, 1972.
- Garelli, Jacques, *L'écoute et le regard*, in *L'entrée en démesure*, Paris, José Corti, 1995.
- Genette, Gérard, *Figures II*, « Frontières du récit », Paris, Éditions du Seuil, 1969, « Tel Quel », p. 62-65.
- Hart, Thomas R., « The pilgrim's role in the first *Solitude* », *Modern language notes*, March 1977, Vol. 92, n° 2, Hispanic Issue, p. 213-226.
- Hamon, Philippe et alii, *Poétique du récit*, « Statut sémiologique du personnage », Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1977.
- Jammes, Robert, *La obra poética de Góngora*, Madrid, Castalia, 1987.
- , « Historia y creación poética. Góngora y el descubrimiento de América », in *Hommage à Claude Dumas. Histoire et création*, textes recueillis par Jacqueline Covo, Lillen, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 53-66.
- Roses Lozano, Joaquín, *Una poesía de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, London, Madrid, Tamesis, 1994.
- Molho, Maurice, *Sémantique et poétique. À propos des « Solitudes » de Góngora*, Bordeaux, Ducros, 1969.
- , *Sistématica del verbo español*, Madrid, Gredos, 3 volumes, I, 1975.
- Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Éditions Gonthier, Médiations, 1964.
- Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- Rigolot, François, « Le poétique et l'analogique », in *Sémantique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1979. « Essais ».
- Rousset, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti, 1985.
- Zimmermann, Marie-Claire, « La voix du locuteur dans la *Soledad primera* de Luis de Góngora », in *Autour des « Solitudes », Anejos de Criticón* n° 4, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 51-64.
- Zumthor, Paul, *La mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993. « Poétique ».

La carte et le globe : détails d'un tableau politique (le cas de l'Angleterre au XVI^e siècle)

*'Great Lady of the greatest Isle'
Faerie Queene, E. Spenser*

Souvent évoqués dans les portraits et les tableaux de la Renaissance, la carte et le globe sont les images représentatives d'une époque qui redéfinit la question du territoire et du pouvoir et envisage une nouvelle façon de voir le monde. Pour exemple, dans *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein le Jeune (1533)¹, les deux globes (céleste et terrestre) sont disposés près d'autres instruments de géométrie et d'astronomie comme l'horloge solaire, le quadrant blanc, le cadran solaire polyédrique et le torquetum, d'un livre d'arithmétique ouvert (le traité de Peter Apian, 1527) mais aussi d'un luth et de partitions de musique. Ces objets mis en scène entre les deux ambassadeurs, Jean de Dinteville, sire de Polisy, ambassadeur de François I^{er} auprès de Henry VIII, et Georges de Selves, évêque de Lavaur, lors d'une mission diplomatique en Angleterre, résument les sciences du 'quadrivium' humaniste et sont les symboles d'une ouverture sur le monde, d'un désir de connaissances et d'harmonie qui sont mis au service du pouvoir politique, intellectuel et religieux.

Vu d'encore plus près, le globe céleste est maintenu à une latitude proche de celle de l'Espagne (et donc de l'autorité de Charles Quint) ou de l'Italie (celle du Pape) et le globe terrestre dévoile la ligne de partage du monde entre les Espagnols et les Portugais. Les globes signifient alors de façon symbolique les zones géostratégiques du monde. Ainsi, ce qui pourrait passer pour un détail, un élément purement décoratif d'une vanité, prend tout son sens et mérite, par sa redondance, une étude approfondie.

Le globe est, dès l'Antiquité, un attribut des dieux comme Jupiter ou Hercule. Souvent accompagné du sceptre ou de la couronne, il devient l'emblème des empereurs païens pour signifier leur domination sur le monde, comme le montre cette pièce de monnaie romaine qui circulait à l'époque (I^{er} siècle avant J.C.) avec la Victoire qui se tient debout sur le globe (Fig. 1)².

1 Holbein le Jeune, Hans, *Les Ambassadeurs*, 1533, National Gallery, Londres (NG 1314). On pourra consulter : <http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtpicturaServeur/GenerateurNotice.php?numnotice=A3777>

2 La BNF a consacré une exposition passionnante sur le globe intitulée : « Le globe et son image ». Cette pièce de monnaie (http://expositions.bnf.fr/coro_test/it/3a2/06.htm) est issue



Fig. 1

Victoire debout sur un globe, tenant une couronne et une palme. Denier d'Auguste, revers.
Bibliothèque nationale de France, Monnaies, médailles et antiques, Fonds général, BNC 37.

Avant d'être un instrument du pouvoir, le globe représentait avant tout 'la boule du monde'. Dans le système de Ptolémée, astronome et astrologue grec (vers 90 - vers 168), la terre était le point central de l'univers décrit comme un cercle clos et fini. Les sphères célestes (Fig. 2a, 2b)³ étaient emboîtées et concentriques, intégrées dans une géométrie parfaite et des rapports numériques harmonieux (cf. *Les Harmoniques*), liant étroitement l'astronomie à la musique.

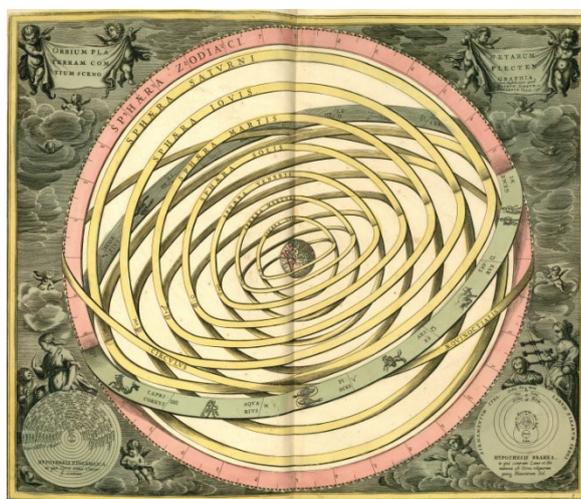


Fig. 2a

Le système de Ptolémée, Atlas céleste, *Harmonia macrocosmica*, Andreas Cellarius, 1708. Université de Strasbourg, Service Commun de la Documentation.

de cette exposition que l'on peut découvrir encore en ligne : http://expositions.bnf.fr/coro_test/borne3.htm

³ Les sphères célestes sont représentées ici et ces images sont issues de l'exposition de la BNF sur « Le globe et son image », http://expositions.bnf.fr/coro_test/it/3a2/01.htm.

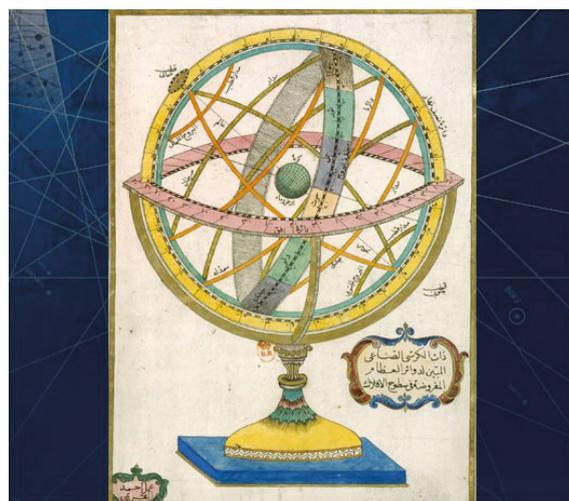


Fig. 2b

Sphère armillaire turque. Mastafa Ibn Abdullah, dit Katib Tchebeli ou Hadj Khalifa, *Le Livre de la description du monde, ou Géographie*, Traduction en turc par Ibrahim Efendi, Constantinople, 1732. Bibliothèque nationale de France, Impr., Rés. G G 18, planche I.

D'origine pythagoricienne, l'harmonie des sphères est une idée largement répandue au XVI^e siècle notamment à travers les dictionnaires des mythographes comme Giraldi ou Cartari⁴ qui évoquent Pythagore et Macrobe (cf. *Les Saturnales*) et qui furent une source d'inspiration pour nombre de poètes et de dramaturges élisabéthains. Cette conception de l'univers perdure jusqu'au XVII^e siècle si l'on pense à *Musurgia Universalis*, l'ouvrage d'Athanase Kircher (Rome, 1650)⁵. Les travaux de Ptolémée ont été transmis par les érudits arabes au début du Moyen Âge et sont connus à la Renaissance à travers l'*Almageste* – un traité de mathématiques et d'astronomie dont l'étude porte sur les nombres, le calcul et la mesure ainsi que sur l'observation des astres et des éclipses – traduit au XV^e siècle par Johannes Müller et Georges de Trébizonde puis au XVI^e siècle par Érasme dans *Comosgraphia* (Bologne, 1477) et *Geographia* (Bâle, 1533) qui sont des compilations de connaissances de la géographie du monde gréco-romain avec les coordonnées des lieux (latitude, longitude) et les méthodes pour dessiner les cartes. L'édition latine fut publiée par Sebastian Münster en 1540 et traduite en cinq langues et en quarante éditions. Cartographe, astronome, mathématicien, ce dernier écrivit la *Cosmographia Universalis* (Bâle, 1544), une description du monde publiée en allemand, en français et en italien comprenant six livres (1544-1598) avec les cartes des différents pays. Au XV^e siècle, les ateliers florentins travaillèrent à compiler et enluminer les traités de Ptolémée⁶ que les puissants italiens comme Borso, Federico da Montefeltro ou Louis XII de France, se disputaient. La préface d'une de ces éditions italiennes *Principe De*

4 Giraldi, *De Deis Gentium* (Bâle, 1548) et Vincenzo Cartari, *Le Imagini De I Dei De Gli Antichi* (1556).

5 Voir aussi *Harmonia Macrocosmica* de Andreas Cellarius (1660).

6 Les travaux de Ptolémée connaissent plusieurs éditions italiennes: 1475 (Vicence), 1478 (Rome), 1480 (Florence).

Gli Astrologi ET de Geografi (Venise, 1564)⁷ montre Ptolémée en train de scruter les astres, le globe à sa droite, posé sur un rocher.

Dans *L'École d'Athènes*, la fresque de Raphaël réalisée en 1509-1510, exposée dans la Chambre de la Signature des Musées du Vatican, Ptolémée est représenté de dos, tenant le globe terrestre (la géographie) en grande discussion avec Zoroastre qui soutient la sphère céleste (l'astronomie) et Raphaël à droite. La réception et la large diffusion de ces images et textes antiques à la Renaissance montrent le goût retrouvé des hommes de la Renaissance pour la géographie, une science qui se développe très rapidement au XVI^e siècle notamment avec l'essor de la navigation.

L'apparition du christianisme avait mis fin un temps aux progrès de la cartographie. Ce monde clos et parfait était l'œuvre de Dieu le Grand Architecte ou Géomètre (selon Platon), représenté au Moyen Âge avec un compas et la main posée sur le globe⁸ pour montrer sa domination sur le monde, comme en témoignent ces enluminures (Fig. 3 a, b).



Fig. 3 et b

Dieu créateur, Guiard des Moulins, Bible historique, Paris, début du XV^e siècle,
Bibliothèque nationale de France, Manuscrits occidentaux, Français 3f. 3v

Cette représentation se répand dans l'art occidental au cours du XVI^e siècle et est reprise par les souverains qui se sont substitués à Dieu. C'est le cas notamment de l'empereur Constantin I^{er} (Fig. 4) au IV^e siècle et de Charlemagne au XI^e siècle (Fig. 5). Le globe devient alors celui du pouvoir impérial, du Saint Empire Romain Germanique. La croix victorieuse qui surmonte le globe indique l'étendue de la religion sur celui-ci.

⁷ Claudio Tolomeo, *Principe De Qui Astrologi ET de Geografi*, Giordano Ziletti, Venise, 1564, (collection Henry Wendt). <http://www.er.uqam.ca/nobel/r14310/Ptolemy/Ziletti.html>

⁸ Lire Catherine Hofmann, Danielle Lecoq, Ève Netchine et Monique Pelletier, *Le Globe et son image*, Paris, BNF, 1995. Les illustrations qui suivent (p. 5-6) sont extraites de cette exposition (http://expositions.bnf.fr/coro_test/borne3.htm)



Fig. 4

Le Paradis et l'image de la cour céleste
où règne le Pantocrator 1460-1465.

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits
occidentaux, Italien 72, Folio 60.

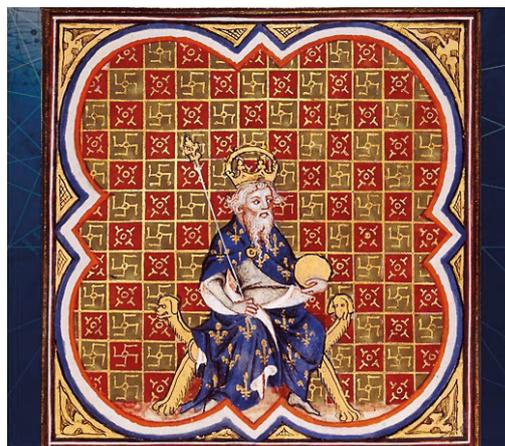


Fig. 5

Charlemagne trônant, *Grandes chroniques
de France de Charles V* vers 1375-1380.

Bibliothèque nationale de France, Manuscrits
occidentaux, Français 2813, Folio 103v.

La croix est bien plus grande que le globe, détail signifiant dans l'iconographie médiévale où la taille des objets avait une importance relative et indiquait dans ce cas la précellence du dieu chrétien sur les affaires humaines et la volonté de convertir toutes les nations au christianisme.

Les différents portraits d'Élisabeth I^{re} montre que cette tradition perdure. Assise sur son trône, elle tient un sceptre dans la main droite et un orbe dans la main gauche, symboles de pouvoir et d'autorité. Par sa forme, l'orbe représente le monde réduit en une petite boule. Après avoir examiné les différents tableaux d'Élisabeth I^{re}, on observe que la main est le plus souvent posée sous le globe comme pour le soutenir ou sur le globe comme pour le dominer : ainsi s'exprime l'étendue du pouvoir et son caractère totalitaire et absolu. Le globe contient à la fois les notions de fini et d'infini, le territoire étant un espace limité mais le pouvoir sur celui-ci étant illimité. Cette image était reproduite dans les pages des actes et des manuscrits de la cour (*Coram Rege*, 1580) pour signifier l'omniprésence et l'omnipotence de la Reine mais aussi dans les portraits en l'honneur du souverain comme le tableau de Nicholas Hilliard (1585) ou d'Isaac Oliver (1592-95), dans les frontispices de la Bible (*The Bishop's Bible*, 1569), dans les ouvrages de la Réforme (*Acts and Monuments* de John Foxe, 1563) ou encore dans les atlas (*General and Rare Memorials pertayning to the Perfect Arte of Navigation* de John Dee, 1577)⁹.

⁹ Ces images de la Reine se trouvent notamment dans le livre de Frances Yates, *Astrea, The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, Pimlico, 1993 (1975).

La gravure de Crispin de Passe (1596) (Fig. 6)¹⁰ apporte une variante à cette représentation en changeant le décor et l'attitude. Entre les deux colonnes impériales surmontées d'un pélican et d'un phénix, la souveraine fixe le globe surmonté de la croix qu'elle soulève de la main pour le montrer. En arrière-plan se dessinent les côtes de l'Angleterre, avec leurs ports et leurs tours défensives ainsi que la flotte au large par temps calme. Imposante, la reine se situe au centre de l'image, devant son pays et tient dans les mains le monde, cette petite boule, jouet de sa puissance.

248



Fig. 6

Crispin de Passe. Elisabeth I entre deux colonnes impériales surmontées par ses insignes d'un pélican dans sa piété et d'un Phoenix. 1596. Source : The map of Wiltshire (detail).

Christopher Saxton, *Atlas of the Counties of England and Wales* (Sp Coll Hunterian Di.1.12). By permission of University of Glasgow Library, Special Collections.

Dans *le portrait de l'Armada* (c.1588)¹¹ commandé par Francis Drake, la main de la souveraine est posée cette fois-ci sur le globe et son regard est fixé au loin. Ses doigts couvrent les Amériques, ces terres fraîchement découvertes par Sir Walter Raleigh et montrent ainsi la domination de l'Angleterre sur les océans et la volonté d'une expansion impérialiste vers le Nouveau Monde. L'arrière-plan

¹⁰ Les différents portraits de la Reine sont répertoriés sur le site suivant : <http://www.elizabethan-portraits.com>

¹¹ Les tableaux sont extraits de *Dynasties Painting in Tudor and Jacobean England 1530-1630*, par Karen Hearn, New York, Rizzoli, 1996. Il s'agit du catalogue de l'exposition qui a eu lieu à la Tate Gallery de Londres en 1995.

est scindé en deux tableaux manichéens, racontant les épisodes de l'Armada : à gauche la victoire de la flotte anglaise baignée dans le soleil et dans l'autre, la défaite de la flotte espagnole balayée par la tempête. Dans le coin à droite au premier plan se trouve une sirène, un petit élément mythologique signifiant puisqu'il rappelle comment la sirène enjôlait les marins pour les entraîner à leur perte, tout comme l'Angleterre vis à vis de l'Espagne.

Dans *The Sieve Portrait*, un tableau réalisé plus tôt en 1583, le globe se trouve à droite de l'image, en arrière-plan. En regardant ce détail de près, nous pouvons apercevoir des navires qui font cap vers l'ouest, probablement pour représenter l'expansion maritime vers le Nouveau Monde. Sur le globe est inscrit la devise « tutto vedo et molto manca » (« Je vois tout et tant fait défaut »). La colonne richement décorée à gauche évoque l'imagerie impériale (la couronne royale, le rapprochement avec Enée). Le tamis est ici symbole de chasteté et de discernement. Le tableau participe du culte de la Reine Vierge qui mène l'Angleterre avec sagesse, en ayant renoncé à l'amour charnel¹².

La présence du globe peut être plus subtile encore dans les toiles. Il se découvre au détour d'une boucle d'oreille dans *The Ditchley Portrait* par exemple ou sur la manche brodée de sa robe dans *The Rainbow Portrait* (1600-1602). Dans ce dernier, la sphère céleste est positionnée au-dessus de la tête du serpent pour montrer que la sagesse et la royauté commandent la nature. Cette image du monde est donc omniprésente, évidente par moments, cachée à d'autres, mais toujours porteuse de sens.

Dans *The Ditchley Portrait* (1592)¹³, le pendant fait écho au globe sur lequel se tient la Reine et dont on perçoit le léger arrondi à gauche. La représentation du souverain les pieds sur le globe ne date pas de la Renaissance et remonte à l'Antiquité. Le Dieu romain Salus, par exemple, est symbolisé le pied sur un globe. Pour les païens, tenir le monde sous son pied avait le même sens que tenir le monde dans sa main. C'était le symbole clair de la puissance impériale, à la fois dominatrice et protectrice. La stature de la Reine est imposante et sa large robe recouvre entièrement la carte. Son regard est fixé vers le Sud et la lumière émane de l'Angleterre et de l'Irlande où son autorité est incontestée. Les pieds sont clairement posés sur la carte de l'Angleterre dont nous voyons les côtes dessinées et plus exactement près de Ditchley, dans le comté d'Oxford – Ditchley étant la propriété du commanditaire de ce tableau, Sir Henry Lee qui chercha à regagner les faveurs de la Reine.

Le symbolisme est transparent : impériale, la Reine domine à la fois l'Angleterre et le monde. Elle domine également le ciel et les éléments de la Nature comme le montrent ces deux tableaux en arrière-plan qui s'opposent et rappellent ceux du *Portrait de l'Armada* – le ciel bleu et paisible de la paix et le ciel sombre et orageux des conflits. Cette vision du monde se résume dans le bijou

12 Voir à ce sujet les ouvrages de Frances Yates, *Astrea, The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, Pimlico, 1993 (1975) et Roy Strong, *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Londres, Pimlico, 1999 et *Gloriana : The Portraits of Queen Elizabeth I*, Londres, Pimlico, 2003.

13 Visible en ligne à l'adresse suivante: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02079/Queen-Elizabeth-I-The-Ditchley-portrait>.

que porte la Souveraine, cette boucle d'oreille qui représente la sphère céleste – l'emblème que portait aussi Henry Lee lors d'un tournoi en l'honneur de la reine (*Accession Day Tilts*). Pour mettre en mots ces images, un sonnet accompagne ce tableau et célèbre les pouvoirs divins d'Élisabeth

Dans ce tableau, la carte géographique, qui est une autre façon de représenter les territoires, sert également à honorer le souverain. Elle n'est pas purement décorative comme nous l'avons vu mais revêt un sens politique. Au XVI^e siècle, la cartographie est à la fois une science et un art¹⁴ au service de la politique. Deuxième puissance européenne, l'Angleterre est pourtant isolée de ses alliés et de ses partenaires commerciaux. Le pays est relativement affaibli par des révolutions religieuses qui provoquent des divisions dans le pays (1534) et l'animosité de François I^{er} et de Charles V outre-manche. Boulogne tombe en 1549, Calais est perdu en 1558. Le pays se stabilise et se consolide dans les années 1560 avec la signature des traités d'Edimbourg en 1559-1560 et de Troyes en 1564. Une série de complots déjoués en 1563-64 et la destitution de Marie Stuart en 1568-1571 permettent également un peu plus de sérénité sur le plan politique. Néanmoins la peur d'une invasion et d'une domination étrangère est toujours présente, notamment venant de l'Espagne dans les années 1580. Le commerce est encouragé au nord des Pays-Bas, en Allemagne, du côté de la mer Baltique et vers l'Afrique de l'Ouest. Le recours aux cartes géographiques apparaît dans ce contexte-là. Il devenait nécessaire d'effectuer des relevés topographiques et de cartographier l'Angleterre pour des raisons militaires, stratégiques et mercantiles. Deux types de cartes voient alors le jour : les cartes des navigateurs, des diplomates et des militaires et celles qui servaient à célébrer les souverains.

Les premières cartes du pays ne sont pas précises¹⁵. L'Angleterre y est même représentée de façon informe comme le montre une carte de 1550 de Sebastian Münster qui, rappelons-le, publia la *Cosmographia* de Ptolémée en 1540, et fut le premier à publier une carte séparée de l'Angleterre.

Les cartes s'attachent à faire apparaître les cours d'eau et les ports qui sont des villes prospères tournées vers la mer et les échanges commerciaux. Sur les cartes étaient représentées aussi les tours défensives, les monts, les forêts et les villes importantes mais les routes n'étaient pas dessinées, comme sur la carte de George Lily dans *Descriptio Britanniae, Scotiae, Hyberniae et Orchadum*, publié à Rome en 1546 et en Angleterre en 1552. Des éléments décoratifs voire mythologiques apparaissent sur la carte comme des galions et des poissons.

Les cartes de l'Angleterre sont très nombreuses au XVI^e siècle (près de 800)¹⁶ avec la parution notamment des atlas et des guides. Elles s'affinent et deviennent

14 À ce sujet, lire *Histoire de la cartographie*, l'excellente exposition virtuelle de la Bibliothèque Nationale de France : <http://expositions.bnf.fr/cartes/index.htm>

15 La première carte d'Angleterre fut établie au XIII^e siècle par le frère Paris (1200-1259), un moine bénédictin et chroniqueur. Ses cartes incluent une mappemonde et l'itinéraire entre Londres et Rome avec un diagramme comprenant les sept royaumes de l'Angleterre anglo-saxonne. Sur cette carte étaient représentés les maisons, les tours et leurs créneaux, les monastères identifiables à leurs croix.

16 Voir à ce sujet l'article de Jane Avner, « Mental maps : the labyrinths of an Elizabethan garden. Cowdray 1591 », dans *Cartes, Paysages, Territoires*, dir. Ronald Shusterman, Presses Universitaires de Bordeaux, Université Paris XIII, 2000.

au cours du siècle plus précises. La publication des premiers atlas nationaux d'Angleterre fut liée à la politique, c'est le cas de l'atlas de John Speed, *Théâtre de l'Empire de Grande-Bretagne* (1611-12) qui déploie une série de cartes d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande pour montrer l'autorité de Jacques I^{er} à régner sur un royaume uni.

Les cartes nautiques, quant à elles, témoignent de l'expansion maritime. Faites au compas, elles donnent des repères à la navigation en situant les caps, les îles, les estuaires, les roses des vents tout en incluant des armoiries, des symboles religieux et des dessins d'animaux. Au XIV^e et XV^e siècles, les portulans sont de superbes cartes décorées. L'atlas des portulans de Battista Agnese (1544) déploie l'expansion maritime de l'époque en décrivant les ports, en repérant les îles et en détaillant les côtes de l'Amérique (Christophe Colomb, 1492)¹⁷, des Caraïbes ou la route des Indes (Vasco de Gama). L'orientation se faisait en fonction des étoiles. Au XVI^e siècle apparaissent les degrés, les longitudes et les latitudes. Les cartes définissent les territoires : celle du cartographe Diego Gutierrez, par exemple, en 1562, légitime les terres espagnoles avec blasons et armoiries. En 1570, sous l'impulsion du cartographe hollandais Mercator, Ortelius publie un recueil de cartes important appelé *Theatrum Orbis Terrarum* (« Le théâtre du monde »). Le titre n'est pas sans rappeler la devise du théâtre de Shakespeare en forme de globe (1599) – devise que porte Hercule, avec le globe sur ses épaules, à l'entrée du théâtre : « Totus mundus agit histrionem »¹⁸, « le monde entier est un théâtre » (*As You Like It*). Le titre d'Ortelius montre que la séparation entre l'art et la science n'est pas encore faite et que la carte reste un outil de représentation du monde au sens subjectif et théâtral du terme avec ses éléments mythologiques (la sirène...) et sa symbolique animale (les baleines, l'ours pour évoquer la Russie, ...)¹⁹.

Peu de temps après, en 1579, Christopher Saxton publie *The Atlas of the Counties of England and Wales* (Londres) avec 35 cartes colorées des comtés anglais. Ce projet est soutenu par William Cecil, Lord Burghley et financé par Thomas Seckford dont on peut voir les devises et les armoiries. Le frontispice de l'atlas²⁰ représente la reine Élisabeth sur son trône, au centre, avec les attributs de la royauté, protectrice des sciences, en particulier de la géographie et de l'astronomie qui se trouvent à ses côtés. Le titre apparaît en latin dans un cartouche décoré avec des éléments décoratifs, surmonté des armes royales. Le texte est destiné à louer la gloire de la souveraine. Les cartes qui suivent sont ornementales avec des illustrations incluant des navires élisabéthains, des poissons, des monstres marins, etc... Les échelles comportent des incohérences mais ce qui importe avant tout, c'est de donner une impression de topographie (Fig. 7),

17 La carte de Martin Waldseemüller (1507) est la première à nommer l'Amérique (Amérique du Sud) en hommage à Amerigo Vespucci.

18 Citation de Petronius dans *Policraticus* de Jean de Salisbury.

19 Voir *L'épopée cartographique - 100 exemples de cartes qui ont dessiné le monde*, sous la direction de John O.E. Clark, Bath, Parragon, 2006.

20 Glasgow University Library Special Collections Department : Christopher Saxton, *Atlas of the Counties of England and Wales*, Londres, c.1579 (Sp Coll Hunterian Di.1.12land) : <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/june2002.html>

plutôt que l'exactitude des lieux²¹. Chaque carte exprime la souveraineté d'Élisabeth et le devoir d'allégeance. Présente sur chaque carte, la souveraine réaffirme son autorité.



Fig. 7

The map of Wiltshire (detail). Christopher Saxton, *Atlas of the Counties of England and Wales* (Sp Coll Hunterian Di.1.12). By permission of University of Glasgow Library, Special Collections

Ainsi la carte géographique, qu'elle soit représentée dans les portraits ou les atlas, exprime l'impérialisme et l'hégémonie d'Élisabeth. Elle joue en cela les mêmes fonctions que le globe. Détails dans le tableau politique, la carte et le globe révèlent qu'il y avait des échanges d'idées entre les arts et les sciences au service d'une même représentation ou pour être plus juste, d'une même mise en scène politique. Pour clore cette étude, il est intéressant de voir comment ces codes sont relus aujourd'hui et comment le cinéma se les ait réappropriés.

Le film *Elizabeth – The Golden Age* (2007) – remémore les difficultés que rencontra la reine Élisabeth pour asseoir son pouvoir au sein et en-dehors du royaume, déjouant les complots de Marie Stuart exilée en Écosse (1587) et des catholiques fondamentalistes ligués aux Français et aux Espagnols. Shekhar Kapur, le réalisateur, décrit un pays menacé de l'intérieur et de l'extérieur et comment la Reine, vouée à son pays, tient face au danger. Cate Blanchett traduit également dans son jeu les sentiments et les doutes de cette reine qui, dans l'abnégation, mène non seulement un combat politique mais aussi un combat contre elle-même pour conserver l'image qu'elle véhicule, celle de la *Reine Vierge*, toute puissante.

Le film – même si il est romancé – évoque à quel point le pays est à ce moment-là isolé et en proie à de fortes turbulences. Suite à l'exécution de Marie Stuart et à l'interception par Francis Drake d'un convoi espagnol qui transpor-

21 Lire « Mapping the Kingdom » de David Ducros, Université de Montpellier dans *Cartes, paysages, territoires* dir. Ronald Shusterman, Université de Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000, p. 132-152.

taut de l'or, l'Espagne se soulève et décide de mener l'offensive contre l'Angleterre en mai 1588. Francis Drake est envoyé défendre la Manche. Les forces de l'Espagne et de la France réunies (entre 10 000 et 15 000 hommes) sont bien plus fortes que celles de l'Angleterre (3 000 hommes) (timing : 1'12/ 1'17) Le réalisateur décide de visualiser ce rapport de forces sur une carte immense peinte à même le sol dans la salle des cartes géographiques (*The map room*, bonus 2'55)²². On peut y voir sur la carte l'Angleterre, l'Irlande, l'Espagne, la France et le Nord de l'Europe. Filmés d'en haut (1'17'34), nous voyons ces personnages tout petits se déplacer sur cette carte de l'Europe qui fait penser à un vaste échiquier, ce que nous confirme le réalisateur dans les explications données dans le film (voir bonus). Les forces françaises du Duc de Parme sont matérialisées par de grands pions dorés et l'Armada espagnole par un imposant galion tout en or également qui pointe le cap vers l'Angleterre. Ces éléments décoratifs servent les besoins narratifs de façon très efficace.

La Reine tournoie sur cette carte avec sa robe violette alors que, l'air grave, ses conseillers restent eux statiques, immobiles. Ils entrent et sortent de la carte. La Reine se tient d'abord sur l'Espagne puis se dirige vers le galion espagnol, et marche autour de lui comme pour l'encercler, puis remonte vers l'Angleterre et de sa baguette, pointe la ville de Tilbury où les forces anglaises défendent la Tamise (3 000 hommes). En stratégie, elle calcule les forces en présence et se tient seule sur cette carte. Le metteur en scène a voulu montrer ici que les décisions lui appartenaient seule. La caméra remonte de nouveau et la Reine apparaît au centre de la carte, imposante par sa robe violette, s'opposant physiquement au galion espagnol. Puis la caméra redescend, et le galion est vu en gros plan, au centre de l'image, menaçant, Élisabeth étant agenouillée et en arrière-plan. Le face-à-face entre les deux puissances est exprimé ici avec force. L'image d'Élisabeth seule et debout sur la carte (1'41) est reprise à la fin du film pour célébrer sa gloire et sa puissance. Vue une fois encore d'en haut, la caméra tourne autour d'elle et en fait son centre. Cette image n'est pas sans rappeler *The Ditchley Portrait* (1592) peint après l'épisode de l'Armada. Le réalisateur s'en est peut-être inspiré pour sa mise en scène.

Les cartes sont évoquées à d'autres moments aussi dans le film. Elles sont étalées sur les tables à cartes dans les navires de guerre ou sous les tentes des campements (1'26, 1'32), et volent, balayées par le vent lors de la tempête. Le metteur en scène a choisi d'intensifier le moment dramatique en déchainant les éléments naturels (l'orage, les éclairs, les vents violents). Il montre la Reine qui, réveillée par l'orage, se lève et contemple du haut de la falaise sa flotte qui, par effet, se trouve toute petite dans la tourmente de la bataille, les éclairs dans le ciel, scène qui rappelle la vignette droite dans *The Armada Portrait* (1588).

À ce moment-là, un gros plan est fait sur John Dee qui lit la carte des astres et observe le ciel dans sa tour (1'34), évoquant en nous la magie et les anciennes

22 Il existait à la Renaissance des salles ou des galeries dédiées aux cartes géographiques. C'est le cas, par exemple, au Musée du Vatican (Rome) où 40 cartes d'Ignazio Danti représentent les provinces d'Italie et les possessions de l'Église à la fin du XVI^e siècle (1580-1585) et au Palazzo Vecchio (Florence) où l'on peut voir les cartes du même artiste peintes à l'huile sur 53 portes d'armoires.

croyances. Le spectateur sent à ce moment-là que l'Angleterre est à un tournant de son histoire, face à son destin. Ces scènes sont très shakespeariennes dans le sens où elles peuvent faire penser à *Macbeth* par exemple et à l'interprétation qu'en a fait Orson Wells (la scène avec les sorcières) ou au *Roi Lear* (le roi dans la lande dévastée par la tempête et la scène de la falaise).

Cartes militaires et stratégiques, elles sont aussi, dans le film, l'expression de la conquête des territoires du Nouveau Monde et des découvertes de Sir Walter Raleigh (1552-1618), interprété par Clive Owen.

Avec exaltation, l'explorateur décrit à Élisabeth ces voyages et cette terre qu'il a trouvée et appelée « *Virginia* » (1584) (25'49). Séduite par l'homme avec lequel on lui prête une aventure dans le film, mais aussi par l'exotisme de ces ailleurs géographiques, elle montre sa curiosité et demande à l'aventurier de lui raconter ses expéditions. Après la victoire de l'Armada à laquelle Raleigh a contribué, la souveraine rend visite aux Raleigh. Le globe est posé sur la table de travail de Raleigh avec les cartes géographiques (1'39'14 et '37), une façon symbolique d'évoquer les voyages qu'il a effectués (1584 -1585) et ceux à venir (la découverte de Roanoke Island, 1595, le départ pour l'El Dorado en 1595 ou la découverte de la Guyane en 1616)²³. C'est aussi symboliser l'audace d'une Angleterre conquérante.

Après avoir attentivement étudié ces différentes scènes, nous nous rendons compte que le réalisateur Shekhar Kapur connaît les codes élisabéthains du pouvoir — en s'inspirant très probablement des grandes toiles et pièces de l'époque — et qu'il a su habilement les mettre en scène pour retraduire cet âge d'or de l'Angleterre²⁴.

Dans les tableaux de la Renaissance, la carte et le globe ne sont pas des éléments purement ornementaux. Ces détails éclairent et confortent le sens général de l'œuvre, un sens le plus souvent politique. Le globe est associé à une vision large et hégémonique de l'univers. De l'Antiquité à la Renaissance, il est l'attribut des dieux, puis de Dieu. Par glissements, il devient celui des rois qui se prennent pour des dieux. Réduite à une petite boule, le globe devient le jouet du souverain qu'il tient dans sa main ou qu'il roule sous ses pieds, objet de vanité qu'il exhibe aussi dans ses palais²⁵. Ces représentations qui datent de l'Antiquité changent peu et perdurent au-delà du XVI^e siècle, si l'on pense aux représentations de Louis XIV par exemple. Elles inspirent également le cinéma contemporain avec cette scène célèbre dans *Le Dictateur* (1940) où Charlie Chaplin, incarnant le dictateur Hynkel, joue et danse avec le globe.

La surface plane de la carte est une autre façon d'évoquer le pouvoir du souverain. Représentée dans les tableaux ou à même le sol dans la salle de géo-

23 Sir Walter Raleigh écrit *The History of the World* (1614) quand il fut en détention. *A Report of the Truth of the Fight about the Isles of Acores* (1591) and *The Discovery of the Large Rich Beautiful Empire of Guiana* (1596) sont publiés dans *The Works of Sir Walter Raleigh* par Sir Walter Raleigh, William Oldys et Thomas Birch (Oxford, Oxford University Press, 8 vols., 1829), qui contient aussi des œuvres posthumes.

24 Cette conclusion rejoint les propos de son décorateur qui parle de leur souci constant de respecter l'Histoire. Voir les bonus du film.

25 Voir le globe monumental du Palais Vecchio, dans la salle ces cartes géographiques, à Florence ou les globes de Coronelli offerts à Louis XIV à la fin du XVII^e siècle.

graphie, la Reine marche symboliquement sur la carte d'Angleterre, comme elle parcourt physiquement son royaume lors de ses cortèges²⁶. Le cinéma, une fois encore, a repris cette idée-là dans *Elizabeth I- The Golden Age* de Shekhar Kapur. En rouleaux ou déployées sur les tables de navigation, les cartes montrent l'esprit de conquête, l'audace et la curiosité de ces explorateurs, encouragés par leurs souverains, qui partent vers le Nouveau Monde. Ces cartes comportent encore des éléments mythologiques mais peu à peu, elles abandonnent les anciennes croyances, pour servir davantage un discours scientifique et ses réalités qu'un discours politique et ses images.

Cécile MAURÉ
Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP, EA 4299

26 Voir John Nichols (éd.), *The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth*, New York, AMS Press, 1966 (Londres, Nichols, 1823).

Bibliographie

Sources primaires

- Cartari, Vincenzo, *Le Imagini De I Dei De gli Antichi* (Venise, 1556), éd. Ginetta Auzzas, Federica Martignago, Manlio Pastore Stocchi & Paola Rigo, Vicenza, Neri Pozza, 1996.
- Giraldi, Lilio Gregorio, *De Deis Gentium* (Basel, 1548), New York et Londres, Garland, 1976.
- Raleigh, Sir Walter, Oldys, William & Birch, Thomas, *The Works of Sir Walter Raleigh*, Oxford, Oxford University Press, 8 vols., 1829.
- Tolomeo, Claudio, *Principe De Gli Astrologi Et de Geografi*, Giordano Ziletti, Venise, 1564, (collection Henry Wendt).

Sources secondaires

- Avner, Jane, « Mental maps: the labyrinths of an Elizabethan garden. Cowdray 1591 », in *Cartes, Paysages, Territoires*, dir. Ronald Shuſterman, Presses Universitaires de Bordeaux, Université Paris 13, 2000.
- Clark, John O.E., *Lépopée cartographique – 100 exemples de cartes qui ont dessiné le monde*, Bath, Parragon, 2006.
- Ducros, David, « Mapping the Kingdom » dans *Cartes, paysages, territoires* de Ronald Shuſterman, Université de Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000, p. 132-152.
- Hearn, Karen, *Dynasties Painting in Tudor and Jacobean England 1530-1630*, New York, Rizzoli, 1996.
- Laroque, François, « Shakespeare et la géographie imaginaire de l'Europe » in Yves Peyré & Pierre Kapitaniak (éd.), *Shakespeare et l'Europe de la Renaissance, Actes du Congrès de la Société Française Shakespeare*, Paris : Société française Shakespeare, p 151-171.
- Nichols, John (éd.), *The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth*, New York, AMS Press, 1966 (Londres, Nichols, 1823).
- Palliser, D.M., *The Age of Elizabeth, England under the later Tudors 1547-1603*, Londres et New York, Longman, 1983.
- Strong, Roy, *Portraits of Queen Elizabeth I*, Clarendon Press, Oxford, 1963.
- , *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Londres, Pimlico, 1999 (1977).
- , *Gloriana : The Portraits of Queen Elizabeth I*, Londres, Pimlico, 2003.
- Yates, Frances, *Aſtrea, The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, Pimlico, 1993 (1975).

Webographie

- Bibliothèque Nationale de France, exposition en ligne : « Le globe et son image » : http://expositions.bnf.fr/coro_test/borne3.htm
- Bibliothèque Nationale de France, exposition en ligne : « L'histoire de la cartographie » : <http://expositions.bnf.fr/cartes/index.htm>
- British Library, online gallery, exposition en ligne : 'The unveiling of Britain': <http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/unvbrit/>
- Glasgow University Library, Special Collections Department : <http://www.gla.ac.uk/services/specialcollections/>
- Les portraits élisabéthains : <http://www.elizabethan-portraits.com>
- Utpictura18 : <http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtpicturaServeur/Nouveautes.php>

« Dans les bras de Neptune enlacée » : corps insulaire de l'Angleterre, d'Élisabeth I^{re} à Jacques I^{er}

Dans l'un des célèbres portraits d'Élisabeth I^{re} que l'on peut voir à la National Gallery de Londres, le « Ditchley portrait »¹, qui date de 1592, le corps même de la reine, tel qu'il apparaît dans le tableau, semble évoquer l'insularité de l'Angleterre et donne l'impression d'être une partie intégrante de la carte du pays dessinée sur le sol et dont la reine semble surgir ici comme un relief. Elisabeth est, en effet, une île dans ses représentations, dont celle de la reine vierge, territoire imprenable se confondant avec l'île forteresse que l'ennemi espagnol ne peut envahir, tout comme son beau-frère, Philippe II, veuf de Marie Tudor, n'avait pu la convaincre d'un mariage espagnol.



Fig. 1

Christopher Saxton, *Atlas of England and Wales*, 1574-1579, frontispiece.

By permission of the Folger Shakespeare Library.

¹ Visible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02079/Queen-Elizabeth-I-The-Ditchley-portrait>.

Son corps même semble parfois figurer la représentation du pays, comme dans le frontispice de l'Atlas de Christopher Saxton, *Atlas of England and Wales* (Atlas de l'Angleterre et du pays de Galles) publié en 1579, montrant la reine Élisabeth trônant au centre de l'image, et entourée de deux figures masculines censées représenter (à droite) la géographie et (à gauche) l'astronomie (FIG 1). L'ouvrage étant clairement, par son titre, un atlas, c'est donc la reine qui, au lieu d'une carte, et au moins sur ce frontispice, est censée figurer une représentation cartographique du pays dont elle est la souveraine. C'est son corps qui annonce, sur le frontispice, les représentations cartographiques à venir. On a donc l'impression que la reine, dans nombre de ses représentations, en particulier iconographiques, se confond avec le pays même, y compris dans sa représentation corporelle. On peut se référer également à la page de titre de l'ouvrage politique de John Case, *Sphaera civitatis* (1588)², où ses bras entourent le royaume (Angleterre, France et Irlande) et où le corps de la reine se confond à la fois avec une représentation ptolémaïque du monde et avec le gouvernement de son pays dont les vertus sont figurées par les sphères. Le corps d'Élisabeth est donc un pays-monde, monde limité bien sûr, fini, isolé dans sa représentation, et dont l'*omphalos* semble souligner l'anglo-centrisme de cette représentation politique.

L'insistance d'Élisabeth I^{re} sur la nécessité de sa virginité, qu'elle affirme déjà dans une réponse au Parlement dès 1559, un an après son accession au trône, virginité ou chasteté dont on ne sait bien sûr si le terme doit se comprendre au sens strict ou s'il s'agit d'une métaphore de la vertu, renforce l'idée d'isolement corporel de la reine et d'une association avec l'île. Dans sa pièce de 1584 *The Arraignment of Paris (Le Jugement de Paris)*, George Peele utilise un jeu de mot qui associe Élisabeth (Eliza) aux Champs Élysées (Elizium) : « *The place Elizium hight, and of the place, / Her name that governes there Eliza is* »³. Les Champs Élysées étant depuis Pindare (dans les *Olympiques*) assimilés aux mythiques îles Fortunées (ou îles des Bienheureux), Élisabeth devient donc, chez Peele, la représentation spatiale de ces îles de légende, très souvent associées à l'Angleterre par les poètes de son temps. J'y reviendrai un peu plus tard.

2 Queen Elizabeth I, Title page to John Case's *Sphaera Civitatis*, Oxford 1588 Fitzwilliam Museum Cambridge UK, visible en ligne à partir de : <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/opac-direct/35995.html>

3 Cité par Josephine Waters Bennett dans son article "Britain among the Fortunate Isles", *Studies in Philology*, vol. 53, N°2 (Apr., 1956), p. 114-40, ici p. 125).



Fig. 2

O caput elleboro dignum [Monde dans une tête de fou], Oronce Fine, 1590. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7710391q>



Fig. 3

Apian Petrus. *La cosmographie : traictant de toutes les régions, pays, villes & citez du monde, par artifice astronomique*, nouv. Trad. De latin en françois par Gemma Frisius, 1553. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54637z>

On le sait, le développement de la cartographie au XVI^e siècle se fait parallèlement à celui de l'anatomie, et il arrive très souvent que la représentation cartographique d'un territoire se présente comme une anatomie, que la carte d'un

territoire soit aussi celle d'un corps ou de la partie d'un corps. On connaît par exemple la célèbre représentation du « monde dans une tête de fou », conservée à la BnF (qui date de 1590, « *O caput elleboro dignum* ») (voir Fig. 2), représentation satirique de la vanité et de la folie du monde. Comme l'a bien montré Bernhard Klein⁴, le rapport entre la carte et le corps est essentiel. Selon Klein, c'est en particulier Petrus Apian, dans sa *Cosmographie* (1553), qui, en décrivant la différence entre géographie et chorographie (description régionale, alors que la géographie est une description du monde), indique le rapport entre la carte géographique avec le corps, et chorographique avec les parties du corps (voir Fig. 3). Les fleuves sont d'ailleurs souvent considérés comme les « veines » du pays. Klein rappelle également l'importance (souvent exprimée dans les préfaces écrites par les cartographes) du geste de suivre les traits de cartes avec le doigt, qui équivaut pour eux à un véritable voyage de nature physique. Enfin, Klein note que les représentations cartographiques du corps sont bien souvent des figures féminines. Par exemple, le cartographe allemand Sébastien Münster, dans sa *Cosmographia* (édition de 1588), inclut la carte d'une Europe féminisée, et souveraine, centre névralgique du monde et qui semble être une île dans l'océan du monde. Dans la littérature anglaise de l'époque, la représentation cartographique d'un corps féminin peut aussi rappeler l'élegie de John Donne (« *To His Mistress Going to Bed* »), où le poète voit dans le corps de la femme une *mappa mundi* sur laquelle il peut voyager du bout des doigts et qui le conduira jusqu'au Nouveau Monde :

*O, my America, my Newfoundland,
My kingdom, safest when with one man mann'd,
My mine of precious stones, my empery;
How am I blest in thus discovering thee!*⁵

La représentation d'Élisabeth I^{re} est donc fortement marquée par l'idée d'une forteresse imprenable, image renforcée par la propagande entourant la victoire de 1588 contre l'Armada. À partir de ce contexte d'une représentation de l'Angleterre par la figure féminine et souveraine d'Élisabeth, île imprenable, représentation où les « deux corps » de la reine – le corps humain et le corps symbolique – se confondent, pour reprendre l'expression de Kantorowicz, j'aimerais maintenant me poser la question de cette représentation lorsque, en 1603, la reine meurt et que le nouveau souverain, Jacques I^{er}, jusque-là Jacques VI d'Écosse, accède au trône d'Angleterre. Dans la perspective d'une telle représentation du royaume, son arrivée au pouvoir pose d'abord et essentiellement la question du genre (*gender*) : comment le royaume passe-t-il d'une représentation féminisée à une représentation (éventuellement) masculinisée ? Ensuite, se

4 Bernhard Klein, *Maps and the Writing of Space in Early Modern England and Ireland*, London, Palgrave, 2001.

5 « Ô toi, mon Amérique, terre neuve pour moi ! / Royaume plus sûrement gardé par un seul homme, / Ma mine de pierres précieuses, mon empire, / Que je suis bienheureux d'ainsi te découvrir » (John Donne, *Poésie*, traduction et édition Robert Ellrodt, Paris, Imprimerie Nationale, 1993, p. 205).

pose la question du lien symbolique entre Jacques I^{er} et son royaume. En effet, le nouveau souverain n'a jamais mis les pieds dans ce pays auparavant. Avant d'arriver à Londres, il lui faut accomplir au cours de l'année 1603 un voyage à travers le pays depuis l'Écosse, avec quelques étapes plus ou moins prolongées par l'épidémie de peste qui sévit alors à Londres : Berwick (la ville la plus septentrionale d'Angleterre), puis Widdrington, Newcastle, Durham, York, Doncaster, Newark, Burley, Royston et Theobalds⁶. Il n'accomplit son arrivée officielle à Londres qu'en 1604.

Le périple de l'Écosse à Londres peut être considéré comme une sorte d'apprentissage du territoire sur lequel il règne désormais. Cette connaissance du pays dans sa réalité géographique fait d'ailleurs partie des conseils traditionnels donnés aux Princes : dans les diverses « éducations » des Princes du XVI^e siècle, celle d'Érasme, par exemple, l'on trouve la nécessité de bien connaître son royaume afin de le bien gouverner⁷. Cette nécessité se retrouve à l'époque de Jacques I^{er}, puisqu'en 1607, le topographe John Norden conseille au roi, dans son *Surveyors' Dialogue* (le dialogue des arpenteurs) d'être familier de son propre territoire (« *It well befitteth a Prince to be trulie acquaynted with his owne territorie* »⁸ ; il sied au Prince de bien connaître son propre territoire). Comme on l'a vu, au début du XVII^e siècle, cette connaissance peut passer par la lecture d'une carte et non plus seulement par le voyage à cheval.

Enfin, et cette question est essentielle pour ce qui concerne l'insularité du pays, l'arrivée de Jacques I^{er} au pouvoir pose la question de la définition géographique du territoire. D'un côté, on peut dire que l'addition de l'Écosse aux territoires sur lesquels règne le souverain pourrait parfaire le caractère insulaire du pays, puisque, avant cette date, on ne peut pas dire que l'Angleterre soit une île, même si, comme on le voit par exemple dans le fameux monologue de Jean de Gand dans le *Richard II* de Shakespeare, elle est parfois définie comme telle. Dans son monologue, Jean de Gand compare l'Angleterre à un jardin, mais la nomme également « île porteuse de sceptres », « Cette pierre précieuse sertie dans une mer d'argent », ou encore « l'Angleterre, que ceinture la mer triomphante » (*Richard II*, II. 1. 41, 46, 61⁹), suggérant donc l'idée d'un isolement du pays, d'une royaume-île où l'on choisit de ne pas voir le voisin écossais. Avec l'ajout de l'Écosse (le pays de Galles fait déjà partie du royaume), la Grande-Bretagne pourrait donc, cette fois, être véritablement une île. Néanmoins, l'arrivée au pouvoir d'un étranger peut mettre en péril l'homogénéité de cette île. De plus, l'union des deux pays ne s'accomplit que partiellement et symboliquement puisque, bien que le même souverain règne sur les deux royaumes, Écosse et Angleterre demeurent des entités politiques indépendantes, et ce jusqu'au début du XVIII^e siècle avec l'Acte d'Union. Jusque-là, le « royaume de

6 Sur cet itinéraire, voir Alan Stewart, *The Cradle King. A Life of James VI & I*, Londres, Chatto & Windus, 2003, p. 1168.

7 Voir Lester K. Born, « Erasmus on Political Ethics : the *Institutio Principis Christiani* », *Political Science Quarterly*, vol. 43, n°4 (déc. 1928), p. 520-43, ici p. 531.

8 *The Surveyors Dialogue*, p. 18, cité par Bernhard Klein, *op. cit.*, p. 88.

9 *Richard II*, trad. Jean-Michel Déprats, in *Histoires*, vol. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 54-56.

Grande-Bretagne » n'existe pas véritablement, même si le terme est fréquemment employé, à commencer par le roi lui-même. Dans sa « Proclamation » au parlement datant d'octobre 1604, il se nomme « roi de Grande-Bretagne » et parle de l'union, « ou plutôt la réunion de ces deux puissants, fameux et anciens royaumes d'Angleterre et d'Écosse sous une seule couronne impériale ».

Enfin, on peut aussi se poser la question de la colonisation dans la problématique de la représentation géographique et symbolique du royaume : l'Angleterre commence, sans grand succès, à coloniser le Nouveau Monde à la fin du XVI^e siècle sous le règne d'Élisabeth, puis au début du XVII^e siècle, pendant le règne de Jacques I^{er}. Cet élargissement du territoire peut-il être vu comme une autre remise en question de l'insularité du pays ? Ou bien lui donne-t-il plus de force, de pouvoir et de caractère impérial ?

Partons donc de 1603, année de l'accession au trône de Jacques I^{er}. Lors de cette accession, plusieurs poètes en profitent pour tenter de s'attirer les faveurs du nouveau souverain, en lui adressant par exemple des œuvres poétiques ; d'autres participeront aux célébrations londoniennes de l'accession avec l'écriture de spectacles créés spécialement pour cette occasion. J'aimerais tout d'abord m'intéresser à un texte qui est particulièrement pertinent sur cette question de la représentation géographique. Il s'agit du *Panegyrike Congratulatoire*¹⁰ (compliment en forme de panégyrique) écrit par le poète, dramaturge et historien Samuel Daniel, qu'il présente au roi alors que celui-ci est encore en voyage entre l'Écosse et l'Angleterre au cours de l'année 1603.

Samuel Daniel naît en 1562 et meurt en 1619. Il est étudiant à Oxford, où il devient l'ami de John Florio, le traducteur de Montaigne en anglais, et où il aurait rencontré Giordano Bruno, si l'on en croit le préfacier de sa traduction des emblèmes de Paolo Giovio. Il est proche du cercle de la comtesse de Pembroke, sœur de Philip Sidney. Après sa traduction de Giovio, il écrit des pièces de théâtre (pastorales, théâtre politique, une *Cléopâtre*) des poèmes (recueil de sonnets néo-pétrarquistes, *Delia*, des poèmes narratifs, historiques), des masques de cour, une histoire de l'Angleterre en prose ainsi qu'un traité de poésie (*La Défense de la Rime*, qui paraît la même année que le *Panégyrique*, 1603). C'est donc un contemporain de Shakespeare, très prolifique, considéré comme un auteur majeur à l'époque et encore aujourd'hui.

En 1603, Samuel Daniel tente donc de se faire connaître auprès du nouveau roi. Il est d'ailleurs rapidement nommé grand maître des cérémonies auprès de la reine Anne, ce qui lui permettra d'écrire plusieurs spectacles de cour ou masques. Il est aussi proche du jeune prince Henry.

Le *Panégyrique* de Daniel, qui comprend 584 vers est, selon la tradition classique, un éloge. On aurait pu s'attendre à un simple éloge du nouveau roi, mais en l'occurrence, ce panégyrique s'adresse à la fois à Jacques I^{er} et à l'Angleterre, ce qui est, en un certain sens, conforme au modèle classique puisque les panégyriques classiques pouvaient faire l'éloge d'un lieu ou d'une personne.

¹⁰ Édition utilisée : Daniel, Samuel, *A panegyrike congratulatoire to the Kings Maiestie Also certaine epistles*, Londres, 1603, consultée sur la base de données LION (Literature Online).

Mais Daniel, quant à lui, choisit de s'adresser à la fois au souverain et au pays. Le début du poème évoque l'Angleterre comme une figure féminine :

... yet could she never be
Thus blest at home, nor ever come to grow
To be intire in her full Orbe till now.¹¹

Au regard de ce que nous avons déjà fait remarquer à propos de la représentation d'Élisabeth I^{re}, on pourrait penser que cette figure féminine est une allusion à la reine défunte, mais il n'en est rien. Daniel fait d'ailleurs peu référence à la reine Élisabeth dont il ne cite pas le nom. Il en parle indirectement, s'adressant au roi et s'excusant de pleurer la reine : « *And give us leave if we / Rejoyce and mourne, that cannot without wrong, / So soone forget her, we enjoyde so long* »¹². Cette allusion semble être un passage obligé, puisque Daniel ne s'y attarde guère. Et au vers 77, il enterre la reine pour de bon, en écrivant : « Qu'elle repose en paix ». Les références à l'Angleterre ne sont donc pas liées à la souveraine qui vient de mourir. En fait, dans le poème, Daniel tente bien d'établir une continuité historique entre le royaume anglais et Jacques I^{er}, mais en évoquant plutôt l'histoire que l'actualité et notamment la figure d'Henry VII, arrière-arrière grand-père du roi, et souverain ayant mis fin à la guerre des Deux-Roses.

On note dans le poème l'abondance de métaphores géographiques, notamment dans toute la partie qui concerne les conseils au roi, comme si le bon gouvernement du nouveau souverain dépendait de sa conscience du territoire britannique. En cela, le poème est conforme à l'idée que le souverain doit bien connaître son territoire. Mais le roi lui-même devient aussi élément géographique. Ainsi, il est comparé à ces « grands fleuves qui coulent lentement », tandis que les « petits torrents qui rugissent plus fort [...] travaillent beaucoup moins » (v. 249 et 252). Daniel utilise aussi l'image traditionnelle du soleil souverain, que l'on retrouve d'ailleurs dans de nombreux spectacles de cour, comme dans le masque de Ben Jonson, *The Masque of Blackness* (*Le Masque de la noirceur*, 1603). Là encore, Daniel en profite pour intégrer le souverain dans une métaphore géographique, un relief symbolique indiquant le bon gouvernement du roi rayonnant sur le pays : « *There are no mightie Mountaines interpos'd / Betweene thy beames and us, t'imbarre thy light* » (v. 187-8)¹³.

Mais surtout, Daniel s'efforce de définir une nouvelle géographie pour ce nouveau pays. Il a bien sûr conscience des changements dans la définition du royaume et de ses implications symboliques. Ce qui caractérise le royaume, avec l'arrivée du nouveau souverain, c'est une beauté et une proportion physiques, d'abord figurées par l'image de la sphère, dans le passage déjà cité : jusqu'à maintenant, l'Angleterre « ne s'est jamais trouvée à ce point / Dans la plénitude de sa

11 Elle n'a pu être / Aussi bienheureuse chez elle, et n'a jamais atteint à ce point / La plénitude dans sa sphère tout entière.

12 Pardonne-nous si nous nous / Réjouissons et si nous pleurons ; nous ne pourrions, sans avoir tort, / Oublier si vite celle que nous avons aimée si longtemps.

13 Aucune montagne puissante ne s'interpose / Entre tes rayons et nous, pour nous barrer le chemin à ta lumière.

« sphère tout entière » (v. 7-8). La sphère pourrait rappeler les représentations de la reine Élisabeth régnant sur la perfection circulaire du royaume d'Angleterre. Puis, dès la deuxième strophe, Daniel fait allusion à la redéfinition insulaire du royaume en évoquant le changement géographique et toponymique qui est un des thèmes principaux du poème :

*O thou mightie State,
Now thou art all great Brittain, and no more,
No Scot, no English now, nor no debate:
No Borders but the Ocean, and the Shore,
No wall of Adrian serves to sepearate
Our mutuall loue, nor our obedience (v. 10-15).¹⁴*

La redéfinition géographique du pays suggère d'abord une unité (plus de conflit, plus de mur d'Hadrien), une unité qu'il définit aussi par sa « Proportion régulière » (54). L'unité donne aussi au pays des frontières constituées uniquement par les côtes, montrant son nouveau statut insulaire évoquant cette perfection géographique. Daniel nomme également les nouvelles limites du royaume (Douvres au sud-est, Totnes au sud-ouest, et au nord, c'est-à-dire en Écosse, les Orcades, ainsi que les montagnes écossaises, v. 145-6). Il intègre ainsi à cette géographie des éléments autrefois disparates, autrefois séparés par leur appartenance nationale distincte.

Cette île nouvelle a de plus été forgée par Dieu, dont le poète dit (v. 90-1) qu'il en a aplani le relief, et qu'il a nivelé le monde afin de faciliter le « passage » du roi du nord vers le sud.

Enfin, Daniel perçoit dans le *Panégyrique* le nouvel État comme un véritable empire, « cet Empire du Nord » (v. 100), « ce grand et spacieux État » (v. 123), dont les caractéristiques principales sont sa puissance, son abondance et le nombre élevé de ses habitants avec l'agrandissement du royaume. Car, si la limite de l'île est l'océan qui l'entoure, Daniel rappelle au roi que la prospérité de l'île dépend aussi de la fermeture de ses frontières. C'est d'ailleurs là une de ses obsessions (dans ce poème et ailleurs). Il y a, dit-il, « assez de place pour tout le monde » (v. 281). Tout désir d'expansion serait vain. En effet, pour Daniel, il y a plus à gagner dans cet apport apparaissant ici comme quasi naturel, que dans une expansion coloniale qui serait contre-nature : « *By which improovement we shall gaine much more / Then by Peru, or all discoveries* » (v. 273-4)¹⁵. Il insiste plus bas en faisant de cet élargissement du royaume la seule expansion possible : « *This is the onely key t'unlocke the dore, / To let out plentie that it may suffice* » (v. 277-8)¹⁶.

14 O toi puissant État,
Maintenant tu es toute Grande-Bretagne et rien d'autre,
Plus d'Écossais, d'Anglais maintenant, plus de conflit ;
Plus d'autres frontières que l'Océan et la côte ;
Plus de mur d'Hadrien pour séparer
Notre amour mutuel ou notre obéissance.

15 Par ce progrès, nous gagnons beaucoup plus / Que par le Pérou, ou d'autres découvertes.

16 C'est là la seule clef capable d'ouvrir la porte / À l'abondance qui doit suffire.

Il est intéressant de noter que quelques années plus tard, vers 1609-10 (la date est incertaine car le texte est demeuré à l'état de manuscrit), Samuel Daniel écrit une épître au Prince Henry – le fils aîné de Jacques I^{er} qui mourra en 1612 à l'âge de 18 ans – épître ouvertement anticolonialiste alors que le pays se trouve dans un contexte de colonisation, notamment après la création par Jacques I^{er} de la société Virginia Company, chargée d'établir des colonies dans le Nouveau Monde, que Daniel appelle dans l'épître « ce monde nouvellement détecté ». Le poète rappelle au jeune prince qu'il est dangereux de « transgresser / Ces limites de l'Océan, dont Hercule a proscrit le passage » (v. 12)¹⁷, faisant allusion aux colonnes d'Hercule censées représenter les confins du monde connu et civilisé. Comme l'a montré Ian MacInnes dans un article récent, Daniel exprime dans l'épître sa peur que le caractère national anglais ne soit corrompu par cette entreprise, si elle réussit¹⁸.

Il revient encore sur cette idée de la nécessité de se limiter aux frontières de l'île dans son masque de cour, *Tethys Festival (Les Fêtes de Téthys)*, écrit en 1610 lorsque le prince Henry est créé prince de Galles et où Daniel rappelle à Henry qu'il est « seigneur / Et prince des îles » (v. 194-95)¹⁹, c'est-à-dire prince des îles britanniques et non des îles lointaines, celles qui se trouvent au-delà des limites autorisées, tandis que son père est « roi océan » (v. 141). Précisons tout de même que le titre de Lord of the Isles (seigneur des îles) est l'un des titres officiels du duché de Rothesay, qui appartenait à l'héritier de la couronne écossaise, et aujourd'hui, britannique. Daniel insiste donc, encore une fois, sur la nécessité de se cantonner à une seule île, territoire qui se suffit à lui-même, et qui contient toutes les richesses du monde. En effet, la déesse Téthys fait envoyer au prince une écharpe sur laquelle apparaît une carte du territoire britannique et qui est ainsi décrite :

*This skarffe, the zone of love and Amitie,
T'ingird the same; wherein he may survay,
Infigur'd all the spacious Emperie
That he is borne unto another day.
Which, tell him, will be world enough to yeeld
All workes of glory ever can be wrought.
Let him not passe the circle of that field,
But thinke Alcides pillars are the knot
For there will be within the large extent
Of these my waves, and watry Gouvernement*

17 « To Prince Henrie », in John Pitcher, *Samuel Daniel: The Brotherton Manuscript. A Study in Authorship*, The University of Leeds School of English, 1981, p. 131-7.

18 Ian MacInnes, «Some Gothicq barbarous hand' : Poetry and Foreign Policy in Samuel Daniel's 'Epistle to Prince Henry'», *Appositions: Studies in Renaissance/ Early Modern Literature & Culture*, 2009 (2). Voir aussi Christopher Hodgkins, *Reforming Empire: Protestant Colonialism and Conscience in British Literature*, University of Missouri Press, 2002, p. 147-152 et Andrew Fitzmaurice, *Humanism and America: An Intellectual History of English Colonisation, 1500-1625*, Cambridge University Press, 2003, p. 81-82.

19 *Tethys Festival*, in *Court Masques*, éd. David Lindley, The World's Classics, Oxford University Press, 1995, p. 54-65).

*More treasure, and more certaine riches got
Then all the Indies to Iberus brought...* (v. 200-11).²⁰

On retrouve ici toutes les obsessions de Daniel : la définition de la Grande-Bretagne comme territoire se suffisant à lui-même, île semblant se confondre avec le cercle parfait de la terre (dans la vision ptolémaïque qu'il en a), et marquée par une limite, les colonnes d'Hercule, au-delà de laquelle le monde est inconnu, dangereux. Evidemment, les colonnes d'Hercule représentent aussi le détroit de Gibraltar : il s'agit d'une limite géographique aussi bien que d'une limite symbolique, représentant non seulement les confins du monde mais la présence de l'ennemi espagnol, qui se laisse, lui, abuser et attirer par les richesses des « Indes ». Dans l'épître au Prince, Daniel fait également allusion à Charles Quint et à une Espagne affaiblie par les dettes après les conquêtes dans le Nouveau Monde.

On pourrait également citer ici le spectacle élaboré par Ben Jonson pour la même occasion, c'est-à-dire la création du prince de Galles, *The Speeches at Prince Henry's Barriers* (Les discours prononcés pendant les tournois du Prince Henry), dans lequel il nomme aussi le Prince « seigneur des îles » mais introduit une nouvelle représentation symbolique du pays en établissant un lien entre la légende arthurienne et l'arrivée au pouvoir de Jacques I^{er}, grâce auquel la Bretagne est redevenue ce qu'elle était : « *Now when the Island hath regain'd her Fame / Intire, and perfect, in the ancient Name* »²¹.

Ces œuvres de Samuel Daniel (le *Panegyrique*, l'épître au Prince ainsi que *Les Fêtes de Téthys*) participent donc d'une entreprise plus vaste de sa part que l'on peut considérer comme une défense et illustration du caractère national, et dont l'insularité est une des composantes essentielles. L'insularité géographique du pays, sans cesse rappelée par Daniel, est aussi une manière de créer une insularité symbolique, qui renforce l'idée de nation. L'arrivée au pouvoir du nouveau roi, puis la personnalité du prince Henry, jeune homme intelligent et en qui se fondaient les espoirs de nombreux poètes et artistes de l'époque²², donnent à Daniel l'occasion d'exprimer sa vision du caractère national.

Mais ce désir de fermeture, de protection par les frontières naturelles d'une île ne se cantonne pas à l'œuvre de Daniel (même s'il en est l'un des

20 Cette écharpe, ceinture de l'amour et de l'amitié,
Afin de l'en ceindre ; en celle-ci il observera,
Tout son immense empire ainsi qu'il y est dessiné
Et dont il héritera un autre jour ;
Et qui, dites-lui, sera monde assez grand pour y offrir
Toutes les œuvres de gloire qui se puissent forger.
Qu'il ne dépasse pas le cercle de cette terre,
Mais que les colonnes d'Hercule en marquent le terme.
Car il y aura dans ce grand territoire,
Sur ces flots qui sont miens et sur lesquels je règne
Plus de trésors et de richesses certaines à gagner
Que toutes les Indes apportées à Iberus.

21 Maintenant que cette île a retrouvé la renommée, / Entière, et parfaite, de son ancien nom
(Ben Jonson, *The Speeches at Prince Henry's barriers in The Workes of Beniamin Jonson*, London, 1616, p. 24, consulté sur LION, Literature Online).

22 Voir à ce sujet le célèbre ouvrage de Roy Strong, *Henry Prince of Wales and England's Lost Renaissance*, Londres, Pimlico, 2000 [1986].

meilleurs porte-parole). Il apparaît dans de nombreux écrits de l'époque, et se trouve exprimé par une citation emblématique de Virgile, dans les *Bucoliques*, exprimant la séparation naturelle de l'Angleterre du reste de l'Europe, voire du monde, et que l'on retrouve évidemment dans l'œuvre de Daniel. Comme l'explique, dans un article déjà ancien, Josephine Waters Bennett²³, cette idée de séparation a pour origine une vision du monde antique selon laquelle la terre est constituée d'une masse unique de territoires entouré d'un océan. Les « Bretons », comme les appelle Virgile, sont ainsi, « isolés au bout du monde » (*Bucoliques* I, 66)²⁴. Dans les textes antiques, on évoque souvent cette séparation, ainsi que le fait que la Grande-Bretagne (*Britannia*) se situerait aux confins du monde (*et ultimos orbis*). À cette idée de séparation s'ajoute l'association de Britannia avec les Îles Fortunées, ou Hespérides, ou Thulé (que Virgile appelle aussi *Ultima Thule* et qui représentait aussi cette idée de confins, de bout du monde). Giordano Bruno lui-même, dans sa dédicace des *Fureurs héroïques* adressée à Sidney (1585), évoque « cette contrée qui n'est pas l'orbe terrestre, non plus qu'une partie de cette orbe, mais en est entièrement séparée, comme vous savez bien »²⁵.

Le célèbre historien et cartographe William Camden utilise la citation de Virgile dans son ouvrage *Britannia*, description géographique mais aussi historique de la Grande-Bretagne publié pour la première fois en latin en 1586, et dans une traduction anglaise en 1607, l'édition anglaise étant dédiée à Jacques I^{er}. Camden débute l'ouvrage en explicitant la citation, comme s'il s'agissait d'une citation originelle, archétypale, définissant la nature même de la Grande-Bretagne, « Britain ». La Bretagne (encore appelée Albion) est, selon Camden, « l'île la plus célèbre du monde ». Il ne manque pas non plus de comparer la Grande-Bretagne à l'une des îles Fortunées. L'ouvrage est particulièrement intéressant pour la définition nationale et la représentation du territoire, puisqu'il est d'abord publié pendant le règne d'Élisabeth, qu'il est censé célébrer, et que le règne de Jacques I^{er} lui redonne vie et l'occasion de montrer, dans sa préface, que la perfection insulaire du pays est issue de l'association de peuples hétérogènes à l'origine. D'ailleurs, comme on peut le voir sur la page de titre de l'ouvrage, la vision de Camden est parfaitement illustrée par la gravure où l'on voit « Britannia » sertie dans un écrin la protégeant, et dont les frontières sont celle de l'océan.

Dans le *Panegyrique*, Daniel ne manque pas non plus d'associer l'île de Grande-Bretagne à sa représentation mythologique, en disant à Jacques I^{er} que le nouvel État est devenu, grâce à lui, « fortuné » (« *That from thee, men might reckon how this State / Became restor'd, and was made fortunate* »²⁶), adjectif qui rappelle bien sûr le mythe des îles Fortunées.

23 « Britain among the Fortunate Isles », art. cit.

24 Virgile, *Bucoliques*, I, 66, traduction E. de Saint-Denis, revue et corrigée par Roger Lesueur, Paris, Belles Lettres, 1992, p. 41.

25 Bruno, Giordano, *Des fureurs héroïques*, in Œuvres complètes, vol. VII, Paris, Belles Lettres, 2008, texte établi par Giovanni Aquilecchia, Introduction et notes Miguel Angel Granada, Traduction de Paul-Henri Michel, revue par Yves Hersant, nouvelle édition revue par Zaira Sorrenti, p. 18.

26 [...] afin qu'en toi que les hommes voient que cet Etat / Fut restauré, et devint fortuné (535-6).

En 1592, le même Samuel Daniel utilisait la référence à Virgile exprimant la séparation de la Grande-Bretagne du reste du monde dans des poèmes qui pourtant ne devraient pas, selon les codes établis, être de nature politique, puisqu'il s'agit des sonnets du recueil *Delia*²⁷. Or dans ces sonnets néo-pétrarquistes, Daniel exprimait déjà la question de l'identité nationale dans des termes similaires à ceux de ses poèmes ultérieurs. Delia, l'amante du recueil, est anglaise : elle est définie ainsi au sonnet 35 où Daniel affirme que, bien qu'il ne soit pas Pétrarque, Delia est une Laure dont la beauté brille autant que celle de la belle du Vaucluse. Le poète est « né dans un climat plus froid » qui ne l'empêche pas de ressentir en lui la même chaleur que celle du poète toscan²⁸. Surtout, il peut répandre la renommée de Delia sur tout le territoire de « la plus belle des îles ». Mais c'est surtout au sonnet 44, « *Drawne with th'attractive vertue of her eyes* » (Attiré par la vertu charmante de ses yeux), que l'on retrouve l'idée du détachement, de l'isolement de cette île, avec la reprise du vers de Virgile :

*Florish faire Albion, glory of the North,
Neptunes darling helde between his armes:
Devided from the world as better worth,
Kept for himself, defended from all harmes.*²⁹

Les sonnets de Daniel exploitent déjà sa veine nationaliste, fondée non seulement sur la vision virgilienne de l'île parfaite isolée du monde, mais aussi de l'empire du nord, s'opposant toujours au danger venu du sud (ici, Italie, pays à la fois admiré et détesté) ou de l'est (que Daniel appelle aussi « gothique » et « asiatique » dans « L'épître au prince Henry »). Dans le poème de Daniel qui date de 1592, Albion est une figure masculine. Or Albion est une figure féminine dans un autre texte, datant celui-ci du règne de Jacques I^{er}. Il s'agit du poème accompagnant le frontispice de l'œuvre poétique de Michael Drayton, *Poly-Olbion* (1612), description de la Grande-Bretagne région par région, c'est-à-dire, selon le terme consacré à l'époque, description chorographique, ainsi que l'indique d'ailleurs le titre complet de l'ouvrage : *Poly-Olbion or : A chorographicall*

27 Edition utilisée : Samuel Daniel, *Poems and A Defence of Ryme*, éd. Albert Colby Sprague, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1950.

28 Thou canst not dye whilst any zeale abounde,
In feeling harts, that can conceive these lines:
Though thou a *Laura* hast no *Petrarch* founde
In base attire, yet cleerely Beautie shines.
And I, though borne in a colder clime,
Doe feele mine inward heate as great, I knowe it:
He never had more faith, although more rime,
I love as well, though he could better shew it.
But I may ad one feather to thy fame;
To helpe her flight throughout the fairest Ile:
And if my penne could more enlarge thy name,
Then shouldst thou live in an immortal stile.
But though that *Laura* better limned bee,
Suffice, thou shalt be lov'd as well as shee (sonnet 35)

29 Prospère, bel Albion, gloire du nord,
Chéri de Neptune qui te tient entre ses bras,
Coupé du monde par ta valeur si grande,
Protégé par lui-même, défendu de tout mal.

description of all the Tracts, Rivers, Mountaines, Forests and Other Parts of the Renowned Isle of Great Britain (Poly-Olbion ou : Une description chorographique des routes, fleuves, montagnes, forêts, et autre parties de cette île renommée de Grande-Bretagne). C'est pourtant un poème qui forme un tout et qui est en quelque sorte une version poétique du *Britannia* de Camden, même si son but est aussi de donner une description précise du pays. Comme Camden, il débute son ouvrage par un rappel de la citation de Virgile sur la séparation de la Grande-Bretagne du reste du monde. Sur la page de titre, l'allégorie de la Grande-Bretagne, Albion, est donc une figure féminine. Évidemment, comme l'a montré Richard Helgerson dans *Forms of Nationhood. The Elizabethan Writing of England*³⁰, cette figure rappelle celle d'Élisabeth I^{re} dans ses représentations déjà évoquées ici, comme sur la page de titres de l'*Atlas* de Saxton, par exemple. Ce qui est particulièrement intéressant ici est que cette figure féminine est drapée dans une carte de la Grande-Bretagne parsemée de symboles représentant villes et fleuves. Elle est entourée de quatre souverains emblématiques de la Grande-Bretagne : la figure de Brute (légendaire fils d'Énée qui aurait fondé Albion, selon Geoffrey de Monmouth) ; un Romain ; un Saxe ; un Normand. Albion est donc le produit de ces quatre souverains ou, comme le dit Helgerson, c'est une figure féminine qui est objet de désir politique. Dans la description du frontispice, Drayton décrit Albion « dans les bras de Neptune » et « seule / Nommée l'île de l'Océan ». Il insiste ainsi sur la définition insulaire de la Grande-Bretagne en précisant ce caractère de singularité.

Ainsi, il semble que dans ces représentations de la Grande-Bretagne durant le règne de Jacques I^{er}, l'on retrouve des similitudes avec les représentations élisabéthaines du pays. On passe de la forteresse imprenable qu'était Élisabeth à une figure féminine généralement issue de la mythologie. L'affirmation de l'insularité de la Grande-Bretagne semble faire pendant à l'affirmation de la virginité de la reine, composante essentielle de la représentation élisabéthaine. Néanmoins, comme on le voit sur la page de titre du *Poly-Olbion* de Drayton, la présence de souverains entourant Albion suggère que celle-ci peut se laisser séduire par d'éventuels admirateurs.

Cette rhétorique de la séduction et de la relation, non plus amoureuse mais conjugale, entre le souverain et le territoire semble confirmée par un discours de Jacques I^{er} prononcé devant la chambre des Lords le 19 mars 1604. Il s'agit de son premier discours devant le parlement anglais. Jacques I^{er} y rappelle notamment, comme l'avait fait Samuel Daniel dans son poème, l'importance de l'union des deux nations, Angleterre et Écosse et rappelle, comme l'avait fait aussi Daniel, qu'il descend en droite ligne du roi Henry VII, celui qui a mis fin à la guerre des deux Roses. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que Jacques I^{er} utilise des métaphores corporelles. Certaines sont bien sûr courantes, comme lorsqu'il évoque le « corps » de la nation représenté par le parlement, lui-même en étant la « tête ». Mais il évoque aussi l'union se faisant « dans son propre sang », et insiste sur l'idée de l'unité comme étant liée au caractère insulaire de la Grande-

30 Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1992.

Bretagne, telle qu'il l'appelle et telle qu'elle n'existe pourtant pas encore officiellement. Dieu lui-même, dit-il, « nous a tous fait dans cette île unique, entourée d'une seule mer, et en elle-même par nature indivisible ». L'île est désormais, ajoute-t-il, « un petit monde en lui-même ». Enfin, il termine par la métaphore conjugale bien connue : « *I am the Husband, and all the whole Isle is my lawfull Wife; I am the Head, and it is my Body* ». (Je suis l'époux, et l'île tout entière est mon épouse légitime. Je suis la tête, et c'est mon corps). La fin du discours est émaillée de métaphores géographiques qui rappellent le poème de Daniel et qui mettent l'accent sur l'importance de l'idée de territoire unifié.

Jacques I^{er} devenant l'époux de cette île, figure féminine, le passage d'Élisabeth à Jacques I^{er} ne semblerait pas induire de transformation dans le genre de la représentation : apparemment, la Grande-Bretagne, sous Élisabeth ou sous Jacques I^{er}, est rarement représentée par une figure masculine. Ce territoire a donc un « corps » féminin uni à celui du roi. Samuel Daniel suggérait déjà cette idée dans son poème de 1603 en parlant de membres disjointes enfin réunies, mais sans attribuer un genre particulier à ce corps. Dans ce premier discours du roi, le corps imprenable, celui de la reine vierge, devient île conquise (légitimement) par Jacques I^{er}, époux³¹ qui, selon le discours du roi, règne désormais sur ce corps³².

On peut dire qu'avec l'arrivée de Jacques I^{er} au pouvoir, l'insularité de la Grande-Bretagne fait l'objet d'un discours ambigu : elle est sans cesse réaffirmée dans les représentations, textuelles ou visuelles, comme pour repousser cette union avec un roi venu pourtant de l'intérieur de l'île même, mais d'une partie de l'île que l'on avait auparavant choisi d'ignorer.

Christine SUKIC

Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP, EA 4299

31 Ernst H. Kantorowicz fait d'ailleurs allusion à ce discours dans *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theory*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1957, p. 223.

32 Voir également à ce sujet l'ouvrage de Jonathan Goldberg, *James I and the Politics of Literature*, Stanford University Press, 1989.

Bibliographie

- Bennett, Josephine Waters, « Britain among the Fortunate Isles », *Studies in Philology*, vol. 53, N°2 (Apr., 1956), p. 114-40.
- Born, Lester K., « Erasmus on Political Ethics: the *Institutio Principis Christiani* », *Political Science Quarterly*, vol. 43, n°4 (déc. 1928), p. 520-43.
- Bruno, Giordano, *Des fureurs héroïques*, in Œuvres complètes, vol. VII, Paris, « Belles Lettres », 2008, texte établi par Giovanni Aquilecchia, Introduction et notes Miguel Angel Granada, Traduction de Paul-Henri Michel, revue par Yves Hersant, nouvelle édition revue par Zaira Sorrenti.
- Daniel Samuel, *A panegyrike congratulatory to the Kings Maiestie Also certaine epistles*, Londres, 1603.
- , *Delia, in Poems and A Defence of Ryme*, éd. Albert Colby Sprague, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1950.
- , *Tethys Festival, in Court Masques*, éd. David Lindley, The World's Classics, Oxford University Press, 1995.
- , « To Prince Henrie », in John Pitcher, *Samuel Daniel: The Brotherton Manuscript. A Study in Authorship*, The University of Leeds School of English, 1981, p. 131-7.
- Donne, John, *Poésie*, traduction et édition Robert Ellrodt, Paris, Imprimerie Nationale, 1993.
- Drayton, Michael, *Poly-Olbion*, London, Printed for H. L[ownes] for M. Lownes, I. Browne, I. Helme, and I. Busbie, [1612].
- Fitzmaurice, Andrew, *Humanism and America: An Intellectual History of English Colonisation, 1500-1625*, Cambridge University Press, 2003.
- Goldberg, Jonathan, *James I and the Politics of Literature*, Stanford University Press, 1989.
- Helgerson, Richard, *Forms of Nationhood. The Elizabethan Writing of England*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1992.
- Hodgkins, Christopher, *Reforming Empire: Protestant Colonialism and Conscience in British Literature*, University of Missouri Press, 2002.
- Jonson, Ben, *The speeches at Prince Henry's barriers in The Workes of Beniamin Jonson*, London, 1616.
- Kantorowicz, Ernst H., *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theory*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1957.
- Klein, Bernhard, *Maps and the Writing of Space in Early Modern England and Ireland*, London, Palgrave, 2001.
- Macinnes, Ian, « 'Some Gothicq barbarous hand' : Poetry and Foreign Policy in Samuel Daniel's 'Epiſtle to Prince Henry' », *Appositions: Studies in Renaissance/ Early Modern Literature & Culture*, 2009 (2).
- Shakespeare, William, *Richard II*, trad. Jean-Michel Déprats, in *Histoires*, vol. 2, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.
- Stewart, Alan, *The Cradle King. A Life of James VI & I*, Londres, Chatto & Windus, 2003.
- Strong, Roy, *Henry Prince of Wales and England's Lost Renaissance*, Londres, Pimlico, 2000 [1986].
- Virgile *Bucoliques*, I, 66, traduction E. de Saint-Denis, revue et corrigée par Roger Lesueur, Paris, Belles Lettres, 1992.

Les îles d'Aran, ou l'insularité chez John M. Synge et Liam O'Flaherty

Les îles d'Aran sont un ensemble de trois îlots situés au large de Galway sur la côte Ouest de l'Irlande, face à la région du Connemara. La plus grande île, et la plus proche de la côte d'Irlande était initialement nommée Aranmore, du gaélique « more », ce qui signifie « grand. Rebaptisée Inishmore, c'est là où se trouve le village de pêcheurs de Kilronan ; puis viennent Inishmaan, qui signifie « île du milieu », et Inisheer, ou île du Sud. Le granit qui compose le sol de ces îles a façonné tant leur paysage que le mode de vie des habitants ; en effet, où que le regard se tourne, il n'aperçoit que de la pierre nue, taillée en escarpements majestueux d'une beauté à couper le souffle mais peu adaptés à l'existence humaine. Les côtes sont très découpées, bordées par des falaises abruptes qui plongent directement dans l'océan tumultueux. L'érosion travaille le sol sans relâche, emportant tout espoir de voir pousser une quelconque végétation. Les arbres ont disparu depuis des siècles. Les efforts de plusieurs générations d'habitants des îles ont permis de préserver quelques hectares de pâture, en débarrassant le sol de ses pierres une à une, puis en déposant du sable et des algues en guise de fertilisant, apportés à dos d'âne depuis la côte. Ces champs minuscules sont séparés les uns des autres par des murets de pierre, qui forment une mosaïque recouvrant toute la superficie des îles. Cette multiplication de murs a une fonction, qui est d'abriter les cultures et le bétail du vent de l'Atlantique qui souffle sans discontinuer, de faciliter la surveillance des bêtes et d'empêcher que les pierres ne s'accumulent sur le sol. Le climat et le sol si particuliers des îles d'Aran donnent naissance à une flore exceptionnelle, qui bénéficie des changements permanents de temps dus à l'influence de l'Atlantique. Les îles furent peuplées très tôt, puisqu'on y a retrouvé des traces de présence humaine datant de l'Âge de pierre, des tombes de l'Âge de Bronze, des cellules d'ermites et des oratoires primitifs, ainsi que les fondations de monastères autrefois célèbres, ou des ruines de chapelles médiévales. L'époque celtique est représentée par les ruines du Fort de Dún Aonghassa, ou Dun Aengus, avec ses trois remparts semi-circulaires, qui fut bâti au bord d'une falaise plongeant à pic dans l'Atlantique. Il y a six autres forts similaires disséminés sur les îles, preuve qu'Aran fut pendant plusieurs siècles, vers le début de notre ère, le siège d'une communauté prospère. Ces forts n'avaient pas de fonction défensive mais on pense qu'ils étaient avant tout des centres religieux. La signification religieuse d'Aran est attestée par la présence de Saint Enda qui y fonda un monastère, connu en son temps dans l'Europe entière. Les célèbres Saint Columcille, Ciarán et Colman, fondateurs

des principaux monastères médiévaux en Irlande, sont tous supposés avoir séjourné à un moment ou un autre de leur existence à Aran, justifiant le surnom de « Aran of the Saints », « Aran de tous les Saints » attribué aux îles. Un poème du IX^e siècle raconte qu'il est impossible de dénombrer tous les saints d'Aran, affirmant que les quatre lieux saints au monde sont le Jardin du Paradis, Rome, Jérusalem et Aran, et qu'aucun ange n'est venu en Irlande sans passer par là.

L'histoire des îles d'Aran est calquée sur celle de l'Irlande dans son ensemble : d'abord propriété d'un clan gaélique, les îlots furent confisqués au XVI^e siècle par la reine Elizabeth 1^{re}, qui voyait un intérêt à leur situation géographique stratégique ; la reine les confia à un Anglais à condition qu'il y entre-tînt une garnison, ce qui eut pour effet de garantir une présence militaire sur l'île jusqu'au début du XIX^e siècle. La population des îles atteint son maximum, comme le reste de l'Irlande, juste avant le déclenchement de la Grande Famine due au mildiou, la maladie de la pomme de terre, qui ravagea l'Irlande entre 1845 et 1848 ; le nombre d'habitants ne cessa de décliner ensuite, passant de 3521 personnes avant 1845 à 2863 à la fin du XIX^e siècle, déclin dû surtout à un flot ininterrompu d'émigration vers la Grande Bretagne mais surtout les États-Unis. Il n'y a plus aujourd'hui que 1350 habitants. Depuis la colonisation de l'Irlande par l'Angleterre, et la re-distribution des terres à des propriétaires anglo-irlandais protestants, les habitants d'Aran, soumis à des loyers exorbitants, devaient se contenter de survivre grâce à la pomme de terre, qu'ils s'efforçaient d'arracher à la pierre, ou grâce à la pêche, équipés de barques en bois ou du fameux « *curragh* », une embarcation locale rudimentaire, fabriquée à partir de toile goudronnée, et extrêmement précaire et dangereuse. Comme dans beaucoup d'autres régions rurales d'Irlande, la vie misérable des paysans débouchait de temps à autre sur des explosions de colère et de violence contre les exploit-teurs, surtout après la Grande Famine, dans les dernières années du XIX^e siècle. Cependant, il y eut des révolutionnaires présents sur l'île bien avant cette date : par exemple, lors de la révolte des Irlandais Unis de 1798, lorsque les premiers républicains irlandais sous la conduite de Theobald Wolfe Tone obtinrent le soutien du Directoire français, on dit qu'un officier français se réfugia à Aran, entouré de nombreux membres du parti de Wolfe Tone. Plus tard, après 1850, la confrérie secrète des Fenians, des terroristes républicains décidés à se débar-rasser des « landlords », compta certains de ses membres parmi la population d'Aran. Les îles appartenaient à cette époque à une seule famille de propriétaires terriens dits « *absentees* », c'est-à-dire qui ne vivaient pas sur place. Les terres étaient administrées par des agents qui eux-mêmes ne se rendaient qu'à inter-valles sur l'île. En 1881, des paysans en colère menèrent un troupeau appartenant au propriétaire terrien au bord d'une falaise où les bêtes se précipitèrent dans le vide. En réponse aux violences endémiques, le gouvernement britannique réso-lut dans les années 1890 d'introduire des réformes pour éviter la rébellion géné-ralisée. Les loyers furent réduits de 40 %, et surtout, l'industrie de la pêche fut encouragée et soutenue.

C'est également au tournant du XX^e siècle qu'Aran recouvrit un peu de son prestige spirituel et culturel d'antan, grâce au Mouvement de la Renaissance

celtique. Le Mouvement de la Renaissance Celtique est un mouvement culturel, artistique et intellectuel d'une très grande importance, né après la chute de Charles S. Parnell, un parlementaire charismatique, leader d'abord de la Ligue agraire puis du Parti nationaliste irlandais, et qui avait obtenu du Premier Britannique William Gladstone qu'il introduise le premier projet de loi sur l'autonomie de l'Irlande devant le Parlement de Westminster. Parnell, inventeur du « boycott », et du premier parti politique moderne, au sens qu'il rémunérait des cadres permanents, et que les Irlandais avaient surnommé « Le roi sans couronne de l'Irlande » après qu'il eut obtenu des lois agraires favorables aux paysans, fut chassé de la présidence par son propre parti à la suite d'une affaire de mœurs. En effet, en plein débat sur l'obtention du « Home Rule », c'est-à-dire la réouverture d'un Parlement à Dublin, on découvrit qu'il entretenait une liaison adultère avec Kitty O'Shea, révélée au grand public lorsque son mari demanda le divorce devant un tribunal. L'affaire provoqua un énorme scandale, le clergé catholique ôtant alors son soutien à ce membre de la gentry protestante, ses alliés à Westminster, les libéraux anglais, et leur leader Gladstone le lâchant également, et ses propres partisans exigeant son départ. Parnell tenta de se maintenir dans la vie politique, mais il fut battu à toutes les élections auxquelles il se présenta puis mourut prématurément à l'âge de 45 ans après avoir épousé Kitty O'Shea. À la suite de cette affaire, l'opinion publique irlandaise fut violemment déchirée entre les « pro-Parnell » et les « anti-Parnell », querelle nationale et souvent familiale qui sert de trame à un épisode célèbre de *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce, ainsi qu'à une des nouvelles du recueil *Dubliners*. Aux yeux de Joyce comme à ceux de nombreux artistes et intellectuels irlandais, Parnell en vint en effet à symboliser l'étroitesse d'esprit d'une Irlande assouvie à trois maîtres, selon l'expression utilisée par Joyce : la Grande-Bretagne, le nationalisme irlandais et l'Église romaine et apostolique. Quoi qu'il en soit, après la disparition du talentueux leader du Parti du Home Rule, la vie politique irlandaise se trouva dans une impasse ; c'est alors que plusieurs mouvements culturels prirent le relais d'une bataille parlementaire paralysée. De nombreux intellectuels, surtout d'origine anglo-irlandaise et protestante, souvent issus des classes sociales favorisées, certains étant eux-mêmes des propriétaires terriens, désiraient que l'Irlande se libère de l'influence britannique et retrouve son état antérieur à la présence anglaise, c'est-à-dire sa culture d'origine, gaélique et catholique. Ainsi Douglas Hyde, co-fondateur avec Eoin Mac Neill de la « Ligue gaélique » qui organisait des cours du soir de gaélique, prononça un discours demeuré célèbre dans lequel il exposa la nécessité de « désangliciser l'Irlande ». D'autres nationalistes fondèrent l'Association Athlétique Gaélique pour promouvoir le retour à des sports spécifiquement irlandais, tels le « *hurling* », le football gaélique ou la danse celtique, afin de détourner les jeunes Irlandais de sports « anglais » comme le rugby ou le cricket.

La fin du XIX^e siècle fut dans son ensemble marquée en Irlande par la re-découverte de « l'âme celtique ». À la suite du romantisme européen qui propagea l'idée d'un « génie des peuples » et encouragea les particularismes régionaux, une première vague de la « renaissance celtique » s'était déjà manifestée,

à travers les travaux de ceux qu'on nomme les « *antiquarians* », des folkloristes qui collectaient les traces du passé d'avant la présence anglaise, surtout dans les contes et légendes transmises oralement en gaélique par les Irlandais de souche, et à présent collectés, traduits en anglais et publiés. Les titres de certains de ces recueils sont révélateurs : *Relics of Irish Poetry* de Charlotte Brooke, publié en 1789 ; *Historical Memoirs of the Irish Bards* de Joseph Cooper Walker en 1786. Au XIX^e siècle l'intérêt pour la culture gaélique grandit encore, malgré la tragédie de la Grande Famine qui paradoxalement provoqua la disparition presque totale du monde gaélophone, causant la mort ou l'exil de centaines de milliers de paysans irlandais porteurs d'une tradition séculaire. La conservation de la langue, qui frôlait alors l'extinction, devint un impératif pour les admirateurs du « génie celtique ». De multiples sociétés savantes sont créées : « *the Gaelic Society* », « *the Hiberno-Celtic Society* », « *the Celtic Society* », « *the Ossianic Society* », etc. La philologie, la littérature et la politique se combinent dans un effort pour préserver la mémoire d'une société dont on vient d'assister à la destruction. Samuel Ferguson s'applique à traduire des poèmes du gaélique et publie *Lays of the Western Gael* en 1865 ; Standish O'Grady publie *Bardic History of Ireland* (1878), dans lequel il retrace le parcours d'un passé héroïque à un présent tragique. L'écrivain anglais libéral Matthew Arnold joue un rôle important dans la constitution d'un mythe celtique construit en opposition à l'utilitarisme anglo-saxon, avec la publication de *The Study of Celtic Literature* en 1867. Il y dessine le portrait d'un Celte rêveur et guidé par son imagination, vivant en symbiose avec un environnement naturel sauvage qui contraste avec la vie sociale et politique moderne dans les centres urbains, et capable de guérir l'Europe des maux inhérents au progrès.

C'est dans ce contexte que naissent et sont nourries la pensée et l'inspiration d'un des plus grands poètes de langue anglaise de l'époque, William Butler Yeats, artisan principal de la deuxième Renaissance celtique. Nourri de celticisme, mais également de romantisme anglais, en particulier de Blake et de Shelley, Yeats considère le philistinisme, l'utilitarisme, l'urbanisation et la modernité dans son ensemble comme des maux dont les Anglais sont les principaux responsables, et voit dans l'Irlande un réceptacle de contes, de légendes et de pratiques magiques susceptibles de s'opposer à la décadence de la civilisation saxonne et de la régénérer. La révolution, la « renaissance », la régénérescence, devraient donc selon lui venir du passé, de la tradition et du mythe plutôt que du progrès, de la modernité et de la marche de l'histoire. Yeats met en pratique cette volonté de retour vers un passé mythifié de l'Irlande en s'imprégnant de culture gaélique, en lisant les grandes épopées celtiques soigneusement conservées par les moines copieurs du Moyen Âge, en s'intéressant à la religion celtique, en traduisant contes folkloriques et légendes populaires, qu'il rassemble dans le volume *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888). La mythologie celtique est une source intarissable où puise son imagination créatrice. Parallèlement, Yeats s'engage dans des mouvements politiques et culturels nationalistes. Il fonde la « *Irish Literary Society* » à Londres en 1891, puis la « *National Literary Society* » à Dublin. Son dessein ressemble de près à celui de Douglas Hyde, le fondateur

de la Ligue gaélique. Il écrit : « *There is no fine nationality without literature, and there is no fine literature without nationality* ». Parnell, le parlementaire chassé par le peuple qu'il défendait, est pour lui un héros, dont le souvenir ne cessera de le hanter. En 1893, il publie *The Celtic Twilight*, affirmant l'originalité d'un peuple et d'une culture. Avec son amie Lady Augusta Gregory, propriétaire du domaine de Coole Park, Yeats a l'idée de créer un Théâtre National irlandais. En 1904, s'ouvre donc l'« *Abbey Theatre* », théâtre national, dont la première production est la pièce de John Millington Synge *Riders to the Sea*. Synge était devenu le protégé de Yeats, qui fit de lui une figure héroïque placée à côté du légendaire Cúchulainn et de Charles Parnell. Descendant d'une lignée de pasteurs protestants et de propriétaires terriens anglo-irlandais, de ceux qui vivaient des loyers exorbitants exigés des petits paysans irlandais de souche, élevé par sa mère après le décès prématuré du père, Synge était un jeune homme maladif, imprégné de celticisme, comme beaucoup d'autres membres de sa classe sociale. Étudiant au Trinity College de Dublin, il y avait suivi des cours à la fois d'irlandais et d'hébreu, mais hésitait entre la littérature et la musique. C'est pour étudier le violon qu'il partit séjourner en Allemagne, mais s'apercevant qu'il n'aurait jamais assez d'assurance pour jouer devant un public, il renonça à une carrière musicale et s'installa à Paris en 1895, pour approfondir sa connaissance de la littérature française. Il découvrit alors Baudelaire, Huysmans et Mallarmé, comme d'ailleurs Yeats avant lui – Yeats qu'il rencontra à l'occasion de ce séjour parisien, et qui lui recommanda d'interrompre ses études à la Sorbonne et de se rendre plutôt aux îles d'Aran : « Live there as if you were one of the people themselves; express a life that has never found expression », lui dit son aîné.

Cependant Yeats avait tort de dire que la vie sur les îles d'Aran n'avait jamais encore trouvé d'expression. En effet, dès 1822 l'archéologue George Petrie s'était rendu sur les îles et en avait répertorié les monuments ; le docteur William Wilde, père d'Oscar Wilde, président de l'Académie Royale irlandaise, grand folkloriste, avait également rendu compte de sa visite des îles en 1857. Des linguistes, folkloristes ou archéologues danois, allemands et même américains avaient également fait le voyage et décrit leurs découvertes des ruines, des coutumes ou de la flore locales. Les membres de la Ligue gaélique se transportaient régulièrement jusqu'à Aran pour enregistrer les formes du gaélique encore parlé couramment sur les îles ; parmi eux, Lady Gregory, co-fondatrice du Théâtre National irlandais, Patrick Pearse, grand héros du soulèvement de Pâques 1916 à venir. Yeats lui-même s'était rendu à Aran dans l'espoir d'y collecter des sources d'inspiration pour écrire un roman. Aux yeux de tous ces partisans d'un retour aux sources de la culture gaélique, les îles d'Aran représentaient un conservatoire du passé, le témoignage inaltéré de l'âge d'or irlandais, celui d'avant la chute et d'avant la présence anglaise, la preuve que ce passé avait bien existé et n'était pas seulement l'invention de quelques illuminés épris d'occultisme et de folklore. La « renaissance celtique » ne dura que le temps du soulèvement de 1916 et de la Guerre d'Indépendance ; elle céda la place après la création de l'Etat Libre d'Irlande à la forme la plus conservatrice et étroite de nationalisme, qui, tout en rendant obligatoire l'enseignement du gaélique, appliqua les lois de censure les

plus dures d'Europe à l'encontre des écrivains et des artistes. La politique économique désastreuse menée par le gouvernement nationaliste conduisit à une flambée de l'émigration. En dépit de tout, la légende d'Aran continua à fasciner jusqu'au-delà de l'Irlande, puisqu'en 1932, le réalisateur américain Robert Flaherty, auteur de documentaires célèbres comme « *Nanouk l'esquimau* », vint sur les îles tourner « *Man of Aran* », dans le même esprit que Synge au début du siècle.

The Aran Islands de Synge, publié en 1907, tient à la fois du reportage ethnographique et de l'essai autobiographique. Synge y raconte quatre des cinq séjours qu'il effectua sur les îles. En même temps il s'agit d'une première œuvre qui est à la source des chefs-d'œuvre à venir, essentiellement les pièces *Riders to the Sea*, *The Playboy of the Western World*, *The Well of the Saints*, et pour laquelle Synge avait trouvé un prédécesseur en la personne de Pierre Loti, dont il avait admiré les écrits sur les pêcheurs bretons. Venu sur l'île équipé d'un appareil photo, d'une machine à écrire et d'un violon, Synge avait l'intention de prendre des leçons de gaélique et de s'imprégner de la beauté sauvage du lieu. D'emblée, la position de Synge est donc celle d'un observateur extérieur qui se rend dans une contrée éloignée de lui soit par la culture, soit par la géographie ou par la langue. Il est semblable en cela à Jonathan Harker, un des personnages de *Dracula*, roman de Bram Stoker publié en 1890. Jonathan est en effet un clerc de notaire anglais qui se rend dans les Carpathes pour rencontrer l'acheteur d'une maison londonienne, le Comte Dracula. En chemin, en bon touriste occidental, il note tout ce qu'il observe et qui frappe sa curiosité : le costume des femmes, les paysages, la nourriture, les coutumes des habitants. Il se promet de rapporter des recettes de cuisine à son épouse restée en Angleterre. Synge a ceci de commun avec Bram Stoker qu'ils sont tous deux des Anglo-irlandais, c'est-à-dire qu'ils ne se sentent ni tout à fait anglais ni tout à fait irlandais. Ils appartiennent à une minorité qui domine, opprime et exploite depuis des siècles une majorité qui leur est largement hostile. D'où l'impression pour eux d'être des éternels étrangers dans leur propre pays, minés par une culpabilité qui provoque soit l'angoisse du gothique comme chez Stoker, soit l'attitude du voyageur anthropologue comme chez Synge. Comme Jonathan Harker donc, Synge est frappé par le costume des femmes de l'île, par la vie quotidienne des habitants. Il donne des détails sur leur manière de se nourrir, de se courtiser, leurs croyances, leurs attitudes par rapport à la famille ou à la mort. D'une part, il apparaît rapidement au lecteur d'aujourd'hui que le regard que porte Synge sur Aran est un regard colonial, imprégné de la supériorité que donne l'assurance de se savoir un représentant de la « civilisation » protestante britannique face à la « sauvagerie » des Irlandais catholiques de souche ; mais Synge se fait aussi le chantre du celticisme romantique et rousseauïste en soulignant par ailleurs la noblesse de cette sauvagerie.

Ainsi, un des mots qui revient le plus souvent à travers les quatre parties du livre est le mot « *primitive* », associé à des qualités positives. Cette catégorisation apparaît dès les premières pages de la première partie, où Synge justifie son choix de se rendre sur l'île du centre, Inishmaan, parce qu'il juge que là

« the life is perhaps the most primitive that is left in Europe » (10). Il raconte sa traversée vers l'île à bord d'un de ces fameux « *currachs* », les canots fabriqués selon des méthodes ancestrales : « *it gave me a moment of exquisite satisfaction to find myself moving away from civilization in this rude canvas canoe of a model that served primitive races since men first went on the sea* » (12). Le primitivisme de Synge associe les habitants d'Aran à toutes les qualités du Bon sauvage : ils sont pourvus d'une beauté et d'une noblesse naturelles, leur âme a conservé une innocence quasi-édénique, même si elle est capable d'éprouver des passions dictées par la nature et non par la conscience : « *they are never criminals yet always capable of crime, a man will not do wrong unless he is under the influence of a passion which is as irresponsible as a storm on the sea* » (50). Dans cette société idéale pas besoin de lois écrites ni de police ou de prison. Ces hommes qui ne semblent pas connaître les lois de la société obéissent pourtant à une loi supérieure, qui est celle dictée par la nature à laquelle ils sont entièrement soumis : « *This sudden and united action in men without discipline shows well the education that the waves have given them* » (87). La grande force des habitants d'Aran est en effet, selon le voyageur, de vivre en complète harmonie avec la Nature, même si celle-ci est particulièrement âpre et peu généreuse. À ce propos, Synge adopte le ton soi-disant objectif de la science – que ce soit l'anthropologie ou l'ethnologie – pour expliquer le développement physique harmonieux des habitants d'Aran ; c'est à cause de leurs chaussures, explique-t-il, qu'ils ont adopté une démarche souple et élégante :

The absence of the heavy boot of Europe has preserved to these people the agile walk of the wild animal, while the general simplicity of their lives has given them many other points of perfection (21).

Perfection : le mot est lâché, les îliens représentant une forme suprême d'adaptation à leur environnement, selon la théorie de Darwin, que Synge avait découvert dès l'âge de 14 ans. Il est donc normal de considérer les îliens comme une forme d'aristocratie naturelle :

they seem, in a certain sense, to approach more nearly to the finer types of our aristocracies- who are bred artificially to a natural ideal- than to the labourer or citizen, as the wild horse resembles the thoroughbred rather than the hack or cart-horse (21).

Toute l'ambiguïté du darwinisme, qui implique l'existence de races naturellement supérieures aux autres est suggérée par la remarque. On observera aussi que les habitants d'Aran sont définis par contraste avec deux groupes sociaux abhorrés : « *the labourer or citizen* », le paysan qui exploite la terre et le citoyen, ou habitant des villes. Par ailleurs, politiquement, Synge observe que les îliens ont su créer une communauté idéale, où la notion de propriété privée, d'exploiteur et d'exploité, est inconnue : ainsi, la réfection d'une toiture de chaume est une fête, le travail étant fait en commun, et le propriétaire de la maison n'étant

pas un employeur mais un hôte accueillant ses voisins pour l'occasion. Enfin, et c'est certainement le fait le plus remarquable aux yeux de Synge, les îliens semblent doués d'un talent naturel pour les arts, en particulier bien sûr la littérature. Des vieilles femmes récitent devant lui de longs poèmes en gaélique, des vieillards lui content des légendes locales, que Synge reproduit intégralement dans le corps de son texte. La soumission à des variations climatiques brutales suscitent chez ces hommes et ces femmes fantasques des sautes d'humeur comparables aux yeux de Synge à ceux des artistes :

280

The continual passing in this island between the misery of last night and the splendour of today, seems to create an affinity between the moods of these people and the moods of varying rapture and dismay that are frequent in artists, and in certain forms of alienation (30).

Cette assimilation entre Aran, l'artiste et le fou semble annoncer le voyage qu'effectuera Antonin Artaud à Aran en 1937. Arrêté pendant son voyage de retour, il sera interné au Havre puis à Rouen. Les récits rapportés par les îliens fascinent Synge surtout à cause de leur dimension surnaturelle, qui fait souvent intervenir des fées et autres créatures fantastiques. Le paganisme se mêle ainsi au christianisme orthodoxe, dans un syncrétisme souvent identifié comme propre à l'Irlande, où le christianisme n'a jamais fait disparaître complètement les anciennes croyances ou pratiques celtiques. Cette présence du surnaturel dans la conscience des habitants d'Aran semble contaminer Synge qui a tendance à les considérer eux-mêmes comme des créatures fantastiques : un des adjectifs qui revient le plus souvent sous sa plume pour les décrire est ainsi « *strange* » : « *the strange beauty of the women* » (10), « *their lives have a strange quality* » (60), « *they are moved by strange archaic sympathies with the world* » (94), « *the strange simplicity of island life* » (60). Synge, en amateur de sciences occultes et de mysticisme, comme son ami Yeats, est convaincu que le lieu lui-même est empreint d'un pouvoir envoûtant quasi-magique, et parle d'une « mémoire psychique » qui provoque en lui des rêves puissants. Il a tendance par ailleurs, par le jeu des comparaisons, à suggérer que les habitants d'Aran ne sont pas de simples êtres humains, et il les fait apparaître sous de multiples métamorphoses ; on a déjà cité la comparaison avec des chevaux sauvages, les femmes sont comparées à des « tropical sea-birds », à des phoques : « *they looked strangely wild and seal-like* » (63). Toutes les descriptions de Synge, sous couvert d'un intérêt anthropologique ou ethnologique, et ceci en dépit de l'appareil photo, sensé donner une image véridique de la vie sur Aran, tendent en fait à déréaliser ce que le voyageur observe. L'écrivain avoue d'ailleurs au détour d'une phrase, au sujet d'une veillée auprès du feu au cours de laquelle une vieille femme a récité des vers en gaélique : « *it seemed like a dream* » (65). Son récit ne comprend d'ailleurs aucune allusion à l'histoire humaine des îles : Synge prête au lieu une anhistoricité qui s'accommode avec la vision surnaturelle qu'il en a, préférant qualifier la sagesse d'une jeune fille de « *prehistoric* ». S'il rapporte une scène d'éviction à

laquelle il a assisté, c'est pour dissenter ensuite non sur la tyrannie des propriétaires terriens – classe à laquelle, rappelons-le encore, appartenait la famille de Synge – mais sur l'absence de criminalité parmi les habitants d'Aran. En bref, Synge fait sortir les îles d'Aran du temps de l'histoire pour les faire entrer dans le temps du mythe. La démarche d'apparence scientifique, de l'observateur objectif révèle en fait la construction d'un discours qui sert les croyances idéologiques de l'auteur. Synge invente les îles d'Aran plus qu'il ne les décrit, à la manière dont les savants occidentaux ont inventé l'Orient, selon Edward Saïd. Aran a beau être située à l'extrémité occidentale de l'Europe, c'est bien un point de vue orientaliste, ce mélange de fascination pour un ailleurs décrit comme exotique et de condescendance, qui s'exprime ici.

Si le point de vue de Synge est bien celui d'un étranger, il n'en est pas de même pour un autre écrivain lié aux îles d'Aran, Liam O'Flaherty. Né sur l'île d'Inishmore en 1896, dans une famille pauvre parmi les pauvres, dont le père était membre de la Ligue agraire et un des premiers membres du parti républicain Sinn Féin sur l'île, Liam O'Flaherty s'engage dans l'armée britannique en 1915, expérience qui lui laisse des séquelles psychiques. Il passe deux années à vagabonder à travers le monde. Dans les années 1920, c'est-à-dire après l'accès de l'Irlande à l'Indépendance, il est à la fois nationaliste, anti-clérical et socialiste, association rare dans son pays. En 1923 il publie son premier roman et devient un des protégés d'Edward Garnett, un des principaux éditeurs des modernistes anglais ; O'Flaherty publie 19 livres entre 1923 et 1935. Ses nouvelles sont considérées comme plus réussies que ses romans, mais c'est pourtant plutôt d'eux dont on se souvient, et surtout de *The Informer* transposé au cinéma par John Ford en 1935, et de *Famine*, roman historique publié en 1937 retraçant les événements de la Grande Famine de 1845. À partir des années 1950, O'Flaherty cesse d'écrire et vit en reclus. Influencé par les écrivains russes, O'Flaherty peut être considéré comme un auteur naturaliste, dont les thèmes privilégiés sont la lutte pour la vie, la violence, le déterminisme social. Il a situé deux de ses romans sur les îles d'Aran : le premier écrit en 1924, *The Black Soul*, le deuxième, *Skerrett*, publié en 1932. Chacun de ces récits met en scène un étranger qui cherche refuge dans la vie « sauvage » des îles mais se heurte rapidement à l'hostilité des habitants qui le considèrent comme un intrus, ne le comprennent pas et finissent par le rejeter. Le but de l'écrivain est donc de déconstruire l'image idéalisée du paysan irlandais telle que le Mouvement de la renaissance celtique la propagea, ainsi que les illusions nourries par les intellectuels citadins à propos d'Aran, parmi lesquels Yeats ou Synge. Dans *The Black Soul* dont l'action est située à Inverara, le protagoniste n'est pas nommé autrement que « *The Stranger* », venu sur l'île en quête de régénérescence après avoir combattu dans les tranchées de la Première Guerre. Comme O'Flaherty lui-même, l'étranger a erré pendant quelques années autour du monde, et a embrassé l'une après l'autre diverses causes ou croyances :

*One day in religion, next day in anarchism, next day in Communism,
and rejecting everything as empty, false, and valueless (25).*

Il est donc venu à Inverara comme l'ermite va au désert, en quête de révélation. Certes, il trouve là une forme de vie primitive gouvernée par les lois de la nature plutôt que par les lois humaines. L'intrigue du roman qui suit le cycle des saisons suggère ainsi la symbiose entre l'homme et la nature ; cependant cet organicisme n'est qu'apparent, car O'Flaherty présente la nature comme étant essentiellement indifférente à l'homme. De plus, le protagoniste découvre que les coutumes et les mœurs des habitants lui sont aussi intolérables que ceux de ce qu'il appelle la « civilisation », et il se trouve écartelé entre son rejet de la « société » et de ce qu'elle implique concernant la politique, la religion ou la culture, et son mépris, voire son dégoût pour la « sauvagerie » des habitants. L'antagonisme entre vie civilisée et vie primitive est personnalisé par deux femmes, dont l'une, qui incarne la force élémentaire de la Nature, se révèle aussi dangereuse et destructrice que la civilisation. À la fin du roman, l'île, malgré ses promesses de retour à une vie primitive, a rejeté l'étranger avec la même force implacable que la mer rejette des débris sur la plage. *Skerrett* est un roman plus complexe que *The Black Soul*, mais en partage certaines caractéristiques. L'action est cette fois située à Nara, anagramme d'Aran. Skerrett est le nom du protagoniste, un instituteur bien décidé à s'implanter sur l'île et à se faire accepter par ses habitants. Mais l'arrogance et la détermination de cet intellectuel venu d'ailleurs se heurtent à des terribles revers de fortune : son fils meurt dans un accident dû aux dangers de l'île ; sa femme, souffrant de solitude parmi les îliens qui l'ignorent, se réfugie dans l'alcool ; par-dessus tout, Skerrett se fait un ennemi mortel du prêtre local, un de ces curés manipulateurs, corrompus et cupides qui peuplent les récits de O'Flaherty. Bien que l'auteur dessine un portrait peu flatteur de Skerrett, imbu du sens de sa supériorité et parfois violent, le lecteur est amené à compatir avec ce personnage qui croit aux vertus de l'éducation et du progrès mais est peu à peu détruit par la dureté des îliens. Skerrett meurt dans la misère et la solitude, victime de la violence sauvage qui selon la vision d'O'Flaherty est inhérente à la vie sur Aran. En bon romancier naturaliste, il explique que :

[...] c'est la situation même de l'île qui nourrit dans l'esprit des hommes ces maux que sont la suspicion et le ressentiment, qui font apparaître l'ingratitude comme le plus grand vice humain. La mer tout autour [...] maintient perpétuellement en éveil dans l'esprit des habitants une angoisse sans repos [...] produisant par moments une violente instabilité de tempérament (*the very position of the island fosters in the human mind those devils of suspicion and resentment, which make ingratitude seem man's strongest vice. The surrounding sea, [...] always maintains in the minds of the inhabitants a restless anxiety [...] producing a violent instability of temperament*) (135).

En d'autres termes, et contrairement à ce que suggère Synge dans son livre *The Aran Islands*, l'environnement naturel, loin d'exercer une influence bénéfique, a rendu les gens d'Aran brutaux et mauvais, marqués par ce que

O'Flaherty nomme « *ghoulish barbarism* », une sauvagerie morbide. Ainsi, les romans de O'Flaherty peuvent se lire comme une réponse à la vision idéalisée des îles d'Aran de Synge et des autres acteurs de la renaissance celtique. Il est frappant de trouver chez Synge et O'Flaherty les mêmes détails utilisés pour décrire le paysage grandiose, les falaises déchiquetées tombant à pic dans l'Atlantique, l'usage du gaélique, et jusqu'aux jupons rouges des femmes ou les chaussures de peau fabriquées à la main. Mais là où Synge voit une existence utopique d'où les maux de la civilisation sont absents, O'Flaherty ne voit que « *a place where the struggle of life was terribly intense* » (135), version tragique du darwinisme. Tandis que Synge portait sur Aran le regard du touriste occidental, O'Flaherty était doué d'une double vision. Né sur l'île dans le dénuement la plus extrême, il avait plus tard fréquenté les cercles intellectuels et artistiques anglais les plus sophistiqués ; ceci explique qu'il ait placé une telle distance ironique entre lui-même et le personnage du « *Stranger* » dans *The Black Soul*, qui lui ressemble mais qui échoue lamentablement dans sa tentative de trouver un refuge édénique sur Aran. O'Flaherty est également incapable de dépeindre la vie des paysans comme une alternative idéale à la modernité urbaine déplorée par les « *folkloristes* » nationalistes. Aux yeux d'O'Flaherty, les croyances superstitieuses que Synge trouvait « *charmantes* » sont synonymes de retard culturel et de stupidité ; si les îliens travaillent avec autant de courage, c'est parce que la faim les menace à tout moment ; là où Synge admirait l'animalité des gens d'Aran, O'Flaherty ne voit que le signe d'un retard dans leur évolution. Pour O'Flaherty, issu du plus bas de l'échelle sociale, séduit un moment par le socialisme, fils d'un membre de la Ligue agraire et du parti républicain Sinn Fein, le progrès et la modernité, ne sont pas une malédiction, mais une nécessité.

Sylvie MIKOWSKI

Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP, EA 4299

Bibliographie

- Cahalan, James M. *Liam O'Flaherty. A Study of the Short Fiction*, Boston, Twayne Publishers, 1991.
- Conneely, Mairéad, *Between Two Shores / Idir Dhá Chladach, Writing the Aran Islands, 1890-1980*, Oxford, Peter Lang, 2011.
- Kiberd, Declan, *Synge and the Irish Language*, London, Macmillan, 1979.
- Kopper, Edward A., *A J.M. Synge Literary Companion*, New York, Greenwood Press, 1988.
- Mathews, P.J., ed. *The Cambridge Companion to J.M. Synge*, Cambridge University Press, 2009.
- McCormack, W.J., *Fool of the Family: A Life of J.M. Synge*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2000.
- O'Flaherty, Liam, *Skerrett (1932)*, Dublin, Wolfhound Press, 1988.
- , *The Black Soul (1924)*, Dublin, Wolfhound Press, 1996.
- Pollock, Jonathan, "The Aran Islands, One by One: John Millington Synge and Antonin Artaud", in Pascale Amiot-Jouenne ed., *Irlande : Insularité, Singularité ?* Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2001.
- Sheeran, Patrick F. *The Novels of Liam O'Flaherty*, Dublin, Wolfhound Press, 1976.
- Synge, John Millington *The Aran Islands (1907)*, London, Penguin Classics, 1992, with an introduction by Tim Robinson.
- Zneimer, John, *The Literary Vision of Liam O'Flaherty*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, 1970.

Entretiens au festival de Biarritz

Pour sa 20^e édition, le festival Biarritz Amérique latine (26 septembre-2 octobre 2011) a donné lieu à une riche compétition. Celui-ci est devenu le carrefour d'expression de toutes les cultures latino-américaines. Son président Jean-Marie Dupont le décrit comme « moderne, festif, basé sur les rencontres ». L'année du Mexique en France ayant été brusquement annulée en février, le festival lui a réservé une place d'honneur : exposition de photographies, ciné-concert (*El Tren Fantasma*, Gabriel García Moreno, 1927), projection du dernier film d'Arturo Ripstein¹ (*Las Razones del corazón*), et même une journée consacrée à la découverte de la Lucha Libre. Nous avons pu interviewer la réalisatrice d'origine argentine vivant au Mexique, Paula Markovitch, jusqu'à présent scénariste pour le cinéma (*Temporada de patos* -2004- et *Lake Tahoe* -2008- de Fernando Eimbcke, co-scénariste avec elle) et la télévision, et qui signe son premier long métrage, *El Premio*. Le film a reçu à Biarritz le prix du syndicat français de la critique. Par ailleurs, la jeune protagoniste du film, Paulita (7 ans), a obtenu le prix d'interprétation féminine.

Le jury était présidé par le célèbre acteur argentin Ricardo Darín (*Nueve Reinas*, Fabián Bielinsky, 2000, *El Hijo de la novia*, Juan José Campanella, 2001, *El Aura*, F. Bielinsky, 2005, *El Secreto de sus ojos*, J.J. Campanella, 2009, *Carancho*, Pablo Trapero, 2010, pour évoquer que les films les plus célèbres qui ont été projetés pour lui rendre hommage) et formé de Natalia Verbeke, Alberto Ruy Sánchez, Philippe Le Guay², Astrid Bergès-Frisbey et Laurent Lavolé. Il a surpris par un palmarès en dehors des sentiers battus, décernant le prix d'interprétation féminine à une petite fille, et celui d'interprétation masculine à

1 Véronique Pugibet a réalisé une interview de Ripstein lors de sa venue à Paris : voir Iberic@1. *Revue d'études des mondes ibériques et ibéro-américains contemporains*, Université Paris-Sorbonne, n° 1, printemps 2012.

2 N'ayant pu interroger que très brièvement Philippe Le Guay sur son film *Les Femmes du sixième étage* (2010), nous renvoyons à l'excellent bonus du film en DVD, où le réalisateur s'explique sur ses intentions et ses choix, dans l'ordre chronologique des séquences. À Biarritz, il nous a dit que sa famille avait, quand il était jeune, une bonne espagnole et qu'il avait eu envie depuis longtemps de faire un film avec des actrices espagnoles et qui mélange les deux cultures, dans une configuration de comédie. *Muchachas* était une ancienne version qu'il n'a pas réussi à faire, c'était un peu la même histoire, mais c'était un enfant de 14 ans qui était le narrateur, remplacé dans le film par Fabrice Luchini, ce dernier étant entouré d'une pléiade de femmes, dont Natalia Verbeke, qui était également membre du jury à Biarritz. P. Le Guay nous signale également que le lendemain a lieu une projection à Málaga et a bon espoir que le film, s'il est distribué en Espagne, puisse toucher autant les jeunes générations que les plus âgées, comme cela s'est passé en France, où le film a été un succès. À l'heure où nous reprenons cet article, nous pouvons signaler que le film est sorti au Portugal et au Brésil, puis en Argentine. Les membres de la communauté espagnole qui ont vu le film à Paris s'y sont retrouvés, nous dit le réalisateur, qui a actuellement un projet sur le monde des acteurs.

un acteur non professionnel et délinquant (Porfirio, nom du protagoniste qui donne son nom au film), et choisissant de récompenser des premiers longs métrages plutôt que des œuvres d'auteurs confirmés : ainsi le film colombien d'Alejandro Landes (*Porfirio*), qui s'est vu accorder le Prix du jury, et l'émouvant film argentin d'une grande sobriété, *Las Acacias*, de Pablo Giorgelli, comme meilleur long métrage.

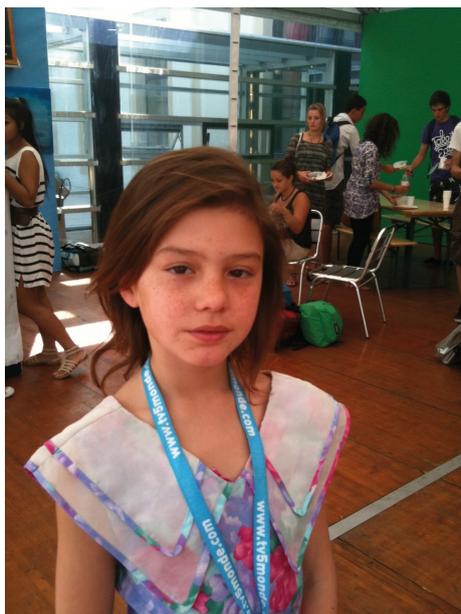
Cette rubrique de la revue ne peut manquer de mentionner également la présence d'écrivains consacrés, autour desquels se sont déroulées des rencontres littéraires : les Mexicains Alberto Ruy Sánchez et Paco Ignacio Taibo II, ainsi que le Cubain Leonardo Padura.

Entretien avec Paula Markovitch

287

Argumento de la película *El Premio*

Ceci tiene siete años y debe guardar un secreto doloroso que no comprende. Ella y su madre viven escondidas, escapando de la represión militar en Argentina. De su silencio depende la vida de la familia. ¿Qué debe callar? ¿Qué debe decir? ¿Qué debe hacer para merecer el aprecio de su madre y de los demás?



Paulita (joven actriz de *El Premio*, premiada en Biarritz). Crédits photographiques : F. Heitz

Resumen de lo que dijo Paula Markovitch en la mesa redonda que precedió a la entrevista

Interrogada sobre la parte biográfica de la película, ella empezó diciendo que cualquier historia tiene un contenido biográfico y que si la historia es ficción, ella sí vivió en este pueblo de San Clemente, en una casa muy parecida. Los

concursos de propaganda a favor de los militares eran muy frecuentes, eso sí le ocurrió, todo esto está basado en hechos reales. Pero ella era un bebé cuando llegó allí, y lo cambió porque le pareció mejor que la niña tuviera cierta edad al llegar a este pueblo. En una entrevista que le hicieron en el festival, afirma que tenía la misma edad que Ceci cuando la dictadura: “J’ai toujours voulu raconter cette version de l’histoire, mon expérience de petite fille. C’est un âge très particulier pour vivre une histoire aussi violente.”

Acerca del reparto, Paula precisa que las actrices profesionales vinieron de Buenos Aires y en cuanto a los niños, ninguno de ellos tenía una experiencia previa del cine. Ella quería trabajar con niños de San Clemente, porque sabe que es un paisaje muy particular y que los niños de ciudad tienen otra manera de vivir. Un año antes del rodaje, hizo un taller de actuación. Les permitieron al director de la foto y a su esposo ver niños en el recreo, sin tomar fotos. Escogieron a quince niñas y entre ellas estaba Paulita. Y fue apenas tres días antes del rodaje cuando finalmente escogió a la niña porque hasta el momento no estaba convencida.

Su esposo, Sergio Gurrola, compositor de la música del filme, fue felicitado por el público y explicó que para él, la música tenía que traducir la voz de los desaparecidos que el viento no se lleva. Nació al mismo tiempo que la parte literaria, antes del rodaje. Entonces, el fotógrafo por ejemplo, ya conocía muy bien la pieza principal (de las cuatro que componen la banda sonora, incluyendo el ruido de la radio, con sintetizadores). Insistió en que el sonido es un acercamiento al paisaje, el viento y la mezcla con el mar. Dice poéticamente que “el ruido, el silencio y la música han ido de la mano”. Y observamos que el impacto del viento se hace presente no solamente a nivel sonoro, también se manifiesta en la fotografía a través de las hierbas que ondulan sin cesar o de las niñas siempre despeinadas.

A la pregunta de saber si ella se había planteado la posibilidad de otro final, Paula contestó lo siguiente: “Mi propia experiencia era que mi padre tenía que viajar a Buenos Aires, era muy angustiante para mi madre y para mí, pero siempre volvió, entonces mi primera aproximación a la historia era una escena en que el padre regresa. Pero vino un momento en que el viento podía condensar toda la historia, entonces dije: acá, mejor, dejarlo. No es un cambio de final, es un cambio de estilo”.

Añade que hace cine porque le gusta contar historias.

Cuando le preguntan cómo dirigió a los niños, contesta que lo hizo ella directamente con las tres niñas, mientras que el coro actoral, lo dirigió una colaboradora. Confió plenamente en ellos. Confió en ellas no como niñas sino como artistas que comprenden el conflicto dramático. Decía por ejemplo a Paulita: “tu mamá no te quiere”, no dulcificaba las instrucciones, no le iba a decir: perdiste la muñeca, porque Paulita es madura para entender que eso no es grave. Aunque no entendiera el mensaje político, la niña supo transmitir de forma natural la esencia de la película, con su aspecto poético y político. En efecto más allá del drama de la dictadura, de la desaparición del padre, la niña va a sufrir el desamor de su propia madre.

Entrevista a Paula Markovitch, sábado 1° de octubre de 2011 por Françoise Heitz y Verónica Pugibet

FH Te queríamos hacer una pregunta acerca de la estética de la película, una estética de la lentitud, porque al ver tu película, nos acordamos mucho de Víctor Erice también porque, por otra parte, Paulita se parece un poco a la hermana mayor de Ana en *El Espíritu de la colmena*. ¿La conocías y de alguna manera te influyó?

PM Me gusta mucho esa película, la vi con detenimiento, sí es una influencia: la vi hace muchos años y la volví a ver especialmente para trabajar. Así que era una película que sí resulta inspiradora para mí, sobre todo por la relación de la infancia y el paisaje. En cuanto a mi manera de trabajar, mis padres eran pintores los dos, y a mí me gusta mucho la pintura clásica, de los siglos 16, 17. Y es muy difícil para mí encontrar con quien trabajar en la fotografía porque los fotógrafos contemporáneos, siento que están en otras búsquedas plásticas, muy hermosas pero muy diferentes. Yo quería hacer una película bella que se viera como un cuadro porque aparte me inspiré mucho en los cuadros que hacían allí mis papás porque hacían paisajes. Y como conocía a Wojciech (Staron) que él también tiene esta orientación completamente pictórica, de relatos y paisajes...

VP A mí me trajo también a la memoria la película de *Kamchatka*.

PM No, a ésa no la vi nunca, siempre la quise ver y nunca la llegué a ver. Yo creo que ahorita están saliendo muchas historias de niños y jóvenes, es algo generacional, y me parece muy bueno. Es muy bueno que se hable de estos temas desde la experiencia.

FH Y ¿por qué te fuiste a México?

PM Sólo me fui por elección, porque ya se había acabado la dictadura. Y hay una cosa de la que no se habla mucho, es que la dictadura argentina condenó a muchos intelectuales a una marginalidad. Mis padres vivieron y murieron en una situación económica muy dura. Mi papá hacía pintura, pero tuvo que trabajar hasta que murió en una gasolinera, vivían en un barrio marginal, mi mamá daba clases de pintura y de grabado a niños de esa zona, porque vivíamos allí. Y la verdad, no quería repetir esa experiencia de marginalidad en el arte, quería que el arte se pudiera comunicar a otros, y mi siguiente proyecto es acerca de la vida de mis padres.

FH ¿Te parece que hay más futuro para el arte en México que en Argentina de momento?

PM En aquel momento, me pareció que sí, cuando llegué a México, pero hay que decir que actualmente, México no está atravesando un buen momento, y en cambio en Argentina sí que hay un florecimiento, pero en todas partes hay gente maravillosa que hace cosas interesantes.

VP ¿Estudiaste cine en Argentina o en México?

PM Yo no acabé ninguna carrera universitaria. Estudié dos años en la Escuela de artes cinematográficas de Córdoba y al mismo tiempo estudié Letras, porque me gusta mucho la literatura. Y la Escuela de Córdoba era mara-

villosa porque no había absolutamente ninguna cámara, ni proyector. Lo único que había era un cine club y maestros cultísimos que nos hacían ver películas, entonces nosotros teníamos que soñar películas, por ahora no podíamos hacer ninguna, y eso me pareció muy bueno, yo recomendaría que en las escuelas se prohibiera filmar los dos primeros años, porque lo que pasa de otra manera es que la tensión se vuelve hacia cómo manejar el equipo, y salen obras prematuras sin contenido, y por eso me gusta la idea de que los jóvenes vean mucho cine, porque el arte inspira el arte.

VP ¿De la escritura pasaste directamente a la realización? ¿Cómo ves la articulación?

PM Me parece un poco el mismo movimiento simbólico, porque la imagen no aparece en el *set*, aparece en el escritorio. La primera vez que aparece la imagen, es cuando te la imaginas. Yo creo que tiene una naturaleza más literaria que plástica el cine. En este sentido son parecidos, porque en el *set* se articulan imágenes y en el escritorio también. Lo que es muy coherente es el encuentro con otros artistas, en el *set* estás con otros artistas, no me gusta la palabra equipo, que me parece muy deportiva...

FH ¿Por un lado es estimulante y por otro es estresante?

PM Sí, es una energía diferente.

FH ¿Y lo peor es el montaje después, no?

PM No sé, para mí, lo que es una verdadera pesadilla es la postproducción, porque yo no tengo nada de técnica y se tiene que aprender. Cuando la película está terminada, está editada, todavía falta un infierno...

VP Para terminar justamente con esto, dado el sistema de difusión en México, ¿qué futuro le ves a esta película, y también en Argentina, y luego fuera?

PM La verdad, no lo sé. Lo que sí siento es que ojalá... En Argentina, he visto a mucha gente que me dice: esto me recuerda a mi infancia, me recuerda a mi maestra, todo lo que va a pasar es este procedimiento de identificación, lo que sí es que es un poco doloroso, me ha pasado una cosa un poquito extraña allá, porque como no es argentina la película, no tiene apoyo de Argentina, es un poco incómodo que exista una película sobre la realidad en Argentina sin apoyo argentino.

FH Y el pueblo se llama San Clemente, cuando la historia es totalmente inclemente...

PM Es cierto...

FH ¿Y decías que tus proyectos...?

PM Sí, ahora estoy escribiendo cuentos, los quiero publicar en México, y hacer una película sobre mis papás, donde aparezcan sus cuadros.

FH y VP Te deseamos mucha suerte...

**Complemento: entrevista a Paula Markovitch
(acompañada por Wojciech Staron) por Véronique
Pugibet, París, 13 de diciembre 2011**



291

Paula Markovitch (directora de *El Premio*). Crédits photographiques : F. Heitz



Wojciech Staron (fotógrafo de la película). Crédits photographiques : F. Heitz

VP ¿Y Ustedes dónde se conocieron?

PM En realidad yo conocí la obra de Wojciech antes de conocerlo a él. Conocí uno de sus documentales porque él es director también de documentales y conocí un documental de él que me gustó muchísimo. Y después claro había que confirmar porque si no nos llevábamos bien, pues no iba a ser posible por más que me gustaba... ¡A veces puede pasar! Pero en este caso fue bárbaro. Me acuerdo que nos tomamos un vino...

WS Sí... En este tiempo yo estuve en Argentina ¿no? Viviendo allá durante dos años. Entonces nos encontramos allá directamente en Buenos Aires. Primero en Buenos Aires y salimos a San Clemente después juntos. Empezamos con las fotos en San Clemente, con talleres de los niños. Hicimos un tipo de presentación visual de la película. Con las fotos y con los niños con quienes trabajamos.

VP ¿Los niños ya escogidos?

WS Sí.

VP Porque Paula nos dijo que había escogido a unos quince, de los cuales iban a hacer la película, pero no estaba muy decidida...

MP Bueno, nosotros hicimos un taller un año antes, de donde salieron, casi todos, los niños que componen la película, todos ellos. Pero no habíamos encontrado una niña con la fuerza necesaria. Y entonces un mes antes yo confirmé a otras niñas porque tenía que empezar a trabajar un mes después. Empecé a hacer ensayos y estaba muy angustiada porque sentía que no había aparecido, no sentía ¿no? Había una niña muy talentosa, tenía momentos pero no sostenía. Simplemente yo sentía que no había llegado. Y era una opinión compartida. Wojciech llegó en ese momento y también llegó Sergio Gurrola que es el compositor del filme y mi pareja. Y bueno, los dos coincidían... Yo los considero a Wojciech, a Sergio y a Bárbara mis aliados artistas.

PM La mirada artística está compuesta por algunos artistas en mi manera de ver que conciben ¿no? Entonces en ese sentido coincidíamos, sentíamos que había niños talentosísimos pero que no había aparecido, y fue muy bueno porque me apoyaron. Y entonces Sergio y Wojciech me dijeron: vamos a buscar a otra niña... ¡tres días antes del rodaje ocurrió esto! Entonces ellos fueron a una escuela que está cerca...

WS Que nunca la visitamos.

PM Nosotros no tuvimos la técnica de ir a las escuelas. Convocamos, digamos no es que fuimos a otras escuelas y no habíamos ido a esta. Simplemente los llamamos y los niños que querían se inscribían. En este caso ellos sí ellos fueron a la escuela, entraron a la escuela. Claro no se podía tomar fotos ¿no? Entonces ellos eligieron quince niñas entre las que les parecían más interesantes. Esperaron a sus mamás a la salida y les pidieron permiso para que se quedaran. Y entonces ya estaba ahí la actriz adulta que hace la madre. Y entonces, inmediatamente yo corrí a la escuela e hice una entrevista actoral. No una entrevista, una entrevista actoral a cada una de esas niñas. Y yo siento que hubo una ventaja, que es que como quedaba poco tiempo fui como muy directo al grano. Es decir no fui suave al principio en plantear el conflicto, sino que fui muy radical en la situación dramática que les planteé y entre ellas estaba Paulita. Había otra niña también muy talentosa, fue muy extraño...

WS Había dos, digamos en este grupo muy interesantes...

PM Muy interesantes ambas y bueno en realidad Paulita lo que tenía para mí que yo lo sentí inmediatamente es algo aún más fuerte que lo que estaba

escrito, por lo que yo podía imaginar o recordar. Y a mí me parece que eso es valiosísimo, encontrar de repente a alguien que aporta algo al personaje y al proyecto que no estaba, excede... Entonces genera una especie de...

VP dinámica...

PM ... de dinámica nueva ¿no? y además un tú a tú. Yo sentí con Paulita que inmediatamente había un desafío recíproco que a veces con niños no ocurre ¿no? A mí, mi relación con Sharon fue muy diferente a la de Paulita, sí es muy hermosa porque es una niña de talento...

VP ¿Y ella formaba parte del primer grupo?

PM No del primer grupo exactamente, sino de una especie de... una nueva convocatoria que hicimos unos dos meses antes pero ella estaba... De hecho por Sharon yo cambié el perfil del personaje porque teníamos pensado una niña que fuera más grande que la protagonista de edad. Y resultó que esta niña con sus seis años que tenía en el rodaje, tenía una fuerza muy especial. Yo desde que empecé a verla, me conquistó muchísimo y empecé a mandarle fotos a Wojciech... ¡Mira esta niña! porque con su cara sola, con sus ojos negros descubre el universo... A lo mejor es una reflexión de ahora después de ver la película, pero en mi opinión, el personaje tenía una especie de ingenuidad muy entrañable que resultó como muy enternecedora... y escrito en el papel. Y Paulita tiene una dignidad novedosa. La verdad es que desde que la vi yo sentí que era ella. Lo que pasa es que tuve una duda en un momento porque la otra niña era muy buena. Pero yo sentía que tenía una cosa, una dignidad escénica.

WS Porque no es una niña para mamar ¿no? Tiene... Nosotros teníamos miedo, me acuerdo que fuera demasiado fría, pero en realidad no. Hizo un rol, un personaje que tiene muchas caras. No es una niña típica.

PM Lo que pasa es que también hay algo que es muy fuerte. Yo siento que los personajes se los añoran desde el texto dramático a veces. Es decir el personaje no levanta vuelo como niño pero ni siquiera es por culpa del pequeño actor sino porque el niño es concebido como dulce, frágil. Claro después yo me di cuenta que esa dulzura y esa fragilidad no se perdían en ningún momento porque es una niña de 8 años y tú nunca te olvidas de que es una niña de 8 años. Pero la dignidad y la fortaleza que ella tiene le dan a esa fragilidad y a esa dulzura una nueva dimensión. Yo siento que a los niños y a los viejos se los consienten dramáticamente hablando. Es decir... generan ternura que no es un sentimiento del todo positivo siempre. La ternura siempre tiene un poco de subestimación. Entonces Paulita tiene dulzura y fragilidad porque es una niña pero también tiene dignidad, tiene libertad interior, esa fuerza es algo poderoso.

VP Iba a decir que ella parece manejar su vida

PM Exacto y yo creo que los niños manejan su vida. No todos, pero bueno...

VP Respecto de la fotografía, tengo grabado en la memoria unos colores vivos bastante escasos. O sea vemos el cielo, las blusas blancas más bien un poco grisáceas, colores sobrios. ¿Es una decisión de los dos, tuya o...?

WS Sí, cuando buscamos una composición de colores en la película, decidimos eliminar algunos colores y elegir otros para acentuar lugares y también el ambiente de estos lugares. Y por ejemplo como la casa es amarilla y adentro también tiene elementos amarillos y por la noche tiene luz más cálida, fue el color que pertenece a la casa... Es como el único lugar que es un poquito más cálido que todo lo otro. Como en el paisaje tenía que ser gris pero gris en distintos valores ¿no? No gris lavado así que sacamos color mecánico. Este gris tiene también su color que viene de la naturaleza, del mar, de la arena, de esas ramas secas y también la escuela... El patio de la escuela con su pinta azul oscuro. Bueno, algunos dicen que hay una similitud con la bandera argentina ¿no? Azul, blanco y amarillo. Me dijeron los críticos eso. ¡No yo! Nosotros hablamos una vez de eso pero no lo buscamos.

PM Para mí el color dominante de la película viene de mis recuerdos directamente. De hecho la primera frase del guión es “el mar es amarillo y gris” o sea viene del iodo que se acumulaba... El iodo es amarillo. Entonces es un mar marroncito además porque está en la punta del río de la Plata. Y todo el invierno es gris, todo es gris, matices de gris pero todo es gris. Entonces mi recuerdo es una playa gris. Y en el presente sigue siendo gris. Pero creo que la coloración viene de dos lados. Lo monocromático, uno del paisaje que es verdaderamente gris, otro de mis recuerdos que son grises y otra cosa importante también es que para mí, la película completa desde que la escribí es un recuerdo, no es algo presente. Es decir, no es una historia contada en presente. Siempre pensé que la puesta en escena tenía que ver con que un recuerdo a veces es oscilante; una vez se acercan, otra vez se alejan los recuerdos. Unas veces, un momento de la vida se le olvida por completo a uno y no sabe ni por qué pero se acuerda de un detalle. Entonces siempre trabajé desde el guión con la concepción de que la película completa era un recuerdo y que quería tratar de alcanzar en todos los niveles la sensación del recuerdo, no la del presente. Entonces cuando hablamos con Wojciech, yo le dije es gris y es un recuerdo pero ahora ¿qué hacemos con eso porque es muy general, ¿no? En muchas cosas no trabajamos como trabaja, creo, habitualmente un director de fotografía, sino que discutíamos todo desde si él veía una actuación que no le gustaba me decía, o colores, decía dónde ponemos la cámara, muchas tomas se le ocurrían a él o sea... las discutíamos. Y a partir de este punto de partida, la coloración gris del recuerdo, trabajamos compartiendo todas las decisiones. Creo que fuimos encontrando una dinámica que al principio era muy caótica para todo el set pero que luego fue maravillosa. Wojciech es documentalista, entonces él veía algo y empezaba a filmar y nadie se había enterado de que había empezado a filmar. Y esto al principio generó un caos tremendo porque no estaba acostumbrada a trabajar así. Pero gracias a eso hay grandes escenas en la película, muy buenas y funcionaba muy bien el encuentro porque él empezaba a filmar y yo veía cómo aprovechar lo que él estaba filmando con sus técnicas documentales, lo que él estaba viendo, cómo aprovecharlo para la historia. Entonces ahí mismo daba instrucción a los niños y se generaron

algunas escenas que si las hubiéramos armado jamás hubiéramos llegado a eso.

WS Bueno en general el trabajo con los niños es bastante distinto. Porque en el set hay que generar la situación para provocar en algún modo a los niños a que sean naturales pero hacen en realidad lo que quieren y eso nos sirve. Hay que provocar la situación artificial y en esta situación artificial, que ellos se sientan cómodos ¿no? Después de algunas semanas con Paulita, fue bastante mejor porque ella entendió la diferencia entre actuación y juego y digamos la vida normal. Nos sorprendió cuando actuaba como una actriz profesional. Pero en el grupo de los otros niños fue bastante difícil. Entonces en el grupo de niños, usamos más técnicas documentales. Y además para mí todo, todo es preparado, la puesta de la cámara, la trayectoria de los actores, la luz, todo. Aun si todo está preparado yo siento que hay solo momentos que hay que capturar. Hay que buscar una energía que viene a veces en la mente. Aun si preparamos todo como en una película de ficción yo me siento un operador que busca algo vivo, natural, extraordinario.

PM Y lo que pasaba es que a partir de escenas que por ejemplo él veía y empezaba a filmar, mi manera de dirigir entonces a los tres niños protagonistas era hablarles permanentemente durante la toma. Yo hablaba durante la toma y los iba orientando. Desde esta especie de comienzo impreciso de la escena donde de repente se prendía la cámara a la escena a la que necesitábamos llegar. Por ejemplo me acuerdo de una vez que las niñas se pusieron a jugar y estaban muy cansadas y se estaban jugando muy relajadas, entonces de pronto esto es un buen lugar para esta escena. Entonces se me ocurría en este momento que esa escena que estaba escrita en el guión podía funcionar en esa situación. Entonces empezaba a decir OK, “ahora contáale a tu amiga la...”. Wojciech las veía en un momento especial y yo las conducía desde su juego muy natural al que habían llegado, a la escena dramática. Incluso les decía los textos permanentemente también en este momento. Pero por ejemplo hay una escena que filmamos en un montón de situaciones diferentes. Es decir cada vez que las niñas se ponían a jugar, en distintos espacios, en distintos contextos, yo trataba de que ellas dijeran esa escena. La escena de la charla con las dos niñas está filmada en distintos medios, en distintas situaciones. Una corriendo, otra no corriendo ¿no? Entonces ese trabajo creo que posibilitó un tipo de actuación que no es posible de otra forma, ni con adultos.

VP Eso te iba a preguntar, no porque fueran niños...

PM No, yo trabajé igual con los niños como los adultos. O sea mi método era el mismo. De hecho yo también hablaba con los adultos en la escena. Yo me inspiré mucho en John Cassavetes para dirigir a los actores, a todos, a los niños, a los grandes... De alguna manera es como si volviera a escribir...

VP ¿Y en algún momento renunciaste a algo de tu guión, de lo que habías escrito?

PM Sí, sí.

VP ¿Y es doloroso?

PM No, no. En el momento las renunciadas se presentan regaladas. O sea una renuncia a algo pero porque hay algo mucho mejor o por lo menos a mí no me dolió renunciar a nada.

¡Ah pero la edición! A vos te dolió la edición que yo hice. Pero no te dolía en el set. En el set yo tenía claro qué es lo que estaba dejando de lado, que había muchas cosas que estaba dejando de lado y otras nuevas que estaba asimilando. Dramáticamente no cambió.

VP Hablando de la película, de la dimensión dramática, comentaste que en Argentina existían esos concursos de dibujos a la nación, a la grandeza de la nación. ¿Tú participaste alguna vez de esos concursos?

PM De varios porque una vez al año venían y hacían esos concursos.

VP ¿Y ganaste un premio?

PM Yo gané un premio cuando era chiquita y después otra vez y también cuando era adolescente.

VP ¿Metiste la pata de la misma manera o no?

PM No, eso es un recurso dramático. No fue cierto o sea yo no me equivoqué, yo siempre supe que tenía que mentir. Mentía también escribiendo. ¡O sea yo mentí y me gané un premio!

VP Y mientras Ceci se va a la escuela, su mamá se queda en la casa encerrada, está dibujando, haciendo figuritas... ¿así se entretiene?

PM Bueno no sé si se entiende... Para mí la madre, espero se entienda que es una artista. Si no se entiende digo es que depende de la percepción de cada uno. Te puedo decir de dónde surge esto. Mi madre era escultora y ceramista. Entonces yo tenía escenas escritas pero que nunca se usaron donde la madre va a buscar tierra pero no hay tierra, no hay arcilla, no hay arcilla para hacer cerámica en San Clemente porque todo es arena entonces la arena no aglutina digamos. Entonces mi mamá lo que empezó a hacer, se inventó una manera de hacer esculturas con caracoles, eso es realista. Y afortunadamente una de las vestuaristas es escultora talentosísima y ella hizo las esculturas de caracoles. Se llama Macarena Pazos ¿Qué fortuna! ¿no?

VP Hablemos si te parece de tu relación con la escritura... tu creación entre dos. ¿Esta vez es la primera vez que escribes sola totalmente el guión cuando antes habías trabajado con Eimbcke en *Lake Tahoe* o...?

PM Mira, lo que pasa es que Fernando Eimbcke, sí porque escribí con él dos obras pero digamos yo soy escritora sobre todo. De hecho lo de la dirección es nuevo. Pero yo escribo, he escrito muchos guiones antes. No es la primera vez que escribo sola, es la primera vez que dirijo, pero que escribo no. Lo que pasa es que las obras que se conocen son las que trabajé con Fernando y en este caso sí fueron coautorías.

VP Con Sergio para la música, ¿tú le sometiste el guión? ¿O trabajaron juntos o cómo fue la articulación?

PM Él fue conmigo a San Clemente en la primera aproximación a la historia y él compuso la música pero ni siquiera él pensaba que estaba componiendo la música de la película. Es decir, él compuso la música de la película mucho

antes del rodaje. Y no compuso la música para la película, la compuso como parte de su investigación como compositor. Entonces en realidad no fue una música compuesta para la película sino que fue una música que todo el tiempo acompañó la película.

WS Sí, fue una inspiración para mí también porque para mí tenía mucho de paisaje esta música. Cierta naturaleza que pertenece a ese paisaje salvaje que está allá, un paisaje virgen.

VP Él decía que era la voz de los ausentes ¿no?..

PM Sí, fue su sentimiento como compositor y como músico ante este paisaje. Además, Sergio también participó mucho. Él tiene muchas ideas sobre dirección de arte, me dio muchas ideas, sacó muchas fotos en San Clemente. Realmente por eso digo que somos un grupo de artistas en particular, no un equipo... artistas que pusieron su corazón y su mirada y su visión propia en una obra.

VP ¿Cuánto tardaron desde que nació el proyecto hasta hoy?

PM Yo, cinco años. A Wojciech lo conocí hace tres, en 2008. Es decir que yo llevaba dos años donde ya había escrito el guión y había hecho una primera aproximación al concepto estético con una beca del Instituto mexicano. Con Sergio empezamos juntos con el proyecto, Wojciech se incorporó hace tres años.

VP De los trofeos, se han ganado uno en Berlín, en Biarritz, en Guadalajara pero y en Argentina, en Mar del Plata ¿te ganaste algo?

WS Una mención.

PM No, en Mar del Plata nos ganamos un premio un poco polémico para mí, un poco raro. Ganamos el premio SIGNIS, el premio de la Asociación católica. Es como extraño para mí, yo no soy católica, bueno creo en algo pero..., Wojciech sí es católico. Pero para mí el catolicismo en Argentina... en otros lados no, en otros lados pasa lo contrario, hubo un montón de curas de izquierdas muy comprometidos con la gente, pero la Iglesia en sí -como Institución en Argentina- justamente fue aliada del fascismo. Entonces me sentí un poco extraña en el momento. Me hizo acordar un poco del Premio ¿no? Algo extraño, igual estoy orgullosa, pero en ese momento me sentí un poco extraña porque era en Argentina, cualquier otro lugar no. Creo que todas las religiones tienen un contenido humanitario, en algún sentido soy místico religiosa, pero era raro porque en Argentina a mí me remite el catolicismo a esa especie de alianza concreta que hubo, histórica, entre la Iglesia católica como Institución y el gobierno militar. Fue una alianza comprobada. Claro, hubo mucha gente de izquierda católica también secuestrada y desaparecida. Lo que pasó es que la jerarquía eclesiástica argentina era directamente aliada.

VP Hablemos un poco del cine argentino ¿cómo ves lo que llaman la nueva onda del cine argentino? ¿Lo conoces? ¿En México sí te llega? ¿Qué aprecias o...?

PM Yo tengo amigos, muchos amigos que están haciendo cine en Argentina talentosísimos, brillantes. Yo creo que a veces se apresura la crítica en defi-

nir “éste es el nuevo cine de no sé dónde”. Hay como una especie de anhelo por definir. Me acuerdo, lo leí en un libro de Jean-Paul Sartre que decía que la crítica siempre quiere definir rápido las cosas pero se necesita un poquito más de años. Lucrecia Martel a mí me gusta muchísimo. Bueno un amigo que me gusta mucho lo que hace, es Santiago Loza, Liliana Paolinelli es otra amiga...

VP Oye y en el último festival de Mar del Plata ¿estaba Sorín? ¿Lo viste o no?

PM No lo conozco a Sorín personalmente... no... Fue doloroso para mí Mar del Plata, no te lo voy a negar. Hay una deuda simbólica del país, de Argentina, con este proyecto. Por supuesto que la hay, por el tema, y hay una deuda con los niños argentinos exitosos que ganan premios internacionales. Y lamentablemente... Yo estoy muy de acuerdo con el gobierno actual argentino y me gusta mucho la política de los derechos humanos, yo estoy muy de acuerdo con él, ¡lástima que no esté ella de acuerdo conmigo! La apoyo completamente y la votaré. O sea paradójicamente me siento muy contenta con lo que está haciendo el gobierno argentino actual. Me pasa una cosa extraña, siento un rechazo muy grande y no lo puedo comprender. Sí, fue un dolor para mí. Porque las dictaduras no solamente ocasionan crímenes sino que también matan sueños y mis padres vivieron y murieron en la marginalidad política y económica completa. Y yo siento que Argentina tiene esta táctica de desaparecer lo que no le gusta, omitirlo, negarlo, no existe, no existe... y me sentí mal en Mar del Plata, fue encontrarme de nuevo... ¡O a lo mejor simplemente fue un jurado al que no le gustó, que tiene todo el derecho! Simplemente te estoy contando lo que yo sentí.

Entretien avec Antonio Hens

299

Argumento de la película *Boleto al paraíso*, película cubana de Gerardo Chijona (Premio del público).

Cuba 1993. Eunice (Miriél Cejas) es una adolescente que huye del acoso sexual de su padre. Alejandro es un joven rockero que roba una farmacia y parte con un par de amigos hacia La Habana. Sus destinos se cruzan en la carretera y, juntos, deciden partir en busca de un paraíso que marcará el resto de sus vidas.



Antonio Hens et Héctor Medina (coproducteur y actor de la película cubana *Boleto al paraíso*). Crédits photographiques : F. Heitz

Resumen de lo que dijo en la mesa redonda que precedió a la entrevista Antonio Hens, productor español de *Boleto al paraíso*.

300

A la pregunta de saber cómo se hizo el casting de la película, el joven actor Héctor Medina, quien trabajaba por primera vez en cine, explica que se selecciona a un grupo de jóvenes y se hace un taller de actuación. En el taller se trabajaron todas las escenas del guión, a partir de las improvisaciones de los actores. Recuerda que Gerardo Chijona es famoso por sus comedias, y era éste su primer drama, así que era la “primera vez” no sólo para los intérpretes sino también para el director.

A Antonio Hens, coproductor español³ (vive en Madrid), le preguntan cuál fue su participación en este proyecto y contesta que intervino en la postproducción y la distribución de la película. Dada la escasez de recursos en Cuba, era útil su ayuda, facilitada por las relaciones de amistad que lo unen con Gerardo Chijona y también por el programa Ibermedia, de ayuda a la producción entre España y los países latinoamericanos. Era la primera vez que trabajaba con el director, pero ya tenía experiencia con Cuba.

El actor recuerda que se trata de la adaptación de un libro (*Confesiones a un médico*, del doctor Jorge Pérez Ávila), en que un médico empieza a atender los primeros casos de sida: es el caso de los freakies que se inoculan el virus para tener (así se lo imaginaban de manera ingenua) una mejor vida en el sanatorio.

Preguntado por lo que le interesa en el cine cubano actual, Hens contesta que, frente a la autocracia que impera en el país, le interesa ayudar a los directores que quieren expresar su propia visión de la realidad, una visión que es crítica.

A una pregunta de una persona del público sobre la condición de la mujer ahora en Cuba, Héctor Medina explica que ahora hay educación sexual, propaganda del condón, y ya no es como en los años noventa. Antonio Hens por su parte, recuerda una anécdota de la película de Soderbergh, *Che*: cuando a Fidel, que está comiendo espaguetis, le dicen: “Señor Comandante, en 1958, antes de la Revolución, había 400.000 prostitutas en este país, ahora debe de haber lo mismo, o más”, y de pronto Fidel contesta: “Sí, pero ahora son universitarias”.

Una señora del público señala que la mujer, por amor, acepta la posibilidad de morir, lo que es una relación un poco machista, y el productor le contesta que no es la expresión de una posición del director, sino de lo que sucede en el país, de cómo está hecha la sociedad, y este personaje no es un personaje ensalzado por el director, sino que es una representación de cómo eran las chicas, de cómo pensaban y que lo que nos puede parecer una sumisión de la mujer, para ella no lo es.

3 Le damos las gracias a Emmanuel Le Vagueresse por habernos puesto al tanto de que Antonio Hens había realizado, entre otras películas de temática gay, un corto llamado *Malas Compañías*, como la productora que dirige.

Entrevista a Antonio Hens, productor español de *Boleto al paraíso*, (Malas compañías P.C.).

FH Como otra gente que tuvo ocasión de comentarlo en la mesa redonda, también nosotras, al ver la película ayer, nos preguntamos acerca del final, porque nos pareció un final un poco melodramático. Yo le veía muchos finales posibles: o Eunice salta al vacío con Alejandro, o cuando hacen el amor y me pregunté si el director iba a atreverse a terminar la película de esta forma, una cosa inaudita, que nunca pasa en el cine, y al final resulta que es una tercera opción: la de la chica que está embarazada, y me pareció un poco exagerado cuando ella está escuchando música de rock, la que él escuchaba, y en cambio, el espectador escucha otra música, dramática, y esa fue la única decepción que tuve al ver la película, que por lo demás, me encantó.

AH Bueno, para empezar, la señora argentina tenía razón, o sea que la película tiene ciertos componentes machistas, pero lo que pasa es que uno no puede pretender que haya un consenso universal como uno lo tiene en su propio país. Nosotros, afortunadamente, vivimos en Europa, donde la mujer tiene un papel independiente, y donde hay muchas cosas que han cambiado. La película es una de cubano y cuenta una historia de Cuba. Y en efecto, en la manera de tratar a su chica, el protagonista demuestra cierto machismo, pero es que así son los personajes. Luego, efectivamente, la película es un melodrama romántico, donde dos chicos se conocen, se enamoran, pero por su propia ignorancia, por su propia locura de juventud, están abocados al fracaso. Y técnicamente, la película tiene un final irónico, porque uno de sus protagonistas muere, porque no se ve consumada la relación de amor que se plantea como objetivo principal, pero es irónico porque si uno de los dos muere, en el fondo muere cuando ella está embarazada de él, muere pero queda un hijo.

FH Como en Almodóvar.

AH Como en Almodóvar, efectivamente. Entonces, es un melodrama sin complejos, lo que Gerardo Chijona ha querido hacer. Y en cuanto al final, ha habido muchos finales, efectivamente, yo fui testigo de las diferentes versiones del guión que se escribieron, y sí había un final que el otro se suicidaba, había un final que los dos morían infectados, y era muy duro, y creo que fue una buena opción la de Gerardo, el final irónico, porque es al mismo tiempo trágico pero alegre. Yo soy el productor de la película y he tratado de no intervenir demasiado en la narración, porque creo que mi función era ayudar a un colectivo que económicamente era conocer muchas dificultades, y un colectivo que por el país donde vive, tiene muchas dificultades para contar las historias netas.

VP ¿Cuál fue la difusión de la película en Cuba? ¿Dijiste que había tenido mucho éxito?

AH No, en Cuba, las cifras son completamente imposibles de saber. Pero yo estuve en el festival de La Habana, en diciembre del 2010, y fui testigo de

cómo la gente se mataba por ver la película, la policía tenía que intervenir. La gente lloraba en el cine, la gente lloraba, porque no está acostumbrada a ver el reflejo de su propia realidad en la pantalla. Entonces, la película ha funcionado muy bien, el público cubano es un público muy culto, porque una de las cosas buenas que ha tenido la Revolución es formar los gustos de la gente, yo no dije eso, lo dijo Fidel Castro

FH ...comiendo espaghettis...

AH ...comiendo espaghettis. Y entonces, la película ha sido allí un éxito rotundo, tiene mucho elemento cubano para que funcione. A mí, lo que me interesa no es eso, es ver cómo trasciende los localismos, y tiene referentes universales con que alguien se pueda identificar. Yo creo que la película es más bien un pseudo documental de lo que ocurrió en un momento concreto, cómo se establecen todavía las relaciones sociales dentro de la isla de Cuba. Y es muy interesante porque eso tiene una serie de contradicciones. La primera contradicción: ¿cómo es posible que en una Revolución que ha pensado que lo mejor que ha hecho ha sido los progresos en la educación y en la sanidad, cómo es posible que una gente educada pueda desconocer, en el año 1993, el peligro y las consecuencias de una infección como la enfermedad del sida? ¿Cómo es posible, por esa presión autocrática que tienen, que no hayan buscado una solución para huir de ese hambre, porque en esos años, cuando cayó el muro de Berlín y acabó completamente la asistencia soviética, ¿cómo es posible que pueda soportar esa gente un hambre como no ha vivido Francia durante la postguerra de la Segunda guerra mundial? Porque allí han tenido menos, ¡allí se comían las fregonas! O llegaban a hacer bistec de cáscara de naranja por ejemplo, esa locura total, cómo no ha sabido el país sobreponerse a eso, buscar una solución, parte de eso es la película. No cuenta desde un punto de vista externo, objetivo, cómo se va formando ese caldo de cultivo que acaba en el detonante de la película. Cuba es un país donde en los años 60, no se podía tener un disco de los Beatles, ni llevar el pelo largo, ibas a las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción). Entonces, son rockeros, que se llaman freakies, lo que es curioso, porque es un término medio burgués. Lo que ocurre, es que los rockeros llevarán una vida disoluta. Nosotros, en Europa, tenemos hachís, que es la droga que consume mucha juventud. El hachís no existe allí, existe la marijuana, no existe la heroína, pero sí existe la cocaína, existe sobretodo tomarse Parkinsonil, que es lo que roba el muchacho.

VP En la película ves el punto de vista cubano, tú hablaste de una dimensión más universal, que me parece muy justa, pero por ejemplo esta muchacha guajira que les dice: “ustedes no se lavan, están sucios...”, me parece interesante, dentro de un régimen que pretendió tener un pueblo uniforme...

AH Esas diferencias entre ciudad y campo, que existen en todas partes, en muchos países de Latinoamérica, están mucho más acentuadas, porque son países que tienen una historia muy reciente, son países que han sido colonias hasta hace muy poco. Entonces, en esas colonias, había una explotación agrícola, principal, y la ciudad era un puro lugar de intercambios. En

Cuba todavía, la diferencia entre la ciudad y el campo es abismal. La estructura socioeconómica de Cuba es todavía absolutamente postcolonial. Por eso hablaba yo en la rueda de prensa de la absoluta contradicción de querer establecer el comunismo en el Caribe. Primero, hace mucho calor y allí no está bien trabajar, entonces ¿cómo se te ocurre establecer una dictadura del proletariado en un país donde no se puede trabajar? Pero sobre todo, había el poder de los dueños de los ingenios de azúcar y de café, es decir una estructura absolutamente agrícola, y de eso pasa a ser una colonia de los Estados Unidos, a través de la enmienda Platt, hasta el año 1930, y después, hay una república hasta el año 1959, donde de alguna manera son títeres. Y luego acaba en una Revolución que acaba siendo una dictadura, porque viendo que no pueden hacerse cargo de su economía porque no tienen los conocimientos, hay que entregarse a una economía soviética, lo que es un auténtico desastre en el Caribe. En Cuba no hay industria, ni siquiera de los productos más básicos, como lápices, bicicletas... Y luego, curiosamente, han desarrollado una industria médica, farmacéutica.

VP ¿Tiene algún proyecto que tú conozcas Chijona?

AH Sí, sí, va a filmar una película ahora, en breve, una coproducción con Bolivia en este caso.

Los directores de allí tienden a autofagotizar sus propios temas, no saben cómo salir de la isla, es como un círculo vicioso: nosotros somos lo contrario, un cruce de culturas, hay una variedad de temas. Pero para los cubanos, no. Las preguntas pueden ser: ¿quiénes son los cubanos que están fuera, son o no son cubanos? Ésta es la continua reflexión que ellos tienen, el tema recurrente en el cine cubano, el de la cubanía.

FH Una curiosidad: ¿cómo es que tienes ese apellido, algo parecido al mío?

AH En Andalucía, en el siglo 18, mucha gente había emigrado a América, y necesitaban a mucha población para hacer los campos, para cuidar los caminos, para defender de bandoleros grandes áreas del país, y el Rey Borbón Carlos III repobló con católicos. Pero los católicos no podían ser franceses, y en Alemania había muy pocos católicos, entonces hay toda una serie de gente con apellido alemán en Andalucía, en la zona entre Jaén, Sevilla y Córdoba.

Récapitulatif des prix

Lors de la cérémonie de clôture, divers prix ont été décernés aux films en compétition selon leur catégorie (long métrage, documentaire, court métrage) et selon divers jurys. Voici le palmarès complet :

Catégorie Longs métrages :

Abrazo du meilleur long métrage

LAS ACACIAS de Pablo Giorgelli (Argentine), sorte de « road movie » qui nous conduit entre Asunción et Buenos Aires en compagnie d'un camionneur qui a accepté d'emmener une inconnue et son bébé jusqu'à la capitale. La route est longue dans cet espace fermé, mais ces deux êtres parviendront à ébaucher un vrai dialogue au-delà même des mots.

Prix du Jury

PORFIRIO d'Alejandro Landes, Colombie. Basé sur des faits réels, ce premier long métrage du réalisateur raconte l'histoire de Porfirio, un vendeur d'unités téléphoniques. Meurtri dans sa chair car victime de la guerre civile, il est contraint de circuler dans son fauteuil roulant ou de rester cloué au lit. Les nombreux plans fixes en Cinémascope nous font plonger dans l'intimité de ce personnage sensuel. Mais face à l'inertie des pouvoirs publics à lui accorder enfin l'indemnité qui lui est due, Porfirio prend en main son destin.

En recevant son prix, Alejandro Landes a souligné son plaisir de voir les nombreuses coproductions entre pays latino-américains qui redonnent espoir face à la globalisation et au pouvoir des banques.

Prix d'Interprétation Féminine

Décerné à Paula Galinelli Hertzog dans *EL PREMIO* de Paula Markovitch, Mexique. C'est avec grâce et simplicité que la jeune Paula Galinelli Hertzog a affirmé vouloir continuer à être comédienne en même temps que patineuse.

Prix d'Interprétation Masculine

Décerné à Porfirio Ramírez Aldana dans *PORFIRIO* de Alejandro Landes, Colombie. C'est là une véritable reconnaissance des talents d'un acteur non professionnel jouant son propre rôle.

*Prix du Syndicat français de la Critique de Cinéma***EL PREMIO** de Paula Markovitch, Mexique*Prix du public du Meilleur Long Métrage*

Boleto al paraíso de Gerardo Chijona (Cuba), dont c'est le quatrième long métrage, retrace la rencontre de deux jeunes Cubains à l'époque du « período especial » et de la création des sidatoriums. Êtres marginaux, leur choix de vie sera décisif.

Catégorie Documentaires

Le jury a rappelé que « la planète documentaire » était « chaleureuse et habitable » (pas moins de 15 documentaires étaient présentés en compétition). Le président du jury, Thierry Garrel, a souligné que « le documentaire, c'est la vie, plus le point de vue d'un auteur » et rappelé l'importance de la mémoire dans l'ensemble des films présentés, affirmant : « en se replongeant dans son passé, on devient meilleur ».

Abrazo du Meilleur Documentaire

ABUELOS de Carla Valencia Dávila (Équateur). Cet hommage à ses deux grands-pères évoque avec une grande tendresse et une grande admiration leurs parcours respectifs dans des lieux bien distincts. D'un côté le mineur communiste du Nord du Chili, vite arrêté et assassiné lors du coup d'État de 1973 et dont on suivra patiemment les traces jusqu'à une dernière cérémonie d'adieu. De l'autre le médecin autodidacte équatorien, à qui tant de patients doivent une guérison inespérée et troublante.

Mention spéciale du Jury documentaires

EL LUGAR MÁS PEQUEÑO de Tatiana Huezo, Salvador – Mexique. Ce film de mémoire, film de femme, présente le travail de deuil d'un village du Salvador détruit par l'armée. Le village de montagne au cœur de la forêt tropicale reprend vie grâce à la volonté et à la dignité de ses habitants. C'est une véritable résilience à laquelle nous assistons.

Prix du public du meilleur documentaire

EL TREN DE LAS MOSCAS de Nieves Prieto Tassier et Fernando López Castillo (Mexique/Espagne)- nous fait plonger dans le drame des émigrants d'Amérique centrale qui traversent le Mexique juchés sur des trains comme des mouches. Mais dans l'État du Veracruz des femmes courageuses et solidaires de leur sort, « Las Patronas », se sont organisées pour leur donner nourriture et boissons lors de leur passage à vive allure le long des voies et ce, tous les jours.

Catégorie courts métrages

Abrazo du meilleur court métrage

CORAL de Ignacio Chaneton (Argentine). Adeline n'en peut plus de la misère dans laquelle vivent son mari au chômage et ses enfants. Face à l'immense forêt qui entoure sa maison, elle va soudain prendre une décision. Implacable et imperturbable, elle ira jusqu'au bout.

Mention spéciale du Jury courts métrages

LUMINARIS -de Juan Pablo Zaramella- (Argentine). Ce film d'animation (animation d'objets, pixilation, photos) a été réalisé en stop motion (image par image) sans dialogues. Déjà primé au Festival international du film d'animation d'Annecy 2011 (prix du public et prix Fipresci -Fédération internationale des critiques de cinéma-), *Luminaris* se situe dans les années 1940 à Buenos Aires. Dans un monde contrôlé et minuté par la lumière, un homme ordinaire a un plan qui pourrait changer le cours des choses.

Prix ShortsTV - Numéricable

CAFÉ CON LECHE de Mauricio Leiva Cock (Colombie), présente le drame de Pedro et sa vache « La Negra » qui cesse un jour de fournir le lait dont dépend sa famille.