



HAL
open science

Regards croisés sur Zama : une figure creusée qui résonne ?

Audrey Louyer

► **To cite this version:**

Audrey Louyer. Regards croisés sur Zama : une figure creusée qui résonne ?. Christine Chollier; Anne-Élisabeth Halpern; Audrey Louyer; Alain Trouvé. De la personne au personnage, *Approches interdisciplinaires de la lecture* (16), Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.211-228, 2024, *Approches interdisciplinaires de la lecture*, 78-2-37496-228-3. 10.4000/12p0b . hal-04807780

HAL Id: hal-04807780

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04807780v1>

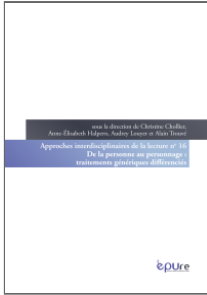
Submitted on 27 Nov 2024

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



Christine Chollier, Anne-Élisabeth Halpern, Audrey Louyer et Alain Trouvé

De la personne au personnage traitements génériques différenciés

Regards croisés sur Zama : une figure creusée qui résonne ?

Audrey Louyer

Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Publication sur OpenEdition Books : 15 novembre 2024
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
ISBN numérique : 978-2-37496-228-3



<https://books.openedition.org>

Fourni par Université de Reims Champagne-Ardenne



RÉFÉRENCE NUMÉRIQUE

Louyer, Audrey. « Regards croisés sur Zama : une figure creusée qui résonne ? ». *De la personne au personnage*, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2024, <https://doi.org/10.4000/12p0b>.

Ce document a été généré automatiquement le 27 novembre 2024.



Le format PDF est diffusé sous licence Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0 sauf mention contraire.

Regards croisés sur Zama : une figure creusée qui résonne ?

Quoi de plus subversif, dans une société de l'immédiat et de l'urgence de l'information, que d'opter pour un long-métrage de presque deux heures qui enchaîne des plans fixes ? Notre réflexion portant sur le personnage, dans au moins deux acceptions, celle de personne fictive et celle de figure bénéficiant d'un ancrage référentiel identifiable, il nous a semblé judicieux d'observer de plus près comment le roman *Zama* d'Antonio Di Benedetto¹, publié en 1956, et le film du même nom de Lucrecia Martel², sorti en 2017, mettent en scène – ou en pièces – un personnage qui aurait pu être une personne fictive « historique », mais qui est finalement tellement déconstruit, décousu, éclaté, négligé, jusque dans ses vêtements et sa perruque, qu'il devient un fantôme sans substance, une figure-support de nouvelles images et de nouvelles lectures de l'époque coloniale. La définition du personnage telle qu'elle est classiquement théorisée par Hamon insiste sur une construction sémiologique, évoquant « une sorte de morphème doublement articulé, manifesté par un signifiant discontinu, renvoyant à un signifié discontinu, et faisant partie d'un paradigme original construit par le message³ ». Si l'on s'en tient à cette posture textualiste, dans le roman de l'Argentin Antonio Di Benedetto où Zama est le narrateur en première personne, comme dans le film de Lucrecia Martel, adaptation du roman éponyme, on perd de vue de nombreux aspects du personnage. Nous préférons donc opter dans cette analyse pour une posture pragmatique, ouverte, qui travaille notamment la notion d'effet-personnage, dans la lignée de Vincent Jouve. Dans les deux œuvres, Zama est avant tout le personnage qui attend, tributaire des gouverneurs locaux qui, dans un

-
1. Antonio Di Benedetto, *Zama*, trad. Laure Guille-Bataillon, Paris, José Corti, 2011.
 2. Lucrecia Martel, *Zama*, Bananeira Filmes, 2017.
 3. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, 1972, p. 96, doi: [10.3406/litt.1972.1957](https://doi.org/10.3406/litt.1972.1957).

contexte de réformes bourbonniennes, perd peu à peu son pouvoir d'action et a besoin d'un courrier du Roi pour obtenir sa mutation et retrouver sa famille. Le roman est divisé en trois parties qui correspondent à trois époques : la première inscrit le personnage dans son contexte historique, celui de la fin de la colonie dans une zone qui correspondrait à l'actuel Paraguay, la deuxième dans la décadence d'une attente qui s'éternise de manière fantasmatique, et la troisième dans l'espoir frustré d'une expédition à la recherche d'un bandit, Vicuña Porto, dernière chance pour Zama de quitter ce territoire. Le personnage de Zama, qui peut être la figure principale – encore faut-il voir comment elle occupe, ou non, le premier plan – interagit avec un réseau de figures secondaires. Cependant, il y a peut-être un raccourci un peu rapide consistant à assimiler les deux œuvres sans en souligner les spécificités de nature : les outils, la notion du temps au cinéma telle que Deleuze, notamment, l'élabore dans *L'Image-temps*, ou encore le travail avec le public lecteur/spectateur sont différents, et il en découle donc les multiples possibilités du traitement de la figure. De plus, il existe divers degrés d'adaptation filmique, par des processus de substitution, fusion, suppression, qui reflètent une plus ou moins grande liberté par rapport à l'œuvre originale.

À travers ce travail, nous verrons comment les deux œuvres détonnent dans leurs contextes génériques et temporels respectifs en raison du décalage créé par la construction inattendue d'une figure classique qui est convoquée, pour être finalement éclatée et reconstruite par un lecteur/spectateur invité à en écouter les diverses résonances. Le premier temps de notre étude marquera le passage du personnage à la figure, dans un processus de fragmentation, présentant la figure (en son sens non pas de personne fictive, mais en tant qu'agencement de signes et d'images selon la différence établie par Jacques Rancière⁴) au prisme de la déconstruction. Cependant, cette figure est tantôt creusée, tantôt mise en relief, et il conviendra de voir comment Di Benedetto et Martel en font une figure recomposée. Enfin, les deux œuvres offrent un pouvoir de résonance entre

4. Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 156.

rupture et continuité, faisant de Zama une figure des possibles dans un discours capable de modifier le rapport au temps historique et susceptible de réinventer le passé.

La figure au prisme de la déconstruction : processus d'éclatement et de fragmentation d'une figure mosaïque

Un cadre et un scénario faussement mimétiques :
des figures dans un espace flottant

Le cadre d'évolution des personnages est plus complexe qu'il n'y paraît. Si l'on trouve des mentions de villes existantes et de lieux partiellement référencés dans le roman, ces éléments sont livrés de manière beaucoup plus implicite dans le film : aucune date, aucun lieu n'est précisé. Tout se passe comme si la lecture du roman était considérée comme un prérequis. Les trois dates présentes dans le roman (1790, 1794 et 1799), quant à elles, correspondent aux trois grandes parties, que l'on identifie facilement, mais les transitions sont moins perceptibles chez Martel. Du point de vue spatial, le redécoupage des frontières de la fin du XVIII^e siècle permet de dire que l'action se situe dans l'actuel Paraguay, un territoire en pleine exploration et qui appartiendra ensuite au vice-royaume de La Plata ; c'est un espace réputé hostile, marécageux, et il n'y a qu'à penser à ce qu'en disait déjà Horacio Quiroga dans ses *cuentos* pour avoir une intuition de cet environnement inadapté à l'épanouissement de l'être humain. Le cadre spatio-temporel est donc relativement confus : on insistera à ce propos sur le refus affirmé des deux artistes de considérer leur œuvre comme roman ou film historique à vocation d'exactitude, même si chacun revendique un long travail de documentation à partir de sources consultées en archives.

Ainsi, les attendus du genre historique sont frustrés. On en veut pour exemple le cas des gouverneurs (*gobernadores*) : leur fonction a réellement existé, et ce sont des personnages identifiables par leur rôle dans la société, qui participent à l'effet de réel. Cependant, l'effacement des transitions temporelles opère un subtil glissement d'un gouverneur à l'autre qui brouille la perception du spectateur.

On pourrait, sur le même principe, constater l'absence de figures religieuses, pourtant fondamentales à l'époque et sur ce territoire, ou de plans d'ensemble sur la ville, qui nous apparaît elle aussi très fragmentée. On pourrait aller à l'extrême et considérer avec Genette que « le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait à la réalité se transforme en élément de fiction⁵ », mais l'on peut en tout cas souligner la difficulté et l'enjeu de la notion de référent, qui est problématisée dans les deux œuvres.

Personnage éclaté : Zama n'est pas une « personne fictive »

Si l'on se concentre sur notre figure centrale, celle de Zama, on remarque que des sources possibles d'inspiration à partir de personnes historiques ont été repérées, comme Félix de Azara, mais aussi, si l'on fait un peu d'onomastique, Miguel Gregorio de Zamalloa, (1753-1819), représentant de la bureaucratie de l'Empire qui est devenu *corregidor* dans l'actuelle Bolivie. On assiste pourtant à la déconstruction de la *persona* historique, par une monstration de la décadence objective du personnage. Le même processus de décadence et d'effacement se produit dans le roman :

Moi, au milieu de toute la terre d'un continent, qui m'était invisible mais que je sentais autour de moi comme un paradis désolé et immense à l'excès comparé à mes jambes. L'Amérique n'existait pour personne, excepté pour moi, et elle n'existait que par mes besoins, mes désirs et mes craintes. J'étais devenu pur esprit⁶.

Zama a une fonction politique, explicitée au début des deux œuvres par le réseau des personnages secondaires : il est *asesor letrado* [avocat conseil] et pourtant, il est construit en opposition avec la mission qu'il est censé assurer. Impulsif, il a plutôt les traits d'un anti-héros, un personnage concave protagoniste selon la typologie de Vincent Jouve, et particulièrement peu exemplaire : « le héros n'est

5. Gérard Genette, *Fiction et diçtion*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 37.

6. Antonio Di Benedetto, *Zama*, éd. cit., p. 54.

pas admirable, mais il est le prétexte à une histoire qui est riche en enseignements⁷ ». Et encore, cette « richesse d'enseignements » n'a rien de prescriptif ni didactique dans les deux œuvres, et le traitement de la figure en fait un personnage antipathique. Comment comprendre cet éclatement ? Une hypothèse serait d'y voir un engagement politique, comme l'indique Deleuze : « constatant l'échec des fusions ou des unifications qui ne reconstituerait pas une unité tyrannique, il ne se retournerait pas à nouveau contre le peuple, le cinéma politique moderne s'est constitué sur cette fragmentation, cet éclatement⁸ ». Zama n'est pas une personne fictive inspirée de personnages historiques : il est plutôt éclaté et décomposé, comme l'illustre d'ailleurs l'une des affiches choisies pour le film.

Une figure inattendue et un format inhabituel

Comment expliquer, alors, le déploiement cette drôle de figure ? Il semble que, si l'on s'attache à l'approche pragmatique du personnage, le public prend alors toute sa place.

Si l'on en revient à la perception, comment un personnage, qui n'est donné que partiellement, peut-il trouver une unité ? Autrement dit, si l'image du romancier s'efface dans la réception du texte, qui jouera pour le personnage le rôle de l'autre porteur des éléments transgrédients ? Bien évidemment, ce sera le lecteur. Placé comme l'auteur devant des figures structurellement inachevées, il doit à son tour se poser comme conscience englobante. C'est à lui de pallier l'incomplétude du texte en construisant l'unité de chaque personnage⁹.

Se pose donc la question des instances lectrices du lu / lecteur / lecteur élaborées par Michel Picard dans *La Lecture comme jeu* en

7. Vincent Jouve, « Le héros et ses masques », *Cahiers de narratologie*, n° 6, « Le Personnage romanesque », Presses de l'Université de Nice, 1995, p. 253-254.

8. Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 286.

9. Vincent Jouve, « Le personnage comme produit de l'interaction texte / lecteur », *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Puf, 1998, p. 25. L'auteur précise en note que le terme transgrédient vient de l'esthétique allemande : « Selon Todorov [...] il est employé par Bakhtine [...] "pour désigner des éléments de la conscience qui lui sont extérieurs mais néanmoins indispensables à son parachèvement, à sa constitution en totalité" ».

1986. En effet, le « lu » aura par exemple bien du mal à ressentir une illusion fictionnelle totale, tandis que le « lecteur » cherchera vainement à élaborer une interprétation dont la clé est peut-être à repérer dans des œuvres assez lointaines génériquement, comme le roman graphique de science-fiction *El Eternauta* [L'Éternaute] d'Oesterheld publié à la fin des années 1950 en Argentine, que Martel avait l'ambition d'adapter au cinéma avant le projet *Zama*. Transposées au cinéma, les instances de réception ne sont pas plus accompagnées dans l'élaboration du personnage. Il y a une difficulté à se construire une image mentale de Zama, dans le roman comme dans le film, le tout étant accentué par un sentiment d'absurde qui n'a rien à envier aux personnages d'*En attendant Godot*, œuvre à laquelle *Zama* a pu être comparé. Mais la réflexion générale sur le passage du texte à l'image n'est pas si évidente :

L'image mentale est évidemment beaucoup moins déterminée que l'image visuelle. À la lecture d'un roman, notre représentation de telle ou telle figure demeure nécessairement très générale et approximative. Si un personnage apparaissant pour la première fois suscite plus ou moins spontanément une idée globale, on ne peut toutefois se représenter (même dans les textes les plus détaillés) chacun de ses habits ni chacune de ses expressions. L'image optique, elle, présente immédiatement toutes ces informations. Cette pauvreté visuelle de l'image mentale n'est pas forcément négative. C'est en effet l'indétermination relative de la représentation qui crée cette intimité exceptionnelle (dont tout lecteur peut faire l'expérience) entre le sujet qui lit et le personnage¹⁰.

Or, dans le film, l'incarnation ne semble pas donner plus de substance au personnage : c'est même le contraire, signe que le long-métrage est lui aussi travaillé pour bousculer les codes de perception et réception traditionnelles au cinéma. C'est donc un effet de personnage comme une « coquille vide », un personnage creusé, antipathique, insipide, libidineux et inconsistant qui émerge de la figure

10. *Ibid.*, p. 40.

que donnent à lire et à voir les deux œuvres. Elles semblent récuser la proposition historique, avancer une vision non téléologique de l'histoire comme l'indique Carlos Tello¹¹, faisant de la notion d'incertitude un principe structurant. Pour Tello, l'approche post-moderne implique la fin des grands discours, une incrédulité envers les idées de continuité et de causalité, et une perplexité face à l'histoire comme vecteur de progrès : l'impression de discontinuité dominante rompt avec l'image homogène et rapide que l'on peut se faire des personnages traditionnels de l'époque coloniale.

Dans ce cas, et compte tenu de cet éclatement, que reste-t-il de Zama ? Si l'on observe les ressources propres aux deux œuvres, on constate finalement que le personnage, loin d'être un *asesor letrado* [avocat conseil] incarnant sa mission, est plutôt à percevoir comme un somnambule halluciné : « De la première semaine je ne peux évidemment rien dire, mais, même à propos des suivantes, je ne sais si l'entendement m'échappait ou si je préférerais ne pas comprendre¹² ».

*Une figure creusée mise en relief :
incarnation et perspectives d'une figure recomposée*

Le rôle des personnages secondaires

Revenons sur deux personnages secondaires du film et du roman qui semblent compléter la figure de Zama. Il s'agit de celui que Di Benedetto appelle l'enfant blond (qui peut d'ailleurs être brun chez Martel) et de Manuel Fernández, commis aux écritures. Le premier est présent à plusieurs reprises dans les deux œuvres, à des moments-clés de l'évolution de Zama. Ce type de personnage peut être considéré, dans l'analyse de Hamon, comme « personnage anaphore », c'est-à-dire les « personnages qui assurent des liaisons, ils sont les "organiseurs" du récit¹³ ». Si Hamon prend comme

11. Carlos Tello, « Postmodernisme, posthumanisme : de la crise des récits au système des discours », in *Du Postmodernisme au posthumanisme. Littérature et cinéma. Europe, États-Unis, Amérique latine*, Paris, Hermann, 2021, p. 6.

12. Antonio Di Benedetto, *op. cit.*, p. 238.

13. Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 95.

exemple les cas de scènes prémonitoires, de la prédiction ou du souvenir, on comprend, dans *Zama*, le rôle de réminiscence qu'acquiert l'enfant blond : sa fonction poétique crée un décalage entre le personnage et son environnement, suggère un changement de focalisation, adoptant un point de vue interne, qui interroge les éléments-cadre initialement perçus comme stables. L'enfant blond devient vecteur de déformation, en passant par le prisme de la perception interne de Zama.

Fernández, lui, serait plutôt selon cette classification un personnage-embrasseur, qui témoigne de marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur ou de leurs délégués. En marge de ses missions officielles, Manuel Fernández écrit un roman, ce qui déplaît particulièrement au gouverneur, dans un contexte socio-historique où le rapport à la fiction est perçu comme subversif : « – Les enfants se font mais on ne sait si c'est pour le bien ou pour le mal. Les livres se font seulement pour la vérité et la beauté. / – C'est ce que tu crois et que croient aussi les auteurs, mais les lecteurs ne pensent pas de même, fut la prompte réponse¹⁴. » La séquence filmique associée, qui reprend le contenu du livre, insiste sur la fonction créatrice de ce personnage, mais aussi sur son pouvoir de rébellion face à l'autorité, ce que Zama ne peut pas assumer. Ainsi, certains personnages, par la fonction qu'ils incarnent, vont révéler, en creux, d'autres traits de la figure de Zama.

Une figure nourrie de réminiscences génériques originales

S'il y a émergence d'une figure dans cette enveloppe, elle est peut-être dans l'idée d'un vide constitutif à partir duquel une voix peut s'exprimer. Plus encore : il arrive parfois qu'un cadre de réalisation de l'action contribue à altérer davantage la figure, dans le contraste entre les codes attendus et l'action en elle-même, montrant ainsi d'autres aspects du personnage. La polarisation se fait alors du côté de l'atmosphère, de l'environnement, plutôt que du côté de ce qu'est censé incarner le personnage, son rôle. On pense en particulier au recours

14. Antonio Di Benedetto, *op. cit.*, p. 159.

au fantastique, ou à l'inquiétante étrangeté, dans les deux œuvres. C'est d'ordinaire un univers codifié selon les lois du genre, où l'effet de lecture repose sur la rencontre entre un cadre vraisemblable et mimétique et un événement de l'ordre de l'impossible. Depuis l'*Introduction à la littérature fantastique* de Todorov, les théories ne prennent plus seulement comme point de repère essentiel le sentiment d'hésitation ou d'incertitude, mais plutôt les effets de langage qui génèrent cette rencontre inadmissible entre les deux univers. Di Benedetto en explore les ressources dans la deuxième partie du roman :

Quelque chose, la surprise ou je ne sais quoi d'autre, m'empêchait de réagir avec naturel. Quand je pus enfin rentrer en moi-même, ma première impression fut que j'étais ridicule avec ma bouilloire à la main. Je me baissai pour la poser au coin de la porte et, quand je me relevai, la jeune fille avait disparu. Alors, je m'efforçai de capter rapidement quelque chose que j'avais vu, j'avais peur que cela ne s'effaçât avant que je l'eusse précisé. Ce n'était pas quelque chose de palpable ou de réel. C'était... une absence. Oui. [...] Le raisonnement m'apportait des conclusions logiques. Cependant, l'événement m'obsédait comme une imposture inutile. J'avais l'impression qu'il y avait dans tout cela quelque chose de faux, de concerté¹⁵.

L'effet fantastique repose ici sur une focalisation interne qui détaille le sentiment de peur et de malaise, la dimension de folie est suggérée et un terme retient toute l'attention du lecteur attentif : « imposture ». En effet, tout se passe comme si le choix d'une description fantastique venait renforcer l'allure fantasmagorique du protagoniste.

En dépit de la difficulté à générer un effet de fantastique au niveau visuel – le fantastique travaille davantage l'ambiguïté, la suggestion, l'ambivalence – la transposition dans le long-métrage de Lucrecia Martel fonctionne : jeux d'ombres, pension sombre, objets qui se déplacent seuls, montage aux plans saccadés, effets de flou...

15. *Ibid.*, p. 188-189.

les ressources sont multiples. Ainsi, le fantastique se maintient sur les deux supports, et il est le lieu privilégié de l'expression des doutes sans consistance précise, et des fantasmes : à défaut d'assumer son rôle politique, Zama s'affirme, dans la deuxième partie, comme fantôme dans cette recomposition du personnage.

La langue des images et le rapport au temps

À la lecture du roman tout comme lors du visionnage du film, le public est marqué par un sentiment d'ennui et d'étirement du temps. La distorsion qui parcourt les deux œuvres est d'ailleurs présente dès l'épigraphe, offerte « aux victimes de l'attente », qui nous indique que Beckett n'est jamais loin des sources d'inspiration de Di Benedetto. À cette étape, il est nécessaire de réfléchir aux apports – voire aux pertes – spécifiques au long-métrage dans la convocation de la figure de Zama. Il nous semble que Lucrecia Martel explore, grâce à ce personnage, une nouvelle piste du principe de l'adaptation filmique, en allant au-delà de la simple « transposition », et en débouchant davantage sur un « essai audiovisuel » d'ordre expérimental, d'où la difficulté pour le lecteur à dépasser le sentiment d'attente et à se poser comme lecteur, ou, *mutatis mutandis*, une sorte de « spectatant », si l'on adapte le lexique de Picard au cinéma. Il est vrai que Jacques Rancière critique la trop facile analogie que l'on peut faire en parlant, au cinéma, de la langue des images :

La langue des images n'est pas une langue. C'est un compromis entre des poétiques divergentes, un entrelacement complexe des fonctions de la présentation visible, de l'expression parlée et de l'enchaînement narratif¹⁶.

Néanmoins, le roman comme le film travaillent ce rapport au temps, l'un en jouant sur les pauses genettiennes, l'autre en employant des plans fixes longs, sans aucun mouvement de caméra.

16. Jacques Rancière, *Les Écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 73.

À l'échelle d'une séquence, l'image peut elle aussi souligner le faux et le décalage. Pensons à l'une des séquences initiales du film, celle de la famille qui réclame l'intervention de Zama pour rétablir l'ordre dans sa propriété. Bien plus attiré par la jeune femme métisse qui traverse la pièce, Zama sort de son rôle politique en dépit de la configuration du lieu et de la mission qui lui incombe, et métamorphose la scène. L'image n'est plus organique, mais cristalline, selon Deleuze : dans le régime cristallin, la description vaut pour son objet, le virtuel vaut pour lui-même, le mouvement tend vers zéro, le personnage ou le plan restent fixes, c'est le règne des faux raccords et la crise de l'action. La séquence est filmée comme si la focalisation externe devenait exclusivement interne et imposait une « narration falsifiante¹⁷ ».

Là où le film apporte une strate supplémentaire à la recomposition du personnage, c'est dans le montage : c'est une particularité du cinéma, non superposable à la constitution de chapitres ou de paragraphes dans le roman. Deleuze précise d'ailleurs à ce propos que « c'est le montage lui-même qui constitue le tout, et qui nous donne ainsi l'image du temps. Il est donc l'acte principal du cinéma. Le temps est nécessairement une représentation indirecte parce qu'il découle du montage qui lie une image-mouvement à une autre. [...] le temps dépend du mouvement, mais par l'intermédiaire du montage ; il découle du montage mais comme subordonné au mouvement¹⁸ ». Martel, en forçant la distorsion temporelle, invite le spectateur à modifier son rapport au temps : ainsi, la staticité et l'absence de mouvement proposent un autre rapport à l'Histoire.

La dimension mythique et la profondeur de champ

Zama peut être considéré comme un monstre cinématographique, au sens mythique et fabuleux qu'on peut associer à cette idée. Ce que l'on pourrait appeler la « fable » de Martel obéit à un travail soigné, précis et méticuleux – tel qu'il est présenté notamment

17. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 165.

18. *Ibidem*, p. 51.

dans le documentaire *Años luz* [Années lumière] (2017) de Manuel Abramovich, où le réalisateur accompagne Lucrecia Martel sur le tournage du film – en particulier si l'on s'attache à observer la profondeur de champ. Par la composition photographique, presque picturale, de ses plans, Martel remet en question les images de masse, les formats auxquels le public est habitué, et raconte du vrai par des associations originales et surprenantes. On en veut pour preuve la présence d'animaux dans certains espaces intérieurs, comme le lama, juste derrière Zama, qui, à une lettre près, vient compléter, en arrière-plan, un état d'âme perplexe et ahuri.

Comme le précise Deleuze, « ce qui s'oppose à la fiction, ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre¹⁹ ». Ainsi, en altérant l'apparence classique du colon, Martel modèle son nouveau personnage. De même, à propos de la profondeur de champ, Deleuze indique que « ce sera un nouveau changement, capital, au XVIII^e siècle, lorsqu'un élément d'un plan renverra directement à un élément d'un autre plan, lorsque les personnages s'interpelleront directement d'un plan à l'autre, dans une organisation de tableaux suivant la diagonale, où d'après une trouée qui donne maintenant le privilège à l'arrière-plan et le fait communiquer immédiatement avec l'avant-plan. Le tableau se creuse intérieurement²⁰ ». Ici, le long-métrage correspond presque à une succession de tableaux, où l'essentiel de l'action ne prend sens qu'au regard du second plan ou de l'arrière-plan. La veste rouge du *corregidor* ou de l'*asesor letrado* se ternit peu à peu à mesure que le temps passe, mais elle reste le point de repère, comme la porte d'entrée vers une nouvelle manière de raconter l'histoire de l'époque coloniale.

On pourrait voir toute la troisième partie des deux œuvres comme une sorte de *viaje a la semilla*, un retour aux sources symbolique combiné à une impression d'archétype. Dans la tripartition de la trame narrative, on semble passer du fantastique de la deuxième

19. *Ibid.*, p. 196.

20. *Ibid.*, p. 140.

partie à une forme de réalisme magique, voire de réel merveilleux, dans la troisième. Cette forme d'écriture, à l'image de la végétation luxuriante et foisonnante, plonge le lecteur-spectateur dans la dimension la plus ancestrale, la plus mythique de la figure du colonisateur. Alors, le dernier plan du film, où un jeune garçon se penche à l'oreille de Zama, allongé dans une barque au milieu d'un marécage, privé de ses droits, privé de parole et les mains coupées, pose de manière d'autant plus forte la question de l'immortalité : « ¿Quieres vivir ? » [tu veux vivre ?] nous dit la permanence du mythe qui transcende l'immédiateté temporelle. Cependant, ce n'est pas pour autant le récit d'un voyage initiatique, comme ont pu l'être beaucoup d'œuvres régionalistes : s'il y a dimension mythique, loin de l'incarnation d'un héros, elle est peut-être justement dans une idée de la « conquête de la permanence », à l'image du poisson qui se maintient, présente au début du film, ainsi que dans le roman :

Il m'assura, Ventura Prieto, que ces poissons infortunés, si attachés à l'élément qui les repousse, et peut-être en dépit d'eux-mêmes attachés, devaient employer la quasi-totalité de leurs forces à la conquête de leur permanence, et bien qu'ils fussent toujours en danger d'être expulsés du fleuve – risque si vrai qu'on ne les trouvait jamais au milieu du courant, mais toujours sur les bords, ils atteignaient un âge avancé, plus avancé même que la plupart des autres espèces²¹.

Il semble donc que les deux œuvres nous invitent à rompre avec l'idée d'un personnage clos et à opter pour une figure ouverte qui, par sa distance et par un travail de recomposition original, interroge le passé depuis le présent.

Un pouvoir de résonance entre rupture et continuité : une figure des possibles

Ainsi, après avoir creusé la figure historique et après y avoir déposé des éléments de construction qui détonnent, l'auteur et

21. Antonio Di Benedetto, *op. cit.*, p. 15.

la réalisatrice font de Zama un personnage où résonne un autre discours. Le jeu d'acteur devient alors primordial. Dans *Años luz*, Manuel Abramovich filme une séquence intéressante où la réalisatrice et l'acteur qui joue le rôle de Zama, le Mexicain Daniel Giménez Cacho, échangent sur leur propre lecture du personnage à partir du roman : Zama devient alors une figure de possibles nouvelles lectures, d'échanges, une forme à modeler.

Du « point de vue » au « point de parole »

On peut alors s'attacher à voir comment l'on passe du théâtre intérieur de l'attente du personnage fictionnel à l'ouverture d'un autre regard sur l'histoire, dans une forme d'engagement qui va au-delà du simple point de vue. C'est une dimension déjà en germe dans le roman de Di Benedetto. D'ailleurs, dès 1992, Julio Premat évoque le principe d'un point de parole :

La perception ici diminue, l'espace n'est qu'un support de la conscience, sans le relais des yeux ; plus que d'un point de vue, il faudrait parler d'un « point de parole », non seulement par l'identité entre focalisation et voix, mais parce que la focalisation est ce ton de confession égocentrique qui semble dessiner des cercles autour de lui. Le fait de parler, d'avouer la trahison est le centre structurant de chaque nouvelle, mais cette parole, à son corps défendant, finit par dessiner un monde partiel (et symbolique). Le personnage ne « voit » pas le monde (l'artificial du langage est assumé), bien qu'il nous propose une vision de son monde²².

La dimension artificielle dont parle Premat vient, dans le texte, de tournures, éléments de lexique ou de syntaxe, qui donnent l'impression de sonner faux. Lucrecia Martel semble partir de cette idée pour élaborer le personnage dans sa transposition visuelle. Alors, le roman

22. Julio Premat (thèse de doctorat), cité par Iván Enrique Serra, « Representaciones de lo americano en *Zama* de Antonio di Benedetto » [Représentations de l'américain dans *Zama* de A. di Benedetto], *Estudios románicos*, n° 21, 2012, p. 145.

comme l'œuvre cinématographique sont le reflet de l'affirmation d'un discours qui se pose en contrepoint du récit historique. C'est donc un discours second qui vient se superposer au discours mimétique de la représentation de l'époque coloniale, dans une attitude qui peut revendiquer son indépendance, comme le souligne Deleuze :

L'auteur de cinéma se trouve devant un peuple doublement colonisé, du point de vue de la culture : colonisé par les histoires venues d'ailleurs, mais aussi par ses propres mythes devenus des entités impersonnelles au service du colonisateur. L'auteur ne doit donc pas se faire l'ethnologue de son peuple, pas plus qu'inventer lui-même une fiction qui serait encore une histoire privée : car toute fiction personnelle, comme tout mythe impersonnel, est du côté des « maîtres »²³.

C'est un propos aux résurgences universelles, mais non globales, qui émerge des deux créateurs : chez Di Benedetto, sous l'influence existentialiste, et chez Martel, dans une approche post-coloniale, voire décoloniale.

Le son chez Lucrecia Martel

De même que l'essentiel de l'action se joue souvent, ou du moins se comprend et s'interprète, au second plan, dans la profondeur de champ, on est surpris, dans le film de Martel, par le contraste entre le silence du personnage principal et les sons environnants, comme, par exemple, le crissement aigu provoqué par le domestique qui ventile la pièce où Zama se trouve avec Luciana dans un silence assourdissant : par effet de contraste, le public se retrouve dans une double contradiction, d'une part l'impossible dialogue entre les personnages et d'autre part, le bruit ambiant régulier et agaçant. La cinéaste, amatrice de films de série B, marquée par les histoires que lui racontait sa grand-mère, mais surtout obsédée par le son, exprime dans *Zama* son attachement à la possibilité d'une résonance de cette figure creuse. Rappelons le pouvoir et l'importance du son

23. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 288.

dans l'élaboration du temps du récit au cinéma, et la nécessité de donner cette place à la dimension sonore ; celle-ci semble parfois expérimentale chez la réalisatrice. Ainsi, la musique sera révélatrice de l'ironie et des décalages temporels : en effet, la bande-annonce souligne d'emblée l'effet humoristique et sarcastique, comme un discours supplémentaire qui perçoit et rend compte, avec distanciation, de la période, dans une forme de complicité avec le spectateur qui entend dans cette musique extradiégétique un écart supplémentaire, sonore cette fois. Les morceaux empruntés aux *indios* Tabajaras en sont un bon exemple, tous placés qu'ils sont à des moments-clés de la progression narrative. Les effets de dissonances sont aussi rendus techniquement à travers le *shepard tone* et les doublons phoniques, en l'occurrence les répétitions à l'identique de certaines répliques. Le *shepard tone*, présent à plusieurs reprises dans le long-métrage, crée une illusion acoustique avec un son qui se prolonge à l'infini dans les aigus ou dans les graves. Les doublons phoniques, eux, sollicitent le spectateur pour repérer les passages en focalisation interne, et le retour à l'interaction avec l'environnement. On constate donc que le son contribue lui aussi à élaborer la figure : aux distorsions narratives de Di Benedetto correspondent des distorsions phoniques. Le *shepard tone* pourrait, pour sa part, être considéré comme cette « lutte pour la permanence », mais au niveau sonore : constante croissance ou constante décroissance, il illustre le mouvement qui vise à maintenir la stabilité. La résonance dans cette coquille vide de la figure historique creusée n'est finalement pas celle d'une solitude, un écho intérieur dans un espace désertique, mais plutôt une proposition à adopter ce regard halluciné sur l'histoire pour y élaborer d'autres visions, un regard critique.

Des porosités fertiles dans un processus
de construction identitaire

Nous insisterons, pour finir, sur ce que l'on peut considérer comme une réussite de cette expérimentation de recomposition d'une figure nouvelle : les discours secondaires et les œuvres créées à la suite de *Zama*, dans un prolongement. Les figures sortent parfois

du cadre de ces deux fictions, littéraire et cinématographique, pour prendre corps ailleurs : on pensera en particulier au travail de Selva Almada qui, dans *El mono en el remolino (Notas del rodaje de Zama de Lucrecia Martel)* [Le singe dans le tourbillon (Notes du tournage de Zama de Lucrezia Martel)], publie en 2018 un ouvrage présenté sous forme de petites chroniques où elle laisse place au discours des Indiens Qom ; il est intéressant de constater les effets de métalepse, dans le même esprit que *También la lluvia* [Même la pluie], film d'Iciar Bollaín qui fait le récit d'un tournage dans une mise en abyme vertigineuse où l'on se demande parfois à quel niveau narratif on se trouve. Selva Almada, comme libérée par le travail de déconstruction qu'opère Lucrecia Martel, s'éloigne du simple suivi documentaire et informatif du tournage pour donner la parole aux Indiens, une parole mêlée d'histoires, de quotidien, d'insurrections, de douleurs et de récits qui vont au-delà de l'anecdote. La déconstruction de la figure de Zama permet d'ouvrir d'autres formes de discours sur la période coloniale en-dehors de l'œuvre elle-même.

Mais un autre auteur va plus loin : dans *Diarios del capitán Hipólito Parrilla* [Journal du capitaine Hipólito Parrilla], Rafael Spregelbrud, acteur qui joue le rôle du capitaine Parrilla, héros supposé de la troisième partie de *Zama*, invente ce que serait le journal de bord fictif du capitaine, guide de l'expédition qui part à la recherche de Vicuña Porto. Ce personnage, un peu oublié dans le film, reprend une consistance et une existence dans une autre œuvre, prise en charge cette fois par l'acteur qui joue ce rôle, dramaturge et auteur par ailleurs : le dispositif change, les modalités d'écriture changent, mais la résonance de Zama permet de sortir des limites de la fiction pour donner naissance à une autre œuvre artistique.



Finalement, on insistera sur l'originalité, pour les deux créateurs, d'avoir choisi le cadre d'une époque passée pour inventer un nouveau discours, correspondant à un regard à contre-courant des images figées dans les fictions qui s'ancrent dans l'époque coloniale. C'est un discours qui témoigne d'un paradoxe, celui de présenter un contexte

identifiable tout en le détruisant ; ce discours est exprimé dans un langage où c'est parfois moins la structure du propos que le point de parole et la modalité d'expression de cette parole qui importent. Mais surtout, c'est un discours qui aborde la figure principale comme une caisse de résonance. Cela implique donc de la déconstruire, pour y déposer d'autres figurations, d'autres possibles littéraires et cinématographiques, pour laisser ouverte la vision d'un passé, face à un discours hégémonique hérité, imposé, et même visuellement relayé, si l'on pense par exemple aux typologies des races dans les peintures de classe de Miguel Cabrera. Dans ce discours de Di Benedetto et de Martel, le régime de la fiction semble ouvert à un bouleversement du temps, dans une sorte d'éternité de la figure, celle qui interroge, qui se place à distance de son contexte, sans pour autant s'affranchir de sa parole, de son apparence détériorée, de son corps et de ses désirs. C'est là toute la complexité de *Zama*. *Zama* est le quatrième long-métrage de Lucrecia Martel, après la trilogie de Salta. Compte tenu du projet avorté de *El Eternauta* [L'Éternaute], on ne sera pas insensible aux multiples porosités entre les œuvres : la date d'édition de la bande dessinée, d'abord (1956-1959), mais surtout, la conception de l'interaction entre passé, présent et futur. Dans un refus du temps linéaire, Martel – et sans doute aussi Antonio Di Benedetto – propose d'inventer le passé avec la même hardiesse et la même créativité que lorsqu'on imagine le futur.

Audrey Louyer

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP, Reims, France