

"Yo creo que si sirvió para algo, fue básicamente para ampliar la tolerancia general. Era verdaderamente radical en cuanto a la tolerancia, incluyendo lo que dice Cebrián de que aceptaba en su seno también a los idiotas, como aceptaba a los homosexuales, las putas, los negros, los chinos... Provocó, curiosamente, una destrucción y una mezcla de las clases sociales, pero no en contra de ninguna. El chaval de la clase alta se reunía cotidianamente con el hijo del camionero para tocar juntos (...) La gente se mezcla con toda naturalidad. Pero, efectivamente, hay un grupo. Un grupo, además, hiperdogmático y duro. Es el núcleo protagonista del inicio de la movida, al que yo pertenezco. El grupo de Almodóvar, McNamara, Costus, Paloma Chamorro, Ceesepe, Ouka Lele, García Alix. Toda aquella basca consideraba advenedizo a cualquiera que no perteneciera directamente al núcleo"¹².

Este párrafo resume, prácticamente, la totalidad de constantes semióticas, localizadas en el filme *Matador* de Almodovar. Así localizamos los textos semióticos centro vs periferia, no discriminado vs discriminado y minoría vs grupo que pueden englobarse en el ámbito del texto semiótico inclusión exclusión. La develación que Borja hace con respecto al grupo que encabeza Almodovar, se ve enriquecida con la presencia de los discursos de la violencia, hibridación y el adoctrinamiento. Es entonces posible considerar que con el análisis de los elementos semióticos que contiene esta entrevista, se corroboran la gran mayoría de tensiones localizadas en el texto fílmico, validando el presente acercamiento al filme *Matador*.

12. Idem. pag. 4.

SUJET CULTUREL ET SUJET DU DÉSIR

dans

LE JARDIN DES DÉLICES DE CARLOS SAURA

Film sorti en 1970

Catherine Berthet-Cahuzac,
Institut International
de sociocritique, Montpellier

Les différentes histoires du cinéma sont unanimes pour voir dans *Le jardin des délices* un tournant dans la filmographie de Carlos Saura. Cette œuvre marque le début d'une période créatrice essentiellement axée sur le problème de la mémoire. Certains procédés, tels que le dédoublement du jeu de l'acteur — censé représenter un même personnage adulte et enfant — et l'interpénétration non soluble du « réel » et des souvenirs en deviennent l'expression privilégiée. Jean Ténéa en particulier a montré comment Carlos Saura rejoint par là l'ensemble de sa génération, crispée sur un passé qu'elle ne cesse de revisiter. La somme des articles publiés à ce sujet définissent un champ d'étude suffisamment large pour qu'on ne puisse plus parler de simple coïncidence. Il semble bien que les préoccupations de la « génération innocente » telle que la définit Jean Ténéa relèvent du transindividuel et méritent, à mon sens, d'être abordées dans une perspective sociocritique. Cette nouvelle orientation donnée à la production de Saura ne reflète-t-elle pas l'émergence d'un sujet culturel?

I/ Un espace-temps révolu

L'amnésie d'Antonio Cano, consécutive à un accident, est le prétexte à une plongée dans le passé du personnage — aux fins de retrouver son identité perdue. Tout au long du film, la famille multiplie les simulacres censés reproduire les étapes essentielles de l'existence du promoteur, depuis sa petite enfance jusqu'à la reconnaissance quasi officielle de sa réussite professionnelle. Car la maladie du chef de famille menace les Cano de perdre la direction de leur entreprise familiale et les prive des millions cachés en Suisse. Ces mises en scène du passé se mêlent aux souvenirs plus ou moins fantasmés du protagoniste. La mémoire est un pivot de la diégèse ; elle opère comme un prisme à travers lequel les événements ne cessent de se déconstruire et se reconstruire.¹

L'accident de voiture joue donc un rôle de butoir, comme s'il avait bloqué et inversé le parcours « normal » d'une vie, dont le film présente une reconstitution lacunaire. Il s'en ensuit une constante diffraction entre passé et présent, ce qu'exprime de façon particulièrement éclairante le changement de perspective du commentaire du père, à la séquence 9:

«Antonio, es el día de tu primera comunión, el 14 de abril de 1931, el día más feliz de tu vida. ¡Tenías tanta ilusión!...»²

Les faits rappelés donnent à lire le passé comme la résurgence de traumatismes tant individuels que nationaux: l'enfermement dans la porcherie, l'émeute liée aux événements de 1931, le soulèvement de 1936... De là vient l'impression générale d'un temps arrêté. La substitution, en début de film, de *Mi corazón murió* par *Recordar* en est révélatrice. Les deux chansons disent la cassure et la crispation sur le passé. La bande musicale redouble sur ce point le contenu narratif du film. Le présent des personnages est un tissu de frustrations (du père déchu, de l'épouse délaissée, du fils réprimé...) et de conflits. Il porte les traces indélébiles du passé.

L'enchaînement des séquences 3 et 4 (précisément par anticipation sonore de *Recordar*) dévoile de façon particulièrement nette ce repli sur un autrefois occulte et de toute évidence onirique. Contrastes appuyés et similitudes des détails expriment la confrontation de deux ordres antithétiques. Le motif

1. Pour ce problème, cf J Tena, "Carlos Saura et la mémoire du temps escamoté", dans *Le Cinéma de Carlos Saura*, Actes du Colloque de février 1983, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 11-29.

2. C'est moi qui souligne.

diégétique est le même: Antonio, malade et alité, reçoit des soins. Le médicament, posé sur la table de chevet, derrière le lit, souligne l'analogie de la situation. Mais, à la chambre austère de la séquence 3, s'oppose la chambre sublimée (jusqu'à la parodie) de la séquence 4. Le montage cut donne encore plus d'impact au contraste des couleurs: nous passons d'une chambre plongée dans l'obscurité et où prédomine le noir (des rideaux, du dessus de lit...), à une chambre inondée de lumière, où dominant le blanc et le bleu.

Dans cet ensemble, le tout début de la séquence 3 dépasse son caractère simplement anecdotique pour se charger de sens: le très gros plan préliminaire sur l'alèse que l'on place sous le drap signale la maladie (l'incontinence) et s'inscrit dans une série — dont l'importance apparaîtra par la suite — du blocage.

Ce dernier concept semble en effet subsumer les signes, récurrents, de fermeture et de ruine. N'est-il pas curieux de noter que même les espaces extérieurs sont filmés comme des espaces clos ? Une haie d'arbres en fond d'écran borne l'espace découvert devant la maison. Avant de mourir, la mère d'Antonio traverse une allée close par deux grilles et surmontée d'arceaux. Le perron sur lequel on installe Antonio pour boire son verre de lait est circonscrit par des colonnades en demi-cercle. Dans une séquence antérieure, alors que l'infirmière ramenait son patient du court de tennis vers l'espace qui lui était assigné (séq. 6-7), le plan choisi induisait déjà la forme du cercle, pour un lieu délimité par un muret en pierres et la végétation en bord de cadre.

Par ailleurs, l'espace présenté au générique se donne à voir tout d'abord comme désaffecté, révolu. La réapparition, plus tard dans le récit, du même lieu confirme l'importance de cette notion. Le fils chasse violemment son père de sa chambre, en l'envoyant heurter le mur du couloir. Le changement de plan, par montage cut, avec raccord dans le mouvement, suivi du panoramique latéral en synchronie avec le regard puis le déplacement d'Antonio vers la gauche, nient toute solution de continuité de la diégèse, et disent la contiguïté de la maison et de l'atelier désaffecté où aboutit Antonio. Et cependant le texte filmique se prévaut ici de la double fonction du cut, de jonction/coupure: si le mur du couloir paraît en parfait état lorsque le fils ouvre la porte de sa chambre, on y décèle par contre des traces de délabrement après le raccord dans le mouvement. Le changement de décor, à peine perceptible, signale le saut qualitatif. La coïncidence avec la reprise de la musique du générique incite à penser qu'Antonio investit l'espace présenté en exergue au film. La sortie de la

diégèse confère à cet atelier abandonné une valeur emblématique. C'est pourquoi il me semble intéressant de noter que ce qui singularise cet espace choisi comme espace de référence, c'est à nouveau qu'il porte les stigmates du temps. Il en est de même à la séquence 10 : le simulacre de la première communion se déroule à son tour dans une usine désaffectée aux murs délabrés et aux verrières en partie cassées. Quand bien même il ne s'agirait pas du même espace référentiel que précédemment, l'analogie des lieux autorise à considérer les trois séquences comme trois maillons d'une même configuration chronotopique.

Dès son ouverture, le film se construit sur le heurt entre son titre et la série iconico-musicale. La représentation d'une usine désaffectée dénie toute idée de permanence, et contredit par là une des valeurs fondamentales de l'Éden, pourtant convoqué par la lexie « Jardin des délices ».

II — Le retournement des sèmes du paradisiaque

L'usine désaffectée, lieu dysphorique où Antonio aboutit après être expulsé par son fils, retourne les sèmes du paradisiaque. A lui seul, un détail suffirait à décrypter le désordre régnant en termes de chaos: parce qu'elle est perdue au milieu des machines entassées, la statue d'un ange (ou d'un Christ) tutélaire y semble bien dérisoire. Le caractère hétéroclite des objets réunis et leur accumulation confèrent à l'univers représenté un aspect étrange, qui ne manque de générer une sensation de malaise. La musique de Luis de Pablo elle-même porte les marques d'une modernité inquiétante. Œuvre électronique, elle combine des objets sonores (les ondes vibratoires qui servent de soubassement à la structure d'ensemble) et des bruits déréférentialisés. Par la disparition de l'interprète traditionnel et cette décontextualisation des sons (notamment des grincements de porte), cette composition pointe une absence déjà inscrite dans l'image. L'usine désaffectée est montrée en tant que lieu déshumanisé, déserté. L'entame du film réactive par là des tensions conceptuelles déjà inscrites dans le retable de Bosch, dont l'organisation en trois panneaux correspond au passage de l'Éden à l'Enfer.

Le plus curieux, c'est de remarquer qu'aussi bien l'œuvre citante que l'œuvre citée imbriquent étroitement les deux contraires, l'Enfer et le Paradis, au point d'en faire un tout insoluble, fondamentalement ambivalent. Dans l'œuvre de Bosch, les deux pôles de l'antithèse se retrouvent à

l'intérieur même de chaque volet. L'accumulation, la prolifération des éléments représentés s'indexe à la fois comme marque de l'abondance — paradisiaque — et du grouillement — infernal. L'étrangeté de l'univers dépeint, peuplé de monstres, d'êtres hybrides, d'objets insolites ou disproportionnés, reste une catégorie fondamentalement ambiguë, oscillant entre le merveilleux et le dérangent. Dès le premier volet, la maladie — signe du mal et de l'insertion forcée dans le temporel — intègre l'évocation du Paradis Terrestre. Ce qui m'amène à en conclure que le déni de l'éternité heureuse, le sème de l'achèvement sont inscrits dès l'origine. La mise en série des deux derniers volets exprime la même idée. Dans le panneau central, une fontaine riante, lieu d'ébats amoureux et traditionnellement source de vie, se trouve au milieu de l'Éden. Or, dans le dernier panneau (vision de l'Enfer), un œuf crevé occupe une place similaire et semble donc s'y substituer. Ce détail de l'œuf crevé joue le rôle d'une métaphore fondamentale qui informe la lecture d'ensemble du film de Carlos Saura. Je m'attacherai à démontrer au cours de cet article que l'imbrication entre naissance et destruction, l'idée d'une destruction programmée dès le début est très certainement un élément morphogénétique, qui informe tous les niveaux du texte filmique.

C'est dire que la représentation d'un jardin hivernal se chage de symbolisme. Les arbres dénudés, le soleil blafard pourraient avoir une simple valeur référentielle. Mais, à la séquence 6, le souffle de vent, en premier plan sonore, sature la bande son et prend ainsi un relief trop marqué pour être gratuit. Surtout, l'amas de feuilles mortes échappe à toute vraisemblance: dans un premier temps, Antonio observe le jardinier — qui nettoie le bassin —, pour ensuite s'imaginer en train de se noyer dans ce même bassin, pourtant entièrement recouvert de feuilles mortes. Ce détail doit donc se lire comme le signe d'une récupération de la symbolique de l'eau croupie, mortifère. Le texte filmique reproduit la dialectique précédemment relevée chez Bosch. Le rapport d'intertextualité dévoile même une coïncidence frappante entre les deux œuvres, puisque le premier panneau du triptyque mettait en scène une noyade, au cœur même du paradis. La fontaine riante du panneau central était ainsi enserrée deux représentations qui venaient inverser ses valences.

Loin de s'opposer, espace industriel et jardin convoquent les mêmes signes. La matrice textuelle, contradictoire, mise en place au générique, se projette sur l'ensemble des espaces représentés. Le parc, où se déroule une bonne partie de l'action, apparaît comme la représentation inversée du

locus amoenus. Le jardin est présenté comme un espace fragmenté et non point comme un lieu unitaire, de coalescence. L'importance filmique donnée aux déplacements en fauteuil roulant (par la lenteur des mouvements, la durée de la séquence en question et son redoublement) souligne le cloisonnement du jardin en autant de lieux prescrits pour certains/interdits pour d'autres. La courte séquence de tennis manifeste ainsi le caractère importun d'Antonio, marginalisé derrière le grillage d'un espace codifié et clos, où il n'a pas sa place. Le premier plan sonore du bruit de la balle heurtant le grillage, le jeu de scène du fils qui traite son père à la façon d'un singe en cage, signalent le fossé entre les personnages, ainsi que la prégnance du concept d'enfermement, qui prend ici une valeur supplémentaire. Le retard sonore sur la séquence suivante superpose l'appel de l'infirmière et la scène où cette dernière ramène Antonio vers le lieu « dont il n'aurait pas dû bouger ». Le déphasage par rapport au montage iconique met en avant la marque de l'injonction et conforte la notion d'interdit spatial, qui se trouve longuement développée à la séquence 6:

«Me gustaría saber quién ha sido. A usted ne debe moverle nadie, ¿comprende? (...)»,

morigène l'infirmière

Autre signe antinomique de l'Éden, Antonio se voit contraint de « travailler » (travail de surcroît basé sur la tromperie, puisqu'il ne s'agit pas d'apprendre à écrire, mais à signer !)

«Usted aquí aprendiendo a escribir. Ponga atención. Voy a repetirlo todo otra vez. Esta es su firma. Fíjese bien. Antonio Cano. Usted es Antonio Cano, ¿de acuerdo? ¡Bien! Mueva los dedos de la mano derecha. ¡Muy bien! Ahora empieza el ejercicio. Primero, la A.No... no en la mano izquierda. Procure hacerlo todo con su mano derecha. ¡Así! Bien! A trabajar. Y no se distraiga, ¿eh?»

Tout autant que l'usine désaffectée, l'espace assigné à Antonio paraît dysphorique, par opposition à des espaces de transgression plus heureux. Dans cette séquence, le personnage s'échappe (se distrait) par la pensée vers un ailleurs plus libre. C'est ce qu'exprime la concomitance entre une musique essentiellement mélodique, consonante et nettement cadencée d'une part et le panoramique ascendant en prolongement du regard

d'Antonio vers un ciel dégagé d'autre part. D'autant que ce moment précède l'intercalation de la séquence (au satut ambigu de par le montage: onirique ou imbriquée dans le « réel » ?) où Antonio assiste à sa propre mort, par noyade.

Cette dernière séquence ouvre une série textuelle qui fait de la portion de jardin concernée (le grand espace découvert devant la maison) un lieu mortifère. C'est là que se déroule la scène de chasse. Celle-ci, présentée comme une pulsion malsaine et née encore une fois du mensonge (l'oiseau avait un fil à la patte), est associée par continuité musicale au jeu d'enfants où le ludique tourne bien vite au macabre, puisque le simulacre de bataille à coups de boules de pétanque semble laisser sur place de nombreux blessés. La musique même d'Alexandre Nevski, tant par son emploi dans le film de Saura que par sa valeur propre s'inscrit dans cet ensemble conceptuel. La reprise du même morceau relie le jeu des enfants à l'agression d'Antonio par les cavaliers en armure moyenâgeuse. Dans le film d'Eisenstein, le fragment cité accompagnait les scènes de bataille, dont il soulignait les péripéties par l'alternance des deux thèmes, en synchronie avec le déroulement de l'image. Pour en revenir au Jardin des délices, l'espace découvert devant la maison est enfin le lieu où est représenté l'accident subi par Antonio en avant-récit. On pourrait également rappeler que, par le passé, la mère du promoteur était morte en traversant le parc.

L'escapade dans les jardins d'Aranjuez signale elle aussi le retournement d'un topique. La surimposition du *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo dit explicitement l'inscription d'un cliché. D'autant que le gros plan préalable sur la main de Luchy introduisant une cassette dans le magnétophone dénonce la citation musicale comme instrument de manipulation. La vision idéalisée des « jardins d'Espagne » comme lieu de beauté et source d'émerveillement, la promenade en barque du couple, achoppent contre toute attente sur une tentative de meurtre.

En reprenant la métaphore biblique de l'arbre que l'on juge à ses fruits, le sermon choisi pour le simulacre de la première communion apporte un éclairage supplémentaire sur cette inversion de l'édénique. La métaphore filée sur la « racine » du bien et du mal constitue un nouveau discours sur l'origine.

Antoñito, mira los árboles y las hierbas del campo y verás que ellos producen y echan fuera de sí flores y frutas. Las plantas y los árboles producen de sí aceite, vino y bálsamo y echan un olor muy

suave. Al final, cual es el árbol tal es el fruto porque el árbol malo no puede llevar fruto bueno. Y así el hombre, Antoñito, es un árbol bamboleado por los vientos y solo teniendo raíces muy profundas podrá soportar los uracanes y las tempestades. Y solo resistiendo las inclemencias del invierno, el calor de los veranos, podrá el árbol alzarse fresco y lozano y dar así dulces y sabrosos frutos. Cual fuera la raíz tal será el árbol y el fruto de él. De un árbol que tiene la raíz dañada, ¿qué fruto se podrá esperar, sino desabrido y amargo y lleno de gusanos? Peor si la raíz está sana y buena, el árbol será bueno y dará fruto bueno. Así en las obras su bondad y perfección está en la puridad de la intención que es la raíz.»

Mais la pureté de l'origine est d'emblée démentie, puisque l'exorde à Antonio entre en système avec les remontrances de ses parents, à la séquence 2:

«desalmado»

l'invectivait son père.

«Si es capaz de hacer lo que ha hecho ahora que tiene cinco años, qué hará cuando sea mayor?»

se lamentait sa mère.

Le parallèle entre les deux passages est suggéré par le texte filmique lui-même. A la séquence 10, l'ouverture du rideau rouge rappelle le mur tendu du même rouge lors du premier simulacre et théâtralise immédiatement la scène de la première communion. Antonio a été installé en position de spectateur, bien calé dans un luxueux un fauteuil rouge lui aussi, en lieu et place de l'autel : un espace profane se substitue à un espace de transcendance. Considérée en regard du générique initial, cette séquence opère un renversement entre l'espace sacré que serait l'Eglise et l'espace infernal représenté par l'usine désaffecté. La parodie liturgique est ainsi condamnée dès les premières secondes de la séquence.

L'interruption de la cérémonie, juste avant l'eucharistie entre dans la même série :

«Y estabas a punto de conculgar cuando aquel canalla de organis-

ta... aquel canalla profanó el templo con otros forajidos. ¡Escucha! ¡Escucha!»

rappelle don Pedro à son fils.

L'intrusion du peuple en révolte empêche l'accomplissement du sacrement de la première communion, double du baptême, qui intègre le jeune enfant dans la communauté chrétienne en le lavant à nouveau du péché originel. La mise en scène des prétendus saccages provoqués par l'émeute de 1931, doublée du souvenir par Antonio du soulèvement de 1936, redit l'irruption du mal dès l'origine.

La visite guidée d'une exposition de photographies, organisée à l'attention d'Antonio, reproduit des tensions analogues. Commentaire et image se contredisent. Si le discours off du père d'Antonio, appuyé par le geste de monstration de l'infirmière, pointe l'arrière-plan de la photographie n° 6 (les trois cheminées, signe de reconnaissance de l'usine), le premier plan quant à lui représente une charge policière contre des masses prolétariennes (répression d'un mouvement ouvrier du début du siècle ?). Or, cette usine est présentée comme point de départ de l'histoire familiale :

«Foto n°6: en este cuadro se ve al fondo una fábrica con tres chimeneas. Antonio, fíjate bien porque en esa fábrica comienza la verdadera historia de nuestra familia».

Une fois de plus, la notion d'origine pervertie s'impose à la lecture. Le discours même du père occulte/laisse transparaître une « faute originelle », à savoir l'escroquerie, plus l'ingratitude, des fondateurs de la dynastie:

«Foto n°7: Las virtudes de tu abuelo tuvieron pornto su justo premio. Don Fernando Carlos lo asoció en su nueva empresa. Pocos años después, tu abuelo y yo conseguimos a costa de grandes sacrificios ser los únicos propietarios...»

Le sermon même du prêtre, précédemment cité, dénonçait en fait le soubassement de cet ordre social, tout en semblant le servir. La métaphore de l'arbre porteur de fruits bons ou mauvais selon le mérite de chacun condamne ipso facto l'univers de l'usine, que le générique avait déjà présenté comme l'opposé de l'Éden. L'isotopie du jardin merveilleux

(« Jardin des délices » / « dulces y sabrosos frutos ») se projette en creux sur la vision de l'espace d'aspect « lunaire », aux abords de la cimenterie (séquence 22).

Le seul moment du film qui pourrait convoquer la représentation du jardin heureux est bizarrement la séquence 4, qui représente pourtant un intérieur. Le mixage non réaliste de chants d'oiseaux sur la citation de Recordar redouble l'idée d'un paradis perdu, pour cette séquence qui se démarque des autres scènes familiales. Le retournement des sèmes du paradisiaque alimente la subversion des valeurs représentées par les Cano.

III — Caducité de la Loi du Père

Le thème du conflit de génération sous-tend l'ensemble de la trame narrative. Le refus d'obéissance de Julia et son frère — qui ont par ailleurs rompu toute communication avec leurs parents, comme le soulignent les jérémiades de Luchy, à la séquence 12 — reproduit sous une nouvelle forme le heurt passé entre Antonio et son père (séc. 23). A chaque fois, le fils destitue le père pour prendre sa place. Antonio était allé droit au but :

«Lo que quiero es sentarme ahí.»

dit-il en désignant le fauteuil de direction de don Pedro.

Lorsqu'à son tour, Tony expulse Antonio (séc. 16), c'est en reprenant à son compte un discours hérité : le fils retourne à l'encontre du père les propos que celui-ci lui avait naguère adressés :

«No se habla con la boca llena. ¡Muy bien, hombre! ¡Muy bien! De manera que te quieras marchar de casa. ¡Es lo que faltaba! O sea: no nos puedes aguantar ni a tu madre ni a mí. El señorito prefiera la libertad. ¡Muy bien! Te voy a decir una cosa: si no hubiera sido por tu madre, hace ya tiempo que te hubiera echado de casa yo. Yo, ¿comprendes? Mejor que te vayas. He perdido la fe y la confianza en ti. Ni nos respetas, ni estudias ni haces nada de provecho. Vete con tus libros de mierda. ¡Levántate! Y no me contestes. Estoy harto de ti, de tu rebeldía y de tu vagancia, de tu desprecio. Porque tú nos desprecias, ¿verdad? Ten el coraje de decírmelo en la cara. ¡Cobarde! ¡Vete! Pero recuerda, no me

importa lo que te pase. Puedes ir a la cárcel, pasar hambre, acabar en el hospital, en el asilo.»

Les rapports de force sont déstabilisés, chacun des personnages pouvant passer de dominateur à dominé d'une séquence à l'autre. La scène d'habillage d'Antonio (séc. 27) signale cette fluctuation puisque le personnage reprend une attitude de supériorité — face à sa femme, à son père, à l'infirmière — mais pour être aussitôt après mis sous tutelle (séc. 28). La notion même d'autorité se vide de son sens, comme le révèle l'altercation avec l'infirmière à propos de la couleur de la cravate: Antonio réclame une cravate « verte » qui est en réalité noire ; l'infirmière s'exécute tout en lui glissant à l'oreille que «El estúpido es usted».

La récurrence des disputes entre ces deux personnages contribue à infantiliser Antonio, à montrer le refus de réintégrer l'univers des adultes, ce qui confirme la fonction de l'infirmière comme relais problématique de l'autorité paternelle³. Il en est de même pour tous les relais d'autorité. Les interdits qui pèsent sur les personnages sont constamment transgressés. Je citerai pour exemple les gribouillis qu'Antonio s'autorise dès que sa fille Julia a le dos tourné: il s'agit là d'un des signes du non respect des consignes reçues.

La figure maternelle se diffracte ainsi en deux représentations contraires, à partir du moment où la tante entre en scène, à la séquence 4. Alors que le dialogue la désigne comme un substitut de la mère « véritable » (qui a veillé toute la nuit et s'est donc retirée), la jeune femme vient promettre à son neveu tous les délices interdits (les longues promenades en tête à tête, les films prohibés...), y compris celui (fantasmé) de l'inceste. La tante est un élément de subversion, qui sape les normes les plus fondamentales, dictées par le couple parental solidaire, à la séquence 2 : l'attrait pour les belles femmes — pudiquement qualifié de « contemplanones » — y était violemment dénoncé. Antonio était traité de « mocosito », qui devait « escarmentar ».

Le refuge dans le fantasme est bel et bien corollaire du rejet de l'ordre paternel. La séquence 4 s'oppose à la séquence précédente également par son caractère onirique : la chambre est filmée en surexposition, donnant au blanc une telle intensité que cela semble déréaliser le décor. La tante, drapée dans une robe qui rappelle les vamps des décennies antérieures, paraît elle aussi irréelle, allant jusqu'à se confondre avec les rideaux quand elle

3. De ce point de vue, on pourrait se reporter en particulier à la séquence donnant à voir l'exposition de photographies.

va ouvrir la fenêtre. Le monde régi par le Père (séqu. 3), cède le pas à un espace nettement féminisé (ne serait-ce que par la décoration excessive et précieuse), de plaisir et de lever des tabous. Fonctions des personnages et configuration de l'espace transcrivent la confrontation entre les deux « ordres » symboliques, du père et de la mère. Le perron, où Antonio est amené pour boire son verre de lait, voit exploité son caractère de lieu intermédiaire. Situé sur un côté de la maison, il est compris entre deux espaces diamétralement opposés, que l'on peut attribuer l'un au père, l'autre à la Mère. Le grand espace découvert devant la maison est le lieu de la chasse, et des simulacres de combat. On a déjà vu que les événements qui se déroulent de ce côté du parc sont réglementés par don Pedro. Celui-ci vérifie d'ailleurs par lui-même le bon déroulement des opérations :

«¿Cómo va eso?»,

vient-il demander à la fin de la scène de chasse. La mère d'Antonio, quant à elle, est morte après avoir traversé la portion de jardin de l'autre côté de la maison. D'autre part, la narration confirme l'hybridité du perron : le jeu de scène entre Antonio et la servante exprime la régression psychologique et sexuelle du personnage. Le milliardaire est traité comme un jeune enfant qui ferait un caprice ; il est appelé « señorito ». Le lien syntagmatique entre le verre de lait et le sein dénudé explicite la valeur symbolique de la boisson, signe de retour à la mère et « emblème sexuel régressé », selon l'expression de Gilbert Durand⁴. L'effet de surcadage du premier plan investit la valeur plastique des colonnades. L'architecture du lieu induit le sème d'ordre, mais d'un ordre enfreint, come le révèlent un peu plus loin le dialogue (« El día que se entere... », soupire l'infirmière) et les regards furtifs de la soubrette.

L'arrivée de don Pedro prolonge cette représentation du heurt entre deux univers bien différenciés. L'arrivée du chef de famille en haut du perron coïncide très exactement avec le départ de la servante. Le verre de lait est par ailleurs le prétexte à un jeu de scène par lequel Antonio empêche toute tentative de communication.

La figure du père d'Antonio est ainsi problématisée dans la mesure où sa fonction d'orchestrateur des événements est régulièrement mise à

mal. Dès l'ouverture du film, c'est lui qui dirige les simulacres et commande l'emplacement des objets, l'intervention des personnages, choix de la musique... Mais le manipulateur est bien vite débordé. A la séquence 19, Nicole « mete la pata » (en réclamant avec insistance le chèque promis), les enfants tournent la situation en dérision, Luchy interrompt violemment la mise en scène, malgré les instances de son beau-père. A la séquence 9 (montrant le simulacre de la première communion), les personnages se laissent emporter par l'action représentée et ne répondent plus aux injonctions de don Pedro, qui ne parvient plus à obtenir le silence. Le travail de caméra souligne ce passage de l'ordre au désordre : la symétrie des premiers plans, la stabilité du cadrage, la lenteur des panoramiques de la première partie de la séquence laissent la place au décadrage, à des plans rapprochés ou des gros plans qui brouillent la lisibilité de l'image et à des mouvements de caméra désordonnés, à partir de l'invasion des « canailles » et bandits (forajidos) dont parle le père d'Antonio. Le concept de crise se démultiplie, puisque le « présent » filmique réactualise en les superposant les deux moments historiques du soulèvement de 31 et de la rébellion de 36. C'est bien l'Ordre du Père qui est ici menacé, dans son sens strictement familial aussi bien que dans son sens métaphorique, d'ordre social. D'autant que la connexion entre l'Eglise et l'institution est patente à ce moment du film. La cérémonie religieuse se déroule dans un espace industriel (espace du pouvoir patriarcal dans une répartition symbolique des tâches. Surtout, en lieu et place de la Croix ou du tabernacle sur le mur du fond, comme on l'attendrait normalement pour un lieu de culte, se trouve accroché un portrait d'ancêtre. La valeur fonctionnelle de ce type de tableau comme marque de la puissance de l'institution familiale est renforcée par la composition rigoureuse du plan qui vient situer Antonio dans son environnement, après un travelling arrière. Le portrait, le visage d'Antonio, celui du jeune garçon le représentant enfant se trouvent sur la médiane de l'image. De part et d'autre, meubles et vases, en tous points identiques, sont placés en parfaite symétrie.

Si l'on accepte de voir dans ce qui précède les signes du Pouvoir du père, il apparaît clairement que ce pouvoir est encore une fois menacé au moment même où il s'affirme. Le portrait du paterfamilias n'est-il pas accroché sur un mur en piteux état ?

L'évocation de l'usine familiale précise les termes de l'opposition au père. La passation de pouvoir forcée (à la séq. 23) s'accompagne d'un

4. Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

véritable réquisitoire mené par Antonio pour dénoncer la caducité du modèle en vigueur :

— Nos hemos quedado completamente desfasados. La fábrica funcionando a un nivel familiar, artesanal. No se ha renovado el utillaje. No se ha incrementado producción ni se ha pensado en aumentar el volumen del negocio.

— Pero la cosa marcha, ¿no?

— Sí, es cierto, papá. Pero, ¿cómo marcha? Rutinariamente. sin tener en cuenta los cambios que se están produciendo en el país, ni mucho menos los que se van a producir.

L'affrontement père/fils s'ancre dans un contexte précis, dans le cadre historique du passage d'une première phase du régime franquiste, de l'immédiat après guerre à une deuxième phase, d'expansion, profitable à certaines franges de la bourgeoisie (dont notamment les promoteurs immobiliers⁵). C'est ce que révèle la suite des propos d'Antonio :

«No veas como un tipo de censura lo que te voy a decir. Tú has sabido aprovechar una etapa. Me refiero a los años fáciles etc. Pero ahora la situación es otra. Hay que competir, papá. Hay que desarrollar el potencial de que disponemos. Lo primero es producir más y mejor. Lo segundo es explotar nosotros mismos nuestra producción [...] Ya podemos crearla [la constructora], acudir a las subastas, construir después por nuestra cuenta. Vender nosotros mismos...»

Par la suite, si le premier discours du promoteur (séqu. 26) affiche un paternalisme triomphant, son deuxième discours (récité face à ses partenaires, séqu. 28) laisse entrevoir les prémisses d'un changement de conjoncture menaçant pour le système en place. A ce propos, on peut en outre noter l'incapacité du personnage à répondre sur la question d'une éventuelle « association ». La mise en tutelle du milliardaire, présentée comme une « décision⁶ collégiale » confirme la ruine d'une structure économique désormais périmée, de type familial, régie par le chef de famille. D'autre part, la séquence 26 nous invite à voir dans *le Jardin des délices* un constat d'échec du système socio-économique espagnol dans son ensemble, dans la mesure où la série des photographies jalonne un par-

5. cf p. ex. Bartolomé Benassar, *Histoire des espagnols*, Ed. Robert Laffont, Paris, 1992.

6. C'est moi qui souligne.

cours représentatif de l'essor de la bourgeoisie du moment, depuis la petite usine du début du siècle jusqu'aux grands travaux des années du boom, et en particulier jusqu'au mythique barrage comme signe de réussite confirmée. Bien que laudatifs, le commentaire du père et le discours enregistré d'Antonio dévoilent les failles d'un système basé sur l'opportunisme, l'autoritarisme et le faux semblant⁷. Je me contenterai d'en citer deux fragments fort révélateurs :

«La guerra lo había destruido todo. Y tú supiste aprovechar el momento.»

«Porque yo creo que el trabajador debe darse cuenta de que no es una partícula anónima en el proceso productivo o un número cualquiera en una lista de otros números. El trabajador debe ser consciente del significado, del valor, de la importancia que se atribuye a su esfuerzo en el complejo productivo [...] Por eso, mi intención es establecer un diálogo fructífero, regular e institucional...»

Cette faillite individuelle et familiale, cette mise en échec d'une structure socio-économique dépendent étroitement d'une structure politique qui elle aussi ne peut qu'aboutir à une impasse. La séquence 24 rend explicite cette triple lecture. Au moment où il « crève » triomphalement l'écran où est projeté un documentaire sur les troupes nationalistes, le père, grisé, ressemble curieusement à Franco, dont il serait un double caricatural. L'antinomie entre les deux ordres symboliques investit également le niveau politique, en réactivant une métaphore à la base du discours officiel de l'époque. Il est en effet significatif que la victoire et donc le retour en force de ce père/caudillo soient connexes de la disparition de la mère :

«¡La victoria, hijo, la victoria! Papá ha vuelto del frente y en medio de tanta alegría se ha encontrado con la tristeza más grande de su vida. ¡Tu madre, Antonio! ¡Tu pobre madre...! ¿Qué va a ser de nosotros, hijo? ¿Qué va a ser de nosotros?»

Or, à ce moment précis du film, Antonio manifeste par deux fois sa non adhésion à la figure paternelle : il rechigne à suivre don Pedro, préférant pour sa part l'univers du documentaire (dans lequel il ne voit qu'une fiction : « La película », répète-t-il). Puis, il reste en retrait et refuse de s'approcher davantage, dénonçant le simulacre :

7. Plus précisément, sur l'hypocrisie d'une fausse ouverture de type corporatiste. La dialectique ouverture/fermeture est bien un des éléments structurants du film.

«No... mamá, no... Esta es la tía».

La réintégration dans la structure patriarcale ne se réalise pas. Le personnage ne « progresse » pas, comme voudrait le croire son père. Les deux séquences, où Antonio se prépare avant de retrouver les associés qui vont le mettre sous tutelle constituent un point crucial du film, symbolique d'une transformation qui échoue. C'est au contraire autour du concept d'invololution que se croisent les différents discours qui sous-tendent le texte filmique.

IV — Différenciation/indifférenciation

La mise en scène répétée de « traumatismes » induit en premier lieu une explication psychanalytique du protagoniste. Dès la séquence 2, le père exprime la nécessité de retourner aux événements fondateurs de la personnalité, car

«Lo importante son los simbolos.»

Si on peut lire cette sentence comme une mise en abyme, qui annonce un mode de représentation à caractère métaphorique⁸, on peut aussi y voir une clef de lecture d'Antonio, dont l'identité s'est disloquée et qui a justement perdu l'accès au symbolique⁹.

Le travail de caméra contribue à conférer aux deux premières séquences une valeur initiatique. La famille reproduit une épreuve subie autrefois par Antonio, pour mieux aider celui-ci à réintégrer l'Ordre du Père. Le cadrage serré combiné au lent travelling arrière crée l'impression d'une traversée d'un passage étroit et obscur. Le personnage, est guidé jusqu'au lieu du « spectacle » puis jusqu'à la prétendue porcherie. Don Pedro, qui accompagne son fils en lui expliquant la situation, joue le rôle de médiateur vers le lieu de l'épreuve, la pièce terrifiante où Antonio doit être enfermé pour connaître une « mort » symbolique. Ce qui est confirmé par la conclusion de la séquence : le personnage sort évanoui de cette salle. Il ne revient à lui que pour être comme exorcisé par sa « mère » qui lui fait un signe de la croix sur le front.

La demeure familiale, quelque peu labyrinthique, est elle-même un lieu d'épreuves et de passage. Lorsqu'Antonio y cherche son chemin, c'est,

8. cf Jean Téna, art. cit.

9. Je remercie Annie Bussière pour ses suggestions précieuses à ce propos.

semble-t-il, uniquement pour la traverser : fuyant à la vue des cavaliers moyenâgeux, il n'entre dans la maison que pour chercher à en sortir (« Salir », répète-t-il avec insistance). Mais le passage paraît impossible. Antonio quitte la maison pour déboucher sur l'atelier désaffecté dont on a vu qu'il était l'emblème d'un monde caduc. Quand, à la dernière séquence, le protagoniste parvient à traverser la maison, depuis la portion de jardin parcourue par sa mère au moment de sa mort, c'est pour se dédoubler et assister à une sorte de ballet fantastique de l'ensemble des Cano — dont lui-même en fauteuil roulant. La clôture du film, qui échappe à toute logique de récit, doit se lire métaphoriquement. La paralysie généralisée constitue une ultime réalisation phénotextuelle du blocage. Ce concept s'associe logiquement à l'inscription d'un processus d'invololution : les divers membres de la famille apparaissent déjà dans la séquence précédente en fauteuil roulant, derrière Antonio, alors que celui-ci revoit l'accident et énumère une série surprenante d'identifications à des espèces ou objets, qui renverraient à des existences de plus en plus primitives, jusqu'à précéder l'incarnation sous forme humaine :

«He sido un niño, una muchacha, una mata, un pájaro, un mudo pez que surge del mar.»

Ainsi s'explique l'omniprésence de la chambre et du lit. Bien plus qu'un simple élément diégétique justifié par la mise en scène d'un personnage malade, le lit est un lieu symbolique, signe de la régression. J'ai déjà fait apparaître que la concaténation des séquences 3 et 4 se sémantise en ce sens. Le montage modalise la séquence 4, pour présenter l'investissement de l'onirique comme un des moyens du retour fusionnel au substitut maternel. Impossible toutefois d'observer ici une dichotomie stable. Le « réel » et le rêve, l'univers paternel et l'univers maternel s'interpénètrent, ne serait-ce que par l'effet du montage suivant — qui reproduit le même type d'enchaînement, mais pour le problématiser : l'anticipation sonore (de la séquence 3 sur la séquence 4/de la séquence 4 sur la séquence 5) combinée à une focalisation sur le regard fixe et hors champ d'Antonio enchâsse indissolublement le souvenir heureux à deux moments du présent « réel ». C'est là une des innovations formelles introduites par Carlos Saura dans son œuvre, à partir du *Jardin des délices* : l'inadéquation (jamais résolue logiquement) entre montage iconique et montage sonore problématise les frontières entre espaces narratifs et entre niveaux de fiction. Par ce procédé, l'instance d'énonciation s'interroge sur la nature même de la représentation, sur la difficulté — pour ne pas dire

— l'impossibilité à appréhender exactement la réalité des choses¹⁰. Mais dans le cas précis du *Jardin des délices*, cette technique transcrit aussi le texte sémiotique de la différenciation/indifférenciation. Si les séquences 3 et 4 se construisent en un dyptique fortement contrasté, l'impression générale qui se dégage de la représentation de la maison familiale est au contraire celle de l'indétermination. Un décor identique d'une pièce à l'autre (mêmes rideaux, mêmes lampes aux abat-jours blancs...) permet une interchangeabilité des espaces. Il suffit de déménager certains accessoires pour changer la destination d'une pièce. C'est d'ailleurs ainsi que s'ouvre le film : le salon se transforme en boudoir (séq. 1). La séquence 19 (lorsque Nicole rend visite à son ancien amant) reproduit sous une autre forme le même phénomène puisqu'un travelling arrière nous dévoile en cours d'action la manipulation qui a été opérée. Nous n'étions pas dans la chambre d'Antonio mais dans ce qui n'en est que la reconstitution, à l'intérieur du salon-bibliothèque. Le détournement des lieux de leur fonction véritable est général. A la séquence 2, la porcherie (« la pocilga ») où le père expédie Antonio est en réalité une pièce d'habitation où le cochon a été préalablement enfermé. La séquence 1 mettait d'ailleurs l'accent sur l'incongruité de son intrusion (synchronie des couinements off et d'un gros plan sur la mimique surprise de la jeune femme, dérangée alors qu'elle se maquille/désordre provoqué par l'irruption de l'animal). Autre signe de cette série : les fauteuils rouges circulent d'une salle à l'autre, et sont même installés dans le jardin, devant une table basse, donnant ainsi à la scène de chasse un caractère insolite. L'accident de voiture enfin fait l'objet d'une mise en scène invraisemblable. Le jardin se substitue ici à l'espace urbain que l'on attendrait. Impossible en outre de voir là le souvenir d'Antonio. La position même des voitures ne correspond en aucune façon aux points d'impact résultant de la collision. Comment des véhicules placés perpendiculairement l'un à l'autre pourraient-ils être emboutis tous deux à l'avant ? L'illogisme de la situation dit la mise en scène, la réorganisation arbitraire de l'espace.

Or, le concept d'interchangeabilité, ou de substitution, réapparaît à de multiples niveaux du texte filmique. A la séquence 19, par exemple, l'in-

10. Sur cette question, cf E.Cros, "Fonctionnements textuels dans *Elisa, vida mía*", dans *Le cinéma de Carlos Saura, op. cit.*, pp 137-153.

C'est un point que j'ai moi-même repris dans mon étude sur *Elisa, vida mía* et *Carmen*, dans *Sociocritique de la musique de film, Co-textes n° 24 et n° 25*, éd. CERS, Montpellier, 1993.

terchangeabilité des lieux va de pair avec celle des personnages. Les couples sont comme reconstitués : Luchy et le père d'Antonio font face à ce dernier et à Nicole. Surtout, le fils reçoit une gifle à la place de son père, ce qui répète un phénomène d'inversion des rôles que l'on avait déjà remarqué, en ce qui concerne la séquence 16. Est-il besoin de rappeler pour terminer que les changements structurels que connaît l'entreprise familiale passent par une succession d'usurpations du pouvoir, depuis le premier propriétaire de l'usine jusqu'à l'éviction d'Antonio par ses associés ?

Si on considère la substitution comme un axe de la dialectique rupture/continuité, il apparaît que c'est la notion même de transition qui est en jeu. Substitution, interchangeabilité, retour à un état d'indifférenciation, involution, passage impossible... sont autant de réalisations phénotextuelles d'un même élément morphogénétique. Quelle que soit la catégorie textuelle envisagée, le film décrit un blocage. C'est là une notion autour de laquelle se croisent le sujet culturel et le sujet du désir. En effet, dans *Le jardin des délices*, le repli sur soi et l'éclatement du groupe social vont de pair : la dislocation d'une personnalité se présente comme le point d'origine de la désagrégation de toute une collectivité. Le retour au fusionnel, la résurgence des pulsions coïncident avec une configuration chronotopique qui dénie toute possibilité d'évolution. Le sujet culturel se perçoit dans un espace-temps caduc dès l'origine. Ce qui donne à penser que la Transition est pressentie d'ores et déjà comme un moment de crise (individuelle, sociale, politique), manifestation de l'impasse inéluctable d'un système moribond.

**MI QUERIDA SEÑORITA,
DE JAIME DE ARMIÑÁN:
de l'ambivalence à la fusion narcissique**

Film sorti en 1971

Catherine Berthet-Cahuzac,
Institut International
de Sociocritique, Montpellier.

Mi querida señorita traite sur le ton de la comédie douce amère d'un cas de transsexualité. Une « vieille fille » d'une quarantaine d'années — Adela Castro — découvre subitement sa véritable identité : elle est un homme et doit se faire opérer. Le récit retrace sa difficile reconstruction d'une nouvelle vie (changement de prénom, déménagement à la capitale, découverte de la sexualité...) et ses efforts pour résoudre ses conflits intérieurs. Pour délicat qu'il soit, ce choix thématique n'est pas isolé. *Mi querida señorita* ouvre une longue série de films qui vont traiter de personnages à la sexualité ambiguë. Toutes ces œuvres participent en fait d'un mouvement plus large : les années soixante-dix voient une recrudescence de la problématique de l'identité, réactivée par les changements structurels que connaît l'Espagne.

I/ La problématique de l'identité

A travers le cas d'Adela, *Mi querida señorita* questionne en effet les transformations qui affectent la société espagnole au tournant de la décen-

nie. La notion de transsexualité pose d'emblée le problème de l'écart entre les apparences et la réalité. La prise de conscience de « la » protagoniste coïncide avec l'émergence d'une nouvelle génération (la génération de la mini-jupe, essentiellement représentée par les filles de Santiago), qui bouleverse les normes de comportement jusque-là en vigueur. C'est ainsi que l'accident de voiture à l'origine de la dynamique du récit est d'abord un choc entre deux types sociaux et deux époques: entre la vieille fille quarantenaire (Adela), en tenue traditionnelle (toute en noir, portant mantille...) et la jeune fille des années 1970, à l'insolence inversement proportionnelle à la longueur de sa robe. La place dévolue au vêtement est révélatrice d'un conflit entre un discours libéral et un discours autoritaire. Le sermon prononcé avant l'inauguration du complexe sportif notamment est un discours de rupture, qui manifeste une ouverture d'esprit inédite. Le curé dénonce un passé obscurantiste. Il condamne l'utilisation abusive du vêtement, instrument d'imposition d'un ordre répressif qui confond morale et convenances sociales :

En primer lugar quiero disculparme por mi aspecto. Sería ridículo que tuviera que cambiar en unos segundos de ropa porque primero tenga que hablarles y luego juzgar sobre la calidad de un gol (rises). Las dos cosas son igualmente respetables, igualmente dignas. Ya no estamos en la Edad Media, mis queridos amigos, ni siquiera en los años 40 y ésta es precisamente la única consideración que se me ocurre hacerles en la primera jornada de nuestro grupo. Hay que dejar a un lado la mojigatería y el miedo al pecado. Al cielo puede subirse lo mismo de levita que con pantalones deportivos o, como en el caso de las chicas, con las dos piezas del bikini. El pecado, mis queridos amigos, sólo existe cuando lo cometemos [...].

On voit bien que ce prêche est polémique. Il défend la vérité intérieure de l'homme, posée en valeur authentique antinomique d'une normativisation non fondée.

L'opposition entre réalité et apparence signale une diffraction de l'être. Juan/Adela est le parfait exemple d'une belle âme dans un corps ingrat. Les filles de Santiago n'hésitent pas à la traiter d'épouvantail. Le jeune fleuriste tourne en dérision cette sorte de femme à barbe. Santiago souhaite épouser Adela car ils ont désormais atteint un âge où le physique

ne compte plus ! Ce qui est d'abord source de comique (il faut avoir vu José Luis López Vázquez s'enquérir timidement d'un sex-appeal auquel « elle »-même n'ose croire !) sous-tend en fait la question, beaucoup plus sérieuse, de l'intégrité du sujet. C'est là la base des positions libérales affichées dans le film. Les conseils du curé à une femme ménopausée (Me parece muy bien. Te conviene, Adela. Te realizarás física y espiritualmente) sont contraires aux principes catholiques les plus rigoureux. Ils contreviennent aux préceptes du Vatican, qui, de nos jours encore, continuent de réprouver l'accomplissement du « devoir » conjugal en dehors d'un but de procréation. Cette prise de position du curé alimente la dialectique être vs ne pas être, fondamentale dans le récit filmique. On remarquera que c'est en ces termes que le médecin formule son diagnostic. L'opération est présentée comme une nécessité, aux fins de se réapproprier son moi authentique :

No se puede tener la mente enferma sin que el cuerpo lo esté también. Y no se trata precisamente de una dependencia o interrelación sino de una completa y total identidad.

[...] tiene razón en todo, excepto en una cosa: es usted fuerte y valiente pero no es usted una mujer. No lo es.

Je verrai dans les propos respectifs du curé et du médecin un discours de réhabilitation du corporel. Les affiches placardées sur les murs de la banque n'étaient donc pas insignifiantes. Elles constituent au contraire l'amorce d'une isotopie: au moment de l'irruption des filles de Santiago venant demander de l'argent à leur père, on aperçoit très nettement un panneau prônant l'exercice physique (Cuida tu educación física. ¡Es importante!). Le discours d'inauguration des nouveaux équipements sportifs, précédemment cité, apparaît comme un maillon d'un discours collectif corollaire d'un changement de comportement. A la fin de son sermon, en effet, le curé réécrit en termes théologiques le vieil adage *Mens sana in corpore sano*:

[...] El cuerpo requiere tantos cuidados... (fragment inaudible: couvert par des conversations secondaires). Ojalá pues que todas estas instalaciones que hoy inauguramos contribuyan a perfeccionar nuestros cuerpos porque así estaremos más cerca de Dios.

L'histoire particulière d'Adela se donne à voir comme une illustration d'un phénomène plus général. Les affres du personnage coïncident avec un moment de recomposition des structures sociales, où l'individu retrouve son importance. L'ensemble des discours cités prône une désinhibition du sujet, trop longtemps opprimé. Le moi est légitimé dans toutes ses composantes. Les pulsions notamment sont présentées comme licites. J'en reviens à nouveau aux propos du curé (discours d'inauguration et scène du confessionnal) car ils me semblent un point d'ancrage essentiel. Ce dernier nie carrément la réalité du péché d'intention.

L'idée d'une jonction problématique entre le corps et l'esprit motive l'émergence du concept du double. Dans la première partie du film, Adela est régulièrement confrontée à son image. L'appartement aux multiples miroirs et portraits de famille est prétexte à une construction des plans sophistiquée, qui fait la part belle aux jeux de symétrie. Je retiendrai pour exemple le seul passage, particulièrement parlant, qui suit la dispute décisive avec Isabel : Adela se retrouve à hauteur d'un encadrement de porte. Le plan est alors divisé en deux moitiés, le chambranle de la porte coïncidant avec la médiane verticale. La vieille fille, est placée en pendant à un portrait de famille, à droite de l'image. Le parallèle est d'autant plus net que personnage et tableau sont sur la même horizontale. Une fois opéré, le personnage (désormais prénommé Juan) erre dans les rues de Madrid, à la recherche d'un travail et de soi-même. Il y reste confronté à son image, dans laquelle il lit, de toute évidence, l'altérité. La difficile reconnaissance de sa propre identité apparaît très nettement lorsque le personnage s'arrête (de dos) devant la vitrine d'un restaurant où l'on demande un serveur : un écriteau, sur lequel est porté *Se necesita chico* est placé juste à côté d'une petite glace dans laquelle se reflète Juan.

On ne s'étonnera donc pas que la matrice textuelle mise en place dès l'incipit repose déjà sur le concept de représentation. La valeur symbolique du miroir y est démultipliée du fait du montage. Le générique initial fait défiler une série de photographies en noir et blanc qui présentent en raccourci le personnage d'Adela au fil des ans (de sa naissance à l'âge adulte). On passe à la première séquence avec un arrêt sur image (toujours en noir et blanc) portraitisant Adela, dont le visage est entouré à l'intérieur d'un cadre ovale à l'ancienne. Puis l'image passe en couleurs et s'anime. Nous découvrons a posteriori que nous voyions l'image virtuelle de la protagoniste, en train de se préparer face à un miroir. L'enchaînement de

la première séquence sur le générique assimile dans un même plan photographie et reflet.

Autre réalisation phénotextuelle du concept du double, la transsexualité devient dans le film synonyme d'androgynie. Le renvoi de la pension de famille en est un signe particulièrement net dans la mesure où cette séquence retourne les données de base du récit. Juan, dont la valise emplit de ses anciennes robes a été fouillée, est soupçonné de déviance sexuelle : d'être un homme attiré par l'état de femme. Les deux figurations voisines du transsexuel et du travesti se superposent l'une sur l'autre. On comprend mieux que le rôle de la vestimentaire soit hypertrophié. Celle-ci apparaît comme un signe de l'ambivalence. Elle ne remplit plus correctement sa fonction de différenciation entre les sexes. Le premier séjour à Madrid constitue une première tentative, ratée, d'émancipation de soi-même. L'intégration sociale est impossible. Dépourvu de carte d'identité (sans reconnaissance officielle de son nouveau statut), Juan ne peut accéder au monde du travail. Cantonné à ses travaux de couture, il ne peut se départir d'une part de féminité. Le retour dans sa ville natale prend l'aspect d'un retour au point de départ afin d'annuler les traces de l'ancien Moi : Juan fait constater par voie de justice son changement d'état-civil puis déchire ses photographies de jeunesse (aperçues au générique). Il n'y a pas pour autant accès total à la masculinité. Une fois revenu à Madrid, Juan franchit un pas de plus vers l'intégration sociale en s'inscrivant à l'école, mais c'est pour se retrouver au milieu de collégiennes ! Le film décrit en fait un double parcours, contradictoire. Juan s'achemine difficilement vers la récupération de son identité véritable. Ce parcours-là aboutit à la dernière séquence, où il se réalise en tant qu'homme. Mais, dans le même temps, *Mi querida señorita* dit la permanence de son moi profond, qui s'est constitué dans l'ambiguïté. Alors même qu'il vient d'accomplir un acte sexuel différé tout le temps du film, Isabel le renvoie à sa nature première en l'appelant *señorita* :

Juan : Algún día te voy a contar una cosa muy importante.

Isabel : ¿Qué me va usted a contar, señorita?

Il s'agit là de la clôture du film. Forte du postulat qui considère les moments liminaires d'un texte comme des passages clefs, je pense qu'on ne peut se contenter d'une justification psychologique (au demeurant ins-

crite dans le film) de ces propos. Cette construction par rebond ne doit pas être négligée. Elle signale une hybridité résiduelle.

II/ L'indiscrimination

La situation des personnages rend hasardeuse la distinction entre normalité et anormalité. La redéfinition de l'identité d'Adela déstabilise l'ordonnement des choses, dévoile l'inauthenticité des rôles assignés à chacun. Le générique donne à voir d'emblée une intégration sociale problématique, qui conduit à marginaliser Adela. Des photographies de famille on ne peut plus classiques présentent une jeune fille rangée, apparemment respectueuse des règles de bienséance. La présentation en raccourci de la vie passée de la protagoniste est ponctuée par les événements qui rythment traditionnellement la vie sociale: naissance, première communion, collège, mariage d'une amie etc. C'est donc l'effet de série qui est important. Le générique procède par défilement des pages d'un album de famille (sur lesquelles se surimposent les cartons). Pour reprendre les termes de Bourdieu, on nous renvoie à un *rite du culte domestique*¹, qui fixe des conduites socialement approuvées², dans lesquelles le groupe social peut se reconnaître. Mais, en ce cas, cette reconnaissance opère sur des bases viciées. L'erreur collective aboutit à la mise à l'écart d'une « jeune fille » vouée à rester célibataire.

Les concepts d'ordre et désordre tournoient. L'ordre imposé par la société s'avère source de désordre. La demande en mariage, conforme à des normes de comportement stéréotypées (promenade au bord de la mer, bague passée au doigt, déclaration du soupirant — même si ses compliments n'en sont pas vraiment ! —, premier baiser etc.) aboutirait en fait à des relations homosexuelles. La sévérité d'Adela face à la jeune génération en minijupe est-elle réprobation de la part d'une vieille fille revêche ou signe du trouble de l'homme mûr qui s'ignore ? À l'inverse, le désarroi provoqué par un émoi honteux, en présence d'Isabel, correspond à un amour sincère et licite. Le désordre (la violente dispute déclenchée par Adela, qui n'en peut plus, amène le rétablissement de la vérité et le retour à un ordre plus conforme à la réalité (la quadragénaire décide de se faire opérer).

Par voie de conséquence, la frontière entre le bien et le mal, le péché et

1. Pierre bourdieu, *Un art moyen*, Paris, Editions de minuit, s. d., p. 39.

2. *ibid.*, p. 44.

la vertu s'estompe. Le film dénonce de façon récurrente un déplacement, injuste si ce n'est pervers, des griefs portés contre les uns ou les autres. La pension de famille est une représentation caricaturale d'un univers autoritariste dont les si nombreux interdits semblent plus le fruit d'une frustration acariâtre que d'une réelle volonté moralisatrice. Tout porte à voir dans cette pension un lieu où les valeurs s'inversent. Juan, qui est le seul à être mis en accusation, est aussi le seul à s'y montrer d'une conduite irréprochable³. Le précédent locataire avait laissé sur les portes de l'armoire des photographies de femmes nues, que la nièce de la patronne arrache au plus vite dès qu'elle les aperçoit. La voisine de chambre s'exhibe en combinaison sans vergogne, au grand dam de ses hôtes. Cette jeune femme, entraînée dans un bar, se révélera friande de fantaisies sexuelles. Le portrait de la propriétaire et de sa nièce, enfin, est des plus chargés : sans trace de bonté humaine, elles ne vivent que de médisances et jouent les voyeurs en toute impudence. Les deux personnages, qui se démarquent explicitement du temps présent (*Hay cosas, por muy modernas que parezcan, con las que no estamos de acuerdo*) semblent deux fossiles pervers. En quelque sorte, elles sont une représentation satirique de l'obscurantisme passé, critiqué en début de film par le curé. La satire dépasse ces deux personnages, pour viser plutôt tout un fonctionnement social. On doit constater que, dans la première partie du film, Adela elle aussi intériorise les formes d'oppression larvée dont elle est la première victime. Son attitude vis-à-vis d'Isabel est d'un paternalisme à dessein culpabilisant (*¿Crees que a mí me gusta enfadarme contigo? [...] ¿No comprendes que lo hago por tu bien?*). Les deux scènes de dispute sont également empreintes de duplicité. Sous couvert de protéger la jeune fille, Adela laisse éclater sa jalousie.

Car le film situe Isabel à l'âge charnière du choix d'un fiancé (ou tout au moins, changements de mœurs obligent, d'un petit ami). La jeune personne est jolie et fort courtisée, d'où le courroux, mêlé de conseils, d'Adela. La scène de réconciliation (après la première altercation) des deux « femmes » tourne vite autour de la question du mariage. Aux incitations à la vertu d'Adela (*Reservate para un hombre bueno y honrado*) répond la promesse d'Isabel de ne jamais quitter sa patronne tant aimée (*Yo no me casaré nunca. No quiero irme de aquí.*). Ce qui me semble primordial dans ce dernier exemple, c'est que le renoncement au mariage suit l'assimilation, déjà teintée d'une certaine ambiguïté, de la quadragénaire à une mère (*Usted es para mí como si fuera mi madre. ¡Más todavía!*). La

3. Encore faudrait-il nuancer cette remarque puisque, j'aborde cette question plus loin, les travaux de couture s'apparentent fort à un acte d'onanisme.

situation d'Isabel figure ainsi l'alternative à laquelle se trouvent confrontés les adolescents, tenus de se préparer à surmonter les conflits nés de leur éveil à la sexualité, source de plaisir mais aussi d'angoisse car ils devront un jour quitter leurs parents. Autrement dit, la séquence de la réconciliation fait surgir un point de coïncidence avec le texte culturel du Petit Chaperon rouge, que je vois s'inscrire par ailleurs dans la trame du texte filmique⁴.

A deux reprises, Isabel va chercher un paquet de madeleines envoyé par sa grand-mère. En fin de compte, les deux fois, les gâteaux seront donnés à Adela/Juan. Compte tenu (je viens d'en faire mention) qu'Adela est identifiée à la mère d'Isabel, la situation est inverse de celle du conte. Peu importe cette modification de surface (d'autant que mère et grand-mère peuvent s'appréhender comme deux variables d'une même entité⁵). On retiendra la connexion gâteau/grand-mère et le rôle dévolu à la jeune fille, qui porte le gâteau de l'une à l'autre.

Les deux fois, le transport du gâteau est un moment de danger, où la jeune fille est l'objet de la convoitise des jeunes gens qu'elle croise. Le paquet de madeleines est le signe tangible d'un enjeu d'une autre nature. Dans chacune des deux séquences, un jeune homme intercepte le colis et quémande un gâteau (¿Me das una?, 1^o occ./¿Qué me das si lo doy?, 2^o occ.). Dans les deux cas, Isabel refuse en laissant entendre qu'elle a compris le sous-entendu. Manger les madeleines est clairement désigné comme une métaphore sexuelle. Quand le trouble monte entre Juan et Isabel, partis se promener ensemble, celui-là dévie la conversation sur le bel aspect des gâteaux.

Les deux séquences où Isabel va chercher son colis retracent deux attitudes divergentes. La première fois, la jeune fille retourne directement à la maison, sans se laisser distraire par le jeune militaire croisé en chemin. La deuxième fois, elle accepte l'invitation de Juan. Cette dernière scène constitue un point nodal du récit, qui condense les différentes composantes du conte merveilleux. La question de savoir si on a ou non le temps de flâner revient à plusieurs reprises. L'opposition interdit vs licite sous-tend la majeure partie de la discussion. Celle-ci porte vite sur un tabou, un fait pris dans l'opposition naturel/honteux, dont on parle enfin et que de fait on continue à occulter.

4. Je renverrai à la lecture que fait par Bruno Bettelheim du *Petit Chaperon rouge* : dans *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Hachette, s.d., pp. 251-273.

5. L'équivalence entre mère et grand-mère est soulignée par B. Bettelheim, qui parle pour la seconde de "mère destituée", op. cit., p. 259.

Tuve que dejarlo. Aquello no podía ser de ninguna manera.

Juan et Isabel enfin vont déguster leurs madeleines dans un bois, apparemment la Casa del Campo. Les deux personnages qui viennent alors les importuner par leurs quolibets désocculent ce qui ne devrait plus être :

¡Qué dientes tan largos tienes, abuelita!,
ironise l'un d'eux.

La moquerie fait émerger le texte culturel du Petit Chaperon Rouge, et surdétermine donc la notion d'androgynie. Car la citation joue à double sens. La situation de base est simple: les deux personnages rient de la disparité du couple. Mais l'énoncé réinjecte ses valences propres dans le texte filmique. Le féminin abuelita pointe l'apparence physique de Juan, homme aux manières surannées. Une fois de plus, l'idée de travestissement se surajoute à celle d'androgynie, comme si, d'homme déguisé en femme, Juan s'était mué en femme déguisée en homme. En outre, la citation garde sa valeur originelle elle dévoile la concupiscence sous des abords honorables. La présence du conte merveilleux décrypte le récit filmique, impose à la lecture ce qui autrement ne serait que suggéré: les relations entre Juan et Isabel sont ambiguës. Nous sommes amenés à y voir des rapports de nature incestueuse. La récurrence de la figure triangulaire entre alors dans la zone de coïncidence avec le texte culturel. Juan (et Adela déjà) tremble de se voir préférer un fiancé plus jeune. Isabel dédaigne les garçons de son âge en faveur de cet homme qui, selon l'expression consacrée, pourrait être son père et qu'elle avait assimilé à sa mère. De sorte que *Mi querida señorita* pousse à l'extrême les significations latentes dans *Le Petit Chaperon rouge*. On ne s'étonnera pas que, dans la séquence à La Casa del Campo, Isabel fasse le rapprochement entre Juan et Adela (A la pobre de mi señora, también le gustaban mucho). La fin du film renforce a posteriori la valeur du parallèle: les propos d'Isabel, au courant de la double identité de son séducteur, ne sont pas aussi ingénus qu'ils pourraient le sembler de prime abord. Substituts paternel et maternel et amant se confondent en une seule entité. Le film se conclut par un retour au stade préœdipien, d'indiscrimination totale.

Ainsi donc, le parcours des personnages est inverse de celui du Petit Chaperon Rouge. Il n'y a pas dépassement du désir œdipien. Pour Bettelheim, l'héroïne du conte merveilleux représente toute fillette tenue de choisir entre le principe de désir et le principe de réalité. Après avoir

succombé au premier, et encouru les dangers qui en découlent, elle comprend qu'il faut opter pour le deuxième. Le récit de *Mi querida señorita* est tout autre. Isabel commence par rappeler l'interdit pesant sur la sexualité (No. Yo no subo [...] Porque no está bien). Mais ensuite, loin de s'ofusquer du mensonge évident de son amoureux (Vamos, no seas tonta, si no hay muebles), elle s'empresse de refaire le lit qui trône au milieu de la salle à manger, avant de proposer de le défaire (¿Vamos a deshacerla (la cama)?, demande-t-elle après que Juan l'a embrassée). Par deux fois, c'est elle qui pousse Juan à passer à l'acte, avec, si j'ose dire, une impudeur innocente. La jeune fille, ingénue qui sait ce qu'elle veut, marque le dépassement des catégories traditionnelles du bien et du mal. Un détail, qui renvoie lui aussi par contraste au texte du Petit Chaperon Rouge, va dans le même sens: lorsqu'elle va chercher son paquet de madeleines (1^o occurrence), la jeune fille affiche une indifférence surprenante vis-à-vis de sa grand-mère, qu'elle délaisse sans vergogne :

conducteur du bus :	¿Quieres algo para tu abuela?
Isabel (très sèche) :	¡Nada!
conducteur :	Está muy sola
Isabel :	¿Qué me va usted a contar?

Consignes et interdits paraissent caducs. Le film peut se lire comme une apologie du principe de plaisir, ce qui ne manque pas de poser un problème: considéré sous cet angle, l'avènement des protagonistes à eux-mêmes se traduit pas un processus régressif. Le concept de métamorphose — clef de voûte aussi bien du Petit Chaperon Rouge que de *Mi querida señorita* — s'en trouve problématisé.

III/ Transmutation et passage

Le concept de métamorphose découle directement de la mise en intrigue: Adela se retrouve dans l'obligation de se faire opérer pour devenir autre. L'évocation d'un cas clinique sert en fait un discours sur l'individu en général. Plus qu'un « simple » changement de sexe, le film décrit l'évolution d'une phase de la personnalité à une autre, en des termes qui doivent beaucoup à la psychanalyse. Comme dans le conte merveilleux, la transmutation devient synonyme de passage. L'équipollence entre les

deux notions est même soulignée avec force dans *Mi querida señorita*. Elle est à la base du raccord entre les deux premières parties du film. Le diagnostic du médecin est, en toute logique, suivi d'une ponctuation nettement marquée. La musique de Chopin accompagne un plan rapproché sur Adela, grandement troublée. Le crescendo souligne la charge émotive du passage. Puis l'image s'obscurcit totalement, comme dans un fondu au noir qui ferait l'ellipse sur le moment de l'opération. Mais la bande son diégétise le raccord: le bruit d'un train, en premier plan sonore, assimile le passage au noir au passage sous un tunnel ferroviaire dont nous apercevons bientôt la sortie, avant que les rails ne défilent, comme filmés en caméra subjective.

Mi querida señorita récupère ainsi la valeur symbolique du tunnel. Le pseudo-fondu au noir marque une étape d'un parcours initiatique dont les péripéties sont canoniquement soumises à triplification (le film est construit en trois volets/le couple Juan/Isabel n'est véritablement réuni que lors de leur troisième rencontre/Isabel évince trois prétendants avant de retrouver Juan...). Chacun des trois temps du récit est ponctué par l'enfermement dans un lieu obscur: le passage sous le tunnel sert de prologue au premier départ à Madrid/Juan doit procéder à ses travaux de couture dans la clandestinité de la nuit/le médecin légiste fait les constatations d'usage dans l'appartement de province, plongé dans la pénombre.

Juan doit passer par une mort symbolique pour renaître à un nouvelle existence. C'est particulièrement net dans le dernier exemple. La lenteur et la solennité glaciale des gestes, le silence régnant — hormis les rares consignes du fonctionnaire de service —, l'ambiance nocturne et quelque peu fantomatique de l'appartement, dont les housses des fauteuils n'ont même pas été enlevées, assimile la signature du nouvel état-civil à une cérémonie funéraire. La mort symbolique est corollaire du retour à la matrice. En effet, à la séquence suivante, Juan détruit les photographies de son passé. Celles-ci se succèdent à l'écran dans un ordre inverse de celui du générique, comme pour suggérer une inversion du cours du temps.

Le film donne à penser que le protagoniste doit reconstruire sa personnalité à partir d'un point zéro. Au moment où il s'installe dans la pension de famille, Juan ausculte avec inquiétude son nouveau visage, dans un miroir fixé au mur. Le personnage se retrouve dans la situation du jeune enfant qui s'appréhende pour la première fois en tant que sujet: il scrute ses traits, palpe son visage pour se reconnaître dans l'image de soi qui lui est renvoyée. L'enchaînement à la séquence suivante redouble la valeur du

miroir comme point charnière dans la constitution du moi. En effet, il n'y a pas solution de continuité, l'image (un plan fixe) ne variant pas. C'est la bande son qui indique le saut spatio-temporel : un homme questionne Juan en voix off sur son état-civil (¿Nombre? ¿Sexo? ¿Edad? etc). Le changement de plan explicite dans un deuxième temps seulement le changement de situation : l'image virtuelle du personnage, qui était en fait de dos, s'est transformée en son image réelle (de face). Juan est à présent devant l'employé d'une agence pour l'emploi. Il nous est donné à voir comme un passage de l'autre côté du miroir. La construction en symétrie par rapport à la première du film sous-entend le franchissement d'une étape : de retour dans la rue, Juan porte sur les deux jeunes filles qu'il croise et qui portent de sténues suggestives (pantalon moulant et short) un regard intéressé alors que, placée dans une situation analogue, Adela toisait avec animosité deux jeunes filles en minijupe. Après cette séquence, Juan déchire la lettre qu'il adressait au curé (il rompt tout lien avec ce dernier) alors que, précédemment, Adela entrait se confesser.

Mais on a là le signe d'une évolution problématique. L'accès à un Ordre masculin est raté. Dépourvu de carte d'identité, Juan est renvoyé par l'agent recruteur sans pouvoir remplir de formulaire. Pour exercer ses talents de couturier(e), il doit exhiber ses papiers au nom d'Adela, en s'inventant une sœur fictive. Les marques d'une consolidation de la personnalité sont systématiquement retournées. C'est ainsi qu'une jeune camarade de classe puis Isabel soulignent le caractère anachronique de l'inscription à l'école :

- ¿Tú qué vas a ser cuando seas mayor?,
souffle perfidement une jeune élève à Juan, qui n'a pas bien retenu ses déclinaisons latines.

Juan : Quiero hacer el bachillerato. ¿Te parece bien?

Isabel : Un poco tarde (en riant).

La clôture du film sur l'accomplissement d'une forme d'inceste apparaît bel et bien comme le fruit d'une mutation inaboutie. Le discours psychanalytique infléchit jusqu'à la construction de l'espace. Celui-ci est frappé d'interdits voués à être transgressés. Ainsi Isabel commence-t-elle par refuser l'accès à l'appartement au jeune fleuriste venu livrer un bouquet de roses. Image et dialogue superposent les marques de l'interdit : le jeune homme est vu en plan rapproché, depuis le judas de la porte d'en-

trée (l'image est barrée par la rosace que forme l'oeilleton) ; une chaîne retient la porte ; Isabel se montre revêche (Te he dicho mil veces que aquí no se sube). Là encore, la situation rappelle celle du Petit Chaperon Rouge : La fillette ne doit pas quitter la maison parentale autrement que pour une course dont elle ne doit pas dévier. Dans *Mi querida señorita*, le refus premier du bouquet (Eso no es para nosotros) souligne cette forme de réclusion, qui met à l'abri des tentatives de séduction. La place assignée à chacune des deux « femmes » renforce la dialectique entre intérieur et extérieur. Adela a installé sa machine à coudre dans la loggia, d'où elle observe la rue et surprend le flirt de sa protégée. Isabel, quant à elle, apparaît à plusieurs reprises au balcon. La situation est topique : le balcon est, avec les trajets pour aller chercher les madeleines, le lieu où la jeune fille se fait courtiser. C'est qu'il s'agit d'un espace frontière entre un intérieur où règne l'interdit et le monde extérieur des tentations. Isabel ira d'ailleurs rejoindre le jeune fleuriste dans la rue, quitte à mentir sans succès à son retour.

Si le départ à Madrid est le signe d'une transformation des personnes, c'est aussi et avant tout une émancipation du lieu de l'enfermement. La composition de l'image en est témoin. Les plans de l'appartement sont le plus souvent segmentés verticalement (par les lignes formées par les rideaux, les montants des fenêtres, les chambranles des portes, les zones d'ombre...). L'espace y est cloisonné, chacune des protagonistes se retrouvant confinée, isolée dans une portion de l'image. D'autant que les effets de surcadage sont hyperexploités. Les personnages en effet se placent le plus souvent dans l'encadrement d'une porte, qui découpe un rectangle étroit de lumière sur un fond de pénombre. L'espace iconique « utile » est rétréci. Il est comme enchâssé à l'intérieur d'un autre espace. La ligne de démarcation entre les deux est très nette. Le surcadage opère ainsi une traduction plastique des deux concepts complémentaires de clôture et de limite. Il y est fait recours principalement dans les deux scènes clefs de l'intrusion du fleuriste dans l'antre surprotégé (j'y faisais allusion précédemment) et de la dispute provoquant le départ d'Isabel. Dans le premier cas, la séquence est enserrée entre deux prises de vue analogues, alors que les personnages se sont déplacés : les silhouettes d'Isabel (en début de séquence) puis du fleuriste (en fin de séquence) se profilent dans l'encadrement de la porte de la cuisine. Dans le deuxième cas, les effets de surcadage sont encore plus nombreux. Ils se reproduisent même quand Isabel change de pièce : la jeune fille, qui nettoie le salon, apparaît à l'in-

térieur d'un long rectangle étroit de lumière ; l'image s'obscurcit et Isabel passe dans sa chambre, qu'elle allume ; elle se retrouve surcadrée de façon analogue.

Les modalités de représentation changent avec le déplacement à Madrid mais continuent de tourner autour des mêmes dialectiques. L'opposition ouverture/fermeture est clairement reliée au problème de la maturation sexuelle. Dans la pension de famille, Juan ferme sa porte, malgré l'ordre qui lui est donné de la laisser ouverte (sa chambre en commande une autre). Sa voisine Feli laisse ouverte une porte que les règles de bienséance exigeraient de laisser fermée. Elle provoque ainsi le courroux de son hôtesse, ulcérée de la voir dévoiler complaisamment ses charmes dans l'encadrement de la porte. Ouverture/fermeture aboutissent à des pratiques sexuelles déviantes. Feli s'exhibe/Juan se réfugie dans l'onanisme. C'est bien ce que suggère le plan rapproché du protagoniste qui trouve enfin à se soulager lorsqu'il découvre la machine à coudre : son visage exprime satisfaction et détente ; la sueur perle sur son front ; son corps effectue de petits mouvements de balancement réguliers, au rythme du bruit de la machine.

Le concept d'indiscrimination s'impose à nouveau. La chambre de Juan est convertie en un espace commun à tous, en un lieu transitoire selon les propres dires des propriétaires (*Esa habitación es de paso*). La distinction entre intérieur et extérieur est problématisée à de multiples reprises. Un exemple : Juan, à la recherche d'un travail, consulte le journal, assis sur un parapet puis couché dans son lit. Un plan rapproché intermédiaire sur la rubrique des petites annonces lie indissolublement l'espace de la rue et celui du lit. L'enchaînement d'une séquence à l'autre répète un procédé que j'avais déjà repéré précédemment. Quand Juan observe son reflet, à peine installé dans sa nouvelle chambre, l'espace de l'intimité (le miroir de la coiffeuse) se mue en un espace extérieur (le bureau de recrutement). Je parlais déjà plus haut de passage de l'autre côté du miroir. Encore faudrait-il rajouter un dernier point : la signification du miroir, qui matérialise la limite que l'on franchit, est ici renforcée du fait de la métalepse. En effet, quand Juan réagit à la voix off qui l'interpelle, son regard (hors champ, droit devant devant lui) ne peut pas s'adresser à l'employé de la séquence suivante (qui sera sur sa gauche). Les frontières même de la fiction sont subverties, comme si subitement personnage et instance d'énonciation se mettaient à dialoguer.

Indifférenciation sexuelle, résurgence de l'Œdipe, segmentation de l'espace iconique, divisé entre des zones d'ombre et des zones de lumière, subversion du pacte énoncif sont autant d'actualisations différentes du concept d'indiscrimination. Germe morphogénétique, celui-ci détermine jusqu'au titre puisque l'instance à l'origine de cet énoncé reste mystérieuse. Au compte de qui mettre *Mi querida señorita* ? Entend-on l'énonciateur, Juan ou Isabel ? Le déictique est vide de référent. L'expression *Mi querida señorita* se donne à voir pour ce qu'elle est : une formule codée réutilisable à l'infini. Mode d'interpellation fixé par des règles de politesse, cet intitulé renvoie à des usages sociaux qui régissent la reconnaissance de l'autre. Pour mar part, le film se construit dans le heurt entre, d'une part, la reproduction de pratiques sociales qui ritualisent l'avènement du sujet au sein de la collectivité (parmi lesquelles les photographies de groupe, les portraits de famille, les formalités d'inscription sur le registre d'état-civil) et d'autre part un discours de promotion des droits de l'individu. Je vois là en effet l'événement à l'origine de la tension fondatrice du récit. C'est à ce titre que le miroir intervient de façon cruciale dans la constitution du texte filmique. C'est un point d'affleurement du discours psychanalytique. C'est aussi un des agents de la structuration de l'image. Instrument de dédoublement, symbole de l'accession à la Loi, il est une réalisation essentielle du passage entre le discrimine et l'indiscriminé.

Annexe :

Pour aider à comprendre le fonctionnement du texte culturel dans *Mi querida señorita*, je reporte en annexe la continuité dialoguée de la séquence de la deuxième rencontre entre Juan et Isabel. C'est là que le renvoi au *Petit Chaperon Rouge* devient patent.

- Isabel : ¡Este es mi paquete/
 Conducteur du bus : Ahí va.
 Jeune homme : ¿Qué me das si te lo doy? (en interceptant le colis)
 Isabel : Tengo prisa.
 Jeune homme : ¿Qué te manda?
 Isabel : Que a usted no le importa.
 Jeune homme : ¿Me invitas?
 Isabel : ¡Idiota!
- Juan (qui guettait Isabel) : Buenas tardes.
 Isabel : ¡Anda! ¿Qué hace usted aquí?
 Juan : Pues, salía de la oficina.
 Isabel : ¿Y siempre sale de la oficina con un paquete?
 Juan : Es ropa para el tinte, como vivo solo...
 Isabel : Solterito y libre, ¿eh?
 Juan : fait un léger signe que oui de la tête

- Isabel : ¡Vaya don Juan!
 Juan : ¿Cómo sabe mi nombre?
 Isabel : ¿Qué nombre?
 Juan : No... nada.
 Isabel : Vengo de recoger el paquete que me envía mi abuela. ¿Hacia dónde va usted?
 Juan : Yo, pues, por ahí. Pero... no tengo ninguna prisa.
 Isabel : ¡Bueno! Yo tampoco. Hoy libro.
 Juan : ¿Me permite que se lo lleve?
 Isabel : No pesa nada. Son magdalenas. ¿Usted es de Madrid?
 Juan : No.
 Isabel : Yo tampoco. Antes servía fuera. Ya ve, no me importa decirlo.
 Juan : Y ¿por qué no importarle? No es ninguna deshonra.
 Isabel : No quería hacerlo. Pero tuve que dejarlo. Eso no podía ser de ninguna manera. (Juan a l'air troublé. Isabel se ressaisit). Me daba mil pesetas. ¿Usted cree que hay derecho?

Cut. Juan et Isabel se sont installés à une table d'une buvette, à la Casa del Campo.

- Isabel : Parece que tenemos hambre.
 Juan (en mangeant une madeleine) : Bueno, como. no suelo merendar...
 (Ils échangent un sourire) Le estoy robando la tarde.
 Isabel : ¿Qué va?
 Juan : Usted está en la edad de salir con chicos. Tendrá algún novio.
 Isabel : Si aquí estoy yo.
 Juan : No. (Il refuse la madeleine que lui tend Isabel).
 Isabel : Que me voy a enfadar.
 Juan : Bueno, la última.

Deux hommes s'installent à la table derrière Juan et Isabel.

- Un des hommes : ¡Casa! Ya está bien.
 Juan : No tiene por qué perder el tiempo con un viejo como yo.
 Isabel : Pero ¿qué dice? Ni usted es viejo ni perdemos tiempo me parece a mí.
 Juan : ¡Qué buen color tienen!
 Isabel : Mi abuela les da un toque especial.
 Juan : Están riquísimas.
 L'homme derrière eux : ¡Qué dientes tan largos tienes, abuelita!
 Isabel : A la pobre de mi señora también le gustaban mucho.
 Juan : ¿Por qué pobre?
 Isabel : Era una pesada y una cursi. Y estaba medio loca.
 Juan : Esa clase de señoritas es odiosa.
 Isabel : La mía no. Es la única persona en el mundo que me ha querido. A su modo, ¡claro!
 L'homme derrière eux : ¡Pobrecita! ¡Qué sino, macho! ¡Vaya pareja!
 Isabel : Déjelo, por favor.
 L'homme (en venant à eux) : ¿Me da una magdalena, jefe?
 Isabel : Tenga.
 L'homme : Muchas gracias. (Il en prend une deuxième pour son ami). Gracias. A la rica magdalenita (Il émiette le gâteau comme pour appâter des volailles) Tita, tita, tita. A la rica magdalenita. Tita, tita. Calentitas magdalenitas.
 Juan : Es usted un sinvergüenza y un grosero.
 Isabel : ¡Juan, por favor!
 Deuxième homme (à son ami) : Déjalo Manolo, déjalo. Este es un desgraciado. Hombre, quédate...
 Isabel : (à Juan retourné chercher son paquet) : Juan, que es muy tarde.
 Deuxième homme : ... Quieto, Manolo, quieto. Hombre, siéntate tranquilo.

Manolo : Que no provoque.

(Juan et Isabel se promènent dans le bois. Juan prend la main de la jeune fille)

- Juan : ¡Isabelita! (Isabel retire sa main). ¿Te has enfadado conmigo?
 Isabel : No. Es que... hacía tiempo que nadie me llamaba así. (Ils s'embrassent).

AU NOM DU GRAND-PÈRE, DU PÈRE ET DU SAINT ESPRIT,... AMI.

**(Histolyse de la cellule familiale dans *Alas de Mariposa*
de Juanma Bajo Ulloa)**

à ma mère, unique et préférée

Corinne Montoya-Sors
Université de Bretagne Occidentale

Le film de Juan Manuel Bajo Ulloa, *Alas de Mariposa*¹, se présente comme une œuvre cinématographique en deux actes qui rappelle, quoiqu'en le pervertissant, le processus vital qui donne naissance à l'insecte ayant inspiré le titre de ce film, c'est-à-dire le papillon ; *Alas de Mariposa* est en effet un diptyque symbolique dont le pivot est la passion frustrée d'une petite fille, Amanda, pour les papillons, qu'elle ne parvient pas à fixer sur ses feuilles de dessin et qui sont les matérialisations infantiles de l'amour sans borne qu'elle voue à sa mère, Carmen. Mais, contrairement à cet insecte qui finit par prendre son envol en se débarrassant de sa chrysalide, Amanda va progressivement se refermer sur elle-même, faisant de sa situation larvaire initiale un état chronique malsain et inquiétant, avant l'effacement total de son être dans un épilogue qui suggère une impasse définitive et qui boucle le cycle vital de cette héroïne tragique. Les deux volets de *Alas de Mariposa* correspondent ainsi aux deux visages d'Amanda, celui d'Ami la buena, la petite élève silencieuse et réservée, et

1. Concha de Oro, Festival de San Sebastián, 1991.

celui d'Ami la mala, qui se retrouve parfaitement seule après avoir perdu sa seule amie d'enfance, Olivia, fillette aussi insipide et inconsistante qu'Amanda est intelligente et sensible. Amanda ne porte d'ailleurs son prénom complet qu'en de très rares occasions et il est intéressant de remarquer qu'on le trouve alors dans la bouche d'une étrangère, comme l'institutrice qui réprimande l'écolière car elle n'écoute pas en classe, ou encore dans celle de ses parents, quand ils ne sont pas dans leur état normal. Cette amputation systématique du prénom d'Amanda qui, comme Amandine ou Amance, vient du latin *amare*, laisse présager l'ampleur de la carence affective qui mènera l'enfant au crime et presque à la folie. Et ce prénom s'oppose en tout point à celui, toujours intact, d'Alejandro, le fils tant attendu de Carmen, celui qui deviendra pour Ami l'obstacle principal entre elle et sa mère et donc l'élément perturbateur à supprimer.

Le papillon qui hante Amanda et traverse souvent la pièce, sous ses yeux émerveillés, a toujours le même aspect : c'est un machaon doré qui déchire, par sa couleur, l'obscurité presque intra-utérine de cette demeure et oriente systématiquement son vol vers les issues, vers la lumière aveuglante dans laquelle il se fond avant de disparaître. Ce papillon ambigu est en fait un papillon de jour mais qui évolue dans l'obscurité et toutes les séquences où il apparaît évoquent un intérieur envahi par la pénombre². Dans le premier acte, il n'intervient que dans les chambres des enfants : accessible parce que mort, dans la chambre d'Amanda, puis très vite fugace et annonciateur du drame, lorsqu'il semble veiller sur le sommeil du nouveau-né, avant de s'échapper par la fenêtre, lorsque ce sommeil devient éternel. Cette dernière apparition est intéressante en ce qu'elle ne semble pas correspondre à un insecte vivant, fixé sur le film au même titre que les autres éléments du décor, mais plutôt à un papillon fantomatique, en surimpression de la pellicule, dont le vol saccadé et la silhouette irréaliste rappelleraient plutôt l'univers magique du dessin animé. Il réapparaît dans le second volet du film, de nouveau accessible dans la paume d'Amanda, mais elle le détruit en lui arrachant les ailes et lui rend ainsi son aspect initial d'insecte rampant. Ce papillon de jour contre-nature

2. Premier acte : — la chambre d'Amanda (2 séquences) : l'enfant essaie de dessiner un papillon, mort dans sa paume ouverte. — la chambre d'Alejandro (3 séquences) : le papillon ne fait que traverser la pièce pour se poser sur le rideau, sur le berceau ou pour s'envoler par la fenêtre ouverte. Second acte : — la maison abandonnée (1 séquence) : Amanda tient dans la main un autre papillon, mort, et lui arrache les ailes.

fonctionne chez Juanma Bajo Ulloa comme élément perturbateur d'un équilibre fragile et son apparition fait automatiquement basculer le récit dans l'angoisse, voire l'horreur. L'une des premières images du film correspond d'ailleurs à une illustration naïve qui décore un mur de la chambre d'Ami et qui représente un papillon dans un contexte nocturne³. La confrontation de ce papillon de nuit, qui inspire à Ami son désir de dessiner (il est placé juste au-dessus de son bureau) et du modèle diurne qu'elle s'évertue à copier est représentative d'un dysfonctionnement entre image réelle et image virtuelle et sous-tend l'ambiguïté de cet insecte chez Juanma Bajo Ulloa, ambiguïté confirmée par l'incapacité d'Ami à fixer sur le papier l'image qu'elle a de lui, d'où son geste destructeur sur le dernier papillon du film.

Mais le papillon, nous l'avons dit, est aussi pour Ami l'image de la mère et il se donne à voir comme manifestation de l'amour exclusif qu'elle ressent envers Carmen, amour qui n'est pas complètement réciproque puisque celle-ci ne rêve que d'avoir un fils, pour rompre enfin avec cette malédiction qui fait que la famille ne voit naître que des filles (le terme « malédiction » est attribué par elle à son père qui a eu cinq sœurs qui n'ont eu elles-mêmes que des filles). Lorsque l'institutrice demande aux enfants de la classe de faire un dessin « pour la personne qu'ils aiment le plus au monde », Ami décide spontanément de dessiner un papillon et de le faire pour sa mère. Ce dessin ne parviendra jamais à sa destinataire car le jour où Amanda doit l'offrir à Carmen correspond précisément à celui de la naissance d'Alejandro et le papillon devient alors le symbole de ce rendez-vous manqué entre mère et fille, de cette incompréhension fondée sur une perversion du schéma œdipien traditionnel. La naissance d'un fils comble Carmen de joie, puisqu'en donnant un héritier à son mari elle contribue à la survie de son nom, mais il est intéressant de constater que Gabriel ne partage en rien l'obsession de sa femme et il le lui dira : « No creo que eso del apellido importe tanto. Lo que importa es que lo lleve con dignidad... Vamos, creo yo. » En réalité, Carmen récupère l'obsession de son propre père, Alejandro Galán, unique héritier du nom, qui désespère d'avoir un jour une descendance masculine. L'anthroponyme Galán correspondrait-il à cette vision donjuanesque de l'homme ibérique, séducteur incorrigible

3. Il nous faut remarquer que l'acte de dessiner, chez Ami, est souvent associé au domaine de la nuit, ou tout au moins à celui du sommeil et du rêve, car on la voit à plusieurs reprises réaliser ses dessins sur un lit.

qui défie la mort, abandonne les femmes et démissionne en leur laissant précisément le soin de se préoccuper de sa descendance⁴ ? Il mourra juste avant la naissance de son premier et unique petit-fils, ce nouvel Alexandre qui prendra sa place dans le cœur de Carmen comme il occupera sa chambre au sein du foyer⁵. Or, cet enfant va porter le nom de Gabriel, son père, mais aussi le prénom d'Alejandro, son grand-père maternel, prénom choisi par Carmen dès le début de sa grossesse et qu'elle impose à son mari sans tenir compte de ses protestations. Le nouvel Alexandre devient ainsi le symbole de toutes les espérances de Carmen qui fait fusionner en un seul être les deux représentants masculins du foyer⁶, sans se rendre compte que ce prénom véhicule une étymologie lourde de sens (du grec alexein, repousser et andros, viril) qui contribue à problématiser la notion même de virilité. Même chose en ce qui concerne le prénom Gabriel, attribué par Juanma Bajo Ulloa à un père dont le sexe et la sexualité sont ambigus, voire inexistants. C'est en effet le nom de l'archange de l'Annonciation faite à Marie ; ici, à cette autre image mariale qui a les traits et le prénom de María del Carmen, et nous assistons d'ailleurs à une scène d'annonciation transgressée lorsque Carmen, en pleurs, annonce à Gabriel (et non l'inverse⁷) qu'elle attend un autre enfant. Le visage de Gabriel, se penchant vers sa femme allongée sur le lit, se superpose un instant à l'image d'une

4. Un Don Juan décrépi et veuf mais qui garde malgré tout une certaine verdeur. Juanma Bajo Ulloa fait d'ailleurs un très gros plan sur un brin d'herbe symbolique, sous le talon du futur grand-père, qui jure avec le carrelage aseptisé de la maternité.

5. La chambre du grand-père devient ainsi celle du bébé. On lui ajoute simplement un berceau, mais le lit reste à la même place et c'est d'ailleurs l'endroit que choisit systématiquement Carmen pour allaiter son fils, après avoir pris soin d'exclure Ami de la pièce. La maison semble d'ailleurs partagée en deux zones, bien délimitées par la couleur de leurs murs : le bleu est réservé à la chambre des Alejandro, le salon-télé (pièce où meurt le vieil Alejandro et lieu qui inspirera son crime à Ami) et la salle de bain. Le beige et l'ocre dominant dans le reste de la maison, c'est-à-dire la chambre d'Ami, celle de ses parents, le hall et le couloir. Un des murs de la cuisine, bleu dans le premier acte du film, est repeint en beige, dix ans plus tard et dans le second acte.

6. Alejandro et Gabriel apparaissent d'ailleurs dès la première séquence du film et Juanma Bajo Ulloa situe leur confrontation, avant même le générique. Nous constatons aussi que c'est avec Alejandro que commence le récit filmique, dans la maternité, tandis que Gabriel ouvre le second acte, dans une scène où on le découvre sur le marchepied du camion-benne.

7. Dès le début du récit, Gabriel semble d'ailleurs incapable de s'acquitter de son rôle d'annonceur puisque c'est Alejandro, arrivé le premier, qui lui apprend qu'il est le père d'une petite fille.

Immaculée Conception accrochée au mur de la chambre du couple. Le papillon y est d'ailleurs présent dans la disposition suggestive des mains de la Vierge⁸. C'est encore Gabriel qui, tous les soirs lorsqu'il va dire bonsoir à sa fille, lui parle des anges, l'incite à aimer et à prier Dieu pour qu'il la protège ; un Dieu, lui dit-il, qui est capable de châtier si on l'oublie. Cela ne l'empêche pas pour autant de blasphémer (me cago en Dios) et il le fait notamment en entrant ou en sortant chaque soir de la chambre de sa fille, après avoir mis systématiquement le pied sur un jouet de caoutchouc qui, pourvu d'un sifflet interne, prévient l'enfant des allées et venues de son père dans la pièce⁹. Ce jouet qui traîne par terre, apparemment oublié par la mère (qui pourtant s'affaire régulièrement dans la maison), est tactiquement disposé entre la porte d'entrée de la chambre d'Ami et l'emplacement de son lit et Gabriel venant l'embrasser tous les soirs ne peut manquer de le fouler. Cela permet éventuellement à l'enfant de feindre le sommeil et d'éviter le sermon de son père, lorsqu'il redresse régulièrement le cadre métallique contenant une image christique, image qu'Ami tente pourtant vainement d'escamoter. Elle cherche ainsi à se soustraire à la vision inquié-

8. Les mains semblent avoir une importance considérable chez Juanma Bajo Ulloa : celles d'Ami qui ne parviennent pas à donner vie aux papillons qu'elle dessine ou à établir le contact avec sa mère, et qui finissent par réaliser un acte criminel puis des insectes rampants ; celles d'une mère qui châtie alors qu'il n'y a pas eu faute ; les mains croisées de la Vierge et enfin celles de Gabriel, irrémédiablement paralysées dans une crispation qui suggère le corps d'une araignée.

9. Ce jouet est un éléphant rose et le très gros plan sur lui tendrait à signifier que le choix de cet animal n'est pas le fait du hasard. La symbolique de l'éléphant, animal paisible et obéissant, réputé pudique et très chaste, actif à l'aube et au crépuscule mais se reposant pendant le jour, aurait-elle un rapport avec Gabriel, qui trouve systématiquement ce jouet sur son chemin lorsqu'il va voir sa fille, contrairement à Carmen ? D'autre part, le fait que ces animaux herbivores se nourrissent de racines et de bulbes avant l'accouplement, a contribué au Moyen Âge au parallèle avec Adam et Ève, que la première faute amena à avoir des relations sexuelles ; nous verrons que cette interprétation de l'éléphant participe d'un vaste champ d'éléments symboliques et bibliques qui circulent dans *Alas de Mariposa*. Enfin, la nature de l'éléphant est telle que s'il tombe à terre, il est incapable de se relever et cette chute lui est souvent fatale, comme c'est le cas pour Gabriel à la fin du film. Il faut signaler aussi que les vieux éléphants sont respectueusement escortés jusqu'à leur mort par de plus jeunes, appelés « écuyers », et le film se termine précisément sur le choix que fait Ami de s'acquitter de ce devoir avec abnégation. Au sujet de la symbolique de l'éléphant, voir *Symboles animaux* de Xosé Ramón Mariño Ferro, Desclée de Brouwer ; Paris, 1996, p.126-151.

tante de ce visage émacié, qui veille sur ses nuits et prend la place de son père, puisqu'il apparaît (lorsque le cadre métallique est redressé) au moment où Gabriel disparaît (lorsqu'il se rend à son travail après avoir embrassé sa fille). À l'image d'un père absent ou négligent, d'un grand-père indifférent voire hostile, se substitue ainsi, tous les soirs, celle d'une figure omnisciente et menaçante, qui hante les nuits de la petite fille et semble synthétiser les défauts caractéristiques de chacun des représentants masculins de la famille : à l'absence du père correspond l'omniprésence impalpable de ce Dieu exigeant ; quant à l'hostilité du grand-père, elle emprunte, le soir venu, les traits de ce Christ souffrant dont le père vindicatif ne fait que conforter Ami dans sa crainte de l'homme. Sur la table de nuit de la petite fille, ce visage barbu et chevelu, figé dans son cadre métallique comme les insectes noirs qu'elle forgera puis épinglera plus tard sur les murs de sa chambre, est le négatif absolu des papillons multicolores qu'elle tente éperdument de rendre dans leur dynamique poudreuse. Car c'est en fait leur mouvement, qui l'émerveille et la désespère à la fois, qu'elle cherche à fixer sur le papier, d'où l'évocation synecdochique du papillon dans le titre du film, pour désigner l'effet papillon dont le récit se veut la démonstration. En fait, Ami ne se rend pas compte que son acte est comparable à celui qui consiste à épingler ces insectes et à les conserver sous un verre. Tous les papillons dessinés par elle sont d'ailleurs représentés de la même façon : les ailes dramatiquement déployées, dans un abandon qui s'apparente à la rigidité cadavérique (comme c'est le cas pour le premier papillon mort qui lui sert de modèle ou pour le dernier sur lequel elle s'acharne), alors que ceux qui traversent l'écran sont des éléments volontairement mobiles. La symétrie parfaite de tous ses dessins de papillons, comme celle de l'image christique, rappelle ainsi certaines planches du Test de Rorschach dont les réponses réservent justement une place de choix à ce type d'insecte. Le profil psychologique d'Ami correspond parfaitement à celui du sujet dit « introversif »¹⁰, d'autant plus qu'el-

10. « Le matériel du test se compose de dix planches représentant des taches symétriques, noires ou polychromes, que Rorschach avaient obtenues en pliant une feuille de papier au centre de laquelle était versée de l'encre. (...) Bien que le dessin des taches ne soit pas figuratif, il peut ressembler à des formes connues, qui se trouvent fréquemment repérées et dont font état les réponses d'un bon nombre de personnes interrogées. (...) les sujets qui donnent des réponses de formes en mouvement introduisent ce mouvement qui n'existe pas sur la planche : ce sont des sujets introversifs, qui ont une vie intérieure plus intense, une imagination plus créatrice ». *Encyclopædia Universalis*, 1980, (Rorschach), p. 1819.

le finit par reconnaître devant Carmen son impuissance à représenter les papillons, même immobiles : *No me salen las mariposas. Son muy difíciles aunque no vuelen [...] Creo que no se pueden dibujar*, précisera-t-elle, désespérée, à sa mère. Elle est donc parfaitement consciente que la difficulté réside, pour elle, dans sa volonté de saisir le mouvement, mouvement qu'elle sent confusément être à l'origine même de sa fascination pour eux. Et c'est son incompetence qui la fait un instant renoncer à la surface plane de la feuille de papier pour le volume d'un bocal de verre qu'elle croit être la solution à son problème : elle y emprisonnera ainsi, pense-t-elle, la beauté, la couleur¹¹, la texture, mais surtout le mouvement de cet insecte parfait à ses yeux. Elle cesse en fait de dessiner au moment précis de cette prise de conscience de son incapacité à saisir l'inaccessible et de sa frustration vis-à-vis de sa mère. Le plan-séquence qui nous montre alors sa chambre nous révèle des murs dépouillés de tous les dessins qui, jadis, les tapisaient ; Gabriel remarquera d'ailleurs ce changement de comportement et le signalera à Carmen.

Au sein de la cellule familiale composée de Carmen, sa mère, de Gabriel, son père, et d'Alejandro, son grand-père maternel, Amanda ne trouve pas de modèle masculin digne de ce nom. Gabriel est éboueur et ce métier en fait un père absent car Gabriel travaille la nuit et dort le jour. Alejandro, le grand-père, est dans l'impossibilité de compenser cette absence : tout d'abord, parce que la naissance de sa petite-fille n'est pas source de satisfaction à ses yeux et qu'il déplore ouvertement l'arrivée d'un nouvel élément familial de sexe féminin ; enfin, pour raison de santé, parce qu'il est pratiquement condamné à l'immobilité et au silence et que la communication avec Amanda devient impossible alors même qu'elle était inexistante. Carmen est donc le seul être qui compte dans la vie d'Amanda : c'est elle qui achète les crayons de couleurs que l'enfant utilise dans la réalisation de ses dessins et c'est à elle évidemment qu'ils sont adressés. Animal énigmatique et changeant, le papillon incarne parfaitement ce double rôle de Carmen, tantôt répressif lorsqu'elle force sa fille à respecter le sommeil du grand-père et du père, puis du père et du frère, tantôt complice dans leurs élans de tendresse réciproque, et il fonctionne

11. La couleur est en effet un aspect fondamental du papillon, tel qu'il est perçu par Ami. C'est peut-être l'absence de couleurs chez les hirondelles qui lui fait rejeter, pendant la classe, le poème de Gustavo Adolfo Bécquer (*Volverán las oscuras golondrinas...*).

dans les fantasmes d'Amanda comme une sorte d'objet transitionnel. Puisqu'il incarne l'image maternelle faite de douceur et d'harmonie, il est donc logique qu'Amanda utilise le foulard de soie de sa mère pour rendre les couleurs et la fragilité de cet insecte symbolique ; ainsi, elle n'hésitera pas à y découper ce qu'elle ne parvient pas à traduire par le dessin et les ciseaux¹² se substitueront un instant aux crayons de couleurs pour créer un collage qui, paradoxalement, marque le début de la rupture entre mère et fille. Le papillon annonce ainsi la crise et cet élément castrateur que sont les ciseaux a valeur prémonitoire dans ce premier volet du film puisqu'il réapparaît, dans le second, sous un autre aspect : celui de l'outil utilisé par Ami adolescente pour forger les insectes métalliques et rampants qui ont définitivement remplacé les papillons soyeux de son enfance. Cet instrument servira aussi d'objet de mortification puisqu'elle le retournera contre elle-même lors de tentatives de suicide ratées.

Le métier d'éboueur, qui éloigne Gabriel de sa famille, a une importance certaine pour la compréhension du récit filmique : Ami ne semble pas en prendre conscience mais le travail de son père n'a rien de valorisant et ne peut contribuer à sublimer l'image paternelle. Gabriel, en revanche, en est tout à fait conscient lorsqu'il assure, dès le début du film, qu'il s'agit pour lui d'un emploi provisoire et qu'il ne l'exercera pas plus d'un an. Cet emploi consiste à évacuer la nuit, les ordures ménagères produites le jour, comme la quantité considérable d'épluchures de pommes entassées par Carmen sur la table de la cuisine. Lorsqu'il rentre du travail, c'est pour dormir et il ne voit Ami qu'au moment où elle-même est sur le point de s'endormir. Pour l'enfant, l'image du père et celle de la mère sont rarement associées. Elle les réunira cependant sur un dessin qu'elle offrira à sa mère et qui représente un cercle contenant la structure triangulaire du schéma cédipien traditionnel : Ami, au premier plan, et derrière elle, se tenant par la main, son père et sa mère. Cet espace circulaire symbolique exclut bien évidemment le grand-père, pressenti comme corps étranger à la cellule familiale et Carmen remarquera cette absence, sans la comprendre, alors qu'elle-même n'a toujours pas franchi les limites de sa propre cellule familiale puisqu'elle vit encore sous le toit paternel. Ce dessin qui réunit la famille dans l'imaginaire d'Ami sera détruit (Carmen y renversera par mégarde un verre d'eau) et le cercle familial dissous, la nuit

12. Le procédé n'est pas sans rappeler le propre travail de montage de Juanma Bajo Ulloa.

où l'enfant surprendra ses parents en train de faire l'amour, nuit d'orage qui est sans doute à l'origine de la naissance d'Alejandro. Juanma Bajo Ulloa nous donne de Gabriel l'image d'un père absent, certes capable de procréer à l'occasion, mais faible et inoffensif : son laxisme l'amènera à vivre sous le toit de son beau-père, à accepter le prénom que sa femme a choisi, seule, pour leur fils, et l'empêchera de s'interposer entre Carmen et Ami après la mort du bébé, ou encore d'éviter le viol d'Ami. Il reconnaîtra d'ailleurs sa faiblesse lorsqu'il dira à Ami en parlant de Carmen : No he querido decir nada, para no liarlo más pero he tenido ganas ya. Chez lui, c'est le doute perpétuel entre le bien et le mal (No sé si lo estoy haciendo bien, igual no), tout à fait incompatible avec le ton sentencieux qu'il emploie pour expliquer à sa fille ce qu'il faut faire pour mériter le ciel, qui le pousse à éviter systématiquement l'initiative et la décision pour leur préférer la neutralité et l'inertie, une inertie qui s'oppose fondamentalement au désir inconscient chez Ami de traduire le mouvement et l'action, voire la réaction, qui la fascinent tant. Gabriel tentera d'assumer son rôle de père alors qu'il est trop tard pour prévenir le viol de sa fille : il n'est alors ni protecteur ni vengeur, car il doute un instant de la culpabilité évidente de l'agresseur, instant qui lui est fatal puisque Gorka en profite pour le frapper par derrière, dans un acte de lâcheté qui répond à un acte de faiblesse. Gabriel est ainsi puni parce qu'il n'inspire ni le respect ni la crainte. Los ángeles no pueden asustar, disait-il à Ami lorsqu'elle était enfant et qu'elle avait peur de l'orage ; à sa faiblesse de caractère viendra alors s'ajouter une impuissance physique et Gabriel, ange déchu et dérisoire, cessera ses activités nocturnes pour se retrouver immobilisé dans un fauteuil roulant¹³. Gabriel est donc un père en situation d'échec, un échec

13. Certaines séquences mettent d'ailleurs l'accent sur son côté infantile, son irresponsabilité devant les événements et donc son incapacité à faire face à la situation : 1 — lorsque Carmen, ne trouvant plus le bébé dans son berceau, croit qu'Ami s'est débarrassée de son frère et la frappe violemment, Gabriel, tenant Alejandro, fait irruption dans la pièce et le plan américain correspondant nous le montre dans l'attitude typique de l'enfant qui transporte sa poupée à bout de bras. 2 — après ce quiproquo, Gabriel suggère à sa femme d'avoir une discussion avec Ami mais il se fait « taper sur les doigts » par Carmen qui referme violemment sur sa main la mallette contenant les effets de toilette du bébé. La scène nous montre Carmen debout en train de langer Alejandro et Gabriel assis à côté d'elle ; son attitude de soumission et son air penaud, lorsqu'il lève les yeux vers sa femme, laissent deviner que cette explication avec Ami n'aura pas lieu. 3 — fatigué de manger toujours la même chose, Gabriel ose exprimer sa lassitude devant le menu et Carmen impose à Ami de descendre acheter de la viande.

professionnel doublé d'un échec familial qui fait de lui un triste père Noël ramenant de chacun de ses parcours nocturnes un objet à sa fille, objet qu'elle trouvera à son réveil alors que son père est en train de dormir ; Gabriel s'approvisionne ainsi au milieu des ordures et récupère des jouets que d'autres enfants ont mis au rebut et qui doivent être restaurés. Ami s'acquitte sagement de cette tâche en réparant, recollant et complétant des jouets abîmés ou défectueux qui contrastent avec les crayons de couleurs que lui achète Carmen et qui permettent à l'enfant de développer ses dons artistiques à partir de matériaux neufs. Il faut noter que parmi ces déchets laissés par d'autres, Gabriel effectue inconsciemment un tri en choisissant de préférence des jouets qui ne sont pas marqués sexuellement, comme le manège de bois qu'il préfère à la poupée. Cette attitude provoque d'ailleurs chez l'un de ses collègues de travail une remarque sarcastique à propos d'Ami qui se voit traitée, avant la lettre, de garçon manqué (*Te ha salido rana, ¿eh? [...] más te vale que le enseñes el bien [...] sino se te irá a la otra acera*), alors que son aspect de petite fille modèle s'oppose foncièrement à cette hypothèse. Gabriel répondra alors à Lucio¹⁴ que sa fille a déjà beaucoup de poupées, ce qui est parfaitement faux car la chambre d'Ami n'en contient pas une. En revanche, l'examen du décor permet de souligner la présence de plusieurs chevaux de bois, jouets plutôt masculins qui connotent une certaine autonomie, un certain décollage des choses terrestres, contrairement à la poupée et au lien de dépendance réciproque qu'elle sous-entend avec l'enfant qui l'adopte. Le très gros plan sur l'œil d'un cheval de bois, seul témoin de la peine et de la souffrance d'Ami montre d'ailleurs l'importance symbolique de ce type de jouet chez Juanma Bajo Ulloa. L'ambiguïté sexuelle d'Ami n'apparaîtra réellement que dans le second volet du film, lorsque le laitier la confondra effectivement avec un garçon en s'exclamant ¡Angelinas! (autre manifestation de l'ange comme être asexué), ou encore lorsque les collègues de travail de Gabriel la traiteront de marimacho.

de pour son père. L'adolescente, à qui elle n'adresse plus la parole depuis la mort de son fils, refuse d'obéir à ses ordres ce qui provoque une terrible querelle entre les deux femmes. La réaction de Gabriel, mangeant à toute hâte, est identique à celle de l'enfant qui termine son assiette devant les menaces de ses parents et qui attend de leur part un encouragement ou une approbation (*Ya casi he terminado (...) Ves, terminé*).

14. Le prénom du collègue de Gabriel a son importance. C'est lui, en effet, « qui fait la lumière » : d'abord sur Ami, puis sur Gorka, lorsqu'il prévient Gabriel du danger couru par sa fille, dévoilant ainsi au spectateur en même temps qu'au père, l'inquiétante personnalité du jeune homme.

Un père éboueur et un grand-père qui pue (l'enfant avancera cet argument pour justifier son refus d'aller tenir compagnie à son grand-père) : ces deux personnages expliquent les réticences de la petite fille vis-à-vis de l'élément masculin. Père, grand-père et même Christ sont tous trois inscrits dans une spirale tempétueuse qui annonce de façon prophétique la tourmente dans laquelle vont se trouver impliqués tous les membres de la famille et qui les précipite vers un dénouement tragique. Ces trois présences distantes et inquiétantes sont accompagnées de sons qui effraient et qui troublent la quiétude de cette enfant sage : celui du jouet à sifflet sur lequel marche son père, celui de la canne du grand-père¹⁵ ; celui, enfin, du tonnerre qui accompagne l'image christique. À ces trois images paternelles connotées négativement chez l'enfant vient se superposer, dans le second volet du film, c'est-à-dire après la mort d'Alejandro junior, celle de Gorka, jeune collègue de Gabriel, qui réveille chez Ami une féminité inhibée depuis le meurtre. Gabriel et Gorka, dont les prénoms commencent par la même lettre, seraient-ils les deux visages spéculaires de la masculinité ? Ils font le même métier, sont amis mais apparaissent tout à fait différents physiquement : Gorka est grand et maigre (on l'appelle d'ailleurs Gorka el Largo et l'on comprend plus tard la raison de ce surnom ambigu), tandis que Gabriel est plutôt petit et épais ; le premier est un délinquant qui a fait de la prison pour *cosas de violaciones y hostias de esas* (mais on ne l'apprend qu'à la fin du film), tandis que l'autre manque d'autorité et n'a jamais voix au chapitre. L'arrivée de Gorka vient faire éclater la famille, tout comme l'arrivée du bébé en a perturbé l'équilibre. Ses deux premières apparitions interviennent curieusement juste après qu'Ami ait commis un acte répréhensible, en l'occurrence un vol, et le personnage fonctionne ainsi comme concrétion allégorique de sa mauvaise conscience. Rien ne laisse deviner chez ce jeune homme apparemment romantique et délicat, qui s'offusque en la voyant arracher les ailes d'un papillon, le violeur récidiviste qui punit Ami en lui imposant de mener à bien la croissance d'un nouvel enfant qui viendra remplacer celui dont elle a si dramatiquement interrompu la vie. Son discours semble d'abord courtis et poli et contraste radicalement avec la plaisanterie douteuse que lance un autre jeune garçon en croisant Ami dans l'escalier (*Pásate un día por casa y te mido el aceite*). Mais il s'avère être à double sens et ne dévoi-

15. Même après sa mort, le bruit régulier d'une lanterne de fer forgé qui, secouée par le vent, heurte une pierre tombale voisine de la sienne, hantera sa petite-fille qui le perçoit comme manifestation d'une présence angoissante.

le son ambiguïté qu'au moment du viol¹⁶. Ses propos frisent parfois le mauvais goût et sont autant de mises en garde : il lui raconte, par exemple, qu'une de ses amies s'est fait violer alors qu'elle était « deux fois moins jolie » qu'Ami et lui conseille de ne pas sortir toute seule car il ne répond de rien. C'est pourtant lui qui va la détourner de son chemin, c'est-à-dire du circuit qu'emprunte le camion-benne tous les soirs, alors qu'elle a reçu l'ordre de Carmen d'apporter le souper à son père.

On retrouve parfaitement, dans l'enchaînement des événements du récit, la structure narrative du conte de Perrault, *Le Petit Chaperon rouge*, petite fille punie pour avoir enfreint l'ordre établi en désobéissant à ses parents et en se déviant du droit chemin. Mais dans le film de Juanma Bajo Ulloa, il s'agit d'une faute trop grave pour laisser supposer un instant que le dénouement pourra être heureux comme dans le conte. Gorka, dans le rôle du loup-garou dévoreur de petites filles, justifie alors pleinement son surnom de *El Largo*, et cet adjectif se charge de toute la connotation sexuelle sous-tendue par le conte, où le loup a de longues oreilles, de longs bras et de longues dents. Ce « conte de mise en garde »¹⁷ sert ici de texte culturel au récit filmique de Juanma Bajo Ulloa et le duo principal du conte, *Loup/Petit Chaperon rouge*, correspond au couple formé par Gorka et Ami. Mais d'autres éléments intervenant dans la trame du conte trouvent leur retranscription filmique :

— à l'interdit énoncé par la mère dans le conte (celui de ne pas s'écarter du chemin qui mène à la demeure de la grand-mère) correspondent les sermons de Gabriel qui incite sa fille à prier et lui fait entrevoir la colère divine au cas où elle ne remplirait pas ce devoir, mais aussi la plaisanterie de mauvais goût de Gorka, qui fait référence à un danger plus concret et plus tangible que celui du discours de Gabriel.

16. À Ami qui l'invite à entrer un moment chez elle (¿Pasas un poco?), Gorka répondra : ¿Sólo un poco?... ¡ah no! ... lo siento pero paso entero o no paso, et cette boutade apparemment innocente prendra tout son sens lorsqu'il la violera dans cette maison abandonnée qu'il lui a fait découvrir.

17. Voir Edmond Cros : « Dans la marge de l'écriture, le rêve. Pour une approche théorique du texte culturel : à propos de *Viridiana* de Luis Buñuel », D'un sujet à l'autre : sociocritique et psychanalyse, Coll. Études sociocritiques, Université Paul-Valéry ; Montpellier III, 1995, p. 17-31.

— le personnage de la grand-mère malade trouve lui aussi son correspondant direct avec le personnage d'Alejandro, le grand-père impotent, mais ce personnage est absent dans le second volet du film, parce que décédé, et c'est à son père qu'Ami apporte, non pas une galette mais une omelette.

— le loup qui se substitue à la grand-mère après l'avoir dévorée, pour mieux croquer le *Petit Chaperon rouge*, c'est en fait Gorka prenant la place de Gabriel (le schéma œdipien apparaît ainsi nettement plus évident chez Juanma Bajo Ulloa que chez Perrault) et c'est Gorka qui mangera l'omelette apportée par Ami et destinée à Gabriel, son double inversé.

— le loup que le chasseur éventre pour libérer le *Petit Chaperon rouge*, « donne naissance » à un être nouveau, tout à fait différent de la petite fille innocente du début du récit ; Juanma Bajo Ulloa marque ce même seuil dans l'évolution de son héroïne en faisant d'Ami la propre génitrice de sa métamorphose, voire de sa renaissance, puisque c'est elle qui portera ce nouvel être issu de sa rencontre avec le loup.

L'univers d'Ami est organisé selon un schéma matriarcal qui fait de Carmen l'élément ciment de la cellule familiale, élément sans lequel les autres membres de la famille se verraient définitivement condamnés au mutisme et à l'isolement le plus complet : le grand-père n'adresse jamais la parole à sa petite-fille et l'on suppose que les rapports avec son gendre sont plutôt tendus puisque la première séquence du film, qui correspond à l'annonce de la naissance d'Ami, nous montre Gabriel fou de joie tandis qu'Alejandro tourne les talons et s'éloigne sans mot dire. Quant à Gabriel et Ami, ils ne font que se croiser dans la première partie du film et Gabriel ne sera qu'un témoin impuissant du désespoir de sa fille dans la seconde partie. Carmen est donc le pilier de la famille car c'est elle qui fait le lien entre les différents personnages gravitant autour d'elle. Ce système matriarcal est lié ici à la notion de cycle : celui qui sous-tend la construction du récit filmique et qui souligne la stagnation fatale d'une situation qui renvoie systématiquement à la case départ, mais encore le cycle de la femme, qui enfante, allaite, élève, et parfois même enterre ses enfants. Certains éléments symboliques intègrent d'autre part la lecture labyrin-

thique de ce récit organisé comme un cercle vicieux pesant, dont l'héroïne ne parvient pas à s'extraire et qui la condamne à une léthargie comparable à celle du papillon dans son cocon : nous citerons en particulier le cercle familial dessiné par Ami, le manège de bois que ramasse Gabriel, la machine à laver le linge qui semble hypnotiser Carmen, la danse en volutes des papillons, les spirales des pelures des pommes mangées par Carmen, l'omelette qu'Ami va apporter à son père, le fauteuil roulant qui circule deux fois dans le film¹⁸. Mais le cercle opère aussi dans la conception du temps et la substitution systématique des aînés par les cadets : ainsi, la scène où Carmen, hébétée, mange des biscuits trempés dans du lait, comme le faisait son propre père ; ou encore celle où Gabriel, pour ne pas déranger sa femme, s'en va dormir dans le lit inoccupé du grand-père. Cette séquence annonce de ce fait la superposition finale des deux images masculines : Gabriel immobilisé dans son fauteuil, comme l'était son beau-père à la fin de sa vie. Il y a aussi superposition des images féminines dans l'attitude d'Ami qui renonce à la fuite et décide de consacrer sa vie à ses parents, à son père devenu impotent et à sa mère devenue folle ; cette double défection paternelle, physique et mentale, fait d'elle le nouveau chef de famille et elle usurpe ainsi le rôle premier de sa mère, mais avec une variante : tandis que Carmen voulait un fils et ne pouvait tout d'abord en avoir un, Ami se fait violer et attend un enfant malgré elle. La perspective de cette future naissance fonctionne donc comme expiation de son crime passé : Ami a tué mais elle rend la vie et l'offre à ses parents en rachat de sa faute. Carmen, qui a perdu la raison, et Gabriel, paralysé, deviennent donc entièrement dépendants d'elle et on assiste ainsi à une redistribution des rôles : le père d'Ami remplace le grand-père dans son rôle d'infirme et dans son fauteuil. Ami remplace Carmen dans son rôle de maîtresse de maison. Enfin, l'enfant qu'Ami va mettre au monde remplacera le petit Alejandro qu'elle a tué. De part et d'autre de la coupure dans le récit filmique, coupure marquée par la mort du bébé et les dix ans environ qui séparent les deux tableaux, la situation est similaire mais avec un décalage d'une génération et l'on retrouve le même rapport fille/père (1. Carmen/Alejandro — 2. Ami/Gabriel) dans les deux volets du film, et la même intrusion problématique d'un nouvel être, gommé juste après sa naissance (Alejandro), ou encore inexistant (l'enfant qu'attend Ami et qui

18. Le premier passe, de façon prémonitoire, devant Ami et son père qui attendent la naissance d'Alejandro, dans le couloir de la maternité ; le second, à la fin du film, est celui de Gabriel lorsqu'il rentre de l'hôpital.

portera peut-être ce même prénom). À la transgression des normes de comportement, c'est-à-dire au meurtre de son jeune frère, succède une attitude de dévouement généreux devant des parents infantilisés malgré eux et condamnés au mutisme ou au délire. Le film de Juanma Bajo Ulloa se termine sur la même vision de la cellule familiale que celle qu'illustrait le dessin d'Ami, dessin qui excluait le grand-père du cercle symbolique l'unissant à Carmen et Gabriel. Le trio formé par ses parents et par elle-même se reforme automatiquement après la disparition, naturelle ou provoquée, des deux éléments perturbateurs que sont les deux Alejandro : « Alejandro le vieux » mais surtout « Alejandro le jeune », cause essentielle de la rupture entre Ami et sa mère, et cela bien avant sa naissance¹⁹. Cette tragique léthargie, qui provoque systématiquement l'avortement de tous les projets et de tous les espoirs, semble peser sur la famille et en atteindre tous les membres. Le grand-père meurt avant d'avoir connu le petit-fils tant attendu ; Gabriel ne parvient pas à changer de métier alors que son travail ne devait être que provisoire ; Carmen ne peut avoir de fils puis elle le perd de façon dramatique peu après sa naissance ; quant à Ami, elle ne sait pas prouver à sa mère combien elle l'aime et lorsqu'elle peut enfin lui témoigner son attachement, celle-ci n'est plus en mesure de l'apprécier. Cette fatalité est entretenue par Carmen, obsédée par sa superstition et ses pressentiments, et elle culmine avec la mort d'Alejandro, étouffé par sa sœur. Ce meurtre apparaît comme la résultante de plusieurs configurations énonciatives²⁰ :

1 — La séquence du premier film vu à la télévision et qui correspond à une partie de cache-cache entre deux personnages ; Ami en est l'unique spectatrice puisque sa mère s'est assoupie dans le fauteuil voisin. Alejandro pleure et réveille Carmen en sursaut : Ami n'est plus alors devant la télévision et Carmen quitte la pièce pour s'occuper de son bébé.

19. Par superstition, Carmen refuse tout d'abord d'annoncer à sa fille qu'elle va avoir un petit frère ; puis elle empêche Ami de toucher son ventre lorsqu'elle est enceinte. Cette crainte du contact entre Ami et son frère se révélera dans ses fantasmes cauchemardesques et la petite fille acquiert ainsi, aux yeux de sa mère, une sorte de pouvoir maléfique qui semble se confirmer lorsque Carmen découvre son père mort, juste après qu'Ami lui ait touché la main. Après la naissance d'Alejandro, Carmen interdira d'ailleurs à sa fille d'entrer dans la chambre lorsqu'elle l'allaita et ne supportera même pas son regard sur le nouveau-né.

20. Voir à ce sujet Christian Metz : *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens-Klincksieck, 1991.

2 — Le cauchemar prémonitoire de Carmen, où elle imagine sa fille jetant Alejandro par le balcon de sa chambre, fonctionne lui aussi comme configuration énonciative au même titre que la fiction qui se donne à voir par l'intermédiaire du petit écran.

3 — La seconde séquence de film de télévision est une scène de meurtre angoissante (un homme tue une femme en l'étouffant dans son lit) et elle intervient, suivant la logique du récit dans lequel elle s'intègre, comme prolongement tragique du premier extrait de film vu par Ami peu avant. D'ailleurs, comme dans le premier cas, Ami est encore seule à voir la télévision puisque sa mère s'est absentée pour aller faire des courses ; à son retour, comme pour le premier extrait, le film n'est pas encore terminé mais Ami n'est plus dans le salon.

4 — La troisième séquence que nous visionnons alors, en présence de Carmen, montre une femme ouvrant une porte et découvrant, stupéfaite, quelque chose qui ne nous est pas dévoilé. Carmen, se souvenant de son cauchemar, part en courant à la recherche de son fils et, ne le trouvant pas dans son berceau, s'acharne sur Ami car elle la rend responsable d'un crime que l'enfant n'a pas encore commis.

Ces quatre infra-scénarios s'inscrivent dans la fiction cinématographique de Juanma Bajo Ulloa comme des bornes qui marquent les différentes étapes de la progression dramatique du récit :

Configurations énonciatives :	Sujets :	Spectateurs :
1 — film vu à la télé (séquence n°1) (Carmen endormie)	— partie de cache-cache.	— Ami

2 — cauchemar de Carmen²¹ — Ami tue Alejandro — Carmen en le jetant par le balcon. (Ami absente)

21. Le sommeil, élément fondamental des contes de fées, joue un rôle très important dans cette fable moderne et annonce une crise que les personnages sont impuissants à contrecarrer. Le vieil Alejandro aura lui aussi, à moindre échelle, ce type de pré-vision du drame dans la séquence où il sursaute, alors qu'il somnolait assis, et demande à sa fille où se trouve Ami ; Carmen découvre alors que l'enfant a découpé dans son foulard de soie les ailes du papillon qu'elle ne parvenait pas à dessiner.

3 — film vu à la télé — meurtre par étouffement. — Ami
(séquence n°2)
(Carmen absente)

4 — film vu à la télé — révélation. — Carmen
(séquence n°3) (off)
(Ami absente)

Ces micro-récits autonomes semblent alterner leur public respectif et nous remarquons qu'Ami et Carmen ne coïncident jamais devant le petit écran, dans une autre partie de cache-cache qui débouche elle aussi sur un drame. L'« endormissement » de Carmen pendant le premier film vu à la télévision (1), est assimilable à son absence pendant qu'Ami regarde le second film (3). Au moment où Carmen soupçonne Ami d'avoir tué Alejandro (4), elle se précipite dans la chambre du bébé et trouve Ami sur le balcon, comme dans son cauchemar (2) ; c'est la terrible correction que Carmen inflige injustement à Ami qui poussera celle-ci au crime, profitant d'un second « endormissement » de sa mère et dans une scène qui reproduit exactement celle du meurtre par étouffement qu'elle a vu à la télévision. La mort d'Alejandro fonctionne ainsi comme synthèse de ces quatre fictions et Amanda renonce alors définitivement au statut de spectateur pour celui d'actant.

La quête, fatale dans *Alas de Mariposa*, sert d'élément basique à l'œuvre de Juanma Bajo Ulloa, comme c'est le cas d'ailleurs pour la plupart des contes de fée. Ami cherche désespérément sa mère sans jamais la trouver réellement, dans un subtil chassé-croisé qui opère dès le début du récit²² et qui atteindra son paroxysme dans le second acte du film où les deux personnages féminins évitent de se toucher ou même de se regarder.

QUÊTE (S) — Ami cherche sa mère. — Config. énonc. n°1
— Carmen cherche son fils. — Config. énonc. n°1

MEURTRE — Ami tue Alejandro en l'étouffant, — Config. énonc. n°2 & 3
profitant du sommeil de ses parents.

22. Nous citerons, par exemple, parmi les scènes qui mettent en présence la mère et la fille, celles où Carmen fait les lits et demande systématiquement à Ami, qui dessine à ses côtés, de s'écarter.

RÉVÉLATION — Elle se situe hors écran, — Config. énonc. n°4 correspond à l'interruption du récit et sert de fondement au second acte.

L'homonymie structurale des trois scènes de meurtre, celles des configurations énonciatives 2 (cauchemar) et 3 (film de télévision) et celle de la mort d'Alejandro, est soulignée par un éclairage bien particulier. Le cauchemar de Carmen la représente courant le long du couloir de la maison ; la scène qui correspond au crime d'Ami nous la montre dans un état second comparable à celui de sa mère, longeant le même couloir pour se rendre dans la chambre de son frère. Dans les deux cas, Juanma Bajo Ulloa suggère un espace blafard qui ne coïncide pas avec la vision du couloir ocre et sombre de la demeure familiale et qui s'inspirerait plutôt de la scène criminelle du film en noir et blanc que regarde Ami à la télévision. Cet éclairage fantasmagorique qui marque la fin d'une vie rappelle aussi celui de la maternité éclatante de blancheur qui en marquait le principe.

La notion de sexe, de tentation et de désir, directement liée à la problématique œdipienne, fonctionne en étroite symbiose avec celle de faute, de péché et de châtement, telle qu'elle nous est suggérée dans les contes de fées à propos didactico-moral, comme celui du Petit Chaperon rouge que nous avons cité comme texte culturel de ce discours filmique. Sexe et faute interviennent en effet dans la lecture de certains éléments symboliques circulants, anodins à première vue et apparemment sans lien les uns avec les autres, mais qui encodent le récit et tissent un réseau très dense d'interférences iconiques et lexicales à la fois, qui infiltrent le discours pour en intensifier la portée didactique et la morale judéo-chrétienne :

— le lait²³ :

Qu'il s'agisse des bouteilles en verre (qui correspondent à l'enfance d'Ami) ou de celles en plastique, plus modernes (qui correspondent à son adolescence), cet élément devient vite symbole de rupture entre la mère et la fille (Ami se voit interdire l'entrée de la chambre quand sa mère allaite

23. (Premier acte) : — Carmen va faire les courses et ramène deux bouteilles de lait, des œufs, des pommes ainsi que des crayons de couleurs pour Ami. — Carmen allaite son fils. (Second acte) : — Ami est chargée par sa mère d'aller chercher le lait ; elle le paie tout d'abord puis le vole. — Carmen mange des biscuits trempés dans du lait, comme le faisait son père.

Alejandro). Dans la seconde partie du film, il marque l'absence totale de communication entre Ami et Carmen (celle-ci dépose tous les jours sur un coin de la table l'argent du lait qu'Ami est chargée de ramener). Le terme espagnol *leche* est aussi à considérer dans son acception argotique et sexuelle (*sperme*), d'autant plus que Juanma Bajo Ulloa, nous montrant de près le contenu du filet à provisions de Carmen, insiste sur l'indication *Leche esterilizada* des premières bouteilles.

— la machine à laver et le broyeur du camion-benne :

La machine à laver a la forme d'une grosse marmite sans couvercle qui semble remplie de lait, et elle figure un énorme ventre maternel qui s'agite et fascine Carmen par sa fécondité. Cet objet fonctionne d'ailleurs comme antithèse parfaite du broyeur du camion-benne. Quoique fonctionnant tous deux à partir d'un même axe rotatif, la machine à laver est connotée comme contenant fertile et purificateur, tandis que le camion-benne est perçu comme élément destructeur et malsain par excellence.

— les œufs & les pommes²⁴ :

Les œufs entrent dans la composition de l'omelette que prépare Carmen pour Gabriel et qu'Ami est chargée de lui porter, le soir du viol. Le terme espagnol correspondant, *huevos*, comme *leche*, a une connotation euphémistique (*testicules*) qui a son importance ici puisqu'elle fait de cet objet un symbole sexuel supplémentaire. Juanma Bajo Ulloa insiste sur la chute parallèle d'un œuf dans la cuisine et d'Ami dans le garde-manger, en même temps qu'un panier de pommes qui rebondissent autour d'elle. À l'œuf associé à l'image du père correspond la pomme qui semble servir d'aliment de base à Carmen, et ces deux éléments fonctionnent comme indicateurs d'un état de crise latente²⁵. La pomme a, d'autre part,

24. (Premier acte) : — Carmen fait une omelette tout en discutant avec Gabriel de l'arrivée du bébé et du nom qu'il portera. — Carmen est en train de manger des pommes et l'on distingue sur la table de la cuisine un tas de pelures assez impressionnant. — Carmen fait tomber un œuf qui s'écrase au sol, au moment où Ami fait une chute dans le garde-manger qui contient des pommes et des œufs. (Second acte) : — Carmen prépare une omelette pour Gabriel et envoie Ami l'apporter à son père.

25. C'est en faisant une omelette que Carmen annonce à Gabriel son intention d'appeler leur fils Alejandro — Alors que Carmen mange des pommes, Gabriel lui signale le changement de comportement de leur fille — Ami tombe dans le garde-manger au milieu des pommes et sa mère ne lui prête pas la moindre attention alors que la petite fille est blessée. — Enfin, c'est Gorka qui mangera la dernière omelette préparée par Carmen pour Gabriel, juste avant de violer Ami.

une connotation biblique évidente et intervient comme symbole d'un Éden et d'une harmonie perdus à tout jamais, en même temps que de l'innocence et de la paix du foyer, définitivement compromises. Elle apparaît pour la première fois dans le filet à provisions de Carmen, avec les bouteilles de lait et les crayons de couleurs achetés pour Ami. Un gros plan sur la boîte de crayons de couleurs à moitié ouverte, de marque Alpino, permet de distinguer une pomme verte, au second plan à droite, et ces deux objets, le crayon et la pomme, fonctionnent une fois de plus comme métaphores représentatives des deux sexes dans un contexte « alpin » et scabreux, illustré par la boîte de crayons de couleurs, qui se pose comme antithèse parfaite du locus amœnus qu'est le Jardin des Délices²⁶. La référence implicite à la Bible intervient aussi au moment où Carmen, soupçonnant, à tort, Amanda d'avoir fait du mal à son jeune frère, l'appelle *víbora* (vipère). Puis, dans la seconde partie du film, lors d'une dispute causée involontairement par Gabriel, elle dira de sa fille qu'elle est « maligne » (*nació mala*). Cette attitude manichéenne de la mère, qui attribue toutes les vertus au fils qui va naître et tous les vices à l'aînée, condamne cette dernière à l'opprobre et à la honte, tandis que le récit filmique la charge d'une connotation christique évidente, pour la conduire progressivement vers l'abnégation totale.

— le clou :

Il freine Ami dans sa course lorsqu'elle fuit devant Gorka, le jour de leur première rencontre. Sa réaction face au jeune homme est donc, de façon presque prémonitoire, la peur et la méfiance et au moment où il la rejoint sur le pas de la porte, elle tente de le frapper au visage avec une canne. Le clou contribue évidemment à l'interprétation christique du personnage d'Amanda mais il fonctionne aussi comme symbole sexuel puisque, l'espace d'un instant, il « épingle » Amanda dans la cage d'escalier qui mène à l'appartement familial et qui préfigure le palier du premier étage de la maison abandonnée où elle sera violée.

26. Le thème de la montagne réapparaît sur l'un des dessins d'Ami, celui qu'elle réalise en classe et qui lui vaut d'ailleurs une réprimande de la part de l'institutrice. À ce moment du récit filmique, les relations avec Carmen sont tendues et le pic aigu, sombre et austère qu'elle dessine alors contraste radicalement avec ses dessins précédents et se donne à voir comme représentation inversée du triangle œdipien illustré par l'enfant sur un autre dessin.

— la blessure²⁷ :

Chez Ami, ces blessures correspondent à un appel à l'aide qui reste sans réponse ; quand elle est enfant, parce que Carmen s'occupe essentiellement de son bébé et se désintéresse totalement d'elle, même lorsqu'elle fait une chute grave ; quand elle est adolescente, parce qu'elle ne peut compter ni sur sa mère, qui choisit volontairement de ne pas l'assister après le viol, ni sur son père, qui arrive trop tard. Juste après chacun de ces deux accidents, les images en plongée qui nous montrent Ami, couchée sur son lit dans la position fœtale, contribuent à souligner l'homologie symbolique de cette chute et de cet outrage²⁸. La récurrence des séquences ayant pour décor la salle de bain met d'ailleurs l'accent sur la notion de souillure et semble faire de cette pièce l'endroit où se réfugie

27. (Premier acte) : — celle qui est due à la chute « originelle » d'Ami dans le garde-manger. (Second acte) : — celle de Gorka quand Ami tente de se défendre (elle le blesse au visage, réalisant ainsi ce qui n'avait été qu'amorcé lors de leur première rencontre). — celle due au viol dont elle est victime. — celle de son père qui poursuit d'abord son agresseur puis lui tourne le dos. Gorka en profite pour l'assommer par trahison, le rendant ainsi irrémédiablement invalide.

28. Le montage qui juxtapose les deux plongées différentes sur Ami après sa chute dans le garde-manger nous semble intéressant à plusieurs niveaux : il marque une rupture dans la cohérence du récit, dans la mesure où il est impossible de situer ces plans avec précision dans l'organisation chronologique de la séquence à laquelle ils appartiennent, et la confusion temporelle dans laquelle ils s'inscrivent est représentative du chaos émotionnel vécu par Ami. Entre ces deux plongées en miroir représentant Ami dans des positions fœtales inversées, et si l'on en juge par les éclairages contrastés de la chambre, le jour semble s'être levé. Ami aurait-elle passé la nuit tout habillée sur son lit sans que ses parents ne soient venus la voir et sans qu'ils aient constaté qu'elle était blessée ? Sur le second plan, l'image du Christ est pourtant redressée comme après chaque passage nocturne de Gabriel. Carmen et lui sont d'ailleurs en train de dormir : est-ce le petit matin, comme tendrait à le prouver la lumière, auquel cas Gabriel, qui rentre d'habitude vers midi, ne serait pas sur son lieu de travail ? Est-ce l'heure chaude de la sieste, ce qui justifierait peut-être que la fenêtre de la chambre du nouveau-né soit ouverte ? Mais comment expliquer alors qu'à la pénombre du premier plan ait succédé la lumière crue et presque aveuglante du second ? À cette incohérence temporelle s'ajoute une aberration dans l'iconographie du décor : tandis que la première plongée nous montre le tapis dérangé, dessinant grossièrement un énorme papillon, la seconde plongée le présente parfaitement disposé par rapport au lit de l'enfant. Cet élément de l'habitat souligne ainsi l'incongruité de la situation d'autant plus qu'il ne s'agit pas du même tapis sur les deux plans de ce fondu enchaîné : le premier, celui qui figure un papillon, a les bords dentelés tandis que le second est parfaitement rectiligne.

Ami chaque fois qu'elle souffre d'un désaccord avec sa mère ou après avoir vu Gorka ; c'est là aussi qu'elle trouve le premier argent qui lui donne l'idée de fuir sa famille et Vitoria pour rejoindre Olivia, son amie d'enfance, à Jaén. Cette salle de bain devient donc symbole de détresse et d'impuissance et les barreaux de fer qui en condamnent la fenêtre soulignent l'enfermement psychologique et l'impasse affective que connaît Ami et qui sont assimilables à l'état du papillon emprisonné dans son bocal.

À ce sujet, il est intéressant de remarquer les jeux d'ombre et de lumière qui marquent le contraste entre les espaces intra-muros et les espaces extra-muros. Ils sont particulièrement pertinents dans la séquence où Gorka vient chercher Gabriel chez lui et, ne le trouvant pas, repart après avoir échangé quelques mots avec Ami, sur le seuil. L'adolescente referme la porte sur lui et son corps disparaît alors presque entièrement dans l'ombre, sauf son visage, éclairé par un faisceau de lumière dont la ligne horizontale prolonge étrangement le loquet de la porte. C'est un miroir, accroché en face de cette porte d'entrée, qui reflète cette lumière singulière sur son visage et le plan rapproché nous donne de l'adolescente un portrait qui correspond en fait à son image spéculaire. La caméra s'identifie donc un court instant au propre regard de l'héroïne découvrant son image dans le miroir, procédé déjà employé pour une séquence dans la salle de bain, lorsqu'Ami referme brutalement la porte de l'armoire de toilette accrochée au dessus du lavabo. Ces portraits d'Ami sont étrangement éclairés par une lumière qui provient des fenêtres (fenêtre minuscule du hall d'entrée et fenêtre à barreaux de la salle de bain) de ces espaces respectifs dont les issues sont entravées : la salle de bain, parce qu'elle renferme, en même temps que l'argent trouvé par Ami, un espoir de fuite qui s'avère pourtant être un mirage, et le hall, qui donne sur l'extérieur et sur la vie, mais qui semble obstrué fatalement par Gorka. Ce domaine extra-muros, cet au-delà des murs de la demeure familiale, n'est que rarement suggéré et il est toujours représenté par des lieux clos et/ou inhospitaliers : dans le premier acte du film, à part le foyer et l'école qui sont logiquement les deux univers dans lesquels évolue l'enfance, nous trouvons deux autres domaines parfaitement antithétiques qui sont la maternité et le cimetière. La rue n'est fréquentée que par le père lorsqu'il travaille et par la mère lorsqu'elle fait les courses pour nourrir sa famille et c'est le balcon de la demeure familiale qui sert de tampon entre Ami et l'extérieur.

Dans le second acte du film, le domicile familial, plus sombre qu'auparavant, est le seul refuge de l'adolescente. L'école primaire a disparu et ne semble remplacée, curieusement, par aucun autre lieu d'études alors qu'Ami a l'âge de fréquenter un lycée ou une Université²⁹. Elle semble vivre dans son cocon et ne garde de cette période scolaire que les lettres que lui envoie Olivia de Jaén. La laiterie, choquante par la blancheur aveuglante de ses murs, fonctionne alors comme le pendant exact de la maternité du premier acte et correspond aussi, chez Ami, à un espace générateur de trouble³⁰. Carmen restant dorénavant enfermée chez elle avec son malheur et ses migraines, c'est Ami qui descend dans la rue, le jour pour faire les courses à la place de sa mère et la nuit pour rejoindre son père. Gorka est l'élément commun à ces deux types de scènes d'extérieur puisqu'il apparaît derrière Ami, le jour de son premier larcin, et qu'il la détourne de son chemin, la nuit du viol.

Tous ces éléments symboliques s'inscrivent dans un discours de type biblique qui fait de la femme la porteuse du péché et la responsable de la faute et c'est précisément Carmen qui le véhicule, sans le discuter un seul instant, imposant à sa fille distance et isolement et faisant d'elle une victime expiatoire qui porte dans sa chair de terribles stigmates. Le sang qu'elle a versé a d'ailleurs irréversiblement taché l'image du Christ dont le visage devient une sorte de Véronique, preuve de la souffrance et du calvaire d'Ami. Juanma Bajo Ulloa a choisi le papillon pour accompagner Ami sur son chemin de croix car cet insecte connaît dans sa courte vie les mêmes étapes initiatiques que celles que franchit Ami jusqu'à sa maturité, étapes qui apparaissent bien marquées dans l'économie du récit filmique :

- 1 — Larve = naissance — naissance d'Ami — séquence 1 du film.
- 2 — Chenille = vie terrestre — enfance d'Ami — acte 1^{er} du film.
- 3 — Chrysalide = mort — mort d'Alejandro — interruption du récit. +résurrection — adolescence +viol d'Ami — acte II du film.
- 4 — Papillon = « autre vie » — l'enfant d'Ami — dernière séquence.

29. Lors d'une dispute avec elle, sa mère soulignera d'ailleurs son désœuvrement (— Estoy harta de tenerla todo el día sin hacer nada) et la traitera de parasite.

30. Le carrelage blanc de ces deux espaces se retrouve dans la cuisine, la seule pièce de la maison qui ne soit ni totalement bleue, ni totalement ocre et qui est justement un lieu de tension familiale dans le second acte.

Alas de Mariposa s'attarde essentiellement sur les étapes de latence de ce cycle animal : celle de la chenille qui rêve de devenir papillon puis celle de la chrysalide qui fonctionne, dans son hermétisme, comme les objets métaphoriques qui parsèment le récit, bouteilles de lait, bocal, machine à laver, pommes ou œufs. Antichambre d'une seconde vie, la chrysalide correspond à un état de désintégration des tissus organiques, appelée histolyse dans le lexique scientifique, et se situe entre la vie et la mort ; le papillon adulte qui en est issu, naît en fait de sa propre sépulture et il représente symboliquement l'âme après la résurrection. Ce dédoublement de l'être s'accompagne chez Ami d'un discours de type schizophrénique, notamment lorsqu'elle parle d'elle à la deuxième personne (tengo que matarte), dans un désir d'autodestruction proche de la folie, et il se matérialise dans les deux apparences physiques de sa propre métamorphose : à la jolie poupée du premier volet succède une adolescente hermaphrodite, qui refoule sa féminité et tend à ressembler à ce frère qu'elle n'a pas eu le temps de connaître et dont l'absence pèse tant sur sa conscience et sur son inconscient. Sa neutralité sexuelle est alors le reflet d'une sorte d'invagination, d'un retour au stade embryonnaire, incompatible avec son âge et qui accentue le traumatisme violent qui marque chez elle le passage à l'âge adulte, puisque le viol fait d'elle une femme.

Ce film de Juanma Bajo Ulloa est une réflexion sur les rapports familiaux dans une société espagnole où la femme a un rôle fondamental mais ambigu, dans la mesure où elle se pose comme protectrice de valeurs essentiellement masculines et, s'inclinant sous le poids de la tradition, ne trouve son identité qu'à travers l'homme, en devenant mère. Elle perpétue ainsi le schéma d'une société machiste, fondée essentiellement sur la procréation d'enfants mâles dont dépendent le nom et l'honneur de la famille, et pour laquelle la naissance d'une fille peut même être perçue comme une malédiction. Lorsque le modèle masculin est défectueux, comme c'est le cas dans *Alas de Mariposa*, la famille subit toute une série de dommages qui peuvent mener au malheur et au drame. Juanma Bajo Ulloa pose ici de façon dramatique le problème de la légitimité liée au sexe et celui de la résistance d'un concept machiste de la cellule familiale, dans un foyer organisé entre une petite fille et ses parents et que l'arrivée d'un second enfant, mâle selon le vœu de la mère, vient faire implorer. Ami est l'anti-héroïne de ce conte moderne : elle est exclusive, devient criminelle et reste fatalement malheureuse et solitaire. Au nom d'une mère qu'elle avait perdue et qu'elle retrouve trop tard, Ami décide de rester dans son foyer et

d'y mettre au monde un enfant dont le sexe nous est dévoilé trop tôt, par la couleur bleue de la layette que tricote la future grand-mère. Le récit filmique s'achève donc sur la vision d'une fille-mère qui redevient fille en devenant mère. Cette problématique de la condition enfantine et féminine se retrouve dans le second long métrage de Juanma Bajo Ulloa, *La Madre Muerta*, qui présente de nombreux points communs avec *Alas de Mariposa* : l'importance de la mère (qui donne son titre au film), l'absence du père, l'autisme de l'héroïne, la blessure, le crime, le suicide et la violence, la notion de faute et de rachat, nourrissent un même discours sur le rapport indissoluble à la mère. S'inspirant en cela de Carlos Saura, Juanma Bajo Ulloa donne lui aussi sa version de l'amour d'une fille pour sa mère et il le matérialise dans ce beso con pelo³¹, baiser de connivence entre mère et fille, qui rappelle fort les « baisers de cinéma, d'esquimaux et d'ours » d'Ana et de María dans *Cría Cuervos*³². Ce beso con pelo est ambigu, comme l'est la nature des relations entre Ami et Carmen, dans la mesure où il est symbole de féminité et de virilité à la fois : de féminité, car il sous-entend des cheveux de femme suffisamment longs pour servir de fondement à ce baiser, et de virilité puisque le terme pelo désigne aussi le poil (de la barbe) qui trouve sa place naturelle sur une joue. La mèche de cheveux qui lui sert d'instrument, correspondrait-elle aussi, dans la symbolique animale liée au récit, aux fils fins comme une toile d'araignée qui permettent au cocon de la chrysalide d'adhérer à son support ? Elle fonctionnerait ainsi comme une sorte de cordon ombilical reliant Ami à Carmen, tout en soulignant le manque de contact immédiat avec la mère.

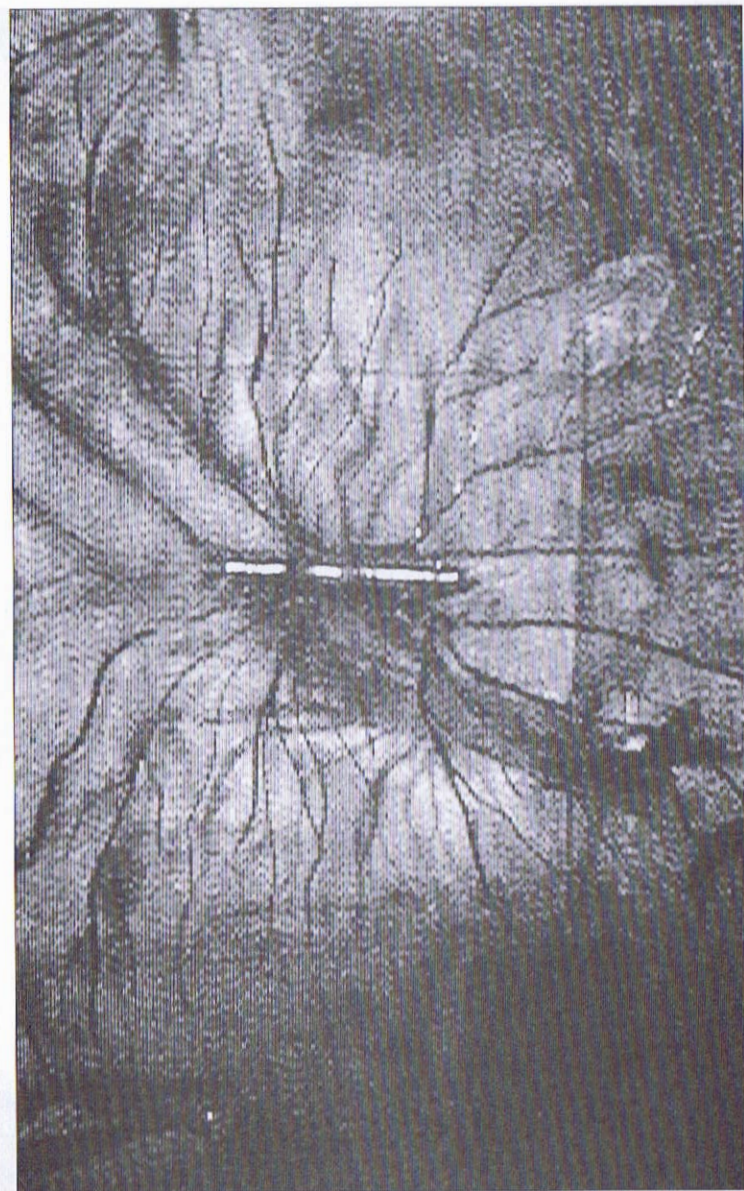
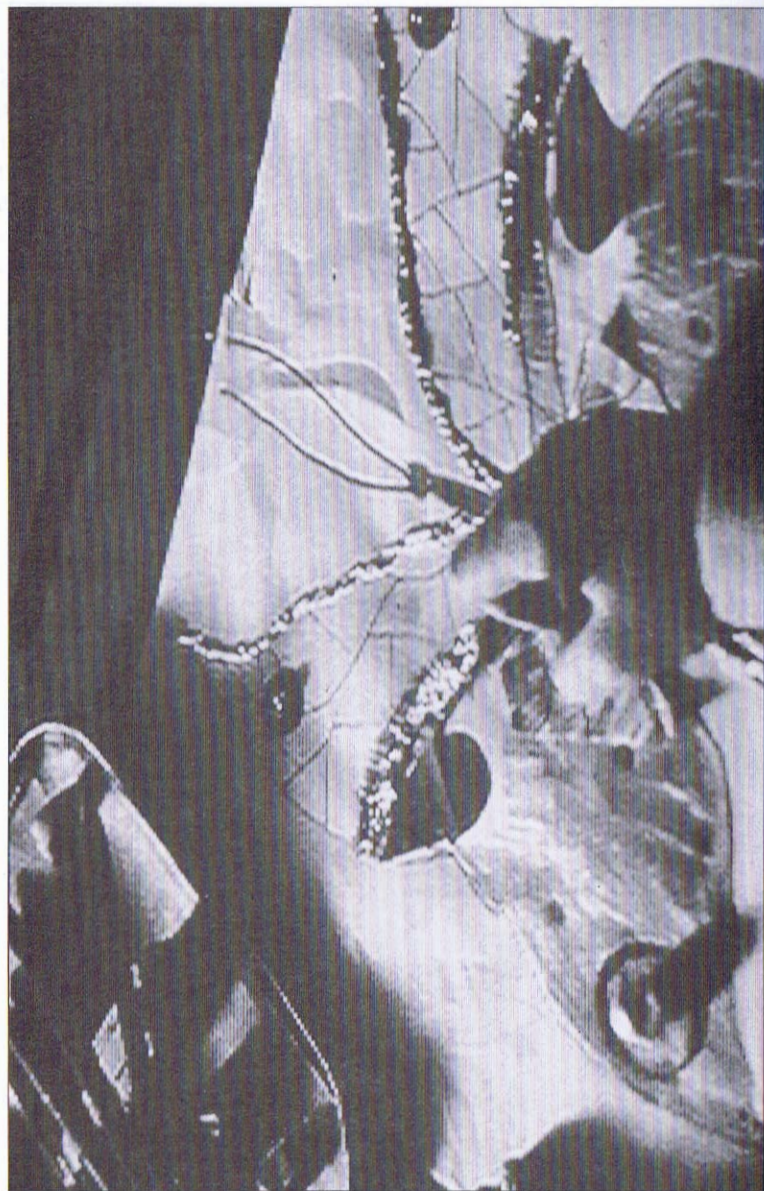
L'animal aurait-il, dans le cinéma espagnol, un rôle désoccultant ? Qu'il s'agisse de la poule de Luis Buñuel, incapable de voler et sacrifiée à ce décollement impossible de la réalité (*Los Olvidados*), du corbeau de

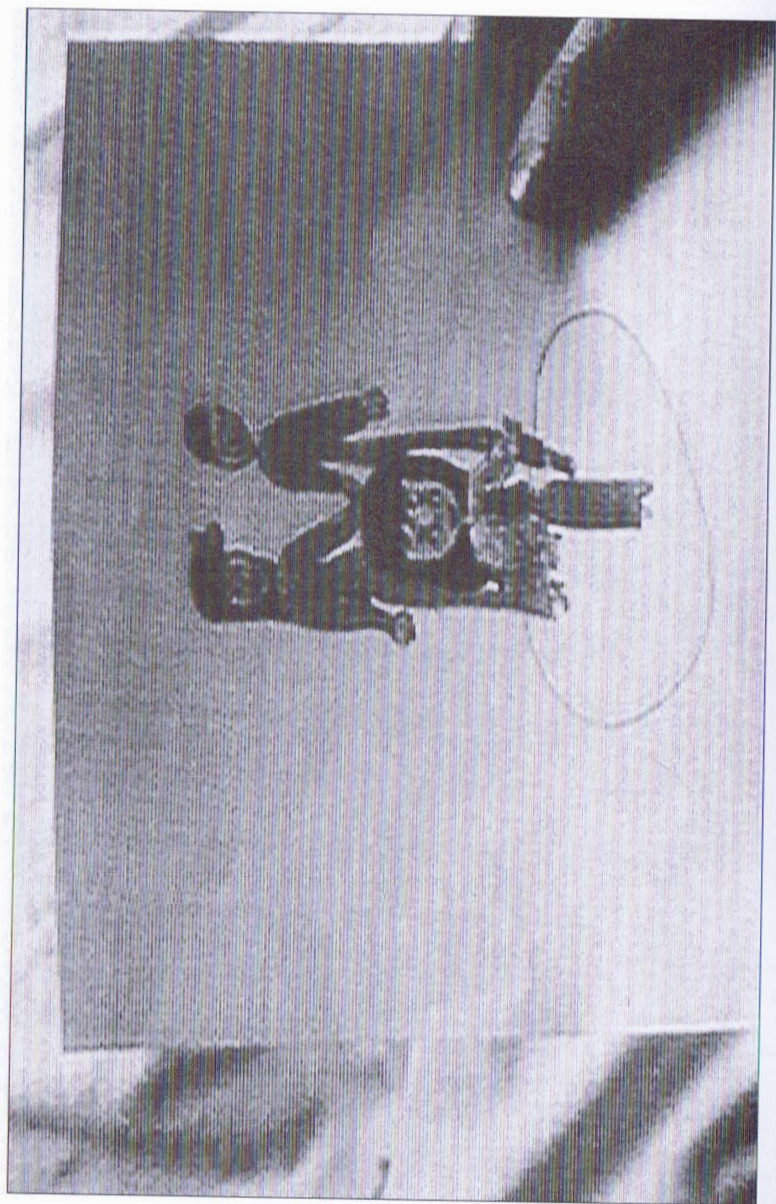
31. « Baiser avec des cheveux » qui consiste à embrasser en interposant une mèche de cheveux entre les lèvres et la joue de l'autre.

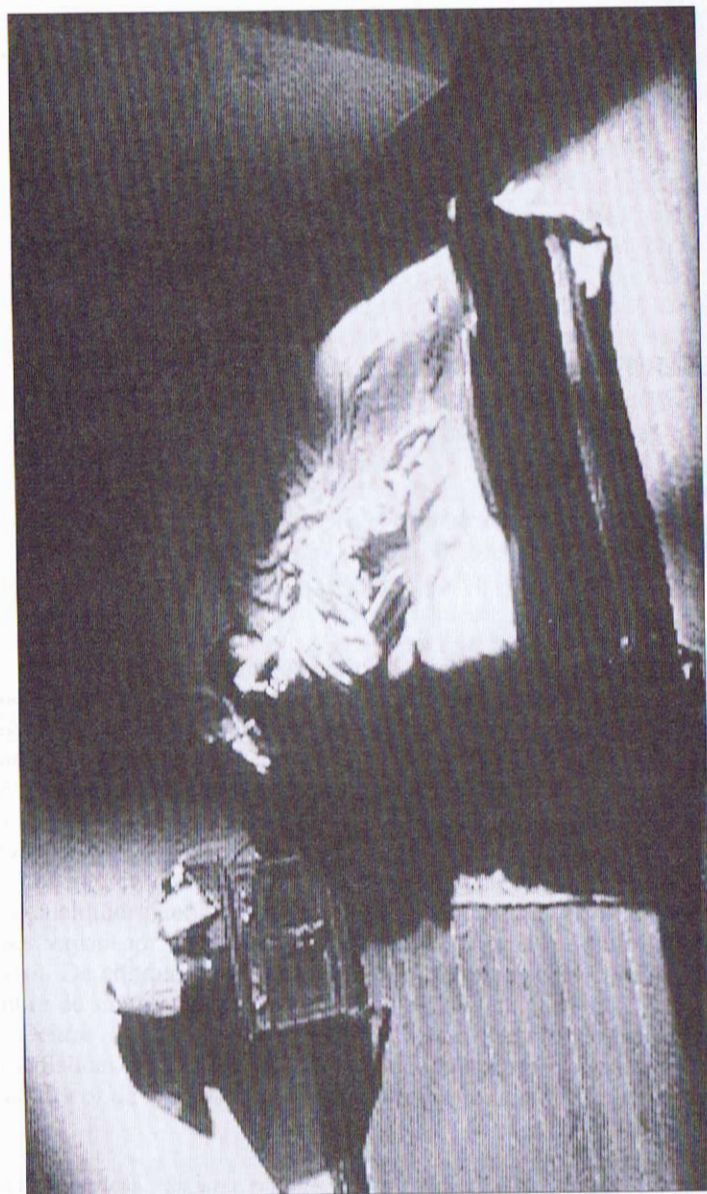
32. Il est à rapprocher aussi d'un autre geste qui apparaît à deux reprises dans le film : typiquement infantile, il s'agit d'un jeu qui consiste à saisir fermement le doigt de l'autre et on le voit faire par Ami à sa mère, alors qu'elles essuient la vaisselle, ainsi que par le petit Alejandro qui agit de même avec sa sœur, juste avant qu'elle ne l'étouffe. Ce geste traduit à la fois la complicité existant entre mère et fille, la dépendance de l'une (la fille) envers l'autre (la mère) et donc la reconnaissance d'un pouvoir dominant. Entre les deux enfants, il montre qu'Ami n'a pas de haine envers son frère et que, si elle décide de l'éliminer, c'est parce qu'il la dérange et qu'elle peut exercer sur lui sa supériorité.

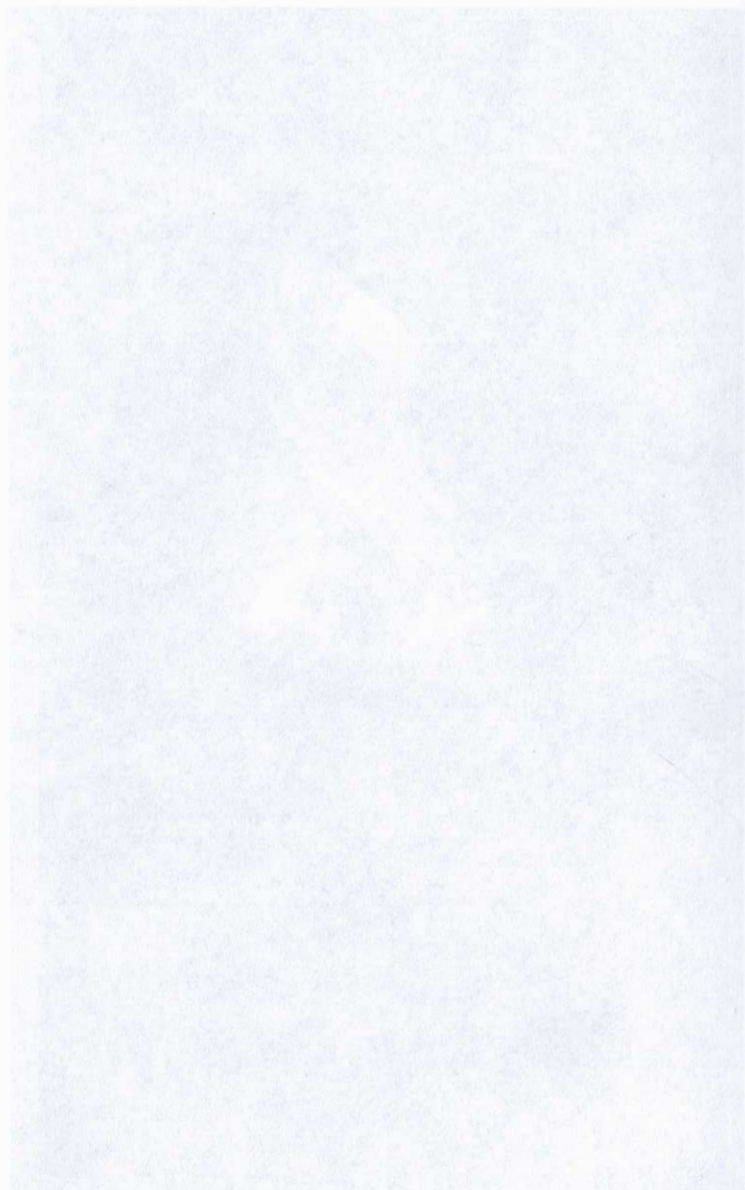
Carlos Saura, qui termine domestiqué et amputé dans le réfrigérateur (*Cría Cuervos*), de l'abeille de Víctor Erice, cantonnée dans l'enfermement labyrinthique de sa ruche (*El Espíritu de la Colmena*), du caniche de Bigas Luna, claustrophobe et avide de liberté (*Caniche*) ou du papillon de Juanma Bajo Ulloa, symbole d'une légèreté et d'une insouciance éphémères, ils véhiculent tous une immense frustration et accompagnent les êtres qui les côtoient vers un destin tragique contre lequel ils ne peuvent rien.











LOS EXVOTOS COMO TESTIMONIO CULTURAL. EL CASO DE GUANAJUATO. MÉXICO.

Patricia Campos Rodríguez
Centro de Investigaciones Humanísticas
Universidad de Guanajuato

En las sociedades de «América Latina», se debe tomar en cuenta, como elemento significativo de la vivencia religiosa, la abundancia de imágenes celestes a quienes se puede acudir en los momentos de tribulaciones. Todas ellas son acreedoras de diferentes atributos curativos o de poderes para determinadas situaciones de peligro. Puesto que están próximas a la divinidad resultan capaces de interceder y proteger a las criaturas de la tierra¹.

Los intercesores divinos siempre existen presentes en la vida cotidiana de cualquier pueblo. Para la Iglesia católica no es posible que sus feligreses vayan por la vida sin estar bajo el patronato de un habitante del paraíso. De ahí que, todo hijo de la Iglesia romana lleva por lo menos un nombre de santo o santa².

Dentro de los proyectos que realiza el Centro de Investigaciones Humanísticas de la Universidad de Guanajuato, en el área de historia, se encuentra el de *Historia de Mentalidades* que, a su vez, tiene como sub-

1. Delumeau, Jean. *Rassurer et protéger*. Paris, Fayard, 1989. 182 p.

2. Delumeau, Jean Op Cit. 183 p.

proyecto: *Elementos iconográficos en los recintos religiosos del estado de Guanajuato. El caso del Santuario del Señor de Villaseca en el mineral de Cata*.

El objetivo central del proyecto es registrar los exvotos de todos los santuarios existentes en el Estado de Guanajuato, ya que interesa rescatar el pasado histórico para mantener la memoria colectiva a través del imaginario religioso del pueblo guanajuatense. Por principio, dado el corpus tan amplio que ellos forman, se propuso iniciar con los exvotos existentes en el Santuario del Señor de Villaseca que se venera en el Mineral de la Cata.

Poco se ha utilizado como fuente historiográfica el exvoto. Se pueden citar las investigaciones de Rosa Marfa Sánchez³ quien, sobre todo, desde una perspectiva artística, ha trabajado el Santuario de Plateros con su Niño de Atocha en Zacatecas; el Señor de Villaseca en Cata y una comunidad de Apaseo el Grande, Gto. Donde se venera al Señor de Ojo Zarco.

Otra investigación hecha es la de Raquel Tibol⁴, quien estudió, más que nada, el perfil artístico de Hermenegildo Bustos como pintor retratista y de retablos en el pueblo de Purísima de Bustos, Gto; o bien, bajo la perspectiva de Diego Rivera⁵ quien calificó a los exvotos como verdadera, actual y única expresión pictórica del pueblo mexicano.

Una fuente más de información es el artículo publicado por Patricia Arias y Jorge Durand⁶ sobre los exvotos (aproximadamente dos mil) del Santuario dedicado a la Virgen de San Juan de los Lagos, municipio del mismo nombre en el estado de Jalisco. Ellos analizan las promesas votivas acerca de la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera en su paisaje geográfico de San Luis Potosí, Michoacán, Aguascalientes, Guanajuato, Jalisco y Zacatecas, principalmente.

En el caso de las promesas votivas de la revolución y la guerra cristera, se plantea que el exvoto procure, de manera explícita, la identificación del creyente como persona, como sufriente, como agradecido. Esta es una verdad a medias, por lo menos en el caso de Cata, pues no siempre el creyente quiere ser identificado. Da gracias simplemente o, en el mejor de

los casos, pone sus iniciales. Situación que responde, tal vez, a un cambio de mentalidad a partir de los setentas.

Por otro lado: «Una de las múltiples microhistorias que guardan los retablos es sin duda la de los movimientos sociales y la violencia, sobre todo rural, que se vivió en la región (principalmente en el Occidente) desde el siglo pasado. Ahí en los retablos quedó plasmada la microhistoria y la cronología del avance de la revolución, el impacto de la cristiada, las imágenes de sus protagonistas, los problemas y situaciones que se suscitaron en las vidas particulares y de las comunidades, los efectos sociales y económicos que acarrearón esos movimientos en distintas sociedades microrregionales eminentemente rurales y rancheras, tradicionalmente religiosas y en ese momento severamente empobrecidas»⁷.

Incluso, desde el punto de vista de las Ciencias de la Comunicación, ya se ha hecho una revisión a este material pictográfico.

Una de las inquietudes del ser humano, sea cual sea su ubicación geográfica, es tener la protección divina ante el peligro; ante la amenaza; ante la muerte. El término de Exvoto (o promesa votiva) viene del latín por voto⁸.

El testimonio gráfico de la promesa votiva se manifiesta en países tan diversos como Francia: ahí se ha estudiado esta manifestación cultural en el paisaje urbano/rural de Marsella; en Ex-en Provence⁹ en la Època del Antiguo Régimen. También en la capital de ese país existen, en algunas iglesias, decenas de textos de agradecimiento por determinado milagro. Hay otros, como en Italia, Brasil, España, etc., con sus propias particularidades.

En Centro América, concretamente en Guatemala, sabemos que aún se guardan en la memoria colectiva los textos que testimonian la religiosidad popular a través de los enunciados elaborados en laminillas doradas. En México los exvotos se pueden encontrar en Jalisco, Zacatecas, Aguascalientes, Michoacán, San Luis Potosí y Guanajuato, entre otros.

3. *Los retablos populares exvotos pintados*. México, UNAM, 1990.

4. *Hermenegildo Bustos. Pintor de Pueblo*. México, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1983.

5. «Los retablos, verdadera, actual y única expresión pictórica del pueblo mexicano», *Mexican Folkways*, 1925.

6. «La visión de los salvados. Los retablos de la revolución y la guerra cristera». en *Historias 24*, INHA, abril/septiembre 1990.

7. Patricia Arias, et al Op Cit.

8. Según el diccionario de la Real Academia (Del lat. ex voto, por voto) m. Don u ofrenda como muletas, mortajas, figuras de cera, cabellos, tablillas, cuadros, etc., que los fieles dedican a Dios, a la Virgen o a los Santos en señal y por recuerdo de un beneficio recibido. Cuélganse en los muros o en la techumbre de los templos. También se dio ese nombre a parecidas ofrendas que los gentiles hacían a sus dioses.

9. Vovelle, Michel. *Histoires figurales. Des monstres médiévaux. Wonderwoman*, Italie, Usher, 1989. 89 p.

Por otra parte, la celebridad milagrosa de una imagen puede trascender el ámbito local, regional y, algunas veces, el nacional. En este caso, en el Santuario de Villaseca, hay promesas votivas de Centro América (por ejemplo del Salvador) y de las Antillas, concretamente de Puerto Rico. Ello manifiesta que el sentimiento religioso es universal en el ser humano.

Por lo que se refiere al Estado de Guanajuato, éste es rico en imágenes milagrosas, las cuales han originado un culto religioso que deriva en el ofrecimiento, por parte de los fieles, de pequeñas láminas pintadas con la escenificación del milagro concedido. Estas promesas votivas son iniciadas, en Guanajuato, Gto., en el siglo XVII. Existen santuarios en lugares como Salvatierra, León, Celaya, Comonfort, Apaseo, San Miguel Allende, San Luis de la Paz, San Diego de la Unión, etc. No sólo en el espacio rural, sino también, en el urbano.

Guanajuato, ciudad minera por excelencia, acostumbrada a los peligros de la mina, es el campo propicio para el inicio del fervor a una imagen milagrosa. El templo que alberga al Señor de Villaseca pasó por distintas etapas de construcción: los trabajos se inician en 1709 y se terminan en 1789: «Esta se hizo por largas etapas, casi 80 años, es de comprender que pasaron algunas generaciones y dueños de minas y su intervención diversa, es notable en sus muros y, en los cruceros, hay salientes hasta de veinte centímetros» (...) ¹⁰. La construcción la costearon los mineros, aunque la terminan los propietarios de la mina de San Lorenzo. De ahí que se le conociera como «El templo de los mineros» con su Cristo Negro de un hermoso estilo barroco. Ya en 1805 tiene un carácter místico, pues una parte estaba destinada a ejercicios espirituales ¹¹.

El Cristo, bajo la advocación de Villaseca, toma, seguramente, su nombre del primer propietario de los terrenos, lugar en el cual quedaría asentado el santuario: en 1709, el sitio en donde se inició la fábrica del santuario, pertenecía a la Hacienda de Villaseca, aunque éste hacía ya 129 años que había muerto, seguía llamándose «DE VILLASECA» ¹². En adelante, el Cristo Crucificado sería conocido por los fieles de esa manera.

De tal suerte que: «La tradición cuenta en largos versos, el asombroso primer milagro del Señor de Villaseca. Está en tupidos versos, tres hojas las dedica en alabanza al señor Don Alonso de Villaseca y las otras

10. Ramírez, M. Esteban. *Monografía del templo del Señor de Villaseca*. Guanajuato, Cordero Hermanos, 1991. 8-9 pp.

11. Ramírez, M. Esteban. Op Cit. 10-12 pp.

12. Ramírez, M. Esteban. Op Cit. 13-14 pp.

[dos] a la maravilla obrada (...)» ¹³. El año de 1618 quedó registrado, en la memoria colectiva, como el inicio de los milagros de la imagen.

Los historiadores de las mentalidades han trabajado, no sólo la cultura de las elites, sino, sobre todo, la cultura popular: al estudiar las actitudes colectivas ante la vida, la pareja, la muerte, etc.

Así pues, el exvoto, como documento cultural, es el mensaje codificado, dibujado y pintado que han transmitido las gentes que con frecuencia no han tenido otro medio de expresión y que testifican sus creencias, sus temores, sus esperanzas. Confesión inconsciente o no, revela una psicología del milagro, de la enfermedad, de la muerte, pero, también, de gratitud ¹⁴.

Interesa rescatar la historia de las mayorías, de los pequeños, de los anónimos. Así, la Historia de Mentalidades, se sumerge en esta multitud de anónimos que representan, en suma, toda la mentalidad de una época. Lo mismo si, en la ocurrencia los donadores de exvotos, han tenido el sentimiento de vivir una aventura fuera de lo común y propiamente milagrosa ¹⁵.

Es necesario, entonces, romper el silencio, analizar los gestos, los comportamientos y prácticas. Interesa adentrarse en el conocimiento de una sensibilidad popular tanto profana como religiosa.

Conviene enfocar la atención sobre cuáles tipos de series: las más masivas o las más representativas. Las tres series que la investigación actual, en el caso de Francia, —en los últimos diez años— ha valorizado masivamente son: retablos y pinturas de iglesia, imágenes piadosas, exvotos. No es difícil (a partir de las ilustraciones de las cuales se dispone hoy día) mostrar cómo se puede, a través de esas series (a la vez próximas y diferentes) de documentos iconográficos, cernir, como en una red de miradas convergentes, algunos secretos de actitudes religiosas, en gran cantidad durante períodos largos ¹⁶.

Se empieza, entre otras cosas, por saber qué se les puede preguntar para el conocimiento de las mentalidades religiosas: un testimonio de las representaciones colectivas, en su evolución de larga duración. Pero, el cuadro de la iglesia o de la capilla, da testimonio de una religión colectiva; de una devoción compartida. Más aún, es el lugar donde se reencuen-

13. Ramírez, M. Esteban. Op Cit 59 p.

14. Vovelle, Michel. Op Cit 90 p.

15. Vovelle, Michel. Op cit. 90 p.

16. Vovelle, Michel. Op Cit. 91 p.

tran, en términos de conquista pastoral, pero también de resistencias y de conflictos, la religión de las elites, de los clérigos y aquella que solicitaba o recibía el pueblo. Cabe señalar que, por lo menos, para los exvotos de Cata, aparece el fenómeno de que la clase pudiente también acude a dar gracias o a solicitar ayuda. La evolución de las representaciones colectivas se inscribe como un compromiso constantemente cuestionado¹⁷.

En esta jerarquía y, en cuanto a esta doble referencia, se siente, a pesar de todo, hasta qué punto el exvoto puede representar un testimonio singularmente interesante en su especificidad. Como el cuadro del altar, el exvoto es realizado por la edificación colectiva sobre el muro del santuario donde ha sido colgado. Pero, aún más que la imagen piadosa, es ante todo testimonio individual de un reencuentro con lo sagrado. El personaje sagrado y el actor o el beneficiado del milagro (o simplemente de la intervención) coexisten, cada uno en su lugar, sobre el cuadro que materializa su reencuentro¹⁸.

De todos los testimonios iconográficos posibles —del cuadro a la imagen— el exvoto es, sin duda, aquél que materializa la confesión más directa; la menos estereotipada y sofisticada, la más sincera. El exvoto no es una fuente pobre o repetitiva como sugiere en apariencia.

La lectura más simple nos conducirá a la vida material: del vestido a los gestos de lo cotidiano; al hábitat o al trabajo, al viaje, etc. Después, una investigación más profunda, concentrará la atención sobre ciertos temas precisos que el exvoto valoriza: la familia en sus estructuras, la jerarquía de los papeles que se juegan, el código de los valores que la rigen. En fin, el exvoto —en su vocación propia de testimonio— expresa la presencia de lo sagrado y del milagro en la vida cotidiana, es una cierta lectura de la relación hombre-Dios. La pobreza, aparente, de su fórmula requiere de análisis y reflexión; pues, más allá de la multiplicidad de las explotaciones posibles del exvoto considerado como un material histórico, se encuentra la multiplicidad de miradas posibles que se pueden hacer sobre él¹⁹.

Todo exvoto nos pone en contacto con una aventura individual que ha sido vivida como maravillosa. Es eso lo que nos emociona al descubrir o al descifrar esos exvotos: reencontrar la normalidad, la más humilde, pero, al mismo tiempo, la más profunda —la historia de los miedos, de las alegrías, de las esperanzas: lo cotidiano perdido, surgido de lo maravilloso.

17. Vovelle, Michel. *Op Cit.* 91-92 Pp.

18. Vovelle, Michel. *Op Cit.* 92 p.

19. Vovelle, Michel. *Op Cit.* 92-93 Pp.

Cada exvoto cuenta o sugiere una historia, como un cuento en síntesis. Queda al investigador describirla y abrir algunas vías nuevas de lectura²⁰.

Ya se ha planteado la riqueza que éstos representan para la Historia de Mentalidades. Ahora quisiera, en este primer acercamiento, señalar algunas de las constantes detectadas grosso modo en el corpus de exvotos de los siglos XIX y XX en el Santuario de Cata.

El espacio geográfico es de dos tipos: rural y urbano. Los municipios más representativos son Guanajuato y sus minerales como El Cubo, Peregrina, Sirena o Cata; Silao, Dolores Hidalgo y algunos de sus ranchos; León e Irapuato. En el ámbito nacional, la fama milagrosa del Señor de Villaseca alcanza Estados como Durango, Nuevo León, el Estado de México y el Distrito Federal, entre otros.

Los temas que llaman la atención por su frecuencia, son: la prisión, enfermedades estomacales, enfermedades propias de la mina que afectan los pulmones, la garganta y enfermedades de los animales, ya sean de aves de corral, porcino, caballar, caprino. Estos exvotos, en particular, transcriben las preocupaciones cotidianas que aquejan al hombre rural. A través de ellos se ve la preocupación mayor por lo que representa el patrimonio económico del campesino. De ahí que se ubiquen en un mismo nivel la salud humana y la salud de los animales.

Llama la atención los casos de ultraje corporal en el medio rural; ciertas enfermedades (que se creían) ya extinguidas como, por ejemplo, el tifo presente en los dos siglos; algunos tipos de trastorno mental pasajero (locura). En cuanto a la temporalidad, hasta el momento, el exvoto más antiguo data de 1808 y se tomó como límite para la investigación diciembre de 1997.

Por lo que se refiere a los pintores, se han registrado varios por su técnica. Como por ejemplo uno oriundo de Silao, Gto. que utiliza colores pastel y trazos finísimos, o bien, un pintor apellidado Quiroz de Guanajuato, que nos muestra colores fuertes y una misma figura del Señor de Villaseca. Se dice que la Escuela Autores de promesas votivas de Guanajuato fue una de las más importantes en el país.

Los pintores del siglo pasado y principios de éste, tienen una sensibilidad particular, y tienden al uso de colores oscuros, sombríos. Campo en el que poco se ha incursionado: ¿Se trata de una moda en la pintura?, ¿se sigue una escuela determinada? o ¿simplemente, el tiempo les hizo perder su color?

20. Vovelle, Michel. *Op Cit.* 94 p.

Otro hilo conductor que llevará a explorar la descristianización de que tanto habla Vovelle en sus trabajos sobre los testamentos, será la constatación de un cierto cambio de mentalidad en los exvotos actuales. Afirmación que se apoya en la gran cantidad de lo que se puede llamar pseudo exvoto. Estos están formados por una multitud de trozos de papel escritos, improvisadamente, y por la invasión de lo moderno: existen una numerosa serie de fotografías usadas como exvotos.

Cabe señalar algunos ejes de análisis para las promesas votivas del siglo XIX. Explorado como avances del proyecto (en la ponencia que se presentó en la Universidad de Sidi Mohamed Ben Abdellah en Marruecos) se dividió el material en seis grandes temas. Entre los más sobresalientes se encuentran: Las Enfermedades, que en el pasado, adquieren una dimensión de peligro; los Accidentes divididos a su vez en dos aspectos: los de trabajo y los de la vida diaria; la violencia siendo ingrediente cotidiano, tanto en el medio rural como urbano y en el seno familiar o fuera de él. En este rubro (a diferencia del trabajo para los exvotos de Jalisco) Guanajuato registra un equilibrio en ambos medios: igualdad de violencia, tanto en el espacio rural como urbano.

El paisaje geográfico de las promesas votivas (en el siglo XIX) señala el medio urbano mayoritario. Sin embargo, con este tipo de material como fuente historiográfica se debe tener en cuenta: muchos de estos santuarios han sido saqueados, no sólo por los nacionales sino, también, por los extranjeros; los factores naturales han contribuido a su destrucción; al no ser reconocidos como patrimonio cultural, los sacristanes han realizado perforaciones en las l-minas de los exvotos que privan, para siempre, su ubicación en el tiempo, su procedencia geográfica, etc. De tal suerte que nunca formarán corpus completos, siempre se estará ante aproximaciones de la vivencia colectiva de otro tiempo.

Otras generalidades en torno a esta serie de 82 milagros del siglo pasado son, por ejemplo, la religiosidad femenina: es superior a la masculina. Aunque no resulta un porcentaje importante. El número de agradecimientos realizados por pareja (hombre mujer) iguala al masculino (25 para cada uno, 32 para las mujeres).

En cuanto a los colores utilizados, ya se mencionó, la sensibilidad del siglo XIX muestra, sobre todo, colores sombríos en tonalidades verdes de una particular hermosura.

Por lo que se refiere a los exvotos del siglo XX se llevan registrados, aproximadamente, 2 mil, quedando una mínima parte por trabajar. Es aquí

donde se transcribe un cambio de mentalidad a través de la pérdida de religiosidad o, como le llama Vovelle, ¿estaríamos ante una descristianización?

La hipótesis es la siguiente: a partir de los años setenta es más fuerte la representatividad del agradecimiento a la imagen milagrosa a través de fotografías, ropa (vestidos de quinceañeras, de novia, de recién nacido, etc), férulas (de una pierna, un brazo, etc), pelo humano, «milagritos»²¹. Todo ello, acorde a la «vida moderna».

Ya no se tiene el tiempo de pagar a un pintor para que realice la escenificación del milagro. Tal parece que en Guanajuato quedan pocos pintores de exvotos y, aún más, con frecuencia, se oculta el nombre del devoto substituyéndolo por las iniciales. El imaginario colectivo de antaño buscaba hacer «patente» el milagro vivido. Sin embargo, hasta que se analice el corpus completo, se podrá determinar si estas primeras inquietudes se sostienen.

Para presentar un siguiente avance del proyecto en el IV Congreso sobre Salud y Enfermedad, a celebrarse en la ciudad de México en octubre de este año, se ha seleccionado el apartado Enfermedades por ser el de mayor representatividad. Se escogió, como periodo de estudio, los primeros cincuenta años, es decir, de 1900 a 1949. En esta oportunidad sólo plantearemos los ejes de análisis posibles que el material transcribe en una primera aproximación.

Por principio, las enfermedades que aquejan a la población en la primera mitad del siglo veinte son, en primer lugar: las fiebres y las hemorragias (se registran promesas votivas en las cinco décadas); en segundo lugar: las fiebres, las clasificadas por los fieles como «desconocidas» y el parto (se presentan en milagros de cuarenta años); en tercer lugar: el tifo, los tumores, el reumatismo, las estomacales, las llamadas «contagiosas» (éstas se caracterizan por presentarse en los decenios de 1930/1940), Garganta y parálisis (se registran en los años 1900/1910); en cuarto lugar: las «interiores», el alcoholismo y la locura.

Algunas inferencias iniciales se pueden realizar: Guanajuato tiene como una de sus principales actividades la minería, por lo que no es de sorprender que las enfermedades pulmonares aquejen a los mineros. De igual forma, la insalubridad existente hasta que fue entubado el río de Guanajuato, originaba una serie de enfermedades estomacales.

21. Milagritos: nombre popular dado a pequeñas representaciones metálicas (pueden ser en plata o en oro) de seres humanos de rodillas, ojos, piernas, pies, brazos, etc.

Por otra parte, en el pasado, las condiciones higiénicas o de retraso médico, provocaron en el imaginario popular que el embarazo se viera como una enfermedad. A medida que estas condiciones cambiaron en las estructuras mentales, se guardó este proceso natural como acontecimiento de vida pero, también, de muerte. Incluso, actualmente no se ha borrado.

Otra posible hipótesis es la que transcribe términos como: «enfermedad desconocida», «enfermedad interior» o «contagiosa». Paradigmas que remiten, tal vez, a los «cánceres» que fueron considerados como algo de lo que no se podía hablar; algo que había que ocultar. O bien, remite a las enfermedades inherentes a la mujer y que, en las sociedades latinoamericanas, se siguen viendo como temas tabú.

No siempre se puede ubicar el espacio geográfico al que pertenecen los exvotos relativos a las enfermedades. A veces, el paisaje indica el campo o la ciudad; otras, el fiel señala su lugar de procedencia. En esta muestra, la constante señala a Guanajuato en primer lugar.

Sobresale la década de los cuarenta por la diversidad de lugares, incluso, de otros estados de la República o del extranjero (San Luis Potosí y USA).

En el rubro Enfermedades, la religiosidad femenina sobrepasa a la masculina aquí los varones son una minoría. Solía representarse a todos los miembros de la familia que exteriorizaban el reconocimiento por el milagro del que habían sido favorecidos. Agradecen por el alivio hasta seis y ocho personas. Esto puede convertirse en un hilo conductor para un estudio de la familia. De igual forma, la representación de la infancia en la vida cotidiana es otro camino a explorar para el estudio de la niñez en los siglos XIX y XX.

Cada fiel tenía su propia representación mental de la divinidad, ésta respondía al discurso eclesiástico e iconográfico impresa en sus recintos. Por lo general, se ubica al Señor de Villaseca del lado izquierdo de la pintura. Con frecuencia la imagen es sangrante. Se le representa al exterior, en el campo (en las montañas de Guanajuato), en el altar o, también, arriba, rodeado de nubes y luminosidad.

Será más adelante cuando estos aspectos del trabajo se analicen. Habrá que ver hasta dónde las propuestas de interpretación de los historiadores occidentales se ajustan a las estructuras mentales de los mexicanos frente a preguntas como: ¿la ubicación de la imagen responde a un código?; ¿qué transcriben la dirección del rostro y de los pies del Cristo?, etc.

Como ya se mencionó, muchos exvotos se han perdido por el descuido de los encargados de salvaguardarlos. Normalmente, para ser exhibidos como testimonio del poder de la imagen, las pequeñas láminas que transcriben la religiosidad popular son atadas en hileras que privaron para siempre la ubicación temporal de la promesa, pues justo, en la fecha, está perforada la pintura.

Otra preocupación aún más apremiante y, que hace más difícil la labor de investigación, es, que por el descuido que existió en años pasados, muchos exvotos muestran los resultados de la humedad. También la mano del hombre ha contribuido a deteriorar algunos otros. Es por ello que se ha promovido, (en acuerdo con el Presbítero Esteban Ramírez, capellán del Santuario) la formación de un patronato que tendrá como cometido principal proteger debidamente este patrimonio cultural de nuestro pasado. El encontrarse sin ninguna protección, ha provocado la desaparición de decenas de ellos. Además, el polvo y las telarañas, con el tiempo, forman gruesas capas de mugre.

Patrimonio cultural que alberga, tanto en su estructura física como en su contenido, el Santuario del Señor de Villaseca no ha evitado que, hoy por hoy, se hayan perdido una gran cantidad. Por ejemplo para el siglo XIX sólo se encontraron 82 laminillas aproximadamente y van, sin continuidad, de 1808 a 1899. Las últimas tres décadas (1870-1890) son las más representativas, es decir, existen 17 ó 18 promesas votivas para cada una de ellas. Otro período, que pudiera decir algo, es el de 1840 con sus ocho ofrecimientos votivos. Sin embargo, sólo quedan en aproximaciones las inferencias que se hacen de este material, dado que el Santuario del «Morenito de Cata» no sólo ha sido saqueado, sino que, también, los factores naturales (por el poco interés recibido) han provocado la destrucción de este rico acervo cultural.

Los exvotos son una rica veta a explorar que ha sido ofrecida por el imaginario popular a través de su religiosidad y que poca atención han recibido por parte de los historiadores. A través de las necesidades que transcriben (por ejemplo, las enfermedades) se puede percibir, fielmente, la situación de salud-vida-muerte de una sociedad que se desarrolla en una ciudad minera.

Es dable, el apreciar el esfuerzo de los habitantes por su persistencia y, aparece el mismo, en la creación y sostenimiento de la ciudad. Las promesas votivas descubren y describen casi todos los aspectos de la trayectoria económica, social y política de una región además de sus estructuras mentales.

RECHERCHES EN COURS

*Congreso Internacional de Sociocrítica
Universidad de Guadalajara - Chapala
4, 5 y 6 de octubre de 2000*

**PONENCIA COLECTIVA
INSTITUTO DE SOCIOCRÍTICA DE MONTPELLIER^(*)**

*Michèle Soriano ISM- IREC
Université Paul Valéry Montpellier III*

En primer lugar nos pareció necesario esbozar las convergencias explícitas que se podían identificar más allá de las especificidades impuestas por la diversidad de los campos de investigación. Una primera fase de esta ponencia se dedicará por lo tanto a presentar los acercamientos teóricos y/o prácticos de nuestros colegas del equipo de Montpellier, a partir de las síntesis que nos comunicaron, y que fueron discutidas y comentadas durante el seminario de preparación del Congreso. Esta presentación previa se concibe como la base de un segundo momento, en el que quisiéramos formular los resultados hacia los cuales tiende el trabajo colectivo y que se observan en el incesante y fundamental intercambio que la sociocrítica promueve entre teoría y práctica.

Desde campos de investigación contiguos, nuestra colega Milagros Ezquerro propone una reflexión sobre el sujeto cultural — cuya integralidad se da a conocer en otro momento de este Congreso. Nos importa evocar su reflexión desde ahora, para enfatizar la fecundidad de este concepto propuesto por Edmond Cros, y sobre el cual trabajamos desde algunos

^(*). La communication a été prononcée à deux voix et en deux langues, chacune des deux interventions se terminant par des considérations théoriques.

años. Entre otras dimensiones valiosas sobre las cuales volveremos más tarde, el concepto sociocrítico de *sujeto cultural* parece propiciar aperturas múltiples hacia distintos campos del conocimiento y por lo tanto favorecer el diálogo teórico que caracterizó la sociocrítica desde sus inicios, y fue también un rasgo fundamental de la revista *Sociocriticism*. Ya que Milagros Ezquerro nos expone en detalle, en otra sesión, sus propuestas teóricas, nos permitiremos evocar sólo parcialmente sus reflexiones, que concibe como un «complemento» a la noción de *sujeto cultural*. Una de las consecuencias del paralelo que establece entre este concepto sociocrítico y los que proceden de su teoría: el *idiotopo* y *semiotopo* así se enuncia en la síntesis que nos comunicó :

le sujet culturel n'est pas une donnée fixe, mais au contraire mouvante et fluctuante dans l'espace / temps (M.E.)
(el s.c. no es un dato fijo sino al contrario un dato movedizo y fluctuante en el espacio / tiempo)

Este aspecto del sujeto cultural es también el que parecen contemplar varios trabajos de nuestros colegas. El objetivo de Jeanne Raimond es :

delimitar los distintos niveles de la función de la intertextualidad y del texto cultural en la evolución del sujeto cultural cristiano de la península medieval (J.R.)
(délimiter les différents niveaux des rôles joués par l'intertextualité et le texte culturel dans l'évolution du sujet culturel chrétien de la péninsule médiévale)

Si bien su investigación está mucho más centrada en la exploración del Apocalipsis y del Juicio Final, referencias textuales múltiples y heterogéneas que, en el marco de la producción cultural, se compenetran para armar un solo texto cultural, Jeanne insiste en el hecho de que este texto cultural del Apocalipsis juega un papel fundamental en los procesos de estructuración y refiguración del sujeto cultural, que :

se construye en relación con un otro que se percibe sucesivamente como amenazador, ignorante, turbado y dependiente (J.R.)

El papel del texto cultural apocalíptico en los procesos de estructuración de un sujeto cultural viene trabajado en Montpellier desde hace algunos años y constituye uno de los ejes de trabajo de nuestros seminarios. En efecto, la investigación de Marie-Agnès Palaisi sobre la obra de Juan

Rulfo subraya a su vez la importancia del Apocalipsis en *Pedro Páramo* y sugiere su deconstrucción en el marco de un sincretismo quizás revelador del advenimiento de nuevas estructuraciones del sujeto cultural. En primer lugar observa cómo :

apocalipsis y génesis se superponen a menudo en la novela y reproducen en parte el ciclo de los cuatro mundo que precedieron el nuestro en la cosmogonía de los antiguos Mexicanos (M.A.P.)

Aunque Marie-Agnès no esté explícitamente contemplando la función de estos textos en la definición de un sujeto cultural, en la medida en que su análisis contrapone las figuras actualizadas del «bloqueo inducido por el sistema político-social» y su valor potencializado de movimiento, actualizado precisamente, en otros niveles de la textualidad, mediante el trabajo sobre los textos culturales complejos y heterogéneos mencionados, es legítimo suponer que sus propuestas tienden a sugerir rearticulaciones subjetivas, que se inscriben en un orden cósmico :

si aceptamos de considerar el mundo en una escala diferente, «inhumana», el porvenir no es más incierto : advendrá (M.A.P.)

Recordaré paralelamente unos trabajos míos que desde 1995 van elaborando hipótesis en cuanto la función del texto cultural apocalíptico en la estructuración de un sujeto cultural. Partiendo del caso de la literatura argentina, de las sucesivas refiguraciones de un sujeto nacional, y de la función estructuradora de este texto en la morfogénesis del género fantástico. Y evocaré también un seminario durante el cual nuestra colega de literatura comparada, Naget Khadda, nos presentó su trabajo sobre la novela argelina de los años 50-60 y observó a su vez el carácter funcional del texto apocalíptico, y su coincidencias estructurales con lo Fantástico.

Las investigaciones de Catherine Berthet, Sol Villacèque, y Sylvie Benitez nos indican, desde campos muy distintos, hasta qué punto el concepto de sujeto cultural puede suscitar espacios de encuentro teórico, y vuelven a introducir la **inestabilidad** que apuntaban también las colegas anteriormente evocadas.

El trabajo de Catherine Berthet sobre el cine español, consciente de una serie de convergencias, propone, a partir de la identificación de lo que llama el **sujeto cultural de la Transición**, paralelos que nos importa exponer. En primer lugar reconoce las dificultades que encontramos cuando intentamos fijar límites al sujeto cultural :

el sujeto cultural es un todo complejo cuyo rostro depende en parte del corte que realizamos, ya que las necesidades del análisis nos conducen a operar una selección en la diacronía y en la sincronía. (C.B.)

Por una parte Catherine Berthet explica que el sujeto cultural de la Transición «proyecta su dualidad en tanto inconciliable, entre el sujeto del deseo y el sujeto social»; por otra, compara el proceso de autonomización que reconoce en este sujeto con algunos fenómenos que describen otros investigadores del equipo — que trabajan sobre las minorías negras, el Maghreb, o Argentina — y concluye :

La difracción del sujeto encontraría, tal vez, una resonancia particular en los sujetos dominados (sujeto colonial o sujeto inhibido por una larga dictadura en el caso de España) que aspira a su emancipación. (C.B.)

Como Catherine Berthet, Sol Villacèque insiste, en su análisis de la obra de Roberto Arlt, en las tensiones que observa entre el sujeto del deseo y el sujeto cultural, es decir sobre :

la representación [...] del incesante combate entre el sujeto del deseo y el ideal del yo o sujeto cultural

Nuestra compañera describe «la escenificación del desdoblamiento del sujeto» en tanto fenómeno mediante el cual

el texto abre una zona de ambigüedad [...] donde emerge un sujeto colectivo, identificado como sujeto cultural

El cual sería a la vez una refiguración del sujeto cultural argentino, que Sol llama «*argentino nuevo*, producto de la *mescolanza*», y que reconoce como un «avatar del sujeto colonial». Ambas C. Berthet y S. Villacèque acuden a la imagen de la locura — «discurso psicótico», «sujeto esquizofrénico» — en las descripciones que nos proponen.

Centrado en la imagen del morisco en la literatura del siglo XIX el trabajo de investigación de Sylvie Benitez estudia el discurso identitario en el cual se construye «la figura poética del morisco rebelde» y sugiere que este discurso es «íntimamente relacionado con la constitución de una nueva identidad política (el estado liberal), y jalona los contornos de un

sujeto cultural» Observa además la relación que se establece entre la representación del morisco y el surgimiento de «una nueva concepción del individuo, de la libertad, y de la Historia» :

mientras que se había dado un proceso de desmemorización oficial, porque el moro representaba la parte oscura de la identidad española, se reivindica ahora ese herencia cultural en el momento en que España esta colonizando el norte de África. (S.B.)

Esta reflexión de S. Benitez sobre el proceso de identificación de los liberales (perseguidos, exiliados) con los moriscos y sobre la necesaria rehistoricización de las producciones que acompañan la empresa colonial y fomentan una vuelta de lo que la historia había reprimido nos conduce a cuestionar los límites del sujeto cultural colonial.

Sería interesante observar los puntos de coincidencia y las versiones diferenciales que nos señalan los estudios de Sylvie Benitez y François Martinez — cuya ponencia podemos escuchar en otro momento — sobre la construcción del objeto «morisco». François trabaja sobre los textos posteriores a la expulsión de los moriscos y analiza las condiciones de aparición de los elementos discursivos que organizan la representación de los moriscos. Nos propone así otra fase de refiguración del sujeto cultural, y nos indica las relaciones que se pueden establecer entre la construcción discursiva de un objeto «el morisco» y el proceso de estructuración de un sujeto.

Clément Akassi Animan expone un trabajo de investigación sobre :

la figura del hechicero/ brujo : construcción colonial del paradigma de lo anormal y modo de resistencia del sujeto cultural colonizado

Una vez más notamos la distinción o di-visión casi irreprimible que atraviesa el manejo de la noción de sujeto cultural, sea esta división referida a una ruptura en el curso diacrónico, una crisis socio-histórica, o enmarcada en las tensiones que caracterizan una situación colonial o post-colonial. Ya que Clément nos va a ofrecer un comentario directo de su estudio, quisiera sólo subrayar ahora algunos elementos de reflexión que éste nos proporciona. Según Clément la «construcción colonial del paradigma de lo anormal» :

se inscribe en el proceso de negación de los valores culturales del

Otro, es decir del negro, al mismo tiempo que participa del control del cuerpo / cuerpo social

Por una parte, por lo tanto, sugiere la existencia de dos posiciones de enunciación, una, desde la cual se genera la producción de figuras **anormales** sobre las que se edifica el orden social; otra desde la cual las prácticas —religiosa y/o sexual— que entran en la construcción de esas figuras se convierten en las bases de una empresa de resistencia-subversión.

El trabajo de Clément, al recalcar la función desestructuradora del orden que se otorga al cuerpo y a la sexualidad, apunta hacia los postulados de Victorien Lavou Zoungbo, que escuchamos en un seminario del Instituto de Montpellier y que podemos volver a escuchar aquí. Cuestionando los límites de la dialéctica del Mismo y del Otro, Victorien promueve un examen de la «representación» no sólo en tanto categoría discursiva sino también en su dimensión política. El «Otro» funciona como «construcción política, histórica y fantasmática», enmarcada en relaciones de dominación :

la situación colonial se estructura mediante un conjunto de coerción a la vez simbólica y física; engendra o reactiva discursos sobre la «belleza», la «raza», la «humanidad», la «predestinación», la «barbarie», la «cultura», el «cuerpo», el «olor»...

que supuestamente organizan lo Universal, la Historia. Coerción a la cual se oponen producciones de significación, elaboración de prácticas, lenguaje, memoria, y formas culturales de resistencia... formas sin embargo largamente **diferidas**, por el silencio e invisibilidad que las prácticas culturales dominantes les imponen. Partiendo de una rehistoricización de nuestras categorías es cómo, quizás, logremos desolidarizar nuestra mirada crítica de las construcciones históricas que la forman e informan.

desde qué lugares hablamos del sujeto colonial

pregunta V. Lavou y sugiere ante todo que lo consideremos como un espacio de tensiones, de luchas, de refiguraciones incesantes

Son estas nociones que encontramos sin duda en el trabajo de Clothilde Kwévi-Kayissa. Nuestra colega analiza en un poema de

Rigoberta Menchú las representaciones de la mujer indígena y los textos culturales que funcionan en la valoración del papel mítico y social de la mujer. Su estudio, que Clothilde nos presentará aquí, nos ofrece una valiosa reflexión sobre los procesos de rearticulación de una cultura indígena oprimida, a partir de formas poéticas reinventadas y, ante todo, desde la posición doblemente dominada de la mujer indígena. Su trabajo ejemplifica las tensiones que caracterizan el sujeto colonial, así como la refiguración que promueven los movimientos indios contemporáneos :

tres ideas principales descuellan de este poema : la valorización de la mujer asociada con la Naturaleza, una reflexión sobre la realidad de Guatemala [...] explotación, represión, exilio, y la evocación del pasado mitológico

Esta vuelta sobre los distintos aspectos de nuestra reflexión colectiva me permite ahora formular y comentar algunos resultados hacia los cuales tienden los trabajos mencionados.

En primer lugar, como lo anunciaba, me interesa una constante que ya Edmond Cros enunciaba como tema de reflexión en el V° capítulo de su libro publicado en 1995, capítulo titulado «Sobre las refiguraciones históricas del sujeto cultural». Las lecturas de las estructuraciones del sujeto cultural parecen reconocerlo sistemáticamente en una fase de «refiguración», relacionada con un período de aguda tensión socio-histórica. Se describen puestas en escena del sujeto cultural que contraponen a la continuidad cultural y a la coherencia integradora del proceso de identificación-sujeción, las discontinuidades críticas y los desplazamientos estratégicos de los límites que definen los «indicios de diferenciación» —reproduzco aquí los términos empleados por E. Cros en su descripción del S.C.

Conviene por lo tanto examinar los problemas planteados por los procesos que rigen las sucesivas refiguraciones del sujeto cultural, y considerar al respecto las continuaciones que las investigaciones del equipo han podido dar a la tercera, y doble pregunta que formulara Cros en el ya mencionado V° capítulo :

Peut-il ne pas produire de l'exclusion ? Où passe en effet la limite qui sépare l'assimilable du non-assimilable, ce que j'intègre de ce que je rejette ?

Si volvemos, como pude sugerirlo el año pasado en Baeza, sobre la experiencia de la subjetividad tal como la describe Benveniste en su artículo de 1958, y sobre varios trabajos teóricos que se propusieron examinar esta experiencia — pienso en particular en los de Luce Irigaray — nos damos cuenta de que el sistema de los pronombres dibuja una compleja topografía que no puede funcionar sino creando un lugar de exclusión, una forma vacía que permite a la estructura su existencia en tanto tal. La *no-persona* de la cual habla Benveniste, o el *ausente*, es el que garantiza el intercambio, las posibilidades de disyunción y de permutación de las personas.

No tendríamos por lo tanto una estructura dicotómica yo / otro, sujeto / objeto, sino una estructuración que depende de un doble régimen, o como dice Benveniste, de dos tipos de correlaciones específicas: por una parte el intercambio entre el sujeto y el no-sujeto, o entre el sujeto y el «buen objeto», y por otra la exclusión radical, que supone una violencia simbólica, pero también física, que se ejerce sobre la no-persona, o «mal objeto» u «Otro». El espacio de la interlocución, del intercambio, define la colectividad pero a su vez se define mediante la construcción de un vacío sin el cual este intercambio es imposible. Si admitimos que en este espacio de la interlocución es precisamente donde tiene lugar la cultura, entendemos que el sujeto cultural se estructura en primer lugar no tanto respecto a otras culturas sino fundamentalmente como lo que se opone a lo que las producciones culturales van a describir como no-cultura, y/o no-universal. Dicho de otro modo, su existencia depende de su capacidad de engendrar continuamente representaciones del *vacío*, o de la *nada* cultural, que corresponde al paradigma de lo no-humano, con todas a las redes de representaciones que, según los criterios de diferenciación imperantes en el campo cultural, se puedan asociar con esta *carencia*, que puede invertirse en exceso, cuando la *medida* define lo humano-cultural, universal. Desde el inmenso vacío de la tierra virgen o de la matriz, hasta el catastrófico abismo de la nada que, según nuestro colega Jean Antoine Diaz, enfrenta el sujeto occidental contemporáneo.

Las estrategias de construcción de objeto, que determinan la frontera externa de la cultura, pero también los límites internos que separan cada sector del campo cultural, es decir, en los términos de E. Cros lo *no-asimilable* por una parte, y lo *asimilable* por otra, constituyen un campo de exploración de los procesos de refiguración histórica del sujeto cultural. Otro rasgo de apertura y operatividad del concepto : en este campo la

sociocrítica parece cruzar las investigaciones realizadas en los estudios subalternos.

Quizás sea necesario ejemplificar brevemente estas hipótesis, volviendo a los trabajos del equipo, pero recordando ante todo los objetos que, según el admirable análisis de E. Cros, construye el texto del prólogo de Nebrija. El objeto explícito del discurso es la *lengua castellana*, destinada a volverse lengua nacional del imperio, y en este sentido el texto transcribe, nos dice Cros, el «acta de nacimiento del estado moderno». Este objeto define a su vez el sujeto que lo crea y crea sus funciones, el *letrado*, «aliado objetivo de los Reyes católicos». El surgimiento de este nuevo sector supone el desplazamiento de algunos límites, modificaciones al nivel de las estructuraciones internas del campo cultural, pero coincide a la vez con un desplazamiento de la frontera de lo cultural-humano-universal : la que corresponde a la doble expulsión en el contexto histórico, y la que corresponde al vacío que deja la exclusión del islam, en el texto, en la continuidad histórico-cultural, y en el campo cultural. Lengua e imperio fundamentan su salud en la *pureza*, los intercambios lingüísticos son *impuros* y provocan la degeneración de la lengua hebrea. Como son, o se vuelven impuros los intercambios religiosos, culturales, raciales... y un objeto se construye aquí implícitamente como tal, es decir esencialmente impuro, degenerado, contaminado, y ocupa el lugar de la no-persona, el «Otro» del cristiano viejo, o *cristiano nuevo*.

Las investigaciones del equipo destacan a menudo, en su análisis de las estructuraciones del sujeto cultural, la construcción de objetos (el morisco, el brujo, el primitivo, el traidor, el negro, etc.) pero sobre todo nos proponen una exploración de los distintos textos culturales que entran en el proceso de refiguración histórica del sujeto cultural. La relación que tienden a establecer entre S.C. y texto cultural pudiera indicarnos quizás que los textos culturales funcionan como una especie de *archivo* que acumula construcciones de objetos autorizadas, o de *estereotipos*, según el término que emplan Homi Bhabha, o Sander L. Gilman.

Siguiendo esta reflexión sobre los procesos de construcción de objeto que pueden permitirnos un acercamiento a las refiguraciones del sujeto cultural, conviene tal vez ahora que objetivemos nuestra práctica e interroguemos los objetos que creamos, o, dicho de otro modo, que rehistoricemos los objetos en los que creemos.

En primer lugar, algunos de nosotros aquí presentes, de Montpellier

y *d'ailleurs*, han iniciado desde el año pasado un cuestionamiento sobre los límites de lo *colonial*, y este Congreso se dedicaba precisamente a explorar los contornos del sujeto cultural colonial, y quizás de los distintos objetos *indígenas* que construye.¹

Dos anécdotas al respecto, que ilustran, pienso, algunos problemas planteados por Victorien Lavou, desde su trabajo sobre el ideologema presentado en el Congreso de Saint Matthieu:

En Francia nuestros estudiantes de primer año, a pesar de los conocimientos básicos que les damos sobre la historia latinoamericana, no son aparentemente capaces de distinguir entre lo que consideran como «indígenas indios» y lo que consideran como «indígenas negros», los estudios literarios favorecen esta indistinción ya que la producción que registra la influencia de la cultura afro-americana queda a menudo enmarcada, como «parte» algo aparte, en lo que llamamos *indigenismo*. Tampoco distinguen las categorías ante mencionadas de otra que acabo de descubrir el «indígena gaucho», porque caen en la trampa de algunas interpretaciones que asocian *indigenismo*, *criollismo* y *regionalismo* sin historicizar estas categorías.

A fines de los años 80, en EEUU un colega peruano lamentaba, en una conversación, la trágica situación del Caribe, que sólo tiene negros y mulatos, y carece de población india que pudiera «redimir» esta zona geográfico-cultural.

Cuáles son los lugares de lo colonial, debemos considerarlo como una serie de acontecimientos históricos, un proceso cultural, un contacto tenso y permanente con la alteridad, una coerción que vuelve posible el liberalismo? qué centros y que periferias habitan de antemano esta noción, qué indígenas encontramos en Francia y en qué sentido los afro-latinoamericanos son reconocidos como la «tercera raíz»? muchas preguntas que sin duda este Congreso nos ayudará a formular mucho mejor.

Para terminar, les señalaré unos proyectos de reflexión que nos fijamos en el Instituto de Montpellier. Primero, nos importaría descifrar la génesis histórica de las nociones de cultura y cultural, cuya formación en tanto objeto de conocimiento nos puede ayudar a entender mejor el concepto de sujeto cultural. Qué vuelve pensable la noción de cultura que manejamos hoy, y qué ha rechazado fuera de los límites de lo racionalizable esta misma noción.

1. texto / género, reflexión propuesta en Saint Matthieu.

En segundo lugar, y para completar esta difícil y arriesgada empresa de objetivación, nos proponemos seguir el cuestionamiento ya iniciado en las investigaciones del equipo que me tocó presentarles hoy, y que mis propios límites sin duda desvirtuaron. En efecto, varios trabajos exploraron las tensiones esquizofrénicas o psicóticas que parecen caracterizar el sujeto cultural, e insistieron en lo que llamaron el «desdoblamiento del sujeto»; como ya lo demostraba el título francés del ensayo de E. Cros, el encuentro con el campo psicoanalítico, cuando articulamos el concepto de sujeto, es hoy ineludible. La categorías y los objetos que maneja este campo entran por lo tanto en el nuestro, y de hecho los encontramos en el conjunto de los sectores de la producción cultural. La práctica científica se define a menudo según el modelo propuesto por el análisis y el investigador reconoce su posición en la del psiquiatra, olvidando quizá la dimensión terapéutica de la relación analítica. O, mejor dicho, olvidando la omnipresencia de la *enfermedad* como fenómeno social, cultural, racial, sexual; categoría cuya considerable difusión tiende a volver como *invisible*, pero que en los inicios de este campo de investigación se evidenciaba en el nombre mismo de la disciplina: el psicoanálisis es heredero de la psicopatología y de los trabajos que, al final del siglo XIX, asociaban el *trauma* con las representaciones de la vida moderna, y cruzaban a la vez las pautas del determinismo biológico, para caracterizar los grupos insanos y peligrosos, que amenazaban el cuerpo social. Remito, entre otros, a los ensayos de Gilman, y en particular a su análisis de la representación de la histeria en los escritos de Freud sobre el caso Dora (*L'autre et le moi. Stéréotypes occidentaux de la race, de la sexualité et de la maladie*, PUF, 1996). En algunos trabajos sobre la Argentina *fin de siècle*, que se dedicaban a la morfogénesis de género fantástico, tuve que cruzar esta problemática y sus múltiples redes discursivas. En otros términos, y para sintetizarla, existe un no-pensable del psicoanálisis que, como todos los campos del conocimiento, articula su *nomos* sobre la represión de su génesis histórica, y la ocultación de las condiciones históricas de su emergencia, como lo demuestra Bourdieu, en *Méditations pascaliennes* (1997). El objeto que constuye el psicoanálisis con Freud — como lo recuerda Louis Althusser, que plantea el problema de los conceptos importados y del campo teórico que le corresponde al psicoanálisis (*Psychanalyse et sciences humaines*, 1996) — es el concepto de neurosis, y el del carácter neurótico de nuestra civilización. Me permitirán acudir al texto de Althusser para plantear el problema:

Et si je ne voulais pas ici abuser d'une image, je rapprocherai la description que Lacan donne du sujet du discours, constamment hanté, comme par sa condition de possibilité absolue, par le lieu vide à partir duquel son discours est prononcé, de la situation de la psychanalyse elle-même qui, dans la réflexion de Lacan, est constamment hantée par le lieu qu'elle pourrait occuper dans le domaine de l'objectivité constituée. Où se situe la psychanalyse? Quel est son lieu? [...] Quelles sont ses frontières avec des disciplines existantes? (1996, 76)

Como lo sugería anteriormente, los desplazamientos considerables que inaugura el psicoanálisis en la organización interna del campo cultural, coinciden con la elaboración de una nueva frontera exterior, la que define el territorio que corresponde a la no-persona, en este caso, y esquematizando un poco para, digamos, acelerar, al objeto que se construye en tanto no-sujeto del discurso, es decir la mujer. Fundamentado en el determinismo biológico, el discurso psicoanalítico que estructura el campo de la cultura como el que se somete al orden simbólico enuncia la exclusión que le proporciona las condiciones de posibilidad de su existencia, es decir su posición, su lugar, oponiendo

quelque chose dont l'usage symbolique est possible parce qu'il se voit, qu'il est érigé. De ce qui ne se voit pas, de ce qui est caché, il n'y a pas d'usage symbolique possible." (J. Lacan, 1978, 315)

Hemos aquí una de las estructuraciones del sujeto cultural que nos identifica, o *sujeta*, a todos, una diferencia legítima que descansa en la jerarquía según la cual el orden simbólico «transciende literalmente a la mujer». La división jerárquica alto / bajo se articula sobre la construcción de la *eminencia de una visible evidencia*, que determina la no-universalidad de algunos humanos que se construyen en tanto carentes de falo, es decir cuyos órganos sexuales supuestamente no se ven, o, mejor dicho, deben permanecer invisibles, ocultos, y por supuesto vacíos, para que el edificio pueda erigirse.

Esta construcción saca su potencia de su trivialidad misma, es decir de las evidencias del sentido común, o *bon sens*, sobre las que articula los múltiples desplazamientos que opera, al convocar las categorías de distintos sectores del campo del concimiento; y también del carácter inalcanzable del «buen objeto» que construye, y cuya transcendencia se manifiesta en los análisis de algunos miembros del equipo: el «sujeto del

deseo». Éste aparece como el polo opuesto del sujeto cultural y nos indica el lugar que, para existir, el sujeto cultural reprime, algo parecido a ese oscuro objeto del cual Buñuel manifestó la irrepresentabilidad. Quizás conviene entonces que trabajemos también lo que este término construye y vuelve visible, para entender otros aspectos de los procesos de refiguración del sujeto cultural. Nos podemos preguntar, en particular, si la noción de inconsciente no funciona, de alguna manera, dentro de los últimos avatares contemporáneos de la filosofía del sujeto y de la conciencia. Importa subrayar entonces hasta qué punto los trabajos de investigación sobre la memoria y sus procesos de estructuración que Monique Carcaud-Macaire viene realizando y comunicándonos desde el Congreso de 97, parecen ineludibles para conseguir una formulación satisfactoria de este problema.

À PROPOS DE LA RELATION TEXTE CULTUREL, INTERTEXTE, SUJET CULTUREL¹

Monique Carcaud-Macaire
Institut de Sociocritique de Montpellier

Les éléments de réflexion théorique présentés ici prolongent les conclusions des différentes communications que j'ai été amenée à faire dans le cadre des précédents congrès de l'Institut. Elles s'ancrent également sur les données de synthèse qui constituent le bilan de l'activité de recherche de l'équipe de Montpellier dans son ensemble, pour ces deux dernières années, et que je rappellerai brièvement.

1. L'intertexte, le texte culturel comme *symptôme* de la spécificité d'une "formation morphogénétique"²

Le sujet en société et donc le sujet dans la culture ne peut échapper au "feuilleté" (je reprends à mon compte l'expression de R. Barthes) sémiotico-idéologique qui gère les représentations à un moment quelconque des circonstances socio-discursives qui sont la matière même de

1. Réflexions présentées à l'occasion du Congrès exceptionnel de l'Institut international de sociocritique, Guadalajara, octobre 2000.

2. Je manipule avec prudence cette notion dont on remarquera qu'elle est calquée sur la terminologie foucauldienne : cf. "formation discursive".

l'Histoire d'une société. Les travaux particuliers qui sont venus, au sein de l'équipe, nourrir la réflexion sur la notion de sujet culturel et son opérativité le montrent amplement. Ainsi ont été isolés, (ou suggérés, ou encore explorés) : le *sujet culturel chrétien* dans la péninsule ibérique au Moyen Âge (J. Raimond), le *sujet culturel espagnol du XIX^e* (Sylvie Bénitez), le *sujet contemporain* (J.-A. Diaz), le *sujet culturel de la transition* (C. Berthet Cahuzac), le *sujet culturel argentin, des années vingt ?* (S. Villacèque), *contemporain ?* (M. Soriano), le *sujet colonial blanc espagnol* (V. Lavou), le *sujet culturel colonisé* (cf littérature maghrébine/N. Khadda, cf poésie afro-cubaine/C. Akassi).

Les spécifications accolées à la notion de sujet culturel suggèrent un pan de questionnement théorique, sur lequel je reviendrai, dans le même temps qu'elles constituent des représentations procédant d'un feuilletage idéologico-culturel me semble-t-il lié, pour chaque cas, à l'infrastructure, niveau concret où est susceptible de prendre racine et configuration "véridique" parce que prescrite tel sujet culturel spécifique (c'est ainsi, du moins, que je le comprends, en espérant ne pas malmener les propositions théoriques avancées par Edmond Cros).

Il en va de même pour les objets construits (et on constatera qu'ils le sont toujours par rapport à une centralité) que ce soit

1) -dans/par l'objet culturel lui-même. Ont été inventoriés et commentés la *hechichería/homosexualidad* (cf. poésie afro-cubaine), *el negro* (cf. littérature équatorienne), *l'édén détruit* (cf. Rulfo), *l'Autre*, et le "je" littéraire (littérature argentine), le *morisco* (littérature espagnole du XIX^e), le couple *sujet inhibé/sujet émancipé* (cinéma espagnol de la transition), ou encore *l'universel*, et *l'être occidental* comme construction imaginaire contextualisée, historicisée.

2) -dans/par le discours critique. Ainsi le *desorden* (sexual negro) dans le cas du travail sur la poésie afro-cubaine : on y observe un alourdissement de la charge sémantique du mot "désordre" qui, sous la référence individuelle inscrit le poids du collectif. Ainsi *l'occidental* comme objet culturalisé, le *double* comme modalité fonctionnelle, le *cyclique* et *l'union des contraires* (chez Rulfo, entre autres), *l'héroïsation*, (littérature du XIX^e), la *rehistoricisation* des catégories (pur/impur, masculin/féminin) et la *conscience de sujet* ("el argentino nuevo"), pour ce qui est du regard critique porté sur la littérature argentine.

Cette réflexion s'enrichit, par ailleurs, du questionnement sur les

textes culturels. Ils sont nombreux à avoir été inventoriés, décrits et interrogés par les uns et les autres dans des champs de recherche parfois éloignés, et la confrontation des résultats de ces travaux isolés permet de pointer des convergences dont l'intérêt est loin d'être négligeable, lorsqu'il s'agit de s'engager vers une sociocritique de la culture. Un texte culturel qui fait retour, par exemple, est celui de l'*Apocalypse* fonctionnant dialectiquement en opposition avec celui du *jugement dernier* dans la littérature médiévale (travaux de Jeanne Raimond), ou venant déconstruire le texte de la *génèse* (Rulfo, Marie-Agnès Palaisi). Ici, déjà, un lisible s'affiche sous la forme artistique : l'apocalypse est une figure culturelle qui unit le début et la fin, inscrivant dans les textes concernés une problématisation de l'origine tout en y redistribuant des mythes de fondation. Dans le même temps, s'insinue un discours sur le syncrétisme culturel puisque les œuvres en question interdéconstruisent des opposés figés par le discours historique : chrétienté et Mozarabes pour l'un, le pré-hispanique et l'hispanique pour l'autre. Texte culturels et mythes semblent dès lors s'imposer comme étant des formes textuelles émergeant dans des circonstances historiques particulières, et face à des mutations sociales. Autres exemples "parlants" et conduisant la réflexion vers les mêmes aboutissements : l'Andalousie, l'Eden, le bucolique, la vie primitive, l'état de nature (opposé à l'état de culture), sont les textes culturels identifiés, et dont le dénominateur commun est le mythe de l'âge d'or, prompt à se réactiver, par phénomène compensatoire, semble-t-il, dans les œuvres dont le contexte génétique est marqué par la crise, individuelle, et/ou sociale et historique.

Cet inventaire appelle une remarque : plusieurs travaux, en effet, font état de la référence récurrente au conte merveilleux. Cet affleurement aussi ouvre au questionnement : s'agit-il d'un texte culturel, ou d'un modèle générique ? Dans ce dernier cas, le sujet culturel en gèrerait la reconfiguration sous de nouvelles formes, et en convoquerait alors la pertinence.

Ces constats un fois faits, il apparaît utile de les interroger, et de les intégrer dans une réflexion théorique d'ensemble.

Dans des travaux antérieurs il m'est arrivé à plusieurs reprises d'écrire que la création culturelle déconstruit et redistribue *symptomatiquement* des items de configuration antérieurement existants (le préconstruit socio-idéologique et culturel dont parle Edmond Cros). Les exemples qui viennent d'être rapportés le confirment aujourd'hui, de même qu'ils me

permettent de réintroduire des éléments de conclusions avancés antérieurement sous forme d'hypothèse de travail : il s'agit en premier lieu, de la notion de texte/modèle comme productivité. L'analyse du film *San Francisco* de Van Dyke (USA, 1936), par exemple, a été l'occasion de mettre en évidence la productivité d'une notion abstraite, l'élection, à la fois texte culturel, item, lieu et fragment discursifs, notion devenue autonome et convoquant des éléments morphiques similaires ou fonctionnellement ajustés. L'élection, "morphogène", serait l'un des éléments (et un **plein** de mémoire) fondamentaux pour une approche relevant de la morphologie fonctionnelle et applicable au texte filmique.

Ce sont des productivités de ce type qui semble-t-il, gèrent et alimentent le champ de la production culturelle, témoignant de ce qui pourrait être perçu comme relevant d'une "formation morphogénétique" étroitement dépendante du sujet culturel, et où s'initieraient les phénomènes d'interprétance et de spécification intervenant dans la constitution du "feuilletage" mentionné plus haut. Les lectures croisées et conjuguées de *San Francisco* et *Citizen Kane* vont dans le sens d'une confirmation de ce modèle théorique. Dans ces deux films, en effet, le religieux, le carnavalesque, la médiation et le passage constituent les éléments morphiques majeurs gérant les redistributions sémiotiques inclusion <—> exclusion, tragique <—> ludique, envers <—> endroit, ensemble d'opposés auxquels vient s'ajouter la figure d'hybridation.

A l'aune de l'analyse des textes filmiques et littéraires sur lesquels je me suis penchée, il semble évident que la notion de productivité ne suffit pas à rendre compte de la complexité d'une morphogénèse textuelle. En effet, l'ancrage scripturaire de figures dans la matière textuelle, de quelque nature qu'elle soit (linguistique, verbo-iconique, sonore, graphique) ne laisse pas de poser la question des stratégies qui s'avouent sous la singularité formelle et sémiotisante de l'œuvre. Ainsi dans le texte de Bakhtine "structures de l'énoncé", qu'a commenté Edmond Cros³, on relève une stratégie de captation, ici intégrée dans la situation d'énonciation et lisible sous la description du personnage et de son comportement :

"Prenons le chef de ce bureau ; regardons-le trôner au milieu de ses subordonnés : la personne nous rendra muets (...) Quel extérieur majestueux, quelle démarche imposante ! On dirait un aigle. Mais à peine sorti de la pièce pour gagner, papiers sous le bras, le cabinet du directeur, l'aigle se fait perdrix."

3. Séminaire de l'ISM, 1998. J'ignore si ce commentaire a fait l'objet d'une publication.

L'injonctif que l'on relève dans la citation correspond à une stratégie particulière d'inclusion du lecteur, invité ainsi à voir et à reconnaître l'objet de la dénonciation, exhibé de manière spectaculaire.

Par ailleurs, exemple théorique fourni à l'appui d'une démonstration, cette description correspond trait pour trait à celle qui pourrait être faite d'une séquence du film d'Eisenstein, *La Grève* (1926), où l'on voit représentée toute la hiérarchie de l'usine, du contremaître au directeur, par le biais de comportements analogues à celui décrit dans le texte de Bakhtine ; qui plus, est, dans ce film, la métaphore animale est elle-aussi utilisée⁴. Ici se trouve donc posée, comme pour ce qui est de l'apocalypse ou de l'Andalousie dans d'autres textes, la question de l'édification de l'image dans le mémoriel (quel "modèle", quel "gène", quelle productivité ?), et celle de la nature des mécanismes de réglage opérés (tiers interprétant et habitus sociologique intériorisé, entre autres).

Cet exemple, intéressant à plus d'un titre, permet également de poser la problématique de l'intertexte qui sourdrait d'un mécanisme identique de productivité morphogénétique. La morphogénèse "convoque l'intertexte" et il y a "identité de structuration entre texte culturel, effet de fond de la morphogénèse, et texte englobant" (E. Cros). La question complémentaire est de savoir selon quelles modalités ? Il me semble qu'on peut imaginer qu'un *morphogène*⁵ "sélectionne" des sèmes profonds, et/ou "convoque" des figures conceptuelles ancrées dans la mémoire culturelle, pour les produire ensuite comme représentations (structurées) de surface. En tout état de cause, l'identification de l'intertexte passe par la mémoire négociable/négociée par le sujet culturel, c'est du moins la proposition que je défends avec la théorie du tiers interprétant. Ce qui semble donc primordial dans le champ d'étude ainsi ouvert, c'est la **fonctionnalité**, plus que la nature même, des éléments identifiés sous l'explicite des textes analysés (cf la morphologie "fonctionnelle"). Les exemples à citer seraient nombreux et ici encore, les domaines d'investigation variés : déplacement de figures et transfert de sens lorsque l'on passe au sous-titrage d'un film, par exemple la réplique du commandant dans *The Road to Glory*, de H. Hawks, "You are the hero, I am the murderer" devient, dans la version française, "Vous êtes Saint Georges et je suis le dragon" ; variabilité des situations d'émergence de la figure du "Bon Sauvage", qui,

4. Dans une autre séquence, la caractérisation des personnages se fait par la surimpression, en gros plans, de têtes d'animaux sur les visages.

5. cf mes travaux antérieurs.

s'opposant à celle du "Mauvais civilisé", inscrit la fin de l'Histoire (cf travaux d'Ahmed Ben Naoum). Autre exemple, la fonctionnalité toute particulière du texte culturel de *la mulatta*, qui transcrit un déplacement culturel de la figure du Noir (cf travaux de Victorien Lavou et Clément Akassi), et dont la base "historique", intériorisée par les consciences culturelles, pourrait être cette mulâtre devenue la maîtresse/compagne de Thomas Jefferson.

S'agissant, encore, de mécanismes d'*engendrement de formes*, on peut imaginer qu'un sème morphogénétique profond "motive" des réalisations morphiques, ainsi la *métamorphose*, approchée à l'issue de l'analyse de plusieurs textes (J. Benet, M. Dib), ou encore le *monstrueux* (M. Dib, encore, cf les travaux de N. Khadda). La morphogénèse pourrait alors être vue comme fonctionnement transformationnel. Ces observations étant énoncées, il est temps à présent de poser les questions émergentes qui se font l'écho de la spécificité des recherches conduites à Montpellier.

La première est celle de la *lisibilité de l'élément morphique*, si étroitement dépendant de la "conscience imageante". Lisibilité et opérativité concernent différents niveaux : idéologique, psychanalytique, ou encore historique. La seconde a trait à la posture énonciative, à la *relation* qui existe *entre sujet culturel et énonciation*. On peut considérer que ce dernier intervient comme réalité conditionnant la situation énonciative, dans le même temps qu'il opère au niveau du sujet d'énonciation qui le parle dans/par les représentations que son discours structure et fait advenir. Si l'on se réfère au texte des *Cantigas*, par exemple, on constate que le sujet s'y énonce dans l'énonciation ("leemos", "avemos", non "savemos", "creemos") et s'inclut dans la projection qu'il fait de son destinataire. Tout discours en effet est biface, car il implique locuteur et auditeur en situation d'interlocution. Celle-ci se caractérise par une communauté discursive fondamentale et une compétence sémiologique commune, et tout énoncé implique une socialisation (cf. Barthes, Todorov). C'est pourquoi me semble évidente la permanence des phénomènes d'ajustage et d'interprétance (efficace du tiers interprétant), en corrélation étroite avec cette réalité fonctionnelle que sont "les états de langue", langue qui, comme nous le savons, doit son épaisseur à l'Histoire.

Dans ce questionnement relatif au sujet culturel⁶ et à ses modalités

6. On rappellera qu'il fonctionne dans un plurisystème où il se trouve confronté au sujet du désir, celui qui correspond à la nature, et qu'il se repère dans les médiations discursives (cf E. Cros, op. cit.).

d'intervention dans la création artistique, une autre interrogation à faire surgir est celle de la négociation (nécessaire, puisque les processus culturels génèrent des formes symboliques de caractère structuré) qui s'opère entre sujet culturel (quel impact ? quand ? comment ?) et sujet du désir. On se reportera à titre d'exemple, à la valorisation que les films de Saura réservent à la mémoire, à la régression, à la recherche du passé ou à la "revisitation" de l'Histoire. On peut tout aussi bien se reporter à la manière dont les films d'Almodovar valorisent, eux, le féminin, l'ambiguïté ou le double, dans toutes ses déclinaisons possibles (envers, reduplication, retour, reprise etc.). Comment l'invention (conditionnée) des formes spécifiques s'est-elle produite dans sa relation à la figuration, comment subjectivité individuelle et collective ont-elles alors fonctionné ? L'approfondissement théorique au moyen d'analyses poussées sur des objets diversifiés apparaît plus que jamais à l'ordre du jour.

2. Retour sur la terminologie notionnelle

Que ces questions émergentes ne nous leurent pas, la fécondité critique et théorique de la notion de sujet culturel ne saurait être remise en question : les travaux évoqués et la richesse des conclusions avancées en témoignent.

Reste néanmoins à interroger les spécifications de celle-ci, et à définir les modalités de son efficace dans les processus de morphogénèse culturelle. La manipulation du terme notionnel qu'opère le discours critique me pousse à revenir sur un certain nombre de points.

a) Cette notion de sujet culturel, telle que la définit Edmond Cros peut n'être utilisée que comme **notion opératoire**, permettant de théoriser des mécanismes, et d'en tenter la généralisation. Elle permet alors de promouvoir une théorie matérialiste de la culture.

b) Mais cette notion, par ailleurs, peut aussi être manipulée dans une **finalité descriptive**, catégorisante ; elle permet alors la saisie, par coupe, des formes et de leurs conditions d'émergence. Elle permet du même coup la visée explicative et assied la lecture matérialiste de l'objet culturel.

Les études déjà nombreuses qui ont été présentées, discutées, affinées en séminaires de recherche montrent des (re)figurations diverses et diversifiées du sujet culturel, émergeant dans des moments de crise. Ces différenciations, que pointent les analyses, montrent que le sujet culturel

s'inscrit lui aussi dans une **théorie des formes** : il est tout sauf stable. Le lexique utilisé pour l'évoquer est en soi révélateur de cette labilité et de cette complexité.

Au niveau du discours théorique, d'abord : "plurisystème" oui, mais peut-il être dit "espace" ? "lieu" ? "instance" ? La caractérisation spatiale ou personnalisante induit déjà un regard, régi par la quête de repères, et correspond à la fois à un point de vue et à un investissement de sujet.

Au niveau descriptif ensuite : la lexie "sujet culturel colonial", par exemple, induit pour sa part un questionnement : existerait-il une typologie des sujets culturels ? Le recours à l'adjectivation tendrait à le laisser supposer. Cette typologie, — si typologie il y a — est-elle liée à des circonstances particulières, ou pourrait-elle être dite circonstancielle ? Le sujet culturel n'est-il pas toujours "quelque part" colonisateur de l'être et de l'imaginaire individuels et collectifs ? D'où la nécessaire question des "objets construits" (cf *infra*), diffractables en objets construits objectifs, *ie* par le social, et objets construits subjectifs, *ie* par le critique et des modalités de leur construction.

En proposant la lexie "sujet culturel colonial", par exemple, ne revisite-t-on pas le terme "colonial" lui-même ? N'est-on pas en train de le reconfigurer, ce terme, dans un cryptage notionnel étroitement dépendant de notre appartenance (et donc de notre assujettissement) à un sujet culturel, de notre être-de-sujet-culturel, précisément ? Le concept de colonisation, en effet, inscrit à la fois la pratique elle-même, le champ du politique et le champ social. L'emploi du terme présuppose une représentation discursive dans laquelle intervient l'opposition *barbare/non barbare*, chacune de ces réalités correspondant déjà à une représentation culturelle gérée par son inscription dans l'Histoire. La notion ne saurait donc échapper à une **lecture** (ajustée, interprétante) à la fois historique et historisée. Pour illustrer ce propos, je convoquerai certaines conclusions des travaux de Naget Khadda : entre autres celles qui font état d'un écrivain auteur/médiateur entre deux langues et deux cultures, et dont le dire ne coïncide pas avec la mémoire culturelle de la langue qu'il emploie. Auteur pourrait-on dire "frappé d'hybridité", dans la mesure où, de facto, il est à la fois le civilisé et le barbare.

Pour en revenir à la lexie mentionnée, l'adjectif "colonial" relèverait, semble-t-il, de *marqueurs* spécifiques : colonisateur/colonisant <—> colonisé. Le sujet culturel correspond en conséquence à une notion englobante, qui gomme les aspérités et subsume le contradictoire. Des constats

éclairants sur ce point sont fournis par le travail de Victorien Lavou sur *Ekomo*, texte dont la préface en effet évacue le discours anti-colonialiste, propose une évaluation de l'auteur, présupposant une certaine conception de ce que doit être la littérature. Il s'agit donc d'une construction discursive dans laquelle s'énonce, ici encore, un sujet hybride.

Les différentes analyses semblent pointer ainsi des constantes (d'aspects, de fonctionnement) ; ce qui signifie, sans doute, qu'un prolongement possible de celles-ci est le questionnement de l'identitaire susceptible d'émerger après la décodification des images culturelles secrétées/générées par les sujets culturels dont l'une des fonctionnalités est la gestion du *dicible* et de l'*indicible*.

Prenons l'exemple du "sujet culturel colonisé" et de la transfiguration langagière des représentations discursives qui lui appartiennent. Différentes séries de travaux (Moriscos, Maghreb, littérature afro-latino américaine) montrent que des figures sont susceptibles de réémerger, en retour d'un refoulé social, comme stratégie et/ou moyen d'asseoir un avenir encore difficilement lisible par les sujets sociaux à tel moment de leur Histoire. On pourrait donc dire que ce sont les représentations culturelles, figures poétiques, textes culturels et intertextes qui en permettent la lisibilité.

S'agissant du sujet culturel colonisé, une sorte d'invariant semble exister : la double référence en conflit : se **montrer autre** pour se **dire soi**. Autre, c'est à dire conforme à l'image attendue et construite pour soi (rabattement du même sur l'autre). Ainsi, les écrivains du Maghreb se disent à la fois le même et l'autre, discours devenant la pierre angulaire d'un "toiletage" de l'Histoire ; ainsi le Morisque, héros romantique, est, paradoxalement, celui qui a colonisé l'Espagne... Ces divers toiletages de représentations officielles, ces transfigurations langagières sont des réponses à du discursif. Ce qui nous incite, dans une certaine mesure, afin de bien cerner les mécanismes morphogénétiques, à étudier la relation entre sujet culturel et champ du Politique.

Restera encore la question du **Pourquoi** ? Le Pourquoi de l'émergence de la figure, le Pourquoi du toiletage de l'Histoire.

ÉDITIONS DU CERS
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY

ROUTE DE MENDE
F-34199 MONTPELLIER CÉDEX 5
FRANCE

Tél. et fax 04 67 14 24 33 International +33 4 67 14 24 33

cers@alor.univ-montp3.fr

http://alor.univ-montp3.fr/CERS/

Voici un extrait de notre catalogue. Un catalogue complet avec la disponibilité et les prix de tous ces ouvrages est à votre disposition. Vous pouvez le demander par téléphone, par fax, par courrier électronique ou par courrier postal.

Revue *Sociocriticism*

I	1	Theories and Perspectives (1)
I	2	Theories and Perspectives (2)
II	1	Soviet Literature of the Thirties : a Reappraisal
II	2	Space and Ideology
III	1	
III	2	Social Discourse : a New Paradigm for Cultural Studies
IV	1	Social Discourse : a New Paradigm for Cultural Studies
IV	2	How to Read Bakhtin
V	1	Theories and Perspectives (3)
V	2	Theories and Perspectives (4)
VI	1-2	Lectures sociocritiques : domaine de langue espagnole
VII	1	Arguments et débats, I
VII	2	Arguments et débats, II
VIII	1	Productions textuelles latino-américaines
VIII	2	De la morphogenèse
IX	1-2	Formes textuelles et matériau discursif Rites, mythes et folklore
X	1-2	Histoire et déni de l'Histoire dans l'Espagne contemporaine : Almodóvar, Muñoz Molina, Ayala
XI.	1-2	Droit naturel — Droit de conquête
XII.	1-2	Image(s)
XIII.	1-2	Hacia una historiografía en el noroeste argentino
XIV.	1	Ideologías literatológicas y significación
XIV.	2	Culture et discours de <i>subversion</i>
XV.	1	Chronotopes : les espaces du temps

- XV. 2 Image(s) II
 XVI. 1-2 Rosismo y Peronismo: nudos históricos, prácticas literarias

Revue *Imprévue*

- 1978 1-2 Sociétés, mythes et langages
 1979 1-2 Idéologies et pratiques discursives
 1980 1 L'espace discursif de la marginalité
 1980 2 Repères de génétique textuelle :
 histoire, imaginaire, discours
 1981 1 Espaces idéologiques
 1981 2 Réflexions sur l'image
 1982 1 Fonctionnements textuels
 1983 1 Textologie et histoire I
 1983 2 Textologie et histoire II
 1984 1 Poésies engagées
 1985 1 Écrire l'espace
 1985 2 Discours du Je
 1986 1 Problème du Siècle d'Or
 1986 2 La guerre d'Espagne dans les produits culturels
 1987 1 Critiques et histoires littéraires
 1987 2 Histoire, idéologie et culture
 1988 1 Conceptualiser l'espace
 1988 2 Théorie(s) du texte et du genre
 1989 1 1492. La découverte comme événement interdiscursif
 1989 2 Schèmes discursifs
 1990 1 Recherches sur le roman, I. Afrique
 1990 2 Recherches sur le roman, II. Espagne et Amérique latine
 1991 1 Acteurs de l'histoire
 1991 2 La ville
 1992 1 1492. La découverte comme événement interdiscursif, II
 1992 2 Moyen âge
 1993 1 Cultures dominantes et phénomènes identitaires
 1993 2 Miscellanées
 1994 1-2 El indio, instancia discursiva
 1995 1 Río de la Plata. Littérature et société I
 1995 2 Río de la Plata. Littérature et société II
 1996 1 Convergences & divergences
 1996 2 Amour et conventions littéraires du moyen âge au baroque
 1997 1-2 Itinéraires du positivisme
 1998 1-2 Parcours. Hommage à Françoise Zmantar
 1999 1 La verdad de las máscaras :
 Teatro y vanguardia en Federico García Lorca

- 1999 2 L'interpellation du sujet dans l'essai chez Unamuno & Ganivet
 2000 1-2 Textos culturales regionales - Investigaciones sociocriticas
 2001 1-2 Encuentro con Juan Goytisolo

Collection « Co-textes »

- 1 Luis Martín Santos : *Tiempo de silencio*
 2 Francisco de Quevedo : *La hora de todos*
 3 Calderón de la Barca
 4 Mario Vargas Llosa
 5 Juan Goytisolo
 6 Gabriel García Márquez
 7 Miguel Ángel Asturias
 8 Lecture idéologique du *Lazarillo de Tormes*
 9 Alfredo Bryce-Echenique
 10 César Vallejo
 11 Julio Cortázar
 12 Luis Buñuel : *Los olvidados*
 13 Points de repère sur le modernisme
 14 Rubén Barreiro Saguier
 15 Miguel Delibes
 16 Vicente Huidobro
 17 Octavio Paz : *Libertad bajo palabra*
 18 Leopoldo Alas « Clarín » : *La Regenta*
 19-20 Ernesto Sábato
 21 Littérature et institutions dans le Moyen-Âge espagnol
 22 Juan del Encina (1492-1514).
 Le savoir et ses représentations (Monique de Lope)
 23 Luis Puenzo : *La historia oficial*
 24 Sociocritique de la musique de film, I. *Elisa vida mía* (C. Berthet)
 25 Sociocritique de la musique de film, II. *Carmen* (C. Berthet)
 26 Género y transgresión : el cine mexicano de Luis Buñuel
 (Gastón Lillo)
 27-28 Cinéma et Espagne franquiste
 29-30 L'histoire, la nation & l'ethnique dans le Mexique contemporain
 (Marc Morestin)
 31-32 Les *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán
 33 Poétique du fantastique
 34 Hommage à Alfredo Bryce Echenique
 35 Le roman néo-baroque cubain : Severo Sarduy,
 Guillermo Cabrera Infante
 36 *El Verdugo - Le Bourreau* de Luis García Berlanga

- 37 *¡Ay, Carmela!* de Carlos Saura :
Médiations textuelles et représentation de l'Histoire.
- 38 Jorge Luis Borges - *Les essais*.

Collection « Études sociocritiques »

- ALBANESE Ralph *Initiation aux problèmes socioculturels de la France au XVIII^e siècle* 1977
- BUSSIÈRE ANNIE (éd.) *Le roman espagnol actuel 1975-2000*
T. I. *Tendances et perspectives* 1998
T. II. *Pratique d'écriture* 2001
- CARCAUD-MACAIRE Monique, CLERC Jeanne-Marie
Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique 1995
- CROS Edmond *L'Aristocrate et le carnaval des gueux : étude sur le Buscón de Quevedo* 1975
Propositions pour une sociocritique 1982
Théorie et pratique sociocritiques 1983
De l'engendrement des formes 1990
D'un sujet à l'autre : sociocritique et psychanalyse 1995
Origine socio-idéologique des formes 1998
- DE LOPE Monique *Traditions populaires et textualité dans le Libro de buen amor* 1983
- FABRE Jean *Enquête sur un enquêteur : Maigret. Un essai de sociocritique* 1981
- FRANCO Jean *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez* 1988
- GARCÍA-BERRIO Antonio
Enrique Brinkmann. Semiótica textual de un discurso plástico 1981
- JOLY Monique, SOLDEVILA Ignacio, TENA Jean
Panorama du roman espagnol contemporain 1979
- MORA ESCALANTE Sonia Marta
De la sujeción colonial a la patria criolla 1995
- ZIMA Pierre *L'indifférence romanesque : Sartre, Moravia, Camus* 1988

Collection « Études critiques »

- BUSSIÈRE-PERRIN Annie
Le Théâtre de l'expiation. Regards sur l'œuvre de rupture de Juan Goytisolo 1998
- EZQUERRO Milagros
Théorie et fiction. Le nouveau roman latino-américain 1983
- PUISSET Georges *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier* 1987 (t. I)
1988 (t. II)

Série pédagogique

- NERIN Pablo, PARRA Rosa
Estructuras fundamentales de comunicación 1985

Série Actes

- 1 *Picaresque espagnole*
- 2 *Picaresque européenne*
- 3 *Opérativité des méthodes sociocritiques*
- 4 *La guerre d'Espagne dans les produits culturels*
- 7 *Publicité et psychanalyse*
- 8 *El indio, nacimiento y evolución de una instancia discursiva*
- 9 *Encuentro con Juan Goytisolo*

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN JANVIER 2002
DANS LES ATELIERS
DES PRESSES LITTÉRAIRES
À SAINT-ESTÈVE - 66240

D. L. : 1^{er} trimestre 2002
N° d'imprimeur : 19249

Prolongement d'un précédent numéro consacré au même thème (Sociocriticism Vol. XII 1 & 2), "Image(s) 2" s'attache à explorer de nouveaux lieux (portadas, discours télévisuel, image et Baroque) et à approfondir la réflexion sur certaines problématiques antérieurement abordées (création artistique et histoire culturelle, intertextualités).

On découvrira ainsi au fil des pages des approches critiques de films [Matador (Almodovar), Le Jardin des délices (Saura), Meu japonês Brasileiro (Mazzaropi), Mi querida señorita (J. de Armiñan), Alas de mariposa (J. Bajo Ulloa)], ainsi que des analyses portant sur des objets diversifiés (ex-votos, produits télévisuels, tableaux, texte utopique italien), chaque essai proposé contribuant à interroger à nouveau le champ des pratiques et des discours dans leur enracinement historique, et dans leur relation au sujet culturel.

Enfin, le volume se clôt sur un aperçu de la recherche théorique et critique conduite actuellement à Montpellier, dans la mouvance des travaux du professeur Edmond Cros.



Sociocriticism

Derniers numéros

XV, 1

Chronotopes : les espaces du temps

XIV, 2

Culture et discours de subversion

XIV, 1

Ideologías literaturoológicas y significación (Antonio Chicharro)

XIII, 1-2

Hacia una historiografía literaria en el noroeste argentino

XII, 1-2

Image(s)

XI, 1-2

Droit naturel, droit de conquête

X, 1-2

Histoire et déni de l'Histoire dans l'Espagne contemporaine

ISSN 2-902-879-53-9 0985-5939
121,35 FRF
18,50 EUR



**Éditions du CERS
Montpellier**