Numéro 8
Automne 2015

DOSSIER MONOGRAPHIQUE :

Quand le féminin se met en scène.

Variations textuelles, scéniques et visuelles autour des notions de *Type*, *Archétype* et *Modèle* dans les mondes ibériques et ibéro-américains (XXe-XXIe)

COORDINATRICES :
Isabelle CABROL et Corinne CRISTINI

Iberic@l

Revue Iberic@l, *Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*

Institut d'Etudes Hispaniques
Université Paris-Sorbonne Paris IV

31, rue Gay-Lussac, 75005 Paris
Courriel iberical@paris-sorbonne.fr
Site web iberical.paris-sorbonne.fr

Rédactrice en chef
Corinne Cristini

Secrétaire de rédaction
Renée-Clémentine Lucien

Coordinatrices
Isabelle Cabrol
Corinne Cristini

Auteurs

Jefferson Agostini Mello
Mercedes Álvarez San Román
Julie Amiot-Guillouet
Maria Araújo Silva
Christian Boyer
Bénédicte Brémard
Cécile Brochard
Isabelle Cabrol
Evelyne Coutel
Corinne Cristini
Xavier Escudero
Martine Heredia
Ralf Junkerjürgen
Maud Le Guellec
Renée-Clémentine Lucien
Camille Pouzol
Véronique Pugibet
Samuel Rodríguez
Vinciane Trancart

Relecteurs
Irina Enache
Alessandro Pucci

Metteur en page
Alessandro Pucci

Couverture
« *Carmen, la gitanilla* » de J.-G. CABROL

Copyright © 2015 Revue Iberic@l

Toute autre utilisation, reproduction, diffusion, publication ou retransmission du contenu est strictement interdite sans l'autorisation écrite du détenteur des droits d'auteur.

I.S.S.N. 2260-2534

Sommaire

I/ Dossier monographique :

9 **Introduction**
Isabelle Cabrol et Corinne Cristini

15 **Les muses andalouses de Julio Romero de Torres : renouvellement d'un type ou archétype ?**
Vinciane Trancart

39 ***Cristina Guzmán, profesora de idiomas*** **(1936) de Carmen de Icaza : mise en scène d'une nouvelle identité féminine pendant la guerre civile**
Xavier Escudero

51 **Des mises en scène du féminin. Frida Kahlo sous l'œil photographique de Gisèle Freund et de Lola Álvarez Bravo**
Corinne Cristini

69 **Esther Ferrer ou le corps de l'artiste comme matière première**
Martine Heredia

77 **Autobiographie et politique dans l'œuvre de la plasticienne cubaine Tania Bruguera**
Renée-Clémentine Lucien

85 **Una nueva vida en la ciudad. Las mujeres emigrantes del campo en el cine español de los albores del siglo XXI:** ***Solas*** **(1999),** ***Volver*** **(2006) y** ***La soledad*** **(2007)**
Mercedes Álvarez San Román

99 **Portraits de femmes et création au féminin dans la série télévisée espagnole** ***Mujeres*** **(2006)**
Evelyne Coutel

111 *Ana, Rosa, Marisa y Fran* : un chœur de femmes sur le devant de la scène espagnole. L'adaptation théâtrale du *best-seller* d'Almudena Grandes, *Atlas de geografía humana* (par Luis García-Araus et Juanfra Rodríguez, Centro Dramático Nacional de Madrid, Saison 2012-13)
Isabelle Cabrol

II/ Varia

133 Hacia los orígenes del mal. Consideraciones en torno a la violencia simbólica y los personajes femeninos en la narrativa de Espido Freire
Samuel Rodríguez

149 Maria Ondina Braga et les voix(es) de l'exil
Maria Araújo Silva

161 Égalités et inégalités de la réception de Bernardo Carvalho dans le marché littéraire français
Jefferson Agostini Mello

173 Le monstre domestique : de l' « infâmilier » dans quelques récits courts d'Emilia Pardo Bazán
Christian Boyer

185 Regard panoptique et dictature : la mise en scène de l'omniscience dans les romans du dictateur à la première personne
Cécile Brochard

195 *Barrio* : l'humour et le jeu comme armes
Julie Amiot-Guillouet

III/ Documents

213 Entrevista con Diego Lerman en torno a *Refugiado*
Véronique Pugibet

217 El círculo virtuoso de la crisis. Jóvenes directores españoles sobre su situación actual: *Una entrevista con Mar Coll, Alejandro Alvarado, Concha Barquero, Daniel Castro y Rodrigo Sorogoyen*
Ralf Junkerjürgen

IV/ Comptes-rendus

229 **Bruel, X., Giraud, P. H., Guillaume-Alonso, A. et Jouishomme, C.,** ***Le travail du visible. Claude Esteban et les arts plastiques***
Maud Le Guellec

233 **Mitaine, Benoît, Roche, David, Schmitt-Pitiot, Isabelle (dir.),** ***Bande dessinée et adaptation. Littérature, cinéma, TV***
Camille Pouzol

237 **Berthier, Nancy et Del Rey-Reguillo, Antonia (eds),** ***Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos***
Bénédicte Brémard

I/ Dossier monographique :

Quand le féminin se met en scène. Variations textuelles, scéniques et visuelles autour des notions de *Type*, *Archétype* et *Modèle* dans les mondes ibériques et ibéro-américains (XXe-XXIe)

Introduction

Isabelle Cabrol et Corinne Cristini
Université Paris-Sorbonne

Le présent volume s'articule autour de *la mise en scène du féminin* dans les mondes ibériques et ibéro-américains, aux XXe et XXIe siècles. Il comprend huit articles issus de la journée d'étude inter-axes du CRIMIC, Arts visuels et IBERHIS, qui s'est tenue à l'Institut d'Études ibériques le 5 juin 2014. Ce dossier propose une réflexion qui s'inscrit dans une démarche transdisciplinaire et dans le sillage des *gender studies,* et il questionne, à partir de différents supports, littéraires et visuels, la représentation du féminin dans le processus créatif, que la femme soit elle-même sujet de son œuvre, ou qu'elle soit l'objet de la création d'œuvres au féminin et au masculin.

Quarante ans après l'éclosion du concept d'écriture féminine, lorsque déferle la troisième vague du courant féministe, de très nombreux événements de l'actualité artistique et littéraire de ces dernières années placent la femme sur le devant de la scène. Et pose à nouveau, forcément, la question brûlante, et tant débattue ces temps-ci, de la théorie du genre, mais, également, celle de la création féminine et de la représentation de la femme dans les arts, tout en relançant les débats sur la différence. Au-delà des réseaux de recherche sur les écritures féminines et leurs publications spécialisées (*Asociación Española de Investigación e Historia de las Mujeres*, *Clio. Femmes, genre, histoire,* entre autres), nombreux sont les théâtres qui proposent aujourd'hui, en France, et souvent en marge de leur Saison, un cycle de lectures de textes écrits et dits par des femmes (« Voix de femmes », au Théâtre de l'Odéon)[1], un cycle de théâtre au féminin (Thé'âtrolab', « Le théâtre au féminin », au Théâtre de Saint-Maur des Fossés)[2], voire même un Festival (« Le Paris des femmes : festival d'auteures de Théâtre »,

1 Voir la présentation de la 2ème édition de « Voix de femmes », une coproduction Théâtre de l'Odéon/France Culture, en partenariat avec *Le Monde des livres* : « Une deuxième saison de ces lectures et rencontres dédiées aux écritures féminines, qui convoquent sur le plateau les voix des femmes qui écrivent et celles de femmes qui interprètent. Présenté par Jean Birnbaum, réalisé par Blandine Masson et Marguerite Gateau, lectures préparées par Caroline Ouazana ». *Cf.* 1er septembre 2015 <http://www.theatre-odeon.eu/fr/evenements/2013-2014/voix-de-femmes>.

2 Le théâtre de la ville de Saint-Maur des Fossés a proposé, dans le cadre du cycle « Théâtre au féminin », Saison 2014-15, « V.W. Une chambre à soi ». Traduction, adaptation et mise en scène de Marie-Paule

Théâtre des Mathurins)[3]. Les revues culturelles de genre destinées au grand public se portent bien, comme en témoignent la revue trimestrielle *Muze* et *Mito, revista cultural*, ou bien encore la section « Mujeres » du blog Sociedad de *El País*. Et l'on ne compte plus les Festivals et autres rencontres autour des créatrices (« Miradas de Mujeres », « Ellas crean », le « Festival International des écrits de femmes de Saint-Sauveur en Puisaye »), pour ne citer que quelques exemples.

Cette étude se place également sous le signe de plusieurs expositions artistiques, de créations théâtrales et cinématographiques et d'essais emblématiques. Mentionnons, parmi ces productions, l'exposition itinérante de l'Institut Cervantes *Desnudando a Eva. Creadoras del siglo XX-XXI*, qui rassemble depuis 2010 des œuvres de Frida Kahlo, Amalia Avia, Esther Ferrer, Concha Jerez, María Núñez, Susi Gómez[4] ou encore *Frida Kahlo, Diego Rivera. L'art en fusion*, la rétrospective parisienne sur le couple mythique de la peinture mexicaine, organisée par le Musée d'Orsay, en 2013-2014, au moment où la pièce *Frida Kahlo. Attention peinture fraîche*, de Lupe Vélez, était à l'affiche du théâtre Dejazet[5]. Par ailleurs, l'exposition de la Bibliothèque Nationale de Madrid intitulée *El despertar de la escritura femenina en la lengua castellana* a rendu hommage, en 2013, aux « pionnières de l'aventure littéraire » en Espagne[6]. Quant à *Atlas de geografía humana*, l'adaptation théâtrale du roman d'Almudena Grandes, représentée, à l'automne 2012, à Madrid, puis à Paris, la saison suivante, elle met en scène le destin de quatre femmes espagnoles contemporaines, faisant écho à une autre création collective, *Modèles*, présentée en France au Théâtre du Rond-Point, toujours à l'automne 2012[7].

L'art est-il sexué ou « se joue-t-il des genres[8] » ? « El espectro en camisón de lo femenino en literatura se convirtió en una antigualla más bien risible » pouvait-on lire, en 2012, dans les colonnes de *El País* sous la plume de Fernando Savater, qui soulignait : « La buena literatura no tiene sexo, ni siquiera género, pero cuando la escribe una mujer siempre será bautizada como literatura femenina[9] ». Est-ce encore possible, au XXIe siècle, de faire référence à *l'écriture féminine*, ou à la *création féminine*, comme le fait, pourtant, Lydie Salvayre, en 2012, dans son essai *7 femmes*, consacré à sept écrivaines chez qui elle analyse le « déchirement entre douleur et création », « sept folles…

Ramo ; co-adaptation et interprétation, Nathalie Prokhoris. Voir le site du théâtre : 1er septembre 2015 <http://www.theatresaintmaur.com>.

3 Ce Festival a été créé en 2012. 1er septembre 2015 <http://www.theatredesmathurins.com/spectacle.php?id= 19>.

4 *Desnudando a Eva* : cette exposition s'est tenue tour à tour, depuis 2010, en Allemagne, au Maroc, en Serbie, en République Tchèque, puis en Chine. La commissaire de l'exposition est Marisa Oropesa. Voir, à ce propos, le lien suivant : <http://pekin.cervantes.es/FichasCultura/Ficha83608_64_1.htm>.

5 *Frida Kahlo, Diego Rivera. L'art en fusion*, Paris, Musée d'Orsay, 9 octobre 2013-13 janvier 2014. On pourra consulter, à ce propos, le lien <http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/hors-les-murs/presentation-generale/article/frida-kahlo-diego-rivera-28821.html?tx>. *Frida Kahlo. Attention peinture fraîche*, pièce écrite et interprétée par Lupe Vélez (pièce à l'affiche du Théâtre Dejazet, entre le 9 octobre 2013 et le 13 janvier 2014).

6 *El despertar de la escritura femenina en la lengua castellana,* BNM, Madrid, 30 janvier-21 avril 2013.

7 GRANDES, Almudena, *Atlas de geografía humana*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2013. Adaptation théâtrale : Luis García-Araus. Metteur en scène : Juanfra Rodríguez. Pièce au programme du 22ème Festival Don Quijote : novembre 2013. *Modèles*, création du Théâtre du Rond-Point, Paris, automne 2012. Mise en scène : Pauline Bureau. Ecriture collective : Sabrina Baldassarra, Pauline Bureau, Benoîte Bureau, Laure Calamy, Sonia Floire, Gaëlle Hausermann, Sophie Neveux, Marie Nicolle, Emmanuelle Roy, Alice Touvet.

8 JOIGNOT, Frédéric, « L'art se joue des genres », *Le Monde culture et idées*, Paris, 06/03/2014.

9 SAVATER, Fernando, « Sentido y sensibilidad », *El País*, Madrid, 23/10/2012.

sept allumées pour qui écrire est toute la vie[10] » ? L'autoreprésentation (l'autofiction, l'autoportrait) est-elle réellement un genre plus prégnant dans les univers artistiques féminins ? Et ces œuvres dans lesquelles le féminin se met en scène peuvent-elles échapper aux poncifs sur le féminin ?

Dans une perspective diachronique, nous nous sommes penchés sur la mise en scène de ces clichés féminins dans la culture ibérique et ibéro-américaine : du type du XIXe siècle jusqu'aux stéréotypes qui perdurent, aujourd'hui encore, en passant par les modèles – imposés ou choisis – et les contre-modèles, nous interrogeons les codes sociaux et esthétiques de la représentation du féminin, ainsi que leur évolution et les différentes formes de transgression et de subversion. S'il est un concept qui a retenu tout particulièrement notre attention, c'est celui « d'archétype », souvent convoqué dans les discours sur le féminin : comment la littérature, et les arts en général, questionnent-ils ce modèle idéal, primitif, relevant d'un imaginaire ou d'un inconscient collectif ? S'agit-il de la beauté fatale du féminin, de l'archétype de la bonne mère, de la Madone, de l'épouse parfaite, qui s'appuierait sur le modèle de l'Ange dans la Maison (pour reprendre la très célèbre métaphore de Coventry Patmore, qui sera employée, en Espagne, par María del Pilar Sinués del Marco)[11], ou, plus tard, de son contrepied (« To kill the angel in the house », l'expression allait fonctionner cette fois comme symbole de l'émancipation de la femme, chez Virginia Woolf, en 1931, dans *Professions for Women*[12]) ?

Ce dossier sur la mise en scène du féminin se présente comme une galerie de portraits de femmes, à travers différents supports et genres, qu'il s'agisse de représentations textuelles ou visuelles. Il donne à voir ces types et ces modèles qui ont traversé l'art contemporain ibérique et ibéro-américain : pour le XIXe siècle, la gitane, la maja, la Sévillane, entre autres, et, au siècle suivant, l'épouse modèle, la femme adultère, la femme-poupée, la femme émancipée, le sex-symbol, la femme indépendante… Et, enfin, de nos jours, la femme-objet, la femme discriminée, la femme soumise, la femme travailleuse, l'intellectuelle… Une palette de figures, en somme, un portrait fragmentaire de l'identité féminine.

Les trois premiers articles du volume qui s'interrogent sur la mise en scène du féminin au travers de trois supports – la peinture, le roman et la photographie – s'inscrivent dans la première moitié du XXe siècle, en Espagne pour les deux premiers, et au Mexique pour le dernier, et s'articulent tout particulièrement autour du binôme tradition/modernité, tant sur le plan esthétique que culturel. Vinciane Trancart, qui dans son article « Les muses andalouses de Julio Romero de Torres : renouvellement d'un type ou archétype ? » s'est intéressée au motif récurrent de la femme à la guitare dans les tableaux du peintre cordouan Julio Romero de Torres, nous rappelle combien l'image de la femme dans la peinture du début du XXe siècle a encore fortement partie liée avec les « types » *costumbristas* du XIXe, qu'il s'agisse du type de la « gitane » ou de celui de « l'Andalouse ». L'article de Xavier Escudero « *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1936) de Carmen de Icaza : mise en scène d'une nouvelle identité féminine pendant la guerre civile » questionne le modèle féminin, non plus sous un angle plastique ou *costumbrista*, mais dans un contexte historique clé, celui de la guerre civile

10 SALVAYRE, Lydie, *7 Femmes (Emily Brontë, Marina Tsvetaeva, Virginia Woolf, Colette, Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Djuna Barnes),* Paris, Perrin, 2012.

11 Voir HIBBS-LISSORGUES, Solange, « Itinerario de una filósofa y creadora del siglo XIX : Concepción Jimeno de Flaquer », *in Regards sur les Espagnoles créatrices (XVIIIe-XXe siècle),* ÉTIENVRE, Françoise [Sous la direction de], Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelles, 2006, p. 120.

12 WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi (Conférence sur les métiers de la femme)* [1931, Texte traduit de l'anglais par Clara Malraux], Paris, Denoël, Bibliothèque 10/18, 2008.

espagnole. Quel portrait, quel modèle de la femme nous est brossé dans ce roman au féminin *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1936) de Carmen de Icaza ? Cette oeuvre nous invite à réfléchir sur le rôle de la femme dans la société espagnole de la première moitié du XXe siècle, oscillant entre son désir d'émancipation et l'obligation qu'elle a d'incarner un rôle traditionnel, dicté par l'idéologie dominante de l'époque. Dans son article « Des mises en scènes du féminin. Frida Kahlo sous l'œil photographique de Gisèle Freund et de Lola Álvarez Bravo », Corinne Cristini s'interroge également sur l'ambivalence du modèle féminin, mais dans un tout autre contexte, celui du Mexique des années 1940-1950, et à travers l'étude de la figure mythique de Frida Kahlo mise en scène par deux femmes photographes Lola Álvarez Bravo et Gisèle Freund. Le corpus photographique révèle, au-delà de cette double polarité (entre le type ancestral de la femme indigène et celui de la femme émancipée), la dimension archétypale du sujet.

Les cinq autres articles du dossier ont trait à la question de la mise en scène du féminin à la fin du XXe siècle et au XXIe siècle, convoquant de nouveaux supports et de nouvelles techniques (outre le théâtre, l'art de la performance, l'image filmique ou télévisée), autant de nouveaux moyens de théâtralisation et d'exacerbation de soi… lorsque le féminin peut enfin occuper le devant de la scène. Quel modèle incarne-t-il alors ? Doit-il transgresser les normes pour exister ?

C'est sous le signe de l'art de la performance et de l'exhibition du corps devenu matière même de la création au féminin que s'inscrivent les articles de Martine Heredia et de Clémentine Lucien. Dans son article intitulé « Esther Ferrer ou le corps de l'artiste comme matière première », Martine Heredia étudie les performances d'Esther Ferrer, cette artiste basque, pionnière du genre, qui, à partir de 1967, par la mise en scène de son propre corps, comme dans « Íntimo y personal » (1977), lutte par tout un jeu de transgressions contre la normalité d'un discours qui relève d'un regard masculin porté sur le féminin, revendiquant également son double statut d'artiste et de femme. Quant à Clémentine Lucien, elle s'est intéressée dans son article intitulé « Autobiographie et politique dans l'œuvre de la plasticienne cubaine Tania Bruguera » à cette performeuse cubaine qui, dans le sillage d'une autre grande performeuse Ana Mendieta à qui elle rend hommage, « expose son corps comme le lieu rituel d'un acte politique ». Cet art de la performance convoque, chez elle, la gestuelle théâtrale et se trouve pleinement traversé par la mémoire collective de son pays.

Outre ces représentations du féminin qui passent par le langage de la performance, d'autres mises en scène se donnent à voir par le biais de supports audiovisuels tels que le cinéma et la télévision. Dans son article intitulé « Una nueva vida en la ciudad. Las mujeres emigrantes del campo en el cine español de los albores del siglo XXI: *Solas* (1999), *Volver* (2006) y *La soledad* (2007) », Mercedes Álvarez San Román s'interroge sur le stéréotype des femmes migrantes, celles qui abandonnent la campagne pour la ville, à travers l'étude de ces trois films *Solas* (1999), de Benito Zambrano, *Volver* (2006), de Pedro Almodóvar, et *La soledad* (2007), ancrés dans la période de transition du XXe au XXIe siècle. Evelyne Coutel, pour sa part, s'est intéressée dans son article « Portraits de femmes et création au féminin dans la série télévisée espagnole *Mujeres* (2006) » à cette série au titre révélateur *Mujeres*, dont les épisodes furent diffusés entre septembre et décembre 2006 et qui a connu un réel succès en Espagne. Elle revisite essentiellement deux modèles féminins, celui de l'ange du foyer et celui de la femme fatale, incarnés respectivement par deux actrices espagnoles : Chiqui Fernández et Gracia Olayo. Enfin, l'article d'Isabelle Cabrol « Ana, Rosa, Marsa y Fran : un chœur de femmes sur le devant de la scène espagnole… », qui clôt le dossier, se présente comme emblématique

de cette étude sur la mise en scène du féminin, dans la mesure où il interroge le passage d'un genre à l'autre, du roman au domaine du théâtre, lieu de la mise en scène par excellence, tout en posant la question du double regard au Féminin/Masculin. L'étude de l'adaptation théâtrale du best-seller d'Almudena Grandes, *Atlas de geografía humana* (par Luis García-Araus et Juanfra Rodriguez, Centro Dramático Nacional de Madrid, Saison 2012-13), met en évidence l'image chorale d'une femme espagnole contemporaine, à la fois émancipée et rompue, qui se construit autour des figures stéréotypées de l'intellectuelle, la séductrice, la vieille fille et la femme infidèle.

Les muses andalouses de Julio Romero de Torres : renouvellement d'un type ou archétype ?

Vinciane Trancart
Docteure, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle – CREC (EA 2292)

Résumé : De 1908 à sa mort, en 1930, le peintre cordouan Julio Romero de Torres fait de la femme le personnage principal de son œuvre et l'associe à des éléments du folklore andalou, ce qui rappelle l'influence du *costumbrisme* et la prégnance du régionalisme. Pourtant, au-delà des topiques qu'il convoque et des types qu'il exploite, l'artiste confère à ses sujets une dimension symbolique, donnant lieu à de véritables archétypes féminins. Cet article étudie plus particulièrement le rapport de la femme à la guitare, sur des tableaux où l'instrument apparaît à la fois comme un objet folklorique et symbolique. Il permet de mettre en lumière l'insertion des modèles féminins dans la société contemporaine de Julio Romero de Torres, la réutilisation de types antérieurs et leur transformation en archétypes modernes, révélant combien peut être éloquent un instrument de musique, lorsqu'il est uni à un modèle féminin, paradoxalement, dans le silence du tableau.

Mots-clés : Peinture, Julio Romero de Torres, Musique, Folklore, Modernité, Andalousie, Type, Stéréotype, Archétype, *Costumbrisme,* Régionalisme, Symbolisme, Préraphaélisme, Gitane, Guitare

*

Resumen: Desde 1908 hasta su muerte, en 1930, el pintor cordobés Julio Romero de Torres hizo de la mujer la protagonista de su obra y la asoció con elementos del folklore andaluz, lo que demuestra la vigencia del costumbrismo y la influencia del regionalismo. No obstante, más allá de los tópicos que retoma y de los tipos que utiliza, el artista confiere a sus modelos una dimensión simbólica, creando verdaderos arquetipos femeninos. Este artículo analiza, especialmente, la relación entre mujer y guitarra, en cuadros en los que el instrumento aparece como objeto tanto folklórico como simbólico. Esto permite poner de relieve la inserción de los modelos femeninos en la sociedad contemporánea de Julio Romero de Torres, la reutilización de tipos anteriores y su transformación en arquetipos modernos, lo que revela lo elocuente que puede ser un instrumento de música, cuando está unido a un modelo femenino, paradójicamente, en el silencio de un cuadro.

Palabras clave: Pintura, Julio Romero de Torres, Música, Folklore, Modernidad, Andalucía, Tipo, Estereotipo, Arquetipo, *Costumbrismo,* Regionalismo, Simbolismo, Prerrafaelismo, Gitana, Guitarra

---

À partir de 1908, date à laquelle il présente à l'Exposition Nationale des Beaux-Arts le tableau *La musa gitana*, et jusqu'à sa mort en 1930, Julio Romero de Torres (1874-1930) fait de la femme le personnage principal de son œuvre picturale[1]. À lui seul, ce choix peut susciter des interrogations quant à la manière dont la femme est représentée sur ces tableaux. Pour comprendre sa démarche, il importe d'abord de rappeler que 1908 marque un tournant dans l'œuvre du peintre cordouan de trente-quatre ans, qui entre dans ce que les critiques considèrent comme sa période de maturité : entre 1906 et 1908, il a voyagé en Europe et a été marqué par les œuvres de la Renaissance italienne, le Préraphaélisme en Angleterre et le Symbolisme de Gustave Moreau en France, qui influenceront son œuvre à partir de ce moment-là[2]. En dépit de ces multiples influences extérieures européennes, sa production n'en est pas moins qualifiée par certains de « régionaliste[3] », car tous ses tableaux présentent des éléments du folklore andalou, notamment en référence au flamenco, genre esthétique gitano-andalou élaboré à partir d'airs et de danses populaires andalous. La présence de ces objets n'est pas sans rappeler les topiques du XIXe siècle. Néanmoins, dans le même temps, le peintre se détache des stéréotypes en conférant à ses sujets une dimension symbolique. On peut, dès lors, se demander s'il ne parvient pas à recréer, à partir des accessoires associés aux types féminins du siècle précédent, de véritables archétypes féminins.

1 LITVAK, Lily, « Julio Romero de Torres », in *Julio Romero de Torres*, Mercedes Valverde et Lily Litvak (éd.) catalogue de l'exposition organisée au Museo de Bellas Artes de Bilbao, du 7 octobre 2002 au 26 janvier 2003, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002, p. 44. BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo XX: 1900-1939*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, 3e éd., p. 168.

2 LITVAK, Lily, « Julio Romero de Torres », *op. cit.*, p. 19. BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura…*, *op. cit.*, p. 168.

3 BOZAL, Valeriano, *op. cit.*, p. 167.

Étant donné le grand nombre de tableaux de Romero de Torres qui mettent en scène des femmes, cet article s'intéresse exclusivement à ceux où elles apparaissent en portant une guitare, pour plusieurs raisons. D'une part, les formes de la guitare rappellent les courbes du corps féminin, ce qui explique l'intérêt plastique des peintres à les associer, comme le fait Julio Romero de Torres. D'autre part, il est remarquable que le peintre ait réalisé autant de tableaux avec des femmes à la guitare, dans une ambiance flamenca, alors même que, dans les spectacles flamencos, qui sont présentés au public dans les *cafés cantantes*, à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, les femmes ne jouent pas de guitare. Elles dansent ou chantent seulement. Au contraire, le guitariste, qui est aussi souvent le directeur du *cuadro* – nom donné à l'ensemble des artistes qui chantent, dansent et accompagnent musicalement le spectacle – est, dans l'immense majorité des cas, un homme[4]. Il s'agira donc, dans un premier temps, de comparer les œuvres de Julio Romero de Torres avec la réalité sociale dans laquelle elles s'inscrivent. Le peintre représente-t-il déjà la femme moderne, dans ce moment charnière que constituent la Belle Époque et l'entre-deux-guerres ? Ceci permettra de retrouver et d'analyser les types qu'il utilise, avant de montrer en quoi il les transforme et les renouvelle.

Représentation féminine VS pratique de la guitare ?

Dans l'ensemble de la production du peintre, au moins seize principaux tableaux représentent un personnage avec une guitare[5]. Sur treize d'entre eux, l'instrument de musique se trouve entre les mains d'une femme, tandis que dans les trois autres cas seulement, la guitare est aux mains d'un homme. Il apparaît d'emblée significatif que deux de ces trois tableaux représentent l'homme en position de jouer de cet instrument : *La musa gitana* (Figure 1) et *Alegrías* (Figure 2).

4 Voir par exemple le travail de PABLO LOZANO, Eulalia, *Mujeres guitarristas*, Sevilla, Signatura ediciones, 2009, 217 p. Pour une réflexion sur la représentation des femmes avec guitare dans la peinture au XIXe siècle, voir TRANCART, Vinciane, « Las tocaoras de flamenco en el escenario público a finales del siglo XIX: esplendor y miseria de una paradoja », *in Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*, María Isabel Morales Sánchez, Marieta Cantos Casenave et Gloria Espigado Tocino (éd.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, p. 175-185. 12 mars 2015 <http://www.cervantesvirtual.com/obra/-8/>.

5 On écarte *El arcangel San Rafael*, de 1925, sur lequel une petite figurine avec guitare apparaît sur le piédestal de l'Archange.

Figure 1 : *La musa gitana*[6]

Figure 2 : *Alegrías*[7]

6 *La musa gitana* / Julio ROMERO DE TORRES, 1908, huile sur toile, 97 x 158,5 cm, Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, depósito del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. 12 mars 2015 <http://www.carmenthyssenmalaga.org/exposiciones/2013/Romero_Torres/ficha_obra11.html>.

7 *Alegrías* / Julio ROMERO DE TORRES, 1917, huile et détrempe sur toile, 161 x 157 cm, Córdoba, Museo Julio Romero de Torres.

Sur ce dernier tableau, la posture du *tocaor* et la position de ses mains indiquent sans équivoque possible qu'il joue du flamenco, ce qui contribue au réalisme de la toile, dont le titre renvoie d'ailleurs à un type de danse flamenca accompagnée à la guitare. Il n'y a que dans la troisième œuvre représentant un homme avec guitare – qui est d'ailleurs chronologiquement la première des trois –, intitulée *Nuestra Señora de Andalucía* (Figure 3), que le guitariste n'est pas en position de jouer.

Figure 3 : *Nuestra Señora de Andalucía*[8]

Néanmoins, de même que pour la toile *Alegrías* (voir Figure 2), l'homme qui servit de modèle au peintre fut *Juanillo El Chocolatero*, un guitariste connu à cette époque à Cordoue, car il avait l'habitude de jouer au Café Suizo[9]. Julio Romero de Torres cherche donc une certaine fidélité à la réalité qui l'environne, le public local pouvant reconnaître sur ces tableaux un guitariste de la ville.

8 *Nuestra Señora de Andalucía* / Julio ROMERO DE TORRES, 1907, huile et détrempe sur toile, 169 x 200 cm, Córdoba, Museo Julio Romero de Torres.

9 LITVAK, Lily, *Julio Romero de Torres*, Madrid, Electa, 1999, p. 17.

Cette représentation fidèle à la société contemporaine est aussi perceptible sur les toiles représentant des femmes avec une guitare puisque, par contraste, aucune d'entre elles n'apparaît en train de jouer de l'instrument, comme on peut le constater dans les treize tableaux restants. Soit, la guitare est tenue sur la hanche, maintenue d'une main, comme dans *La copla* (Figure 4), une œuvre dont le titre renvoie au chant populaire.

Figure 4 : *La copla*[10]

10 *La copla* / Julio ROMERO DE TORRES, 1927, huile et détrempe sur toile, 188 x 82 cm, Córdoba, Museo Julio Romero de Torres.

Soit, l'instrument est porté horizontalement devant le buste à l'aide des deux mains, comme dans *Amarantina* (Figure 5).

Figure 5 : *Amarantina*[11]

11 *Amarantina* / Julio ROMERO DE TORRES, 1920, huile, collection particulière. Les dimensions de ce tableau, pourtant reproduit dans différentes sources, ne sont jamais spécifiées.

Soit, elle est maintenue de profil et à la verticale par le personnage, comme le fait *Pastora Imperio* (Figure 6).

Figure 6 : *Pastora Imperio*[12]

12 *Pastora Imperio* / Julio ROMERO DE TORRES, 1922, huile sur toile, 95 x 110 cm, Madrid, collection particulière.

Enfin, elle repose parfois simplement sur les genoux comme dans *Malagueña* (Figure 7).

Figure 7 : *Malagueña*[13]

13 *Malagueña* / Julio ROMERO DE TORRES, 1917, huile et détrempe sur toile, 110 x 80 cm, collection particulière.

Au moment où le flamenco commença à se développer, les femmes s'accompagnaient souvent à la guitare lorsqu'elles chantaient ou lorsqu'elles dansaient, car les artistes n'étaient pas encore complètement spécialisés mais, très vite, dans le cadre public, elles s'adonnèrent exclusivement à la danse et au chant ; c'est ce que reflète un tableau comme *Alegrías* (voir Figure 2[14]). En peignant des femmes avec guitare, l'intention de Julio Romero de Torres n'est donc pas de donner à voir des femmes guitaristes ni même musiciennes. D'ailleurs, pour l'allégorie qu'il fait de la Musique en 1905, sur le panneau de fresque murale qui porte ce nom, le peintre représente une femme jouant du piano et non de la guitare (Figure 8).

Figure 8 : *La música*[15]

En réalité, lorsqu'elle apparaît sur les peintures de l'artiste cordouan, la guitare n'est pas considérée comme un instrument de musique ; la femme n'apparaît pas non plus en qualité de musicienne, mais plutôt comme une muse inspiratrice du peintre. Ces toiles s'opposent aussi à celles où, traditionnellement, une femme était représentée jouant d'un instrument de musique dans les siècles précédents. Il s'agissait alors pour les peintres de mettre en scène indistinctement des artistes ou des prostituées ou de portraiturer des figures de la bourgeoisie ou de l'aristocratie. Dans ce dernier cas, il fallait mettre en lumière le raffinement de leur éducation, la peinture de ces femmes en musiciennes se voulant alors le reflet d'une culture savante et d'une classe sociale élevée.

14 Aujourd'hui encore, les femmes guitaristes professionnelles demeurent peu nombreuses dans le domaine de la musique flamenca.

15 *Alegoría de la música* / Julio ROMERO DE TORRES, 1905, panneau de fresque murale, 213 x 176 cm, Córdoba, Real Círculo de la Amistad.

Au contraire, les femmes que Julio Romero de Torres représente avec une guitare sont des personnages simples de son temps : elles font pleinement partie de la société andalouse de l'époque. Elles appartiennent souvent à des classes populaires, comme le montre leur habillement, ainsi qu'on peut le voir par exemple dans le cas de *Musidora* (Figure 9) ou de *La nieta de la Trini* (Figure 10).

Figure 9 : *Musidora*[16]

16 *Musidora* / Julio ROMERO DE TORRES, 1921, huile et détrempe sur toile, 112 x 177 cm, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.

Figure 10 : *La nieta de la Trini*[17]

Dans les deux cas, c'est le personnage de la servante qui porte la guitare. Elle est assise sur le bord du lit de l'artiste portraiturée par le peintre : dans le premier cas, il s'agit de l'actrice et réalisatrice française *Musidora,* de son vrai nom Jeanne Roques (1889-1957), emblème de la modernité et, dans le second, de la petite-fille de la célèbre *cantaora* de *malagueñas* surnommée *La Trini*[18]. Ces personnages féminins sont résolument contemporains, ce que confirme le fait que Julio Romero de Torres introduise régulièrement des éléments de modernité dans l'habillement féminin, comme les bas en soie, dans *La copla* (voir Figure 4). Les bas deviennent, en effet, un accessoire indispensable au moment où les jupes raccourcissent. Lily Litvak voit aussi dans les chaussures à talons et les cheveux relevés une marque de cette modernité[19]. Julio Romero de Torres propose donc une vision

17 *La nieta de la Trini* / Julio ROMERO DE TORRES, 1929, huile et détrempe sur toile, 113 x 117 cm, Córdoba, Museo Julio Romero de Torres.

18 De plus, en réalisant des portraits de cette manière, Julio Romero de Torres reprend des types sociaux aisément reconnaissables, notamment celui de l'artiste, avec le portait de la danseuse Pastora *Imperio*, ou encore celui de la prostituée, à travers la peinture de femmes nues allongées sur une couche, comme dans *La musa gitana*, *La nieta de la Trini* ; l'alliance des deux étant suggérée dans *Musidora*. Ces nus prennent pour modèle tant la Vénus de Titien que celle de Giorgione, l'*Olympia* de Manet ou encore *la Maja* (*desnuda*) de Goya et rappellent la prégnance du type de la femme, présentée de cette manière.

19 LITVAK, Lily, *Julio Romero…*, *op. cit.*, p. 49.

traditionnelle du rôle de la femme dans la société, en tout cas de sa fonction « genrée » dans le flamenco, tout en prenant en compte, de manière discrète mais bien présente, l'évolution de la mode féminine[20].

Réutilisation de types et permanence de stéréotypes

Si ces femmes avec guitare possèdent des traits gitans marqués et sont représentées comme des personnages de classe populaire et d'origine andalouse, on peut y voir l'influence encore prégnante du *costumbrisme* andalou sur Julio Romero de Torres. Tout au long du XIXe siècle, ce courant artistique a, en effet, donné lieu à un certain nombre de types féminins, c'est-à-dire des personnages représentant de façon préférentielle et de manière spécialement nette, pure et intense, les traits caractéristiques de groupes humains qui les possèdent dans la réalité de manière plus nuancée[21]. Certains de ces types ont été reproduits de façon durable, de sorte qu'ils persistent au XXe siècle sous la forme de stéréotypes déconnectés de la réalité[22]. Pour Joaquín Álvarez Barrientos, le *costumbrisme* a continué d'imprégner une grande partie de la littérature et des arts au XXe siècle[23]. Dans l'œuvre de Julio Romero de Torres, on retrouve ainsi pour l'ensemble de ces femmes à la guitare les traits typiques de la gitane et/ou de l'Andalouse. Outre le fait qu'elles sont brunes et ont généralement les yeux sombres, elles portent toutes une guitare – que l'on peut évidemment considérer comme un objet du folklore andalou, extrêmement présent dans l'iconographie *costumbrista*[24] et qui vient donc renforcer les traits caractéristiques de ce type féminin.

En plus de ces constantes, d'autres éléments – accessoires ou éléments de décor – apparaissent selon les tableaux, pour contribuer à donner à ces femmes le type de l'Andalouse ou de la gitane. À ce propos, les titres sont évocateurs comme *La musa gitana* ou comme tous les tableaux dont le titre fait référence au nom d'une *copla,* tels que *Malagueña, Carcelera, La copla,* ou encore *La consagración de la copla.* En outre, le paysage à l'arrière-plan rappelle le plus souvent la ville de Cordoue, avec presque systématiquement la présence du Guadalquivir. Dans *La consagración de la*

20 Prenant la femme comme modèle et sujet de son œuvre, Julio Romero de Torres réalise des portraits à partir d'un point de vue masculin, pour un public constitué essentiellement d'hommes. Ainsi, lorsqu'il présente ses œuvres aux Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, elles sont jugées, primées comme *La musa gitana* en 1908, ou rejetées, par un jury masculin.

21 SOURIAU, Anne, « Type », in *Vocabulaire d'esthétique*, Étienne et Anne Souriau (éd.), Paris, PUF, 2010, 3e éd., p. 1446. Ajoutons qu'au XIXe siècle, les types étaient des objets de cristallisation autour desquels s'articulaient tant la littérature et la peinture que la photographie naissante.

22 CAGNE, Jacques, « Delacroix, le Maroc et l'Orient. Fonctionnement du stéréotype dans l'œuvre picturale », in *The roles of stereotypes in international relations*, Rotterdam, RISBO, the Rotterdam Institute for Social Policy Research, Center for Socio-Cultural Transformation, 1994, p. 189.

23 ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, « Presentación: En torno a las nociones de Andalucismo y Costumbrismo », in *Costumbrismo andaluz*, Joaquín Álvarez Barrientos et Alberto Romero Ferrer (dir.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 11.

24 Voir notamment les œuvres de José García Ramos présentées et analysées dans MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA, *García Ramos en la pintura sevillana*, catalogue de l'exposition organisée de décembre 2012 à mai 2013 à Séville, Junta de Andalucía, 2012, 177 p.

copla (Figure 11), on peut même reconnaître, au second plan, une procession de la Semaine Sainte, avec le port de l'Image sainte, à proximité de l'église de Santa Marina de Cordoue.

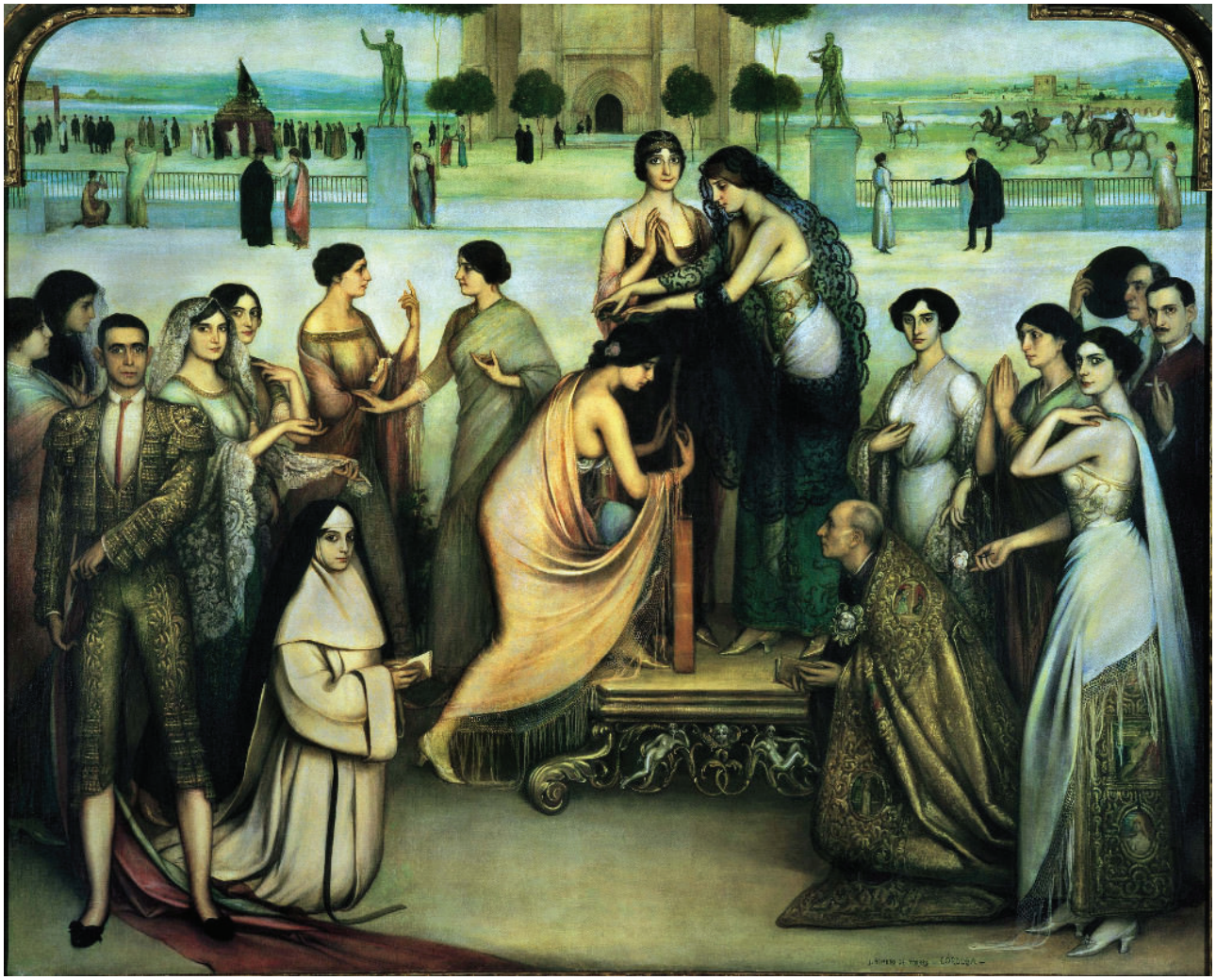


Figure 11 : *La consagración de la copla*[25]

25 *La consagración de la copla* / Julio ROMERO DE TORRES, 1912, huile et détrempe sur toile, 228 x 286 cm, Madrid, collection particulière.

Sur le même tableau, la jeune fille qui incarne la *copla* tient la guitare et fléchit le genou au moment d'être couronnée : elle porte le typique châle de Manille. De plus, elle s'incline devant une femme coiffée de la traditionnelle mantille noire en dentelle. Dans *Cordobesa* (Figure 12), la jeune femme porte, en plus de la guitare, deux accessoires masculins locaux : la cape espagnole et le chapeau cordouan, qui justifie à lui seul le titre du tableau.

Figure 12 : *Cordobesa*[26]

Dans *Pastora Imperio* (voir Figure 6), la célèbre *bailaora* gitane sévillane Pastora Rojas Monje (1887-1979) porte la traditionnelle robe à pois. *Musidora* elle-même, bien que française, prend des traits andalous, avec devant elle le chaudron de cuivre de Grenade dans lequel se dresse une tige de nard (voir Figure 9). Tous ces éléments donnent donc l'impression, qui n'est certes pas totalement fausse, que Julio Romero de Torres ré-exploite à l'envi les topiques du XIXe siècle et en fait même le noyau dur, permanent, de son œuvre. Ceci peut expliquer que certains critiques le présentent exclusivement comme régionaliste, mais c'est aussi sans doute l'une des raisons de son succès populaire, de son vivant. C'est également pour cela que Julio Romero de Torres n'a pas été considéré comme un peintre tout à fait novateur dans ces années de modernité et d'avant-garde européenne. Quoi qu'il

26 *Cordobesa*/Julio ROMERO DE TORRES, 1919, huile sur toile, 88 x 98,5 cm, collection particulière. 12 mars 2015 <http://lh3.ggpht.com/miespacioflamencom/R2VofUTYuoI/AAAAAAAACdg/01c1GxLCZLU/s800/romero+torres..jpg>.

en soit, son œuvre demeure un exemple probant du fait que les types du XIXe siècle demeurent au XXe siècle, contribuant à figer une image stéréotypée de la femme espagnole, réduite à ses caractéristiques andalouses.

Vision archétypale de la femme

Une telle lecture n'est cependant pas la seule possible. Influencé par le Préraphaélisme, Julio Romero de Torres est parfois mentionné comme un symboliste tardif[27] et, en effet, dans ses tableaux, la plupart des objets, couleurs, matériaux et personnages peuvent être analysés suivant une logique symbolique. Julio Romero de Torres puise dans le flamenco et dans le folklore andalou ce qui a été considéré comme une mythologie propre et, de fait, lorsqu'on pénètre son univers, on retrouve sans difficulté de nombreux archétypes, que l'on peut définir, à la suite de Carl Gustav Jung (1875-1961), comme des « formes imagées spécifiques de l'instinct », des « instincts innés qui, dans l'inconscient collectif servent en quelque sorte de socle à la vie consciente, se manifestent à celle-ci par émergence d'images[28] ». Comme nous allons le voir, les femmes représentées par Julio Romero de Torres peuvent répondre à cette définition de deux manières. D'une part, elles revêtent elles-mêmes un aspect archétypique ; d'autre part, on peut interpréter les scènes qui se déroulent au second plan du tableau, ainsi que le fait Lily Litvak, comme le fruit de leurs pensées, de leur méditation mélancolique, car toutes ont pour point commun d'exprimer des sentiments de nostalgie ou de tristesse[29].

Si l'on reprend la définition de Jung, les archétypes, qui forment « le contenu de l'inconscient collectif », sont des « types archaïques ou primordiaux, se réduisant à des images universelles qui existent depuis les temps les plus anciens ». Ils s'expriment, notamment, sous une forme élémentaire « dans les rêves et les visions[30] ». Par exemple, ces personnages féminins laissent souvent voir un sein ou les deux, une partie du corps humain qui revêt une symbolique forte, comme le rappelle le *Livre des symboles* sous-titré *Réflexions sur des images archétypales* :

> [Le sein] est lié biologiquement et symboliquement à la source vitale. […] La signification maternelle du sein est clairement un de ses aspects dominants […]. Associé à l'érotique et au sexuel, le sein connote le désir, la beauté de la forme, la plénitude et l'artifice. Tout est question de cacher et de dévoiler, de séduire et d'ouvrir à la consommation[31].

27 PEDRAZA, Pilar, « Mujeres entre dos mundos », in *Retratos de la Belle Époque*, Tomàs Llorens et Boye Llorens (dir.), [s. l.], El Viso, 2011, p. 42.

28 SOURIAU, Étienne, « Archétype », in *Vocabulaire…*, *op. cit.*, p. 164.

29 Notons que l'alliance parfois incongrue entre les figures du premier plan et le décor à l'arrière-plan crée une atmosphère irréelle qui conduit certains critiques à voir en Julio Romero de Torres un précurseur du Surréalisme. LITVAK, Lily, « Julio Romero de Torres », *Julio Romero…*, *op. cit.*, p. 49.

30 QUELLEC, Jean-Loïc LE, *Jung et les archétypes. Un mythe contemporain*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2013, p. 77.

31 THE ARCHIVE FOR RESEARCH IN ARCHETYPAL SYMBOLISM, « Sein », in *Le Livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales*, Köln, Taschen, 2011, p. 388.

À travers la mise en scène de ces femmes, Julio Romero de Torres joue précisément avec cette dissimulation ou ce dévoilement du sein, par le jeu des vêtements, des capes et des mantilles. En outre, « l'image du sein dénudé peut exprimer la supplication et un sentiment de vulnérabilité, comme on les trouve dans les scènes de pillage et de viol où des femmes implorent la pitié. À l'opposé, il peut signifier le pouvoir et une revendication de liberté […][32] ». Chez Julio Romero de Torres, le sein de la femme à la guitare conserve cette ambivalence : dans *Cordobesa* (voir Figure 12), le personnage féminin porte, de surcroît, un chapeau cordouan et une cape, tous accessoires masculins, ce qui pourrait renvoyer à l'archétype de la femme insoumise. Peut-être pourrait-on même y voir la représentation d'une femme en voie de libération ? De la même manière, un tableau comme *Musidora* (voir Figure 9), offre un exemple ambigu. Le corps des deux femmes représentées est, certes, offrande et soumission au plaisir masculin : la poitrine est légèrement ou presque intégralement dévoilée, de même que les jambes de l'actrice, grâce aux sensuelles jarretières, et la servante apporte la guitare couchée comme un présent et comme le corps de la femme allongée devant elle. Le chaudron de cuivre évoque le feu de la passion tandis que le nard blanc souligne la transparence du désir. Toutefois, dans le même temps, comme *La musa gitana* antérieure ou *La nieta de la Trini* postérieure (voir Figure 1 et Figure 10), ce tableau fait penser à l'*Olympia* de Manet, notamment par le regard de défi que le personnage lance au spectateur – ce qui avait beaucoup choqué lors de la présentation de l'*Olympia*, en 1863. On retrouve ce regard direct, signe d'insoumission, sur presque tous les tableaux évoqués ici, sauf cas extrêmes, comme lorsqu'un homme interpelle la femme du premier plan, ou lorsqu'il se trouve juste derrière elle, par exemple dans *Malagueña* (voir Figure 7) ou dans *Carcelera* (Figure 13).

32 *Ibid.*, p. 390.

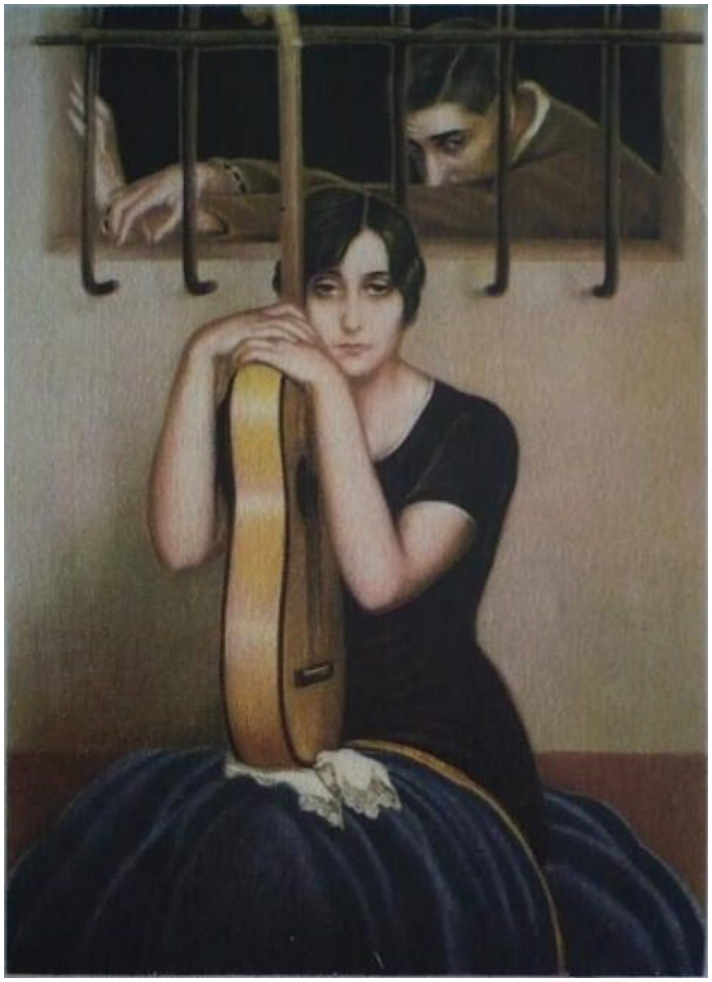


Figure 13 : *Carcelera*[33]

Dans ces seuls cas, la femme détourne le regard ou, du moins, ne défie pas le spectateur. Cette mise en scène est moderne ; le modèle est actif et non passif[34]. Comme le résume Pilar Pedraza, ces tableaux de la Belle-Époque et de l'entre-deux-guerres offrent donc bel et bien de l'image féminine une double facette[35], à la fois traditionnelle et moderne.

De plus, la dimension archétypique apparaît dans ces œuvres à travers les éléments qui se situent au second plan : selon Lily Litvak, les scènes se déroulant autour du personnage protagoniste doivent être interprétées comme le contenu de sa réflexion, le fruit de son introspection. Les

33 *Carcelera* / Julio ROMERO DE TORRES, 1919. En dépit de nos recherches, il n'a été possible de préciser ni la technique, ni le support, ni les dimensions, ni l'archive d'où provient ce tableau.

34 D'autant plus que la femme n'est pas idéalisée, comme dans *La musa gitana*. Cette femme nue avec un homme habillé fait aussi penser au *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1863), qui est également une référence moderne, même si elle est bien antérieure. Le manque d'idéalisation et l'inscription d'un nu dans un contexte contemporain avaient choqué chez Manet, parce que la peinture de femmes nues répondait auparavant à un prétexte allégorique ou mythologique.

35 PEDRAZA, Pilar, « Mujeres entre dos mundos », *Retratos…*, *op. cit.*, p. 41 et suivantes.

dimensions des personnages et le décor de l'arrière-plan, beaucoup plus petits, renverraient aussi à une autre temporalité – passée, correspondant aux souvenirs du personnage, ou future, comme projection de ses craintes, de ses peurs et de ses désirs. En réalité, la plupart, sinon l'ensemble de ces éléments du second plan peuvent faire penser à une image archétypale. On retrouve notamment la présence extrêmement forte d'Éros et de Thanatos. Ainsi en est-il pour *Malagueña* (voir Figure 7), un tableau sur lequel un homme enfonce sa main griffue dans le bras de la femme qui porte la guitare sur ses genoux, avec un linge posé dessus comme un suaire : on voit au second plan, près de la porte d'un cimetière symbolisé par la croix et le cyprès, un couple qui s'enlace, évoquant le désir, le plaisir sexuel ou, simplement, la pulsion de vie. La présence de ce couple contraste avec la représentation mortuaire d'une femme allongée qui apparaît également, abandonnée dans une flaque de sang par un homme qui s'éloigne en emportant l'arme de son crime. De façon similaire, dans *Cante Hondo* (Figure 14), de toutes parts, au premier comme au second plan, les scènes d'amour et de mort environnent la femme nue qui tient la guitare.

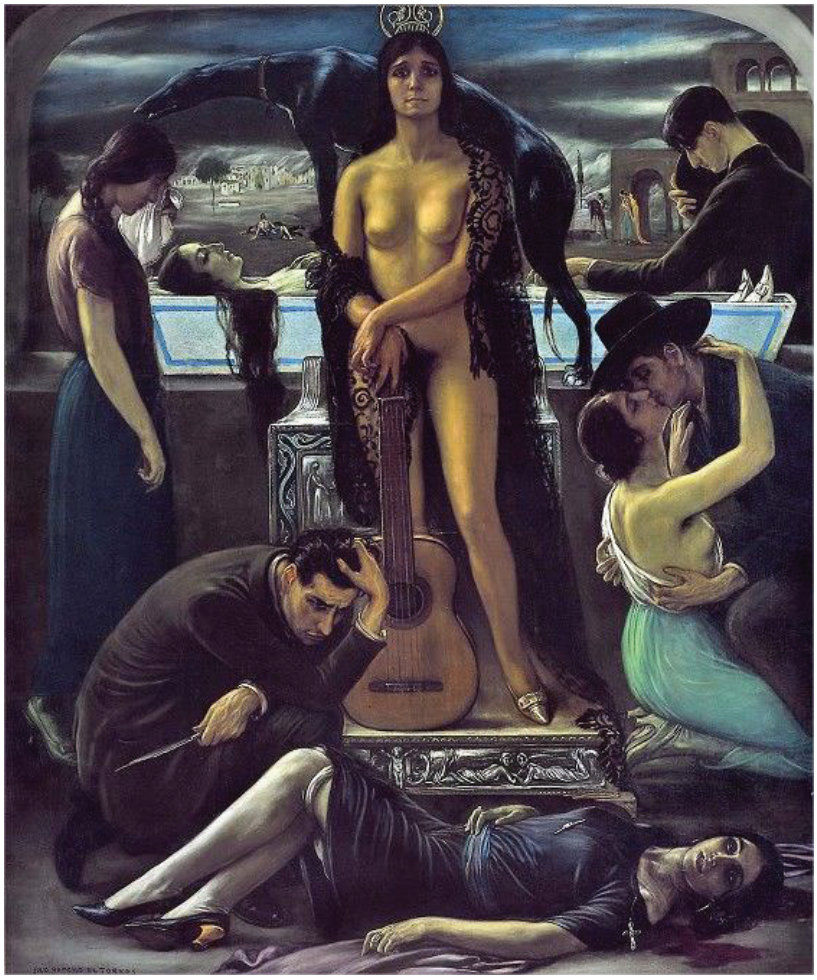


Figure 14 : *Cante Hondo*[36]

36 *Cante Hondo* / Julio Romero de Torres, 1929, huile et détrempe sur toile, 168 x 141 cm, Córdoba, Museo Julio Romero de Torres. 10 mars 2015 <http://www.museojulioromero.cordoba.es/?id=403>.

Le peigne qui retient sa mantille noire semble l'ériger en reine et en souveraine, de même que sa posture hiératique, sur le socle baroque. Sa nudité, alors qu'elle se tient debout, indique bien la permanence de la vie, mais la noirceur de son regard et du seul tissu qui la (dé)couvre symbolise davantage la fatalité qui l'entoure : devant elle, un amant paraît se repentir d'avoir tué la femme qui gît à ses pieds. De plus, à côté de ce personnage féminin qui forme l'axe de symétrie principal du tableau, un couple s'embrasse avec volupté, tandis que dans son dos, une autre femme est étendue dans un cercueil, sous le regard affligé de deux personnages, qui pourraient être les archétypes de la Sœur ou du Frère aidant et compatissant, si l'on suit les explications de Karen Signell[37]. Chaque personnage est ainsi susceptible de rappeler Éros ou Thanatos. À l'arrière-plan, en plus petit, les mêmes scènes se reproduisent, comme à l'infini, comme si le cycle de la vie à la mort passait éternellement par une passion et sa fin tragique. Le chien noir, quant à lui, possède à son tour une symbolique double. Associé à la mort dans la mythologie, il n'en est pas moins le « plus fidèle ami de l'homme ». En effet, « dans son rôle de psychopompe, nous entraînant entre les extrêmes des ténèbres et de la lumière intérieures, de la vie et de la mort, [le chien] nous apparaît tantôt comme un agresseur, tantôt comme un guérisseur[38] ». Sur le même tableau, le lévrier représenté, qui était d'ailleurs l'animal de compagnie du peintre, semble hurler à la mort tout en veillant sur la défunte : il apparaît donc effectivement comme un symbole ambivalent. Par ailleurs, la psychanalyste Karen Signell défend l'idée qu'il existe une spécificité des rêves féminins : il y aurait, selon elle, des archétypes propres à l'inconscient féminin. Précisément, on retrouve dans les tableaux de Julio Romero de Torres certaines des figures archétypales qu'elle décrit. La psychanalyste rapporte les éléments suivants : « J'ai été frappée de voir à quel point les psychès et les rêves des femmes sont dominés par les archétypes de la Femme agressée et de l'Agresseur[39] ». Cet archétype est présent au second plan sur plusieurs tableaux que nous avons mentionnés, comme dans *Malagueña* (voir Figure 7), ou encore dans le tableau que nous venons d'analyser, *Cante Hondo* (voir Figure 14). Selon la psychanalyste jungienne, « les rêves des femmes modernes révèlent également de nouvelles formes de force féminine archétypique », parmi lesquelles on relèvera d'abord « la compagne archétypique agissant comme une sœur (une aide provenant de l'inconscient)[40] ». Précisément, les femmes à la guitare dans *Musidora* (voir Figure 9) ou dans *La nieta de la Trini* (voir Figure 10) semblent jouer ce rôle de femme aidante, de confidente, par leur proximité physique et l'orientation de leur corps, comme une figure protectrice pour la femme allongée. Selon Karen Signell, il existe aussi des « figures archétypiques mâles qui apparaissent souvent dans les rêves des femmes modernes[41] ». Parmi elles, on trouve l'Amant, le Compagnon et le Frère. Un personnage comme l'Amant ou le Compagnon apparaît effectivement dans *Carcelera* (voir Figure 13). Si le titre du tableau fait allusion à une *copla* flamenca et signifie « geôlière », la jeune femme porte aussi sur les genoux un mouchoir blanc qui peut indiquer la peine qu'elle éprouve, tandis que l'homme situé derrière elle – l'homme de ses pensées, si l'on suit l'interprétation de Lily Litvak – est emprisonné. Cet homme peut alors faire penser à un amant, un compagnon ou un frère. De nouveau, la figure

37 SIGNELL, Karen A., *La Sagesse du cœur. Voyage dans l'inconscient féminin*, trad. Louise Drolet, Canada, Le Jour, 1992 [1990], p. 58.

38 THE ARCHIVE FOR RESEARCH IN ARCHETYPAL SYMBOLISM, « Chien », *in Le Livre des symboles…, op. cit.*, p. 296-298.

39 SIGNELL, Karen A., *La Sagesse du cœur…*, *op. cit.*, p. 57.

40 *Ibid.*, p. 58.

41 *Ibid.*

féminine permet une lecture ambiguë, car elle peut être à la fois source d'amour et de liberté grâce à l'art de la guitare qu'elle tient dans les mains et, parallèlement, on peut la voir comme une cause d'enfermement, ainsi que le suggèrent à la fois le titre de la toile et le manche de l'instrument, transformé en barreau de prison.

En conséquence, les tableaux de Julio Romero de Torres sont propices à plusieurs lectures, dont une mythologique, qui permet de voir les femmes comme des archétypes, notamment celui de la femme fatale : celle-ci se déplace avec un couteau comme dans *La copla* (voir Figure 4) et transporte avec elle cet instrument aux courbes si féminines, qui est ici symbole de sa propre beauté. On retrouve aussi l'archétype de la Mère, dans *Malagueña* ou *Cordobesa* (voir Figure 7 et Figure 12), à travers le symbole ambivalent de la guitare posée sur les genoux, qui fait office d'« unique enfant[42] » et qui est en même temps, par sa verticalité, un évident symbole phallique[43].

En définitive, les tableaux de Julio Romero de Torres invitent à de multiples lectures : la première, sociale, montre que le peintre cordouan peint des femmes de la société traditionnelle, en reflétant fidèlement la pratique « genrée » du flamenco, tout en tenant compte de l'évolution de la mode féminine. Toutefois, s'il se sert du type de la femme andalouse et gitane, omniprésente dans son œuvre, signe de la permanence des stéréotypes au XXe siècle, il les transforme, néanmoins, en offrant une vision archétypique de la femme, beauté fatale, dont les rêves sont typiquement féminins.

Ces femmes avec guitare, inspiratrices de Julio Romero de Torres, feraient alors figure de muses, agissant paradoxalement dans le silence, puisque aucune ne joue de guitare. L'instrument à cordes, quant à lui, ne possède pas de symbolique universelle. Il revêt bien une connotation populaire et andalouse, mais se voit ici conférer un nouveau statut, qui peut surprendre, s'agissant d'un instrument de musique : son immobilité suggère encore plus fortement la méditation et le silence, celui-ci étant symboliquement, dans toutes les traditions sacrées, « la seule façon d'accéder aux plus profonds mystères », le seul moyen de « faire surgir une vérité supérieure[44] ».

Bibliographie

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, « Presentación: En torno a las nociones de Andalucismo y Costumbrismo », in *Costumbrismo andaluz*, Joaquín Álvarez Barrientos et Alberto Romero Ferrer (dir.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 11-18.

42 « "Retrata" mujeres de copla que cantan la copla y la crean con guitarra, su único hijo, en las rodillas ». LITVAK, Lily, *Julio Romero…*, *op. cit.*, p. 46.

43 Symbole multiple, la guitare rappelle donc par ses formes les courbes féminines et, selon sa position sur les genoux ou dans les bras du personnage féminin, elle renvoie à la fois à la virilité masculine et à la fragilité d'un enfant.

44 THE ARCHIVE FOR RESEARCH IN ARCHETYPAL SYMBOLISM, « Silence », in *Le Livre des symboles…*, *op. cit.*, p. 676.

BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo XX: 1900-1939*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, 3e éd., 700 p.

CAGNE, Jacques, « Delacroix, le Maroc et l'Orient. Fonctionnement du stéréotype dans l'œuvre picturale », in *The roles of stereotypes in international relations*, Rotterdam, RISBO, the Rotterdam Institute for Social Policy Research, Center for Socio-Cultural Transformation, 1994, p. 189-210.

LITVAK, Lily, « Julio Romero de Torres », in *Julio Romero de Torres,* Mercedes Valverde et Lily Litvak (dir.), catalogue de l'exposition organisée au Museo de Bellas Artes de Bilbao, du 7 octobre 2002 au 26 janvier 2003, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002, p. 15-78.

–, *Julio Romero de Torres*, Madrid, Electa, 1999, 63 p.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA, *García Ramos en la pintura sevillana*, catalogue de l'exposition organisée de décembre 2012 à mai 2013 à Séville, Junta de Andalucía, 2012, 177 p.

PABLO LOZANO, Eulalia, *Mujeres guitarristas*, Sevilla, Signatura ediciones, 2009, 217 p.

PEDRAZA, Pilar, « Mujeres entre dos mundos », in *Retratos de la Belle Époque*, Tomàs Llorens et Boye Llorens (dir.), [s. l.], El Viso, 2011, p. 39-48.

QUELLEC, Jean-Loïc LE, *Jung et les archétypes. Un mythe contemporain*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2013, 453 p.

ROMERO DE TORRES, Julio, *Alegoría de la música*, 1905, panneau de fresque murale, 213 x 176 cm, Córdoba, Real Círculo de la Amistad.

–, *Alegrías*, 1917, huile et détrempe sur toile, 161 x 157 cm, Córdoba, Museo Julio Romero de Torres.

–, *Amarantina*, 1920, huile, [dimensions inconnues], collection particulière.

–. *Cante Hondo*, 1929, huile et détrempe sur toile, 168 x 141 cm, Córdoba, Museo Julio Romero de Torres. 10 mars 2015 <http://www.museojulioromero.cordoba.es/?id=403>.

–, *Carcelera*, 1919 [pas d'autre indication connue].

–. *Cordobesa*, 1919, huile sur toile, 88 x 98,5 cm, collection particulière. 12 mars 2015 <http://lh3.ggpht.com/miespacioflamencom/R2VofUTYuoI/AAAAAAAACdg/o1c1GxLCZLU/s800/romero+torres..jpg>.

–, *La consagración de la copla*, 1912, huile et détrempe sur toile, 228 x 286 cm, Madrid, collection particulière.

–, *La copla*, 1927, huile et détrempe sur toile, 188 x 82 cm, Córdoba, Museo Julio Romero de Torres.

–. *La musa gitana*, 1908, huile sur toile, 97 x 158,5 cm, Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, depósito del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. 12 mars 2015 <http://www.carmenthyssenmalaga.org/exposiciones/2013/Romero_Torres/ficha_obra11.html>.

–, *La nieta de la Trini*, 1929, huile et détrempe sur toile, 113 x 117 cm, Córdoba, Museo Julio Romero de Torres.

–, *Malagueña*, 1917, huile et détrempe sur toile, 110 x 80 cm, collection particulière.

–, *Musidora*, 1921, huile et détrempe sur toile, 112 x 177 cm, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.

–, *Nuestra Señora de Andalucía*, 1907, huile et détrempe sur toile, 169 x 200 cm, Córdoba, Museo Julio Romero de Torres.

–, *Pastora Imperio*, 1922, huile sur toile, 95 x 110 cm, Madrid, collection particulière.

SIGNELL, Karen A., *La Sagesse du cœur. Voyage dans l'inconscient féminin*, trad. Louise Drolet, Canada, Le Jour, 1992 [1990], 360 p.

SOURIAU, Anne et Étienne (éd.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010, 3e éd., 1493 p.

THE ARCHIVE FOR RESEARCH IN ARCHETYPAL SYMBOLISM, *Le Livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales*, Köln, Taschen, 2011, 807 p.

TRANCART, Vinciane, « Las tocaoras de flamenco en el escenario público a finales del siglo XIX: esplendor y miseria de una paradoja », in *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*, María Isabel Morales Sánchez, Marieta Cantos Casenave et Gloria Espigado Tocino (éd.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, p. 175-185. 12 mars 2015 <http://www.cervantesvirtual.com/obra/-8/>.

TRANCART, Vinciane, *Accords et désaccords. Pratiques et représentations de la guitare, à Madrid et en Andalousie, de 1883 à 1922*, thèse de doctorat soutenue à l'université Paris 3 en 2014, sous la direction de Marie Franco, 2 décembre 2015, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01179625>.

Cristina Guzmán, profesora de idiomas (1936) de Carmen de Icaza : mise en scène d'une nouvelle identité féminine pendant la guerre civile

Xavier Escudero
Université du Littoral Côte d'Opale – H.L.L.I. (EA 4030)

Résumé : *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, roman de Carmen Icaza, décrit l'itinéraire d'une jeune mère veuve engagée dans une aventure qui la mènera à redéfinir son identité de femme espagnole dans l'Espagne des années 1936. Entre revendication libertaire et moderne et rappel du rôle traditionnel dévolu à la femme, le personnage féminin traverse les différentes demeures de son identité dans une mise en scène orchestrée par le « roi de l'acier », riche industriel déterminé à sauver son fils de la maladie. Entre conte social et roman théâtral voire cinématographique, *Cristina Guzmán* lève le voile sur une écriture féminine qui interroge tant la maternité que le désir de liberté dans un contexte de guerre civile.

Mots-clés : roman, identité féminine, mise en scène, Guerre civile, Espagne

*

Resumen: *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, novela de Carmen de Icaza, publicada en plena guerra civil, se interesa por el itinerario de una joven madre viuda llevada a vivir una aventura digna de un cuento. A raíz de la petición de un rico industrial, Cristina acepta desempeñar el papel de una mujer libertina y frívola a fin de salvar a un hombre enfermo, hijo del industrial.

La protagonista vive desgarrada entre esta vida lujosa fingida y bien remunerada escenificada por un hombre poderoso y su propio papel de madre hasta tal punto que esta novela desvela el itinerario de la conquista de una nueva identidad femenina en la España de los años 1936.

Palabras clave: novela, identidad femenina, escenificación, Guerra civil, España

---

Cristina Guzmán, profesora de idiomas, phénomène éditorial du début de la guerre civile, publié sous forme de roman-feuilleton dans la revue *Blanco y Negro*, a été traduit en huit langues, adapté pour une diffusion radiophonique et au théâtre, et deux fois porté à l'écran, sans compter les versions télévisées. Le dynamisme de l'intrigue, la succession parfois rapide des chapitres, les poses et rôles des personnages, les retournements de situation, la traversée des espaces et les nombreux dialogues accompagnés d'indications sur la tenue, l'état d'esprit ainsi que les pensées des personnages placent résolument ce roman sous le signe de l'image et du divertissement. Le prologue de 1939 de la troisième édition présente le roman, publié en livre pour la première fois en août 1936, comme « un argument de film[1] » à un moment où les Espagnols fréquentent assidûment le cinématographe. *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* semble vouloir réunir un lectorat belligérant en quête d'évasion facile, de rêverie et d'amour, ainsi que le souligne l'auteur dans son prologue : « Y es que el Madrid rojo, en patética paradoja, pedía novelas rosas. Relatos llenos de optimismo fácil, en los que la virtud triunfa siempre y es castigada la maldad[2] ». Carmen de Icaza (1899-1979), qui a été secrétaire nationale pendant 18 ans de Auxilio Social, insiste particulièrement sur le rôle presque mythique de son roman qui accompagne le combattant nationaliste jusque dans les tranchées (elle conserve un exemplaire taché de sang et de boue retrouvé sur le cadavre d'un soldat tué à Teruel) ou la femme à la chemise bleue de « Auxilio Social » dans ses heures les plus dures. Elle présente son héroïne comme le paradigme de toutes les femmes espagnoles, bonnes mères ou bonnes filles, qui « ont su donner à la Patrie le meilleur qu'elles avaient : leurs fils[3]! ». Orienté idéologiquement, le roman moralisateur de Carmen de Icaza met en scène une femme laquelle, quoique évoluant dans la plus grande partie du roman « dans une ambiance photogénique et conventionnellement cosmopolite où la mène son aventure[4] », conserve son « espagnolité » et cultive son identité espagnole. La lecture de ce roman nous amène à nous interroger sur la façon dont se construisent et sont mises en scène une vie et une identité féminine pendant la guerre civile et sur l'image qui nous est finalement renvoyée de la femme (une femme, ici, qui est professeure de langues dans le Madrid de 1936).

La protagoniste Cristina Guzmán, familièrement réduite à son surnom « Cris », est une femme de bonne famille, qui vit de façon modeste après le décès de son mari, et est décrite comme quelqu'un de « svelte et de flexible[5] ». Elle a pratiqué le tennis, le golf et le hockey. Cris possède, au début du roman, les attributs d'une femme moderne et performante, quoique ces qualités appartiennent

1 ICAZA, Carmen de, *Cristina, profesora de idiomas*, Valladolid, Afrodisio Aguado, 1939, p. 9.
2 *Ibid.*, p. 11.
3 *Ibid.*, p. 12.
4 *Ibid.*
5 *Ibid.*, p. 16.

au passé, précise la narratrice. Il n'empêche que celle-ci associera toujours son personnage à la modernité : elle marche « d'un pas sûr et ferme de femme moderne[6] », commente-t-elle. D'ailleurs, le premier monologue intérieur de la protagoniste insiste sur sa volonté de se faire une place dans le tramway madrilène bondé, connotant aussi la volonté féminine de se frayer une voie dans la société madrilène des années 1936. Cristina Guzmán choisit la voie de l'enseignement pour s'émanciper. L'enseignement ainsi que le secrétariat, la puériculture, les travaux d'aiguille et l'aide à l'accouchement sont ces professions hors du foyer « qui seraient le prolongement d'activités considérées comme traditionnellement féminines. […] [Les] femmes trouveront dans ces activités une sortie honorable qui les préservera de la censure sociale[7] », précise Marie-Aline Barrachina dans *Femmes et démocratie. Les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978).* Ainsi, si l'espace du dehors est associé plutôt à une lutte contre les éléments et contre ses contemporains, la narratrice assimilera l'espace de la maison à un espace de sécurité : « ¡Qué felicidad estar en casa![8] » s'exclame Cris. L'espace familial de la « casita tan bonita y caliente[9] » se définit par une atmosphère chaleureuse, par un mobilier confortable parmi lequel se distingue le portrait d'une belle femme réalisé par le peintre réaliste Madrazo. Cris sourit à ce bonheur simple mais de qualité. Mère célibataire, elle élève son fils Bubi, âgé de quatre ans, en compagnie de sa servante Balbina, femme mûre à l'accent gallicien, sorte d' « ange du foyer », avec laquelle elle forme un binôme complémentaire : Cris, femme libre et moderne – « ¡La estética ante todo![10] » clame-t-elle –, se substitue à l'homme absent par son activité professionnelle, son courage et son dynamisme (« Yo buscaré…, yo lucharé…, ¡yo venceré![11] » déclare-t-elle) ; Balbina incarne la femme soumise, obéissante, attentionnée, fragile (« Tú con atender la casa y cuidar a Bubi tienes de sobra[12] », lui rappelle Cris). Quoique libre et moderne, Cris n'en est pas moins en proie à la déréliction qui, selon Nathalie Heinich dans *Etats de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, « affecte […] les femmes en régime d'émancipation[13] ». L'état de la femme libre se vit ainsi dans la douleur, dans ce « désenchantement de la femme non liée, découvrant le bonheur amer de n'appartenir qu'à soi[14] » pour continuer avec Nathalie Heinich. Le début du roman met en avant l'équilibre économique précaire et instable et la présence de l'élément masculin est ardemment désiré, attendu comme la Providence, à tel point que Cris se plaît à imaginer un scénario de conte de fées qui se réalise, comme par enchantement, quelques secondes plus tard : un monsieur, Luis Alfaro (qui porte le même nom que le fondateur de la Phalange), secrétaire d'un industriel millionnaire américain, Míster Gary Prynce Valmore, veuf, a besoin d'elle pour sauver de la folie le fils du riche industriel, Joe, à la santé très fragile et plongé dans une dépression depuis le départ de son épouse, Fifi, une comtesse aux moeurs légères et frivoles, rencontrée à Biarritz. Cette comtesse sans scrupules et adultère incarne évidemment l'image dépravée de la femme noble à laquelle certains romans naturalistes tels

6 *Ibid.*
7 BARRACHINA, Marie-Aline, in *Femmes et démocratie. Les Espagnoles dans l'espace public* (1868-1978), Elisabeth DELRUE (coord.), Paris, Éditions Indigo, 2008, p. 92.
8 ICAZA, Carmen de, *op. cit.*, p.17.
9 *Ibid.*
10 *Ibid.* p. 19.
11 *Ibid.*
12 *Ibid.*
13 HEINICH, Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 315.
14 *Ibid.*, p. 323-324.

que *La mujer de todo el mundo* (1885) d'Alejandro Sawa ou certains contes décadents tels que ceux d'Antonio de Hoyos y Vinent dans *Sangre sobre el barro* nous avaient déjà habitués à la fin du XIXe et au début du XXe siècle et dont ils nous en ont offerts des peintures graphiques parfois déformées, comme placées sous l'emprise du caprice goyesque. Femme aimant le luxe, vaniteuse, bourreau de l'homme faible et qui s'adonne sans frein au plaisir de la chair. La ressemblance physique de Cris avec cette comtesse (qui s'avérera être sa sœur qu'elle avait perdue de vue, une sœur vénale à l'opposé de Cris) va la mener à vivre une aventure de reconquête de la raison d'un homme, mais aussi de reconquête de sa propre identité de femme espagnole. Par un jeu de miroirs presque constant, nous la verrons incarner son rôle, mettre en scène une fausse bonne épouse repentie, revenue au chevet de son mari malade, et un autre rôle de femme libre désireuse d'aimer un homme et, enfin, son rôle de mère.

L'apparition soudaine et presque magique de ce Luis Alfaro au début du roman, juste après le vœu formulé par Cris sur un ton jovial, est le début véritable de la mise en scène d'une conquête d'une identité inconnue qui va la mener aussi à reconquérir sa propre identité. Cris devient en effet le double, le sosie de la femme de Joe et doit ainsi représenter un rôle d'actrice payée 1000 dollars par mois pendant 3 mois : « sustituir a su nuera junto a la cama del enfermo[15] ». Sa vie devient un conte de fées : la Rolls Royce qui vient la chercher est le nouveau carrosse qui l'emmènera ensuite dans sa nouvelle maison, avenue Marceau à Paris, dans laquelle elle entre majestueuse telle une princesse arrivant à son château. Elle-même est associée à une « oeuvre[16] » de celui qui l'a embauchée (et qui porte dans son nom « Prynce » la fonction du « prince ») ou à une « création[17] » selon la gouvernante française Georgette lorsque Cris se déguise en Fifí, créant la stupéfaction par sa parfaite ressemblance. La mise en scène de la femme se faisant passer pour une autre rejoint sans conteste l'idée d'une manipulation idéologique adroite et sincère : Cris devenue Fifí ou la mauvaise Fifí se rachetant à travers la vertueuse Cris, redresse l'esprit tortueux et torturé de Joe, l'éduque et le conforme à aimer la vie telle qu'elle est, à aimer le père puissant, à accepter les circonstances une nouvelle fois. Cris laisse derrière elle sa vie de mère célibataire autonome s'en sortant difficilement pour embrasser un rôle jouant sur la ressemblance, épouser un mode de vie plus conforme avec le statut de la « nouvelle femme » pour reprendre la formule de 1938 utilisée par Pilar Primo de Rivera. Plus la protagoniste s'éloigne de sa situation initiale, plus le présent et la comédie heureuse prennent du poids et s'enracinent en elle ; d'ailleurs, le seul lien ténu qui la relie à son passé est ce coup de téléphone qu'elle passe de temps en temps à son fils resté à Madrid avec Balbina et qui occupe donc un espace infime de la narration. Après être passée par l'état de femme libre et indépendante qui acceptera de jouer un rôle pour de l'argent, Cris devient une femme désintéressée, sincère, plus préoccupée par le bien-être de Joe et de son père que par sa propre situation. Cris sera celle capable de faire renaître le bien-être familial par sa patience, sa douceur et sa compréhension, « el bálsamo de su dulzura, de su sedante comprensión[18] ». Il semblerait, en effet, étonnant que la narratrice n'alimente qu'une intrigue aventurière car Cristina Guzmán conserve la morale de la femme de bonne vie par une éthique irréprochable : quoique entretenue et payée pour un rôle d'usurpation d'identité, elle s'éloigne de la figure de la grisette ou de la lorette aux mœurs légères souvent liée au monde de l'art et de la bohème,

15 ICAZA, Carmen de, *op. cit.*, p. 25.
16 *Ibid.*, p. 82.
17 *Ibid.*, p. 95.
18 *Ibid.*, p. 121.

et qui peuplait les textes de la fin du XIXe et du début du XXe siècle (on en retrouve d'ailleurs une représentante dans le roman par l'intermédiaire de Fifi). Pour coller au personnage, à son rôle dans cette vie postiche (« situación postiza[19] », lui rappelle le père du fils malade) qui est aussi un film, son apparence doit changer. Elle commence par étudier son visage et sa mise pour finalement mettre en avant deux artifices : le rouge à lèvres et les bas, deux fortes métonymies de la féminité. S'établit un premier jeu de miroirs entre elle et la belle femme peinte par Madrazo qui lui renvoie l'image d'une grande dame à laquelle elle souhaite ressembler et dont elle va jouer le rôle : « Usted va a representar en esta comedia, que quizá devuelva la razón a mi hijo, el papel de una gran señora[20] » lui explique le « roi de l'acier », l'industriel Gary Prynce Valmore. Une autre épreuve du miroir l'attend au retour du coiffeur : elle ne se reconnaît pas avec les ondulations disciplinées de sa nouvelle chevelure qu'elle se chargera de « révolutionner[21] ». Une fois arrivée dans sa nouvelle demeure transitoire, le miroir ne renvoie plus l'image d'une mère célibataire mais celle d'une star hollywoodienne. Tout est reflet et image dans le mobilier de la maison parisienne où elle va résider, « tourner » pendant trois mois. Le décor est clinquant rappelant les plateaux de cinéma : « Hasta las mesas son de espejo, y los butacones están forrados de un **glasé**[22] azul de reflejos plateados. […]. Todo el cuarto luce y reluce como un enorme brillante de mil facetas[23] ». Elle reste tout de même, pour un temps, aux yeux du riche industriel, une femme corvéable qui se trouve dans « une fausse place » comme si elle devait faire ses preuves ou réussir sa période d'essai à l'instar de n'importe quel employé de maison ou jeune apprentie comédienne, malgré un traitement faussement de choix ou réservée à une classe supérieure : « dar verosimilitud a la comedia[24] » s'attache à lui dire Míster Prynce Valmore.

Cependant, ce rôle d'apparence, de double et d'usurpation au pouvoir certain (« […] había bastado el que sus rasgos fisonómicos recordasen los de una linda muñeca, frívola y loca para que su vida cambiase de rumbo[25] ») n'atteint pas ses valeurs profondes ni son intégrité (la vraie femme espagnole ne se laisse pas acheter, semble vouloir nous dire la narratrice) : « Soy mi propia señora y dueña, libre de hacer y deshacer lo que me parezca. A nadie tengo que rendir cuentas de mis actos[26] », rappelle orgueilleusement cette mère célibataire. Cette affirmation de soi est une façon aussi de défier le regard de censure que porte l'homme sur elle : « Cris ha sentido la mirada de antipatía. De censura. Y, al choque, siente hervir en sus venas sangre guerrera. Ansias locas de desafiar a aquel hombre de mirada cortante[27] ». Cris échappe à tout classement grâce à son aristocratie mentale qui l'accompagnera même lorsqu'elle évoluera dans les salons et rassemblements mondains. Elle devient l'égale de l'homme et de la femme aristocratique voire les surpasse par ses qualités morales (dotée d'une volonté indomptable, Cris est qualifiée, à plusieurs reprises, de « guerrière ») : « Cris cuenta siempre sólo consigo misma; la vida le ha enseñado que la propia voluntad y los propios puños es lo único que no falla jamás[28] ». C'est à travers elle et le dialogue avec un autre personnage masculin,

19 Ibid., p. 77.
20 Ibid., p. 35.
21 Ibid., p. 47.
22 Souligné en gras dans le texte original.
23 Ibid., p. 78.
24 Ibid., p. 101.
25 Ibid., p. 93.
26 Ibid., p. 34.
27 Ibid., p. 55.
28 *Ibid.*, p. 93.

Jorge Atalanta, rencontré dans le train qui la mène à Paris, que l'auteure livre des considérations sur l'état de la question du féminisme et le statut de la femme dans l'Espagne de la guerre civile, l'un, adoptant une vision rétrograde, et l'autre, défendant sa situation de femme moderne (même si son propos s'édulcorera par la suite) :

> – […] Me parece el feminismo algo contra la ley natural de las cosas de este mundo.
> – […] Pues, sí, el feminismo me parece un desquiciamiento
> – […] Pero las muchachas de hoy corren a través de la existencia a cien por hora. Antes, la mujer aguardaba con paciencia a que fuese el matrimonio el que abriera ante ella el libro de la vida.
> – […] Pero lo que sí veo claro es que usted considera la emancipación femenina como un deporte practicado por mujeres acomodadas…
> – […] No me negará usted que antaño también existiría la necesidad y, sin embargo, las mujeres sabían sobrellevarla dignamente.
> […]
> – Sin dejarla trascender. Permaneciendo en su sitio: en el hogar. Ignoradas y respetables.
> – […] Las mujeres modernas, créame usted, no han abandonado sus casas por seguir una moda. Y a mí me parecen admirables en éste su nuevo anhelo de crearse a pulso un **modus vivendi**[29] que les permita emanciparse de esa ley secular y absurda que decreta que una mujer sólo puede existir mantenida por un hombre[30].

Cris elle-même, à l'issue de ce dialogue, fera le bilan de sa situation de femme à la fin de ce chapitre X et finira par conclure :

> ¡Feminismo! ¡No, ella no era feminista! Naturalmente que había que poner a la mujer en condiciones de que supiera ganarse el pan nuestro de cada día; pero de ahí a poetizar el asunto, ¡no, y mil veces no! No era fácil la vida para una mujer sola[31].

De façon indirecte pointe encore ici la figure de l'auteure.

L'homme est là pour rappeler à la femme la position qu'elle doit occuper comme lorsque Joe, se réveillant de son égoïsme, l'invite à sortir (« Soy un egoísta. Aquí te tengo a mi lado y no se me ocurre que te vendría bien ir al cine o al teatro. Papá, ¿por qué no la sacas algún día?[32] ») ou comme lorsque le frère de Gladys propose à cette dernière de rester à la maison : « Y mira, hermosa, lo mejor será que te quedes de una vez en casa y no nos fastidies más[33] ». Dans le chapitre X mais aussi tout au long de l'aventure de cette professeure de langues, le roman rejoint clairement par la

29 Souligné en gras dans le texte original.
30 *Ibid.*, p. 65-67.
31 *Ibid.*, p. 73.
32 *Ibid.*, p. 126.
33 *Ibid.*, p. 129.

voix de l'homme, mais aussi par l'évolution future du personnage de Cris qui adhèrera au régime de la joyeuse conformité aux circonstances, les positions idéologiques de la Section Féminine de la Phalange. Selon Karine Bergès dans *Femmes et démocratie*, « [d]ans la lignée du " féminisme catholique ", la femme était entrevue comme un " agent régénérateur ", comme un réservoir de valeurs morales et spirituelles au service de la rechristianisation de l'Espagne et du maintien de l'ordre moral au sein de la société civile et familiale[34] ». De mère célibataire gagnant péniblement sa vie à fausse comtesse sauveuse d'âme généreusement rémunérée, le roman proposerait de voir la femme, du moins la « vraie », comme un être doué d'équilibre, de tact et de sérénité face à la fragilité de l'homme et qui s'opposerait à la mauvaise femme jalouse, frivole, indifférente et égoïste (caractéristique masculine mise en avant dans le roman également). Une femme qui doit véhiculer un message de conformité à la réalité, aux circonstances si l'on en juge aussi par cette phrase qui se veut modélique : « Bubi será… ¡lo que su madre hubiera sido de haber nacido hombre! Un ser fuerte y sano. De cuerpo y de alma. Útil. Emprendedor. Alegre. Tomando la vida tal y como es. Y no pidiéndole lo que no da[35] ». À ce sujet, à l'issue d'une sortie provoquée par le capricieux et maladif Joe au chapitre XXVI, Cris se retrouve dans une situation digne du conte de fées : alors qu'elle accompagne le riche et entreprenant Jorge Atalanta, un ami de Joe, dans sa voiture, ils ont un accident en pleine nuit d'orage et en plein milieu du bois de Fontainebleau. Ils se réfugient dans une maison et, au coin du feu, Cris renaît à son identité passée en révélant la vérité de la farce à Atalanta et son parcours vital semble le subjuguer[36]. À ce moment-là du roman, il s'agit de montrer une nouvelle fois le thème du renversement, fondamental à la philosophie chrétienne et incarné par Sainte Thérèse d'Avila selon Béatrice Didier dans son livre *L'écriture-femme*[37]. Telle une Sainte Thérèse d'Avila, Cris traverse les demeures de son identité féminine. Elle connaît un chemin de rédemption et de sainteté. Ainsi, le secret partagé avec un homme en toute confiance au coin du feu est l'acte de libération de la parole refoulée de la femme.

Femme entreprenante et rêveuse pragmatique, elle adopte au départ de son aventure et de sa représentation théâtrale des ambitions de petite bourgeoise souhaitant capitaliser pour ouvrir plus tard sa propre boutique de chapeaux parisiens à Madrid. Une femme dans le coup, s'assumant sans perdre de vue les qualités de bienveillance, douceur, compassion, intelligence et discrétion. Ainsi que le rappelle Marie-Aline Barrachina, « l'argument d'autorité sur la nature et l'identité féminine trouve-t-elle sans mal à faire son chemin dans les milieux populaires, tout au moins parmi ceux qui, nombreux, sont perméables à l'attrait de la petite bourgeoisie et adhèrent à ses valeurs[38] ». Le changement s'opèrera chez elle tant physiquement que mentalement ou, du moins, Cris semblera retrouver un moi féminin traditionnel perdu, écarté par sa vie de professeure de Langues indépendante à Madrid. Et cette première rébellion, cette fierté de son identité de femme libre s'adoucira au contact de ce père riche industriel, veuf, qui finira par lui déclarer sa flamme. Elle-même, en femme élégante se confrontant au regard de l'autre féminin envieux (Miss Gladys, la cousine de Míster Pryce-Valmore), s'assumera pleinement dans son rôle, du moins en apparence ou dans sa mise en scène de fausse belle-fille. En effet, Cris ne se sent pas à l'aise dans une sphère publique étrangère à sa classe

34 BERGÈS, Karine, in F*emmes et démocratie*, *op. cit.*, p. 107.

35 ICAZA, Carmen de, *op. cit.*, p. 90.

36 Voir le roman de Carmen de Icaza, *ibid.*, p. 188.

37 Je renvoie à la page 69 de l'ouvrage de DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

38 BARRACHINA, Marie-Aline, in *Femmes et démocratie*, *op. cit.*, p. 93.

et préfère souvent se retirer dans sa sphère privée, ses rêveries, ses souvenirs, aimant à se retrouver avec elle-même. À un autre moment, Cris préférera l'ambiance d'un repas au coin du feu à une soirée dans un luxueux cabaret parisien où coule à flots le champagne et où le flirt l'attend à chaque pas de danse. Finalement, ainsi que le souligne Karine Bergès, dans « un tel contexte [fin de la Guerre civile], les Espagnoles qui avaient fait irruption dans l'espace public au cours de l'intermède républicain deviennent la cible d'une propagande active, qui les incite à déplacer leur engagement de la sphère publique vers la sphère privée[39] ». Cris occupe la place de la mariée en fuite et vit, malgré elle, un « complexe de seconde[40] » qui se définit par une lutte, même artificielle, jouée, pour imposer sa présence, sa façon d'être. Ce jeu la renvoie de façon spéculaire – les portraits et les miroirs sont des éléments structurants dans le roman – à son propre « accomplissement identitaire, l'accès à un soi propre, autonome et reconnu comme tel, clairement délimité, défini de manière stable et irréductible à autrui[41] ». Son rôle premier d'actrice, de comédienne, de simple double ou de remplaçante évolue et nous voyons Cris endosser un rôle d'infirmière, voire de mère, vis-à-vis de son faux mari malade à travers lequel elle retrouve cette fonction laissée à Madrid : « Mientras tú estés enfermo, yo no soy tu mujer. Soy tu madrecita. Y como a tal tienes que obedecerme[42] ». De nombreux passages du roman prennent ainsi le relais de ces différents moyens de propagande destinés à « forger un nouvel archétype féminin, celui de la " femme nouvelle "[43] » : allocutions radiophoniques, affiches publicitaires, revues féminines, ouvrages éducatifs ou manuels d'instruction tels que *El Libro de las Margaritas*, *Mujeres. Orientación femenina* de Pilar Morales, *Breves reglas de Convivencia Social* de Carmen Werner ou encore *Economía Doméstica*, ouvrage collectif édité par les services de presse et de Propagande de la Section féminine. Le roman fait partie indéniablement de cette courroie de transmission qui tente d'éloigner les femmes du républicanisme des années 1930 à 1936. Sont justement mises en avant dans le roman les qualités de « la jeune fille espagnole[44] » : calme, équilibrée, simple dans sa mise mais élégante. La vraie femme, selon la mise en scène romanesque de Icaza, est celle qui propose à l'homme une vie éloignée de la folie, de l'insouciance et de la légèreté. Pour Joe qui croit au subterfuge, sa « nouvelle femme » n'est plus celle qui le laissait seul pour s'adonner à différents plaisirs mais celle-ci, douce, compréhensive et patiente : « Parece otra mujer, más mujer[45] ».

À travers les différents « métatextes intradiégétiques » que sont les monologues intérieurs ou les pensées rapportées du personnage pour reprendre la terminologie de Maurice Couturier, apparaît la figure féminine de l'auteur, une figure du Dedans (Carmen de Icaza écrit de chez elle tout en prenant en charge l'éducation de ses frères et sœurs après la mort de son père, puis, ensuite, tout en élevant sa fille) : « L'écriture féminine est une écriture du Dedans : l'intérieur du corps, l'intérieur de la maison. Ecriture du retour à ce Dedans, nostalgie de la mère et de la mer[46] ».

L' « homme d'acier », dans cette mise en scène qu'il a élaborée pour sauver son fils, se trouve être lui-même, à l'inverse, placé sur le même pied d'égalité que Cris (il s'est sacrifié pour son

39 BERGÈS, Karine, in *Femmes et démocratie, op. cit.*, p. 97.
40 La formule est de Nathalie Heinich dans *Etats de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale.*
41 HEINICH, Nathalie, *Etats de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, *op. cit.*, p. 206.
42 ICAZA, Carmen de, *op. cit.*, p .110.
43 BERGÈS, Karine, in *Femmes et démocratie*, *op. cit.*, p. 99.
44 ICAZA, Carmen de, *op. cit.*, p.114.
45 *Ibid.*, p. 115.
46 DIDIER, Béatrice, *op. cit.*, p. 27.

fils malade) et finira par vouloir se conformer à une certaine idée du bonheur conjugal qu'il s'est refusé de vivre pendant vingt ans. Cris, à nouveau, lui permettra de renouer avec l'amour et de vouloir refonder une cellule familiale classique. Selon l'idéologie nationaliste, il ne revient pas à l'homme de s'occuper de religion mais à la femme et c'est ce qui arrive lorsque Gladys, la cousine de Míster Prynce qui tente de le séduire, rapprochera cette situation de celle de Dalila voulant terrasser Samson, ce à quoi le riche industriel rétorquera : « **Please**[47], deja la Biblia en paz[48] ». À ce propos, Karine Bergès écrira que « l'institution religieuse et ses préceptes moraux pesaient sur l'éducation féminine au cours du premier franquisme[49] ». Plus loin dans le roman, nous verrons d'ailleurs l'héroïne s'agenouiller devant la Vierge de la Macarena. A travers Prynce Valmore, « roi de l'acier », grande figure paternaliste dont dépend le destin de milliers et de milliers d'employés qui lui vouent un véritable culte, qui voit dans Cris/Fifí la « nouvelle femme » et qui possède même un service secret constitué d'ouvriers et d'employés le renseignant sur l'état et le moral de ses troupes, il est aisé de reconnaître les traits et le système politique de Primo de Rivera ou de Franco. Pilar Primo de Rivera, dans l'un de ses discours, « n'avait pas d'ailleurs hésité à comparer la figure patriarcale à celle d'un roi[50] ».

Roman d'apprentissage, de formation, d'aventures, le roman finit brutalement : Joe meurt, Fifí refait son apparition, Cris semble se réveiller d'un songe, retourne à sa vie d'avant mais retrouve presque *in extremis* et de façon une nouvelle fois féerique, d'un coup de sonnette magique, les bras de Gary Prynce Valmore qui est venu la chercher pour la sauver de la déréliction. Loin de la femme décadente dont on a encore une légère trace à travers la comtesse de Villena autrement dit Fifí qui a vite disparu de l'espace du roman pour y revenir brièvement vers la fin même si son « ombre funeste » plane autour du pauvre Joe, Cris, qui traverse des espaces bornés par des miroirs (du simple petit appartement madrilène à la luxueuse et grande maison parisienne), incarne une identité féminine en pleine mutation pendant le conflit de la guerre civile. De la mère célibataire luttant pour obtenir des cours afin de subvenir aux besoins de son fils de quatre ans à la fausse comtesse richissime et élégante, belle-fille choyée, Cris traverse aussi ces différentes demeures d'états de femme tout en conservant son identité forte, mesurée, équilibrée, mais se découvrant également dans son rôle de femme-mère épouse, belle-fille patiente, sereine et dévouée, à la merci finalement des caprices d'un jeune homme malade et objet du désir de plusieurs hommes dont le père de Joe. Un jeu complexe de substitution s'opère ainsi même si l'équilibre se rétablira à la fin : de mère à fausse épouse, de fausse épouse à fausse mère, de fausse mère à fausse belle-fille, d'actrice incarnant la belle-fille à amante du faux beau-père, de femme du peuple à duchesse de Monterreal. À travers ce jeu trouble de brouillage d'identité mais aussi de dédoublement de l'être féminin – Cris et Fifí incarneraient des sœurs séparées par les circonstances de la guerre civile –, le roman ne serait-il pas un appel évident en 1936 et à plus forte raison en 1939 du côté des « vainqueurs » à revenir vers cette Arcadie défendue par l'un des personnages (où les femmes au foyer s'occupaient des tâches domestiques et entretenaient le foyer) ? N'y a-t-il pas volonté tacite de convaincre l'autre – le lecteur – c'est-à-dire le « double républicain » d'épouser la nouvelle idéologie, ce à quoi invite d'ailleurs l'intervention finale de l'enfant Bubi en

47 Souligné en gras dans le texte original.
48 ICAZA, Carmen de, *op. cit.*, p. 102.
49 BERGÈS, Karine, in *Femmes et démocratie*, *op. cit.*, p. 105.
50 *Ibid.*, p. 106.

voyant le « roi de l'acier » : « Pero ahora, si tú trabajas para mí, ella ya no tendrá que salir tanto, ¿verdad?[51] » ?

Cristina Guzmán, profesora de idiomas a pour objectif de détourner la femme d'avant le franquisme d'une voie libertaire qui est celle de la solitude et de la souffrance. Cette parfaite mise en scène photogénique et romanesque de propagande nationaliste aura touché la simple ménagère, la pauvre femme espagnole veuve, la pauvre et courageuse mère célibataire au mari absent ou mort au combat, soit dans un camp soit dans l'autre. Enfin, alors que la figure romanesque de l'enseignante « est longtemps restée une figure de tierce, déféminisée[52] », Cris s'en éloigne car, même si elle souffre quelque peu d'un manque d'accomplissement maternel (son enfant reste éloigné d'elle et elle le substitue par un autre plus grand et étranger), elle affiche une forte féminité qui la fait accéder au rang d'abord de seconde, puis de première, grâce à une mise en scène orchestrée par un riche industriel désireux de sauver son fils de la folie. Carmen de Icaza met ainsi sur le devant de la scène ce personnage féminin afin de réconcilier (comme pour Cris et Fifi dans le roman) – ou, du moins, de séduire –, parmi son lectorat ou son public, la femme espagnole libre, indépendante, peut-être républicaine et cette autre femme patiente, soumise, pieuse, ayant le sens de l'abnégation (telle qu'elle est dessinée par l'idéologie phalangiste) afin de proposer une « nouvelle femme ».

Cristina Guzmán, profesora de idiomas met en avant, dans tous les cas, une certaine lecture de l'identité féminine pendant la guerre civile : selon Carmen de Icaza, la femme a tout intérêt, au vu du contexte historique, à se conformer à une certaine idée du bonheur familial, conjugal quitte à se déguiser ou à fantasmer sur une réalité non souhaitée ou à renoncer à ses propres convictions. Il est évident que Cristina défend une Espagne conforme au « roi de l'acier », au père de la Patrie : Franco.

Bibliographie

BARRACHINA, Marie-Aline, « Entre l'être et de devoir être : des théories de la nature au service d'une norme sociale du repli », in *Femmes et démocratie. Les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*, DELRUE, Élisabeth (coord.), Paris, Éditions Indigo, 2008.

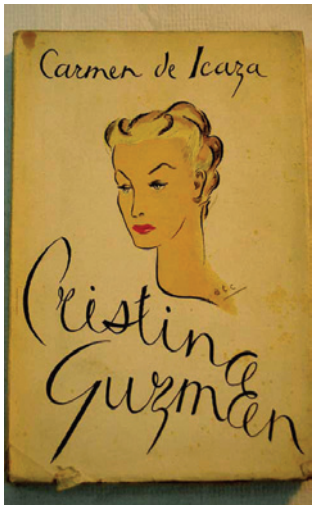
BERGÈS, Karine, « Éducation et féminité sous le franquisme : la représentation archétypale de la femme dans les écrits de la Section féminine de la Phalange », in *Femmes et démocratie. Les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*, DELRUE, Élisabeth (coord.), Paris, Éditions Indigo, 2008.

51 ICAZA, Carmen de, *op. cit.*, p. 264.
52 HEINICH, *op. cit.*, p. 267.

DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

HEINICH, Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.

ICAZA, Carmen de, *Cristina, profesora de idiomas*, Valladolid, Afrodisio Aguado, 1939.



Des mises en scène du féminin. Frida Kahlo sous l'œil photographique de Gisèle Freund et de Lola Álvarez Bravo

Corinne Cristini
Université Paris-Sorbonne

Résumé : Dans cette étude sur les photographies de Frida Kahlo réalisées par Lola Álvarez Bravo et par Gisèle Freund, dans les années 1940-1950, nous nous interrogeons sur la double « mise en scène » du féminin, d'une part celle de Frida Kahlo face à l'objectif photographique, d'autre part celle qui peut se déceler à travers l'œuvre des deux photographes, dans leur captation du sujet. Le corpus photographique met en évidence la construction d'une identité féminine ambivalente, qui s'inscrit entre modernité et tradition : Frida Kahlo symbolisant tout à la fois le type ancestral de la femme indigène et celui de la femme émancipée et libérée. Au-delà de ces représentations, les photos dévoilent la figure archétypale de Frida Kahlo, qu'elle soit assimilée à la *Mater dolorosa*, à la nation mexicaine ou à ses divinités. La question que nous nous posons enfin concerne la problématique du genre, à savoir si le regard de femmes photographes est plus à même de traduire un univers féminin, ou s'il dépasse ce paradigme masculin/féminin.

Mots-clés : Frida Kahlo, Gisèle Freund, Lola Álvarez Bravo, Photographie, Type, Archétype, Théâtralisation

*

Resumen: En este estudio sobre las fotografías de Frida Kahlo realizadas por Lola Álvarez Bravo y Gisèle Freund, en los años 1940-1950, nos preguntamos sobre la doble « puesta en escena » de lo femenino, por una parte la de Frida Kahlo frente a la cámara fotográfica, por otra parte la que se puede percibir a través de las obras de las dos fotógrafas, en su captación del sujeto. El corpus fotográfico pone en evidencia la construcción de una identidad femenina ambivalente,

que se inscribe entre modernidad y tradición : Frida Kahlo simboliza a la vez el tipo ancestral de la mujer indígena y el de la mujer emancipada y liberada. Más allá de estas representaciones, las fotos desvelan la figura arquetípica de Frida Kahlo, asimilada tanto a la *Mater dolorosa* como a la nación mexicana o a sus divinidades. Cuestionamos, por fin, la problemática del género ; se trata de saber si la mirada de las fotógrafas es más propensa a traducir un universo propiamente femenino, o si supera el paradigma de lo masculino y lo femenino.

Palabras clave : Frida Kahlo, Gisèle Freund, Lola Álvarez Bravo, Fotografía, Tipo, Arquetipo, Teatralización

---

L'exposition *Frida Kahlo/Diego Rivera, l'art en fusion*, qui s'est tenue au musée de l'Orangerie, à Paris, d'octobre 2013 à janvier 2014, donnant à voir des toiles et des reproductions de peintures murales de Diego Rivera, mais surtout des tableaux de Frida Kahlo, ainsi que des photos de l'artiste et du couple, a ravivé l'intérêt que je portais déjà au corpus photographique sur « l'icône » mexicaine. En 2014, l'exposition *Frida Kahlo. Her photos,* dirigée par Pablo Ortiz Monasterio au MOLAA[1] (Museum of Latin American Art, à Long Beach, en Californie), a mis en exergue le support photographique à travers lequel je souhaitais revisiter cette artiste mythique. S'il est vrai que les études monographiques sur la peinture de Frida Kahlo abondent, les travaux sur les clichés photographiques relatifs à l'artiste mexicaine et à sa famille sont novateurs. En 2007, 50 ans après la mort de Diego Rivera, sont dévoilées les archives photographiques de Frida Kahlo, un ensemble de 6500 photos, dont certaines sont en cours de restauration depuis septembre 2013. Parmi les photographes se distinguent les noms de Man Ray, Imogen Cunnigham, Edward Weston, Julien Levy, Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo, et Nickolas Muray, son amant, ainsi que ceux de Lola Álvarez Bravo et de Gisèle Freund.

Si mon choix s'est porté sur les deux dernières photographes citées précédemment, qui sont des références dans le domaine de la photographie, c'est parce qu'elles ont toutes deux saisi Frida dans les dix dernières années de sa vie, de 1944 à 1954, lorsque, à l'apogée de son art, elle revient à la *Casa Azul* de son enfance, à Coyoacán – cet espace clos, prolongation de son corps, qu'elle n'a de cesse de théâtraliser au fur et à mesure que son handicap s'accroît – et au moment également où elle entreprend l'écriture de son journal intime. Gérard de Cortanze, mettant l'accent sur cette ultime étape de sa vie, fait remarquer : « Quand Frida commence ce *Journal*, sa vie […] a été affectée par plusieurs événements difficiles : mort de son père, divorce, acceptation de ne jamais pouvoir mener à terme une grossesse, interventions chirurgicales innombrables […], détérioration inéluctable de sa santé[2] ». Dans l'étude de la mise en scène du féminin, on questionnera le regard photographique de Lola Álvarez Bravo et de Gisèle Freund à travers le paradigme du masculin/féminin, en se demandant s'il est orienté par une sensibilité ou par des critères prétendument féminins, ou s'il dépasse ce clivage.

1 ORTIZ MONASTERIO, Pablo, Exposition sur Frida Kahlo au MOLAA, *Frida Kahlo. Her photos* (15 mars-8 juin 2014). 22 mai 2015 <http://molaa.org/Art/Exhibitions/past-exhibitions/Frida-Kahlo--Her-Photos.aspx>. Voir également le catalogue de Pablo ORTIZ MONASTERIO et al., *Frida Kahlo. Sus fotos*, México, Editorial RM Verlag, 2010.

2 CORTANZE, Gérard de, *Frida Kahlo, la beauté terrible*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 144.

Dans son analyse de la préface du *Journal* de Frida Kahlo écrite par Carlos Fuentes, Alejandra Sandoval Espinoza nous rappelle que « la consommation de l'œuvre de Frida se confond avec la consommation de sa personne[3] », tant la part d'autobiographie est constitutive de son œuvre, qu'on la nomme « fridomanía », « friditis » ou encore « necrofridia[4] ». Frida Kahlo n'a cessé tout au long de sa vie de se prendre comme modèle privilégié, comme matière même de sa création picturale – sa chair se faisant peinture et, inversement, sa peinture se faisant chair[5] –. Quant aux portraits photographiques de l'artiste, ils s'offrent comme une nouvelle « représentation » du sujet au sein de cette galerie visuelle. Au-delà des différentes formes d'autoreprésentation qu'incarne sa production picturale (ses autoportraits) et scripturale (son *Journal* à partir de 1944), on peut s'interroger sur le rôle dévolu au corpus photographique dans l'approche de cette figure féminine marquée du sceau de l'ambivalence et de la dualité. Si la peinture de Frida Kahlo exhibe la souffrance de l'artiste, qui a aussi valeur d'*exemplum*, comme emblématique de toutes les souffrances féminines, qu'elles soient physiques ou morales, si elle est à la fois dénonciatrice et rédemptrice, que nous révèlent les photos concernant cette symbolique ? Sont-elles redondantes par rapport à sa peinture, ou s'inscrivent-elles en négatif, en contrepoint ?

Nous nous intéresserons tout d'abord à la double « mise en scène » de Frida Kahlo, à ce double niveau de la représentation qui s'opère par le biais du médium photographique : de la construction d'une image de soi à la représentation photographique de cette « construction de soi » où vie intime et vie artistique se mêlent étroitement. Le corpus photographique est-il révélateur de l'image mythique de Frida Kahlo, et participe-t-il à son tour de sa construction ? Nous verrons ensuite comment les photos donnent à voir l'image de l'artiste entre type et archétype, avant de nous interroger sur l'univers propre aux deux photographes.

I/ Des mises en scènes du féminin : de l'autoportrait pictural aux portraits photographiques

Nous nous pencherons, dans un premier temps, sur le corpus de ces deux photographes et étudierons le changement de point de vue et de support : du regard que Frida Kahlo porte sur elle-même au travers de sa peinture à cet autre regard, cette fois-ci externe, que deux femmes photographes vont porter sur elle. D'un côté, la Mexicaine Lola Álvarez Bravo, reconnue comme l'une des plus grandes photographes au Mexique, femme du célèbre photographe Manuel Álvarez Bravo qui l'initie très tôt à la technique photographique, et une amie de longue date de Frida Kahlo (dont elle

3 SANDOVAL ESPINOZA, Alejandra. « Frida Kahlo y Carlos Fuentes sobre Frida Kahlo. » *Cyber Humanitatis*, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, invierno 2002, n°23. 7 juillet 2015 <http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D5923%2526ISID%253D258,00.htm>. Nous traduisons ici en français.

4 *Ibid*. « La Frida resultante es la del público, la artista latinoamericana de los autorretratos, de los fans de México y del mundo… El consumo de su obra se confunde con el consumo de su persona: la fridomanía, la friditis, la necrofridia, donde la artista deviene en ídolo, y su obra en bitácora de su tragedia personal ».

5 Ses cinquante-cinq autoportraits, environ le tiers de sa production, en sont un témoignage.

avait fait la connaissance en 1922). De l'autre, Gisèle Freund, d'origine juive allemande, sociologue, portraitiste et photographe reporter, qui est l'une des premières femmes à intégrer l'Agence Magnum fondée par Robert Capa en 1947. En 1950, elle s'embarque pour le Mexique où elle restera jusqu'en 1952 et réalisera environ 12 000 diapositives, 1200 tirages originaux (en noir et blanc et en couleur) et plus de 8000 tirages de presse[6].

Nous mettrons l'accent ici sur le double niveau de la représentation, ce que nous pourrions qualifier de « méta-iconicité de la représentation », cette double mise en scène du féminin en quelque sorte. Si les autoportraits de Frida Kahlo et sa peinture en général sont des manifestations exacerbées du féminin sous toutes ces facettes – comme se plaisait à le souligner Diego Rivera lui-même, ou encore André Breton, qui remarquait : « Il n'est pas de peinture plus exclusivement féminine au sens où pour être la plus tentante, elle consent à se faire tour à tour la plus pure et la plus pernicieuse[7] » –, une théâtralisation du féminin se perçoit-elle également dans le corpus photographique étudié ? Lola Álvarez Bravo et Gisèle Freund entendent toutes deux dépasser la vision folklorique, *costumbrista* de l'artiste peintre, pour accéder à un aspect plus intimiste de l'être. Aussi pourrons-nous nous demander jusqu'à quel point cette volonté de captation de l'intime a partie liée ou non avec un regard photographique féminin.

Les photos, dans leur ensemble[8], ont pour décor privilégié la *Casa Azul*, l'extérieur, le jardin, le patio, et l'intérieur, tout particulièrement l'atelier et la chambre de Frida, cet espace emblématique, projection et prolongement de l'artiste, où, en réalité, l'intimité ne se donne à voir qu'extériorisée, théâtralisée, sous le signe de la dichotomie et de l'ambivalence qui est aussi celle de Frida elle-même. Dans ce microcosme de la *Maison Bleue* où Frida Kahlo est photographiée en pied, mais aussi assise ou couchée, les différentes approches photographiques de son être font écho à ses peintures, notamment à ses autoportraits ; toutefois, à la représentation picturale du corps brisé, ensanglanté, mutilé, s'est substituée une image photographique – le plus souvent en noir et blanc – en apparence lisse. Même si les techniques photographiques des deux femmes sont différentes, Lola Álvarez Bravo utilise généralement de grandes plaques, 20 x 25 cm, Gisèle Freund est une pionnière de la photo couleur et s'équipe d'un petit Leica et d'un Rolleiflex (ce sont des diapositives 24 x 36 mm et des photos de moyen format de 6 x 6 cm) ; toutes deux sont en quête d'authenticité et de naturel dans leur approche du modèle. Face à l'intimité du sujet photographié, Gisèle Freund évoque le « choc de la surprise qui subsiste en nous[9] ». Elle rappelle également qu'elle a « toujours préféré photographier une personne

6 Voir à ce propos : CORTANZE, Gérard de, « Le monde de Frida et Diego & la caméra de Gisèle Freund », in FREUND, Gisèle, *Frida Kahlo par Gisèle Freund*, Paris, Albin Michel, 2013, p. 7-23, ainsi que AUDRIC Lorraine, « Quels inédits pour Gisèle Freund ? », in FREUND, Gisèle, *op. cit.*, p. 155-157.

7 BRETON, André, « Frida Kahlo de Rivera » *in Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 141-144.

8 Dans le Catalogue de Lola ÁLVAREZ BRAVO que nous étudions ici : *The Frida Kahlo photographs* (GRIMBERG, Salomon « Introduction and interview », Dallas : Society of Friends of the Mexican Culture ; New York : Distributed Art Publishers, 1992), deux photos font exception : celle de 1944 où Frida Kahlo se trouve aux côtés d'Arturo Estrada, l'un de ses élèves du groupe des « Fridos », lors de l'exposition consacrée à ce dernier (Lola ÁLVAREZ BRAVO, *op. cit.*, p. 55), et celle de 1952 où Frida, en fauteuil roulant, pose devant la fresque de Diego Rivera *Cauchemar de guerre, rêve de paix*, au Palais des Beaux Arts de México (*Ibid.*, p. 59).

9 FREUND, Gisèle, *Le Monde et ma caméra*, Paris, Denoël, 2006, p. 109.

dans son intimité, au milieu de ses objets personnels. Le modèle se sent dans un univers familier qui le détend et facilite [la] tâche [du photographe]. Le décor d'une demeure reflète celui qui l'habite[10] ».

Pourtant, face à l'objectif photographique, Frida Kahlo ne laisse que très peu percer son émotion, elle semble composer là encore, se mettre en scène dans un décor qui relève du théâtral, peuplé de statues précolombiennes, d'*ex-voto*, de poupées Judas, d'objets du folklore mexicain. Elle pose, entourée de ses chiens itzcuintli, de singes, de perroquets, au milieu d'une végétation luxuriante. Peut-être cette absence apparente de trouble face à l'objectif photographique est-elle due au fait que son père étant lui-même photographe[11], elle a appris, dès son enfance, à apprivoiser le médium. Par la suite, après son accident d'autobus survenu en septembre 1925, lorsqu'elle doit rester alitée, c'est face au miroir installé au-dessus de son lit à baldaquin qu'elle sera confrontée, au quotidien, à sa propre identité. Le sujet qu'elle connaît le mieux, c'est donc elle-même. Elle s'est construite par la médiation du regard, du sien et de celui des autres, celui de son père, celui de Diego Rivera, de son amant Nickolas Muray et de nombreux photographes qui n'ont cessé de la portraiturer ; d'où la valeur symbolique de la photo de Lola Álvarez Bravo[12] de 1952 représentant Frida de dos, en fauteuil roulant, un tableau dans les mains, et qui pose pour la célèbre fresque de son mari *Cauchemar de guerre, rêve de paix*. Tout à la fois modèle du peintre et de la photographe, Frida Kahlo s'inscrit doublement dans l'espace de la photographie et prend vie également sous le pinceau de Rivera, genèse d'une œuvre en construction que la photo a immortalisée. Elle correspond en quelque sorte à ce référent, ce « *spectrum* » décrit par Roland Barthes dans *la Chambre Claire* : « […] celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la photographie parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au " spectacle " et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort[13] ».

Par ailleurs, c'est autour de la chambre de Frida que se cristallise une grande partie du corpus photographique étudié, jusqu'à la photo *post-mortem* prise par Lola Álvarez Bravo le 13 juillet 1954[14], ou encore la série de photos réalisée après la mort de l'artiste et représentant sa chambre vue de l'intérieur et de l'extérieur. L'espace photographié est polysémique, symbolique : espace de l'intime, du corps souffrant, il devient chez Frida Kahlo un nouvel espace de création – prolongeant l'atelier – et de représentation. Gérard de Cortanze évoque cette chambre « transformée en salle des fêtes permanente, décorée de crânes en sucre, où traînent des pots de peinture, des pinceaux, des dessins punaisés au mur, des chandeliers, un drapeau soviétique, [où] infirmières, médecins et amis mangent les victuailles apportées par sa sœur Cristina, regardent les films projetés par Diego, boivent et chantent[15] ». L'importance du lit dans le quotidien de Frida se reflète dans les photos étudiées, comme elle se révèle dans sa peinture : le lit, symbole par excellence de la naissance et de la mort – les tableaux de l'artiste *Mi nacimiento o Nacimiento* (1932) ou *El sueño o La cama* (1940) en offrent des

10 *Ibid.*

11 Rappelons que le père de Frida Kahlo est devenu artiste photographe aux côtés de son beau-père d'abord, puis nommé par Porfirio Díaz, il sera photographe officiel du patrimoine culturel du Mexique.

12 ÁLVAREZ BRAVO, Lola, *The Frida Kahlo photographs*, *op. cit.*, p. 59.

13 BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 22-23.

14 ÁLVAREZ BRAVO, Lola, *op. cit.*, p. 63.

15 CORTANZE, Gérard de, « Le monde de Frida et Diego & la caméra de Gisèle Freund », in FREUND, Gisèle, *Frida Kahlo par Gisèle Freund*, *op. cit.*, p. 19.

exemples – est aussi étroitement lié aux souffrances du corps et aux fausses couches, qu'il s'agisse d'un lit d'hôpital ou d'une table d'opération[16].

Sur une photo de Lola Álvarez Bravo datant de 1945, l'image de Frida Kahlo, allongée, réfléchie par le miroir de son lit à baldaquin, surprend par son cadrage, son jeu d'optique (le recours au procédé de la plongée) et le choix d'un angle de vue déroutant, créant l'impression d'un double enfermement, qui préfigure une vision mortifère[17]. Le spectateur est troublé par la fusion ou confusion entre le vêtement de Frida et le dessus de lit, évocateur de l'ensevelissement du sujet dans un linceul, mais aussi par l'image de la boîte qui enferme, tel un cercueil, le corps de Frida. Cette image fait écho à un événement important qui a eu lieu un an avant la mort de l'artiste et qui confère au lit une valeur théâtrale et symbolique, comme l'a aussi relevé Rosa Montero dans son article « El mundo es una cama[18] ». En effet, le 13 avril 1953, pour rendre hommage à son amie Frida, Lola Álvarez Bravo organise, avec la complicité de Diego Rivera, la première exposition personnelle de l'artiste au Mexique, dans sa *Galería de Arte contemporáneo*. Frida y est conduite en ambulance et déposée sur son lit à colonnes, avec accessoires et décorations (notamment des squelettes de papier mâché et un petit miroir), au milieu de ses œuvres.

Devant ces photos de Frida qui la montrent allongée, nous pouvons nous demander ce qu'elles signifient par rapport aux stéréotypes du beau féminin, des normes artistiques classiques de la représentation de la beauté féminine qui, comme l'a souligné Nadeije Laneyrie-Dagen, ont correspondu dans l'histoire de l'art à l'évolution de la sensualité « donc du plaisir que les spectateurs masculins ont trouvé à regarder une silhouette de femme[19] ». Peut-être seraient-elles le contrepoint de ces représentations picturales des « nus allongés », allant des vénus de Giorgione, de Titien, de Velázquez, à la *Maja desnuda* de Goya ou à l'*Olympia* de Manet ? Elles se différencient également de la série de photos de Julien Levy de 1938 où Frida pose, en pied ou assise, le buste dénudé.

C'est encore les photographies de Frida Kahlo dans son fauteuil roulant qui retiennent particulièrement notre attention dans la mise en scène du corps féminin brisé, souffrant. Lola Álvarez Bravo photographie son amie Frida, en 1953, alors que celle-ci vient de subir l'amputation de sa jambe droite à partir du genou[20]. Sur ce cliché réalisé peu de temps avant sa mort, elle apparaît très amaigrie, le visage émacié, le regard sévère tourné vers l'opérateur photographe ou les spectateurs. Elle pose, là encore, dans un décor théâtral, au-dessous de l'un de ses tableaux de nature morte, et près de son lit surmonté de photos (photos de famille et photos de dirigeants communistes). Frida Kahlo « la gran ocultadora » semble avoir ôté son masque et se révéler à nous, cette fois, sans artifice. Cette photo pose aussi le problème des limites éthiques et des dérives voyeuristes dans la mise en scène photographique du corps féminin dégradé, abîmé, souffrant. Lorsqu'elle évoque la genèse de cette image, Lola Álvarez Bravo nous rappelle combien le handicap physique du sujet photographié inhibe sa démarche de photographe. Aussi, c'est certainement par pudeur que la photographe n'a pas conservé

16 Mentionnons, à ce propos, quelques exemples de tableaux de Frida Kahlo : la peinture *Henri Ford Hospital* ou *La cama volando* de 1932, ou encore *Árbol de la esperanza mantente firme* de 1946.

17 Cette photo se trouve dans le Catalogue de Lola ÁLVAREZ BRAVO *The Frida Kahlo photographs*, *op. cit.*, p. 43. Elle porte le titre suivant : « Frida Kahlo lying in bed, angular reflection on canopy mirror ».

18 MONTERO, Rosa, « El mundo es una cama », in *Historias de mujeres*, Alfaguara, 1995, p. 169-180.

19 LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Lire la peinture*, Tome I (*Dans l'intimité des œuvres*), Paris, Larousse, 2002, p. 152.

20 Voir la photo dans le Catalogue de Lola ÁLVAREZ BRAVO, *op. cit.*, p. 61.

le cliché qu'elle avait réalisé de cette très jolie bottine rouge spécialement conçue pour dissimuler l'amputation de la jambe droite de Frida Kahlo.

II/ Frida Kahlo : du Type à l'Archétype

Outre ces photos de l'extrême, l'ensemble du corpus photographique étudié met en exergue la construction d'une identité féminine ambivalente, qui s'inscrit aussi entre modernité et tradition : si Frida Kahlo se considère comme dépositaire des traditions d'un passé précolombien, elle incarne également le type de la femme émancipée et libérée.

Nous verrons, tout d'abord, comment prend naissance le type de la femme indigène, indienne, avec l'appropriation symbolique du vêtement qui, pour Frida Kahlo, sera celui des femmes de l'isthme de Tehuantepec, la fameuse tenue des Tehuanas que Diego Rivera affectionnait tout particulièrement et qui était aussi l'une des tenues de prédilection de sa mère Matilde. Le costume se compose « d'un corsage brodé et d'une jupe longue, la plupart du temps en velours rouge ou pourpre, dont le bas s'orne de volants de coton blanc. Leurs accessoires les plus courants sont de longues chaînes ou des colliers de pièce d'or[21] ». Le biographe Hayden Herrera fait remarquer que « Frida se paraît quelquefois de vêtements d'autres temps et d'autres régions […], elle se chaussait de *huaraches* (sandales) indiennes ou de bottines en cuir » qui « ressemblaient à celles des provinciales du début du siècle, mais aussi aux chaussures des soldaderas[22] ». Les photos mettent en évidence le port du « rebozo », cette longue écharpe qu'elle drapait autour de ses épaules, la pléthore de bijoux (colliers précolombiens de jade, riches pendants d'oreille coloniaux, bagues), et ses coiffures sophistiquées, cheveux tirés en arrière, raie au milieu, où des rubans de laine (souvent aux couleurs vives) s'entrelacent harmonieusement à une natte, ornée au sommet de nœuds, de barrettes ou de fleurs, à la manière d'une divinité indienne. Telle une armure, tel un masque, le vêtement la protège, redonne une homogénéité à ce corps brisé et lui permet de construire une image théâtralisée, exacerbée de cette féminité qui, à plusieurs reprises dans sa vie (maladie, accident, opérations multiples, fausses couches), a été mise à mal. Comme Hayden Herrera l'a observé, le choix du costume traditionnel des Tehuanas a certainement partie liée avec la légende qui entoure ces femmes reconnues pour leur beauté, leur sensualité, leur courage et leur force dans une société que l'on prétend être matriarcale[23].

Ainsi, plusieurs raisons peuvent être à l'origine de ce choix vestimentaire : outre sa fonction d'occultation du handicap, de dissimulation également des corsets orthopédiques, il symbolise un modèle féminin auquel Frida aspire, ce modèle de femme devenue à l'époque l'incarnation de la résistance indigène et l'emblème du féminisme, « d'un féminisme essentiel, du triomphe de la liberté de la femme indienne[24] » comme le souligne Le Clézio, en même temps qu'il répond à l'idéal esthétique et idéologique de son mari Diego Rivera. C'est à partir de sa rencontre avec Diego et de

21 HERRERA, Hayden, *Frida : biographie de Frida Kahlo*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Philippe Beaudoin (*Frida : A biography of Frida Kahlo*), Paris, Flammarion, 2013, p. 160.
22 *Ibid.*, p. 161.
23 *Ibid.*, p. 159-160.
24 LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Diego et Frida*, Paris, Gallimard, 1995, p. 261.

son mariage, en 1929, qu'elle va revêtir cette nouvelle identité et abandonner ses tenues masculines qui signifiaient notamment son appartenance au groupe des « Cachuchas » (« Les Casquettes »), ces mauvais garçons du prolétariat. Enfin, son vêtement l'inscrit dans une généalogie mexicaine, une filiation que Sarah M. Lowe dans l'avant-propos du *Journal* de Frida Kahlo qualifie de « plus culturelle que biologique[25] ». Peut-être le vêtement qui relèverait plutôt du « *studium* », du « sujet culturel » pour reprendre la terminologie de Roland Barthes serait-il devenu ici « *punctum* » justement, ce qui « point » et qui « poigne[26] » ? Le corpus photographique étudié nous révèle à quel point le vêtement est constitutif de la mise en scène qu'offre Frida : masque, simulacre, il « met en évidence dans l'espace sa présence physique[27] », que la photo ou l'autoportrait reflète doublement comme « mise en scène de la mise en scène ».

Deux photos de Gisèle Freund de 1951, l'une en couleur et l'autre en noir et blanc, représentant Frida Khalo dans son jardin de la *Maison Bleue*, à côté d'une statue de pierre précolombienne, illustrent la construction du type féminin de la mexicanité. Comment ne pas rapprocher cette vue de profil de Frida Kahlo des croquis des femmes de Tehuantepec que Rivera a exécutés en 1951 et que Gisèle Freund a également photographiés la même année[28]? La composition binaire de l'image et le cadrage ne sont pas fortuits : ce diptyque rapproche visuellement les deux sujets photographiés et fait apparaître des similitudes entre Frida Kahlo et la figure précolombienne, suggérant par là même la filiation indigène de l'artiste. Par ces jeux d'ombre et de lumière, d'opposition et de rapprochement entre l'inanimé et le vivant, cette photo en noir et blanc n'évoque-t-elle pas justement celle de Manuel Álvarez Bravo, *Niño maya de Tulum*, datant de 1942 ? Cette photo témoigne aussi de la complexité inhérente à l'image que Frida Kahlo exhibe d'elle-même, oscillant entre le type de la femme émancipée[29], cigarette à la main – ce qui apparaît comme un leitmotiv dans le corpus des photos de Gisèle Freund –, et le type de la femme mexicaine traditionnelle. Cette ambivalence, Frida Kahlo la cultive également en donnant à voir d'elle-même une figure androgyne, mêlant le masculin et le féminin, ce qui se perçoit nettement sur la photo étudiée, dans sa façon très virile de tenir la cigarette. Sur d'autres portraits photographiques, la présence manifeste de la moustache, la position de ses jambes lorsqu'elle est assise, la virilité de ses gestes et de ses attitudes concourent à révéler les traits masculins de Frida.

25 LOWE, Sarah. M., « Avant-propos », *Le journal de Frida Kahlo.* Traduction de Rauda Jamis, Martine Laroche, Olivier Meyer, Paris, Édition du Chêne, 1995, p. 26.

26 BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 49. « *Le punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) ».

27 HERRERA, Hayden, *op. cit.*, p. 164.

28 Voir à ce propos l'ouvrage de FREUND, Gisèle, *Frida Kahlo par Gisèle Freund*, *op. cit.*, p. 51.

29 Dans son article sur Frida Kahlo, Alejandra Sandoval Espinoza établit un lien étroit entre l'émancipation féminine au Mexique et le contexte de la Révolution mexicaine. SANDOVAL ESPINOZA, Alejandra, *art. cit.* « Frida Kahlo se sitúa en este contexto, en cierta forma como hija de la Revolución y del cambio de siglo, formando parte de una generación de mujeres que conquistó la libertad para participar de la vida pública, disponer de su cuerpo y manifestarlo en su arte ».

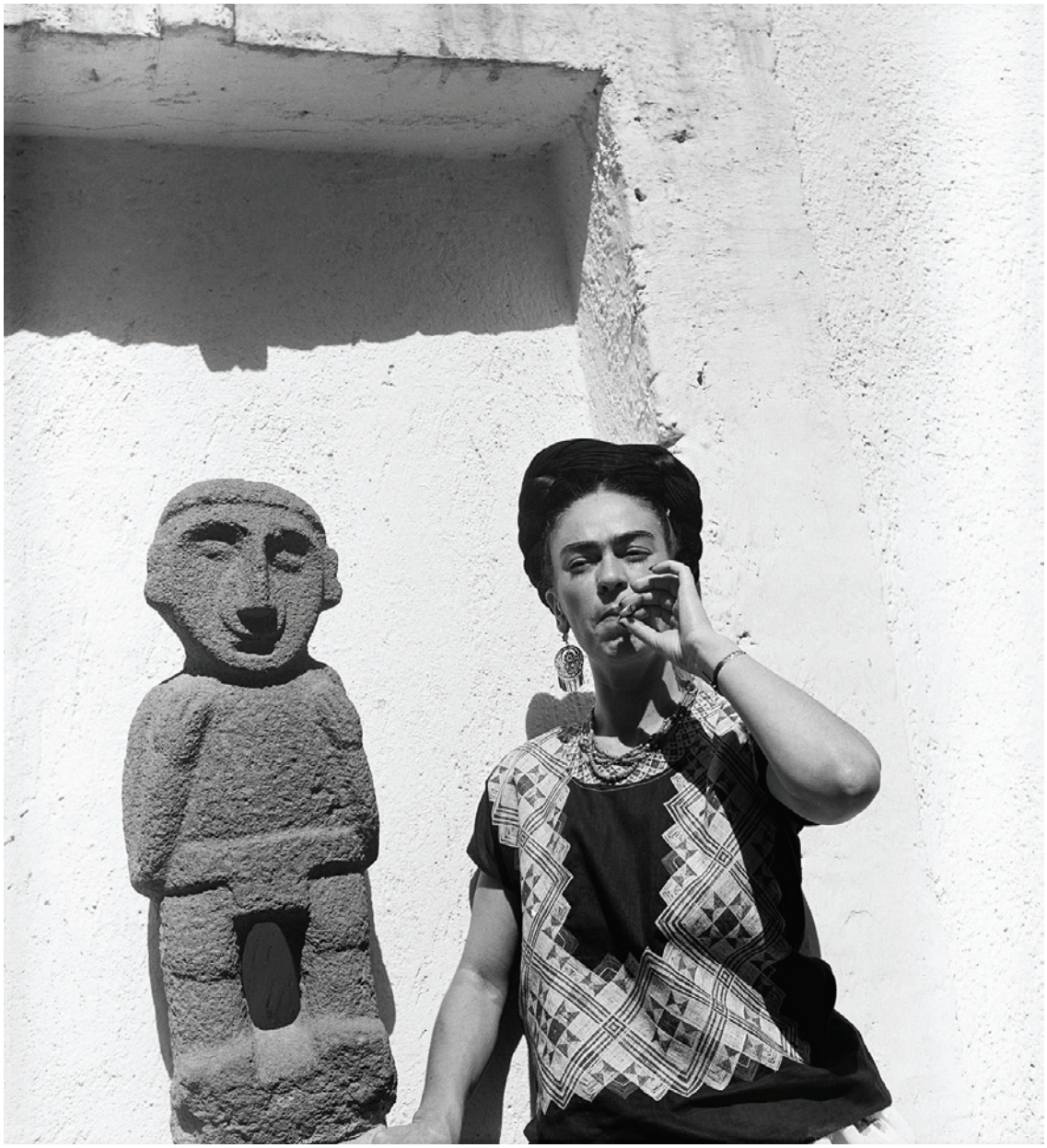


Image nr.1 *Gisèle Freund,* Frida Kahlo[30]*, 1951.* ©

30 Gisèle Freund, *Frida Kahlo*, 1951, Mexico-city © IMEC, Fonds MCC, Dist. RMN- Grand Palais / Gisèle Freund. Interprétation positive d'après négatif 6 x 6 cm.

Cette dualité ne se devine-t-elle pas aussi dans une autre image de Frida, celle de la femme « poupée » que semblent dévoiler certains de ses tableaux et de ses autoportraits, comme celui dédié à Trotsky, *Autorretrato dedicado a León Trotsky* de 1937 ? Sur la photo de Gisèle Freund de 1951, un parallèle peut être établi entre Frida Kahlo allongée sur son lit et les poupées qui décorent la table placée à côté d'elle et qui se trouvent, elles aussi, couchées dans leur petit lit, parallèle au sien. Par un jeu de mise en abyme et d'écho, Frida semble être assimilée à ces poupées qui, par ailleurs, seraient aussi à mettre en relation avec sa maternité frustrée.

Image nr.2 *Gisèle Freund,* Frida Kahlo allongée sur son lit[31]*, 1951.* ©

31 Gisèle Freund, *Frida Kahlo allongée sur son lit*, 1951. Mexico-city © IMEC, Fonds MCC, Dist. RMN-Grand Palais / Gisèle Freund. D'après diapositive couleurs originale 24 x 36 mm.

Les photos étudiées mettent en évidence de prime abord la figure de la mexicanité qu'elle a créée, tout comme cette image de la femme émancipée, mais au-delà, elles ouvrent sur une représentation archétypale de l'être, sur des structures primitives et profondes qui correspondent au « mythe ». Ce masque qu'elle a fait sien, n'est-il pas celui qui définit l'essence de la nation mexicaine – « […] el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva : máscara el rostro y máscara la sonrisa[32] » comme le faisait remarquer Octavio Paz dans *El Laberinto de la Soledad* – ? Frida Khalo est intrinsèquement liée aux figures féminines archétypales enracinées dans la mémoire collective religieuse et populaire du Mexique, qu'elle soit assimilée par ses souffrances aux soubresauts de la nation mexicaine, qu'elle soit Coatlicue, symbolisant à la fois la vie et la mort, la Llorona, la Virgen de Guadalupe, la *Mater dolorosa*, ou encore la Malinche ou la Chingada. Carlos Fuentes l'a bien perçu, qui dans sa préface au *Journal* de Frida Kahlo, met en exergue l'apparition d'une divinité :

> C'était l'entrée d'une déesse aztèque, peut-être Coatlicue, la déesse-mère drapée dans sa jupe de peau de serpent exhibant ses mains lacérées et sanglantes comme d'autres femmes arborent une broche. Ou bien était-ce Tlazolteotl, la déesse de l'impureté et de la pureté tout à la fois, au panthéon indien, […]. Mais peut-être étions-nous en train de contempler la Terre-Mère espagnole, la Dame d'Elche, enracinée dans la terre par son lourd casque de pierre[33] […].
>
> Elle évoque l'une des déesses aztèques de la Naissance et de la Terre, mais davantage encore le Dieu qui flagelle, Xipe Totec, Notre Seigneur de la Peau écorchée, divinité dualiste dont la peau n'était jamais la sienne, soit qu'il portât comme une cape macabre celle de sa victime, soit qu'il se dépouillât de sa peau comme le serpent, selon un rite de renouvellement ou même de résurrection[34].

Peut-être la photographie qui « fige » l'instant est-elle le moyen le plus approprié pour accéder à une dimension légendaire et participe-t-elle de ce magnétisme, de cette aura propre à la figure de F Kahlo. C'est sous les traits d'une « princesse aztèque » qu'elle apparaît à Gisèle Freund en 1951 et qu'elle se révèle à nous sur les clichés de la photographe. Sur la série de photos qui la représentent dans son jardin de la *Caza Azul*, Frida trône au centre, parée, telle une déesse, d'une longue robe blanche, drapée dans son *rebozo* ; elle pose en pied, de trois quarts, hiératique et solennelle, au milieu des figures et des idoles précolombiennes, entourée d'une végétation exotique et accompagnée de ses chiens. Le lierre qui grimpe sur la façade dessine une voûte et constitue comme une auréole, une couronne qui tend à sacraliser l'artiste mexicaine, à la diviniser.

32 PAZ, Octavio, *El Laberinto de la soledad*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993, 2012, p. 164.
33 FUENTES, Carlos, « Introduction », *Le journal de Frida Kahlo*, *op. cit.*, p. 7.
34 *Ibid.*, p. 13.

Image nr.3 *Gisèle Freund,* Frida Kahlo entourée de ses chiens à Coyoacán[35]. ©

Une photo de Lola Álvarez Bravo[36] datant de 1944, prise également dans le jardin de la *Casa Azul*, représente Frida de trois quarts, en plan américain, adossée à un arbre, dans une pose théâtrale, – semblable à une tragédienne –, les avant-bras repliés sur sa poitrine, les mains superposées au niveau du cou, comme pour signifier l'oppression. Les branches de l'arbre s'inscrivent dans le prolongement de ces avant-bras et dessinent une forme de X qui évoque la croix de Saint-André. Tout dans cette photo relève du symbolique et de l'allégorie : la gestuelle de Frida et la présence de l'arbre

35 Gisèle Freund, *Frida Kahlo entourée de ses chiens à Coyoacán*, 1951, Mexico-City. © IMEC, Fonds MCC, Dist. RMN- Grand Palais / Gisèle Freund. Interprétation positive d'après négatif 6 x 6 cm.

36 ÁLVAREZ BRAVO, Lola, *The Frida Kahlo photographs*, *op. cit.*, p. 33.

qui peut signifier tout à la fois les origines de l'artiste, l'arbre généalogique, et la fusion panthéiste avec l'élément naturel. L'arbre fait office de nouveau support qui soutient la colonne vertébrale fragilisée de Frida ; cette image pourrait faire écho à l'autoportrait de l'artiste datant de la même année et intitulé *La columna rota* (1944). Le masque de pierre précolombien posé sur l'une des branches appelle l'idée d'un autre masque, celui que Frida exhibe d'elle-même. Cette photo ne suggère-t-elle pas enfin le rapport établi par Carlos Fuentes entre la figure de Frida et celle du martyr Saint Sébastien ligoté à un arbre et transpercé de flèches[37] ?

Nous voyons combien ces photos sont investies par les symboles et se distinguent des instantanés, des photos prises sur le vif, même si les deux photographes insistent sur l'aspect naturel de leurs clichés. La mise en scène photographique participe à la construction de l'image stéréotypée que Frida Kahlo entend donner d'elle-même comme elle n'a cessé de le faire à travers ses autoportraits, mais elle la renforce également car elle lui confère une certaine authenticité.

III/ Un univers photographique sous le signe du féminin ?

Après avoir étudié cette double mise en scène du féminin, celle de Frida Kahlo face à l'objectif photographique et celle des photographes qui saisissent, composent ou recomposent cette image du féminin, notre interrogation a trait, à présent, à l'univers photographique de Gisèle Freund et de Lola Álvarez Bravo, et s'inscrit dans la problématique du genre. Leur façon d'appréhender le réel, et *a fortiori* ici un sujet féminin, correspond-il à un point de vue que l'on pourrait qualifier de « féminin » et qui reposerait sur des supposées spécificités attribuées généralement à la création au féminin, à savoir l'autoreprésentation, l'art de l'intime, l'introspection, le narcissisme, ou encore la place prépondérante accordée aux sentiments et aux émotions ? Le regard de femmes photographes serait-il plus à même de rendre compte d'un univers féminin, ce qui revient à poser la question suivante : l'art est-il sexué ou se joue-t-il des genres ?

Lorsqu'on s'intéresse tout d'abord à la série de photos de Lola Álvarez Bravo consacrée à son amie Frida, on est sensible à la récurrence du motif du « miroir » qui traverse l'ensemble du corpus, ces multiples miroirs qui saturent l'environnement de l'artiste, depuis les miroirs intérieurs (miroir de son lit à baldaquin, petit miroir situé à côté de sa coiffeuse, miroir de sa garde-robe) jusqu'au miroir du patio de la *Casa Azul*[38]. Au-delà de ce qui pourrait apparaître comme l'un des topiques du féminin, l'exploitation de ce leitmotiv semble dépasser ici le paradigme du masculin et du féminin pour symboliser l'ensemble de la vie et de l'œuvre de Frida Kahlo placée toute entière sous le signe du double et de la confrontation à sa propre identité. La force de ces photos comme celles qui représentent Frida Kahlo face au miroir dans son patio, le regard baissé[39], ne provient-elle pas également du fait que Lola Álvarez Bravo met en scène ici – extériorise par le biais du médium – la vie psychique, intérieure de Frida, toute sa souffrance et sa solitude sous le masque qu'elle arbore

37 FUENTES, Carlos, « Introduction », *Le journal de Frida Kahlo*, *op. cit.*, p. 13.

38 Voir à ce propos ÁLVAREZ BRAVO, Lola, *The Frida Kahlo photographs*, *op. cit.*, p. 23, p. 25, p. 27, p. 29, p. 39, p. 40, p. 41, p. 42, p. 43, p. 47, p. 49, p. 51.

39 *Ibid.*, p. 25.

habituellement ? Plus qu'une sensibilité féminine, c'est certainement son empathie à l'égard de Frida qui lui permet de traduire au travers de ses photos le conflit intime de son amie et de transposer en quelque sorte cet univers pictural en langage photographique. Ainsi la photographe nous rappelle-t-elle qu'elle avait été profondément marquée par le tableau emblématique *Les deux Fridas* (*Las dos Fridas)* de 1939, ce qui paraît être à l'origine de cet « arrêt sur image ». Dans la mesure où le miroir nous renvoie une autre image de Frida (l'image du buste de Frida entouré d'une végétation), il semble faire advenir un autre sujet, comme s'il l'on était véritablement en présence de deux êtres distincts : les « deux Fridas » de la peinture[40].

Gisèle Freund, pour sa part, a recours à ce que nous pourrions qualifier « d'inter-iconicité » ou de « citation picturale », allant parfois jusqu'à la « mise en abyme » comme cela se perçoit nettement sur cette photo de 1951 qui donne à voir Frida Kahlo sur son fauteuil roulant, aux côtés du Docteur Farill, posant tous les deux justement devant l'autoportrait de Frida et le portrait du docteur Farill datant de la même année. On relève ici le jeu de symétrie : le Docteur bienfaiteur, tel un saint, est placé au centre de l'image, alors que Frida, représentée sur l'autoportrait et sur le portrait photographique dans une posture semblable, sur son fauteuil roulant, une palette à la main – le cœur de l'artiste en guise de palette sur le portrait peint – semble ouvrir et fermer la composition. Gisèle Freund a su également saisir l'artiste peintre, dans son atelier, au moment où celle-ci se consacre en 1951 à l'exécution d'un portrait majeur, celui de son père photographe. Par un jeu de regards croisés, Frida se retrouve tout à la fois sous l'œil photographique de son père, représenté symboliquement auprès de son objectif sur le tableau, et sous celui, effectif, de Gisèle Freund. La photo dévoile, par la mise en scène, le lien fort qui unit père et fille, l'importance de cette filiation à la fois biologique et artistique.

40 La photo de Frida Kahlo prise en gros plan par Lola Álvarez Bravo s'intitule d'ailleurs « Las dos Fridas ». A propos de cette photo, Lola Álvarez Bravo fait remarquer : « I almost was thinking of her painting *The two Fridas* when I photographed her. With the landscape behind her in the reflection it seems as though there really is another person behind the mirror ». ÁLVAREZ BRAVO, Lola, *The Frida Kahlo photographs*, *op. cit.*, p. 24.

Image nr. 4 *Gisèle Freund,* Frida Kahlo et le Docteur Farill[41]*, 1951.* ©

41 Gisèle Freund, *Frida Kahlo et le Docteur Farill*, 1951. Mexico-City © IMEC, Fonds MCC, Dist. RMN-Grand Palais / Gisèle Freund. Interprétation positive d'après négatif 6 x 6 cm.

Image nr. 5 *Gisèle Freund,* Frida Kahlo faisant le portrait de son père photographe[42], *1951.* ©

L'art de Gisèle Freund n'est donc pas réductible à une vision au féminin, il s'attache tout particulièrement à mettre en avant la figure de l'artiste peintre mexicaine et son univers familier. Le regard de Lola Álvarez Bravo et de Gisèle Freund, c'est avant tout le regard d'artistes qui s'intéressent à une autre artiste, Frida, au delà du paradigme du genre, l'une privilégiant la mise en scène spéculaire, et l'autre, le jeu de mise en abyme.

Frida, l'icône féminine, ne cesse de hanter l'écriture et les arts, au masculin et au féminin, elle est présente sous la plume de romanciers tels que Carlos Fuentes, Le Clézio, et de femmes écrivains qui lui rendent hommage : Rosa Montero, Elena Poniatowska, entre autres ; elle traverse également l'œuvre récente de la photographe mexicaine Graciela Iturbide[43]. Symbole d'une nouvelle identité féminine, transgressive, engagée politiquement et artistiquement, Frida Kahlo est au cœur même de ce questionnement sur les notions de « type », « archétype » et « modèle féminin » que les photographies nous ont invitée à revisiter. Ces photos constituent un territoire encore peu exploité qui permettent d'aller à la rencontre du Mythe sous un angle nouveau, avec un regard plus innocent,

42 Gisèle Freund, *Frida Kahlo faisant le portrait de son père*, 1951, Mexico-City © IMEC, Fonds MCC, Dist. RMN- Grand Palais / Gisèle Freund. D'après diapositive couleur originale.

43 Voir à ce propos l'ouvrage suivant : *Demerol : sin fecha de caducidad* / Mario Bellatin. *El baño de Frida Kahlo* / Graciela Iturbide, México, Ed. RM, 2008.

au-delà des innombrables travaux déjà réalisés sur l'artiste, au-delà également de toutes les formes d'exploitations actuelles de son image et des dérives du marché. Leur étude nous révèle la prégnance du médium dans la vie de l'artiste, dès son enfance : si la photo a été une source d'inspiration de sa peinture, ne l'a t-elle pas été aussi dans la création de son propre mythe ? Enfin, pour mieux appréhender le type et surtout l'archétype féminin que les photos dévoilent, peut-être pourrait-on citer la prose poétique de Le Clézio :

> Tout au long de sa vie, Frida est possédée par cette danse, par ses lents tourbillons, par le visage presque extatique des Tehuanas, que la charge en équilibre au sommet de leur tête oblige à ce port de déesse, buste immobile, (bras écartés et lente oscillation du bassin), cette danse qui semble unir dans son mouvement la ferveur ancienne de l'Inde des gitanes, l'orgueil de la musique andalouse, et la puissance sensuelle de l'Amérique indienne[44].

Bibliographie

ÁLVAREZ BRAVO, *The Frida Kahlo photographs* (GRIMBERG, Salomon « Introduction and interview »), Dallas : Society of Friends of the Mexican Culture ; New York : Distributed Art Publishers, 1992, 117 p.

AUDRIC, Lorraine, « Quels inédits pour Gisèle Freund ? », in FREUND, Gisèle, *Frida Kahlo par Gisèle Freund*, Paris, Albin Michel, 2013, p. 155-157.

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, 199 p.

BRETON, André, « Frida Kahlo de Rivera », *in Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 141-144.

CORTANZE, Gérard de, « Le monde de Frida et Diego & la caméra de Gisèle Freund », in FREUND, Gisèle, *Frida Kahlo par Gisèle Freund*, Paris, Albin Michel, 2013, p. 7-23.

–, *Frida Kahlo, la beauté terrible*, Paris, Albin Michel, 2011, 206 p.

FREUND, Gisèle, *Le Monde et ma caméra*, Paris, Denoël, 2006, 263 p.

–, *Frida Kahlo par Gisèle Freund*, Paris, Albin Michel, 2013, 159 p.

HERRERA, Hayden, *Frida : biographie de Frida Kahlo,* traduit de l'anglais (États-Unis) par Philippe Beaudoin (*Frida : A biography of Frida Kahlo*), Paris, Flammarion, 2013, 601 p.

44 LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *op. cit.*, p. 261.

KAHLO, Frida, *Le journal de Frida Kahlo*. Traduction de Rauda Jamis, Martine Laroche, Olivier Meyer, Paris, Édition du Chêne, 1995, 295 p.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Lire la peinture*, Tome I (*Dans l'intimité des œuvres*), Paris, Larousse, 2002, 272 p.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Diego et Frida*, Paris, Gallimard, 1995, 308 p.

MONTERO, Rosa, « El mundo es una cama », in *Historias de mujeres*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 169-180.

ORTIZ MONASTERIO, Pablo, Exposition sur Frida Kahlo au MOLAA, *Frida Kahlo. Her photos* (15 mars-8 juin 2014). 22 mai 2015 <http://molaa.org/Art/Exhibitions/past-exhibitions/Frida-Kahlo--Her-Photos.aspx>.

PAZ, Octavio, *El Laberinto de la soledad*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993, 2012, 578 p.

SANDOVAL ESPINOZA, Alejandra. « Frida Kahlo y Carlos Fuentes sobre Frida Kahlo. » *Cyber Humanitatis*, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, invierno 2002, n°23. 7 juillet 2015 <http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/ CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D5923%2526ISID%253D258,00.htm>.

Esther Ferrer ou le corps de l'artiste comme matière première

Martine Heredia
Docteur, professeur agrégé CPGE
Université Paris-Sorbonne

Résumé : C'est à partir de sa rencontre avec ZAJ en 1967 qu'Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) adopte la performance comme moyen de création artistique et décide d'utiliser son propre corps comme seul outil de travail, l'exposant en direct dans une mise en scène de soi. L'époque est celle du mouvement féministe avec la revendication des droits des femmes et la liberté de disposer de leur corps; elle est aussi celle du rejet de l'objet d'art comme marchandise. En vérité, l'artiste basque affirme un désir puissant d'action, mais aussi de plaisir et d'amusement qui tranche avec le sérieux de l'art moderne.

A travers la performance « *Intime et personnel* », il sera question ici de montrer comment E. Ferrer assume son double statut d'artiste et de femme, dans une attitude transgressive qui vise à briser les catégories des évidences dans lesquelles s'enracine la normalité du discours de l'art, centré généralement sur la création au masculin, avec pour principal objet le corps au féminin. Nous verrons ainsi comment cette orientation est propre à brouiller les codes pour redéfinir la fonction de l'artiste, en même temps que celle du spectateur.

Mots-clés : Art Espagne XXe, Ferrer, performance, geste, corps

*

Resumen: A partir de su encuentro con ZAJ en 1967, Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) opta por la performance como medio de creación artística y decide utilizar su cuerpo como única herramienta de trabajo, exponiéndolo en directo y escenificándose a sí misma. La época es la del movimiento feminista con la reivindicación de los derechos de las mujeres y la libertad de disponer de su cuerpo; también es la del rechazo del objeto de arte como mercancía. El caso es que la artista vasca afirma un fuerte deseo de acción,

pero también de placer y regocijo que contrasta con lo serio del arte moderno.

A través de la performance "*Íntimo y personal*", se tratará aquí de mostrar cómo E.Ferrer asume su doble estatus de artista y mujer, en una actitud transgresiva que aspira a romper las categorías de las evidencias en las cuales arraiga la normalidad del discurso del arte, que suele concentrarse en la creación propia al masculino, cuyo principal objeto es el cuerpo femenino. Así veremos cómo esta orientación es propicia a trastornar los códigos para definir de nuevo tanto la función del artista como la del espectador.

Palabras clave: Arte siglo XX, Ferrer, performance, gesto, cuerpo

---

Pionnière de la performance en Espagne, Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) a commencé sa production dans les années 1960 dans l'Espagne franquiste d'abord et, depuis, elle est restée fidèle à des actions qui mettent au centre de son art sa pensée et son corps. Elle s'exilera à Paris pour pouvoir continuer librement sa pratique artistique, sans être accusée de porter atteinte à l'ordre public; parallèlement, elle développe un travail artistique à multiples facettes: tableaux, objets, peinture, photographie, installations. Pour répondre à la problématique de cette journée d'études consacrée à la mise en scène du féminin, il sera question ici de montrer comment Esther Ferrer affirme son double statut d'artiste et de femme, dans une attitude transgressive qui vise à briser les catégories des évidences sensibles dans lesquelles s'enracine la normalité du discours de l'art, discours centré généralement sur la création au masculin, avec pour principal objet le corps au féminin. Suivant l'axe de mes recherches portant sur la matière et le geste, cette communication prendra pour objet l'une des performances d'Esther Ferrer intitulée « *Íntimo y personal* » (« *Intime et personnel* ») où la rencontre avec le public constitue le pivot de l'expérience et à travers laquelle l'artiste pose la question de la représentation du féminin comme moyen pour subvertir les codes.

Ainsi nous verrons d'abord que, sujet et objet de son art, Esther Ferrer s'affranchit de la tradition en se dégageant de la belle représentation, dans une remise en question du nu académique ; ensuite, nous examinerons comment cette orientation est propre à brouiller les codes pour redéfinir la fonction de l'artiste, en même temps que celle du spectateur. En vérité, ce qui se joue ici est une remise en cause de la tyrannie des contraintes et des normes, du concept de créateur/auteur en vue de proposer une relecture de l'histoire de l'art ; car, sous des apparences ludiques – l'esprit de Dada ou de Marcel Duchamp n'est jamais loin (ex : « *Autorretrato marxista* », photographie collage, galerie Espai Visor) – c'est l'essence intime de l'œuvre elle-même qu'Esther Ferrer interroge.

La performance comme action

Être née en Euskadi l'année du bombardement de Guernica et grandir en tant que femme sous la répression d'une dictature, ne sont pas des conditions faciles à supporter, déclare-t-elle[1]. En 1967, Esther Ferrer rencontre le groupe ZAJ, formé du compositeur canarien Juan Hidalgo (qui se réclame de John Cage et de Marcel Duchamp) et du compositeur italien Walter Marchetti. Le groupe s'inscrit dans la même mouvance que Fluxus, contre l'objet d'art comme marchandise destinée à être vendue et à servir de moyen de subsistance à l'artiste. Ses membres demeurent dans la négation de l'artiste comme génie créateur, pour préférer valoriser la vocation créatrice de chacun. C'est avec ZAJ qu'Esther Ferrer réalise sa première performance, dans des espaces publics, malgré le régime franquiste; rencontre qui sera déterminante puisqu'elle va poursuivre cette forme d'expression jusqu'à aujourd'hui (le groupe ZAJ se sépare en 1996; elle a exposé en 2014 au MACVAL, musée contemporain du Val de Marne).

Ses choix ont été influencés par le contexte ; nous sommes dans les années qui précèdent mai 1968, agitées par les idéaux de la contre-culture (féminisme, lutte pour les minorités, antipsychiatrie). Esther Ferrer adopte le rejet de la peinture comme produit pour le marché de l'art, position qui l'incline à l'indigence des moyens artistiques. Dans une sorte de minimalisme, elle utilise donc son propre corps comme seul outil, ou presque (elle peut s'accompagner d'une simple chaise). Ainsi, la performance est un art qu'elle définit comme nomade par excellence, parce qu'il lui permet de se déplacer n'importe où. L'époque est celle du mouvement féministe avec la revendication des droits des femmes et la liberté de disposer de leur corps; Esther Ferrer se souvient de leur principal slogan: « notre corps nous appartient ». C'est à ce moment-là qu'elle commence un travail photographique sur le corps avec des autoportraits, en particulier des photos de son sexe qu'elle retravaille (*El libro del sexo*, 1981).

Esther Ferrer définit la performance comme l'art du temps, de l'espace et de la présence[2]. Parce qu'il apparaît et disparaît avec l'acte, c'est aussi l'art de l'éphémère; pas de traces, seulement le souvenir dans la mémoire des personnes qui sont présentes. Cependant, pour les besoins des expositions, elle a consenti à ce que certaines performances soient photographiées ou enregistrées, même si, reconnaît-elle, la tension, la relation qui se crée entre les différentes présences, entre le *performer* qui propose l'action et ceux qui la reçoivent, ne peuvent être perçues par une vidéo. Pour l'artiste basque, la seule chose qui importe, c'est de faire; la performance est ce qui se passe à un moment donné dans un endroit déterminé. Structurée par l'exécution d'une action, la performance suppose la centralité d'un corps, celui qui accomplit un geste qui réalise une idée en fonction d'un protocole. Le corps est l'agent de l'action et le support de l'idée. Dans ce point de rencontre entre l'acte et l'idée dans un corps, il y a l'excès d'un mouvement et d'une parole, suivant la définition qu'en donne Christophe Kihm[3]. L'espace ainsi ouvert libère la production de postures[4]. Esther Ferrer utilise son corps comme

1 PÉREZ, David, *Sin marco: arte y actitud en…y Esther Ferrer*, Valencia, UPV, 2008, p. 213.
2 ABREU PINTO, Tiago de, *Entrevista a Esther Ferrer*, Revista Clavec de Arte, 10/12/2009.
3 KIHM, Christophe, « L'espace-temps de la performance », *Art-Press*, février 2007, n°331, p. 50.
4 *Ibid.*

outil de travail, le sien, dit-elle, parce que plus disponible[5], comme un objet qu'elle peut manipuler. Elle le présente indifféremment nu ou habillé, quand elle le juge nécessaire ; par exemple, explique-t-elle, ce peut être pour lutter contre l'idée que les femmes doivent être parfaites et avoir un corps merveilleux à tout âge ; c'est pourquoi, c'est le corps de l'artiste à 73 ans, avec toutes ses imperfections, qui, à l'occasion, est offert dans le corps de l'œuvre d'art : « […] alors je dis, eh bien non : ça c'est mon corps et je n'ai pas de raison d'avoir honte, c'est en lui qu'est écrite toute mon histoire[6] ».

Le principe de la performance est de déstabiliser les fondements des conventions, artistiques mais aussi sociales. Esther Ferrer interroge les « rituels » des hommes et des femmes en société, tout ce qui structure la vie sociale, pour mieux les déstructurer; c'est le cas par exemple de la conférence, intitulée « *Performance, théorie et pratique* » où elle en fait disparaître les éléments essentiels (voix et, donc, discours qui la soutient) pour ne conserver que les accessoires (table, micro, bouteille d'eau). Son travail se caractérise par ce minimalisme où seule l'action compte, et ainsi, elle met en scène l'histoire de la performance en se délestant progressivement de ses vêtements devant les spectateurs.

Quand le corps se fait spectacle

« *Intime et personnel*[7] » est une performance réalisée en 1977 avec le groupe ZAJ, qu'elle répète tout au long de son parcours artistique. Elle la présente également reconstituée en un ensemble composé d'images de l'artiste et de 21 photographies de la performance de 1977 et de 20 autres réalisées en 1992, comme ce fut le cas en 2007 au FRAC de Lorraine[8], en 2010 au Centro Reina Sofía[9]. L'action consiste à mesurer librement son corps – de préférence nu – à l'aide d'un mètre ruban, en commençant par le sien et en mesurant celui des autres, suivant un protocole fixé par Esther Ferrer, qui demande de marquer chaque partie mesurée par un point, une note musicale ou un numéro, de les dire ou non à voix haute ou en les chantant, puis de les inscrire sur le mur ou sur le sol, et ceci autant de fois souhaitées. Jouant avec l'absurde, dans la ligne directe de John Cage ou de Marcel Duchamp, Esther Ferrer précise qu'étant donné le phallocentrique besoin de contrôle et de mesure, « il n'est pas indispensable que les hommes mesurent leur sexe en érection ou non[10] ».

5 FERRER, Esther, « Soy feminista con mayúscula », Entrevista de José Ángel Artetxe, *Artecontexto*, 2009, n° 24, p. 56: « Cuando comencé este trabajo no tenía ninguna intención "personalizadora", no era mi cuerpo aunque lo fuera, era un cuerpo. Cualquiera hubiera servido, lo que pasa es que hacerlo con el mío me daba más libertad ».

6 FERRER, Esther, « En cuatro movimientos », *Artium*, Álava, 2011-10-8 / 2012-01-8: « […] entonces digo, pues no: éste es mi cuerpo y no tengo por qué tener vergüenza, en él está escrita toda mi historia ».

7 Voir à ce propos : FERRER, Esther, « Íntimo y personal ». 5 de mayo de 2014 <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal>.

8 FERRER, Esther, *Íntimo y personal*, Festival Extension du domaine de l'intime, FRAC Lorraine, Metz, 2007.

9 *Id.*, *Íntimo y personal*, Performance fotografías, Museo nacional Centro de arte Reina Sofía, 2010.

10 *Id.*, *De la acción al objeto y viceversa*, Donosia - San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997, p. 68.

> Se trata de medir su cuerpo y el de los demás. Todas las versiones son válidas, incluida la siguiente: lo puede hacer una persona sola o muchas a la vez, sin discriminación alguna. Se lo pueden hacer también unas a otras por parejas, en fila o no, la primera persona mide a la segunda que a su vez mide a la tercera, etc. Puede hacerse desnuda o vestida, de pie o tumbada, en cualquier posición o situación. […] Cada persona dispondrá de un metro con el que se irá midiendo (o midiendo al otro) las partes del cuerpo que desee. Cada vez que toma una medida, colocará sobre el lugar, un punto, una nota musical o un número. […] decir o no en voz alta el número o cantarlo. […] Las partes a medir son absolutamente libres, por lo que no es imprescindible que los hombres se midan el sexo en erección o no […]. Cada uno puede hacer lo que quiere con los números apuntados (en una pizarra por ejemplo). Luego sumarlos teniendo cuidado de no equivocarse pero sin temor a hacerlo […] o anotarlo en el suelo, o repetirlo cuantas veces lo desee al ritmo de su canción preferida, o irse tranquilamente. […] Las palabras *Íntimo y personal* son únicamente informativas, pueden pegarse o inscribirse en el cuerpo. Si el resultado le ha satisfecho plenamente, vuelva a empezar cuántas veces lo desee[11].

C'est que l'artiste basque affirme un désir puissant d'action, mais aussi de plaisir et d'amusement qui tranche avec le sérieux de l'art moderne. D'abord, elle s'en prend au corps social en dénonçant l'exploitation du corps – en particulier celui de la femme – par la société de consommation, la publicité, le cinéma à des fins commerciales impliquant la disparition de la sphère du privé. A l'origine de cette performance, précise le dossier de presse du Centro Reina Sofía[12], il y a l'explosion du phénomène du « *destape* » espagnol ou le nu au cinéma ; mais de manière générale, il est clair qu'Esther Ferrer rend compte d'une réalité et s'en prend à l'obsession de nos sociétés pour les mesures corporelles, soit à travers les concours de beauté, soit à travers le culte du corps qui ne laisse aucun droit à l'imperfection, critique radicale de la représentation du corps. Même si elle se défend de faire un art féministe parce que, dit-elle dans un entretien, « Je suis féministe avec un F majuscule, 24h/24h. […] Être féministe c'est lutter pour les libertés, celles de tous, celles des hommes et celles des femmes[13] », Esther Ferrer reconnaît que, malgré les conquêtes des féministes, la femme continue d'être la plus exploitée ou privée de ses droits[14].

Ensuite, elle s'en prend au corps artistique, celui des belles proportions qui correspondent à l'idéal de beauté et non à la réalité, pour déconstruire l'idée du modèle – en l'occurrence le nu féminin – ou l'idée de l'artiste comme génie créateur – masculin dans le discours dominant. Si le féminisme a fait évoluer l'art du XXe siècle grâce à la relecture de l'histoire de l'art réalisée par

11 FERRER, Esther, *De la acción al objeto y viceversa*, Donosia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997, p. 68.

12 FERRER, Esther, « Íntimo y personal », *op. cit*.

13 FERRER, Esther, « Soy feminista con mayúscula », *op. cit*., p. 57: « […] Yo soy feminista con mayúsculas, 24h sobre 24, es decir toda mi vida. Pero no hago un arte feminista sistemáticamente. […] Ser feminista es luchar por las libertades, la de todos, las de los hombres y las de las mujeres ».

14 *Ibid.*

les critiques, les universitaires ou les intellectuelles féministes à partir d'une critique des normes et des critères imposés, il l'a fait aussi – et surtout pour Esther Ferrer – parce qu'il a introduit dans la pratique artistique des thèmes jusque-là considérés comme non artistiques, en donnant une autre vision de la beauté, du corps, de la sexualité, tant homosexuelle qu'hétérosexuelle, et en élargissant le champ expérimental de l'art d'une façon particulière[15]. Pour l'artiste basque, le corps n'est pas là pour incarner la séduction ni pour incarner le nu idéalisé de l'âge classique, celui que montre l'histoire de l'art. Pour échapper aux carcans attachés au principe de la représentation corporelle, elle s'attaque au canon, ce produit de l'académie, considéré comme le fondement du pouvoir des élites, selon Griselda Pollock[16]. Face à la norme, elle propose un autre espace de représentation où elle s'expose en direct, devenant sujet et objet de son art, dans une mise en scène de soi. Esther Ferrer ne rejoue pas ses blessures intimes ou la violence du rapport à soi comme peuvent le faire d'autres « *performers* »; il n'y a pas d'expérience limite dans ses actions. Elle fait, de son propre corps, ce qui permet de dépouiller l'œuvre d'art de son caractère sacré et, de la nudité, le signe d'une réalité qui se construit et se manifeste, dépourvue de tout artifice. En le manipulant, elle fait sortir le corps de son cadre habituel, pour en faire une matière première qui peut assumer d'être chair et substance d'art. En se livrant à sa mesure absurde, c'est la notion de « belle forme », de beau idéal qui est mise à l'épreuve, car l'idée de nu est bien liée aux notions d'ordre et de dessin selon le principe de Vitruve, et de l'homme inscrit dans un carré et un cercle, qui gouverne nos esprits. La modernité, on le sait, s'est attachée à redéfinir le beau, à lui substituer d'autres formes; elle libère aussi l'artiste des cadres conventionnels de la production artistique. Avec « *Intime et personnel* », il est évident que le débordement doit prendre ses distances avec la norme et glisser vers l'excès. L'artiste est son propre modèle, mais un modèle vivant dont le corps se fait spectacle. On retrouve le principe du canon, car, qui dit modèle, invoque une théorie des proportions; mais, mesure pour mesure, Esther Ferrer le déleste de toute stratégie esthétique en mettant en scène un corps normé issu, cette fois, de la réalité. Être réel et apparaître ne font alors qu'un. Et si la beauté a partie liée avec la vérité, une œuvre étant « belle » si elle est « vraie », en adéquation avec qui l'a créée, alors le propre corps d'Esther Ferrer, dont les mesures exactes attestent la réalité, est redevable d'une « vérité ».

Une esthétique de la présence

Le titre de la performance d'Esther Ferrer a ceci de paradoxal qu'il désigne un espace secret en même temps qu'un lieu où le spectateur est confronté à la présence d'un sujet se livrant tout entier, un sujet vivant qui s'exhibe dans l'œuvre. La présence, comme le temps de la performance, est ce qui définit une réalité qui est subjective et elle est liée au lieu où se situe le cadre de l'action. « *Íntimo y personal* » (« *Intime et personnel* ») met en jeu une nouvelle conception de la subjectivité, dans laquelle la structure de l'intime est ouverte, moyen de connaissance du monde et de soi-même et, en tous les cas, tentative de poser la question des relations entre vivre et créer, entre l'art et la vie.

15 *Ibid.*

16 POLLOCK, Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du genre*, 2/2007, n°43, p. 45.

Ce que réussit Esther Ferrer, c'est d'incorporer, dans l'intimité propre, l'intimité de l'autre, sans distinction de genres qui met en évidence le caractère fictionnel des identités.

L'enjeu d'Esther Ferrer est de créer une communication directe qui, dans la performance, se traduit par l'intégration du spectateur au sein du processus de l'œuvre d'art en train de se faire, du *work in progress*. C'est pourquoi, en choisissant, ensuite, de mesurer le corps d'un spectateur – toujours volontaire – qui, lui-même, mesurera à son tour un autre spectateur, et ainsi de suite, Esther Ferrer met à distance son propre corps pour transformer la mise en scène de ce *Je* en mise en scène d'un *Jeu*, le sien et celui des autres. Pour le spectateur, assister prend le double sens d'être présent et de prendre part. Dans cet espace-temps collectif que crée la performance d'Esther Ferrer où la répétition apporte continuité dans le temps en même temps qu'elle fragmente l'espace, le spectateur est érigé en *performer* et passe d'objet à sujet; ainsi, l'art devient accessible à tous. Cette distanciation – ce bond de côté – ajoute de l'inattendu et conduit à une série de brouillages: elle permet de remettre en question l'isolement traditionnel, romantique, du créateur d'une part, et discrédite d'autre part le concept d'auteur (masculin par définition), en ce sens que le processus mis en place par Esther Ferrer récuse toute main mise sur cet objet par un sujet, d'où la nécessité de la répétition. Au moment où le spectateur-acteur mesure le corps d'un autre spectateur (autre lui-même), Esther Ferrer s'écarte et, dans un magistral retournement de situation, de changement de rôles, l'artiste, maintenant *devant* l'œuvre, n'a plus qu'à regarder les performances de son public. Le spectateur est absorbé dans l'œuvre, l'être regardant devient le regardé. Ainsi, s'annule autant le fétichisme autour de la personne du créateur, que la relation paternelle de l'artiste avec son œuvre. Esther Ferrer redéfinit en même temps la place du spectateur; traditionnellement voué à la contemplation immobile et frontale, celui-ci est conduit à participer activement, à entrer dans l'œuvre, à la faire tout en en faisant partie; à l'horizon il y a bien l'intersubjectivité. Ce qui est donné à voir, c'est le fonctionnement de ce couplage entre l'artiste et son public, qui dit que l'art se fonde dans la vie et avec elle.

En somme, si Esther Ferrer partage avec son époque le goût de la remise en cause des traditions, c'est autant pour rendre le spectateur conscient de sa soumission aux normes de réception de l'objet artistique, lui montrer que la forme de l'œuvre change la perception de celle-ci, que pour le conduire vers une forme de « sortie de soi », d'abandon dont la finalité est de retrouver le corps. Si, contrairement à son contemporain catalan Antoni Tàpies[17], Esther Ferrer ne croit pas que l'art puisse changer la société, elle déclare qu'il peut stimuler la pensée, aider à vivre[18]. Ce qu'Esther Ferrer nous transmet, « quand le féminin se met en scène », c'est l'idée que l'on peut poser la question de la représentation de la femme comme moyen pour déconstruire des normes et comme pratique pour rompre les dualismes entre soi et les autres, homme et femme, créateur et spectateur, esprit et corps. Faire de l'art c'est, pour l'artiste basque, réfléchir et agir sur lui en même temps; c'est penser l'art comme un espace de libération. La performance est bien un champ d'expérimentation pour énoncer un certain nombre de postulats critiques et tourner le dos à la *mimesis*, car il y a bien, d'un côté, l'art qui se veut

17 HEREDIA, Martine, *Tàpies, Saura, Millares, L'art informel en Espagne*, Paris, P.U.V, 2013.

18 FERRER, Esther, «… denboraren… arrastoan… al ritmo… del… tiempo », in *Catologue Instituto Cervantes*, Gipuzkoa, 2006, p. 30: « Je ne pense pas que l'art puisse changer le monde […] il peut stimuler la pensée, aider à vivre […] ».

en rupture avec le réel et qui est celui des œuvres achevées qui aspirent à la stabilité des musées et à l'éternité, et, de l'autre, l'œuvre en train de se faire, dont on ne sait pas quand elle est finie ni qui peut bien la signer, mais qui agit sur le spectateur pour l'inciter à opérer la libération désirée. « *Intime et personnel* » nous montre que l'art fonctionne comme une courroie de transmission. Pour Esther Ferrer, la performance permet la fusion de l'art et de la vie dans un espace-temps collectif réel qui unit l'intimité du peintre, du modèle et du public. C'est cette relation à la fois réceptive et inventive, débouchant sur la création, qui doit nous faire toucher à l'intimité de l'œuvre d'art et qui permet de montrer à chacun que l'on peut exister autrement.

Bibliographie

ABREU PINTO, Tiago de, *Entrevista a Esther Ferrer*, Revista Clavec de Arte, 10/12/2009.

FERRER, Esther, *De la acción al objeto y viceversa*, Donosia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997.

–, «… denboraren… arrastoan… al ritmo… del… tiempo », in *Catologue Instituto Cervantes*, Gipuzkoa, 2006.

–, « Soy feminista con mayúscula », Entrevista de José Ángel Artetxe, *Artecontexto*, 2009, n° 24.

–, « En cuatro movimientos », in *Artium*, Álava, 2011-10-8 / 2012-01-8.

–, « Íntimo y personal ». 05 juin 2014 <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal>.

HEREDIA, Martine, *Tàpies, Saura, Millares, l'art informel en Espagne*, Paris, P.U.V, 2013.

KIHM, Christophe, « L'espace-temps de la performance », *Art-Press*, février 2007, n°331.

PÉREZ, David, *Sin marco: arte y actitud en…y Esther Ferrer*, Valencia, UPV, 2008.

POLLOCK, Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du genre*, 2/2007, n°43.

Autobiographie et politique dans l'œuvre de la plasticienne cubaine Tania Bruguera

Renée-Clémentine Lucien
Université Paris-Sorbonne

Resumen : Pour faire entendre un discours traversé par l'Histoire collective de Cuba et l'expression d'une réaction aux forces de Pouvoir, la performeuse Tania Bruguera expose son corps comme le lieu rituel d'un acte politique. C'est dans cette perspective qu'elle rend hommage aux performances d'Ana Mendieta, exilée aux Etats-Unis, produites dans la décennie de 1970-1980, dans des *reenactements* visant à lui faire une place dans l'histoire de l'art cubain dont elle avait été exclue. Elle érige aussi son corps en théâtre du suicide collectif des premiers habitants des Antilles, les Tainos refusant leur asservissement par les Conquérants espagnols.

Mots-clés : Performance, corps féminin, rituel politique, Histoire, Mémoire

Resumé : La autora de performance cubana Tania Bruguera expone su cuerpo convertido en lugar ritual de un acto político para expresar un discurso impregnado por la Historia colectiva y reaccionar contra las fuerzas del Poder. Desde este enfoque, rinde homenaje a las perfomances de Ana Mendieta exiliada en Estados Unidos realizadas en la década del 70, mediante *reenactements* con vistas a insertarla en la historia del arte cubano de la que había quedado excluida. También ella convierte su cuerpo en teatro del suicidio colectivo de los primeros habitantes de las Antillas, los Taínos reacios al sojuzgamiento de los Conquistadores españoles.

Palabras claves : Performance, cuerpo femenino, ritual político, Historia, Memoria

*

Introduction

Ce travail sur Tania Bruguera s'inscrit dans le prolongement de celui consacré à l'œuvre de deux femmes cubaines, Ana Mendieta et Sandra Ramos. Tania Bruguera, née à La Havane en 1968, a d'abord étudié à l'Institut Supérieur des Arts de San Alejandro de la Havane, lieu de formation obligé pour tous les artistes de sa génération dans laquelle l'on a vu émerger des créateurs aujourd'hui internationalement connus, puis aux Etats-Unis, au Chicago Art Institute. Cette visibilité internationale a été, comme on le sait, rendue propice par la crise que traversait l'Île, pendant la Période Spéciale en Temps de Paix, décrétée par le gouvernement révolutionnaire cubain après 1990, consécutivement à l'effondrement du bloc socialiste. Incapable de prendre entièrement en charge l'encadrement matériel de la production artistique, le gouvernement cubain dut laisser une plus grande marge de manœuvre aux artistes. Ils purent ainsi se faire connaître à l'étranger et trouver une place sur le marché de l'art. Née presque la même année, Sandra Ramos (1969) se met en scène, pareillement à Tania Bruguera, non pas en utilisant son corps vivant comme sujet et objet à l'instar de la première, mais en se projetant dans le personnage d'Alice au Pays des Merveilles, de Lewis Carroll. Retravaillant le motif du personnage confronté aux bouleversements d'un univers qui le déstabilisent, elle se montre, en Sandra-Alicia projetée au cœur des Merveilles de la Période Spéciale qui a transformé Cuba en un lieu d'étrangeté pour ses habitants paupérisés à l'extrême, dans des variations inspirées des gravures de George Teniell, elles-mêmes inspirées de l'œuvre littéraire anglaise, en ayant recours à la technique mixte de la gravure et de la digitalisation, tout en cubanisant les décors et en déclinant par ailleurs le motif de la femme-île[1]. Dans le cas de ces deux artistes, il est impossible d'ignorer l'héritage de la Cubano-Etasunienne Ana Mendieta, de vingt ans leur aînée, née en 1948, envoyée aux Etats-Unis à l'âge de 12 ans par son père convaincu de complicité avec les antirévolutionnaires appuyés par la CIA, lors du débarquement de la Baie des Cochons, d'avril 1961, et morte tragiquement à New York, à 37 ans. Très imprégnée par les expériences de l'art conceptuel, que son professeur Hans Breder mettait en œuvre à l'Université d'Iowa, en particulier, celles du Body Art et du Land Art, en vogue aux Etats-Unis, elle avait inauguré un modèle de performance original dans la décennie des années soixante-dix et quatre-vingt du XXe siècle, en marquant ainsi de son empreinte les codes d'une dramaturgie rituelle et d'une grammaire inédite dans les arts plastiques féminins cubains. Nous verrons que le corps de Tania Bruguera, qui revendique par son œuvre le lien ombilical la reliant à Mendieta, s'expose dans un dispositif performatif pour faire entendre un discours traversé par le poids de l'Histoire collective et l'expression de la réaction à la violence des forces de Pouvoir, ce que le critique d'art cubain Gerardo Mosquera a conceptualisé sous la dénomination de *autobiografía centrífuga*[2]. Il est question, en somme, d'un art autobiographique où l'on met en jeu son propre corps, mais dédié à l'expression de préoccupations de toute une communauté, repérables tant dans l'œuvre artistique d'Ana Mendieta, de Sandra Ramos que de Tania Bruguera. Pour ce qui concerne Bruguera, le corps ainsi conçu se montre au spectateur comme le lieu rituel d'un acte politique, où la performance lui confère le rôle d'un tabernacle où le moi individuel s'esquive pour prendre en charge

1 Voir l'article de lucien, Renée Clémentine, « Alice au Pays de la Révolution dans l'œuvre de l'artiste cubaine Sandra Ramos ». 15 mai 2015 <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal/ lucien.pdf>.

2 MOSQUERA, Gerardo, « De regreso », *Encuentro de la cultura cubana*¸ Madrid, n° 15, invierno de 1999/2000, p. 147-153.

la voix de la mémoire collective. De façon paradoxale, c'est parfois par le silence que s'exprime cette voix, celle de ce que la chercheuse Yolanda Wood appelle l'alter ego de l'artiste[3].

1/ Variations autour des performances d'Ana Mendieta

Le corps de l'Histoire, l'Histoire rendue visible par le corps de l'artiste prend d'abord forme, – il convient de se rappeler l'étymologie « per forma » du genre qu'est la performance –, dans l'œuvre de Bruguera par le biais de *reenactements* des performances d'Ana Mendieta. Bruguera cherchait à faire revivre Ana Mendieta par la reproduction physique de ses performances. L'hommage de Bruguera n'était pas seulement dédié à la féministe militante des années 1970, marquée par la mode de l'art anti-muséal et engagée dans le rude combat contre la violence symbolique et phallocratique de la société. Il était rendu, par l'implication physique, à celle qu'il s'agissait d'intégrer dans l'histoire de l'art de Cuba dont elle avait été exclue. Il a été question à propos de ce type d'art de sa parenté avec le théâtre, comme le théorisa Paul Ardenne, dans l'*Age contemporain :* « Tout un pan de l'art, à l'orée de l'âge contemporain, choisit de se donner à voir en usant de gestes de nature théâtrale. Le « happening », le *Body Art*, le recours à *l'event* vulgarisés dans les années soixante : autant de pratiques convergentes inconcevables sans un espace scénique. Le théâtre suppose aussi la présence réelle, l'implication physique, le corps disponible[4] ». Mais il faut insister sur le fait que le corps disponible de Bruguera n'obéisse pas aux règles de la représentation. C'est ce qu'elle exprime elle-même, en déclarant : « No me interesa actuar, yo no interpreto personajes ». L'exhibition de sa nudité n'est pas mise au service d'une féminité provocatrice, revendicatrice d'un genre, au sens féministe du terme, à la différence de Mendieta qui signe dans certaines de ses performances son appartenance à un genre en simulant un viol qu'elle fait photographier, *Rape Performance*, en 1973, à l'Université d'Iowa. Dans un premier temps, ce qui oriente le travail de l'artiste, c'est la volonté d'établir un dialogue avec l'artiste Mendieta obsédée par l'affirmation d'une identité souffrante et tronquée par le traumatisme de l'exil auquel l'avait condamnée l'histoire tendue de ses parents avec la Révolution. Militante et rebelle, tout comme le fut Mendieta, Bruguera met en évidence son souci de montrer des pratiques d'oppression et de marginalisation sociale et politique, inscrites dans l'Histoire de son pays.

La mort violente et prématurée de Mendieta ne laissa pas indifférentes les Cubaines, même celles restées dans l'île et proches de la Révolution. On en veut pour preuve le poème vibrant et élégiaque de Nancy Morejón, « Mendieta ». Cette mort intervint dans les années 1980, après qu'une autorisation lui avait été octroyée, dans le cadre du *Diálogo* permettant à quelques artistes de revenir très éphémèrement au paradis perdu. C'était également une année de remise en question des canons et paramètres imposés dans la littérature et les arts en général, durant le quinquennat gris de la culture à Cuba (1971-1976). Exclue par son statut d'exilée de la communauté des artistes cubains, les arts et la poésie cherchent donc à la rendre visible.

3 WOOD, Yolanda, « La aventura del silencio en Tania Bruguera », *Arte Cubano*, n° 3, La Habana, 2000, p. 34-37.

4 ARDENNE, Paul, « L'Age contemporain », *Art*, Paris, Edition du Regard, 1997, p. 46.

Ana adoraba esas figuraciones
Porque le traían remembranzas,
Viejas, sonoras, dulces remembranzas
De cierto callejón del Sur, en el Vedado,
Ana lanzada al vacío.
Ana nuestra de la desesperanza,
Esculpida tú misma en el cemento hostil de Broadway.
Un desierto como el desierto
que encontraste en los orfelinatos,
Un desierto amarillo y gris te alcanza
y te sujeta por los aires[5].

Les premières performances de Tania Bruguera ramènent, sous une forme rituelle, le corps de Mendieta dont elle reprend la gestuelle, dans le même dispositif que son aînée, pour réparer le déni de cubanité dont elle fut victime.

Dans la série de performances intitulée *No por mucho madrugar amanece más temprano,* dont le titre rappelle un dicton espagnol qui recommande la prudence plutôt que la précipitation, réalisée en 1986, dans une pièce de la Photothèque de La Havane, 14 ans après que Mendieta eut réalisé ses premières perfomances en Iowa, Bruguera, fraîchement diplômée de l'Académie de San Alejandro, s'exhibe devant un public d'amis artistes et d'étudiants, en donnant à voir ses avant-bras maculés de sang frais de porc et de peinture rouge. Elle partage avec Mendieta la fascination à l'égard du sang, de sa symbolique vitale et sa puissance performative à l'endroit du public. Utilisant la documentation trouvée dans le catalogue de la rétrospective du New Museum of Contemporary Art de Withney, organisée par Olga Viso[6], Bruguera réanime les performances de Mendieta créées par son corps dessinant des traces de sang sur un mur vertical. La documentation photographique montrait sur un triptyque des gestes rituels évocateurs de la Santería, rituel syncrétique, et marqueur de son identité cubaine, où sa présence finit par être dissoute dans les traces. Si Bruguera conçoit d'abord de se faire photographier dans la même posture qu'Ana Mendieta, elle réinvente cependant l'acte de la performance, pour la bonne et simple raison que le spectateur est sommé de prendre part à la réalisation, et de ce fait, la performance obéit, selon le concept forgé par Bruguera elle-même, à la dynamique du « Momento político específico ». La réalisation de la performance est en connexion directe avec le contexte politique dans lequel elle a lieu, ce qui retentit forcément sur sa réception qui ne peut se concevoir que dans un processus évolutif. En 1996, la performance où furent détruites les photographies de la série créée par Bruguera sous la pression des ayant-droits de Mendieta avait la puissance d'un acte d'adieu. Tout son travail fut avant toute chose un hommage individuel, le geste émotionnel de relation avec une artiste admirée, devenue une icône, non la représentation du personnage d'Ana Mendieta. Puis il fut également, ainsi que l'exprima la performeuse Bruguera, un manifeste destiné à revendiquer la place légitime d'Ana parmi les créateurs de l'art cubain.

5 MOREJÓN, Nancy, *La Habana expuesta, Bilingual Anthology,* La Habana, Ediciones Vigía, Col. Del San Juan, 2012, p. 67.

6 VISO Olga, historienne de l'art, a été commissaire de l'exposition *Ana Mendieta : Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985* du Whitney Museum of American Art, New York, en 2004. Cette exposition fut également visible au Miami Art Center.

Selon ses dires, pour répudier la représentation du politique, elle récuse ce qui dans la vie politique est un théâtre, une représentation de ce qui ne se réalise jamais, et la façon dont elle use de son corps vise à déjouer cette illusion. Dans le but de « crear un verdadero acto político », elle privilégie, outre la présence de son corps offert au regard des spectateurs, les matériaux organiques, la terre, les cheveux, des chairs d'animaux, comme dans la performance *El peso de la* culpa réalisée le 4 mai 1997, lors de Biennale de La Havane, chez elle, avec pour public les visiteurs de la manifestation. Dans cette performance, s'engage un dialogue avec la Ana Mendieta qui avait entrepris un long voyage de retour vers les traces des origines amérindiennes du peuple cubain saccagées par les découvreurs, celles des Tainos, après son premier retour dans son île natale, dans le cadre de l'Opération *El Diálogo*. Les retrouvailles entre 1980 et 1983 avec Cuba, son travail avec l'artiste Juan Elso très engagé dans la ritualisation de l'art afro-cubain, avaient consolidé son goût déjà patent de la performance tenant du rituel, mais cette fois, autour des divinités Tainos de Cuba. Les mises en scène de son corps par Mendieta dans des performances réalisées selon des rites de la Santería, la religion afro-cubaine, à New-York, puis les silhouettes des divinités amérindiennes creusées par elle dans les grottes de las Escaleras de Jaruco près de La Havane, inspirent sans doute à Bruguera *El peso de la culpa*. Dans cette performance, le corps de l'artiste présente l'Histoire nationale comme le lieu d'une oppression, sous le signe du drapeau cubain, dont le chromatisme symbolique a été modifié, et produit à partir du tissage de cheveux par la plasticienne elle-même. Devant elle, à ses pieds, un récipient contient de la terre. Elle répète l'acte de manger de la terre que pratiquaient les Tainos, les premiers habitants de l'île, en signe de résistance aux envahisseurs espagnols. Devant le drapeau endeuillé, Tania Bruguera se tient debout, et un agneau écorché s'enroule autour de son cou. L'agneau est lié à la symbolique de celui que l'on assujettit à un pouvoir, de la docilité. En revanche, Bruguera lui assigne, par sa performance, la capacité de résistance, celle de la résistance par la mort, par le suicide consenti, ritualisé dans l'ingestion prolongée de la terre pratiquée par les Indiens des Antilles. La performance se déroule face aux spectateurs qui l'observent tandis qu'elle ingère pendant quarante-cinq minutes un mélange de la terre de Cuba et d'eau, à la mémoire des Tainos, qui pratiquaient ainsi un suicide rituel pour se soustraire à la domination des Espagnols. Que dit, que subit le corps de Bruguera dans ce rituel syncrétique où le sang de l'agneau victime, référence au christianisme, se mêle à la terre des Tainos mais également se réfère au rituel archaïque de communion avec la Terre-Mère, comme celui pratiqué par Mendieta? Quels risques fait-elle courir à son corps en s'enduisant de matière organique, de sang, en se couvrant du corps écorché d'un animal sanguinolent ? Ce qui s'offre au regard du spectateur cubain est une performance où le corps dit l'Histoire d'une catastrophe, celle de la destruction des Tainos, préférant le suicide à l'assujettissement mais peut-il ne pas se rappeler que « comer tierra » à Cuba veut également dire vivre très mal, dans le contexte de pénurie de nourriture de la Période Spéciale? Au plan de la réception, évidemment polysémique, l'artiste soumet le spectateur à une phénoménologie puissamment agissante dont il ne sort pas indemne. Son corps est mis à l'épreuve presqu'autant que celui de Bruguera. Comme le souligne l'historienne de l'art Corina Matamoros, « Las obras de Bruguera pueden olerse, tocarse, inundarnos con el gesto o con la experiencia de un acto[7] ».

7 MATAMOROS, Corina, *Las cabezas trocadas*, Editorial, septiembre de 2003, La Habana. 15 mai 2015 <www.tanaiabruguera.com/cms/509-1-Las+cabezas+ trocadas+editorial.htm>.

2/ Les voix de l'autobiographie politique

Artiste de la post-utopie, pour reprendre la catégorie de Gerardo Mosquera, dont l'œuvre s'ébauche dans les années 90, après l'effondrement du bloc socialiste et pendant la Période Spéciale, dans son pays exténué par les pénuries de toute sorte, Tania Bruguera a continué comme d'autres artistes, de produire de la « superestructura », comme le dirait Mosquera[8], en s'emparant, par la force des choses, d'un espace d'interrogation et de discussion sur la société désenchantée issue de la Révolution, autre que celui des canaux officiels de la culture et de la politique. L'émergence d'une veine autobiographique va de pair avec l'appesantissement de cette conjoncture dépressive sur la société cubaine. Le malaise ressenti à l'échelle individuelle par ces jeunes plasticiennes, au lieu de susciter un processus de création marqué par un repli en soi, un ancrage du regard en soi, donne lieu au contraire à un discours, une esthétique où le corps de la femme cherche à faire éclater la dimension simplement autoréférentielle. Dans l'œuvre créée, le corps, à la fois sujet et objet, s'offre dès lors comme caisse de résonance des tensions sociales qui l'affectent, comme l'allégorie d'une résistance contre toutes les forces qui le contraignent et en quête d'un nouvel horizon. Allégorie dans le sens où l'entend Walter Benyamin, comme l'action qui transforme en ruines les sens établis et figés, et par ce processus, son auteur œuvre comme un archéologue qui parvient à bâtir un nouveau sens pour sa société, au lieu de poursuivre une essence éternelle et définitive, en l'occurrence, celle de la Révolution.

Zaida Capote Cruz introduit son essai consacré à la reconnaissance de la place des femmes cubaines dans le processus de la construction nationale « La Nación íntima », publié en 2008, par un commentaire sur sa réception de la performance réalisée par Tania Bruguera lors de la 8ème Biennale des Arts Plastiques de La Havane, le 15 décembre 2003. Intitulée *Autobiografía*, le théâtre en était une grande salle du Museo de Bellas Artes, et le dispositif qui s'offrait non seulement au regard du spectateur mais surtout à son oreille, se composait d'une tribune, au centre de laquelle un microphone était disposé. De plusieurs haut-parleurs, s'échappaient continuellement des voix, hors de la présence du corps dont elles émanaient et qui configuraient un concentré de l'Histoire de Cuba des 4 dernières décennies, où se succédaient des consignes politiques révolutionnaires de Fidel Castro, notamment les plus offensives telles que « Socialismo o Muerte ». Tania Bruguera, dont on entendait également la voix était, elle aussi, absente, et le corps national se construisait donc par un hors-champ, par une absence-présence. Pour ce qui est de la réception, Zaida Capote écrit que :

> Lo que percibí fue la capacidad de autorrepresentación de las mujeres como parte integrante de una sociedad - una voz más en el coro- y la borradura del cuerpo femenino en el discurso político como cuerpo específico. En ausencia del cuerpo –de todos los cuerpos, cierto- y su huella auditiva conformaba, según la artista, el recorrido de una autobiografía personal, aunque también colectiva, en la que podríamos reconocernos sus visitantes. ¿Cómo el performance negocia su identidad en la Historia y la representación de la nación cubana? La obra de Bruguera es una metáfora reciente de

8 MOSQUERA, Gerardo, *op.cit*.

> cuán difícil es aún ubicarnos satisfactoriamente dentro de esa representación de lo nacional[9].

Dans cette « évocation acoustique de l'Histoire nationale » conçue et mise en scène par Bruguera, l'archéologie allégorique dont parlait Walter Benyamin ne serait pas sans rapport avec ce que la conservatrice du Musée des Beaux-Arts, Corina Matamoros, analyse comme le travail « d'une muséologue », qui construit et réunit des voix d'une collectivité historique dans la durée. Mais ce qui attire l'attention dans le cas de cette performance, par définition art conceptuel de l'éphémère, antinomique de la tradition de la conservation muséale, réalisée dans un monument abritant nombre d'œuvres dédiées à la geste révolutionnaire dans la durée, c'est que sa puissance performative réside paradoxalement dans le surgissement d'un happening qui ne vécut que l'espace de quelques heures pour donner corps à un acte politique répétitif par excellence, celui de la propagande diffusée par des slogans depuis plus de cinq décennies. S'appliquer à faire surgir la voix de l'Histoire dans ce dispositif vocal, surprendre le public en lui faisant entendre des slogans, une rhétorique dont les éclats sonores faisaient vibrer les parois de la salle, pouvait paraître transgressif. L'allégorie pouvait signifier qu'ils sont devenus des objets de musée, d'un passé à dépasser en le chargeant d'un sens nouveau.

Le silence du corps de Bruguera est paradoxalement constitutif de l'impact performatif de son esthétique, de son code personnel, et joue pleinement son rôle au plan de la sensation qu'elle éveille chez celui qui assiste à son action. On en veut pour preuve ce qu'elle a présenté sous le titre oxymorique de *El cuerpo del silencio*, en 1997. Selon Bruguera, « El arte es como crear un mundo », et les espaces où elle travaille se présentent souvent comme des lieux retirés où viennent jusqu'à elle ceux qu'elle soumet à une phénoménologie de l'extrême. S'étant constitué une sorte de cavité sanguinolente de viande de brebis et de viscères dégageant une odeur crue et écœurante, l'artiste y a installé son corps entièrement dénudé faisant montre de son goût pour les mises en scène extrêmes de son corps. Pendant des heures, munie d'un crayon, Bruguera s'est employée à corriger des pages d'un livre d'Histoire, de l'histoire officielle de Cuba. Une fois la correction terminée, elle s'est ingéniée à faire disparaître avec sa langue les feuillets portant son écriture. Comment l'Histoire nous est imposée? Que pouvons-nous en faire? Geste politique d'autocensure, action rituelle parachevée par une longue tentative d'ingestion des pages corrigées de sa main.

Conclusion

Des quelques exemples que nous avons sélectionnés pour explorer le travail de Tania Bruguera, il ressort que l'artiste a choisi son corps comme lieu d'expression d'une Histoire qui excède les frontières de son propre conditionnement autoréférentiel. Elle privilégie l'éphémère et on peut déceler dans ses performances une appétence pour l'extrême dans des dispositifs requérant un décodage multidimensionnel, qu'elle impose à son corps auquel elle dénie le statut de personnage. Comme beaucoup d'autres artistes cubains, elle répugne à ce que son œuvre soit reçue et comprise exclusivement comme un dialogue forcené avec les forces politiques agissantes de son pays car si son

9 CAPOTE CRUZ, Zaida, *La Nación íntima*, La Habana, Ediciones Unión, 2008, p. 6.

corps est toujours agi par des forces de pouvoir, celles-ci peuvent aussi se définir comme transhistoriques et polysémiques.

Bibliographie

ARDENNE, Paul, « L'Age contemporain », *Art,* Paris, Edition du Regard, 1997.

CAPOTE CRUZ, Zaida, *La Nación íntima,* La Habana, Ediciones Unión, 2008.

LUCIEN, Renée Clémentine. « Alice au Pays de la Révolution dans l'œuvre de l'artiste cubaine Sandra Ramos ». 15 mai 2015 <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal/ lucien.pdf>.

MATAMOROS, Corina, *Las cabezas trocadas,* Editorial, septiembre de 2003, La Habana. 15 mai 2015 <http://www.tanaiabruguera.com/cms/509-1-Las+cabezas+trocadas+editorial.htm>.

MOREJÓN, Nancy, *La Habana expuesta, Bilingual Anthology,* La Habana, Ediciones Vigía, Col. Del San Juan, 2012.

MOSQUERA, Gerardo, « De regreso », *Encuentro de la cultura cubana*¸ Madrid, n° 15, invierno de 1999/2000, p. 147-153.

VISO, Olga, *UNSEEN MENDIETA*, *The Unpublished Works Of Ana Mendieta,* London, Munich, Berlin, New York, Ed. Prestel, 2008.

WOOD, Yolanda, « La aventura del silencio en Tania Bruguera », *Arte Cubano*, n° 3, La Habana, 2000, p. 34-37.

Una nueva vida en la ciudad. Las mujeres emigrantes del campo en el cine español de los albores del siglo XXI: *Solas* (1999), *Volver* (2006) y *La soledad* (2007)

Mercedes Álvarez San Román
Université Paris-Sorbonne/Universidad de Oviedo

Resumen: El fenómeno migratorio ha sido retratado por el cine español en diferentes momentos de su historia. Este estudio se centra en las mujeres que abandonan su pueblo para aventurarse en una nueva vida en la ciudad, a partir del análisis de tres películas del cambio de milenio: *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006), *La soledad* (Jaime Rosales, 2007). Las obras seleccionadas se ambientan en el *boom* económico y, por tanto, en un periodo de escaso movimiento poblacional en el interior del país. Al introducir la perspectiva de género, se pretende identificar las características propias de los personajes femeninos que participan en el proceso migratorio: las razones de su desplazamiento, su experiencia en la urbe y su (des)vinculación con el campo.

Palabras clave: Cine español, mujer, migración, campo, ciudad, Almodóvar, Rosales, Zambrano

*

Résumé : Les migrations internes ont été un sujet récurrent dans la production cinématographique espagnole. Cette étude est centrée sur les femmes qui commencent une nouvelle vie en

ville, dans trois films ancrés dans la période de transition du XXe au XXIe siècle: *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006), *La soledad* (Jaime Rosales, 2007). La perspective du genre permettra d'identifier les caractéristiques propres aux personnages féminins qui participent à ce phénomène de déplacement territorial et identitaire : leurs motivations, leurs expériences dans le monde urbain et leurs liens avec la campagne. Ces questionnements s'appliquent, dans cette analyse, à une période de prospérité économique où les flux migratoires à l'intérieur du pays étaient en baisse par rapport aux décennies précédentes.

Mots-clés : Cinéma espagnol, femme, migration, champ, ville, Almodóvar, Rosales, Zambrano

---

Introducción: mujeres que migran en tiempos de bonanza económica

La producción cultural española se ha hecho eco en sus diferentes manifestaciones artísticas de la migración interna que ha vivido el país a lo largo de su historia. Tecnologías sociales[1] como el cine han contribuido a crear una representación, en algunos casos normativa, de las personas que han participado en este fenómeno de desplazamiento territorial e identitario. En esta línea, el presente estudio se propone desentrañar los discursos que circulan sobre las mujeres migrantes. Para ello, se centra en el análisis fílmico de tres largometrajes producidos en el cambio de milenio, un periodo en el que la bonanza económica mitigaba la necesidad de abandonar el hogar para buscar trabajo.

Las obras escogidas son *Solas* (1999), de Benito Zambrano, *Volver* (2006), de Pedro Almodóvar, y *La soledad* (2007), de Jaime Rosales. Todas ellas fueron realizadas en un arco temporal de ocho años y están dirigidas por cineastas varones que, a diferentes niveles, pueden recibir el apelativo de "autor". Estas películas llevan a escena a un elenco femenino protagonista y a tres generaciones de una misma familia, cuyas vidas y recuerdos transcurren a caballo entre el pueblo y la ciudad. Las situaciones representadas hacen referencia a diversos rincones de la geografía española, desde la Andalucía de *Solas*, hasta León en *La soledad*, pasando por La Mancha de *Volver*. Madrid se presenta como la oposición al campo en las dos últimas películas, mientras que Sevilla es el escenario elegido en la primera.

1 Véase DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1987. A partir de la reformulación de la "tecnología del sexo" de Foucault, Lauretis defiende que el género es el resultado, entre otros, de la representación y auto-representación que de él hacen diferentes tecnologías sociales, entre las que señala el cine. Con esta referencia, deseo recordar las implicaciones que los discursos cinematográficos pueden tener en la construcción y reproducción del género y, en el caso concreto de este estudio, en cómo esto puede contribuir a definir a las mujeres inmigrantes.

No obstante, ninguno de los filmes de análisis ubica la problemática migratoria como eje central de la narración, sino que ésta está presente como elemento tangencial para ilustrar la trayectoria vital de los personajes. En este sentido, la obra de Zambrano, más próxima al cine social, presenta la deslocalización como un elemento que caracteriza a las personas más desfavorecidas. En mayor medida, Almodóvar y Rosales se sirven de la reubicación como resorte artístico para contar su historia. El realizador manchego insiste en que se trata de un filme principalmente sobre las relaciones materno-filiales y la muerte[2]. Sin embargo, la divergencia entre el campo y la ciudad encierra el ejercicio autobiográfico de un director inmigrante en Madrid. De igual manera, Rosales opta por un relato entre estos dos universos para poder explorar las relaciones modernas de una pareja, las fricciones que se producen cuando nace un niño y la superación psicológica de una pérdida[3]. Si bien le sirve para llevar a escena la diferencia de ritmos, no muestra un interés especial por el proceso de mudanza geográfica.

En aras de justificar la selección de este objeto de estudio, es necesario destacar que estas tres películas se inscriben en corrientes diferentes del panorama audiovisual español. *Solas* forma parte de la producción más comercial y aceptada por el engranaje cinematográfico industrial y académico de los años 90, *Volver* es una de las obras más reconocidas y reconocibles de Pedro Almodóvar, la figura contemporánea más internacional del cine español, y *La soledad* se integra en una "nueva tendencia del cine español[4]", caracterizada por un riesgo estético y formal que capta la atención de un público reducido.

En esta selección se encuentran algunos de los filmes corales femeninos de este periodo que han obtenido mayor aceptación por parte de la audiencia, las instituciones o la crítica. *Solas* cosechó cinco premios Goya[5] y fue recompensada con tres distinciones en el Festival de Berlín, entre las que destaca un premio del público. *Volver* fue un éxito tanto en el ámbito nacional, como en el internacional. Consiguió alzarse con el premio a la Mejor Interpretación Femenina del Festival de Cannes, que recayó a partes iguales entre todas las actrices de la película, además de cinco Goya y una jugosa taquilla[6]. Cabe destacar la nominación al Oscar a la actuación de Penélope Cruz, así como el premio de la crítica FIPRESCI. Por último, *La soledad* empezó su recorrido en *Un certain regard* del Festival de Cannes y concluyó con el pleno de los tres Goya a los que estaba nominada[7].

---

2 ALMODÓVAR, Pedro, "La muerte en La Mancha está llena de vida y de gracia", Entrevista de Elsa Fernández-Santos, 26 de junio de 2005. 13 febrero 2015 <http://elpais.com/diario/2005/06/26/espectaculos/ 1119736801_850215.html>; "«Tal vez tenga que inventarme una nueva vida»", Entrevista de Ángel S. Harguindey, 17 de marzo de 2006. 13 febrero 2015 <http://elpais.com/diario/ 2006/03/17/cine/ 1142550 001_850215.html>.

3 Entrevista realizada a Jaime Rosales el 17 de mayo de 2014, en el Festival de Cannes.

4 PENA, Jaime, "El amante despechado", *Cahiers du Cinéma España*, octubre 2007, nº 5.

5 *Solas* obtuvo los Goya a Mejor Actriz Revelación (Ana Fernández), Mejor Actriz de Reparto (María Galiana), Mejor Actor Revelación (Carlos Álvarez-Nóvoa), Mejor Director Novel (Benito Zambrano) y Mejor Guión Original (Benito Zambrano).

6 *Volver* recaudó un total de 85,6 millones de dólares (Box Office Mojo). En la taquilla española, sus ingresos fueron de 10,2 millones de euros (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales). Fue recompensada con los Goya a Mejor Actriz (Penélope Cruz), Mejor Actriz de Reparto (Carmen Maura), Mejor Película, Mejor Director (Pedro Almodóvar) y Mejor Música Original (Alberto Iglesias).

7 *La soledad* ganó los Goya a Mejor Película, Mejor Director (Jaime Rosales) y Mejor Actor Revelación (José Luis Torrijo).

En la historia del cine español, el estereotipo del personaje emigrado o desarraigado, del que tanto se ha nutrido la tradición literaria española, ha sido representado en las comedias de los años 60 y 70. Su incipiente presencia en pantalla, en películas como *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), *Las que tienen que servir* (José María Forqué, 1967) o *¡Cómo está el servicio!* (Mariano Ozores, 1968), está en sintonía con los intensos desplazamientos de población de ese periodo histórico. Desde la diferente perspectiva del cine social, Francisco Nieves Conde retrató el éxodo rural de los años 50 en una de las cintas que se han convertido en obras de referencia de este fenómeno: *Surcos* (1951). Su desoladora construcción fílmica de la migración, abordada desde la amargura del neorrealismo, le valió las críticas de las altas esferas del régimen franquista y de la Iglesia católica[8] que evitaban compartir el pesimismo de los sueños rotos.

El objetivo de este estudio es identificar cómo el cine español de un momento histórico de escaso movimiento poblacional representa al colectivo de las mujeres emigrantes del campo a la ciudad. Para ello, he optado por concentrar el análisis en los personajes jóvenes, es decir, los que representan a la segunda generación de cada filme. Se trataría, por tanto, de María (Ana Fernández), en *Solas*; Raimunda (Penélope Cruz), en *Volver*; y Adela (Sonia Almarcha), en *La soledad*. Ellas asumen una parte importante del protagonismo en sus respectivas películas y se relacionan tanto con la tercera edad como con la infancia.

Espacio y poder

A partir del visionado de las tres cintas, se observa que la motivación principal de los personajes que se están analizando no es económica, sino familiar. Todas ellas necesitan "empezar de cero", como explicita Adela. La huida del lugar de origen por una "intensa discriminación de género" es una de las causas que mueven a la inmigración femenina procedente del extranjero[9] y se podría decir que también es aplicable a los movimientos internos. Una de las razones detrás de este traslado es que "[a]unque la ciudad pueda implicar una vida solitaria, también es liberadora" para las mujeres[10]. De esta manera, los personajes abandonan una situación opresiva en el ámbito rural, en aras de disfrutar de la independencia que les proporciona un centro poblacional de mayor envergadura. Estas consideraciones están en relación con lo que concluye McDowell:

> Los espacios surgen de las relaciones de poder; las relaciones de poder establecen normas; y las normas definen los límites, que son tanto sociales

8 Fernández Sirvent, Rafael, "Influencias del «neorrealismo» italiano en el cine social español de los cincuenta. *Surcos* (1951) como instrumento didáctico para el estudio del régimen franquista", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. 7 enero 2015 <http://www.cervantes virtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs5r5>.

9 Pérez Grande, María Dolores, "Mujeres inmigrantes: realidades, estereotipos y perspectivas educativas", *Revista española de educación comparada*, 2008, nº14, pág. 142.

10 concejo álvarez, Pilar, "Prólogo a la edición española", in Booth, Chris, Darke, Jane y Yeandle, Susan (eds.), *La vida de las mujeres en las ciudades: la ciudad, un espacio para el cambio*, Madrid, Narcea, S.A. de ediciones, 1998, pág. 15.

> como espaciales, porque determinan quién pertenece a un lugar y quién queda excluido[…][11].

Así pues, en las películas de estudio, las mujeres jóvenes escapan de un entorno rural que está dominado por el padre. En *Solas*, María ha preferido instalarse en la ciudad antes que seguir conviviendo con un progenitor agresivo que maltrata física y psicológicamente a su madre, a ella y a sus hermanos. Sobre su partida del pueblo, cuenta que estuvo soportando los "correazos" de su padre hasta que se cansó. Se intuye que la ruptura definitiva fue violenta, al menos emocionalmente, puesto que María recuerda: "él y yo ya nos despedimos una vez y no creo que haga falta repetirlo".

El caso de Raimunda (*Volver*) se enmarca en una esfera similar, puesto que su salida del medio rural está relacionada con los abusos sexuales a los que la sometía su padre, y que su madre no impidió, hasta el punto de que llegó a quedarse embarazada. Es precisamente su progenitora la que reconoce que su hija tomó la decisión adecuada en esa situación de desamparo: "Entendí que, después de casarte con Paco, te vinieras a Madrid y no quisieras saber nada de nosotros". La migración de Adela, de *La soledad*, no supone una vía de escape de un entorno violento. Sin embargo, el personaje desea una autonomía de la que no dispone en la casa de su progenitor, con quien convive tras haberse separado de su pareja. Le explica a una amiga que desea empezar una nueva vida porque, como ella misma se pregunta retóricamente: "Total, aquí, ¿qué tengo?". Con este interrogante revela que los vínculos con su familia y su ex no son lo suficientemente fuertes o enriquecedores.

Sin embargo, el campo no sólo está asociado con la figura paterna, sino también con el pasado. El pueblo forma parte de una época traumática o que se prefiere dejar atrás, en contraposición a una ciudad que se presenta, en el momento del viaje, como la puerta a una nueva vida. Sin embargo, lo que estas mujeres hallan en la urbe no es necesariamente lo que habían soñado y se tienen que enfrentar a nuevos retos. María se ha quedado embarazada de un hombre que la desprecia y que renuncia a su responsabilidad como padre, mientras que Raimunda descubre que su marido pretendía abusar sexualmente de su hija. Adela, que anhelaba la prosperidad junto a su bebé en Madrid, pierde al niño en un atentado terrorista. Por tanto, a primera vista, la ciudad se revela como un entorno violento. Al principio de la película, María resume así su experiencia en la urbe: "Nadie tiene buen corazón. Y en esta ciudad, menos todavía. Aquí cada uno barre para su bolsillo. El que no, que le den por culo". No obstante, esta percepción irá evolucionando a medida que avance la historia. La reconciliación con lo vivido y la superación del trauma irá dibujando un espacio urbano más agradable.

Los personajes de María y Raimunda residen en barrios humildes del extrarradio, no así el de Adela que se instala en el interior de Madrid. *Solas* y *Volver* insisten así en la tradicional asociación de inmigración y marginalidad. En estos entornos periféricos el machismo es la tónica imperante, a juzgar por la representación que de ellos hace el cine español[12]. Si el pueblo era la sede del patriarcado, las afueras de la ciudad mantienen viva esta dominación. El marido de Raimunda está dispuesto a abusar de la hija de su compañera, a la que no respeta en otras áreas de la vida común, puesto que no muestra interés por sus problemas, se masturba junto a ella aunque esto le provoque el llanto y no colabora en las labores domésticas. El hombre del que se ha enamorado María en Sevilla es

11 MCDOWELL, Linda, *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*, Madrid, Cátedra, 2000 (1999), pág. 15.

12 LÓPEZ JUAN, Aramis, "El cine español como fuente documental para el estudio de los barrios marginales", *Investigaciones Geográficas*, 2008, nº 47, pág. 149.

el "más cabrón", como así lo describe. Ella considera que ha cometido un error más grande que el de su madre a la hora de elegir compañero. Juan la humilla con insultos y sólo le ofrece el aborto como salida al embarazo. Estos personajes masculinos negativos dan a las mujeres la posibilidad de enfrentarse al patriarcado y de asumir una posición independiente. De esta manera, Raimunda encubre el asesinato de Paco por parte de su hija y toma las riendas de la familia, mientras que María decide no abortar y distanciarse así de una relación nociva.

Otra de las características que el cine atribuye a estas zonas periféricas es que parece que en ellas no rigen las normas morales de la ciudad[13]. Así, el homicidio del marido de Raimunda no sólo no es castigado, sino que cuenta con la complicidad del público. En el caso de *Solas*, Zambrano hace planear la sospecha de que María pueda dedicarse a la prostitución. Mientras se endosa un vestido corto, le dice a su madre que ha quedado "con un hombre para lo del trabajo de mañana". La manera en que se ha arreglado, sumado al hecho de que se trata de una cita nocturna, contrasta con la esfera laboral tradicional. No obstante, su intención podría ser la de ocultar a su madre que tiene una relación sentimental. Lo que sí resulta evidente es su adicción al alcohol, íntimamente asociada con el imaginario cinematográfico de la exclusión y el deterioro social. Asimismo, los personajes de María y Raimunda tienen un nivel cultural bajo, en sintonía con el estereotipo de la mujer extranjera inmigrante que suele ser representada como "analfabeta, ignorante y pobre[14]".

Resulta curioso cómo los dos personajes que viven en barrios marginales, las jóvenes de *Volver* y *Solas*, guardan mucha amistad con el hombre del bar que tienen junto a casa. Para María, es el único amigo que se muestra en toda la película, mientras que Raimunda se beneficia de la confianza que tiene con él para utilizar su negocio durante su ausencia. El bar se presenta como el único lugar para relacionarse que queda en el barrio, aunque esté destinado, principalmente, a una clientela masculina. Esta vinculación tan estrecha y directa con la industria hostelera pone de manifiesto la independencia de estas dos mujeres que se han despojado de las ideas retrógradas que vetan el acceso de las mujeres a estos locales. En el caso de *La soledad* también se mantiene su aspecto sociabilizador, en este caso en una terraza, puesto que Adela conoce a una camarera cuando va con el bebé y una vez que vuelve sin él se interesa por ella.

Producción y reproducción

En las películas españolas, el servicio doméstico ha sido la ocupación tradicional de las inmigrantes del campo que llegaban a la ciudad, sobre todo a partir de los años sesenta[15]. Si bien esta actividad, invisible y desprestigiada, podía ser la primera salida para las recién llegadas, diferentes publicaciones señalan que a partir de los años ochenta la mayoría de mujeres jóvenes procedentes de áreas rurales realizan estudios medios o profesionales en las urbes de destino, lo que les permite

13 *Ibid.*
14 PÉREZ GRANDE, María Dolores, "Mujeres inmigrantes…", *op. cit.*, pág. 144.
15 LÓPEZ JUAN, Aramis, "El cine español…", *op. cit.*, pág. 150.

acceder a un rango mayor de puestos de trabajo, como peluquera, enfermera o secretaria[16]. En el cambio de milenio, las españolas fueron incorporándose al mercado laboral externo, a medida que las inmigrantes extranjeras asumían las ocupaciones ligadas a la limpieza, la cocina o los cuidados de personas dependientes[17].

María trabaja como limpiadora en turno de noche, pero empezó como empleada doméstica. Como le cuenta a su vecino, desde su llegada a la ciudad ha trabajado en seis casas diferentes y el salario recibido no ha sido acorde con sus expectativas. Se lamenta de las señoras que la han empleado: "todas pagan poco y quieren que estemos todo el día dale que te pego a la fregona". Su malestar en la sociedad se vuelve más virulento en cuanto se hace referencia a las diferencias de clase. "Las personas deberían nacer dos veces: una rica y otra pobre, para que los ricos sepan lo que es ser pobre y los pobres podamos disfrutar de la vida", asegura. Su desasosiego encuentra consuelo en la bebida, una adicción que la sumerge en las deudas.

Raimunda encadena diferentes empleos, ya sea en una cocina o fregando el suelo del aeropuerto. Cuando su marido le dice que ha perdido el empleo, ella contesta: "Me buscaré un trabajo el domingo, que es el único día que libro". Esta frase evidencia la carga laboral que asume y que, sin embargo, no le permite que dejen de ser "una familia pobre". Una vez que Paco desaparece de su vida, aprovecha la oportunidad que le brinda tener las llaves de un restaurante vacío y decide emprender un negocio por cuenta propia. La viudedad inaugura la etapa de prosperidad económica, tan ansiada por las personas que emigran. Su vida mejora, tanto personal como profesionalmente, cuando ella toma definitivamente el control.

Adela no atraviesa una situación holgada. Cuando vivía en el pueblo de León trabajaba en una oficina y, al llegar a Madrid, encuentra empleo como azafata de congresos. Parece una ocupación precaria y que desgasta físicamente, puesto que depende de la duración de las ferias y debe permanecer de pie durante largas horas. Ella y su compañera de trabajo comentan que se les inflaman las piernas y que las empresas prefieren contratar a mujeres más jóvenes. A pesar de que pueda parecer que sus condiciones laborales eran mejores en el pueblo, allí Adela se lamentaba que no le sobraba el dinero y que no tenía "un duro". No es de descartar por tanto que, entre sus motivaciones, también se pueda encontrar la económica. Es necesario recordar que tiene que mantener a un niño y que su expareja no le paga la pensión alimenticia. Su escasez de recursos también tiene una componente de género, puesto que es ella la que se hace cargo del pequeño.

El hecho de que *Solas* y *Volver* incidan en las ocupaciones relacionadas con el ámbito doméstico sitúa estas obras en la representación tradicional de la inmigración, al contrario de lo que sucede con *La soledad*. Sin embargo, todas ellas ubican a sus personajes femeninos en actividades laborales vinculadas a su género, las cuales gozan de un reconocimiento limitado, ya sea en términos sociales como económicos. María, Raimunda y Adela acusan una situación precaria que puede estar relacionada con la discriminación salarial entre mujeres y hombres que se registra en la sociedad española y que tiene consecuencias especialmente graves en las familias monomarentales[18].

16 Estos trabajos han sido recopilados por SABATÉ MARTÍNEZ, Ana en "Geografía y género en el medio rural: algunas líneas de análisis", *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 14, 1989, pág. 137.

17 PÉREZ GRANDE, María Dolores, "Mujeres inmigrantes…", *op. cit.*, pág. 139.

18 CONCEJO ÁLVAREZ, Pilar, "Prólogo a la edición española", *op. cit.*, pág. 15.

A pesar de que en este estudio fuese necesario detenerse en sus ocupaciones profesionales, no es uno de los aspectos que más han querido resaltar los directores de esas películas. Sí lo es, sin embargo, lo relacionado con las cuestiones familiares y la maternidad. Si las motivaciones que impulsaron el desplazamiento hacia la ciudad de estos personajes guardaban relación con los hombres de su esfera íntima, el regreso físico o sentimental al pueblo responde a un cambio de situación familiar. La tercera generación altera la trayectoria vital de las mujeres e invierte la decisión tomada por ellas de abandonar el pueblo. En *Solas* y *Volver*, el acercamiento a sus respectivas madres en la ciudad contribuye a mejorar las relaciones con el pueblo del que huyeron.

María se reinserta en la sociedad cuando, al convertirse en madre, es reconocida como mujer y empieza a encarnar un rol normativo de género. La decisión de seguir adelante con el embarazo es posible una vez que supera el miedo a comportarse como su padre. Teme ser violenta con su hijo o hija, gastarse el dinero bebiendo o jugando a las cartas. Los comentarios de su madre, que le recuerdan que tiene el mismo mal genio que su progenitor, o del hombre con el que ha mantenido relaciones sexuales, que la acusa de ser "media mujer porque la otra media está alcoholizada", la hacen dudar de su capacidad para encargarse de un bebé. Sin embargo, cuenta con el apoyo moral y financiero del vecino que le ha presentado su madre. Este hombre se convierte en un padre de sustitución, un abuelo adoptivo para la niña, un modelo positivo de varón. De esta manera, se organiza el nido que albergará a Rosa, la criatura que recibe el mismo nombre que su abuela. El personaje de Ana Fernández agradece así la mediación de su progenitora que, como un hada madrina llegada a la urbe, ha reorganizado su vida y la ha insertado en una nueva estructura familiar. Tras la muerte del padre maltratador, y por consejo de su nuevo compañero de travesía, la protagonista de *Solas* se plantea volver a vivir al pueblo. La ciudad ha actuado como catalizador, para que se reconcilie con su pasado y su ascendencia y para que inicie una nueva etapa con descendencia.

En el caso de *Volver*, Raimunda también encuentra sosiego con su hija y su madre en la ciudad. La adolescente frena el dramático ciclo de abusos incestuosos de la familia al asesinar a su padrastro. Años atrás, el personaje de Penélope Cruz había decidido huir de su casa para alejarse de un padre violador. Sin embargo, no fue suficiente poner tierra de por medio para alejar los fantasmas del pasado, puesto que su hija se ve envuelta en una situación semejante. Esto le permite actuar como le hubiera gustado que hiciera su madre, es decir, posicionándose a favor de la víctima. El mismo día en que se queda viuda, fallece su tía, quien la había acogido durante la etapa de los abusos. La desaparición de su madre adoptiva abre la puerta al regreso de su madre biológica. Ésta se traslada a la ciudad para buscar su perdón, de tal manera que su presencia ocupa el vacío dejado por Paco. Este transvase de afectos contrariados encuentra su mejor modo de expresión en la ciudad. Tanto el crimen como la reconciliación tienen lugar en el espacio urbano y ambos permiten que Raimunda digiera los traumas vividos en el pueblo. Esta catarsis propiciada por Madrid fructifica en una reunificación de las mujeres de la familia y en una vuelta simbólica a sus raíces, como indica el propio título de la película.

El caso de Adela dista de los anteriores puesto que su mudanza a Madrid no contribuye a mejorar su situación, sino que la empeora. Su hijo muere como consecuencia de la explosión de una bomba en un autobús público y ella regresa al pueblo para encontrar consuelo junto a su padre. La ciudad descompone de forma violenta la célula familiar. Ella se siente, y es considerada por

su antiguo compañero, responsable de esta pérdida. Por este motivo, vuelve al lugar del que, según parece apuntar el filme, no debería haber salido. Lo hace únicamente de forma temporal, durante el duelo por su hijo. Su anhelo por una vida autónoma es castigado tanto por el director de la película como por su exmarido, que la culpa de la desgracia.

El desplazamiento territorial funciona como agente de cambio en la esfera íntima y familiar de las protagonistas. A pesar de tratarse de una modificación del ambiente externo, las consecuencias son internas. La ciudad puede romper el equilibrio o devolver la estabilidad a estos personajes femeninos. A partir de los hechos que narran estas películas, se observa que aunque su partida del pueblo estuviera relacionada en cierta medida con su condición de mujeres, la ciudad no representa un cambio en su rol de género, como recuerda López[19]. Puesto que su actividad profesional no es la base de sus relatos, la representación de las inmigrantes en estas películas se construye en torno a la esfera de la reproducción y no de la producción. Esta característica está vinculada a la división que describe Teresa de Lauretis:

> Porque, como la sexualidad y la subjetividad, el género está ubicado en la esfera privada de la reproducción, la procreación y la familia y no en la esfera pública, social, de lo superestructural, a la que la ideología pertenece y es determinada por las fuerzas económicas y las relaciones de producción[20].

El hecho de que Zambrano, Almodóvar y Rosales decidan que estas historias protagonizadas por mujeres aborden la reconstitución y el desmembramiento de la unidad familiar reproduce la lógica patriarcal que aleja a las mujeres de la esfera pública. La migración asume unos tintes diferentes de los tradicionales asociados con las motivaciones económicas de los varones. Aquí, la mudanza sirve únicamente como motor de cambio para la vida de unas jóvenes cuyos problemas derivan de la reproducción y de sus relaciones con los hombres.

Estos personajes no están únicamente desarraigados, sino que se podría decir que están más bien *desfamiliarizados*. Su desubicación es territorial, pero sobre todo familiar. Los títulos *Solas* y *La soledad* refuerzan esta idea de aislamiento en términos emocionales y dejan constancia de que esta dimensión es la que impera en la historia. *Volver* evoca un desplazamiento geográfico y sentimental pero también una reinserción en una unidad afectiva. En este razonamiento, el pueblo se presenta como sede natural de la familia. Una vez que el agresor, que perturbaba el equilibrio, ha sido eliminado, ya sea mediante un asesinato o por muerte natural, la mujer puede recuperar la estabilidad y, por tanto, regresar al campo. El caso de *La soledad* se diferencia del de las otras dos películas en que Adela ha decidido *motu proprio* ir a vivir a Madrid. Sin embargo, la pérdida de un familiar varón, en este caso un niño, también será lo que provoque su vuelta temporal a la zona rural. Es necesario señalar que las intenciones de las mujeres emigrantes distan de la representación que estos cineastas llevan a la pantalla, como así consta en los estudios citados por Sabaté:

19 LÓPEZ JUAN, Aramis, "El cine español…", *op. cit.*, pág. 150.

20 DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1987, pág. 6. Traducción tomada de la versión de Ana María Bach y Margarita Roulet.

> A la hora de plantearse un posible retorno a los pueblos, todas las mujeres declaran su actitud contraria, y no sólo por motivos económicos: la independencia personal que supone el ejercicio de una profesión, las relaciones personales más abiertas, la diversificación de servicios en la ciudad son motivos de comportamiento generalmente aducidos[21].

Si bien estos postulados se refieren a las migraciones de los años 80, también se podrían aplicar al periodo en que se ambientan estos tres largometrajes. Así, Zambrano, Almodóvar y Rosales insisten en la asociación con un entorno que priva de libertad a sus personajes y al que las emigrantes españolas no desean regresar. A pesar de esta unión simbólica con el campo, y de decisiones tomadas en función de las relaciones con los hombres, las mujeres de estas películas muestran un cierto grado de empoderamiento. Su salida a la esfera pública, en este caso a la ciudad, las confronta con su dimensión privada y este proceso tiene un impacto en su autonomía, que puede ser positivo en el caso de *Solas* y *Volver* y negativo en el de *La soledad*.

La relación entre familia y migración no es algo novedoso de estas cintas. En el cine español, la ciudad suele ser causante del desmembramiento de estas unidades sociales, puesto que confronta a los individuos a sus respectivas, y no siempre convergentes, aspiraciones personales[22]. En contraposición con este proceso, las familias se presentan como "quimeras salvadoras" para las personas que han errado el camino[23]. Aunque en este corpus no se observe una fractura como consecuencia de residir en un entorno urbano, más allá del caso de *La soledad*, sí está presente la idea de familia como solución a las desgracias.

La glorificación de esta estructura se encuentra en sintonía con el modelo de familia fuerte que impera en el sur de Europa. Reher señala que, debido a la solidez de los lazos entre los miembros de estos grupos, en los contextos meridionales "el matrimonio, el empleo, el acceso a una vivienda y la emancipación del hogar paterno están estrechamente relacionados entre sí[24]". A estos elementos habría que añadir también la migración. La separación del individuo del núcleo parental adquiere unos tintes traumáticos, según el modelo de familia que impera en España, y más aún en el caso de las mujeres, si se tiene en cuenta la asociación tradicional con la esfera privada y reproductiva.

En las películas de análisis, no obstante, el modelo de familia no responde al canon tradicional. Los hogares monomarentales, con una madre viuda o divorciada, o las estructuras más libres, como la formada por María y un abuelo adoptivo, adquieren un valor similar al de las configuraciones clásicas. Sin embargo, estos sistemas parecen funcionar sólo cuando no hay hombres que quieran imponer su jerarquía, como sucede en *Solas* y en *Volver*. La familia patriarcal no tiene cabida con un progenitor que ejerce la autoridad con violencia, puesto que termina causando una fractura interna. Sin embargo, estos microsistemas sí tienen cohesión con varones que no recurren a la agresividad, como con el padre de Adela, en *La soledad*, o el vecino de María, en *Solas*.

La muerte está relacionada con el pueblo. Así, en *Volver* y *Solas*, las jóvenes se desplazan al ámbito rural para ir al cementerio, y en *La soledad*, Adela regresa tras el asesinato del bebé. María

21 SABATÉ MARTÍNEZ, Ana en "Geografía y género en el medio rural…", *op. cit.*, pág. 138.

22 LÓPEZ JUAN, Aramis, "El cine español…", *op. cit.*, pág. 148.

23 *Ibid.*

24 REHER SULLIVAN, David Sven, "Familia y sociedad en el mundo occidental desarrollado: una lección de contrastes", *Revista de Occidente*, 1997, nº 199, pág. 114.

y Raimunda acuden al camposanto con sus hijas para visitar las tumbas de sus madres. Este hecho sirve para inscribir a la tercera generación en una tradición familiar, por línea materna. Los personajes más jóvenes reciben el mismo nombre que sus abuelas biológicas o adoptivas, Rosa en el caso de *Solas*, y Paula, en el de *Volver*. Asimismo, estas secuencias refuerzan la idea de que las mujeres son responsables de mantener viva la relación con la persona fallecida, cuidando de los sepulcros, y de cohesionar a los miembros de la misma sangre. En *La soledad* no se retrata el funeral del bebé.

Otro espacio que evoca la idea del campo como sede de los sentimientos más profundos es el parque. Estos recintos de naturaleza cautiva en medio del cemento son el refugio emocional de los personajes en la ciudad. En cierto sentido, se asocia el reducido espacio de naturaleza (ya sea en forma de árboles o simplemente de arena) con el terreno rural del que provienen. En *Volver* es el lugar en el que se desarrolla el culmen de la historia, cuando la madre de Raimunda desvela al público que su hija había sido víctima de abusos sexuales y confiesa el crimen de su marido, mientras que en *La soledad* se representa dos veces: una escena en la que es un lugar de juegos para el niño y una segunda en la que Adela reflexiona sobre la pérdida del bebé, rememorando la vez en la que había estado con él. En *Solas*, en cambio, sólo se ve fugazmente cuando la madre de María sale a llamar de noche y no se presenta como un lugar muy alentador.

Conclusiones

Una de las primeras cuestiones que surgen del análisis de estas tres obras es que las protagonistas femeninas abandonan el campo en busca de autonomía. Una vez que llegan a la ciudad, deben superar una serie de pruebas que tendrán un impacto sobre su mundo interior y que las llevarán de regreso al pueblo. El espacio urbano se presenta liberador para las mujeres, frente a un ámbito rural dominado por el patriarcado. A pesar de haber huido de un entorno opresor, ellas siguen siendo víctimas de violencia, ya sea psicológica, sexual o física. En la urbe aprenden a lidiar con esta agresividad y esto les otorga el empoderamiento que necesitan para sobrevivir de forma independiente. En este proceso, intervienen las respectivas madres llegadas a la capital de España o de Andalucía, en los casos de *Volver* y *Solas*.

Estas cintas inciden en que la familia es, o debería ser, importante para las mujeres. Así, su tránsito espacial está relacionado con una ruptura de esta estructura social y con la superación de la fractura. En los largometrajes de Zambrano y Almodóvar, la función de la ciudad es la de generar o restablecer lazos afectivos para la (re)constitución de una célula familiar. Se intuye que la desgracia de María y Raimunda deriva de la desestructuración del hogar en que habían nacido, como consecuencia de un padre agresor, y que la estabilidad sólo la podrán encontrar en la familia. Adela también se enfrenta a la desintegración de su unidad más cercana, aunque en este caso es por el divorcio y la muerte del hijo. Fuera de la familia, las mujeres están "solas" y necesitan "volver" a integrarse en ella. "La soledad" tiene una connotación negativa, aún más en el caso de los personajes femeninos, que están tradicionalmente vinculados a la esfera de la reproducción.

Las decisiones que toman de forma autónoma no siempre son las correctas y, por ello, acaban sufriendo sus consecuencias. María y Raimunda se han enamorado de hombres maltratadores

y la mudanza a la ciudad las ha sumido en la precariedad. La elección de Adela de residir en Madrid será castigada con el asesinato del bebé. De estos hechos surge la idea de que les cuesta gestionar su propia vida y se refuerza su posición como víctimas, ya sea de violencia de género, explotación laboral o de terrorismo. Los tres largometrajes reflejan la tensión entre deseo de independencia y la represión del patriarcado. En *Solas* y *Volver*, las mujeres culminan el proceso de empoderamiento que habían comenzado al alejarse de sus respectivos padres y en *La soledad* esta autonomía se ve cuestionada durante la pérdida del niño, pero se reafirma cuando Adela decide seguir viviendo en la ciudad. Asimismo, la película enfrenta estas víctimas empoderadas a unos personajes masculinos violentos y dependientes. Al marcar los roles de género se están reforzando las diferencias binarias entre hombres y mujeres, con un mecanismo similar al que opone el campo a la ciudad. Los polos están muy diferenciados.

Si bien se pueden establecer puntos en común en el tratamiento del personaje de la mujer emigrante entre las tres películas, se ha observado que *Solas* y *Volver* se inscriben en la tradición fílmica española, mientras que *La soledad* indaga en nuevas representaciones. El cine de autor de Rosales experimenta por tanto con construcciones que se separan del camino marcado por la literatura y el cine. No obstante, los tres filmes ensalzan la familia como marco afectivo para unas mujeres que no pueden estar solas. La esfera privada sobresale por encima de la profesional, hasta el punto de que la migración se desprende de su dimensión económica para presentarse como una necesidad emocional.

Bibliografía

ALMODÓVAR, Pedro, "La muerte en La Mancha está llena de vida y de gracia", Entrevista de Elsa Fernández-Santos, 26 junio 2005. 13 febrero 2015 <http://elpais.com/diario/2005/06/26/espectaculos/ 1119736801_850215.html>.

–, "«Tal vez tenga que inventarme una nueva vida»", Entrevista de Ángel S. Harguindey, 17 marzo 2006. 13 febrero 2015 <http://elpais.com/diario/ 2006/03/17/cine/ 1142550 001_850215.html>.

CONCEJO ÁLVAREZ, Pilar, "Prólogo a la edición española", in BOOTH, Chris, DARKE, Jane y YEANDLE, Susan (eds.), *La vida de las mujeres en las ciudades: la ciudad, un espacio para el cambio*, Madrid, Narcea, S.A. de ediciones, 1998.

FERNÁNDEZ SIRVENT, Rafael, "Influencias del «neorrealismo» italiano en el cine social español de los cincuenta. *Surcos* (1951) como instrumento didáctico para el estudio del régimen franquista", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. 7 de enero de 2015 <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs5r5>.

DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1987.

LÓPEZ JUAN, Aramis, "El cine español como fuente documental para el estudio de los barrios marginales", *Investigaciones Geográficas*, 2008, nº 47, págs. 139-157.

MCDOWELL, Linda, *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Madrid, Cátedra, 2000 (1999).

PENA, Jaime, "El amante despechado", *Cahiers du Cinéma España*, octubre 2007, nº5.

PÉREZ GRANDE, María Dolores, "Mujeres inmigrantes: realidades, estereotipos y perspectivas educativas", *Revista española de educación comparada*, 2008, nº 14.

REHER SULLIVAN, David Sven, "Familia y sociedad en el mundo occidental desarrollado: una lección de contrastes", *Revista de Occidente*, 1997, nº 199, págs. 112-132.

SABATÉ MARTÍNEZ, Ana, "Geografía y género en el medio rural: algunas líneas de análisis", *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 1989, nº 14, págs. 131-147.

Portraits de femmes et création au féminin dans la série télévisée espagnole *Mujeres* (2006)

Evelyne Coutel
Université Paris-Sorbonne, CRIMIC-EA 2561

Résumé : Comme l'indique son titre, *Mujeres* est une série qui place les femmes sur le devant de la scène et il semblerait bien que ce soit la mise en scène du féminin qui lui ait valu le succès remporté auprès des téléspectateurs. Cet article se centre plus particulièrement sur le personnage principal d'Irene (Chiqui Fernández), qui convoque le modèle de l'ange dans la maison, et sur le personnage secondaire de Susana (Gracia Olayo), qui rappelle l'archétype de la femme fatale. Ces représentations archétypales sont récupérées et revisitées pour aborder la réalité quotidienne des femmes et pour interroger les codes sociaux qui pèsent sur ces dernières. Bien que la série télé ne soit pas toujours reconnue en tant qu'art, *Mujeres* permet à ses actrices d'apparaître comme d'authentiques créatrices et d'être reconnues pour leur talent artistique.

Mots-clés : Espagne XXIe, séries télévisées, réception, pastiche, modèles féminins, femme fatale, interprétation, actrices espagnoles

*

Resumen: Como lo evidencia su título, *Mujere*s es una serie que sitúa a las mujeres en la delantera y hasta parece que la escenificación de lo femenino fue lo que le valió su éxito entre los televidentes. El presente artículo se centra especialmente en el personaje principal de Irene (Chiqui Fernández) que convoca el modelo del ángel del hogar, y en el personaje secundario de Susana (Gracia Olayo) que recuerda el arquetipo de la mujer fatal. Estas representaciones arquetípicas se recuperan y revisitan para enfocar la realidad cotidiana de las mujeres y para cuestionar los códigos sociales que pesan sobre ellas. Aunque la serie televisiva no siempre se reconoce como

arte, *Mujeres* permitió que sus actrices aparecieran como unas auténticas creadoras y que fueran reconocidas por su talento artístico.

Palabras clave: España siglo XXI, series televisivas, recepción, pastiche, modelos femeninos, mujer fatal, interpretación, actrices españolas

---

Produite par El Deseo et Mediapro, *Mujeres* est une série que l'on peut qualifier de tragicomique ; elle inclut au total treize épisodes d'environ une heure qui furent diffusés en prime-time sur TVE2 entre septembre et décembre 2006 et qui ont ensuite été édités en DVD, ce qui contribue, comme le remarquent Jean-Marc Leveratto et Fabrice Montebello, à « une cristallisation artistique de la série[1] » qui devient ainsi une œuvre audiovisuelle. À ce propos, *Mujeres* a été désignée comme une « *serie de culto* ». Si la notion « d'œuvre-culte » est difficile à cerner car, comme le souligne Philipe le Guern, elle peut s'appliquer « aussi bien à des classiques qu'à des réalisations déclassées dans la hiérarchie des produits culturels[2] », on peut néanmoins affirmer qu'une œuvre culte est avant tout une œuvre « qui offre une ressource identitaire forte[3] » et qui est « susceptible de rassembler et de produire des collectifs ou des communautés spectatorielles[4] ». L'idée de rassemblement rejoint la dimension religieuse du culte, l'œuvre culte pouvant faire l'objet d'une vénération qui se traduit par la pratique de rituels. Dans le cas des séries, cela passe, entre autres, par la fréquentation des blogs et des pages internet qui leur sont consacrées, en vue d'exprimer des opinions et, bien souvent, de se renseigner sur le devenir de la série. S'agissant de *Mujeres*, il convient de citer l'apparition fin 2006 d'un blog intitulé « *Queremos más mujeres* » qui, à ce moment, invitait les internautes à se mobiliser pour que la série soit de nouveau émise sur TVE1[5] et à signer une pétition en ligne pour qu'il y ait une deuxième saison. Les signatures sont fréquemment accompagnées de commentaires très laudatifs : « *serie buenísima* », « *que sabe transmitir aspectos importantes y no vacíos* », « *de lo mejor que se puede ver en la pequeña pantalla* », « *la mejor serie de televisión que he visto hasta ahora* ». Ce jugement est parfois exprimé de façon plus éloquente lorsque les téléspectateurs expriment des émotions : « *¡por Dios, que sigan con la mejor serie nacional que se ha hecho desde que la tele es tele! Sólo puedo decir se me soltó un lagrimón enorme al ver que el último capítulo llegaba a su fin* », ou encore « *Es la mejor. No puedo vivir sin ella. La necesito ya*[6] ». Certains des signataires disent avoir aussi écrit à des journaux ou à la Oficina del Defensor del Espectador y del Oyente de RTVE. Sur un ton parfois très virulent, ils s'en prennent à la chaîne qui, comme ils l'affirment, n'a pas estimé la série à sa juste valeur en la « reléguant » à la 2 et en ne proposant pas d'autres saisons là où elle permet à la « *telebasura* » de monopoliser l'antenne.

---

1 LEVERATTO Jean-Marc, MONTEBELLO Fabrice, « Le goût du mélodrame ou la revanche de la ménagère », *Médiamorphoses*, Bry-sur-Marne, INA, 2007, nº 3 (hors-série), p. 137.

2 « Il n'y a pas d'œuvre culte, juste le culte des œuvres Une approche constructiviste des cultes médiatiques », in LE GUERN, Philippe (dir.), *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 13-14.

3 *Ibid.*, p. 22.

4 *Ibid.*

5 Cela fut le cas en 2007. Toutefois, contrairement à ce que souhaitaient les internautes, la série ne fut pas diffusée en prime-time mais à 00:30.

6 « Queremos más mujeres » [blog]. 13 mai 2014 <https://www.blogger.com/comment.g?blogID=37899412&postID=116542835879119290>.

S'il est un mot qui s'avère récurrent parmi les commentaires des internautes, c'est bien le mot « *calidad* ». Contrairement à la notion de chef d'œuvre, celle d'œuvre culte n'implique pas forcément des qualités et peut parfaitement s'appliquer à des « nanards ». Dans le cas de *Mujeres*, les deux notions tendent toutefois à se confondre : un internaute affirme que « *su emisión la ha convertido en una joya, una serie casi de culto* » et emploie plus loin l'expression « *joyita de culto* ». Le peu de considération que lui a témoigné TVE aura largement contribué à faire de *Mujeres* une série culte puisque « le rapport cultiste aux œuvres est une forme d'inversion de la valeur traditionnelle et de valorisation des œuvres les moins " recommandables "[7] ». La notion d'œuvre culte va ici de pair avec la revendication d'une qualité artistique, ce qui se révèle intéressant dans le cadre d'une étude de la mise en scène du féminin puisque cette qualité est invoquée pour une série qui, dès son titre, est directement rattachée aux femmes et les met sur le devant de la scène. C'est même à travers la mise en scène du féminin que *Mujeres* parvient à s'imposer comme une « *serie de culto* ». Si l'on replace ce verdict dans l'histoire de la réception de la culture de masse, on voit combien il traduit une inversion par rapport aux origines, les productions dites de masse ayant initialement été méprisées en raison de leur « féminité », parce qu'elles s'adressaient avant tout à un public féminin peu cultivé dont la figure de la ménagère est devenue l'emblème. Le féminin était donc associé à la quantité mais sûrement pas à la qualité. La notion de qualité convoque en amont la question de la création : affirmer la qualité d'une production culturelle, c'est sous-entendre qu'elle a été réalisée par une ou des personnes de talent qui sont des créateurs/trices. Quels sont les éléments qui, dans cette mise en scène du féminin, peuvent amener à considérer *Mujeres* comme une série « de qualité », comme une « bonne série », susceptible d'être révérée et d'être l'objet d'un culte ?

Pour tenter d'éclaircir cette interrogation, nous examinerons les modalités selon lesquelles s'effectue la mise en scène du féminin et le bénéfice symbolique que cela peut apporter aux publics. Nous montrerons ensuite que la femme fatale constitue la clef de voûte de l'évocation d'une « mémoire cinématographique » qui s'appuie en particulier sur le pastiche. Cela nous amènera à nous demander en quoi le jeu des actrices est producteur de sens, au même titre, sinon plus, que les autres éléments, leur permettant de s'imposer comme des co-créatrices.

La mise en scène du féminin : ses modalités et son bénéfice symbolique

Mujeres fait partie des séries qui se fondent sur la vie au sein du foyer et sur le vécu intime et sentimental des personnages. Comme l'explique le réalisateur-scénariste Félix Sabroso[8], c'est un repas de famille chez sa mère qui a fourni l'idée originale de la série. Au cours de ce repas, il y eut « *una pequeña pelea de convivencia* » entre sa mère, sa grand-mère et sa sœur qui, à ce moment, vivaient ensemble. Les scènes de repas où la famille est réunie autour de la table constituent « *la señal de identidad* » de la série qui en comporte un grand nombre. Ce sont des moments que le réalisateur

7 LE GUERN, Philippe, *op. cit.*, p. 21.
8 « Los directores » [Interview incluse dans les bonus de l'édition DVD].

qualifie de « *íntimos, costumbristas* », avec lesquels les publics peuvent facilement s'identifier en y reconnaissant des scènes qu'ils ont observées chez eux.

Comme l'a montré Jean-Pierre Esquenazi dans son ouvrage *Les séries télé : l'avenir du cinéma*, la structure narrative des séries télévisées hérite de la fiction populaire née dans la première moitié du XIXe siècle. *Mujeres* n'y fait pas exception dans la mesure où elle place au cœur de son dispositif deux archétypes féminins qui ont été le socle d'innombrables mélodrames. La protagoniste est Irene, une mère de famille qui, depuis la mort de son mari, vit dans le respect des convenances et semble ainsi avoir fait vœu d'abstinence. Elle partage son temps entre son foyer et son commerce, la boulangerie-cafétéria du quartier. Cela n'est pas sans rappeler « le mélodrame de la mère », dans lequel une mère forte fait passer avant son propre bien-être celui de son foyer qu'elle tente de préserver. Dans ce mélodrame, une figure inverse vient menacer l'ordre : la femme fatale. Là aussi, on retrouve des traces de ce fonctionnement à travers le personnage de Susana, voisine et amie d'Irene, qui rappelle cette figure. Susana va jouer un rôle fondamental dans l'évolution d'Irene et l'un des principaux intérêts de la fiction tient à la trajectoire de la protagoniste qui, édifiée par Susana, va évoluer, commencer à penser à elle et retrouver une vie sexuelle.

Outre ces deux personnages dont le seul point commun est d'appartenir à la même génération et à la même classe sociale, d'autres femmes occupent une place importante dans la trame narrative de la série. Il s'agit des trois femmes qui vivent aux côtés d'Irene : sa mère et ses deux filles. Tout l'art de la série consiste en fait à entrelacer le vécu des différents personnages qui, dès le premier épisode, sont caractérisés par un tempérament particulier et une problématique personnelle. Ces femmes se retrouvent seules, soit parce qu'elles sont veuves (Irene, Susana) soit parce qu'elles ont été abandonnées (c'est le cas de Julia, la fille aînée d'Irene, qui revient vivre chez sa mère après que son fiancé l'a quittée pour un homme). Deux autres personnages sont marginalisés par la société en raison de leur apparence (Magda, la fille cadette d'Irene, est une adolescente en surpoids qui subit les railleries de ses camarades) ou de leur âge (c'est le cas de Palmira, la grand-mère, qui se sent devenue transparente). Au sein de ce dispositif qui rappelle *La casa de Bernarda Alba*, Palmira est la parfaite descendante de María Josefa. La passion amoureuse qu'elle nourrit et exprime envers Gabriel, l'immigré péruvien que la famille a employé pour lui tenir compagnie, relève d'un traitement novateur de la vie sentimentale des dames âgées.

Chacun de ces personnages exprime des incertitudes, des angoisses, des désirs qui sont autant d'expressions de la féminité contemporaine. Ce sont leur monde émotionnel, leur quotidien, les conflits qui les opposent et les événements qui les touchent qui charpentent la trame narrative et la « continuité feuilletonnante » de la série. Malgré son titre, *Mujeres* n'a pas été identifiée comme une production qui s'adresserait en priorité à un public féminin, contrairement à d'autres programmes qui sont volontiers associés à un public de ménagères. Le blog « *Queremos más mujeres* » le montre : sur les 583 commentaires présents, 253 ont été signés par des femmes (soit environ 43%), 194 l'ont été par des hommes (soit environ 33%)[9]. Un internaute affirme d'ailleurs que la série est la seule production qui, en l'espace de bien des années, soit parvenue à le mettre d'accord avec sa femme sur le choix du programme : maintenant qu'elle n'est plus diffusée, « *tendremos que volver a pelearnos por el mando a distancia e irme a la cama cuando ella quiera ver la bazofia de los programas del corazón* [10]».

9 Le reste correspond à des signatures anonymes ou à des doublons.

10 « Queremos más mujeres », *op. cit.*

Comme l'expliquent Jean-Marc Leveratto et Fabrice Montebello dans un article consacré à *Desperate Housewives*, le fait que cette série ait réussi à intéresser un public masculin en mettant en scène la vie de quatre femmes au foyer lui confère une qualité éthique et une valeur civique « du fait de la reconnaissance publique qu'elle concrétise de la dignité personnelle des individus qu'elle met en scène[11] ». C'est en ce sens que ces deux auteurs parlent de la « revanche de la ménagère ». Ce constat pourrait à plus forte raison être appliqué à *Mujeres* qui, comme l'indique le slogan qui apparaît sur l'édition DVD, constitue « *la respuesta mediterránea a* Mujeres desesperadas ». Plus que d'une réponse, il s'agit d'une réplique ou d'une riposte : la série espagnole se démarque de la version américaine dans la mesure où les personnages féminins qu'elle met en scène échappent à la « mystique de la féminité[12] » : ces femmes issues d'un milieu social populaire vivent dans des appartements simples, dépourvus de luxe ; leur apparence n'obéit à aucun canon esthétique. Les deux amies sont des femmes d'âge mûr (Irene a quarante-six ans et Susana en a quarante-huit) qui ont des rides et qui portent des vêtements bon marché (même Susana, qui arbore des tenues plus sophistiquées, affirme à plusieurs occasions que celles-ci proviennent « *de los chinos* »). Elles s'opposent ainsi aux personnages féminins idéalisés dont l'apparence physique semble garantir le bonheur et conditionner la réussite sociale, sentimentale, professionnelle[13]. *Mujeres* n'hésite pas, et en fait même un principe, à montrer les personnages dans des situations qui n'ont rien d'avantageux, en robe de chambre ou occupées à étendre du linge : <https://youtu.be/EhK_g3X4fr4>[14]. D'ailleurs, la série espagnole se joue du culte de la beauté artificielle et des procédés esthétiques qui s'appliquent, par exemple, aux actrices de cinéma : <https://youtu.be/lGIiMZTdcKs>[15].

Le fait que les personnages féminins et leur quotidien échappent à toute idéalisation joue un rôle important dans le jugement critique des téléspectateurs qui évoquent *Mujeres* comme « *una serie cercana, real y cotidiana y esa sea, tal vez, la clave de su éxito* » ; « *nos da una visión cercana de la vida real en España* ». Elle dépeint « *las cosas sencillas de la gente corriente, de la gente como tú y como yo, del barrio, de la vida…*[16] ». L'une des caractéristiques que les internautes signalent est la « *humanidad* », sa capacité à transmettre des valeurs sociales et humaines : « *nos enseña los problemas cotidianos con un halo de esperanza, de sencillez y de humanidad* [17]». Comme l'affirme François Jost, les séries télévisées sont « un vaste lieu d'apprentissage » ; elles répondent à un besoin de connaissance qui remonte au discours réaliste, qui est « ostentateur de savoir ». Cet « apport cognitif » peut porter sur trois domaines : « le savoir encyclopédique du monde » (téléfilms historiques) ; « le savoir-faire et les compétences professionnelles » (les séries policières ou « hôpital ») ; « le savoir-être (la gestion de

11 LEVERATTO Jean-Marc, MONTEBELLO Fabrice, *op. cit.*, p. 138.

12 Pour une comparaison plus approfondie entre les deux séries, voir MENENDEZ MENÉNDEZ, María Isabel, « (Re)elaboración del drama televisivo norteamericano desde la identidad local: El caso de *Mujeres* ». 1er juin 2014 <http://193.147.33.53/selicup/images/stories/actas4/comunicaciones/globalizacion/MENENDEZ.pdf>.

13 RED2RED CONSULTORES, *Tratamiento y representación de las Mujeres en las teleseries emitidas por las cadenas de televisión de ámbito nacional*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2007, p. 51. 10 mars 2015 <http://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/estudios/serieEstudios/docs/estudios_99.pdf>.

14 SABROSO Félix, AYASO Dunia, *Mujeres: serie completa*, Barcelona, Cameo Media, D.L. 2007.

15 *Ibid.*

16 « Queremos más mujeres », *op. cit.*

17 *Ibid.*

comportements)[18] ». *Mujeres* s'inscrit pleinement dans la sphère du savoir-être au sens où elle propose des façons de se comporter et de réagir dans des situations données.

Le dispositif structuré autour de ces femmes délivre avant tout un sens de la solidarité qu'elles ont été amenées à développer du fait de leur solitude et pour pouvoir gérer les turbulences qui affectent leur foyer : on le voit par exemple dans le premier épisode lorsque Susana emmène Irene voir l'assistance sociale qu'elle connaît pour obtenir de l'aide à domicile pour sa mère. Une fois dans le bureau, c'est Susana qui expose le problème, laissant à peine parler son amie : <https://youtu.be/XZ-T38k04Yo>[19]. Si les moments où la famille est rassemblée autour de la table ou sur le canapé ont une dimension « *entrañable, familiar* » comme le dit Félix Sabroso, ils ont aussi une facette « *agridulce, amarga* » lorsqu'ils s'accompagnent de tensions ou de disputes. C'est aussi lors de ces moments que s'exprime le manque de solidarité : <https://youtu.be/-kjnRZ1fjug>[20]. Les principes d'entraide, de solidarité et d'empathie sont donc au cœur des relations entre les personnages et c'est sur lui que repose le bénéfice symbolique que la série apporte aux publics.

Outre cet élément décisif, la qualité que revendiquent les téléspectateurs tient aussi très probablement à l'impression que cette série renferme une richesse culturelle qui repose notamment sur l'évocation d'une « mémoire cinématographique ».

Mémoire cinématographique, pastiche et femme fatale

Dans son *Petit éloge de la série télé*, Martin Winckler souligne l'arrière-plan politique, littéraire et artistique qui se profile dans les séries : « politisés, imprégnés de littérature classique et de culture populaire, les scénaristes s'inspirent de la réalité, font de la critique sociale et truffent leurs dialogues d'allusions à toutes les formes d'expression artistique[21] ». Cela se vérifie on ne peut mieux dans *Mujeres*, où la forme d'expression artistique la plus présente est sans aucun doute le cinéma. Les répliques des personnages s'y réfèrent constamment, soit de façon générale pour caractériser une situation (« *esto parece una película* ») ou un personnage (« *qué peliculera eres* »), soit à partir de références plus précises : il peut s'agir d'un interprète (Julia dit à sa mère « *pareces una película de ésas de la Sara Montiel, no seas antigua* »), d'une composante cinématographique essentielle (Manuel, qui courtise Irene, la menace de « *plant[arle] un beso de película* »), ou bien d'un moment particulier dans l'histoire du cinéma, comme lorsque la grand-mère se souvient de son initiation à la sexualité (« *en mi época las películas censuraban los besos pero por suerte mis hermanas me habían contado cosas* »). Ces occurrences régulières du mot « *película* » reflètent la volonté d'injecter de la culture cinématographique dans les épisodes, ce qui atteste à la fois la cinéphilie et la créativité des scénaristes.

Mujeres a été créée par des narrateurs et des interprètes de talent qui avaient à cœur d'offrir au public un produit de qualité : comme le dit l'actrice Gracia Olayo (qui interprète Susana), « *no hay que subestimar al público. El público tiene también sus conocimientos […] cuando se le da*

18 JOST, François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS, 2011, p. 12-13.
19 SABROSO Félix, AYASO Dunia, *op. cit*.
20 *Ibid*.
21 WINCKLER, Martin, *Petit éloge des séries télé,* Paris, Gallimard, 2012, p. 13.

productos buenos lo reconocen, saben reconocerlo […] nadie se espera nada y [poco a poco] vas descubriendo que hay chicha, que hay enjundia, y que llega[22] ».

Dans cette perspective, la femme fatale fonctionne comme un réservoir sémiotique, un répertoire de motifs et de gestes qui, en même temps qu'il aide à définir la psychologie du personnage de Susana, est intégré à un vaste réseau narratif qui le désigne comme la pièce maîtresse de la mémoire littéraire, et surtout cinématographique, évoquée par la série. Chaque téléspectateur pourra, en fonction de ses connaissances et de son bagage culturel, identifier les références voire les investir d'un sens et d'une interprétation personnelle, attendue ou non par les scénaristes.

Susana rappelle la femme fatale, premièrement par son apparence : elle porte souvent des tenues chatoyantes, de couleur rouge ou imprimées de « *motivos animalísticos* », pour reprendre l'expression qu'elle utilise dans une scène où elle commente la garde-robe d'Irene : <https://youtu.be/Qpqu1fCAmi4>[23]. Parce qu'elle ne correspond pas au sociolecte des milieux populaires dont Susana fait partie, cette expression ne passe pas inaperçue et l'on voit comment elle est mise en relief, à la fois par la caméra qui se rapproche à ce moment et par l'actrice qui l'articule et la ponctue d'un mouvement de tête assertif. L'adjectif « *animalístico* » fait directement écho à la représentation littéraire de la femme fatale, qui est souvent décrite par le biais de métaphores « animalistiques ». L'emploi de cet adjectif, qui est intégré dans un discours très oratoire (structuré et ponctué par des éléments kinésiques), produit un effet comique qui rend le personnage de Susana sympathique, attachant, investi d'une grande dignité et qui mérite l'estime bien qu'elle n'ait pas fait d'études. Ensuite, elle apparaît très souvent avec la composante-clef de la panoplie de la femme fatale telle que la présentent de nombreux mélodrames hollywoodiens : la cigarette. Dans les premières revues de cinématographie, la cigarette de la femme fatale ou de la « *vampiresa* » était parfois mentionnée comme un protagoniste à part entière qui pouvait enrichir une scène et la rendre plus suggestive en créant des effets visuels par la fumée, et qui faisait aussi appel à un talent : celui de savoir fumer avec élégance. Cet élément est ici repris en tant que lieu commun, comme pour faire référence à tous les films où des actrices de renom (Garbo, Dietrich parmi beaucoup d'autres) ont incarné un modèle de féminité transgressif suggéré, entre autres, par une cigarette et un verre d'alcool. L'actrice qui interprète Susana se livre à un pastiche de la femme fatale : elle imite son style, ce qui requiert un savoir-faire interprétatif.

Cet élément peut à lui seul déclencher des moments de tension comme dans la scène où Irene, qui s'est mise en froid avec Susana, l'associe au vice : <https://youtu.be/ljW8IiDFUXY>[24]. La musique joue ici un rôle fondamental : elle exhibe l'entrée en scène de la femme fatale ; en même temps qu'elle connote son audace, elle attire l'attention sur le fait que ce personnage est issu d'une tradition cinématographique. La cigarette est également associée à un comportement autoritaire vis-à-vis des hommes : elle se détache très bien dans la scène où Manuel demande conseil à Susana pour séduire Irene : <https://youtu.be/heO6hj6Dl5M>[25].

De même que la femme fatale en général, le personnage de Susana est situé du côté de la transgression, des pratiques les plus récriminées par les secteurs conservateurs. C'est en cela que sa récupération peut servir la critique sociale. On le voit très bien lors de la scène de la « *boda*

22 « Las amigas » [Interview incluse dans l'édition DVD].
23 SABROSO Félix, AYASO Dunia, *op. cit.*
24 *Ibid.*
25 *Ibid.*

de convivencia » : Mariana, l'assistance sociale, a proposé à Gabriel de l'épouser pour lui permettre d'obtenir la nationalité espagnole. Palmira, qui n'approuve évidemment pas la démarche, interrompt la cérémonie. L'intervention de Susana parée de ses « *motivos animalísticos* » donne à la scène un caractère carnavalesque et permet d'évoquer des enjeux sociopolitiques qui divisent la société et qui ne relèvent pas seulement du présent : en se désignant comme « *la otra* » (expression qui renvoie à l'époque du franquisme), Palmira fait aussi le lien avec le passé historique de l'Espagne : <https://youtu.be/oh98JVH44qM>[26].

Si les circonstances du veuvage d'Irene ne soulèvent pas d'interrogations particulières (on suppose que son époux est décédé prématurément suite à un problème de santé), il n'en est pas de même pour Susana. La phrase qu'elle prononce à plusieurs occasions dans les premiers épisodes lorsqu'elle évoque son mari défunt (« *mi marido, que en paz descanse, si es que puede* »), entoure son passé d'une zone d'ombre, ce qui permet bien entendu d'éveiller l'intérêt et la curiosité du public. Elle prête également à Susana le caractère énigmatique de la femme fatale et le parcours qui va mener à l'élucidation du mystère s'appuie sur la dangerosité de cette figure qui provoque la ruine voire la perte des hommes qui croisent son chemin : selon des rumeurs que la commère Mariví fait circuler dans le quartier, l'origine de l'accident de travail qui a emporté l'époux de Susana serait une surdose de somnifères provoquée par cette dernière. Ces ragots qui font de Susana une criminelle vont à la fois enrichir la narration et permettre d'introduire un contenu sociopolitique. On le voit dans deux séquences. La première est celle où Palmira, qui vient de prendre connaissance de ces rumeurs, commence à se remémorer des faits macabres survenus dans son village : <https://youtu.be/rxgiRXzZ1ps>[27]. L'histoire qu'elle raconte participe d'une hybridation entre des standards universels qui ont en particulier été cultivés par le cinéma de Hollywood (la femme fatale, la femme assassine) et la culture locale : le *chisme* occupe en effet une place essentielle dans la tradition littéraire espagnole[28] où il remplit une fonction sociale qui est de préserver le code de l'honneur en dénonçant l'infidélité d'une épouse adultère. Il constitue un fragment narratif à part entière, articulé en trois temps : l'identification des personnages impliqués, l'histoire et une évaluation[29]. Les trois récepteurs du *chisme* incarnent chacun une position différente (Julia éprouve un plaisir sadique à écouter Palmira et plaide pour la véracité du récit) ; Irene le refuse catégoriquement et Gabriel lui reconnaît une utilité fonctionnelle en ceci qu´il permet à Palmira d´entretenir sa mémoire. Si la confrontation de ces différentes perspectives permet une critique du *chisme* en tant que vecteur de zizanie et de diffamation, les faits remémorés par Palmira renvoient à une fonction relativement « positive » qu'a pu avoir le *chisme* qui, dans le cas présent, dénonçait moins la femme assassine que sa cause, c'est-à-dire la violence des trois hommes qui la battaient (« *la pandilla de cazurros de aquí te espero* »). Ce *chisme* sert ainsi de prélude à la séquence où Susana dément les accusations qui pèsent contre elle dans une scène qui s'appuie sur le pastiche du film noir. L'action a lieu la nuit et une musique inquiétante intervient au moment

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

28 SCARPETTA LARENTI, Raúl Oscar, « El fenómeno social del "chisme" en la cultura española: del *Lazarillo de Tormes* a Ramón Pérez de Ayala », *Fundación*, Fundación para la Historia de España, 2008-2009, n°9.

29 PIETROSEMOLI, Lourdes de, « El chisme y su función en la conversación », *Lengua y habla,* CIAL, Universidad de los Andes, 2009, n°1, vol. 13, p. 60.

où Susana laisse croire qu'elle aurait pu être l'assassine : <https://youtu.be/2Bj35QVQmlo>[30]. Cette scène montre aussi comment la convocation de la femme fatale permet ici d'introduire la thématique de la violence de genre. Cette problématique est à nouveau suggérée lorsque Susana, qui estime que son amie a grand besoin de prendre du temps pour elle-même, l'invite à passer le week-end avec elle dans un « *parador de Cuenca* » : « *nos vamos las dos en plan Thelma y Louise* », lui dit-elle. Ce film, qui relève du *road-movie* et qui récupère également le modèle de la femme fatale/assassine des films noirs, fait l'objet d'une parodie dans la scène où Irene et Susana sont perdues en pleine campagne : <https://youtu.be/VKe2BSShMrc>[31]. Plus précisément, on peut établir des correspondances avec la dernière séquence du film, qui est parodiée, transformée : dans cette séquence, Thelma et Louise sont dans leur voiture, à l'arrêt, et ont derrière elles un bataillon de policiers qui leur demande de se rendre et devant elles un précipice. Elles cherchent alors une issue spatiale, ce que fait aussi Susana en regardant une carte routière. De plus, la situation critique qui condamne les deux héroïnes est elle aussi évoquée à travers le pastiche du film d'horreur qui, contrairement à ce qui se passe dans le film-source, ne débouche pas sur une fin tragique. Enfin, le baiser que se donnent Thelma et Louise avant de foncer à toute allure vers le précipice trouve une équivalence dans le rapprochement physique entre Irene et Susana qui se collent l'une à l'autre lorsqu'elles poussent des cris d'effroi. Tout en le dégradant, la parodie rend aussi hommage au film-source et la proximité thématique avec celui-ci est entretenue. Le texte cible et le texte source traitent le même sujet : les femmes confrontées au machisme. Pendant leur escapade, Susana et Irene tiendront tête à l'homme qu'elles ont rencontré sur leur route, un séducteur qui, comme le dit Susana, est un peu « *chapado a la antigua* » et qui, pendant le séjour, tente vainement de séduire Irene qu'il préfère à Susana parce qu'elle correspond davantage à son idéal féminin (« *tiene más curvas* », dit-il) et qu'il a décelé en elle une épouse idéale qui sera à ses soins. Les deux amies sauront se défendre, non pas grâce à un revolver comme dans *Thelma et Louise*, mais en utilisant d'autres recours : à deux reprises, Susana lui jettera sa coupe de champagne au visage tandis qu'Irene, qu'il vient rejoindre dans sa chambre, lui administrera une bonne gifle avant de lui claquer la porte au nez.

Cette intertextualité remplit différentes fonctions. En construisant de cette manière une mémoire cinématographique, les scénaristes se présentent avant tout comme des spectateurs et établissent une connivence avec les publics. Cette entreprise vient aussi enrichir les personnages, elle les dignifie et intellectualise en même temps le travail des actrices qui les incarne. Par ailleurs, l'intertextualité nous rend conscients des conventions qui sous-tendent les « *películas de mujeres asesinas* » comme les dénomme Susana, les films où la femme qui cherche à s'autonomiser est une femme fatale, qui devient criminelle ou assassine lorsque sa beauté cesse d'être une arme efficace. Dans *Mujeres*, l'image de la criminelle n'est convoquée que pour être invalidée : la série invite ainsi à une prise de distance et l'hommage irrévérencieux qu'elle rend au film noir, et aux films qui en héritent, tend à présenter leurs procédés comme révolus, comme relevant d'une vision obsolète de la féminité.

Que cela passe par l'allusion, la parodie ou le pastiche, les multiples références au cinéma ont pour effet de rompre l'illusion : elles rappellent constamment aux téléspectateurs qu'ils sont devant un écran, qu'ils assistent à une fiction jouée par des interprètes, des artistes. Cela les invite à prêter attention au travail des actrices.

30 SABROSO, Félix, AYASO Dunia, *op. cit.*
31 *Ibid.*

Les actrices comme co-créatrices

Dans le champ des études cinématographiques, l'étude de l'acteur a longtemps été laissée pour compte et, bien que des progrès aient été faits, on peut affirmer avec J. Nacache qu'il reste difficile, à l'heure d'évaluer un film, « de considérer l'acteur comme producteur de sens, à égalité au moins avec les autres matériaux, et de lui éviter les clichés consacrés (beauté, présence, flamme que le comédien emploie à être ou ne pas être son personnage)[32] ». L'évocation des acteurs reste trop souvent limitée à une parenthèse : centrée sur les procédés de création, la critique tend à évincer une étude approfondie des acteurs qui constituerait « un risque de déséquilibre, une menace pour l'argumentation[33] ».

Si la série télévisée est, comme le rappelle Martin Winckler, le « royaume des scénaristes », il n'en reste pas moins que ce sont les comédiens qui, à travers leur voix, leur visage et leur corps, vont « physicaliser » le texte, pour reprendre le terme qu'emploie Pavis[34]. Dans une série comme *Mujeres,* les décors ou les panoramiques qui montrent le quartier de Hortaleza, n'ont qu'une fonction référentielle, celle de situer l'action dans un milieu populaire : ce sont donc les acteurs, et plus particulièrement les actrices, qui retiennent l'attention des publics et qui leur transmettent des émotions. Certaines d'entre elles ont été récompensées par la Unión de Actores (édition de 2006) : Chiqui Fernández (Irene) a remporté le prix de la *mejor actriz principal* ainsi que le prix *Fotogramas* de la *mejor actriz de televisión*, Gracia Olayo (Susana), celui de la *mejor actriz de reparto*, Inma Cuevas (Magda), celui de la *mejor actriz secundaria* et Teresa Lozano (Palmira) a été nominée pour ce même prix.

Les téléspectateurs se sont eux aussi montrés élogieux. Certains attribuent d'ailleurs la « qualité » de la série à la prestation des comédiennes : « *La calidad de interpretación es impresionante. Están todas gloriosas. Esto sí es televisión de calidad* », « *Y digo yo, si hay series que destacan por su calidad en el elenco de actrices, ¿por qué tenemos esa manía de no reconocerlo y machacar las cosas que funcionan?* Mujeres *es un ejemplo, necesitamos más material de este tipo*[35] ».

Les conditions dans lesquelles la série a été réalisée a permis aux actrices d'être des co-créatrices. Le temps prévu pour le tournage, qui était plus important que pour d'autres séries, a rendu possible des moments de concertation entre scénaristes et interprètes, ainsi que des séquences d'improvisation, de sorte que si les personnages avaient été esquissés au préalable par les scénaristes, les actrices reconnaissent qu'elles se sont senties incluses dans le processus de création, qu'elles ont contribué à créer leur personnage respectif[36].

Les extraits visionnés laissent apercevoir combien leur jeu est « producteur de sens » dans la mesure où l'opposition entre les deux modèles de féminité incarnés par Irene et Susana sont

32 NACACHE, Jacqueline, *L'acteur de cinéma* [2003], Paris : Armand Colin, 2005, p. 143.

33 *Ibid.*

34 PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996.

35 « Queremos más mujeres », *op. cit.*

36 « Las amigas » [Interview incluse dans l'édition DVD].

largement construits à travers la kinésique et la proxémique. Ce binarisme permet aux actrices de développer un jeu expressif, fondé sur la vivacité et le dynamisme des dialogues, particulièrement visible dans la scène du bar, lorsque les deux amies se chamaillent et réduisent le troisième personnage, Pedro, à un simple intermédiaire[37]. La scène où Susana (qui suit des cours de code dans une auto-école) raconte à ses amies comment son professeur Joaquín lui a demandé d'aller au tableau est également très éloquente. En reproduisant ce moment avec Irene, Susana donne lieu à une scène de « jeu dans le jeu » : <https://youtu.be/vIkexKqWikY>[38]. Les deux actrices développent un jeu en tandem qui marque l'opposition entre leur personnage respectif. Susana, en ponctuant certaines paroles ou en se rapprochant, suscite différentes réactions chez Irene. Sur le plan de la kinésique, celle-ci détourne le regard alors que Susana la fixe ; les clignements des yeux et le haussement d'épaules traduisent un malaise en même temps qu'ils expriment sa volonté de rester étrangère à la situation. Au niveau de la proxémique, on observe notamment les réflexes successifs de recul chaque fois que son amie se rapproche d'elle. Quant à Susana, elle est, comme à son habitude, oratoire : elle sait se mettre en scène et donner de l'importance à son discours (lorsqu'elle se lève, elle joint les deux extrémités de son gilet avant de commencer sa mise en scène). Elle chuchote afin de suggérer un cadre sensuel et ponctue le mot « tango » de façon à évoquer le rythme de cette danse. Son aplomb se traduit par des gestes (elle lève l'index en prenant la parole et saisit vigoureusement Irene pour la faire pivoter vers elle). La scène culmine avec la mimique sifflante par laquelle elle transmet son excitation tout en cherchant à sortir Irene de sa torpeur et dont on peut supposer qu'elle correspond à une improvisation de l'actrice. Ce ne sont là que quelques exemples qui reflètent l'élaboration de leur jeu et qui expliquent, entre autres choses, le plaisir manifeste que les téléspectateurs ont eu à regarder la série.

Comme l'affirment Éric Maigret et Guillaume Soulez, l'engouement culturel pour les séries repose sur trois pôles étroitement imbriqués : géopolitique, socioculturel et esthétique[39]. Cela se vérifie dans *Mujeres*. Sur le plan géopolitique, nous avons vu comment la série renvoie à des thématiques cruciales comme la violence de genre et évoque aussi des questions particulièrement sujettes à polémique comme l'avortement. Sur le plan socioculturel, la série s'impose comme un vecteur d'identité : à travers les dialogues saupoudrés d'expressions idiomatiques et ses décors « *castizos* », elle donne l'impression de connaître la réalité qu'elle représente et oppose sa vision à celle de la série américaine *Desperate Housewives*. Enfin, quant au pôle esthétique, nous avons vu que le dispositif narratif de la série cultive le mélange des genres, notamment à travers le pastiche, ce qui l'enrichit sur le plan artistique et esthétique. Dans cette perspective, le binôme archétypale mère/ femme fatale est intégré à un processus de constitution d'une mémoire cinématographique, ce qui l'exhibe comme une construction conventionnelle que la série récupère avec liberté et distance pour incarner des principes ou des préoccupations essentielles qui concernent non seulement les femmes mais aussi la société dans son ensemble.

37 Voir extrait cité p. 105, n. 24.

38 SABROSO, Félix, AYASO, Dunia, *op. cit*.

39 MAIGRET Éric, SOULEZ Guillaume, « Les nouveaux territoires de la série télévisée », *Médiamorphoses*. Bry-sur-Marne, INA, nº 3 (hors-série), 2007, p. 7.

Bibliographie

JOST, François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS, 2011, p. 12-13.

LE GUERN, Philippe (dir.), *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

LEVERATTO Jean-Marc, MONTEBELLO Fabrice, « Le goût du mélodrame ou la revanche de la ménagère », in *Médiamorphoses*, Bry-sur-Marne, INA, 2007, nº 3 (hors-série), p.135-140.

MAIGRET Éric, SOULEZ Guillaume, « Les nouveaux territoires de la série télévisée », *Médiamorphoses*, Bry-sur-Marne, INA, nº 3 (hors-série), 2007.

MENÉNDEZ MENÉNDEZ, María Isabel, « (Re)elaboración del drama televisivo norteamericano desde la identidad local: El caso de *Mujeres* ». 01 juin 2014 <http://193.147.33.53/selicup/images/stories/actas4/comunicaciones/globalizacion/MENENDEZ.pdf>.

NACACHE, Jacqueline, *L'acteur de cinéma* [2003], Paris, Armand Colin, 2005.

PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996.

PIETROSEMOLI, Lourdes de, « El chisme y su función en la conversación. », in *Lengua y habla*, CIAL, Universidad de los Andes, 2009, nº1, vol. 13.

« Queremos más mujeres » [blog]. 13 mai 2014 <URL:https://www.blogger.com/comment.gblogID=37899412&postID=116542835879119290>.

RED2RED CONSULTORES, *Tratamiento y representación de las Mujeres en las teleseries emitidas por las cadenas de televisión de ámbito nacional*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2007. 10 mars 2015 <http://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/estudios/serieEstudios/docs/estudios_99.pdf>.

SCARPETTA LARENTI, Raúl Oscar, « El fenómeno social del "chisme" en la cultura española: del *Lazarillo de Tormes* a Ramón Pérez de Ayala », in *Fundación*, Fundación para la Historia de España, 2008-2009, nº9.

WINCKLER, Martin, *Petit éloge des séries télé*, Paris, Gallimard, 2012.

Ana, Rosa, Marisa y Fran : un chœur de femmes sur le devant de la scène espagnole. L'adaptation théâtrale du *best-seller* d'Almudena Grandes, *Atlas de geografía humana* (par Luis García-Araus et Juanfra Rodríguez, Centro Dramático Nacional de Madrid, Saison 2012-13)

Isabelle Cabrol
Université Paris-Sorbonne (Paris 4)

Résumé : Cette étude porte sur *la mise en scène du féminin* dans l'adaptation théâtrale du roman d'Almudena Grandes, *Atlas de geografía humana,* par le dramaturge Luis García-Araus et le metteur en scène Juanfra Rodríguez, en 2012. Le double regard, au *Masculin/ Féminin*, et le travail de réécriture (du roman au théâtre), permettent de mettre en évidence le passage d'un *genre* à

l'autre. A travers l'étude des quatre héroïnes de la pièce – *quatre femmes de la Transition* –, nous nous interrogeons sur les questions de la représentation de la femme espagnole et des modèles de l'identité féminine, de la post-Movida à l'après 15-M : nous montrons comment l'image chorale d'une femme à la fois émancipée et *rompue* se construit ici autour des figures stéréotypées de l'intellectuelle, la séductrice, la vieille fille et la femme infidèle. Notre réflexion porte également sur la dimension programmatique et poétique de cette œuvre, l'explosion sensorielle, la féminité exacerbée et l'érotisme faisant bon ménage, sur scène, avec un discours (féministe ?) très politiquement incorrect.

Mots-clefs : Almudena Grandes, Luis García-Araus, Juanfra Rodríguez, théâtre, genre, identité, images de la femme, féminité et féminisme, stéréotypes, modèles

*

Resumen: Este estudio trata de *la escenificación de lo femenino* en la adaptación teatral de la novela de Almudena Grandes, *Atlas de geografía humana*, por el dramaturgo Luis García-Araus y el director Juanfra Rodríguez, en 2012. La doble mirada, *Masculina/ Femenina*, y el trabajo de reescritura (de la novela al teatro), permiten poner de manifiesto el paso de un *género* a otro. Mediante el estudio de las cuatro heroínas de la pieza – *cuatro chicas de la Transición* –, cuestionamos las problemáticas de la representación de la mujer española y los modelos de la identidad femenina, entre post Movida y post 15-M: mostramos cómo la imagen coral de una mujer a la vez emancipada y *rota* arraiga aquí en las figuras estereotipadas de la intelectual, la seductora, la solterona y la casada infiel. Nuestra reflexión abarca también la dimensión programática y poética de esta obra, ya que hacen buenas migas, en el escenario, la explosión sensorial, la feminidad y el erotismo, con un discurso (¿feminista?) muy políticamente incorrecto.

Palabras clave: Almudena Grandes, Luis García-Araus, Juanfra Rodríguez, teatro, género, identidad, imágenes de la mujer, feminidad y feminismo, estereotipos, modelos

---

« *Atlas de geografía humana* es mi última mirada a los conflictos de identidad de mi generación, aquella explosión que parecía tan extraordinaria se agotó en el humo de unos cuantos petardos »,

Almudena Grandes, « Una transición entre el amor y el tiempo »,

Atlas de geografía humana, CDN/ Autores en el Centro, Madrid, 2012.

Atlas de geografía humana. Vuelve : la transposition du roman au théâtre, ou le passage d'un genre à l'autre

A l'automne 2012, la pièce *Atlas de geografía humana* est à l'affiche du Théâtre María Guerrero de Madrid : il s'agit de l'adaptation théâtrale du 4ème roman d'Almudena Grandes, qui s'inscrit dans le Cycle « De la Novela al Teatro », une série d'adaptations théâtrales orchestrées par le directeur du Centro Dramático Nacional de Madrid, Ernesto Caballero[1]. « Ana, Rosa, Marisa y Fran », ces quatre héroïnes tout droit sorties du roman éponyme d'Almudena Grandes – publié en 1998, et qui remporte un grand succès en librairie –, arrivent donc sur la scène espagnole, quinze ans après avoir séduit les lecteurs. Sous la plume du dramaturge Luis García-Araus et sous le regard du metteur en scène Juanfra Rodríguez, les personnages d'Almudena Grandes *prennent corps* sur scène sous la forme d'un *chœur féminin,* et s'adressent à un public actuel, que celui-ci soit lecteur, ou pas, du roman[2]. « Ana, Rosa, Marisa y Fran », ces quatre Madrilènes qui approchaient de la quarantaine à la fin des années 90 ont quelque peu vieilli ; elles sont toujours quatre « resistentes natas », et elles vont évoluer entre le Madrid de la fin du XXe siècle et le Madrid actuel, celui des *Indignés* :

> El proceso seguido hasta llegar a esta versión ha sido largo. El reparto de cuatro mujeres y la duración de la obra vinieron con el encargo. La edad real de las actrices era algo superior a la de los personajes de la novela, lo que me llevó a fantasear sobre qué pasaría si los personajes de 1998 hubieran crecido y hoy nos los encontráramos con quince años más[3].

Avant d'arriver au théâtre, le roman *Atlas de geografía humana* a été adapté à deux occasions : la première, sous forme d'une série télévisée, diffusée en prime-time par la télévision chilienne, en 2004, sous le titre très explicite de *Geografía del deseo*[4]. La deuxième adaptation est cinématographique, et c'est Azucena Rodríguez qui porte *Atlas de geografía humana* à l'écran, quelques années plus tard, en 2007. Le film est tourné à Barcelone mais, hormis ce changement de décor, il demeure fidèle à l'esprit du roman et connaît lui aussi un grand succès auprès du public[5].

---

1 Centro Dramático Nacional de Madrid, Teatro María Guerrero, Sala de la Princesa, Temporada 2012-13 (23 de noviembre-30 de diciembre de 2012). Voir le site du CDN de Madrid : 1er septembre 2015 http://cdn.mcu.es (en particulier, consulter les sections : 'Programación'/ 'Temporadas anteriores').

2 « Una vez descubierto todo esto, pude escribir la adaptación convencido de que se reconocería la novela y se haría un teatro para el espectador de hoy. Por supuesto, el lector de la novela reconocerá muchas cosas, algunas las encontrará cambiadas y echará en falta otras. Hemos intentado hacer una adaptación consistente, pensando en un espectador de hoy que puede haber leído, o no, la novela », garcía-araus, Luis, « Nota del adaptador », in *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), Madrid, CDN/ Autores en el Centro, 2012, p. 17.

3 *Ibid.*

4 *Geografía del deseo* est une série de la télévision chilienne, d'après le roman d'Almudena Grandes *Atlas de geografía humana* (Production : TVN / Chilechita ; Direction : Boris Quercia ; Adaptation : Coca Gómez, 2004).

5 A l'écran, ce sont les actrices Cuca Escribano, Montse Germán, María Bouzas et Rosa Vilas qui interprètent le rôle des 4 héroïnes d'Almudena Grandes.

La version théâtrale de *Atlas de geografía…* est une première dans l'œuvre d'Almudena Grandes, qui reconnaît être complètement passée à côté du théâtre (« el teatro es el gran fracaso de mi vida », regrette la romancière en 2012), et qui exprime au dramaturge Luis García-Araus toute sa gratitude pour avoir su adapter son texte de 600 pages à 70 minutes de représentation théâtrale : « esta obra es un regalo y el montaje [es] espléndido[6] », déclarait Almudena Grandes, à la veille de la première représentation, avant de poursuivre : « para mí es muy gratificante que estas cuatro actrices digan lo que yo he escrito[7] ».

Sur scène, ce sont les comédiennes Arantxa Aranguren (Fran), Nieve de Medina (Rosa), Ana Otero (Ana), et Rosa Savoini (Marisa)[8] qui incarnent les quatre héroïnes créées par Almudena Grandes, et elles suggèrent les contradictions de cette génération des femmes nées dans les années 1960, devenues femmes pendant la Transition démocratique espagnole : « los hijos predilectos de la Transición », selon l'expression de la romancière elle-même[9]. Dans un huis-clos quasi exclusivement féminin (sur scène, un musicien les *accompagne*, au violon, mais il reste en retrait tout au long de la représentation), Ana, Rosa, Marisa et Fran parlent d'elles-mêmes, de leurs rêves et de leurs fantasmes, de leur travail, de leurs parcours chaotiques, de leurs réussites et de leurs échecs ; elles évoquent leurs mères et leurs enfants, leurs maris et/ou leurs amants, et, ce faisant, elles font vivre tous les personnages secondaires qui, dans le roman, gravitent autour d'elles, mais qui, ici, n'apparaissent pas directement sur l'espace scénique.

Nous sommes donc en présence d'une œuvre qui part du roman pour arriver sur la scène théâtrale espagnole, en passant par la télévision et le cinéma. On le voit, les frontières entre les *genres* sont perméables. Et ce, à plus d'un titre. Les comédiennes Arantxa Aranguren, Nieve de Medina, Ana Otero et Rosa Savoini travaillent aux côtés de dramaturges et metteurs en scène contemporains : Rodrigo García (*Matando horas, La tempestad*), ou José Carlos Plaza (*Yo Claudio*), et, bien sûr, Juanfra Rodríguez (*Ni con el pétalo de una rosa*) et, encore, Ernesto Caballero (*Las visitas deberían estar prohibidas por el código penal, Presas, Noches de amor efímero*). Elles ont été récompensées pour leur travail sur la scène théâtrale. Mais elles sont également des actrices de cinéma et de télévision, et leur travail a été salué par la Unión de Actores[10].

6 GRANDES, Almudena, « Almudena Grandes se pasa al teatro », in *El País,* Madrid, 22 novembre 2013. Et la romancière de poursuivre : « No creía posible que nadie lograra encajar una novela de 600 páginas en una obra dramática de 70 minutos sin que se perdiera nada esencial. Pero Luis García-Araus lo ha conseguido. Soy una novelista muy afortunada ».

7 *Ibid.*

8 Lors de la saison suivante (saison 2013-14), la comédienne Nieve de Medina (Rosa) est remplacée par Ana Labordeta.

9 GRANDES, Almudena, « Una transición entre el amor y el tiempo », in *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.*, p. 10.

10 Arantxa Aranguren a interprété des rôles dans des séries télévisées comme *Gran Hotel, Hospital central, La que se avecina, Sin tetas no hay paraíso,* entre autres, et elle a joué dans les films *La voz dormida*, de Benito Zambrano, *Quince años y un día*, de Gracia Querejeta et *Las trece rosas*, de Emilio Martínez Lázaro ; Nieve de Medina a participé à des productions de la télévision telles que *El súper, El comisario, Una nueva vida*, et elle a joué dans de nombreux films, notamment de Carlos Saura (*Dispara*, 1993), Carlos Iglesias (*1 franco 14 pesetas*, 2006 et *¿Como está Franco ?,* 2013), tandis que son interprétation dans *Los lunes al sol* lui a valu, en 2002, le prix « Revelación Femenina » et « Mejor Interpretación Femenina de la Unión de Actores ». On retrouve Rosa Savoini à la télévision dans des téléfilms grand public *El Comisario, Hospital Central, Amar en tiempos revueltos*, justement aux côtés d'Ana Otero, qui

L'adaptation théâtrale d'un roman écrit par une femme, sur les femmes de sa génération, revisité pour le Théâtre par deux hommes, le dramaturge et le metteur en scène, et interprété par des comédiennes de cette même génération, pose d'emblée la question du passage d'un *genre* à l'autre, et celle du *double regard*, au Féminin/Masculin, sur l'identité féminine. En outre, l'équipe technique est entièrement féminine : ce sont des femmes qui assurent la scénographie (Alicia Blas Brunel), les éclairages (Pilar Velasco), et les costumes (Kristina G.). Tout est conçu pour que le corps féminin soit mis en valeur sur l'espace scénographique, composé d'une estrade centrale d'azulejos, entouré de jalousies en bois autour desquelles les rôles vont se distribuer, l'espace se découper, et où va se jouer une partie de cache-cache entre les comédiennes et les personnages « absents », auxquels elles s'adressent parfois. Ainsi, les personnages masculins du roman – pères, maris et amants – sont exclus de l'espace scénique, mais ils sont omniprésents dans les dialogues. La frontière entre le masculin et le féminin est posée, d'emblée, mais elle ne manquera pas d'être perméable.

Pour explorer cette mise en abyme de la *mise en scène* du féminin dans l'adaptation théâtrale de *Atlas de geografía humana* (des personnages inventés par A. Grandes aux personnages interprétés par les quatre comédiennes, en passant par le double regard de L. García-Araus et J. Rodríguez), nous proposerons tout d'abord une analyse des rôles féminins, en soulignant la *dimension chorale* de la représentation du féminin. Nous verrons ensuite dans quelle mesure ces quatre héroïnes de la *Transition* véhiculent un discours sur l'émancipation de la femme espagnole, de la post-Movida à l'après-15-M. Enfin, nous terminerons notre étude par une réflexion sur la double dimension programmatique et poétique de cette pièce, qui nous permettra d'aborder la question des *modèles* de l'identité féminine.

1/ Les rôles féminins dans *Atlas de geografía humana* : les *méridiens* et les *parallèles* de la géographie féminine

Que ce soit dans le domaine du roman, du cinéma ou du théâtre, le synopsis de *Atlas de geografía humana* demeure le même : quatre femmes sont réunies sur leur lieu de travail, une maison d'édition, autour d'un projet très symbolique, la préparation d'un Atlas destiné au grand public et voué à être diffusé, sous forme de fascicules, dans les kiosques à journaux. A travers leurs conversations et de longs monologues, ces quatre figures féminines contemporaines, très actuelles, confient aux spectateurs leurs désillusions, elles se donnent à voir pendant leur travail, au bureau, et chez elles, dans leur cuisine, ou bien encore dans cet espace *hors du temps* que sont les fauteuils suspendus où elles exhibent leur corps, mettant en scène une féminité exacerbée, s'abandonnant à la nostalgie par moments, revenant sur leur passé et évoquant à voix haute leurs rêves les plus secrets. C'est dans ce décor poétique et multiple que les quatre héroïnes prennent à témoin les spectateurs, laissent exploser leurs désirs, formulent leurs espoirs et leur révolte. En ce sens, elles suggèrent les contradictions idéologiques, politiques, sociales de deux époques – la Transition espagnole et la

joue, quant à elle, un second rôle dans *Malena es un nombre de Tango*, l'adaptation cinématographique, par Gerardo Herrero, d'un autre grand roman d'Almudena Grandes.

période actuelle, l'Espagne de la crise économique –, tout en jouant sur les émotions, mais jamais sur les bons sentiments.

Ana, Rosa, Marisa et Fran vont ainsi, au fil de leurs dialogues animés, filer la métaphore, et tracer les *méridiens* et les *parallèles* de la géographie féminine[11]… Chacune d'entre elles représente un *pôle* du Féminin, une image stéréotypée de la femme moderne, qui va s'étoffer peu à peu, au fil des tableaux :

> – Fran : la « novia de Lenín », est éditrice – et fille d'éditeur –, et c'est elle qui coordonne le projet de l'Atlas ; idéaliste et désenchantée à la fois, elle est l'incarnation de la « bourgeoise-bohème » madrilène, cultivée, issue d'un milieu intellectuel de gauche, « muy progre », héritière de l'esprit libéral de la *Institución Libre de Enseñanza* : « a mí me educaron en un colegio de monjas laícas », annonce-t-elle dans le monologue sur lequel s'ouvre la pièce (Prolegómenos)[12].
> – Rosa : la « mujer casada enrollada », très madrilène (« yo, es que soy muy madrileña »), vivant dans les quartiers « de alto *standing* », mère de deux enfants (notamment un *pré-adolescent,* dont il est beaucoup question sur scène), débordée par le travail et les tâches ménagères, qui s'ennuie dans son couple, et cherche à « echarse novio » ; c'est avec Nacho Huertas, photographe et séducteur, qu'elle va commencer à *se compliquer l'existence* pour sortir de l'ennui, jusqu'à retomber dans l'angoisse de l'attente et de la solitude, suggérée par le « click-clack » du téléphone qui sonne dans le vide (Antes, Siete)[13].
> – Ana : la « tía buena, engañada y que " se pasa media vida indignada " », *sex-symbol* de la pièce, mariée à dix-huit ans avec son professeur de dessin du Lycée, qui divorce rapidement et regrette de n'avoir pas été à l'Université, d'avoir eu sa fille trop jeune, et répète à l'envie sa réplique fétiche, qui fonctionne comme la métaphore structurante du texte : « A veces, las cosas cambian. Ya sé que parece imposible, que es increíble, pero a veces, pasa », « Las cosas pueden cambiar… » (Antes, Tres)[14].
> – Marisa : la « solterona tartaja y fea », « siempre perseguida por la edad », qui n'aime ni son visage, ni son corps, ni son histoire, ni sa vie, et qui usurpe l'identité d'une Alejandra Escobar fantasmée (sa bonne fée), pour oublier qu'elle apparaît bel et bien sur l'état civil sous le nom de María Luisa Robles Díaz, cette fille qui a perdu sa jeunesse à organiser les enterrements dans sa

11 Cette métaphore, qui sous-tend aussi bien le roman que la pièce, est à nouveau filée par la romancière dans son texte de présentation de l'adaptation de L. García-Araus : « Mientras preparan un Atlas Universal en fascículos, Fran, Rosa, Ana y Marisa trazan los meridianos y los paralelos de un mapa que las incluye y las explica, pero en el que les llevará algún tiempo encontrar su lugar », GRANDES, Almudena, « Una transición entre el amor y el tiempo », in *Atlas de geografía humana*, (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.,* p. 10.

12 *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.,* p. 27.

13 *Ibid.,* p. 39.

14 *Ibid.*, p. 34 et p. 43.

> famille, et qui est toujours poursuivie par son âge ; bien qu'étant la maîtresse (cachée… jusqu'au dénouement de la pièce) de son collègue « Ca-arpóforo Menéndez, alias Foro », elle se définit sociologiquement comme étant « una unidad fa-miliar unipersonal », avant de conclure : « Las solteronas ya no existen, son sola-mente mujeres solas » (Antes, Catorce)[15].

Ces *quatre filles de la movida* (« 4 chicas de la movida »), comme la presse espagnole les a baptisées, apparaissent dans une *mise en scène* de l'identité féminine à la fois archétypale et complexe. La représentation du féminin est, sur le plateau, forcément plus stéréotypée que dans le roman de départ : le dramaturge et le metteur en scène ont dû retenir l'essentiel du parcours de chaque personnage, afin de respecter le cadre temporel de la représentation. Du côté de la distribution des rôles, il n'y a pas vraiment de surprise pour le spectateur : chaque comédienne correspond physiquement au *cliché* qu'elle doit incarner, et les costumes sont choisis pour renvoyer à un modèle social déterminé. Arantxa Aranguren incarne l'intellectuelle Fran (le tailleur suffit à suggérer son appartenance à une classe dominante, dès l'ouverture de la pièce), Nieve de Medina investit le rôle de Rosa, femme mariée et adultère (elle est revêtue du costume de la femme qui joue les femmes fatales, la petite robe décolletée), Ana Otero interprète le personnage de Ana, le *sex-symbol* (dans un costume plutôt atemporel, une combinaison très ajustée, et forcément sexy), et Rosa Savoini se plie aux représentations codifiées et traditionnellement imposées au personnage de la vieille fille (elle porte forcément un pantalon)[16]. Les codes sont respectés, d'entrée de jeu – nous ne sommes pas dans un théâtre de la transgression –, mais ils vont évoluer cependant, et s'inverser parfois. Ainsi, Rosa va jouer, tour à tour, le personnage de *la femme infidèle*, mais aussi celui de *la femme trompée*, et s'avouer, malgré tout, « feliz y cabreada[17] ». Quant à Marisa *la vieille fille,* elle endosse, dans certaines scènes, le rôle de femme fatale, par le changement de costume, devant les spectateurs, et le changement de décor (suggéré par la musique) et elle termine, à la fin de la pièce, en femme libérée, heureuse d'avouer sa relation avec Foro : « Y él me quitó el tartamudeo. Un día, después de follar, él se dio cuenta de que no tartamudea. O sea, que

15 *Ibid.,* p. 50.

16 Sur cette question du stéréotype et du genre, je renvoie à la revue *OutreScène 12 (La revue de La Colline),* « Contemporaines ? Rôles féminin dans le théâtre d'aujourd'hui », Paris, mai 2011. Voir notamment l'article du dramaturge suisse bärfuss, Lukas, « Au théâtre on a toujours affaire à des stéréotypes », p. 6-10. Lukas Bärfuss, l'un des auteurs germanophones les plus joués au monde, s'interroge sur la question de l'identité au théâtre : « C'est, je crois, Simone de Beauvoir qui a fait la réflexion que l'être humain en tant que tel n'existe pas ; ce qui existe, ce sont des hommes et des femmes. De la même manière, je ne commence pas par me représenter un personnage neutre, auquel je penserais ensuite à donner un sexe. Mes personnages sont d'emblée hommes ou femmes et se développent à l'intérieur de cette identité. […] La question de l'identité en général – et pas seulement sexuelle – est l'une des plus importantes de celles qui travaillent le théâtre. » Voir également l'article de wahl, Christine, « La pucelle et la maman (images de la femme sur la scène allemande) », p. 64-69 : « Pour les consommateurs particulièrement exigeants du business de la scène allemande, il existe même des avant-gardistes en matière de genre, comme les metteurs en scène René Pollesch et Nicolas Stemann, qui ne se préoccupent aucunement de déterminisme biologique : de la thèse des théoriciens post-modernes, selon laquelle l'identité serait bien davantage le produit d'un conditionnement culturel que d'un destin naturel, ils extraient une matière féconde pour le théâtre, en confiant résolument des rôles masculins à des femmes (et *vice versa*) ou en jouant sur l'indétermination sexuelle des acteurs sur scène, sans du reste thématiser de manière explicite cette réversibilité du masculin et du féminin, ni *a fortiori* la réduire aux motifs du travestissement ».

17 *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.,* p. 86.

follar me tranquiliza. Como a todo el mundo[18] ». Enfin, le *toast* de la scène finale est porté à l'annonce d'un événement dit heureux, la grossesse de Fran ; ce dénouement inattendu permet au dramaturge d'aborder la question de la stérilité féminine, déjà traitée en 1934 par un Lorca visionnaire, et, de nos jours, toujours d'actualité :

> FRAN.- Es la otra cosa que os tenía que decir: a pesar de la edad, de las hormonas, a pesar de las dudas sobre el amor, sobre la vida, sobre el futuro… A pesar de que no sé qué coño estoy haciendo, y ha sido planeado, porque he ido a por el, he tenido que ponerme en tratamiento… *(Se le saltan las lágrimas)* estoy embarazada.
> *Le dan la enhorabuena. Ana se aproxima a ella, la besa. Las demás la felicitan. Se siente realmente incómoda.* (Después, Tres)[19].

Lorsqu'il assiste à la représentation de *Atlas de geografía humana*, le spectateur voit donc évoluer 4 *modèles* de femmes – l'intellectuelle, la séductrice, la vieille fille, la femme infidèle –, tout autant de *types* de femmes que l'on retrouve dans le répertoire du théâtre européen. Ces personnages ne manquent pas de trouver des *modèles* dans le théâtre de Lorca – pour rester dans le registre des classiques contemporains du théâtre espagnol –, qui offre une formidable galerie de portraits féminins, et dans laquelle on retrouve, par exemple, le *type* de la femme infidèle et séductrice, sous les traits de La Novia (et aussi, de La Zapatera ou Belisa), celui de la femme stérile, avec Yerma, ou bien encore celui de *la solterona*, avec Doña Rosita la Soltera. En outre, le *chœur de femmes* créé par A. Grandes, et revisité par L. García-Araus et J. Rodríguez, partage avec chacune des héroïnes du répertoire lorquien une blessure, et surtout, un sentiment de révolte.

Au-delà de la construction de chaque figure archétypale qui compose le chœur de femmes dans *Atlas de geografía…*, la représentation du féminin repose sur une construction complexe de la psychologie féminine, et ces quatre femmes sur le plateau, *rompues* par la vie (pour reprendre une image chère à Simone de Beauvoir[20]), sont en proie à la contradiction et au doute ; elles sont faites d'interrogations, d'espoirs et de désespoir mêlés ; elles ne sont pas forcément là où le spectateur les attend, notamment sur le plan du langage (très cru) et de l'érotisme (omniprésent) ; elles n'obéissent pas forcément aux modèles de comportement que la société leur assigne, et entretiennent des relations complexes avec les personnages absents, entre soumission et émancipation ; comme les *Trois sœurs* de Tchekhov, comme la Nora d'Ibsen, ou bien encore comme Adela dans *La Casa de Bernarda Alba*, Ana, Rosa, Marisa et Fran souffrent du vide et de la désillusion, de l'enfermement et de la solitude, mais comme elles, elles se battent, résistent, et sont habitées par l'espoir d'un changement. Elles adoptent le mort d'ordre de Rimbaud, *Changer la vie*, à défaut d'adhérer encore à celui de Marx, *Transformer le monde…*

18 *Ibid.*, p. 88.
19 *Ibid.*, p. 87.
20 BEAUVOIR, Simone de, *La femme rompue*, Paris, Gallimard, 1968. Je renvoie notamment au deuxième récit de cette trilogie qui propose plusieurs variations sur la question de la dépendance conjugale ; le récit intitulé *Le monologue* est le plus *théâtral* des trois, et il est précédé d'un exergue laconique, une citation de Flaubert : « Elle se venge par le monologue ».

2/ De la post-Movida à l'après 15-M : les chemins de l'émancipation

Le changement et la « T/transition » sont les maîtres-mots de la pièce qui opèrent précisément à plusieurs niveaux dans cette version théâtrale de *Atlas de geografía…,* à la fois formel (sur le plan de la scénographie) et conceptuel (sur le plan existentiel et politique). Pour ce qui est du découpage spatio-temporel, la pièce, qui *déstructure* le temps et la chronologie linéaire du roman, s'articule autour de 4 tableaux :

– « Prolegómenos » : introduction-monologue de Fran ;
– « Antes » : 14 scènes qui permettent de construire une alternance spatiale, entre le bureau (suggéré par des petites tables et des lampes de bureau) et le foyer, l'univers de chacune des figures féminines, ainsi que le bar d'un hôtel de luxe ; ces scènes correspondent à l'espace-temps du roman (années 1990) ;
– « Transición » : monologue de Fran ;
– « Después » : 3 scènes et un seul espace, où se déroule le dîner organisé par Fran, pour fêter la fin de la préparation de l'Atlas : un espace fermé qui est le résultat de la transformation (essentiellement symbolique, avec quelques éléments de décor, et surtout un changement de costumes) de l'espace de travail en lieu de fête ; ces trois dernières scènes correspondent à un espace-temps de *l'après-roman* (années 2010).

Le passage du temps est suggéré par les deux monologues de Fran, ces adresses au public qui permettent au dramaturge, sur scène, de rester fidèle à la technique narrative de la focalisation interne variable – de la même façon que le roman d'A. Grandes juxtapose les points de vue des personnages principaux, la pièce multiplie les monologues. Quant à la construction de l'espace scénographique, elle repose, par moments, sur cette division en quatre pôles : notamment dans la scène 2 de la Deuxième Partie, intitulée « Antes », où chaque personnage apparaît dans un coin de l'espace scénographique, un verre de vin à la main pour Fran, une tasse de thé pour Marisa, une bière pour Ana et un paquet de lessive dans les bras (suggéré) pour Rosa. Les didascalies de cette scène sont très détaillées, mais les éléments du décor sont réduits au strict nécessaire, ce qui reflète le va-et-vient permanent entre réalisme et symbolisme, une caractéristique essentielle de la mise en scène de Juanfra Rodríguez :

> *Un mismo espacio escenográfico sirve para construir los cuatro espacios dramáticos, porque cada personaje construye el suyo propio a partir de sus acciones. Una mesa que hará las veces de aparador y cocina en las casas de cada una.*
> *FRAN se dirige a la mesa con una botella de vino y una copa. Abre la botella con sacacorchos, se sirve y se llevará la copa a su sillón.*

> *Cuando se haya ido, entra MARISA con una tetera, que coloca en la supuesta cocina y prepara un té.*
> *ANA se pone une cerveza, y se lía un canuto.*
> *ROSA, vestida de oficina, con una montaña de ropa sucia, que deja en el suelo, frente a la supuesta lavadora. Empieza a contar esta historia a su marido, que está en el salón. Luego comprueba los bolsillos de los pantalones antes de meter la ropa en la lavadora, luego vierte el jabón y el suavizante, enciende la máquina.* (Antes, Dos)[21].

Le *changement* et la *transition* sont deux concepts qui structurent la pièce. D'un point de vue existentiel, les 4 héroïnes, « *Ana, Rosa, Marisa y Fran* », 4 Madrilènes issues de milieux sociaux différents – des classes populaires à la bourgeoisie intellectuelle madrilène –, en passant par la classe moyenne et les nouveaux riches de « los barrios de alto estánding », sont, non plus *au bord de la crise de nerfs*, mais en pleine crise de la quarantaine, à un tournant de leur vie : « Querida, tenemos una edad que nos sitúa, exactamente, en el epicentro de la catástrofe[22] », cette confidence de l'écrivain Mercedes Abad à l'auteur est l'une des exergues du roman, qui est également placé sous le signe de l'aphorisme de Jaime Gil de Biedma sur la fleur de l'âge : « Ahora que de casi todo hace ya veinte años[23] »… Dans la pièce, la notion de *crise* est omniprésente, les quatre personnages l'évoquent, quoique chacune à sa façon. Fran incarne, à son habitude, le type de la femme cérébrale : « El concepto de *el resto de tu vida* aparece a los cuarenta. Y toca. Siempre hay algo que no está suficientemente bien para mantenerlo el resto de tu vida[24] » ; tandis que le discours de Marisa est à la fois plus prosaïque et métaphorique : « Todas vamos en el mismo tren. Pasamos por las mismas estaciones. Cada vez más rápido, más rápido… Y cuando descarrile, la hostia nos la vamos a pegar todas igual[25] ».

Entre la parution du roman et l'adaptation théâtrale, une période de 15 ans s'est écoulée, et le contexte sur scène n'est plus seulement celui du Madrid post-movida, mais, à partir du dernier tableau, celui du Madrid d'aujourd'hui, de l'après 15-M. La critique idéologico-politique permet là encore au dramaturge de filer la métaphore du changement, qui structure la pièce, toujours sur le mode de l'humour et de l'ironie :

> FRAN.- La crisis de los cuarenta es como la Transición española. Te venden que ya pasó, que ya se hizo…, pero no se acaba nunca.
> MARISA.- Pues a ver si cambia todo, porque esto sí que parece imposible.
> ANA.- ¿El qué ?
> MARISA.- Pues la política, el país de chichinabo que tenemos, el nepotismo, la corrupción.
> ROSA.- Como decía una amiga mía, lo de la corrupción, no te digo que no, pero no te preocupes, que tenemos contactos (Después, Tres)[26].

21 *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.*, p. 32.
22 GRANDES, Almudena, *Atlas de geografía humana*, Barcelona, Tusquets Editores [1998], 2014, p. 11.
23 *Ibid.*
24 *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus*), op. cit.*, p. 74.
25 *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus*), op. cit.*, p. 74.
26 *Ibid.,* p. 74 et p. 83.

Les grands idéaux révolutionnaires et féministes, l'espoir soulevé par la Transition démocratique en matière de liberté collective et d'émancipation individuelle, le discours politiquement correct de la gauche espagnole, tout est épinglé, pêle-mêle, par les personnages. Et le débat continue, quelques répliques plus bas, l'indignation le disputant à un dernier sursaut d'espoir :

> ROSA.- Quiero decir, que sí, que es bueno que cambien. Que salte todo por los aires, que acabe la Transición de una puta vez, que venga una democracia de verdad, que acabe toda esa grisura y que los Martines de veinte años, que los seguirá habiendo, digo yo, arrasen en unas elecciones… (Después, Tres)[27].

D'un point de vue générationnel et historico-politique, Ana, Rosa, Marisa y Fran sont bel et bien « 4 chicas de la Transición[28] ». Almudena Grandes met en scène, dans son roman, quatre figures féminines qui représentent une génération de femmes espagnoles nées dans les années 1960, sous le Franquisme donc, et qui, comme elles, n'ont pas trouvé chez leur mère un modèle d'émancipation féminine ; quatre types de madrilènes qui ont raté une étape-clef de la libération, celle de la troisième vague du féminisme mondial, qui s'est pourtant manifestée à Madrid et Barcelone, Saragosse ou Valence, à partir de la fin des années 60, par le rejet de la toute-puissante Section Féminine et la naissance, dans les années 70, d'un foisonnement d'associations féministes, qui ont revendiqué haut et fort la libération de la femme espagnole[29].

En 2012, à l'occasion de l'adaptation théâtrale de son roman, Almudena Grandes, qui continue de s'intéresser aux destinées de femmes espagnoles dans ses écrits de fiction, revient sur son propre parcours de *femme de la Transition*, qui correspond peu ou prou à celui des héroïnes de la pièce :

> Estrenamos nuestra libertad adolescente al mismo tiempo que la adolescente democracia española se estrenaba a sí misma. Nos habían educado para vivir en un país que, por fortuna, había desaparecido cuando nos hicimos adultas, y nadie nos preparó para trabajar, para competir en la selva laboral, para tener hijos mientras hacíamos jornadas de ocho horas en una oficina[30].

---

27 *Ibid.,* p. 86.

28 GRANDES, Almudena, « Una transición entre el amor y el tiempo », in *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.,* p. 10.

29 Sur la question de l'explosion du mouvement féministe, notamment du féminisme radical, dans l'Espagne de la fin des années 60, je renvoie à l'ouvrage de barrachina, Marie-Aline, *Femmes et démocratie : les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*, Editions Sedes/ CNED, 2007. Voir notamment le chapitre 13, « Epilogue. La transition démocratique », p. 141-148. « Pendant les 15 mois qui séparent les *Primeras Jornadas sobre la Liberación de la Mujer* du décret qui mit fin à quarante ans d'hégémonie de la Section Féminine, la prise de conscience conduisant à l'émancipation a fait tâche d'huile, touchant désormais de vastes secteurs dans la population féminine. Aussi le 8 mars 1977 fut-il célébré dans tout le pays, au grand scandale des cadres de la Section Féminine encore en place pour quelques jours, qui voyaient dans cette manifestation populaire et nombreuse les signes de la désintégration de la morale nationale », *op. cit.*, p. 145.

30 Propos d'Almudena GRANDES recueillis par Rosana torres, « Cuatro chicas de la movida », *El País*, Madrid, 21 novembre 2012. A. Grandes compare le parcours des Espagnoles de sa génération à celui

La première personne employée ici par Almudena Grandes nous incite à dépasser les frontières du genre théâtral pour revenir au domaine du roman, et à nous interroger sur la question de l'autoreprésentation dans son œuvre romanesque. La réflexion de l'écrivain Annie Ernaux est, sur ce point, très éclairante. Le travail de l'autofiction dépasse, selon elle, les frontières de l'autobiographie, pour atteindre une dimension « auto-socio-biographique » : « Il y a un aspect fondamental, qui a à voir énormément avec la politique, qui rend l'écriture plus ou moins " agissante ", c'est la *valeur collective* du " je " autobiographique et des choses racontées », écrit Annie Ernaux dans son essai *L'écriture comme un couteau*[31]. Et c'est précisément cette *valeur collective du je(u)* qui est, dans la pièce *Atlas de geografía…*, portée sur scène, par les quatre comédiennes, avec la médiation, au masculin cette fois, du dramaturge.

3/ *Atlas de geografía humana*, du manifeste féministe à l'explosion sensorielle de la féminité

La version théâtrale de *Atlas de geografía humana* propose, sur scène, une interrogation autour des grandes questions de l'émancipation de la femme : *les femmes et le travail, les femmes et les hommes, les femmes et la sexualité, les femmes et la maternité, les femmes et la stérilité, les femmes et la figure maternelle, les femmes et la mort*. Les personnages assument leur discours politiquement incorrect sur la plupart des grandes interrogations posées par le féminisme. Chacune d'entre elle symbolise un affranchissement des jougs imposés par la figure maternelle omniprésente, les hommes *machos* et/ou infidèles, ou bien encore les enfants tyranniques. C'est Marisa qui, sans bégayer, évoque de façon très poétique la disparition de sa mère, vécue comme une libération : « Desde que se murió mi madre, mi casa respira. Debe de ser porque era muy vieja. O sería mi madre, que le quitaba el aire » (Antes, Cuatro)[32]. Rosa réagit à l'infidélité de son mari en faisant preuve d'une résilience à toute épreuve : « Que me putean, que los poderes y la vida me putean, pero como soy más chula que un ocho, me visto, desayuno, salgo a la calle, voy al trabajo feliz[33] ». Quant à Ana, elle s'adresse à sa mère (absente), tout en se révoltant contre son ex-mari Félix, sa critique du machisme faisant volontiers un détour sur le terrain de la critique sociale, transfrontalière qui plus est :

des Européennes, en avance dans leur émancipation : « Porque cuando sus madres andaban quemando sujetadores, las nuestras vivían en los usos y costumbres del siglo XIX. Pero la modernidad, la independencia, no nos ahorró la angustia de llegar tarde al colegio cada dos por tres a recoger a nuestros hijos y de sentirnos culpables cada vez que cogíamos un avión. Entonces, nuestras madres no nos entendían. Ahora, nuestras hijas tampoco nos entienden. Y sin embargo, aunque tuvimos que hacerlo todo solas, lo hicimos bastante bien, tanto que a veces miro hacia atrás y ni siquiera lo comprendo. Creo sinceramente que las mujeres españolas que en este momento están cerca de cumplir los cuarenta, lo tienen más fácil que nosotras. Y me alegro por ellas ».

31 ERNAUX, Annie, *L'écriture comme un couteau*. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Folio/ Gallimard, 2011, p. 73.

32 *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.*, p. 36.

33 *Ibid.*, p. 85.

> ANA.- Si Félix está echo polvo, que se joda. No voy a volver con él, mamá. […] Me fui a París con él y con la niña, y me trataba como una mierda. Iba de artista y se llevaba a las admiradoras a la cama en mi propia casa, me hacía callar en público porque yo era una españolita ignorante, se gastaba una pasta en borracheras, eso sí, nada de contribuir con su dinero a la explotación que supone el servicio doméstico, que aquí se es muy progre para unas cosas y muy cabrón para otras » (Antes, Tres)[34].

Comme Rosa, Ana n'épargne pas plus les enfants que les hommes, le personnage de sa fille Amanda (jamais présent sur scène, rappelons-le, à l'instar des autres personnages secondaires), devenant dans sa bouche une figure emblématique de la jeune génération des 'Ninis'. L'humour sous-tend le dialogue – très politiquement incorrect –, sur le retour à la maison de l'enfant, devenu à la fois jeune adulte et nouveau maître pour sa mère :

> FRAN.- Y qué tal llevas la convivencia?
> ANA.- ¡Uff ! Pues muy difícil. Nos vamos acostumbrando. Pues que ocupa mucho. Ella es muy grande y la casa muy chica. No cabemos.
> MARISA.- Con lo mono que son cuando son pequeñitos.
> ANA.- Y se pasan el día malos. (Después, Uno)[35]

Dans cette scène-phare qui entame l'image très en vogue d'une maternité glorifiée, Ana *l'indignée* ose prononcer l'imprononçable, même si c'est pour admettre qu'elle ne pense plus l'impensable : « Lo bueno es que ya no pienso que tener a mi hija fue el mayor error que he cometido en mi vida[36] ». Ce discours décomplexé – « un poco bestia[37] » – sur la maternité ne serait pas sans déplaire à Elisabeth Badinter, qui, en 2010, dénonce « l'impérium du bébé » et continue de remettre en question les concepts d'instinct maternel et de *bonne mère*, n'en déplaise aux tenants du naturalisme et autre défenseur d'un idéal féminin quelque peu usé : « Le maternalisme tant prôné n'a pour l'heure engendré ni matriarcat ni égalité des sexes, mais plutôt une régression de la condition de la femme[38] »… Le chœur de femmes de *Atlas de geografía humana* semble réellement se faire l'écho sur scène des positions anti-maternalistes de l'auteur de *L'Amour en plus*. Rosa incarne le personnage de la femme moderne débordée, qui mène de front carrière et famille, aux antipodes du modèle de *l'ange du foyer* ; dans la Scène 2 du tableau intitulé « Antes », elle prononce une tirade interminable, à en perdre

34 *Ibid.,* p. 34.
35 *Ibid.,* p. 55.
36 *Ibid.,* p. 57.
37 *Ibid.*
38 BADINTER, Elisabeth, *Le conflit. La femme et la mère*, Flammarion, Paris, 2010, p. 146. Voir le chapitre intitulé « L'impérium du bébé » : « Ironie de l'histoire : c'est au moment où les femmes occidentales parviennent enfin à se débarrasser du patriarcat qu'elles retrouvent un nouveau maître à la maison ! […] Les devoirs grandissants à l'égard du bébé et du petit enfant se révèlent aussi contraignants, sinon plus, que la guerre perpétuelle des machos à la maison ou sur le lieu de travail. On peut claquer la porte au nez des uns, mais pas des autres », *op. cit.,* p. 145-146. Voir également l'entretien avec E. Badinter publié par Charlotte Rotman, « La femme réduite au chimpanzé » (*Libération*, Paris, 10/02/2010). Je renvoie enfin, sur cette question de la maternité aujourd'hui, au dossier « Idéal féminin, la maternité ? », publié par la revue *Muze (La revue trimestrielle de la culture au féminin)*, Paris, Janvier-février-mars 2012, p. 115-159.

haleine, s'adressant à son mari Ignacio, le spectateur étant soudain pris à témoin : « Mi avión sale de Zurich el sábado a las once. Estaré aquí a la hora de comer, supongo, y por supuesto llamaré todos los días. Tú, sobre todo, no te agobies[39] ». Pour autant, la pièce de García-Araus n'a rien d'un texte-manifeste *stricto sensu*, dans la mesure où la théorie et le dogme ont été écartés, pour laisser la place au récit pragmatique du quotidien d'une génération de femmes espagnoles, mêlant le réalisme et à la poésie. Une génération bien ancrée dans un contexte donné – le Madrid des années 1990 jusqu'à nos jours –, mais à laquelle bon nombre de femmes occidentales d'aujourd'hui pourraient s'identifier, par-delà les frontières.

Dans *Reflets dans un œil d'homme*, un essai sur les contradictions entre la représentation de la femme dans la photographie et le féminisme, Nancy Huston part du constat que « le féminisme n'a jamais bien su quoi faire de la coquetterie féminine[40] ». Ici, les quatre héroïnes sont séduisantes et très féminines[41], elles assument leur coquetterie et leur émancipation, et tant pis si cette féminité exacerbée n'est pas du goût des courants féministes les plus radicaux ou d'œuvres théâtrales plus avant-gardistes, qui transgressent les codes du genre et mettent le corps à rude épreuve. Le spectateur de *Atlas…* comprend dès le premier tableau qu'il n'est pas face à un personnage féminin créé par Angelica Lidell. Pour autant, les personnages d'A. Grandes ne sauraient être réduits à une version actualisée des *femme-poupées* ou des *anges du foyer ;* rien à voir non plus avec ces modèles imposés par les médias et la publicité, dans les années 1990, et dénoncés par Lucía Etxebarria dans son manifeste féministe *La Eva futura*[42]. Il faut décidément aller chercher ailleurs d'autres modèles, du côté des défenseurs d'un théâtre résolument sensoriel. Les déclarations de Joël Pommerat, par exemple, sur l'éloge du corps au théâtre, peuvent constituer une piste : « Je revendique pleinement un théâtre du sensible. Pour moi, il est impossible de penser en dehors de l'émotion. Notre pensée occidentale fondatrice, cartésienne, a produit l'idée que pour bien penser il faut se dégager des passions[43] ».

39 *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.,* p. 57.

40 « Le plus souvent [le féminisme] a préservé l'idée chrétienne d'une différence radicale entre corps et esprit, et la surévaluation de celui-ci par rapport à celui-là. Il a raisonné comme si la beauté physique était une valeur aliénante, plaquée sur les femmes par le machisme millénaire, exacerbée à l'ère capitaliste par les industries de la cosmétique et de la mode. Dans cette optique, la coquetterie était quasiment un " péché ". Fais gaffe, ma fille, disaient les mères féministes tout comme les mères catholiques : quand un garçon te fait la cour, demande-lui toujours : " Tu t'intéresses à moi, ou seulement à mon corps ? " », HUSTON, Nancy, *Reflets dans un œil d'homme*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 11.

41 Dans un entretien consacré à l'adaptation théâtrale de *Atlas de geografía…,* la comédienne Ana Otero se penche sur la coexistence des deux pôles Masculin/ Féminin : « Inevitablemente, Almudena es feminista pero, en este caso, lo más importante es lo femenino. Lo femenino es algo universal que habita en cualquier ser humano. No es patrimonio exclusivo de las mujeres, afortunadamente. La femineidad es algo que está en hombres y mujeres como la masculinidad a la inversa. En este caso, es muy interesante como ella plasma la femineidad en las mujeres que están presentes en la escena y cómo habla de la feminidad de los hombres que están ausentes y que, sin embargo, están completamente presentes en la boca de ellas », « Desnudando con Ana Otero el *Atlas de geografía humana* », *in El Club Express*, 5 septembre 2014. 1er septembre 2015 <http://elclubexpress.com/blog/2014/09/05/ana-otero-atlas-geografia-humana-entrevista/>.

42 « Y es que estoy harta de los modelos de mujer que imponen los medios de comunicación y es que estoy harta de los modelos de moda que imponen los medios de comunicación; el prototipo sacralizado por los culebrones venezolanos y los programas para marujas de la sobremesa », etxebarria, Lucía, *La Eva futura. Cómo seremos las mujeres del siglo XXI y en qué mundo nos tocará vivir*, Barcelona, Booket, 2001, p. 89.

43 POMMERAT, Joël, « L'instabilité du voyage. Entretien avec Joël Pommerat », « Pouvoirs de l'émotion », *OutreScène 11 (La revue du théâtre national de Strasbourg)*, Strasbourg, juin 2008, p. 88.

Ana, Rosa, Marisa et Fran ont été soumises, chacune à leur façon, mais elles se sont affranchies ; elles affichent leur sensualité, parlent de leurs émotions, mais aussi, et surtout, de sexe. Sans tabou, et avec humour. « Una no piensa nunca la trascendencia que tiene en la vida ponerse cachonda[44] », cette réflexion prononcée par Ana revient, au fil des dialogues, variation autour d'une métaphysique du corps et du sexe. Et c'est précisément une esthétique du décalage, fondée sur le passage constant d'un registre à l'autre, sur le glissement d'une langue poétique et imagée vers une langue grossière, qui permet à Luis García-Araus d'échapper aux lieux communs, et à Juanfra Rodríguez d'osciller, dans la mise en scène, entre réalisme et poésie. La scène où Ana révèle qu'elle vient de tomber amoureuse de l'auteur de l'Atlas est un exemple, parmi tant d'autres, de cette esthétique :

> *Oficina. Marisa, Rosa y Ana.*
> ANA.- Este fin de semana me ha pasado una cosa tremenda, tremenda…
> Me he enamorado.
> MARISA.- ¿Qué?
> ANA.- Que me he enamorado. […]
> MARISA.- ¡Mira, ni m-me lo digas ! Eso no me lo digas siquiera. ¡Serás puta, cabrona, a-asquerosa, suertuda de m-mierda! Tienes que contármelo. Todo. Lo a-antes posible. ¿Le conozco?
> ANA.- Sí.
> MARISA.- ¿Y quién es?
> ANA.- No te lo vas a creer. El riguroso autor.
> MARISA.- ¿En serio?
> ROSA.- ¿No era gilipollas?
> ANA.- No, qué va. Y no se ha vuelto a su casa hasta esta mañana. […]
> ROSA.- Pero ¿cuándo te diste cuenta de que te había enamorado de él ?
> ANA.- Ensegida.
> ROSA.- No puede ser.
> ANA.- Bueno…, yo creo que sí.
> ROSA.- ¡No !, porque el enamoramiento es un acto cerebral, una creación, una elaboración de la realidad…
> ANA.- Pues a mí me pilló follando. (« Antes. Ocho »)[45].

Dans ces dialogues réécrits par L. García-Araus, on retrouve le style d'Almudena Grandes, qui s'adresse à un large public depuis 1989, tout en assumant l'étiquette de « littérature érotique » (rappelons que la romancière doit son premier succès à *Las edades de Lulú*, qui reçoit le XIème Prix La Sonrisa Vertical de Littérature érotique)[46]. Dans *Atlas de geografía humana*, les *mo-*

44 *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.*, p. 56.
45 *Ibid.,* p. 41-42.
46 L'œuvre de fiction d'A. Grandes est marquée par un intérêt tout particulier pour les destinées féminines : le titre du recueil de contes *Modelos de mujer* (publié en 1996) est, en ce sens, très éloquent. *Las tres bodas de Manolita*, dernier volume de la grande saga romanesque d'A. Grandes, « Episodios de una guerra interminable », met encore à l'honneur la *mise en scène du féminin*. Pour plus de détails sur l'œuvre de Grandes, je renvoie ici au site officiel de l'auteur, 1er septembre 2015, <http://www.almudenagrandes.com>.

dèles féministes sont à peine évoqués, et les grands récits ou noms célèbres du féminisme sont passés sous silence : c'est, entre autres, ce qui différencie cette œuvre de *Modèles*, la pièce-manifeste de Pauline Bureau créée en 2011, et qui remporte un grand succès en France, en 2012. Il s'agit là d'un autre *portrait-mosaïque* d'une génération de Françaises qui interrogent également l'identité sexuelle de la femme et son rôle social dans la société actuelle, mais en convoquant cette fois les représentantes de l'écriture féminine et des différents courants du féminisme, de Simone de Beauvoir à Marie Darrieussecq et Virginie Despentes, en passant par Marguerite Duras[47].

Le parti pris d'Almudena Grandes, puis celui de Luis García-Araus, est plutôt de remettre en question les *modèles* en matière d'émancipation de la femme, pour mieux mettre en valeur le sentiment de solitude des femmes de la génération de la Transition, dans leur combat pour leur indépendance. Le seul personnage qui a reçu une éducation féministe, c'est Fran, qui interprète son rôle et, en même temps, commente l'action (ce qui, au passage, déstructure sur scène le temps et la chronologie du roman). Ce modèle-là, évoqué à demi-mots dans la version théâtrale, c'est celui de la *Institución Libre de Enseñanza*, qui renvoie à l'une des périodes-clefs de l'émancipation des femmes espagnoles du XXe siècle. Il est incarné ici par les deux figures – hautement symboliques – de l'arrière-grand-mère, Francisca, qui était professeur de musique à l'*Instituto-Escuela* de Madrid, et de la grand-mère, Antonia, la « típica intelectual de los años treinta », et dont elle a reçu également le prénom[48]. La construction du personnage de Fran est, là encore, très complexe, puisqu'elle admire *le modèle* féminin reçu, tout en le remettant en question, et ce, dès l'ouverture de la pièce :

> FRAN.- Hubo un tiempo, hace nada, en que vivíamos el *boom* de lo políticamente correcto, ¿se acuerdan? Ahora ya no. Ahora la cosa se ha puesto en emergencia nacional, y nos gobiernan las prioridades. Pero hasta hace nada, cada vez que se intentaba implantar algo políticamente correcto, me acordaba de mi infancia y me descojonaba de risa. Porque a mí me educaron en un colegio de monjas laicas. Y cuando yo era pequeña, el mundo era clasista, sexista, racista… Más que ahora, quiero decir. Pero mi educación no lo contemplaba. No se imaginan el coñazo de cuentos que leíamos en clase, la locomotora solidaria, el árbol que se hizo amigo del caracol, el fusil que se negaba a disparar… Cada protagonista blanco tenía un amigo negro,

47 La pièce *Modèles* est créée par la Compagnie « La Part des Anges », en 2011, au Nouveau Théâtre de Montreuil, en coproduction avec la Comédie de Picardie. Si la mise en scène est assurée par Pauline Bureau, l'écriture de la pièce est collective : aux côtés de Pauline Bureau, on retrouve Sabrina Baldassarra, Benoîte Bureau, Laure Calamy, Sonia Floire, Gaëlle Hausermann, Sophie Neveux, Marie Nicolle, Emmanuelle Roy et Alice Touvet. Le spectacle est présenté à Paris, en 2012, au Théâtre du Rond-Point.

48 Dans le roman, le personnage de Francisca trace l'arbre généalogique de sa famille d'intellectuels progressistes madrilènes, et présente les figures tutélaires de son arrière-grand-mère et de sa grand-mère : « – Me llamo Francisca. Francisca María Antonia Antúnez, si quiere saberlo todo. No son nombres muy bonitos, desde luego, pero tampoco es una tragedia llamarse así, sobre todo porque cada uno de ellos significa algo. La abuela de mi padre se llamaba Francisca Merello de Antúnez, ¿le suena ? […] fue una mujer muy importante, una pedagoga musical de primera fila, profesora del Instituto Escuela de Madrid, un colegio muy ligado al espíritu de la Institución Libre de Enseñanza. […] Mi abuela, alumna primero, y después nuera de Francisca, se llamaba Antonia Valdecasas. Había nacido en Granada, vino a Madrid a estudiar. Era pintora, hija de un amigo de Ángel Ganivet, hermana de un diputado comunista. », GRANDES, Almudena, *Atlas de geografía humana*, Barcelona, Tusquets Editores [1998], 2014, p. 53-54.

> o chino, y había el mismo número de niños que de niñas. Y cuando aparecía una mujer mayor, era ingeniera, o directora de orquesta. Los hombres lavaban platos y no sabían conducir (« Prolegómenos »)[49].

Dans cette réflexion qui précède l'action dramatique, le cadre est posé (celui de la post-modernité), et le ton est donné (parfois ironique, parfois désenchanté, mais le plus souvent empreint d'espoir) : l'engagement des deux auteurs penche à n'en pas douter du côté du progrès, mais le texte se refuse à tout dogmatisme, et l'unique *modèle* féministe, celui de l'intellectuelle des années 30, n'est pas épargné par la critique. Et, paradoxalement, c'est parce que la romancière et le dramaturge prennent leurs distances vis-à-vis du grand récit de la libération de la femme espagnole, que la pièce peut apparaître comme politiquement incorrecte, tout en restant grand public. Dans *Atlas de geografía humana,* que l'on soit en 1998 ou en 2012, les femmes ne sont précisément pas toutes ingénieur(e)s ni chefs d'orchestre, les hommes ne font pas tous la vaisselle et ce sont eux qui conduisent leur voiture… Ana, Rosa, Marisa et Fran se trouvent dans un *entre-deux*, dans une période *transitoire* de l'histoire de l'émancipation de la femme. Lorsqu'arrive le dénouement, elles ne sont sûres que d'une chose, c'est que *les choses peuvent changer.* Et c'est ce message optimiste – à défaut d'être révolutionnaire –, que L. García-Araus souhaite communiquer au spectateur, comme le suggèrent les didascalies sur lesquelles se referme le texte :

> *Una música envuelve la estampa de mujeres sonrientes y habladoras. Y esa estampa permanecerá en la retina de los espectadores como un momento feliz. Un momento de descanso que se convertirá en un antes de lo que acabe viniendo después.*
> *Oscuro*[50].

Conclusion : *Atlas de geografía humana* au théâtre, un double regard au *Féminin/Masculin*

L'alchimie fonctionne entre le texte d'Almudena Grandes et celui de Luis García-Araus, et les émotions positives, joyeuses, jubilatoires, se dégagent de cette pièce qui échappe à toute catégorie de schématisation, tant elle joue sur des registres divers : la comédie (mais jamais le burlesque), le drame (mais pas le tragique), la dimension didactique (*ma non troppo*), l'engagement idéologique (très pragmatique), et toujours un double parti pris à la fois réaliste et symboliste, comme une dette envers Tchekhov, Strindberg, Ibsen et Lorca à la fois, des classiques du théâtre européen contemporain qui ont, en d'autres temps, interrogé l'identité féminine.

Finalement, le double regard, au Masculin/Féminin, ne modifie en rien le regard initial d'Almudena Grandes sur cette génération de femmes auxquelles elle rend hommage dans son roman,

49 *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.,* p. 41-42.
50 *Ibid.,* p. 90.

et qui, ici, sont mises en scène avec bienveillance. D'ailleurs, c'est précisément cette fidélité à l'esprit poétique du texte initial que recherchait le dramaturge Luis García-Araus, lorsqu'il s'est lancé dans la transposition du roman au domaine du théâtre :

> Al terminar de leer *Atlas de geografía humana* me levanté a preparar un té. Mientras se calentaba el agua, me dio por preparer unos tiestos para plantar aromáticas. Y por silbar. El sol de primavera se colaba por la ventana. El agua se evaporó un par de veces en el cazo antes de conseguir hacer el té. Y yo silbaba. No tenía ni idea de cómo iba a plantearme esta adaptación, pero deteniéndome un momento a observarme a mí mismo, pensé que el espectador de la obra tendría que salir de la sala con un humor semejante al que yo tenía tras concluir el libro. […] Lo más complejo y delicado, lograr la conexión emocional con el espíritu de la novela, conseguir que el espectador salga del teatro con ese humor indefinido, floral y como envuelto en volutas de romero, es algo que ocurre en la sala, no en el texto[51].

En novembre 2013, la version théâtrale de *Atlas de geografía humana* est également programmée sur la scène parisienne, dans le cadre du 22ème Festival de théâtre hispanique, le « Festival don Quijote ». Le Théâtre du Café de la Danse affiche complet le soir du 29 novembre : Almudena Grandes est dans la salle, et une rencontre entre le public parisien (composé en partie de jeunes, lycéens et étudiants), et les quatre comédiennes, ainsi que le metteur en scène Juanfra Rodríguez et la romancière Almudena Grandes, est organisée par Luis F. Jiménez, le directeur du Festival, à l'issue de la représentation[52].

La *mise en scène du féminin* se fait également à ce moment-là, lorsque les quatre comédiennes reviennent sur scène, sans leurs costumes, et qu'aux côtés de l'auteur et du metteur en scène, elles se livrent au public dans une conversation sur leur travail d'adaptation à l'univers théâtral de ces quatre personnages romanesques célèbres, mais, également, sur leurs propres combats de femmes espagnoles contemporaines, libres, émancipées. Là encore, c'est la question de l'absence de *modèle* qui est le point commun à chacune des comédiennes et à la romancière. Et, sur cette question de l'identité féminine, l'identification de chacune des comédiennes au personnage multiple qu'elles interprètent sur scène, ce *chœur de femmes*, est presque troublante. « La magia rebasó la obra misma. La presencia de Almudena, la entrega de las actrices, la sensación de asistir a un momento irrepetible dieron a la velada un toque de excepcional », résume Enrique Atonal dans le compte-rendu de cette soirée qu'il publie dans la revue espagnole *Artez*[53].

51 GARCÍA-ARAUS, Luis, « Nota del adaptador », in *Atlas de geografía humana* (Adaptación: Luis García-Araus), *op. cit.*, p. 15.

52 Luis Jiménez, directeur du Groupe Zorongo et du Festival don Quijote, depuis sa création en 1991, a été récompensé en Espagne, en 2011, par le prix Max de la Crítica, pour son immense travail de diffusion sur la scène parisienne des Arts scéniques du monde hispano-américain (théâtre, danse, chant). Voir le site du Festival : 1er septembre 2015, www.festivaldonquijote.com/ et www.zorongo.com/.

53 Dans son compte-rendu, Enrique atonal rend également hommage au formidable travail de diffusion du théâtre hispano-américain réalisé par Luis Jiménez : « Reitero mi admiración por el Festival don Quijote, son 22 años de lucha, de sacrificios, pero también de grandes satisfacciones y de inolvidables noches de teatro, esas joyas únicas, esos regalos primitivos, ese regreso a los fundamentos de la civilización humana. La escena como un cofre que aglutina épocas, caja de Pandora de poesía y gesto, ritual

Après cette soirée magique, d'échanges et de débats sur la complexité de l'identité de genre, la compagnie reprend la route afin de poursuivre sa tournée en Espagne et de continuer à rendre plus populaires encore *Ana, Rosa, Marisa y Fran*, quatre personnages de *best-seller*, sur la scène cette fois.

Bibliographie

Artez. Revista de las artes escénicas, n° 194, Bilbao, novembre-décembre 2013, et n° 195, janvier-février 2014. *Cf.* 1er septembre 2015 <http://www.revistadeteatro.com>.

BADINTER, Elisabeth, *Le conflit. La femme et la mère*, Paris, Flammarion, 2010.

BARRACHINA, Marie-Aline, *Femmes et démocratie : les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*, Paris, Editions Sedes-Armand Colin/ CNED, 2007.

BEAUVOIR, Simone de, *La femme rompue*, Paris, Gallimard, 1968.

« Contemporaines ? Rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui », *OutreScène 12*, *La revue de la Colline*, La Colline-Théâtre National, Paris, mai 2011.

« Desnudando con Ana Otero el *Atlas de geografía humana* », *El Club Express*, 5 septembre 2014. 1er septembre 2015 <http://elclubexpress.com/blog/2014/09/05/ana-otero-atlas-geografia-humana-entrevista/>.

ETXEBARRIA, Lucía, *La Eva futura. Cómo seremos las mujeres del siglo XXI y en qué mundo nos tocará vivir,* Barcelona, Ediciones Destino, Booket, 2001.

ERNAUX, Annie, *L'écriture comme un couteau*, Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Folio/ Gallimard, 2011.

GRANDES, Almudena, *Atlas de geografía humana* (Adaptación : Luis García-Araus), Madrid, Centro Dramático Nacional/ Autores en el centro, 2012.

–, *Atlas de geografía humana*, Barcelona, Maxi Tusquets Editores, 2014 [Andanzas, 1998].

HUSTON, Nancy, *Reflets dans un œil d'homme*, Arles, Actes Sud, 2012.

cada vez más entrañable. Y el teatro español, el teatro en español sigue vivo, vigente y más combativo que nunca. La prueba es esta incursión en tierras extrañas que llega a París desafiando crisis y malos tiempos: El Festival don Quijote », « La renovada fiesta del teatro español en París », in *Artez, Revista de las artes escénicas*, nº 195, p. 83. Voir également, dans le nº 194 de cette même revue *Artez*, l'article qui annonce la 22ème édition du Festival don Quijote, « El teatro iberoamericano se vuelve devoción en París », p. 22-23. *Cf.* <http://www.revistadeteatro.com>.

Muze (La revue trimestrielle de la culture au féminin), n° 66, Paris, Janvier-février-mars 2012. Voir le dossier « Idéal féminin, la maternité ? Romancières, psychanalystes et artistes s'interrogent », p. 117-147.

« Pouvoirs de l'émotion », *OutreScène 11 (La revue du théâtre national de Strasbourg)*, Strasbourg, juin 2008.

ROTMAN, Charlotte, « La femme réduite au chimpanzé », *Libération*, Paris, 10/02/2010.

TORRES, Rosana, « Cuatro chicas de la movida », *El País,* Madrid, 21/11/2012.

II/ Varia

Hacia los orígenes del mal. Consideraciones en torno a la violencia simbólica y los personajes femeninos en la narrativa de Espido Freire

Samuel Rodríguez
Université Paris-Sorbonne

Resumen: Espido Freire nos sumerge en un universo literario catalizador del mal entendido como una sustancia universal con entidad propia, construido a través de la alteridad y la violencia simbólica que puede conducir a la rebelión de los personajes femeninos, participando también ellos del mal, en ocasiones más allá de lo simbólico.

En este trabajo nos centraremos en el estudio del mal y la violencia simbólica respecto a la compleja red de personajes femeninos –opresores y oprimidos– que forman parte de la obra de Espido Freire. Haremos uso de herramientas psicoanalíticas y sociológicas que permitan elucidar el fenómeno de la proyección del mal y la violencia, además del profundo debate filosófico acerca de esta eterna (no) sustancia que representa el mal.

Palabras clave: Espido Freire, Mal, Violencia simbólica, Personajes femeninos

*

Résumé : Espido Freire nous plonge dans un univers littéraire catalyseur du mal considéré

comme une substance universelle possédant sa propre entité, construit à travers l'altérité et la violence symbolique qui peut conduire à la rébellion des personnages féminins, participant eux aussi au mal, parfois au-delà du symbolique.

Dans ce travail nous nous centrerons sur l'étude du mal et de la violence symbolique par rapport au réseau complexe des personnages féminins –oppresseurs et opprimés– qui font partie de l'oeuvre d'Espido Freire. Au-delà du profond débat philosophique autour de cette éternelle (non) substance représentée par le mal, nous aurons recours à des outils psychanalytiques et sociologiques permettant d'élucider le phénomène de la projection du mal et de la violence.

Mots-clés : Espido Freire, Mal, Violence symbolique, Personnages féminins

1/ Introducción al mal en Espido Freire

Espido Freire (Bilbao, 1974) es una de las escritoras más reconocidas dentro del panorama literario español actual. Con tan solo 23 años publicó su primera novela, *Irlanda*. Le siguieron *Donde siempre es octubre* (1999) y *Melocotones helados* (1999), ganadora del premio Planeta. Ha publicado otras cuatro novelas (*Diabulus in musica*, 2001, *Nos espera la noche*, 2003, *Soria Moria*, 2007 y *La flor del norte*, 2011) además de cultivar otros géneros como el cuento (*Cuentos malvados*, 2001, *Juegos míos*, 2004 y *El trabajo os hará libres*, 2008)[1], la poesía, el ensayo y el teatro.

Toda su obra se articula en torno al mal. La violencia es una de sus consecuencias inmediatas. Sin embargo, solemos valorar a menudo tanto el mal como la violencia desde su apariencia externa y desde la alteridad. El mal son los *otros*, la violencia es visible y ostensible. Sin embargo, la obra de Espido Freire remite al mal oculto en cada uno de nosotros donde subyace sutilmente una violencia ejercida a menudo mediante vías opresivas puramente simbólicas, invisibles incluso para los propios personajes, sobre todo los femeninos.

La violencia simbólica en Espido Freire se establece a través de la sugerencia del mal y la universal "intención" (*Gesinnung*) kantiana de obrar mal, se ejecute o no dicho deseo. De esta manera, habremos de reflexionar y bosquejar los conceptos de mal y violencia simbólica en la compleja red de personajes femeninos –opresores y oprimidos– que componen la narrativa de Espido Freire mediante herramientas psicoanalíticas y sociológicas que arrojen luz sobre el fenómeno de la proyección del mal y la violencia, además del profundo debate abierto en la filosofía acerca de esta eterna (no) sustancia que representa el mal.

1 Véase RODRÍGUEZ, Samuel, "Espido Freire y la renovación del cuento literario español: Aspectos teóricos y estético-formales", *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 2014, LIX, págs. 398-423.

2/ El mal como sustancia universal y principio de alteridad

El mal es una constante en el pensamiento filosófico y artístico. Ahora bien, las definiciones en torno al mal son múltiples y exigen un breve estudio y acotación que permita comprender la dimensión y características del mal dentro de la obra de Espido Freire y sus implicaciones con la alteridad.

2.1/ Los múltiples rostros del mal

El mal es la enfermedad, el malestar, la maldición, el maleficio, el malentendido, la maleficencia, la desdicha, la malicia, la malignidad, la malevolencia, la malversación… Si acudimos al diccionario de la Real Academia de la Lengua encontramos hasta cinco acepciones, entre ellas "lo contrario del bien, lo que se aparta de lo lícito y honesto", "daño u ofensa que alguien recibe en su persona o hacienda", "desgracia, calamidad" o "enfermedad, dolencia". Por su parte, la filosofía ha intentado categorizar el mal. Platón establece tres tipos de mal: moral, físico y metafísico. Santo Tomás, tras otros muchos, lo divide en "mal de culpa" y "mal de pena", refiriéndose el primero al mal que se hace y el segundo al que se sufre[2]. Ricoeur retoma estos conceptos y habla de "mal moral" (malicia, malignidad, malevolencia, maleficencia…) y "mal físico" (enfermedad, malestar, desdicha…)[3]. El mal moral (el pecado en términos religiosos) es censurado e imputado por los demás o incluso por el propio culpable. Le sigue el castigo y "c'est ici que le mal moral interfère avec la souffrance, dans la mesure où la punition est une souffance infligée[4]". Cabría plantearse entonces, como Ricoeur, si "puisque la puniton est une souffrance réputé méritée, qui sait si toute souffrance n'est pas, d'une manière ou d'une autre, la punition d'une faute personnelle ou collective, connue ou inconnue?[5]". Rousseau, como Santo Tomás o San Agustín, tiende a la unificación de ambos males y afirma: "Homme, ne cherche plus l'auteur du mal; cet auteur c'est toi-même. Il n'existe point d'autre mal que celui que tu fais ou que tu souffres, et l'un et l'autre te vient de toi[6]". De esta manera, en toda víctima hallaríamos a un culpable. Estamos ante el Principio de Razón Suficiente según el cual todo posee una explicación lógica, aunque se escape a nuestro conocimiento[7]. El mal no existiría en sí mismo sino como corrupción del bien. Se trataría de una no sustancia, tesis defendida durante siglos por numerosos autores[8].

2 Véanse HERNÁNDEZ, Silvestre M., "Notas sobre la configuración del mal en Platón", *Revista de Filosofía*, LX, 3, 2008, págs. 7-25 y PÉREZ ESTÉVEZ, Antonio, "Santo Tomás de Aquino y la razón femenina", *Revista de filosofía*, 2, 2008, LIX, págs. 9-22.

3 RICOEUR, Paul, *Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, París, Labor et Fides, 1986, pág. 15.

4 *Ibid*.

5 *Ibid*., pág. 17.

6 ROUSSEAU, Jean-Jacques *Profession de foi du vicaire savoyard*, París, Flammarion, 1996, pág 76.

7 LEIBNIZ, Gottfried, *Discurso de metafísica*, Buenos Aires, Aguilar, 1955, pág. 9

8 San Agustín afirma que "todas las cosas que se corrompen son privadas de bien […]. Luego privadas de todo bien, en absoluto nada serían. Luego, en tanto son, buenas son. Luego todas las cosas que hay son buenas, y el mal, cuyo origen yo indagaba, no es una sustancia, porque si lo fuera, sería un bien" (SAN AGUSTÍN, *Las Confesiones*, Madrid, Tecnos, 2009 pág. 18) y más adelante "Indagué qué es la iniquidad, y

Ahora bien, la no sustancia del mal no parece compatible con la idea de mal universal en Espido Freire para quien "los monstruos, las brujas, las madrastras, los vampiros, existen. Nos rodean a diario; se encuentran en nuestra familia, entre los amores que vivimos, en la oficina, al final de cada calle […]. Casi siempre los observamos a distancia, sin acabar de creernos que exista, de verdad, tanta maldad[9]".

Debemos estudiar esta visión del mal a la luz de otros autores que abordan el mal como entidad propia. Kirkegaard, hablando en términos cristianos, afirma que "el pecado no es una negación sino una posición[10]". Kant realiza en *La religión dentro de los límites de la mera razón* un revelador estudio sobre el mal especialmente perceptible en la obra de Espido Freire. Parte del cuestionamiento de la disyunción maniquea de buenos *o* malos frente a la conjunción que sostiene que todos somos buenos *y* malos[11]. El origen de los actos, sean buenos o malos, es atribuible a la libertad o libre albedrío, frente a condicionantes "naturales" rousseaunianos o bíblicos, de manera que el hombre es el único responsable de sus actos[12]. El mal es "innato", no en el sentido de que el nacimiento sea la causa de él sino que aparece desde el nacimiento[13], de manera que es universal al ser humano. Kant concluye que "el hombre es por naturaleza malo" ya que "el hombre se da cuenta de la ley moral y, sin embargo, ha admitido en su máxima la desviación ocasional respecto a ella[14]". Lo es por naturaleza en el sentido de que está enraizada en el propio ser humano, forma parte de él, y desde esta perspectiva es un "mal radical[15]". Su intervención básica la describe Kant como un acto (*Tath*) de orden inteligible, anterior a los actos propiamente dichos de incidencia empírica. La propensión al mal la denomina "peccatum originarium" y el acto malo propiamente dicho "peccatum derivativum[16]". En esa intención o actitud hacia el mal (*Gesinnung*) el albedrío decide a qué máxima suprema se atendrá en sus acciones. Si antepone la máxima del bien será bueno y actuará éticamente bien. En caso contrario, será malo y actuará éticamente mal[17]. Este acto e intención kantianos previos al acto exterior maligno conectan directamente con el mal en Espido Freire: "A mí no me interesa analizar las acciones. Me interesa ver dónde está el origen de esas acciones y, en muchas de las que me rodean a mí o a otra

no hallé que fuera una sustancia, sino la perversidad de una voluntad desviada de la realidad suprema" (*Ibid*. pág. 22). Por este mismo motivo Boecio establece la siguiente paradoja: "Ciertamente a alguien le podrá parecer sorprendente que neguemos la existencia de los malos, que son los más numerosos de los hombres; y, sin embargo, tal es el estado de la cuestión" (BOECIO, *Consolación de la Filosofía*, Munich, Saur, 2005, pág. 33).

9 FREIRE, Espido, *Los malos del cuento*, Barcelona, Ariel, 2013, págs. 13-14.

10 KIERKEGAARD, Soren, *La enfermedad mortal*, Madrid, Sarpe, 1984, pág. 3.

11 "Se plantea la cuestión de si no será al menos posible un término medio, a saber: que el hombre en su especie no sea ni bueno ni malo, o en todo caso tanto lo uno como lo otro, en parte bueno y en parte malo" (KANT, Inmanuel, *La religión dentro de los límites de la mera razón*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, pág. 66).

12 A este respecto Kant afirma: "el fundamento del mal no puede residir en ningún objeto que determine el albedrío mediante una inclinación, en ningún impulso natural, sino sólo en una regla que el albedrío se hace él mismo para el uso de su libertad, esto es: en una máxima" (*Ibid*.) y continúa diciendo: "no lleva la naturaleza la culpa (si el hombre es malo) o el mérito (si es bueno), sino que es el hombre mismo autor de ello" (*Ibid*., pág. 67).

13 *Ibid*., pág. 67.

14 *Ibid*., pág. 69.

15 *Ibid*., pág. 76.

16 *Ibid*., pág. 75.

17 Véase GÓMEZ CAFFARENA, José, "Sobre el mal radical. Ensayo de la heterodoxia kantiana", *Isegoría*, 2004, XXX, pág. 48.

gente, adivino un propósito oscuro, que luego no se cumple –discusiones que no se llevan a cabo, malos pensamientos que se sofocan– pero la lucha entre ese bien y ese mal, muchas veces tiene un elemento de contención frágil que es lo social[18]".

Así, el mal es una sustancia con entidad propia presente en lo cotidiano que se alimenta de los pequeños detalles, de las convenciones sociales que a menudo contienen nuestros actos y esconden en ocasiones una simiente perversa. Ahora bien, ¿de qué manera se produce esa no contención del mal? Kant traza tres grados dentro de esta inclinación: la fragilidad, la impureza y la malignidad[19]. La fragilidad se rige por la idea "tengo el querer, pero el cumplir falta, esto es: admito el bien (la ley) en la máxima de mi albedrío[20]" pero llegado el momento de actuar, el bien será más débil respecto al mal. Esto es evidente en muchos de los personajes de Espido Freire. La protagonista de "Diecisiete de agosto" (*El trabajo os hará libres*) ve caminar lentamente hacia el pie de su exasperante novio una peligrosa tarántula. Observa, duda. Y espera. Este mismo deseo del bien pero que cede finalmente ante el mal lo apreciamos en "Anja" en *Juegos míos*, una extranjera que llega a casa de Milena para ocuparse de las labores domésticas y de sus dos hijos ante la llegada inminente del bebé que espera. Como Estela en "El monstruo de aire", de este mismo libro, tiene dudas, sospechas y celos, pero no llega a actuar y siente remordimientos por sus malos pensamientos. Sin embargo, al poner una bombilla subida a una mesita Anja cae, y en ese momento, imaginada entre un charco de sangre, Milena se siente, al fin, feliz.

La impureza se refiere a acciones conformes al deber pero que no son hechas puramente por deber. Es decir, hacemos algo de apariencia buena pero nuestras intención es espuria y egoísta. Así, la joven doncella que socorre a la princesa Cristina en *La flor del norte* busca en realidad el mal de la princesa, a la que envenena lentamente a través de los ungüentos empleados en su cabello. También el supuesto médico en *Donde siempre es octubre*, Ronde Mismane, atiende solícitamente a la melancólica y enigmática Loredana, pero lo que busca es su dinero y permanecer el mayor tiempo posible a su lado.

La malignidad (*vitiositas, pravitas*) se asocia al vicio. "Es la propensión del albedrío a máximas que posponen el motivo impulsor constituido por la ley moral a otros (no morales). Puede también llamarse la *perversidad* (*perversitas*) del corazón[21]". Muchos de los personajes de Espido Freire se adscriben a esta categoría. Son conscientes del bien y del mal pero eligen deliberadamente el mal. Tal es el caso de Irlanda, que elige la manipulación como máxima, o la joven de "Nuevas normas" (*El trabajo os hará libres*) que seduce a los hombres para lograr sus objetivos. A veces, como veremos, esa "perversidad" es una forma de venganza frente al considerado como opresor, desdibujando las fronteras entre buenos y malos.

Y es precisamente en ese juego entre *yo* y los *otros* que el mal adquiere la forma de violencia simbólica y de manera particular cuando esos *otros* son mujeres.

---

18 FREIRE, Espido. Entrevista de Marina de Miguel, "Entrevista a Espido Freire", 18 de abril de 2015, www.espidofreire.com/entr_juegosmios.htm, 2004. Como Espido Freire, Kant destaca que "cuando indagamos el origen del mal, inicialmente todavía no tenemos en cuenta la propensión a él (como *peccatum in potentia*), sino que sólo consideramos el mal efectivo de acciones dadas" (KANT, Inmanuel, *La religión dentro de los límites…*, *op. cit.*, pág. 17, cursivas en el original).

19 *Ibid.*, pág. 73.

20 *Ibid.*, pág. 70.

21 *Ibid.*, pág. 72, cursivas en el original.

2.2/ El mal en la alteridad. La mujer como instrumento de proyección

Para Schopenhauer el egoísmo, como sentimiento de malignidad, es base del comportamiento humano: "El egoísmo tiene en cada hombre raíces tan hondas, que los motivos egoístas son los únicos con que puede contarse de seguro para excitar la actividad de un ser individual[22]". Desde esta perspectiva, no es extraño, como afirma Kant, que "de este amor a sí mismo procede la inclinación a procurarse un valor en la opinión de los otros; y originalmente, es cierto, sólo el valor de la igualdad: no conceder a nadie superioridad sobre uno mismo, junto con un constante recelo de que otros podrían pretenderla, de donde surge poco a poco el apetito injusto de adquirirla para sí sobre otros[23]".

Podríamos estar, como afirma Freud en *Lo ominoso*, ante un fenómeno de proyección ya que intuimos en los demás algo negativo que en realidad no es más que lo que nosotros sentimos[24]. Asimismo, en *Más allá del principio del placer* afirma que la proyección es algo característico del displacer ya que las excitaciones interiores que traen consigo un aumento demasiado grande de displacer son tratadas como si no actuasen desde dentro, sino desde fuera[25]. De ahí podría partir la xenofobia, la homofobia o la misoginia, sentimientos irracionales contra el *otro*. El psicoanálisis tampoco escapa a esta proyección irracional, frecuentemente aplicado a la mujer[26].

Y es la mujer una de las grandes perjudicadas históricamente por esta proyección. Que la mujer es débil mental, sumisa, pasiva, perversa o seductora son ideas que recorren los textos de los mayores pensadores. Para Santo Tomás, su supuesta inferioridad intelectual va unida a una mayor debilidad moral que la hace más proclive al mal, al placer y al vicio[27]. Del mismo modo que el mal sería una no sustancia, la mujer a nivel moral actuaría como un no ser o, en cualquier caso, un "segundo sexo". Simone de Beavoir lo explica así:

> L'histoire nous a montré que les hommes ont toujours détenu tous les pouvoirs concrets; depuis les premiers temps du patriarcat ils ont jugé utile de maintenir la femme dans un état de dépendance; leurs codes se sont établis contre elle; c'est ainsi qu'elle a été concrètement constituée comme l'Autre. Cette condition servait les intérêts économiques des mâles; mais

22 SCHOPENHAUER, Arthur, *El amor, las mujeres y la muerte*, Madrid, Edaf, 1970, pág. 25.

23 KANT, Inmanuel, *La religión dentro de los límites…*, *op. cit.*, pág. 7.

24 FREUD, Sigmund, *Obras completas*, tomo XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1992, pág. 239.

25 *Id.*, *op.cit.*, tomo XVIII, pág. 18.

26 Sirva como ejemplo el complejo fálico freudiano, criticado por Simone de Beauvoir pues "la fillete n'envie le phallus que comme le symbole des privilèges dans la famille, l'universelle prépondérance des mâles, l'éducation, tout confirme dans l'idée de la supériorité masculine" (BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe. Les faits et les mythes*, París, Gallimard, 2010, pág. 73). Por su parte, los tres registros de lo psíquico lacanianos (lo real, lo imaginario y lo simbólico) circunscriben lo materno a las imágenes y lo engañoso (segundo nivel) frente al lenguaje y la instancia del "Gran Otro" o "Nombre del padre" (tercer nivel) (LACAN, Jacques, "Séminaire XXII: RSI", in *Jacques Lacan: Séminaire 1952-1980*, París, Anthropos, 2000, págs. 47-56).

27 Véase PÉREZ ESTÉVEZ, Tomás de Antonio, "Tomás de Aquino y la razón femenina", *Revista de Filosofía*, LIX, 2008, págs. 9-22.

> elle convenait aussi à leurs prétentions ontologiques et morales. Dès que le sujet cherche à s'affirmer, l'Autre qui le limite et le nie lui est cependant nécessaire: il ne s'atteint qu'à travers cette réalité qu'il n'est pas[28].

De esta manera, la mujer se convierte en el complemento ideal del hombre, que le permite reafirmarse en su supuesta superioridad ontológica y moral. Sobre este último aspecto, Carmen González Marín sostiene que "no es que la mujer sea el mal, sino que la aplicación del predicado *es el mal* sólo nos indica que la mujer es un caso entre otros de lo que se podría denominar *la alteridad como mal*[29]". Pero va más allá al afirmar que "pensar en la mujer y el mal nos ayuda a interpretar la alteridad pero no porque sea un ejemplo entre otros, *sino porque hace patente y explicita la estructura profunda de la concepción y la construcción de la alteridad*[30]". De esta manera, asistimos a una proyección o "desplazamiento metonímico[31]", de los propios sentimientos (perversos) hacia el otro de manera que "las características que se definen esencialmente como negativas del afecto hacia las mujeres pasan a convertirse en características de las mujeres mismas[32]" en una especie de "maniqueísmo de género" para preservar la inocencia edénica. E histórica, social y culturalmente, la mujer, desde Eva, ha sido el chivo expiatorio de la otra mitad de la humanidad convirtiéndose en un "acto de violencia que (se) (auto) enmascara al expulsar fuera de sí mismo y concentrar en otro, en este caso la mujer, lo que en realidad constituye su propia naturaleza perversa[33]". Sin embargo, la proyección del mal no se produce en el *otro* radicalmente diferente sino en el semejante. Así, no tememos ni odiamos a los animales, que carecen de libre albedrío, por lo que concluimos que el mal es algo exclusivamente humano aunque no queramos aceptarlo como *lo humano*.

La alteridad es una forma de violencia que genera perturbación en los personajes femeninos de Espido Freire que asumen ser el "segundo sexo" creado para hacer el mal. Así, la joven sin nombre en *Donde siempre es octubre* destinada a la vida religiosa, afirma en un monólogo interior: "Nací condenada; desde el seno de mi madre el Ángel marcó mi frente con la señal maldita. Nací mujer, nací para la perdición del hombre, hija de lo oscuro y lo húmedo, carne libidinosa y prohibida […]. ¿Era el fin de la mujer el servir de tormento y perversión al hombre, ser por siempre la serpiente tentadora? ¿La creó Dios para ello? ¿Era su voluntad?[34]".

El nivel de violencia hacia la mujer que ha acompañado su existencia le hace creer estas aseveraciones construidas por el *otro*, el hombre, hasta transformarla en una auténtica mujer perversa: "Hay veces en que todo golpea con saña y en que la gente ve el bien y el mal, y escogen el camino

28 BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe…*, *op. cit.*, pág. 189.

29 GONZÁLEZ MARÍN, Carmen, "Las mujeres y el mal", *Azafea: revista de filosofía*, 2005, VII, pág. 120, cursivas en el original.

30 *Ibid.*, cursivas en el original.

31 *Ibid.*, pág. 123.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*, pág. 126.

34 FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, Barcelona, Seix Barral, 1999, págs. 139-141. Acerca del mal como proyección eternamente atribuido a la mujer es interesante el contraste entre este monólogo y el de Beatriz Mas, una prostituta, en *En el último azul* de Carmen Riera: "Pecadora soy, todo el mundo lo sabe. ¿Y quién en este mundo no peca? Pero fuera de mis pecados, que Dios me perdone, no tengo nada de que acusarme […]. Sin nosotras [las prostitutas], mal rodarían las cosas, mal caminaría el mundo… ¿Dónde vaciarían los pobres hombres la simiente que les sobra? (RIERA, Carme. *En el último azul*, Madrid, Alfaguara, 1996, pág. 268).

de rosas y nardos sabiendo que ese sendero pérfidamente fácil finaliza en el horno eterno que el Ángel atiza. El Ángel más bello, Lucifer, Asmodeo, Luzbel, Azrael. Y la virtud se perfecciona en la tentación[35]". Este personaje femenino, como otros muchos en Espido Freire, escoge deliberadamente el mal, la "perversidad del corazón" en términos kantianos. Así, la supuesta alteridad moralizadora auspiciada por los filósofos supone un único punto de vista que estigmatiza a través de una sutil violencia a las mujeres que, en ocasiones, sucumben a esa pérfida relación asimétrica que las culpabiliza de los males del universo.

La violencia intuida que se desprende de nuestro discurso nos obliga a un estudio que establezca las relaciones entre el mal y la violencia, un concepto que, como el mal, resulta amplio y polisémico y que deberemos delimitar dentro del análisis de la obra de Espido Freire.

3/ Violencia simbólica, mal de injusticia y rebelión (violenta) de los personajes femeninos

Se ha señalado el auge de la violencia y lo macabro en los jóvenes escritores[36]. A la desaparición de la violencia civil en la sociedad española se opuso una violencia excesiva, "hiperrealista" y "desubstancializada[37]", es decir, alejada de la violencia real y cotidiana. Ahora bien, el mal no tiene por qué manifestarse en la violencia explícita[38].

La violencia directa es visible y reprobada por la mayoría. Pero existe, como en el mal, una violencia sutil e invisible, enraizada en nuestras acciones cotidianas y que, pese a constituir la base de la pirámide violenta, obviamos[39]. El mal de injusticia es una de sus consecuencias pero, en ocasiones, optamos por rebelarnos pese a que, como en Espido Freire, la alternativa sea más violencia.

3.1/ Violencia simbólica y *habitus*

El sociólogo francés Pierre Bourdieu ha abordado ampliamente el concepto de *violence symbolique*, que él define como "violence douce, insensible, invisible pour ses victimes mêmes, qui

35 *Id.*, *Donde siempre… op. cit.*, pág. 141.

36 DOMÍNGUEZ LEIVA, Antonio, "La violencia y lo macabro en la joven cuentística de los noventa", in *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos (dirs.), Madrid, Visor Libros, 2001, pág. 67.

37 LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 202.

38 Antonio Domínguez Leiva habla de dos tipologías antagónicas en la concepción de lo violento en la actualidad: la "mímesis neorrealista" (encuadrada dentro del Realismo Sucio) y la "culturalista" (que reinterpreta lo cruel en clave intelectual) (DOMÍNGUEZ LEIVA, Antonio, "La violencia y lo macabro…", *op. cit.*, págs. 70 y 72). Es esta última tendencia la que se aprecia en la obra de Espido Freire, marcada por el mal manifestado en la violencia simbólica.

39 GALTUNG, Johan, *Violencia cultural*, Gernika-Lumo, Gernika Gogoratuz, 2003, pág. 7.

s'exerce pour l'essentiel par les voies purement symboliques de la communication et de la connaissance ou, plus précisément, de la méconnaissance[40]". Los agentes que la ejecutan pueden ser concretos (hombres, pero también mujeres que ejercen la violencia simbólica o física en el ámbito de lo doméstico y cotidiano) e instituciones (la familia, la Iglesia, la Escuela y el Estado[41]). Todos contribuyen a la disfunción social de sexos, a los tópicos y a la desigualdad. La violencia simbólica se establece en torno al poder también simbólico, definido como "ce pouvoir invisible qui ne peut s'exercer qu'avec la complicité de ceux qui ne veulent pas savoir qu'ils le subissent ou même qu'il l'exercent[42]". Como indica José Manuel Fernández "la dominación masculina sirve mejor que cualquier otro ejemplo para mostrar una de las características principales de la violencia simbólica: que se ejerce al margen de los controles de la conciencia y de la voluntad, en las tinieblas de los esquemas del *habitus*, que son a la vez sexuados y sexuantes[43]". Bourdieu entiende el *habitus* como el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos perciben y actúan. El *habitus* constituye "structures structurantes structurées[44]", es decir, estructuras de carácter social que configuran todo el pensamiento de esa sociedad, aunque los grupos o clases sociales crean que es algo natural. El *habitus* es capaz de "perpétuer dans les pratiques les principes de l'arbitraire intériorisé[45]" ya que hace de lo paradójico (la sumisión, la pasividad, la inferioridad intelectual y moral de la mujer) lo natural. Dentro de la violencia simbólica existe una red de "bienes simbólicos[46]" donde las mujeres tienen un papel esencial como mercancía de intercambio. Las estrategias matrimoniales son un ejemplo. Como en Jane Austen o las hermanas Brontë, son el sustrato temático de muchas de las obras de Espido Freire. En *Soria Moria* los hombres apenas aparecen y, sin embargo, son las estructuras masculinas de dominación las que configuran el comportamiento de las mujeres. Así, Cecily se impone el papel de madre "celestina" cuya máxima aspiración es casar lo mejor posible a sus hijas, aun a costa de su felicidad, la de sus hijas y la de todo su entorno. Esto origina frustración y un odio profundo en su hija pequeña, Lola. El matrimonio se ofrece como un modo de lograr la libertad frente al hogar represor donde viven los personajes femeninos pero se revela una nueva cárcel. De hecho, tras el matrimonio fallido de una de sus hermanas, y ante las dificultades económicas, Lola se convierte en la cabeza de turco de la familia, a la que intentan casar con la mayor rapidez para mantenerse en el poder. La mujer se convierte así en un elemento más del capital simbólico pero que actúa en beneficio del capital económico. Esta misma idea la encontramos en *La flor del norte* donde el rey noruego Haakon IV, casa por cuestiones de estrategia política a su hija pequeña, Cristina, con el hermano de Alfonso X el Sabio. Es de nuevo la madre quien muestra la cruda realidad a la inocente Cristina:

40 BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, París, Seuil, 1998, pág. 12.
41 *Ibid*., pág. 55.
42 *Id*., "Sur le pouvoir symbolique", in *Annales*, III, 1977, pág. 405.
43 FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Juan M., "La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica", *Cuadernos de trabajo social*, 2005, XVIII, pág. 24.
44 BOURDIEU, Pierre, "Sur le pouvoir symbolique", *op. cit*., pág. 405.
45 BOURDIEU, Pierre y PASSERON, Jean C., *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, París, Les éditions de Minuit, 1970, pág. 47.
46 BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, *op. cit*., pág. 65.

> – Sólo te casaré –había prometido mi padre– cuando encuentre algo más valioso que el oro por lo que cambiarte.
> – No te creas todo lo que te dice –advertía mi madre–. Te ve con los ojos de padre. Cuando se vea obligado a mirarte con atención de rey, no te duelas si no puede cumplir esa promesa absurda. Te casarás con quien sea menester, como todas hemos hecho[47].

Por lo tanto, la familia, como afirma Bourdieu, es una construcción social que permite la perpetuación del poder (simbólico). La posibilidad del mal en la familia radica en su propia raíz de manera que dentro de la familia hay una "structure de rapports de forces entre les membres du groupe familial[48]" donde la balanza puede oscilar entre buscar el interés colectivo de la familia o imponer el punto de vista egoísta de alguno de los miembros dominantes de la familia.

La presencia del mal, incluso en una institución cuasi sagrada como la familia, es una constante. Bourdieu, como Schopenhauer, va más allá de Kant y su mal de "impureza" al aseverar que todas las acciones son interesadas aunque se intente hacer creer lo contrario[49]. La violencia simbólica se basa así en una idea de falsa conciencia caracterizada por la negación de los intereses económicos o políticos en unas prácticas determinadas –enmascaradas en la violencia simbólica– que, en realidad, sí buscan estos beneficios.

Estamos, pues, ante un mundo perverso e injusto. Sin embargo, en Espido Freire, como en la vida real, la línea de contención entre opresores y oprimidos en ocasiones se rebasa, dando lugar a la rebelión violenta de los personajes.

3.2/ Mal de injusticia y subversión del orden (paradójico). Opresores vs. oprimidos

El mal y la violencia son un lastre a evitar para el optimismo ontológico que postula el Principio de Razón Suficiente, "porque admitir la realidad ontológica del mal [sería] lo mismo que admitir el sinsentido de la propia existencia humana[50]". Tal vez deberíamos asumir que el mundo carece de leyes naturales que aseguren la justicia como concepto humano. Ricoeur habla del "mal de injusticia" que desarrolla Jérôme Porée bajo la definición del "desequilibrio entre las faltas y castigos; y se traduce en el escándalo que constituyen juntos la desdicha inocente y la prosperidad de los malvados[51]". Así pues, frente a la máxima rousseauniana que relaciona mal moral y físico se opone la que

47 FREIRE, Espido, *La flor del norte*, Barcelona, Planeta, 2011, pág. 56.
48 BOURDIEU, Pierre, "À propos de la famille comme catégorie réalisée", *Actes de la recherche en sciences sociales, C*, 1993, pág. 35.
49 *Id.*, "Sur le pouvoir symbolique", *op. cit.*, págs. 242-243.
50 QUESADA, Julio, "El problema del mal", *Cuaderno gris*, I, 1988, pág. 21.
51 PORÉE, Jérôme, "Paul Ricoeur y la cuestión del mal", *Ágora*, 2006, XXV, pág. 49.

establece que "no existe, entre el mal que hace la voluntad y el que sufre el cuerpo, *ninguna relación concebible*. Esta ausencia de relación define el mal de injusticia[52]".

Es precisamente la falta de justicia lo que lleva a los personajes femeninos de Espido Freire a buscar la reparación por sí mismos participando también ellos del mal. Sin embargo, el "castigo" puede representar no tanto un instrumento de justicia sino de venganza. Esto lo vemos en la desmesura de los crímenes imaginados y/o ejecutados en la obra de Espido Freire. La *Gesinnung* perversa anida en el acto (*Tath*) previo al mal, lo cual se aprecia de manera notable en *Irlanda*. La antagonista de la novela utiliza la violencia simbólica para dominar a sus víctimas. Es capaz de manipular a todos a su alrededor, incluida su prima Natalia, cuya hermana acaba de morir y se ha ido a pasar el verano a la casa de campo donde están sus primos. Irlanda inicia una guerra lenta repleta de pequeños gestos malvados hasta que Natalia se siente a punto de explotar. Ha aprendido a odiar. Ha crecido. Desea hacer mal.

> "Podía ser sangre –pensé–, podía ser sangre, podía ser sangre." Vertí la sangre de Irlanda sobre sus pulcros libros, y luego continué imaginando la casa entera anegada de sangre, sus blancos vestidos, su habitación inmaculada. "Ojalá fuera sangre, y la de Roberto y la de Gabriel y la del mundo entero. Ojalá viviera yo sola en esta casa con mi hermanita, y mi madre, y mi hermana Sagrario, y ojalá muriera el gato, y la tía hipócrita y atolondrada, y el tío usurero, y los del pueblo, y la monja de costura, y la portera, y su hija, y todos los que no somos nosotros[53]".

Natalia recoge aquí unas uvas que exprime como si fueran sangre sobre los objetos queridos por Irlanda. Desea profundamente que ese zumo sea la sangre de su prima, y de su hermano, y de todos aquéllos que no forman parte de su mundo. El asesinato de Irlanda es posterior. Sin embargo, es en este momento cuando Natalia, en su mente, decide aniquilar a su prima. El empujón final sólo es el mecanismo que materializa su deseo. Pero, a nivel moral, ¿existe acaso alguna diferencia?, ¿somos menos culpables, si no ante la ley, al menos ante nuestra conciencia, de desear la muerte de alguien? Esta es la cuestión que late en la obra de Espido Freire y que ha manifestado en numerosas ocasiones, como vimos a propósito de nuestro estudio filosófico. La desmesura de la intención y del acto es estremecedora. ¿Cómo establecer así un juicio de valor entre la despótica y manipuladora Irlanda y la aparentemente inocente Natalia, narradora infidente que se revela al final una cruel asesina de su prima, pero también de su hermana y varios animales? ¿Quién es el opresor y quién el oprimido?

Una dicotomía semejante la vemos en *Soria Moria*. La opresión ejercida por Cecily sobre su hija Lola es tan intensa que ella, incapaz de rebelarse a través del acto empírico, hace del sueño, como decía Freud en *El sueño literario y el fantaseo*, su mecanismo de realización de deseos[54], en este caso de la intención perversa. Así, Lola sueña que es la carcelera y torturadora de su madre. Se trata del único episodio explícitamente sádico en la obra de Espido Freire.

52 *Ibid.*, pág. 50, cursivas en el original.
53 FREIRE, Espido, *Irlanda*, Barcelona, págs. 140-141.
54 FREUD, Sigmund, *op. cit.*, tomo IX, pág. 20.

> El primer golpe no solía azotarle el rostro. Falta de pericia, no de voluntad… […]. El golpe, por lo tanto, restallaba con fuerza, pero caía en los hombros, en los pechos. Marcaba líneas rojizas, que se mantenían por mucho tiempo ante los ojos y que se abrían luego en diminutas gotas de sangre.
> Cecily apenas se inmutaba. Faltaba mucho para que vacilara; a menudo le había roto el labio, los ojos habían desaparecido bajo una costra de lágrimas y sangre, y aún así, había tenido que derrotarla a puntapiés y bofetones. La muy zorra, alta, imbatible y cerril, ni siquiera sabía llorar[55].

Entonces, ¿es el mal, el crimen, consecuencia de un sistema opresivo, de una violencia simbólica basada en la paradoja que nos empuja a responder con más violencia? Dostoievski, en boca de Rodia, lo niega: "O sea que si la sociedad estuviera bien organizada, no se cometerían crímenes, pues nadie sentiría el deseo de protestar y todos los hombres llegarían a ser justos. No tienen en cuenta la naturaleza: la eliminan, no existe para ellos[56]".

4/ Conclusiones. Apología del mal en la literatura

Espido Freire nos ofrece un universo literario catalizador del mal entendido como una sustancia universal con entidad propia, construido a través de la alteridad y la violencia simbólica que puede conducir a la rebelión de los personajes femeninos, participando también ellos del mal, en ocasiones más allá de lo simbólico. La literatura se convierte así en el mejor canal de expresión del mal pues en ese juego de "rapport du signifié et du signifiant[57]" los signos se ven trascendidos a través de lo simbólico. Y, como afirma Porée, "el símbolo es un signo, pero un signo cuyo contenido manifiesto, como en los sueños, expresa un sentido oculto. Su poder específico es revelar la parte oscura de nuestra experiencia y hacer retroceder el punto donde la reflexión se deteriora en el silencio[58]". Se produce entonces una situación paradójica entre el símbolo y el relato literario ya que "si la función del símbolo es expresar la desmesura y la discordancia que constituyen la experiencia del mal, la función del relato, al contrario, es integrar esta experiencia en una historia coherente[59]". Como el bien y el mal, el símbolo y el relato se complementan permitiendo incluso al lector la delectación en el mal estético, aunque describa hechos o emociones *a priori* desagradables o violentas pues "acaso contribuya en no menor medida a este resultado [el placer estético] que el poeta nos habilite a gozar en lo sucesivo, sin remordimiento ni vergüenza algunos, de nuestras propias fantasías[60]". El Arte se convierte así en catalizador de las pulsiones humanas.

55 FREIRE, Espido, *Soria Moria*, Sevilla, Algaida, págs. 228-229.
56 DOSTOYEVSKI, Fedor, *Crimen y castigo*, Barcelona, Juventud, 2001, pág. 258.
57 BARTHES, Rolland, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de nouveaux essais critiques*, París, Seuil, 2010, pág. 129.
58 PORÉE, Jérôme, "Paul Ricoeur y la cuestión del mal", *op. cit.*, pág. 53.
59 *Ibid.*, pág. 54.
60 FREUD, Sigmund, *op. cit.*, tomo IX, pág. 135.

Por su parte, Espido Freire huye de la moralización y se limita a exponernos en toda su crueldad el mal que anida en cada persona, hombres y mujeres unidos por la presencia radical del mal. Así como Leibniz consideraba que toda sustancia era un mundo completo y un espejo de Dios, del Orden[61], Espido Freire nos sumerge en un eterno sinsentido schopenhaueriano donde sólo queda el sufrimiento. Va más allá de la metafísica del mal de Schelling al asumir que el ser humano, a nivel moral, es un ser periférico y no central[62].

Y es que, para Espido Freire, el hombre es radicalmente malo por naturaleza.

Bibliografía

BARTHES, Rolland, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de nouveaux essais critiques*, París, Seuil, 2010.

BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe. Les faits et les mythes*, París, Gallimard, 2010.

BOECIO, *Consolación de la Filosofía*, Munich, Saur, 2005.

BOURDIEU,, Pierre, "Sur le pouvoir symbolique", *Annales*, 1977, III, págs. 405-411.

–, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1990.

–, "À propos de la famille comme catégorie réalisée", *Actes de la recherche en sciences sociales*, C, 1993, págs. 32-36.

–, *La domination masculine*, París, Seuil, 1998.

BOURDIEU, Pierre y PASSERON, Jean C., *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement,* París, Les éditions de Minuit, 1970.

DOMÍNGUEZ LEIVA, Antonio, "La violencia y lo macabro en la joven cuentística de los noventa", in *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos (dirs.), Madrid, Visor Libros, 2001, pág. 67.

DOSTOIEVSKI, Fedor, *Crimen y castigo*, Barcelona, Juventud, 2001.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Juan M., "La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica", *Cuadernos de trabajo social*, 2005, XVIII, págs. 7-31.

FREIRE, Espido, *Irlanda*, Barcelona, Planeta, 1998.

–, *Donde siempre es octubre*, Barcelona, Seix Barral, 1999.

61 LEIBINZ, Gottfried, *Discurso de metafísica*, Buenos Aires, Aguilar, 1955, pág. 11.

62 SCHELLING, Friedrich, *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*, Barcelona, Anthropos, 1989, pág. 220.

–, *Juegos míos*, Madrid, Alfaguara, 2004.

–, *Soria Moria*, Sevilla, Algaida, 2007.

–, *El trabajo os hará libres*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008.

–, *La flor del norte*, Barcelona, Planeta, 2011.

–, *Los malos del cuento*, Barcelona, Ariel, 2013.

–, Entrevista de Marina de Miguel, "Entrevista a Espido Freire", 18/04/2015, <http://www.espidofreire.com/entr_juegosmios.htm>, 2004.

FREUD, Sigmund, *Obras completas*, tomos IX, XII, XVII y XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1992.

GALTUNG, Johan, *Violencia cultural*, Gernika-Lumo, Gernika Gogoratuz, 2003.

GÓMEZ CAFFARENA, José, "Sobre el mal radical. Ensayo de la heterodoxia kantiana", *Isegoría*, 2004, XXX, págs. 41-54.

GONZÁLEZ MARÍN, Carmen, "Las mujeres y el mal", *Azafea: revista de filosofía*, 2005, VII, págs. 119-129.

KANT, Inmanuel, *La religión dentro de los límites de la mera razón*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

KIERKEGAARD, Soren, *La enfermedad mortal*, Madrid, Sarpe, 1984.

LACAN, Jacques, *Jacques Lacan: Séminaire 1952-1980*, París, Anthropos, 2000.

LEIBNIZ, Gottfried, *Discurso de metafísica*, Buenos Aires, Aguilar, 1955.

LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2002.

PÉREZ ESTÉVEZ, Tomás de Antonio, "Tomás de Aquino y la razón femenina", *Revista de Filosofía*, LIX, 2008.

PORÉE, Jérôme, "Paul Ricoeur y la cuestión del mal", *Ágora*, 2006, XXV, págs. 45-60.

QUESADA, Julio, "El problema del mal", *Cuaderno gris*, 1988, I, págs. 18-29.

RICOEUR, Paul, *Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, París, Labor et Fides, 1986.

RIERA, Carme. *En el último azul*. Madrid: Alfaguara, 1996).

RODRÍGUEZ, Samuel, "Espido Freire y la renovación del cuento literario español: Aspectos teóricos y estético-formales", Revista Internacional de Estudios Vascos, 2014, LIX, págs. 398-423.

ROUSSEAU, Jean J., *Profession de foi du vicaire savoyard*, París, Flammarion, 1996.

SAN AGUSTÍN, *Las Confesiones*, Madrid, Tecnos, 2009.

SCHELLING, Friedrich, *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*, Barcelona, Anthropos, 1989.

SCHOPENHAUER, Arthur, *El amor, las mujeres y la muerte*, Madrid, Edaf, 1970.

Maria Ondina Braga et les voix(es) de l'exil

Maria Araújo Silva
Université Paris-Sorbonne
CRIMIC

Résumé : A partir de la problématique de la quête identitaire qui fonctionne comme fil conducteur de l'ensemble de l'œuvre de Maria Ondina Braga, nous mettons l'accent sur les tensions issues de la rencontre et de la confrontation des êtres et des cultures et sur la multiplicité des liens tissés entre l'appel de l'horizon, où se multiplient les expériences du dépaysement, et le désir de retour à la terre natale, au centre où s'inscrit la filiation du sujet en exil. Nous envisageons également les territoires géographiques de l'altérité en tant qu'espaces de mobilité, de fluidité et d'hybridité, des lieux où se déploient les promesses de ponts et la conscience des écarts et où se renforce le sens des limites et du divers.

Mots-clés : Maria Ondina Braga, exil, identité, altérité

Resumo: A partir da problemática da busca de identidade que surge como fio condutor da obra de Maria Ondina Braga, procuramos destacar as tensões decorrentes do encontro e do confronto dos seres e das culturas assim como a multiplicidade de laços tecidos entre o apelo do horizonte, onde se multiplicam as experiências de deslocação e desorientação, e o desejo de regresso à terra natal, ao centro onde se inscreve a filiação do sujeito exilado. Tentamos ainda ver de que forma os territórios geográficos da alteridade se configuram como espaços de mobilidade, de fluidez e de hibridez e como lugares onde se desenvolvem promessas de pontes e se reforça a consciência da distância e o sentido do diverso.

Palavras-chave: Maria Ondina Braga, exílio, identidade, alteridade.

Écrire,
c'est d'une façon ou d'une autre,
s'exiler de la vie

Jean Sgard

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Baudelaire

L'œuvre de Maria Ondina Braga, dont le choix de vie a largement été marqué par l'expérience diasporique, se nourrit de la dynamique de l'exil, à la fois déplacement physique, cheminement intérieur et condition d'écriture. L'éloignement, voulu ou contraint, est au cœur de nombreux récits où des voix féminines se rejoignent pour exprimer les sentiments d'appartenance et d'aliénation, les expériences de rencontres ou de repli, le désir de déracinement et la tentation des racines, l'appel de l'ailleurs géographique et culturel animé par un incessant questionnement identitaire.

Chez Maria Ondina Braga, le départ s'articule avec les catégories de l'exil et se lie étroitement à une quête d'identité et à un désir d'achèvement ou de recentrement vers le connu et vers soi-même, synonyme de complétude. Départ et exil sous-tendent l'idée de rupture, l'arrachement de l'individu aux lieux et aux êtres familiers, la perte de repères spatio-temporels et la promesse d'un retour vers l'origine, l'ici perdu qu'il a fallu quitter et qui devient souvent objet de mythe pour l'être expatrié.

Doté d'un vaste réseau synonymique et nouant des liens étroits avec le champ lexical du voyage, l'exil réunit les formes les plus variées. Il est tantôt physique, social, culturel, spirituel, voire inhérent à la propre condition humaine :

> C'est qu'au fond l'exil constitue, de façon presque insensible (ou qui ne se reconnaît pas elle-même dans les termes de l'exil), une expérience intime propre à tout homme, qu'il se soit retrouvé ou non sur ses routes éprouvantes. Le déroulement de l'existence ne condamne-t-il pas en effet chaque individu à un exil plusieurs fois réitéré ? Son identité n'est jamais assurée une fois pour toutes : les différents âges de la vie qu'il traverse – sans pouvoir y échapper – sont autant d'exils successifs qui l'obligent à se départir sans cesse de lui-même, à abandonner les dépouilles d'une identité pour s'installer dans une autre, à faire le deuil cyclique de ce qu'il a été[1].

Depuis les textes les plus anciens, les figures d'exilés se sont multipliées dans la littérature mondiale, sous la plume d'écrivains qui ont bien souvent eux-mêmes vécu l'expatriation, les uns chassés de leur terre natale, les autres partis de plein gré. Mais peut-on réellement parler d'exil en

1 TRIGANO, Shmuel, *Le Temps de l'exil*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p.12.

ce qui concerne le parcours de Maria Ondina Braga ? Si exil il y a, et il s'agira de démontrer qu'il a bel et bien marqué sa vie et son œuvre, il convient d'ores et déjà de souligner qu'il n'a nullement été subi ni imposé de l'extérieur. Il s'agit d'un départ volontaire, un qualificatif néanmoins ambigu, voire contestable lorsqu'accolé au mot « exil », ainsi que l'observe l'écrivain argentin Juan José Saer, exilé en France :

> Aucun exil n'est volontaire : quand on passe d'un endroit à un autre, on croit prendre librement une décision, mais les raisons du changement ont été échafaudées par le monde avant que le sujet ne les actualise. La distance existait déjà avant l'éloignement, la rupture avant la séparation. Que le départ ait lieu ou non est secondaire[2].

Pour Maria Ondina Braga, le départ et les longs séjours à l'étranger répondent-ils à un désir de rupture et d'aventure qui libère le sujet du déterminisme environnant ? Sont-ils une manière de fuir un système oppressant ou un destin qui s'annonce étouffant ? Peuvent-ils encore être envisagés comme un refus de la sédentarité et de la passivité, épreuve insupportable qui « mine la conscience d'être », d'après la formule de Shmuel Trigano[3] ? Dans son œuvre fictionnelle, à caractère largement autobiographique, il est question d'un exil polyphonique de nature subjective et doté d'une forte charge émotionnelle, qui frappe ouvertement ou de façon insidieuse l'être dans sa condition temporelle.

L'exil géographique apparaît à la suite de différentes ruptures et coexiste avec une distance fortement vécue de l'intérieur qui remonte, chez Maria Ondina Braga, au plus jeune âge, voire à la naissance. C'est en effet d'un tout premier exil passif et douloureux dont nous fait part la narratrice de *Vidas vencidas* qui garde soigneusement au fond d'un tiroir une plante sèche, métaphore d'une union matricielle révolue : « À rosa-de-jericó havia de a ter na mão, seca e enrolada como um cordel na gaveta da velha cómoda, e havia de cuidar que era o cordão umbilical[4] ». Cette plante recroquevillée sur elle-même, symbole de fécondité et image d'un ventre maternel enveloppant qui protège le sujet des agressions extérieures, est ainsi représentée dans le récit « A Rosa-de-Jericó » :

> O que lhe custava a aceitar era o facto de a flor-do-deserto não ter chegado a revivescer. A negação, a falência da planta da fecundidade, esse vegetal valimento, essa efígie fiel durante tantas gerações. Por que seria? Ali no cadeirão de verga, a cismar na rosa-de-jericó, a mãe. As mulheres do meu sangue, que me conste, felizes nos partos, parece. Porquê assim comigo? Porque a menina não queria nascer, sabe-se lá[5]?

2 SAER, Juan José, « Paroles d'exil », *Magazine Littéraire. La littérature et l'exil*, n° 221, juillet-août 1985, p. 47.

3 L'auteur présente la passivité comme la cause essentielle de la souffrance du sujet, condamné à « subir » la naissance et la mort : « La confrontation avec ce qu'est notre origine, condition de notre développement et de notre éclipse finale, ne peut que nous apparaître odieuse et monstrueuse et c'est comme si nous en portions la plaie de façon permanente. », in TRIGANO, Shmuel, *Le Temps de l'exil, op. cit.*, p. 13.

4 BRAGA, Maria Ondina, *Vidas vencidas,* Lisboa, Caminho, 1998, p. 9.

5 *Id.*, *A Rosa-de-Jericó,* Lisboa, Caminho, 1992, p. 141.

L'absence de floraison lors de la naissance en dit long sur le refus du déracinement primordial, une déchirure profonde qui signe la perte définitive de la matrice originelle. Cette première expulsion dramatique est immédiatement suivie de la douloureuse expérience d'un exil intérieur vécu depuis le plus jeune âge. Les souvenirs d'enfance de la narratrice de *Estátua de sal* laissent entrevoir une jeune fille qui fuit délibérément la vie familiale et se retire dans une prison intérieure, dominée par une profonde solitude et un silence envahissant: « Nada me agradava tanto como o silêncio. A minha alma queria ao mundo calado do alheamento[6] ». De nature exilée, l'enfant s'éloigne de ceux qui l'entourent : « Virava selvagem. Se acaso aparecia alguma visita, escondia a cara na aba do bibe, não queria ver ninguém[7] ». L'infirmité qui l'atteint plus tard vient creuser le gouffre de cet isolement. Les narratrices de *Angústia em Pequim* et *Vidas vencidas* évoquent également avec grande amertume une fièvre typhoïde survenue à l'adolescence, une maladie omniprésente chez Maria Ondina Braga qui ne cache pas avoir vécu elle-même cette douloureuse expérience[8].

L'exil physique constitue une délivrance pour les esprits désireux d'émancipation qui voient dans la rupture et la distance la condition de leur indépendance et de leur bonheur. L'ailleurs géographique et culturel est fortement désiré par ceux et surtout celles qui veulent s'affranchir du poids des traditions familiales et des contraintes sociales dans un pays longtemps marqué par la dictature politique. La subversion des valeurs dominantes répond à un désir de liberté longtemps réprimé pour une majorité d'héroïnes amenées à défier la loi du Père et à prendre en main leur propre destin. Indépendantes et autonomes, poussées par le goût du risque et du dépaysement, ces femmes quittent l'univers qui leur était assigné et partent à la conquête de nouveaux horizons, ouvertes à toutes les découvertes et à la connaissance de l'Autre, la clef qui ouvre à la compréhension de soi. Nombre de récits sont peuplés de ces femmes qui assument le destin masculin, des migrantes entraînées dans une voie nouvelle qui se croisent sur les territoires excentrés et participent ensemble à l'expérience du multiple et du divers. L'ailleurs de la rencontre et de la confrontation devient ainsi un lieu de mobilité, de fluidité et d'hybridité, un espace où se déploient les promesses de ponts et la conscience des écarts et où se renforce le sens des limites et de la différence.

Les récits *Eu vim para ver a terra*, *Passagem do cabo*, *Angústia em Pequim* et *Nocturno em Macau* nous livrent un parfait exemple de femmes sans attaches, des nomades solitaires en rupture avec le pays natal et en quête de liberté et de savoir. Ce mouvement centrifuge est révélé par la récurrence de verbes tels que « abalar », « embarcar » ou « partir » qui émaillent les différents textes. Pour la narratrice de *Estátua de sal,* la seule idée de partir est source d'enthousiasme et de bonheur : « Partir é esperança. Chegar, desencanto[9] ». À l'inverse, l'arrivée, synonyme d'angoisse, annule toute ivresse de liberté. D'où la jubilation chimérique ressentie par l'héroïne lors d'un voyage en train : « O coração parecia debater-se-me por alguma quimérica e perfeita liberdade. A única pena era saber que tinha de chegar. Imaginava-me a seguir nesse comboio louco (serpente de lenda) sempre, sempre…[10] ».

6 *Id.*, *Estátua de sal* (1969), Lisboa, Ulmeiro, 1983, p. 70.
7 *Ibid.*, p. 52.
8 Entretien avec Maria Teresa Horta, *Diário de Notícias*, 05/04/1982, p. 2-3. Maria Ondina Braga a plusieurs fois envisagé son départ comme un acte de courage et un exutoire à cette maladie qui l'a fragilisée.
9 BRAGA, Maria Ondina, *Estátua de sal, op. cit.,* p. 72.
10 *Ibid.*, p. 12.

Soulignons également l'importance du départ pour Paula, l'être scindé en deux du roman *A Personagem* pour qui l'aspiration à une autre vie prend progressivement la forme d'un être fictif, Vânia, un double spéculaire qui équivaut à une forme d'exil ontologique. Ce dernier, représenté ailleurs par l'image d'une île, lui permet de sortir du schéma imposé par la tradition, incarnée par les nombreuses figures féminines qui obéissent à la loi commune du mariage et de la maternité : « Porque me casei ? Olhe, porque é o costume, não é?[11] ». Paula, quant à elle, refuse de se plier à la domination masculine, telle que la définit Bourdieu[12], et aux convenances érigées par l'ordre établi. Souhaitant vivre sans entraves ses aspirations personnelles, elle rompt définitivement avec la vie où elle s'étiole, symbolisée, à un moment donné, par l'image du poisson enfermé dans son aquarium et dont les mouvements obéissent à un instinct de survie :

> Atento nele: o dia inteiro às voltas no aquário. Os seus olhinhos inexpressivos, neutros, a espreitar-me por trás do vidro grosso. Vem acima, à espera que lhe dê de comer. Detém-se. (Irá morrer?) Vejo-o inerte a boiar à tona de água. Assusto-me. Não, ainda não morreu. Mergulha. Rebusca entre os seixos. Prossegue o seu rodopio[13].

Constituant une échappatoire à l'enfermement et à l'intégration contraignante et aliénante au milieu social qui est le leur, l'éloignement des origines représente cependant pour ces êtres une véritable descente aux enfers. La douleur causée par la séparation est effectivement évoquée dans le poème de Li Shang-Yin présenté en exergue de *Nocturno em Macau*, où la difficulté de la rupture est associée à celle de la rencontre : « Tão difícil o encontro quão difícil é o apartamento. », lit-on dans le premier vers qui ouvre le roman. Pour la narratrice de *Vidas vencidas*, quitter la terre natale représente également un véritable défi : « Sempre que torno à terra onde nasci e me criei, terra que um dia havia de deixar, não pelo que lá me pesava mas por uma prova que a mim própria impus, uma porfia…[14] ».

L'exilé connaît les dures épreuves de la séparation, de l'absence et de la perte. L'isolement et la solitude jalonnent un parcours ponctué de souffrances sur les terres étrangères, comme le confie la narratrice de *Estátua de sal* : « Cada manhã acredito ter-me habituado a isto, a esta agonia de viver[15] ». En fin de récit, la narratrice de *Eu vim para ver a terra* fait, à son tour, le bilan d'une vie ponctuée de désarroi :

> Nestes dias cansados, nevoentos, o mar plúmbeo, os barcos de velas negras deslizando como fantasmas entre a bruma, sinto até aos ossos a amargura da vida que tem sido a minha.
> Saudades não guardo, e a solidão em que agora vivo comparo-a a uma casa por alguém varrida de cima a baixo, queimadas todas as recordações,

11 *Id.*, *A Personagem*, Amadora, Bertrand, 1978, p. 57.
12 BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
13 BRAGA, Maria Ondina, *A Personagem, op. cit.*, p. 28.
14 *Id.*, *Vidas vencidas, op. cit.*, p. 67.
15 *Id.*, *Estátua de sal, op. cit.*, p. 14.

> destruídas todas as memórias, a qual resultasse em algo desolado e vazio como um celeiro na Primavera.
> Não tenho pena de nada. Não desejo coisa alguma. Veste-me uma espécie de morte, e a dor empresta-me aquele valor que a pátina do tempo costuma emprestar aos objectos[16].

Le repli, la tristesse et la solitude sont les fils conducteurs des récits de Maria Ondina Braga, dont témoignent les multiples occurrences des mots « tristeza », « dor » et « solidão » qui traduisent l'expérience de non-appartenance et de déchirement inhérents à l'éloignement du sol natal. La cruauté de l'exil est accentuée par les difficultés matérielles rencontrées, dont l'exiguïté des différents logements souvent réduits à de modestes chambres dépourvues de confort, parfois assimilées à une cellule suffocante ou à une tombe comme pour mieux traduire la solitude et l'aliénation dont il est si souvent question. Sans repères, l'exilé succombe à un mal de vivre, à une dépression nommée « Pequinaço » dans *Vidas vencidas* et *Angústia em Pequim*. Le titre de ce dernier récit est évocateur et constitue une clef interprétative qui oriente, dès le départ, le lecteur vers un contenu à caractère résolument dysphorique.

Les souvenirs des sources, qui s'enchevêtrent à chaque instant dans le présent de l'exil, fixent les seuls points de repères – qui n'existent cependant qu'en termes d'absence – pour celui qui se sent déplacé dans les déserts stériles d'une terre qui n'est pas la sienne. En alimentant, ne serait-ce qu'illusoirement, le sentiment d'appartenance ébranlé par le déracinement, ils constituent un leurre apaisant pour l'être déraciné. Mais bien qu'apportant quelques marques réconfortantes, les souvenirs de la terre natale renforcent le vague à l'âme omniprésent chez les êtres en exil. En confirmant l'irréversible, le souvenir aiguise la nostalgie : « la trace est notre misère et notre tourment », souligne, à ce propos, Vladimir Jankélévitch[17]. Aussi la narratrice de *Estátua de sal* préfère-t-elle tenir à distance le sentiment nostalgique qui la rattache au monde d'où elle vient[18], comme si, pour se retrouver pleinement dans le territoire de l'Autre, elle devait d'abord se dégager de toute référence protectrice et familière. Pour le sujet en quête de soi, la distance spatiale et/ou temporelle est un moyen efficace pour aller jusqu'au bout de soi-même. En effet, dans les rites d'initiation, la séparation d'avec le monde familier est fondamentale pour le néophyte qui, loin des siens, doit subir une série d'épreuves qui lui ouvrent la voie vers la connaissance de soi.

Qu'il soit physique ou simplement mental, le retour est souvent envisagé par celui qui, dans le lointain, ne cesse de s'accrocher aux voix intérieures du passé. La seule idée du retour préfigure la perception de soi comme étranger loin d'une patrie quittée tout en avivant et préservant le sentiment d'appartenance à un temps et à un lieu. Toujours habité par l'idée du retour au lieu d'origine, le sujet tente de récupérer le temps perdu de l'enfance, de retrouver, par le biais d'incursions mémorielles, les repères spatio-temporels de la cartographie de son plus jeune âge : « Pequim traz-me os velhos armários da infância […]. Traz-me a infância, Pequim », confie, à un moment donné, la narratrice de *Angústia em Pequim*[19].

16 *Id.*, *Eu vim para ver a terra*, Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, 1965, p. 117.
17 JANKELEVITCH, Vladimir, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 152.
18 « Donde é que vim que não guardo saudades de nenhum lugar? », BRAGA, Maria Ondina, *Estátua de sal, op. cit.*, p. 78.
19 *Id.*, *Angústia em Pequim* (1984), Lisboa, Rolim, 1988, p. 115-116.

L'exilé est un être déchiré situé entre deux temps et deux lieux, écartelé entre le passé du pays quitté auquel il reste affectivement lié et le présent de la terre d'accueil vécu sous le mode d'un sentiment d'étrangeté. L'ailleurs auquel aspirent les personnages féminins de Maria Ondina Braga s'inscrit sous le signe de l'entre-deux, de l'hybridité entre la conscience de la diaspora et l'origine qui n'a de cesse d'être convoquée pour être mieux ressaisie. Déracinement et retour aux sources constituent ainsi les deux pôles d'une totalité recherchée, dans une dynamique faite d'expulsion et d'attrait, d'appartenance et de séparation, de coupure et de lien, participant à la construction d'une identité pleine et équilibrée qui peut mieux trouver sa place dans l'échiquier du monde.

Les figures d'exilés peuplent l'univers fictionnel de Maria Ondina Braga. Le roman *Nocturno em Macau* est à lui seul un rendez-vous de femmes expatriées réunies dans l'espace asphyxiant du collège religieux de Santa Fé, microcosme où se met en scène une pluralité d'expériences diasporiques. Ester, l'enseignante portugaise y rencontre deux réfugiées politiques, la Chinoise Xiao Hé Huá et Gandhora Góis, originaire de Goa, ainsi que les sœurs venues de divers horizons pour vivre, quant à elles, un exil investi de contemplation divine. Synonyme d'exil identitaire, le changement de nom de la mère supérieure du collège de Santa Fé, Rosa Mística (dont l'état civil serait Aldegundes ou Alda Gundes) et le refus de porter les vêtements offerts par son père traduisent la mise à distance de la tutelle familiale et de la société assumée par ce personnage venu chercher dans la réclusion et le mysticisme la réponse urgente à un projet de métamorphose qui fonctionne comme une sorte de renaissance. De même pour la novice dont le nom religieux Juana Caeli (« Porta do Céu ») annonce un renouveau spirituel qui n'est pas sans passer par une mort au monde. Soulignons au passage que l'exil d'Ester constitue également un exil linguistique qui engendre un état d'inadéquation avec son entourage et l'impossibilité d'une communication authentique vouant à l'échec la relation amoureuse avec le chinois Lu Si-Yuan, l'auteur de la lettre indéchiffrable qu'elle garde secrètement au fond d'un tiroir et autour de laquelle se tisse l'intrigue du roman.

Les expériences de rupture se multiplient dans les livres de Maria Ondina Braga, où l'histoire individuelle se conjugue avec l'histoire collective exhibant de façon spéculaire des fractures identitaires irrémédiables. Comment ne pas évoquer toutes ces femmes solitaires qui peuplent les récits de *Estação morta*[20] : Carolina, Ritinha, Dora, Miss Thérèse, Cremilde, Virgilina, Clementina et la sœur Desterro, marginalisées pour différentes raisons (la folie, le handicap physique, la couleur de peau, la situation familiale ou sociale, la maladie et la vieillesse) et qui trouvent dans le rêve et la fantaisie un dernier lieu d'exil.

L'émigration économique, souvent envisagée comme un « exil rampant qui ne se connaît pas comme tel immédiatement parce qu'il semble relever du choix volontaire des candidats[21]», fixe également ses empreintes dans l'univers fictionnel de Maria Ondina Braga où l'on observe plusieurs générations d'individus lancés par la pénurie sur les routes éprouvantes de l'exil. L'émigration vers le Brésil est le destin des aïeux de la narratrice de *Estátua de sal*. « Que, nesse tempo, filhos donde não viesse nem lucro nem luzimento, certo e sabido, Brasil com eles. », lit-on, au sujet de ces départs, dans le récit autobiographique *Vidas vencidas*[22].

20 *Id.*, *Estação morta,* Lisboa, Editorial Vega, 1980.
21 TRIGANO, Shmuel, *Le Temps de l'exil, op. cit.*, p. 10.
22 BRAGA, Maria Ondina, *Vidas vencidas, op. cit.*, p. 30.

Le drame de la dislocation résonne de façon à la fois riche et profonde dans les récits où l'Orient occupe une place d'élection : des images de désolation se multiplient pour décrire la fuite de Goa lors de l'invasion indienne[23] et l'exode massif des chinois fuyant la répression maoïste dans des embarcations de fortune[24]. Les exilés chinois sont avant tout des marginaux bannis de leur terre d'origine : invalides, lépreux, prostituées et artistes, des parias poursuivis par le régime et condamnés à la survie hors du sol natal. La récurrence des termes « fugitivos », « refugiada(os) », « foragidos » et « renegada » illustre pleinement l'importance accordée par Maria Ondina Braga à l'exil appréhendé au sens premier, à savoir celui d'une expulsion subie et imposée comme unique solution de survie.

Les thèmes de la douleur et du manque se déploient dans le recueil de nouvelles *A China fica ao lado*, qui nous offre un condensé d'histoires d'expatriés à Macao, terre d'exil pour une multitude de chinois victimes d'un départ imposé par les violences de la famine et de l'intolérance. Le premier récit, qui donne le titre au recueil, met en scène une jeune chinoise aliénée contrainte à avorter clandestinement chez le docteur Yu, lui aussi exilé de Chine. Vient ensuite l'exil intérieur de Miss Carol (« Os Espelhos ») et celui de Tai-Ku (« Ódio de raça »), puis l'exil physique des réfugiés condamnés à vivre dans la misère du port intérieur (« A Morta » et « Fong-Song »). La lépreuse A-Mou (« Os Lázaros ») et la folle de Coloane qui n'est plus que l'ombre d'elle-même (« A Doida ») connaissent, elles aussi, l'abandon et l'exil. C'est un portrait de quasi-agonie, proche de la mort, qui nous est fait de ce dernier personnage, dont l'anonymat renforce l'absence d'être à soi, réitérée par le recours à la négation : « Oscila entre a vida e a morte. Não é nada. […] Não tinha entranhas. Não tinha alma. Era oca. […] Depois, volta a ausentar-se, a não ser ninguém. […] A doida não se mexia, não ouvia, não via[25] ». Marqué par l'idée de privation, l'exil revêt ici la forme d'une séparation avec la vie. À l'autre extrême de l'existence, la mort représente l'absolu détachement qui hante l'écriture de Maria Ondina Braga, réactivant sans cesse la conscience de la passivité de l'Être face à l'ultime départ. Le poème « Rio Cuanza », dans *Passagem do cabo*, est éloquent dans la mesure où la mort y est présentée comme le suprême déguisement d'une vie envisagée comme une feinte ou une fuite permanente :

Hei-de morrer de mãos vazias.
Meus olhos abismados
como flores.
E essa morte,
o solene e último vestido
do meu disfarce.[26]

L'idée de mort comme ultime travestissement est de nouveau réitérée dans le récit « Marília » lorsque l'héroïne évoque la mort de son père : « Rosto grave e constrangido como se a morte fosse uma máscara obrigatória e incómoda[27] ». Impliquant une stratégie de fuite, d'esquive, de

23 « Mulheres de olhos abismados em angústia e gestos desfeitos de desolação e pânico… Inocentes sem lar… O exílio… », *Id.*, *Eu vim para ver a terra, op. cit.*, p. 64.
24 « De noite, pelo rio, furtivas jangadas de inválidos, de viciados, de vadios. », *Id.*, *Angústia em Pequim, op. cit.*, p. 35.
25 *Id.*, *A China fica ao lado* (1968), Amadora, Livraria Bertrand, 1974, p. 124-125.
26 *Id.*, *Passagem do cabo,* Lisboa, Caminho, 1994, p. 27.
27 *Id.*, *Os Rostos de Jano,* Amadora, Livraria Bertrand, 1973, p. 60.

feinte, le masque, omniprésent dans l'œuvre de Maria Ondina Braga, figure l'exil de soi, cachant à la fois l'insoutenable mystère de la mort, lieu d'exil par excellence.

Comment ne pas évoquer, chez Maria Ondina Braga, le souffle porteur de l'itinérance et de la douloureuse expérience du déracinement sur le plan de la création. Exceptés les deux premiers recueils de poèmes, les récits datant des années soixante *Eu vim para ver a terra*, *A China fica ao lado* et *Estátua de sal* sont nés de l'exil. L'œuvre fictionnelle écrite de retour au Portugal développe, quant à elle, des rapports très étroits avec les lointains géographiques où Maria Ondina Braga n'a cessé de puiser le matériau de sa création : Londres, Worcester, Paris, Luanda, Goa, Macao, Hong Kong ou encore Pékin. De l'expérience du déracinement et de la séparation, du profond sentiment de vide et d'absence, du mal-être, de la « solitude essentielle » définie par Blanchot[28] naît, chez elle, la vocation de l'écriture. Les références à des auteurs comme Camões, Bocage, Camilo Pessanha et Venceslau de Morais, eux-mêmes exilés en Extrême-Orient, ne relèvent certainement pas du hasard si l'on pense à l'abattement, à l'insoutenable tristesse et à la solitude qui les ont marqués et qui reviennent comme marques indissociables de la condition d'exilé :

> Penso em Camões a cantar no exílio: "Para que ficasse a vida pelo Mundo em pedaços repartida" –tornou-se tão popular a desventura de Camões que quase se esqueceu a realidade do homem de todas as dores que ele foi. Também ele viu este mar pardo, também ele sentiu aqui o peso do tempo, dos ares, da "inexorável fortuna". Penso em Bocage, Bocage que se comparou a Camões na "sorte dura" e igualmente por aqui andou aventureiro e infeliz. Penso em Camilo Pessanha, triste, enigmático, a arrastar por estas vetustas ruas a sua desgraça de poeta e opiómano […][29].

En disant l'exil de l'Autre, Maria Ondina Braga peut finalement mieux exprimer le sien, revendiqué, dans ses déclarations publiques, comme la voie royale de la création, du retour à soi visé par l'acte secret de l'écriture. Cet isolement se reflète à l'intérieur des textes, où l'écriture est perçue comme une activité solitaire dans un cadre essentiellement nocturne, propice à l'alchimie des mots. Ainsi l'évoque la narratrice de *Estátua de sal* : « Horas compridas. Tempo de anotar tudo: o que a memória ressuscita (ou reinventa), o que o peito gastou de entesourar[30] ». Chez Maria Ondina Braga, on est tenté de parler d'un exil littéraire à la fois subi et désiré : un exil douloureux pour celle qui affirme avoir longtemps souffert les dures épreuves d'une quasi-exclusion des circuits littéraires, mais aussi l'exil volontaire d'un écrivain qui se veut étranger à tout mouvement ou courant littéraire et qui fuit les contraintes imposées de l'extérieur pour ne rester fidèle qu'à elle-même.

Lieu de refuge pour l'être dépaysé, espace permettant d'exorciser la peur du déracinement, l'écriture est le lieu où l'écrivain peut le mieux prendre conscience de son exil du monde, ainsi que l'observe Mario Goloboff :

> Nul n'écrit parce qu'il se sent à sa place, mais, plutôt, parce qu'il se sent déplacé. En écrivant, l'illusion de la conquête d'un territoire devient présente,

28 BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, 2000, p. 11-32.
29 BRAGA, Maria Ondina, *Eu vim para ver a terra, op. cit.*, p. 118.
30 *Id.*, *Estátua de sal, op. cit.*,p. 50.

> le territoire lui-même devient présent ; tout ce qui était avec soi dans le lieu primitif est récupéré, tout ce qui était loin retourne à sa place, et celui qui était absent retourne à son giron. Nous écrivons parce que nous avons abandonné un pays primordial que nous ne pourrons jamais vraiment récupérer[31].

Arraché de son centre, l'écrivain aspire à y retourner en empruntant le chemin de l'écriture qui porte le témoignage d'un exil difficile à vivre : celui d'un paradis perdu d'où le sujet sent avoir été arraché. L'écriture est ce lieu où l'écrivain erre, sillonnant les mots en quête des échos d'un temps originel révolu. En disant le déracinement et la séparation, l'écriture ouvre le chemin du retour vers les sources, elle est « circumnavigation[32] » qui ramène à l'origine, à l'unité recherchée. Chez Maria Ondina Braga, l'écriture est aspiration aux retrouvailles, tentative de rapprochement avec les lieux de l'enfance qui la hantent. En disant ce tour du monde en quête des sources, elle témoignage des dérives de l'être qui souffre le morcellement de soi et la perte des autres. Poussés par les vents de l'écriture, ses personnages féminins aspirent à revenir vers ce « coin du monde[33] » qu'est le foyer familial. *Passagem do cabo* est un titre évocateur dans le sens où il évoque un périple qui s'inscrit comme le passage d'un cap à franchir dans le but de retrouver une identité perdue et d'aboutir à la totalité recherchée. Publié à la suite, *Vidas vencidas* pourrait bien constituer l'aboutissement de ce long itinéraire dans la mesure où il signe le retour aux quiétudes de l'origine, à l'harmonie fusionnelle, à l'union ombilicale tant désirée. Dans ce récit, le retour à la maison annonce l'épiphanie d'un rendez-vous avec soi-même : « Eu, portanto, em Braga, a encontrar-me pelos cantos da casa e à sombra das tílias[34] ». Pour Maria Ondina Braga, enracinée dans la fuite, la page blanche constitue finalement le vrai lieu d'exil où elle entreprend sa quête identitaire.

Bibliographie

BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, 1998.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, 2000.

BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

BRAGA, Maria Ondina, *Eu vim para ver a terra*, Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, 1965.

31 GOLOBOFF, Mario, « Paroles d'exil », *Magazine Littéraire. La littérature et l'exil*, n°221, juillet-août 1985, p. 45.

32 Voir Catherine Dumas, « Da circumnavegação e do umbigo: a ocupação do espaço pela mulher na obra de Maria Ondina Braga », *O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa – Actas II. Cadernos da Condição Feminina*, n° 43, Lisboa, ed. da Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 1995, p. 389-405.

33 BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, 1998, p. 24.

34 BRAGA, Maria Ondina, *Vidas vencidas, op. cit.*, p. 68.

–, *A China fica ao lado* (1968), Amadora, Livraria Bertrand, 1974.

–, *Estátua de sal* (1969), Lisboa, Ulmeiro, 1983.

–, *Os Rostos de Jano,* Amadora, Livraria Bertrand, 1973.

–, *A Personagem*, Amadora, Bertrand, 1978.

–, *Estação morta,* Lisboa, Editorial Vega, 1980.

–, *Angústia em Pequim* (1984), Lisboa, Rolim, 1988.

–, *Nocturno em Macau,* Lisboa, Caminho, 1991.

–, *A Rosa-de-Jericó,* Lisboa, Caminho, 1992.

–, *Passagem do cabo,* Lisboa, Caminho, 1994.

–, *Vidas vencidas,* Lisboa, Caminho, 1998.

DUMAS, Catherine, « Da Circumnavegação e do umbigo: a ocupação do espaço pela mulher na obra de Maria Ondina Braga », in *O Rosto feminino da expansão portuguesa –Actas II. Cadernos da Condição Feminina*, n° 43, Lisboa, ed. da Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 1995.

GOLOBOFF, Mario, « Paroles d'exil », *Magazine Littéraire. La littérature et l'exil*, n°221, juillet-août 1985.

JANKELEVITCH, Vladimir, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

SAER, Juan José, « Paroles d'exil », *Magazine Littéraire. La littérature et l'exil*, n° 221, juillet-août 1985.

TRIGANO, Shmuel, *Le Temps de l'exil*, Paris, Payot & Rivages, 2001.

Égalités et inégalités de la réception de Bernardo Carvalho dans le marché littéraire français[1]

Jefferson Agostini Mello
Université de Sao Paulo (USP)

1 Ce texte est l'un des résultats d'une recherche sur l'internationalisation des écrivains brésiliens contemporains effectuée de janvier à juillet 2012, au CESSP (Centre Européen de Sociologie et de Science Politique) de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), sous la supervision de Gisèle Sapiro, et de février à juillet 2013 au CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains) de l'université Paris-Sorbonne, sous la supervision de Maria Graciete Besse. L'auteur remercie Gisèle Sapiro, Maria Graciete Besse, Pascale Casanova, Afrânio Garcia et Monique de Saint-Martin pour la réception et le dialogue durant ces deux séjours ainsi que la FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) pour une bourse de recherche au cours du premier séjour (2012). Une première version de cet article a été présentée dans le Groupe de Réflexion sur le Brésil Contemporain, animé par Afrânio Garcia, à l'EHESS.

Résumé : Dans cet article, j'essaie de comprendre l'insertion de l'œuvre de l'écrivain brésilien Bernardo Carvalho dans le marché littéraire français, à partir de l'analyse des stratégies de sa maison d'édition française, de la réception de ses œuvres par la presse française, de l'itinéraire de l'auteur et de la position de la littérature brésilienne vis-à-vis de l'espace littéraire mondial.

Mots-clés : Bernardo Carvalho, insertion internationale, espace littéraire mondial.

Resumo: Neste artigo, busco entender a inserção da obra do escritor brasileiro Bernardo Carvalho na França, a partir da análise das estratégias de sua editora francesa, da recepção de suas obras na imprensa francesa, do itinerário do autor e da posição do campo literário brasileiro no espaço literário mundial.

Palavras-chave: Bernardo Carvalho, inserção internacional, espaço literário mundial.

Introduction

Bernardo Carvalho est un des auteurs les plus prestigieux de la littérature brésilienne contemporaine. Il a déjà reçu des prix littéraires importants, ses romans sont traduits dans plusieurs langues et les critiques les plus consacrés lui font des éloges à chaque nouveau roman.

En termes d'écriture, ses romans possèdent des thématiques très contemporaines, des expérimentations et un répertoire de références internationales. Il s'agit d'une littérature impliquée dans la recherche du langage littéraire et en dialogue avec les grands auteurs du XXe siècle. Et même s'il y a de la narration, c'est-à-dire une histoire – d'ailleurs faite d'une manière toujours très intriquée et cérébrale – ses ouvrages sont aussi des fictions sur la fiction, ce qui en fait, également, de vraies prises de position contre les auteurs et les œuvres les plus hétéronomes.

En outre, Carvalho est un auteur qui explicite constamment le désir de rompre avec le réalisme littéraire et avec la quête de l'identité nationale, qui, selon lui, obsèdent depuis toujours les écrivains brésiliens. Dans un article sur la culture brésilienne qu'il a écrit pour le journal français *Libération*, il s'exprime en ces termes :

> Cette question [de l'identité] est un vieux cliché, un antique dilemme de la culture brésilienne. À l'inverse de ce qui se passe dans un pays comme la France, les écrivains, cinéastes, artistes plasticiens et musiciens brésiliens se sont longtemps appliqués, avec plus ou moins d'ambition et de succès, à produire une manifestation artistique qui fût l'expression de leur identité nationale. Évidemment, ce phénomène a généré d'innombrables équivoques et toutes sortes de cabotinages mégalomanes, détournant l'attention de ce qui était purement artistique au profit de programmes idéologiques ou politiques servant bien souvent à escamoter la médiocrité de ce qui était présenté là comme de l'art[2].

Mon objectif, dans cet article, est de voir comment ce romancier brésilien, qui se veut cosmopolite, est lu en France, un pays qu'il admire et où il a vécu plusieurs années. Il s'agit donc de comprendre comment un auteur dominant, mais originaire d'un champ littéraire dominé de l'espace littéraire mondial, est reçu aujourd'hui dans un champ, malgré tout, encore dominant de cet espace[3].

2 CARVALHO, Bernardo, « O que é ser brasileiro hoje? », *Libération*, 17 avril 2000. 25.07.2013 <http://www.liberation.fr/tribune/0101331704-les-500-ans-du-bresil-qu-est-ce-qu-etre-bresilien-aujourd-hui-la-question-a-toujours-hante-le-pays-qui-sombre-dans-un-desenchantement-sur-les-valeurs-o-que-e-ser-brasileiro-hoje>.

3 J'utilise ici la catégorie « espace littéraire mondial » selon Pascale Casanova. Voir CASANOVA, Pascale, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.

De la périphérie au centre

Dans le texte « Les collections de littérature étrangère », Gisèle Sapiro indique que « les formes d'universalisation [en termes de stratégies des auteurs, mais aussi des modes de valorisation de leurs œuvres] varient des plus politisées au plus dépolitisées » : « […] le mode d'universalisation politisé souligne la dimension morale ou encore la dimension historique et mémorielle de la littérature[4] ». En opposition à celui-ci, le mode d'universalisation dépolitisé consiste à :

> valoriser la portée générale et la qualité littéraire de l'œuvre hors de tout particularisme, qu'il s'agisse de ses qualités formelles, de son inscription dans la littérature universelle (par la référence plus ou moins implicite aux chefs-d'œuvre du passé), de sa dimension autoréférentielle, ou encore de l'expression de points de vue individualistes ou subjectivistes renvoyant à des expériences qui peuvent être partagées par-delà les frontières géographiques ou temporelles[5].

Du point de vue de la stratégie de l'auteur, on peut affirmer que l'œuvre de Bernardo Carvalho vise à participer de ces deux universalismes en même temps, car malgré l'accent mis sur une littérature désintéressée, sur des espaces de représentation littéraire parfois indéterminés et flous, ce qui est en jeu dans son œuvre c'est justement la critique des identités fixes et stables, comme celle de l'identité nationale que ses prises de positions visent à questionner. Et, en effet, comme j'essayerai de démontrer, c'est justement ce caractère universel double (politisé/dépolitisé) qui sera noté par la critique culturelle en France, pays littérairement dominant, où l'auteur brésilien veut s'insérer.

En France, Carvalho est aujourd'hui publié par la maison d'édition Métailié, une maison d'édition plutôt petite mais de bonne réputation auprès des lecteurs les plus exigeants. Cette maison, aujourd'hui spécialisée dans les littératures lusophones et hispanophones, a déjà publié de prestigieux romanciers brésiliens tels que Luiz Ruffato, Cristovão Tezza, Silviano Santiago, Adriana Lisboa et João Almino. La propriétaire et éditrice Anne-Marie Métailié – d'où le nom de la maison d'édition – a connu Carvalho quand il était correspondant du journal *Folha de S. Paulo*, à Paris. Selon Anne-Marie Métailié, « Il [Carvalho] m'a interviewée et je l'ai trouvé très, très intelligent et on s'est très bien entendu. Après cela, on est restés en contact et, quand il a publié ses premiers livres, j'ai été déçue car il ne me les a pas proposés. Il est passé par un réseau d'amis et ses livres ont été publiés chez *Rivage*[6] ». Elle insiste, dans des entretiens, qu'elle ne publie pas ce qui ne la touche pas[7]. À son avis, indépendamment de la réputation d'un auteur dans son pays d'origine, l'option de traduire une

4 SAPIRO, Gisèle, « Les collections de littérature étrangère », in SAPIRO, Gisèle (dir.), *Translatio : le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 207.

5 *Ibid.*

6 Entretien qu'Anne-Marie Métailié m'a accordé, à Paris, en 2012, en portugais. Lorsque je n'indique aucune référence, c'est parce que j'évoque cet entretien.

7 « Disons que ce sont les coups de cœur qui vont finir par dessiner une ligne éditoriale, parce que ces coups de cœurs, vous ne les avez pas pour n'importe quoi, c'est évident. S'il fallait définir un fil conducteur, je dirais que nous publions des livres qui racontent des histoires. », MÉTAILIÉ, Anne-Marie, « Entretien avec Anne-Marie Métailié », Interview par Isabelle Roche, *lelitteraire.com*, 9 septembre 2012. 26/07/2013 <http://www.lelitteraire.com/?p=1925>.

œuvre passe plutôt par son goût de lectrice. En plus du fait que, selon elle, il sait raconter des histoires, les aspects de l'œuvre de Carvalho qui lui ont plu sont la peur et la paranoïa, que l'écrivain, dit-elle, explore aussi bien comme élément de création que comme thème :

> Il travaille d'une manière très intelligente le thème de la peur. Il se met, à partir de l'écriture de ses textes, en situation d'avoir peur. Et il a beaucoup de talent. Pourtant, il raconte des histoires, et cela pour moi est très important. Je pense que la littérature est plus que le style. Alors, il construit une œuvre… […]. Je l'aime.

Dans un premier temps, on pourrait affirmer qu'il y a une grande différence entre la réception de l'œuvre de Carvalho par son éditrice française et par la critique brésilienne mais aussi entre Métailié et la critique française, comme on le verra. En tout cas, selon Pierre Bourdieu, dans un article sur la circulation internationale des idées, « faire publier ce que j'aime, c'est renforcer ma position dans le champ. […] Les élections mutuelles et pures se font souvent sur la base d'homologies de positions dans des champs différents auxquels correspondent des homologies d'intérêts, et des homologies de styles, de partis intellectuels, de projets intellectuels[8] ».

Ainsi, même si Métailié s'attache aux aspects moins formels de l'œuvre de Carvalho, une littérature exigeante comme la sienne doit sans doute contribuer à la réputation des Éditions Métailié. En comptant sur une bonne partie de son œuvre traduite en français, il est, parmi les écrivains brésiliens contemporains publiés en France, l'un des plus examinés par les journalistes culturels, résultat soit du service de presse de la maison d'édition, soit, peut-être, d'un réseau de relations construit par Carvalho lui-même.

En général, les critiques français mettent en relief les aspects esthétiques et politiques de l'œuvre de Carvalho. D'une part, ils lui font des éloges sur sa manière d'écrire. Ils constatent l'influence de l'œuvre de Borges, examinent la technique de la *mise en abyme*, les pastiches du roman policier et tout ce qui concerne la recherche de Carvalho sur la forme littéraire. D'autre part, sur le plan politique, on écrit sur l'aspect autobiographique de *Neuf nuits*, comme, par exemple, dans le compte rendu paru dans *Le Monde* – « Bernardo Carvalho suit la trace d'un anthropologue et remonte jusqu'à ses propres fantômes[9] ». – ou dans celui de Michèle Gazier, dans *Télérama* : « Carvalho ne peint pas son propre cœur en l'attribuant à un autre, mais il va jusqu'au bout de sa propre quête[10] ». Ou encore, dans le cas de *Le soleil se couche à Sao Paulo*, Véronique Rossignol, de *Livres Hebdo*, souligne la complexité structurale du roman et le décrit comme une « histoire d'honneur et d'humiliation[11] ».

Il est rare de lire un compte rendu sur l'œuvre de Carvalho qui se penche seulement sur le contenu explicite des romans. En général, les interprétations de l'œuvre de l'auteur brésilien par les journalistes culturels ressemblent à ce qu'on lit dans cet article de *Les Inrockuptibles*, sur *Ivrognes et somnambules*, l'un de ses premiers livres : « Elaborée comme un puzzle et conduite avec une virtuosité assez sidérante, l'intrigue ne se résume pas : elle fonctionne autant comme suspens que comme

8 BOURDIEU, Pierre, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, décembre 2002, vol. 145, p. 3-8.

9 CORTANZE, Gérard de, « Traque intérieure en Amazonie », *Le Monde*, 23 septembre 2005, p. V.

10 GAZIER, Michele, « La fée anthropologie », *Télérama*, 24 août 2005, p. 34.

11 ROSSIGNOL, Véronique, « Au pays du soleil couchant », *Livres Hebdo*, 13 juin 2008, p. 4.

métaphore de la fiction, qui multiplie les effets de miroirs et les mises en abyme, pour signifier, au bout du compte, l'arbitraire poétique de toute fable[12] ». Donc, si on n'analyse que les médias culturels en France, Bernardo Carvalho apparaît comme l'auteur d'un style très fin, universel, cosmopolite, comparé à d'autres écrivains étrangers consacrés, comme Borges, Beckett et Conrad.

Tout cet aperçu positif et « universalisant » sur ses œuvres est parfois suivi de remarques biographiques aussi « universalisantes », comme sa maîtrise du français et sa relation avec la culture française. Par exemple, Claude Michel Cluny, dans *Le Figaro*, commence ainsi son article sur Carvalho : « Brésilien né à São Paulo, familier de Paris, Bernardo Carvalho commence par le plus difficile à réussir : des nouvelles[13] ». Dans *Les Inrockuptibles*, Fabrice Gabriel écrit : « Bernardo Carvalho est un faux timide, mais un vrai romancier et un authentique voyageur. Ce qui ne signifie pas que les livres de ce Brésilien parfaitement francophone (il a été correspondant de *La Folha de São Paulo* à Paris) soient assimilables à de simples récits exotiques…[14] ». Quant à Véronique Rossignol, dans l'article déjà cité, elle souligne le « français parfait » de Carvalho.

En mai 2005, l'année du Brésil en France, *Le Magazine Littéraire* a publié un article sur la littérature brésilienne contemporaine, où est justement abordé cet aspect cosmopolite de la nouvelle production. À l'époque, *Budapeste*, de Chico Buarque, et *Mongolia*, de Carvalho étaient deux livres incontournables. Selon Erwan Desplanques, l'auteur de l'article :

> À l'heure où la France hisse les couleurs de leurs pays à grand renfort de samba et de clichés amérindiens, les auteurs semblent bouder leurs origines. Pas un mot sur les joueurs de football ni sur les danseurs de capoeira. Fin du réalisme social. Les hommes de lettres ont déserté le Brésil, reniant autant ses traditions que ses stéréotypes. Destination le no man's land littéraire où, détachés des préoccupations identitaires de leurs aînés, ils peuvent enfin tendre vers l'universel[15].

Bien qu'un brin exagéré, en observant de près la production littéraire contemporaine, le bilan n'est pas tout à fait inexact, mais, comme on pourra le vérifier, ce désir de tendre vers l'universel s'affronte à la réalité locale, c'est-à-dire, au champ littéraire français.

Du centre à la périphérie

Dans son texte « Consécration et accumulation de capital littéraire : La traduction comme échange inégal », Pascale Casanova divise les langues dominées en quatre groupes : les langues orales ou celles dont l'écrit a été fixé récemment ; les langues créées récemment, qui sont devenues, dans un moment d'indépendance politique, des langues nationales ; celles de culture ou de tradition ancienne, liées aux « petits pays », comme le hollandais ; et finalement celles de grande

12 GABRIEL, Fabrice, « Faux-semblants », *Les inrockuptibles*, 25 mars 1998, p. 62.
13 CLUNY, Claude Michel, « Récits diaboliques », *Le Figaro* [en ligne], 15 mai 1997, p. 2.
14 GABRIEL, Fabrice, « Faux-semblants », *op. cit.*, p. 62.
15 DESPLANQUES, Erwan, « Pourquoi le Brésil », *Le Magazine Littéraire*, mai 2005, n° 442, p. 80-81.

diffusion, avec beaucoup de parlants mais peu connues sur le marché littéraire international, donc, dominées littérairement[16].

Le portugais, ou plutôt « le brésilien », comme est divulguée chez Métailié la langue dans laquelle Carvalho écrit, fait partie de ce dernier groupe. Ainsi, s'il y a un changement dans le statut de la littérature brésilienne contemporaine vis-à-vis de la « république mondiale des lettres » – peut-être aujourd'hui un peu plus proche du pôle plus autonome de l'espace littéraire mondial (selon les catégories de Casanova)[17] – il faut par contre dire que la représentativité de la langue littéraire dans laquelle on écrit peut finalement renvoyer quelqu'un à la condition d'auteur national, avec des conséquences visibles. Et cela se devrait surtout aux spécificités françaises en ce qui concerne la production et la divulgation de la littérature.

Au Brésil, la consommation fréquente de la littérature savante est aujourd'hui presque limitée aux lecteurs spécialistes (écrivains, critiques universitaires, élèves et doctorants des facultés de lettres ou de sciences humaines) et les instances de consécration sont formées surtout par ce type de lecteur. Cependant, en France, il me semble que la consommation de la littérature exigeante est moins restreinte à un seul groupe professionnel, même si cela se fait surtout au sein de l'élite culturelle et/ou politique des grandes villes. Dans ce cas, les librairies ont un rôle peu négligeable dans la diffusion et la sélection des œuvres, et le libraire, qui au Brésil est plutôt un vendeur – c'est-à-dire un capitaliste du livre –, a en France le rôle d'un médiateur important. Dans un article de 1979 où elle compare la culture littéraire en France à celle des Etats-Unis, Priscilla Clark affirme que :

> Jusqu'à récemment le marché littéraire en France paraissait faiblement désuet, au moins d'un point de vue américain. Malgré le développement technique et la grande expansion du marché, la commercialisation à grande échelle est arrivée en retard en France, et une des raisons est certainement la perception aussi bien des éditeurs que des libraires que leur rôle était " noble ", donc hors du commerce vulgaire du marché[18].

16 CASANOVA, Pascale, « Consécration et accumulation de capital littéraire : La traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002/2004, n° 144, p. 7-20.

17 Pour Casanova, « à partir de la révolution nationale herdérienne, le champ littéraire mondial, formé de la (quasi) totalité des champs littéraires nationaux, se structure de façon durable, à la fois selon le volume et l'ancienneté du capital littéraire et selon le degré corrélatif d'autonomie relative de chaque champ littéraire national. L'espace littéraire international est donc ordonné selon l'opposition entre, d'un côté, au pôle autonome, les champs littéraires les plus dotés en capital et, de l'autre, les champs nationaux démunis ou en formation et qui sont dépendants à l'égard des instances politiques – nationales le plus souvent. On peut repérer une homologie de structure entre chaque champ national et le champ littéraire international : les champs nationaux se structurent aussi selon l'opposition entre un pôle autonome et cosmopolite, et un pôle hétéronome, national et politique. Cette opposition s'incarne notamment dans la rivalité entre les écrivains " nationaux " et les écrivains " internationaux ". La position de chaque espace national dans la structure mondiale dépend de sa proximité à l'un des deux pôles, c'est-à-dire de son volume de capital. On peut donc se représenter l'univers littéraire mondial comme un ensemble formé des champs littéraires nationaux, eux-mêmes bipolarisés et situés différentiellement (et hiérarchiquement) dans la structure mondiale selon le poids relatif qu'y détiennent le pôle international et le pôle national (et nationaliste) ». *Ibid*, p. 8.

18 CLARK, Priscilla P., « Literary Culture in France and the United States », *American Journal of Sociology*, mars 1979, vol. 84, n° 5, p. 1066-1067.

C'est aussi l'avis de Métailié, qui voit les libraires comme étant plus importants que la critique culturelle :

> On travaille surtout avec les libraires ! Alors, on envoie le service de presse aux libraires, on organise des discussions avec eux. Ils invitent les auteurs, ils font des débats avec le public parce qu'ils ont de la crédibilité. Ils ont un rôle important dans la culture et ils ont un rôle social très important parce que maintenant les librairies qui fonctionnent bien sont devenues des endroits de rencontre et sociabilité. Donc, on travaille directement avec le lecteur. Et aussi dans les salons du livre.

Donc – et cela paraît se maintenir jusqu'à nos jours, malgré la massification du marché culturel[19] – plus qu'avoir un compte rendu dans un supplément culturel d'un journal grand public (*Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*), il est important pour un auteur d'avoir ses livres sur les comptoirs des librairies traditionnelles françaises. Mieux encore si ses livres sont bien visibles sur les premiers comptoirs.

Mais le problème, pour les auteurs étrangers des langues périphériques, c'est qu'à Paris, selon Casanova, une ville parmi les plus riches – en termes littéraires – de la république mondiale des lettres, les librairies séparent les auteurs par langue et nationalité. Même si on est cosmopolite, dès qu'on écrit en portugais, on aura son œuvre dans les plus petits coins destinés à la littérature lusophone. Gisèle Sapiro a commenté cette contradiction. Selon elle :

> […] les stratégies d'universalisation peuvent varier, du gommage des référents d'espace-temps à leur accentuation sur un mode distancié, ironique, esthétisant ou exotique, avec des clins d'œil aux symboles d'une culture " mondiale " en formation, qui s'élabore et se diffuse largement à partir de New York. Toujours est-il qu'elles entrent en contradiction avec la propension, en France, à classer les littératures selon les langues et les pays, qui renvoie au postulat d'une relative autonomie des littératures nationales, alors que les œuvres se référant à la littérature universelle plutôt qu'à la tradition nationale sont de plus en plus nombreuses, dans les littératures périphériques en particulier[20].

Le verbe « renvoyer », utilisé par Sapiro, pointe une marque qui n'est jamais effacée et qui est celle qui va prévaloir lorsqu'on lance un regard sur l'autre, à l'étranger : on lui rappelle toujours

19 Dans une interview qu'il m'a accordé, Christian Roblin, directeur de la SOFIA (Société Française des Intérêts des Auteurs de l'écrit), a expliqué que ce qui soutient le fonctionnement du marché du livre et de l'édition en France ce sont les librairies : « c'est le fait d'avoir un réseau des Librairies. L'édition est essentiellement un marché d'offre. Voilà ! Ça compte beaucoup ! Donc, le libraire a son rôle là encore, et encore parce qu'avec l'édition numérique, ces librairies sont fragilisées et ont moins de chance de survivre. Mais le jour où va disparaître le circuit des librairies indépendantes, il y aura beaucoup de difficultés pour l'édition. Parce que l'édition vit aussi de cette proximité, de la chaleur des gens qui passent par là. Voilà ! […] moi je vais beaucoup dans des librairies pour voir, parce que c'est toujours intéressant. Je vois qu'il y a toujours des gens. Elles sont toujours pleines ».

20 SAPIRO, Gisèle, « Les collections de littérature étrangère », *op. cit.*, p. 205.

son origine. Le label « universel » ne sera donné qu'à très peu d'étrangers. C'est-à-dire qu'il s'ensuit à cette classification une tendance, selon Sapiro, à chercher dans une culture étrangère, plutôt dans celles sans grande expression dans le marché des bien symboliques, l'expression d'une culture nationale[21]. À mon avis, cette observation explique aisément le choix de la couverture de deux livres de Carvalho pour l'édition française chez Métailié, dans lesquelles le particulier gagne la place de l'universel.

La quatrième de couverture de *Neuf nuits*, de l'édition brésilienne, où l'on voit un supposé Bernardo Carvalho enfant, main dans la main avec un grand indien, sera la couverture de l'édition française[22]. Nous sommes donc aux antipodes de la suggestion donnée par l'ensemble de l'édition brésilienne. Ici, en couverture, où on voit une belle photo de Marcel Gautherot, intitulé *Porto*, il y a l'image en premier plan d'un navire ancré et, en arrière plan, à l'horizon, des navires qui partent et arrivent[23]. Le voyage, avec toutes ses métaphores (déplacement, déterritorialisation), dans une photo sans la figure humaine, donne lieu, dans la couverture française, à une image typifiée, où est mise en relief la figure d'un énorme indien avec un enfant. Cette photo, présente dans l'édition brésilienne comme une sorte d'antithèse de la photo de la couverture, produit de l'ironie, du contraste entre le général et le particulier. Ce n'est pas le cas de l'édition française, qui renforce surtout le particulier – malgré l'ambiguïté Bernardo Carvalho auteur/narrateur – au point que quelques journalistes vont se concentrer sur la vie de l'auteur pour expliquer une œuvre qui se veut une discussion sur l'identité, et jamais son assomption.

Gérard de Cortanze, dans *Le Monde*, commente ainsi la couverture de *Neuf nuits* :

> […] Observez attentivement la couverture du livre. On y voit un garçonnet tenir la main d'un Indien. Que nous dit la légende? « *L'auteur à 6 ans dans le Xingu.* » Carvalho, qui accompagnait son père, propriétaire d'immenses territoires de forêt vierge qu'il survolait à bord d'un Cessna 310, se souvient d'une nuit passée dans le cockpit du bimoteur au milieu d'Indiens menaçants, dans la région du Xingu […][24].

Aussi Philippe Lançon, dans *Libération*, souligne que :

> [Carvalho] est issu d'une famille célèbre au Brésil. Son arrière-grand-père maternel, le maréchal Candido Mariano da Silva Rondon, guida Theodore Roosevelt en Amazonie. En 1907, il fut le premier à entreprendre la traversée de cette jungle interdite ; il lui fallut huit ans ; il posa la ligne télégraphique transamazonienne. Lévi-Strauss l'évoque dans *Tristes Tropiques.* Quand il arrivait chez les Indiens, le père de Carvalho recevait d'eux, en hommage à

21 *Ibid.*, p. 203. Dans une conversation avec Olivier Desmettre, l'organisateur du festival *Le Monde des Lettres,* à Bordeaux, m'a affirmé que le public qui va voir les écrivains étrangers durant ce festival est composé, en grande partie, de gens intéressés soit par le pays, soit par sa culture ou sa langue.

22 Voir le lien pour la couverture française, disponible sur : <http://www.editionsmetailie.com/fiche_livre.php?id_livre=826&decouvrez_aussi&biblio>, 26/07/2013.

23 Voir le lien pour la couverture brésilienne, disponible sur : <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=11590>, 26/07/2013.

24 CORTANZE, Gérard de, « Traque intérieure en Amazonie », *op. cit.,* p. V.

cet ancêtre par alliance, « *les cadeaux les plus extravagants* ». Le gouvernement lui donna des terres : il devint l'un des raseurs de la forêt[25].

Donc, l'édition française met en relief ce que Sapiro entend comme une dimension exotique, que quelques éditeurs appellent ethnographique, laquelle renvoie à un particularisme dépolitisé, très proche d'une logique hétéronome, mais qui constitue le regard français sur les littératures étrangères. Anne Marie Métailié, qui a elle-même choisi la couverture de l'édition française, fait l'option du particulier au détriment de l'universel, probablement en prospectant le marché français pour les romans de Carvalho[26].

Comme le signale Pierre Bourdieu, dans son article sur la circulation internationale des idées, le sens et la fonction d'une œuvre étrangère sont déterminés aussi bien par son champ d'origine que par son champ d'arrivée, et cela pour deux raisons : parce que le sens et la fonction du champ d'origine ont tendance à être complètement ignorés et parce que le transfert d'un champ à l'autre se fait par une série d'opérations sociales, comme, par exemple, la sélection et les stratégies de valorisation, qui vont du choix du traducteur à celui de l'auteur de la préface, sur lesquels on peut appliquer des catégories de perception et des problématiques appartenant à un champ de production différent.

Dans le cas de Bernardo Carvalho, il y a une certaine homologie entre sa production littéraire et la maison d'édition où elle est publiée, car les deux font partie du pôle de la production restreinte. Cependant, il s'agit d'une maison qui est connue surtout par ceux qui s'intéressent aux littératures nationales des langues semi périphériques (l'espagnol) et périphériques (le portugais). En outre, les traducteurs des romans de Carvalho, qui pourraient imputer plus de valeur symbolique à son œuvre, n'occupent aucune position centrale dans le champ littéraire français[27]. Il y a, pourtant, des compensations : la position de l'auteur comme correspondant d'un grand journal étranger, qui maîtrise une langue centrale et qui se place dans les médias, en contrôlant, au moins en partie, la réception de son œuvre à ambition cosmopolite[28].

Conclusion

Dans un champ littéraire encore dominant comme le français, Bernardo Carvalho occupe une place ambiguë : il est un auteur considéré universel par une bonne partie de la critique

25 LANÇON, Philippe, « Mongolie intérieure », *Libération*, Paris, 25 novembre 2004, p. 1.

26 « Mais, je n'aimais pas *Neuf nuits*, c'est à dire, la couverture avec la photographie *Porto*, et il y avait cette photo là de Bernardo avec l'indien, qui m'a parut merveilleuse. Pourquoi ne pas mettre celle-là, qui est un chapitre du livre ? […] » [« Mas, não gostava de *Nove Noites* , nada da capa do *Porto*, e tive esta foto do Bernardo com o índio, que me pareceu maravilhosa. Por que não botar esta, que é um capítulo do livro? […] ».

27 Les traductrices de Carvalho en France sont Marivonne Lapouge-Pettoreli et Geneviève Leibrich. Selon les catégories de Casanova (*op. cit.*), elles ne sont ni « consécrateurs » charismatiques comme, par exemple, un Valérie Larbaud, traducteur de Joyce, ni « consécrateurs » institutionnels.

28 Selon Anne-Marie Métailié, « Bernardo [Carvalho] représente un avantage pour un éditeur, car il parle beaucoup de langues, alors, quand il vient, il peut donner des interviews directement [en Français], il peut participer des débats directement. Et il peut participer aux émissions de radio. Cela est très important pour la réception des ses œuvres par les lecteurs! ».

culturelle et il est un auteur local, d'une langue et d'une littérature dominées, aussi bien pour d'autres médiateurs que pour la critique culturelle et, on suppose, pour les lecteurs en général. Comme l'explique Pascale Casanova, « l'inégalité linguistique-littéraire implique que la valeur littéraire d'un texte – sa valeur sur le marché des biens littéraires – dépend, au moins en partie, de la langue dans laquelle il est rédigé[29] ».

En tout cas, si se faire traduire et traduire sont des manières de se positionner dans l'espace littéraire mondial, Carvalho en a parfaitement conscience. D'une part, au Brésil, il est le traducteur d'écrivains à réputation mondiale, comme Georges Perec et Ian McEwan. D'autre part, il travaille pour se faire traduire, tant en France qu'en Angleterre et aux Etats-Unis. De cette manière, il se valorise localement, et il contribue aussi à la difficile et quichotesque insertion du Brésil dans l'un des centres de la littérature mondiale.

Bibliographie

BOURDIEU, Pierre, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Décembre 2002, vol. 145.

CARVALHO, Bernardo, « O que é ser brasileiro hoje? », *Libération*, 17 avril 2000. 25.07.2013 <http://www.liberation.fr/tribune/0101331704-les-500-ans-du-bresil-qu-est-ce-qu-etre-bresilien-aujourd-hui-la-question-a-toujours-hante-le-pays-qui-sombre-dans-un desenchantement-sur-les-valeurs-o-que-e-ser-brasileiro-hoje>.

CASANOVA, Pascale, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.

–, « Consécration et accumulation de capital littéraire : la traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002/2004, nº 144.

CLARK, Priscilla P., « Literary Culture in France and the United States », *American Journal of Sociology*, mars 1979, vol. 84, nº 5.

CLUNY, Claude Michel, « Récits diaboliques », *Le Figaro*, 15 mai 1997.

CORTANZE, Gérard de, « Traque intérieure en Amazonie », *Le Monde*, 23 septembre 2005.

DESPLANQUES, Erwan, « Pourquoi le Brésil », *Le Magazine Littéraire*, mai 2005, nº 442.

GABRIEL, Fabrice, « Faux-semblants », *Les inrockuptibles*, 25 mars 1998.

GAZIER, Michele, « La fée anthropologie », *Télérama*, 24 août 2005.

29 CASANOVA, Pascale, « Consécration et accumulation de capital littéraire : La traduction comme échange inégal », *op. cit.*, p. 14.

LANÇON, Philippe, « Mongolie intérieure », *Libération*, Paris, 25 novembre 2004.

MÉTAILIÉ, Anne-Marie, « Entretien avec Anne-Marie Métailié », Interview par Isabelle Roche, *lelitteraire.com*, 9 septembre 2012. 26/07/2013 <http://www.lelitteraire.com/?p=1925>.

ROSSIGNOL, Véronique, « Au pays du soleil couchant », *Livres Hebdo*, 13 juin 2008.

SAPIRO, Gisèle, « Les collections de littérature étrangère », in *Translatio*: *le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Gisèle Sapiro (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2008.

.

Le monstre domestique : de l' « infâmilier » dans quelques récits courts d'Emilia Pardo Bazán

Christian Boyer
Université Paris-Sorbonne CRIMIC –
Professeur agrégé, CPGE Lycée Hélène Boucher Paris

Résumé : Dans les récits courts de doña Emilia, le monstre est présent dans les contes inspirés du folklore galicien, du roman gothique déjà ancien et du conte fantastique à la mode hofmannienne. Dans ces récits, l'altérité monstrueuse ne dissimule rien que le lecteur ne connaisse déjà et les figures du monstre ne sont d'ailleurs pas simplement familières par leur humanité, elles sont également familiales. Ce sont les lieux intimes, et parfois même le *domus*, qui sont le théâtre des crimes de sang. Dans cette étude, l'essai « Das Unheimliche » de Freud nous a permis de saisir pourquoi le monstre, incarnant l'infâme, était si familier. La récurrence des figures maternelles punitives et terribles dans les récits courts permet de procéder à des recoupements qui prouvent combien le monstre est on ne peut plus familier dans l'univers fictionnel de la comtesse de Pardo Bazán.

Mots-clés : Emilia Pardo Bazán, monstre, récit court, psychanalyse, *Unheimliche*, famille.

*

Resumen: En los cuentos de doña Emilia, el monstruo aparece en los relatos inspirados en el folklore gallego, en la novela gótica ya antigua así como en el cuento fantástico tal como lo cultivó ETA Hoffmann. En estos textos, la alteridad monstruosa no oculta nada que el lector no conozca: estas figuras no solo son familiares por ser humanas sino que en varias ocasiones forman parte de la misma familia. Los lugares de la intimidad e incluso del *domus* se convierten así en escenarios crueles. El estudio del ensayo

"Das Unheimliche" ("lo ominoso") de Sigmund Freud nos permite acercarnos a la dualidad del monstruo en los relatos cortos de doña Emilia es una entidad tant infame como familiar. La multiplicidad de las figuras maternas punitivas y terribles en el conjunto de los cuentos es significativa para entender cuál es la naturaleza profunda del monstruo en una gran parte del universo ficcional pardobazaniano.

Palabras clave : Emilia Pardo Bazán, monstruo, cuento, psicoanálisis, *Unheimliche*, familia.

Depuis sa première collection *La dama joven*, publiée en 1885, jusqu'à l'écriture des récits courts qui composent *Cuentos de la tierra*, de 1922, la comtesse de Pardo Bazán cultiva la forme courte régulièrement au cours de sa carrière littéraire.

Bien que la critique actuelle ne parvienne toujours pas à comptabiliser avec exactitude le nombre de contes et nouvelles que l'on doit à la polygraphe puisque l'on découvre aujourd'hui encore des récits publiés dans des almanachs et des périodiques espagnols et étrangers, il semblerait que leur quantité puisse s'élever, sans pécher par exagération, à plus de six cent trente récits.

Formidablement prolixe, doña Emilia n'est pas uniquement la nouvelliste de la Galice : outre la présence du conte rural réaliste, l'auteur s'essaya au fantastique, introduisit le conte policier, elle offrit des tableaux de mœurs de la vie madrilène, accepta l'invite de l'exotisme, publia des contes religieux de circonstances à l'époque de Pâques ou de Noël et plongea également le lecteur dans l'univers des bas-fonds mis à l'honneur avec la mode peu durable du naturalisme.

Une telle diversité pourrait s'ériger comme un frein pour considérer cette œuvre comme un ensemble. Pourtant, les tonalités dramatiques et tragiques sont à ce point dominantes qu'elles traversent les recueils, se répondent et constituent un fil rouge cruel. Les crimes de sang se succèdent et l'auteur décrit par le menu les affres endurées par les personnages. Les bourreaux sont alors légion : ils sont habités par la convoitise, la jalousie, l'ignorance, et leur férocité sans bornes les place dans une infra-humanité monstrueuse. En choisissant quelques récits où la présence du monstre est manifeste, nous nous attacherons ici à prouver combien doña Emilia n'épousa pas complètement les modèles canoniques du genre fantastique. Si la monstruosité participe d'un récit, elle n'est pas imputable à un univers si distant du nôtre. Le monstre est avant tout humain, il vit alors tapi, tout près, dans une proximité singulièrement dangereuse pour les personnages et les lecteurs.

L'infâme du substrat légendaire et fantastique au service du familier

Dans les récits courts de l'étrange ou du fantastique, le monstre semble tenir tout d'abord de l'altérité : son caractère surnaturel en fait un être prodigieux, exceptionnel. Pourtant, bien vite, le lecteur s'aperçoit que si horreur il y a, elle sourd avant tout des tréfonds de l'âme humaine. Dans

tous ces récits, cultivés à des époques différentes, c'est une même empreinte légendaire et romantique que nous retrouvons. Certains textes sont très proches de sources folkloriques et du conte populaire galicien ; d'autres sont encore largement conditionnés par le succès du roman gothique anglais et du conte fantastique allemand.

La séparation entre les deux substrats, l'un national et l'autre étranger, n'est pas toujours aisée car l'on assiste à une fusion des genres dans le conte espagnol du dix-neuvième siècle : les productions fantastiques d'Hoffmann et le roman gothique anglais trouvent un écho dans l'esprit des Espagnols, friands de surnaturel, d'irréel et de mystères, et complètent une littérature légendaire déjà riche.

Les premières lignes du conte « Un destripador de antaño », publié pour la première fois en 1890, témoignent de cette double influence. Emilia Pardo Bazán évoque à la fois la tradition orale de sa Galice natale et ses lectures d'Hoffmann :

> La leyenda del *Destripador*, asesino medio sabio y medio brujo, es muy antigua en mi tierra. La oí en tiernos años, susurrada o salmodiada en terroríficas estrofas, quizá al borde de mi cuna por la vieja criada, quizá en la cocina aldeana, en la tertulia de los gañanes, que la comentaban con estremecimientos de temor o risotadas obscuras. Volvió a aparecérseme, como fantasmagórica creación de Hoffmann, en las sombrías y retorcidas callejuelas de un pueblo que hasta hace poco permaneció teñido de colores medioevales, lo mismo que si todavía hubiese peregrinos en el mundo y resonase aún bajo las bóvedas de la Catedral el himno de *Ultreja*. Más tarde, el clamoreo de los periódicos, el pánico vil de la ignorante multitud hacen surgir de nuevo en mi fantasía el cuento, trágico y ridículo como Cuasimodo, jorobado con todas las jorobas que afean al ciego Terror y a la Superstición infame. Voy a contarlo. Entrad conmigo valerosamente en la zona de sombra del alma[1].

Le folklore galicien, peut-être davantage encore que le reste du territoire espagnol, est riche de créatures malveillantes et d'apparitions surnaturelles susceptibles de causer une mort effroyable. Leandro Carré Alvarellos s'inscrivit dans le mouvement de récupération légendaire qui avait débuté un siècle plus tôt avec les frères Grimm en Allemagne, de 1812 à 1815, et qui avait permis la fixation de récits devenus classiques, les *Contes de l'Enfance et du Foyer*. Ce que souhaite démontrer l'auteur, avec *Las leyendas tradicionales gallegas*, c'est qu'aucune région d'Espagne n'égale en imagination et en richesse le folklore légendaire galicien[2].

1 PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX*, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2005, p. 5.

2 « "Galicia, en cambio", dice Emilio González, "es más imaginativa que empírica e intelectiva; y, por eso, nacieron en ella los mundos ideológicos y sentimentales en niebla, los mundos de las hadas y de las maravillas, […] La riqueza de nuestros cuentos populares es enorme. He visto escrito alguna vez por determinado especialista folclórico español que el cuento gallego es pobre, poco imaginativo, de frase inexpresiva. Pero esto no es verdad. Quien tal afirma o no conoce nuestra lengua y, por lo tanto, no puede juzgar las narraciones gallegas, o ha escuchado solamente algún recitado forzado. », in CARRÉ ALVARELLOS, Leandro, *Las leyendas tradicionales gallegas*, Madrid, Espasa Calpe, 2005, p. 27.

Dans les différentes collections, et pas uniquement dans *Historias y cuentos de Galicia*, des récits reprennent, ou évoquent simplement, les légendes terrifiantes de la Galice. Il sera question de sorcières, les « meigas », de loups-garous, les « lobishomes », mais aussi de processions spectrales que l'on nomme « compañas ». Toutefois, et c'est là l'originalité de doña Emilia qu'il convient de souligner, ces manifestations monstrueuses ne sont en réalité pas le fait de créatures venues d'un autre monde.

Avec « la Compaña », de 1901, qui figure dans le recueil des *Cuentos dramáticos*, le motif folklorique est enrichi d'une pâte cruelle réaliste qui permet l'adhésion du lecteur moderne, habitué à se repaître de crimes sanglants bien humains dans la presse quotidienne.

La « Santa Compaña », « es como una procesión de muertos que casi siempre llevan un ataúd. Algunas veces va en el féretro un familiar del que presencia el paso de la Compaña, que no tarda en morir; otras veces es el cuerpo de alguien que murió en pecado[3] », écrit Leandro Carré Alvarellos.

Emilia Pardo Bazán modifie la tradition des récits de la « compaña ». Au début du conte, l'auteur souligne ses sources et mentionne l'« inagotable repertorio de consejas, tradiciones y patrañas ». C'est ainsi que la « Hueste », l'autre nom de l'armée spectrale, est tout d'abord évoquée de façon très traditionnelle[4]. Toutefois, doña Emilia s'attache bien vite à rendre la légende plus tragique que la version populaire. La victime est un enfant, Caridad, qui est issu du monde misérable de la campagne galicienne et qui agrémente son quotidien en volant, çà et là, quelques châtaignes, quelques œufs. Son goût pour le surnaturel le pousse à aller voir si la « Compaña » existe bel et bien. Il s'aventure dans la nuit :

> Allá donde se alza el muro del camposanto, una claridad difusa, unos lampos de luz verdosa le llaman con palpitaciones de mortaja flotante y con humaredas de cirio que se extingue. Allí está de seguro la *Hueste*… Ya cree verla, verla distintamente, y hasta escucha reprimidos sollozos, ahogados gritos que pueden confundirse con la ironía de la carcajada brutal… Sin transición, sin espacio a decir Jesús, a llamar a su madre como la llaman los heridos de muerte, Caridad se desploma. A un mismo tiempo le ha partido la cabeza un garrotazo y le ha abierto la garganta el corvo filo de una céltica *bisarma*, que a la vez que degüella sujeta a la víctima. La sangre, caliente, se coagula sobre la helada superficie del terruño. Los mozos se retiran, dejando tieso allí al ladronzuelo, y murmurando, serios ya, porque no habían

3 *Ibid*, p. 63.

4 « Es una legión de muertos que, dejando sus sepulturas, llevando cada cual en la descarnada mano un cirio, cruzan la montaña, allá a lo lejos, visibles sólo por la vaga blancura de los sudarios y por el pálido reflejo del cirio desfalleciente. ¡Ay del que ve la *Compaña*! ¡Ay del que pisa la tierra en que se proyecta su sombra! Si no se muere en el acto, la vida se le secará para siempre a modo de hierba que cortó la *fouce*. Quebrantado, sin fuerzas, tocado de extraño mal, contra el cual no existen remedios, irá encaminándose poco a poco a la cueva, porque la *Hueste* recluta así a los que encuentra en el camino, los alista en sus filas, aumenta su ejército de espectros… ¡Infeliz del que ve la *Compaña*! », in PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, IX*, *op.cit.*, p. 342-343.

> pensado ir tan lejos, ni hubiesen ido a no mediar el mosto nuevo y la vieja *caña*:
> – Quedas escarmentado[5].

La cruauté de la scène finale ne doit rien à l'intervention du surnaturel. La férocité des hommes et la correction que l'enfant tire de sa témérité dépassent largement l'horreur et les enseignements que les contes traditionnels dispensent.

« El Pinar del Tío Ambrosio[6] » et « El molino[7] », bien que moins cruels, nous semblent avoir été taillés dans un même patron que le conte précédent. En effet, s'il est un élément récurrent, et presque un invariant, dans ces contes basés sur les croyances populaires, c'est la vilénie des hommes qui s'emparent de la superstition locale pour atteindre un but que la lumière du jour rendrait trop condamnable. La méchanceté et la convoitise ont besoin de l'obscurité pour se déchaîner pleinement. C'est la nuit que les voleurs se déguisent en fantômes pour rôder dans la pinède et éloigner les curieux. Ils peuvent ainsi abattre les arbres en toute tranquillité. Lorsque le propriétaire se rend sur les lieux, il regarde tristement les blessures infligées à sa terre. Les arbres saignent : « sangrando aún densa resina[8] », et lui-même ne peut subir qu'un sort identique tant son attachement est viscéral, il tombe malade, « ocho días en la cama sangrado del brazo izquierdo[9] ».

Dans « El molino », des villageois veulent effrayer « El Chinto », un homme efféminé que « Mariñina » a pris sous sa protection. Les autres prétendants ne comprennent pas pourquoi cette femme forte et travailleuse a jeté son dévolu sur « aquella madamita ». Ils décident alors de se déguiser et de profiter de l'ambiance lugubre d'une nuit de novembre pour « remedar una procesión de fantasmas, de almas de otro mundo, la fúnebre *compaña*; encender el cabo de sebo y los haces de paja, y desfilar así ante el medroso Chinto[10] ».

Cette fois, le dénouement n'est pas tragique. Chinto et Mariñina, ayant deviné les intentions des moqueurs, leur donnent une leçon en revêtant à leur tour des draps blancs ; l'arroseur est arrosé et les hommes fuient. Le texte ne saurait pourtant se terminer sans une quelconque vengeance. Blessés dans leur orgueil, les prétendants de Mariñina veulent en venir aux mains et prouver leur supériorité évidente sur l'homme fragile. Mais Mariñina, « la loba », intervient. Elle s'interpose et se bat contre Santiago :

> Tenerla así, tan cerca, turbaba a Santiago, quitándole el sentido; y ella, indiferente, atenta sólo a vencer, aprovechaba el trastorno de su adversario, e insensiblemente se le imponía. Al fin giró en el vacío la muñeca derecha del varón; doblose el brazo; el izquierdo también cedió al pujante impulso de la mujer… y Santiago, dando el *pinche*, fue lanzado hocico contra tierra, sujetándole la triunfante Mariñina, que sin piedad le hartaba de mojicones, le molía a puñadas en la nuca y en los lomos, le refregaba el rostro en el

5 *Ibid.*, p. 343-344.
6 Publié pour la première fois dans *Blanco y Negro*, 290, 1896, repris dans *Historias y cuentos de Galicia*.
7 Publié pour la première fois dans *La Ilustración Artística*, 940, 1900, repris dans *Cuentos dramáticos*.
8 Pardo bazán, Emilia, *Obras Completas*, *IX*, *op. cit.*, p. 49.
9 *Ibid.*, p. 50.
10 *Ibid.*, p. 374.

> salvado y la harina que cubrían el piso, y no le permitía levantarse hasta que se confesaba rendido, vencido, dispuesto a aceptar la paz bajo cualquier condición que se le ofreciese[11].

L'assujettissement du surnaturel à des passions telles que l'amour ou la convoitise peut nous laisser penser que doña Emilia n'épouse jamais totalement les modèles romantiques ; ce n'est pas tant un châtiment terrible émanant de l'au-delà qui est à craindre dans l'univers sombre des contes de l'auteur mais le jaillissement d'une puissance profondément humaine, à peine revêtue d'un voile mystérieux. C'est en substance ce que remarque Nathalie Prince, à propos des récits courts de la fin du siècle : « ce n'est pas l'autre monde qui fait peur ; c'est ce monde-ci. Ce n'est pas l'au-delà de la vie qui est monstrueux ; c'est la vie même[12] ». Ainsi, si le monstre fascine, qu'il inquiète, c'est parce qu'il ne nous est pas étranger. Cette « inquiétante étrangeté » que suscite la figure du monstre naît alors, comme le développe Freud dans son article de 1919 « Das Unheimliche », de la rencontre entre « deux ensembles de représentations qui, sans être opposés, n'en sont pas moins fortement étrangers, celui du familier, du confortable, et celui du caché, du dissimulé[13] ».

Le point de départ de l'essai, dont le titre ne peut être rendu que de façon lacunaire comme en témoigne d'ailleurs la note du traducteur Bertrand Féron[14], est avant tout une réflexion sur la racine allemande « *heim* », présente dans les termes « *heimlich* » : familier, intime, domestique, « *Geheim* », le secret, et enfin « *unheimlich* », qui fait référence à ce qui aurait dû rester secret, caché, mais qui s'est pourtant manifesté. La déclinaison d'une même racine sémantique permet alors à l'auteur d'avancer que la peur, le malaise au cœur du texte sont dus à la réapparition de peurs que l'on croyait dépassées ou d'un matériau refoulé qui affleure dans la création littéraire.
Dès lors, on comprend aisément combien il serait rassurant de voir le monstre sévir loin du doux foyer et, au contraire, à quel point sa menace semble inévitable lorsqu'il côtoie et qu'il habite même l'espace de l'intime.

Du meurtre familier au crime familial

Dans de nombreux récits courts de doña Emilia, le meurtre, froidement calculé, ou perpétré sous la pression de conditions de vie inacceptables, n'est pas simplement familier, il est souvent familial. Dans « Justiciero », un père abat son fils de sang froid pour ne pas entacher l'honneur

11 *Ibid.*, p. 376.
12 PRINCE, Nathalie, *Petit Musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. XIV.
13 FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 221.
14 Le traducteur nous livre ses réflexions dans un préambule et propose d'autres choix possibles : « Cette traduction présente plusieurs défauts, que nous exposons brièvement ici : 1° elle est une glose bien plus qu'une traduction, de ce fait elle anticipe d'emblée le raisonnement de Freud ; 2° elle élimine complètement le *Heim* de la maison, de la familiarité, 3° elle supprime le *un* de la censure. D'autres traductions seraient également possibles : « le non-familier », (FrançoisRoustang) ou même « Le (familier) pas comme chez soi » (Jean Bellemin-Noël), se reporter à BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 151.

familial. Dans « Un destripador de antaño », l'affreuse Pepona décide de prélever la chair de sa nièce pour gagner quelque argent et devient ainsi un « Sacamantecas » monstrueusement familier. Dans « De vieja raza », également connu sous le nom de « Vendeana », la comtesse de L'Hermine paye le bourreau pour que sa fille soit exécutée au plus vite. Dans « Sobremesa », une mère tue ses enfants un à un car elle ne parvient plus à subvenir à leurs besoins. La liste n'est pas exhaustive et les contes offrent une galerie de Médées, mères cruelles et assassines mues par le désir de mettre fin aux jours de leur progéniture, qui révèlent, par leur récurrence, un fantasme prégnant, celui de la mauvaise mère.

Dans un récit court « El cuarto », qui appartient au recueil *Cuentos sacro-profanos*, publié en 1899, une fête se prépare à Arcayla. C'est avec faste que l'on s'apprête à recevoir un ministre curieux de rencontrer le plus jeune évêque d'Espagne. Tout semble prêt, la description des intérieurs souligne le faste déployé pour ce jour qui marquera d'une pierre blanche le destin de la petite ville. Mais ce serait sans compter sur un élément perturbateur : la venue de la mère de l'évêque peu disposée à attendre dans une antichambre. La présence de la femme bouleverse le récit et le personnage pâlit subitement à l'idée de retrouver ce fantôme du passé :

> Cuando vio surgir, a manera de espectro del pasado, a la mujer que tan amenazado le tenía con « armar la gorda » si no le enviaba dinero y más dinero, el obispo de Arcayla palideció y se demudó, como el sentenciado cuando ve el patíbulo. No amor, no ternura, sino vergüenza y espanto le causaba, por terrible anomalía, la presencia de la que le había concebido en el pecado, abandonado en la niñez, olvidado en la juventud y abochornado y torturado en la edad viril[15].

Bien que le lecteur saisisse aisément toute l'inconvenance de la présence d'une mère pécheresse à ce moment crucial de la carrière de l'évêque, il ne manquera pas de repérer que les mots « spectre », « menacer », « condamné à l'échafaud », « terreur » ou « torturer » dépassent largement l'expression de la crainte et de la honte pour signifier une horreur liée à une menace de mort. Alors que la figure maternelle, que l'on voudrait tant cacher et enfouir dans le passé intime, n'est coupable d'aucun assassinat, sa seule présence dans un autre cadre suffit à générer l'effroi chez le personnage.

Les figures maternelles hantent fréquemment l'univers fictionnel et lorsqu'elles sont mentionnées, qu'elles soient réellement génitrices ou encore incarnées par les formes à peine travesties de la tante, de la marraine ou de la marâtre, il faut s'attendre à lire de bien tristes pages. Ainsi, dans le même recueil des *Cuentos sacro-profanos*, le récit « El martirio de Sor Viviana » souligne encore la menace que représente la mère cruelle. Sor Viviana souhaite être mise à l'épreuve. On lui présente un jeune garçon blessé, il faudrait l'amputer à moins qu'une âme des plus charitables accepte de lui donner son sang. C'est une occasion de choix pour la religieuse qui frôle l'extase, à la fin du récit, lorsqu'elle décide de refuser tout anesthésiant. Bien que cruel, parce que le sang coule et que l'auteur s'appesantit non sans complaisance sur la description de la plaie et la souffrance, on pourrait tout méconnaître de la première blessure, celle de l'enfant, mais doña Emilia insiste. L'enfant innocent,

15 Pardo bazán, Emilia, *Obras completas, VIII*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004, p. 668.

tout comme le personnage de Sor Viviana est martyr, mais lui n'a pas choisi son destin, celui d'être maltraité par une marâtre, avatar consacré de la mauvaise mère :

> Era un niño de cinco años, con todo el brazo izquierdo devorado por horrible quemadura, atribuida a negligencias, intencionales quizá, de la indiferente madrastra que no había venido a verle ni una vez, abandonándole como a un pajarillo que el temporal lanzó del nido al pie del árbol. Rubio y lindo, demacrado por tanto sufrir[16].

Si ces récits ont en partage la présence de figures maternelles étrangement inquiétantes et maltraitantes, il est des cas, comme nous l'avons mentionné, où leurs actions deviennent monstrueuses et ou l'infâme habite le cadre familier. Ce passage à l'acte est particulièrement intéressant dans le conte « El destino ». Doña Emilia nous plonge dans un cadre rural de la Mancha. C'est presque à huis-clos que se déroule ce récit de la terre, dans lequel l'auteur souligne encore à quel point la convoitise et l'envie peuvent pousser des êtres primaires à agir de façon atroce. C'est simplement parce qu'il est en mauvaise santé, et qu'il est le préféré du grand-père, que l'épouvantable Tía Tecla voue une haine sans bornes à son neveu Matías. Craignant que la figure patriarcale ne lègue son maigre héritage au petit-fils préféré, la femme est prête à tout pour changer la situation. Emilia Pardo Bazán insiste sur le pouvoir effrayant de cette femme que le narrateur second, dans son castillan méridional et populaire, compare à un monstre, un serpent démesuré :

> Así andaba tía Tecla: unos ojos me echaba a escondías, que yo corría a agazaparme en las faldas de mi madre temblando e susto.
> Y no era yo muy medroso… Al contrario: más malo que un cabrito; siempre enzarzao en peleas y metiéndome a hacer hombrás fuera e tino y hora, tirando pedrás al mesmo sol y rompiendo la crisma a zagalones que me yevaban la caeza de altos. Pero elante tía Tecla me entraba un canguelo, que se me quitaban el hablá y la acción. Era como aquel que ve una serpiente desmesurá, y en igual de echá a correr se quea quieto, esperando la mordeura. Tía Tecla me encantaba con los ojos e basilisco que siempre me estaba flechando; y es que por los ojos aquellos salían un aborrecimiento tan de aentro de la entraña, que me parecían las hojas e dos puñales metiéndoseme por el corazón a partírmelo[17].

L'espièglerie du jeune garçon le sauvera : las d'être alité, Matías prépare une escapade à l'aide de son cousin. Pendant que le premier irait jouer dehors, le second prendrait sa place, l'illusion serait parfaite. Le jour de la lessive, Tecla ignore tout. Lorsqu'elle s'empare de la marmite d'eau bouillante et qu'elle la verse sur le lit, elle ne sait pas encore qu'elle ne tuera pas Matías, mais son propre fils :

16 *Ibid.*, p. 674-675.
17 *Id.*, *Obras completas, IX*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2005, p. 716-717.

> En la puerta me paro elevao de susto; ¡tía Tecla estaba ayí! Me quedo estatua. Con la perra, bueno; pero con la mujer… Y así, agachaito, la veo que tienta en mi cama, y el primo callao. Entonces, ¡Virgen de los Llanos!, la veo que agarra por las asas el caldero de la lejía, hirviendo a to hervir, que lo alza en peso, que se vuelve, que se acerca a la cama y que de pronto… ¡zas!, lo suelta encima de golpe… ¡Si viese usted lo que pasó, antes de morir, aquella criatura escaldá viva! ¡Ni un santo mártir[18]!

Que Tecla tue son fils, et non son neveu, semble d'une importance toute particulière pour le récit. Une première interprétation pourrait y voir un châtiment, un exemple édifiant de ce qu'il ne faudrait pas faire, mais du point de vue de la critique psychanalytique, cet accident du sort n'a pas cours : ce qui est inquiétant dans cette figure maternelle monstrueuse, restée enfouie dans les limbes du refoulé, et qui revient frapper dans le récit, c'est précisément qu'elle ne se trompe pas de cible. Si l'atrocité dérange, c'est que le personnage de Tecla incarne à lui seul ce que Freud nomme « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier[19] ».

Das Unheimliche prend ainsi en charge le fantasme de la mauvaise mère, de la mère Terrible, privative. Pour que sa présence soit plus infâme, le caractère maléfique de la mère est mis en regard avec une autre mère, la bonne, celle qui est aimante, qui ne menace pas. La scission entre les deux imagos maternelles a été développée par Mélanie Klein dans *Envie et gratitude*[20]. Didier Anzieu, dans son ouvrage *Créer-Détruire*, reprend les théories de Klein et souligne combien la vision bipolaire du rôle de la mère est source de fantasmes que l'on peut aisément retrouver dans la création littéraire :

> Ainsi, à cette vision idyllique des premiers mois de la vie, Mélanie Klein a opposé une vision tragique. Les deux pulsions de vie et de mort travaillent également le nouveau-né ; des représentations archaïques de morcellement de son corps, de dévoration de lui-même par le sein-bouche maternel, de destructions des parties internes de la mère, par lesquelles la pulsion de mort se manifeste dans le psychisme, sont source d'angoisse d'autant plus éprouvantes que seule l'ébauche du moi est là pour les affronter. Il n'y a rien de bon qui soit susceptible de connaître son revers de mauvais. L'allaitement lui-même n'en est pas exempt : au bon lait, bu avec bonheur, de la tendresse maternelle s'oppose dans les fantasmes archaïques du bébé un lait-poison, un lait noir qui le corrode et le consume de l'intérieur, alors même qu'il cherche à s'arrimer dans son être[21].

Ainsi, si l'on passe rapidement en revue le contenu fantasmatique des contes que nous avons mentionnés, il est aisé de comprendre que la Mère Terrible, incarnant la pulsion de mort est

18 *Ibid.,* p. 718.

19 FREUD, Sigmund, *op. cit.*, p. 215.

20 KLEIN, Mélanie, *Envie et gratitude et autres essais,* Paris, Gallimard, 1968 pour la traduction française. L'essai en langue anglaise a été publié pour la première fois en 1957.

21 ANZIEU, Didier, *Créer-Détruire*, Paris, Dunod, 1996, p. 210.

l'exact contrepoint de la mère protectrice. Dans « El cuarto », la mère pécheresse, hétaïrique s'oppose à la Sainte Vierge que le personnage de l'évêque a décidé d'honorer toute sa vie durant, « El martirio de Sor Viviana » oppose plus nettement encore la marâtre cruelle de la martyre qui accepte de donner son sang pour soigner l'enfant. Dans « El destino », les deux femmes, la mère et la tante, veuves la même année, et ayant toutes deux un seul enfant mâle connaissent un destin identique. La seule chose qui les sépare réellement, c'est que Tecla est un monstre alors que Llanos, qui a reçu en baptême le nom de la vierge locale, prépare le lit de l'enfant du malade, s'inquiète, voue toute son énergie à son fils au point de lui inspirer une certaine pitié par son abnégation[22].

Le récit court « El espectro », jamais commenté par la critique littéraire, est particulièrement intéressant pour notre propos. La nouvelle appartient à la collection *Sud-Exprés*, de 1909. Le titre est un gage de mystère, le lecteur pourrait s'attendre à être plongé, comme ce fut le cas dans d'autres collections, dans un univers inquiétant par son immatérialité. Toutefois, le doute se dissipe bientôt, et l'horizon d'attente généré par le paratexte évolue vers une fiction où le spectre du passé sera avant tout de l'ordre de la phobie.

Ami du narrateur, Lucio Trelles cède à son besoin de se confier, d'expliquer l'effroi provoqué, encore adulte, par la vue d'un animal que d'aucuns considèrent inoffensif : le chat. L'*Unheimliche* rompt la tranquillité du récit au moment où le personnage croit apercevoir, de nuit, la présence de cette créature qu'il abhorre :

> Íbamos hablando animadamente, cuando de pronto sentí que el cuerpo de mi amigo gravitaba sobre mi hombro, desplomado. Apenas tuve tiempo para sostenerle e impedir que cayese al suelo. Al hacerlo, oí que murmuraba frases confusas, entre gemidos. Yo no sabía qué hacer. No veía nada que justificase el terror de Lucio. Sin duda sufría una alucinación.
> No recobró el sentido hasta momentos después, y soltó una carcajada forzada para tranquilizarme. Anduvo unos instantes, vacilando, y de súbito, volviéndose hacia mí susurró con terror indescriptible, un terror frío:
> – ¿Y el gato? ¿Y el gato[23]?

Parce qu'il défaille, qu'il ne peut plus se contrôler, le personnage est poussé à avouer la cause de son aversion pour les chats blancs. C'est dans les souvenirs de jeunesse que le secret de famille, qu'on ne peut effacer mais qu'on voudrait ensevelir, peut expliquer l'affreuse sensation que provoque un animal domestique.

Lucio habitait alors chez sa tante, les chats lui répugnaient déjà, mais fougueux et peu enclin à remettre en question la moralité de ses actes, le jeune homme avait décidé de tuer le chat de nuit, à l'arme à feu, et de l'enterrer pour que son crime ne soit jamais révélé. Dans l'obscurité du jardin, il croit apercevoir la créature. Sans l'ombre d'un doute, il tire mais quelle n'est pas sa surprise lorsqu'il entend un cri humain et familier, celui de sa mère. Il se précipite alors, épouvanté, il n'a pas

22 « Era yo criatura de unos siete años, y vivía con mi madre ¡proecita! en cá el agüelo, pae de mi pae, que era labrador », « Mi madre estaba desvanecía conmigo; al fin no tenía otra cosa que mirar en el mundo […] », « El destino », PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas,* IX, op. *cit.*, p. 716.

23 PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, X, op. cit.*, p. 326.

blessé sa mère physiquement mais depuis l'accident et jusqu'à sa mort, sans doute causée par l'émotion, elle lui vouera une haine atroce :

> ¡Entonces!… Mi madre me cobró horror… Nunca volvió a quererme… Nunca creyó mis protestas de que no intentaba asesinarla… Y murió poco después, de una enfermedad cardíaca, originada probablemente por la emoción… ¡Quedé bajo el peso del odio, de la eterna sospecha de mi madre[24]!

Si le chat est ici à ce point « infâmilier » c'est qu'il cristallise toute l'ambivalence de la figure maternelle. La créature incarne à la fois l'agressivité de l'enfant envers sa génitrice et la peur de l'abandon, ou de la privation de la mère nourricière et aimante. En tout état de cause, ce que le récit souligne, c'est que l'on ne peut jamais se défaire totalement du fantasme primitif qui revient, à l'âge adulte, hanter le personnage sous la forme d'un félin domestiqué. En outre, si la mère de Lucio incarne la mauvaise mère, elle trouvera son pendant rassurant chez la tante Lucy, dont le prénom ne laisse planer aucun doute sur la filiation directe entre le jeune homme et cette femme, chez qui il vit au moment du tragique épisode.

Les schèmes se répètent et l'on perçoit sans difficulté que, dans l'univers fictionnel de doña Emilia, c'est du familier, mais également du familial, que jaillit la menace. On voudrait circonscrire le monstre qui habite le folklore au-delà des frontières de l'intime, du foyer, mais s'il génère l'inquiétude, qu'il est infâme, et qu'il semble menaçant c'est précisément qu'il vient de l'intérieur. Alors que la sorcière, le vampire, le mauvais œil devraient tenir d'une altérité monstrueuse, ces figures inquiétantes ne sont que les avatars d'une même représentation psychique enfouie : la mère terrible. En somme, si le monstre déstabilise dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán, qu'il exerce encore quelque pouvoir repoussant sur le lecteur adulte, c'est qu'il n'est pas simplement menace de mort, et qu'il a, plus que quiconque, partie liée à notre naissance…

Bibliographie

ANZIEU, Didier, *Créer-Détruire*, Paris, Dunod, 1996.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

CARRÉ ALVARELLOS ALVARELLOS, Leandro, *Las leyendas tradicionales gallegas*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

24 *Ibid.*, p. 328.

KLEIN, Mélanie, *Envie et gratitude et autres essais*, Paris, Gallimard, 1968.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, VII-VIII-IX-X-XI-XII*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, élaboration Darío Vilanueva et José Manuel González Herrán, 2003-2011.Volumes XI et XII élaborés uniquement par José González Herrán.

PRINCE, Nathalie, *Petit Musée des horreurs. Nouvelles fantastiques cruelles et macabres*, Paris, Robert Laffont, 2008.

Regard panoptique et dictature : la mise en scène de l'omniscience dans les romans du dictateur à la première personne[1]

Cécile Brochard
Université de Nantes – L'AMo

1 Cette communication a été réalisée dans le cadre de la Journée d'étude « *On est prié de ne pas fermer les yeux » : Le regard : voir, se voir et être vu dans la littérature espagnole contemporaine* célébrée le 8 juin 2013 à L'Institut d'Études Ibériques et Latino-américaines de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris. 4 juin 2015 <http://iberical.paris-sorbonne.fr/essai-page/numero-1-printemps-2012/>.

Résumé : En choisissant l'écriture à la première personne, *Yo el Supremo* de Roa Bastos, *El otoño del patriarca* de García Márquez, *El recurso del método* d'Alejo Carpentier et *Autobiografía del general Franco* de Vázquez Montalbán mettent en scène l'omniscience du dictateur tout en en dévoilant les mystifications. La tentation du regard panoptique des dictateurs est alors doublée d'un regard intérieur et lucide sur leur déchéance physique et morale : le dictateur voit, se voit et est vu par le romancier et le lecteur, témoins de cette chute du pouvoir. Ainsi l'écriture à la première personne offre-t-elle une autre vision de la *novela del dictador.*

Mots-clés : roman du dictateur, omniscience, écriture personnelle

*

Resumen: Eligiendo la primera persona, novelas del dictador como *Yo el Supremo* de Roa Bastos, *El otoño del patriarca* de García Márquez, *El recurso del método* de Alejo Carpentier y *Autobiografía del general Franco* de Vázquez

Montalbán muestran la omnisciencia del dictador y revelan las mistificaciones de la dictadura. La tentación de la mirada panóptica es completada por una mirada interior y lúcida del dictador sobre su decadencia física y ética: el dictador ve, se ve y es visto por el novelista y el lector, testigos de esta caída del poder. La primera persona ofrece entonces otra visión de la novela del dictador.

Palabras clave: novela del dictador, omnisciencia, escritura personal

---

Introduction

Lorsqu'il imagine *Big Brother*, « *watching you* », George Orwell exprime explicitement la tentation de l'omniscience attachée au pouvoir totalitaire : la polysémie du verbe *to watch* permet non seulement de suggérer l'image mystificatrice d'un grand frère protecteur veillant sur les citoyens, mais évoque également l'image d'un œil en permanence ouvert sur des écrans de contrôle. Cette représentation du pouvoir omniscient est loin de rester dans le domaine de l'imaginaire, de la métaphore ou de la fiction d'anticipation. En effet, le pénitencier imaginé par Bentham prouve combien la tentation panoptique est réalisable : depuis la tour centrale, édifice transparent, le surveillant épie l'ensemble des détenus qui, en l'absence de l'ombre protectrice du cachot traditionnel, ne peuvent se soustraire à son regard[2]. Si la société dictatoriale n'est pas au sens strict une société panoptique, le système dictatorial repose bien sur ce rêve de tout voir et cette tentation de l'omniscience se trouve explicitement mise en scène dans les romans du dictateur à la première personne, qu'il s'agisse de la dictature franquiste examinée par Manuel Vázquez Montalbán dans *Autobiografía del general Franco*, mais aussi des dictatures hispano-américaines peintes dans *Yo el Supremo* d'Augusto Roa Bastos, *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez et enfin *El recurso del método* d'Alejo Carpentier. Comment les romanciers parviennent-ils à dénoncer la mystification d'un pouvoir omniscient tout en en affirmant conjointement la terrible réalité ? Comment le regard total et panoptique des dictateurs est-il transposé par le regard des romanciers prenant le parti de l'écriture à la première personne ?

Nous verrons tout d'abord combien le regard panoptique révèle la volonté d'omniscience d'un régime basé sur la surveillance, avant de montrer que les romans à la première personne travaillent la symbolique du regard chère aux dictateurs et en dévoilent la mystification. Enfin, si le dictateur voit tout, nous examinerons la manière dont il est vu au sein de ces romans singuliers choisissant la voie de l'écriture à la première personne.

2 Voir Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1975.

Surveiller : la tentation de l'omniscience

C'est bien sur le principe architectural du *Panopticon* de Bentham que repose la Prison Modèle du roman de Carpentier, « *obra ejemplar, cuyas murallas concéntricas tenían la euclidania belleza de un juego de órbitas cuyo ámbito se estaba estrechando, encajonadas unas en otras, hasta el eje de un patio central desde donde podían vigilarse todas las celdas y corredores*[3] ». « De là l'effet majeur du Panoptique : induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir », l'objectif étant de « [f]aire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinue dans son action ». Finalement, « le détenu ne doit jamais savoir s'il est actuellement regardé ; mais il doit être sûr qu'il peut toujours l'être »[4].

Néanmoins, la société dictatoriale n'est pas une société panoptique au sens plein, car si le surveillant voit tous les détenus, l'inverse est vrai : le dispositif disciplinaire est ainsi potentiellement contrôlé par l'ensemble de la société, et par n'importe qui dans cette société, possibilité démocratique en opposition avec l'exercice de la dictature. Ce que le dictateur retient du *Panopticon* de Bentham, c'est moins l'idée du pouvoir visible que du pouvoir invérifiable, car finalement le dictateur n'est visible aux yeux de tous qu'à travers des ersatz (portraits, statues, monuments, représentants). Son omniprésence est symbolique et non réelle, ce qui l'oblige à recourir à la contrainte physique directe, là où « la force [de l'organisation panoptique] est de ne jamais intervenir[5] ». Ainsi le dictateur use-t-il aussi bien des châtiments spectaculaires propres à la monarchie, destinés à montrer la force déployée par le Prince, que des instruments de la société de surveillance. Le système dictatorial compte sur la crainte identique qu'ont les individus d'être épiés et, dans ce rêve de tout voir, le dictateur tente de mettre en place une société panoptique à travers divers expédients maîtrisés par la police secrète.

Unique autorité à la tête de l'État, les dictateurs des romans conservent en effet leur domination en supprimant toute opposition au régime. Hannah Arendt rappelle que « le bras séculier d[u] régime [stalinien] n'était pas le parti mais la police[6] » et les romans montrent bien le fonctionnement d'un tel système répressif dans lequel les citoyens sont surveillés et punis par un État en quête d'un regard omniscient qui pourrait balayer l'ensemble de la société tout en pénétrant l'esprit de chaque individu. Cette surveillance est organisée par une police d'État qui se charge tout d'abord de repérer les supposés traîtres au régime. La nation entière se trouve observée, placée sur écoute ; la société fonctionne sur la dissimulation et la délation ; tout se passe donc comme si le dictateur se révélait omniscient, animé d'un permanent désir de séparer le bon grain de l'ivraie : la dictature du Premier Magistrat du roman de Carpentier met en œuvre cette surveillance des citoyens dans le simulacre de plébiscite organisé pour décider du maintien ou non du dictateur à son poste[7]. Et de façon plus générale dans le roman, les espions et limiers du Premier Magistrat informent ce dernier « *de los*

3 CARPENTIER, Alejo, *El recurso del método* (1974), ed. Salvador Arias, Cátedra, Madrid, 2006, p. 285.

4 FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 234-235.

5 *Ibid.*, p. 240.

6 ARENDT, Hannah, *Les Origines du totalitarisme 3. Le système totalitaire,* (1972) *[The origins of totalitarism, 1951]*, traduit de l'américain par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Politique, 1995, p. 18. Arendt note que la suprématie de la police secrète sur l'armée est caractéristique de nombreuses tyrannies et non pas seulement du régime totalitaire.

7 CARPENTIER, Alejo, *op. cit.*, p. 85-86.

muy diversos y pintorescos negocios que a sus espaldas se manejaban [8]». Chacun craint alors d'être vu, entendu, et tous les citoyens se surveillent les uns les autres.

À ce pouvoir omniscient, le Suprême du roman de Roa Bastos semble pouvoir prétendre sans même avoir à s'accompagner d'espions. Tout comme dans *El Señor Presidente* d'Asturias, où le dictateur est ce personnage invisible mais pourtant omniprésent et, semble-t-il, omniscient, entité presque fantastique dont le regard est capable de tout voir, de tout savoir, le Suprême est bien « *[c]omo quien sabe todo lo que se ha de saber y más*[9] ». La connaissance du chef suprême touche à l'universel, ainsi que l'exprime le pronom indéfini de totalité « *todo* » ; la mise en exergue de l'adverbe « *más* » à la fin de la phrase permet d'insister particulièrement sur l'absurdité d'une telle allégation puisque rien ne peut exister au-delà du tout : le désir d'omniscience du Suprême atteint par là-même la folie, et c'est bien cette démesure du pouvoir que les romans à la première personne s'attachent à peindre.

Les romans du dictateur à la première personne ne s'en tiennent pas à la mise en scène de cette tentation panoptique, de ce désir du regard omniscient : ils en dévoilent les coulisses, en révélant l'importance symbolique du regard placée au cœur d'une dramaturgie politique orchestrée par la propagande et ses mystifications. En d'autres termes, il s'agit pour le dictateur de voir et être vu.

Le regard panoptique : symbolique et mystification, ou voir et être vu

Les romans dénoncent la mystification du regard panoptique en en révélant tout d'abord la charge symbolique. Il est en effet significatif que l'autobiographie fictive de Franco imaginée par Vázquez Montalbán débute par l'ancrage du pouvoir dans une forme de sur-naturalité, comme s'il s'agissait de signifier le principe fantastique au fondement du pouvoir. En effet, tout se passe comme si la puissance future de Franco était inscrite dès l'origine dans « *el poder de [sus] ojos magnéticos* » dont le récit ne fait que redire l'étrange ascendant à travers la phrase de la mère, « *Paquito, tienes unos ojos que intimidan* »[10], véritable refrain du roman. Le recours au fantastique signifie bien l'inexplicable ascendant des dictateurs sur les êtres et les choses et le regard s'en fait le vecteur privilégié. Mettre l'accent sur les yeux de Franco, c'est un moyen pour Vázquez Montalbán de moquer la mystification d'un dictateur se targuant de posséder des yeux magnétiques, mais c'est également un moyen de rappeler combien la dictature franquiste est basée sur la surveillance des citoyens.

Le regard constitue donc l'un des éléments caractéristiques du dictateur dans le roman de Vázquez Montalbán, comme nous venons de le voir, mais également dans le roman de García Márquez où les yeux sont l'un des détails physiques récurrents du personnage. L'image que transmet le roman, de manière constante, est celle d'un vieillard dans son carrosse : « *los que conseguían acercarse no veían nada más que los ojos atónitos detrás de los cristales polvorientos, veían los labios*

8 *Ibid.*, p 263.

9 ROA BASTOS, Augusto, *Yo el Supremo* (1974), Madrid, ed. Milagros Ezquerro, Cátedra, 2007, p. 127.

10 VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Autobiografía del general Franco* (1992), Barcelona, Debolsillo, 2005, p. 29.

trémulos, la palma de una mano sin origen que saludaba desde el limbo de la gloria[11] ». Là encore les yeux du dictateur sont les premiers éléments remarquables, indice de leur importance symbolique.

Évidemment cette omniscience du chef n'est pas un don : elle s'appuie sur une mystification et l'autobiographie fictive, ou le roman à la première personne, en tant que plongée dans les arcanes du pouvoir plénipotentiaire, permet de l'éclairer. On sait que, sous Staline, « [l]es actualités cinématographiques vont même jusqu'à expliquer que, au Kremlin, une seule lampe brûle jour et nuit : celle du bureau de Staline. Le peuple peut dormir tranquille, le chef construit la société idéale[12] ». Le conditionnement subi par le pays participe précisément de cette mise en scène : l'omniscience est alors suggérée par l'omniprésence du dictateur, et les romans du dictateur à la première personne mettent l'accent sur l'omniprésence du chef dont l'image est relayée par différents médias, de l'affiche à la télévision en passant par les statues et portraits, médias visuels. Le Premier Magistrat dresse une liste témoignant de l'ampleur et de la diversité de ses bustes, têtes et statues « *que, hacía años, por disposición oficial, señoreaban en colegios, liceos, alcaldías, oficinas públicas, plazas de pueblos, de aldeas, de villorios*[13] », la description se poursuivant longuement, indice de la surreprésentation des effigies du dictateur.

En effet, pour donner l'illusion du regard panoptique, le dictateur doit être vu : c'est le rôle des médias. Ce conditionnement médiatique est sensible dans *El otoño del patriarca* où il est sous-tendu par une dimension comique étant donné que les interventions télévisées du patriarche sont en réalité des mises en scène, des montages d'anciennes interventions ou audiences que le patriarche, sidéré, découvre en même temps que les téléspectateurs[14]. Les journaux relaient également cette mystification : le patriarche

> se encontraba a sí mismo en fotografías tan antiguas que muchas de ellas no eran suyas sino de un antiguo doble que había muerto por él y cuyo nombre no recordaba, se encontraba presidiendo los consejos de ministros del martes a los cuales no asistía desde los tiempos del cometa, se enteraba de frases históricas que le atribuían sus ministros de letras[15].

On voit bien alors combien l'illusion d'une instance dirigeante épargnée par les ravages du temps contribue à entretenir l'image d'une autorité toujours saine, efficace, puissante.

Paradoxalement, cette omniprésence est en réalité une absence. En effet, à l'instar du Président d'Asturias, les dictateurs des romans restent la plupart du temps à l'abri des regards, reclus dans leurs palais. On pense ici notamment à l'image du patriarche de García Márquez, ombre devenue symbole de la permanence du pouvoir, « *imagen efímera de siempre, el celaje de un anciano inasible* », « *visión fugaz [que] nos bastaba para sustentar la confianza que él estaba ahí, velando nuestra vigilia y nuestro sueño* [16]». Le regard omniscient semble donc avoir pour corollaire la présence cachée, l'ombre. La mystification du regard panoptique et de la présence invisible permet ainsi de confondre

11 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El otoño del patriarca* (1975), Barcelona, Debolsillo, 2007, p. 23.
12 D'ALMEIDA, Fabrice, *Images et propagande. XXe siècle*, Paris-Firenze, Casterman-Giunti, 1998, p. 61.
13 CARPENTIER, Alejo, *op. cit.*, p. 374.
14 Voir Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 259-260.
15 *Ibid.*, p. 210.
16 *Ibid.*, p. 117.

ce qui est distinct dans l'exercice du pouvoir, à savoir la personne physique qui possède le pouvoir, et le pouvoir lui-même en tant qu'entité – le *Yo* et le *Él* du roman de Roa Bastos. C'est la théorie des « deux corps du roi », que l'on retrouve dans le cri « Le Roi est mort ! Vive le roi ! »[17].

De la sorte, les romans du dictateur à la première personne rappellent combien « [l]'activité politique est toujours simultanément activité symbolique » : la mise en scène du politique est révélée dans ses moindres manifestations et il est frappant de constater combien les dictateurs font à cet égard feu de tout bois. En effet, « les mises en scène modernes du pouvoir contrastent avec les symbolisations traditionnelles en ce que ces dernières soulignent la part de mystère attachée au souverain » : dans les royautés africaines par exemple, les tabous entourent le roi et le détachent de la collectivité, tandis que dans nos sociétés, « [p]ar télévision interposée le pouvoir pénètre dans nos foyers ». Sans que soit abolie la distance entre sphère du pouvoir et société civile, « la dramaturgie politique[18] » contemporaine se banalise et les mises en scènes modernes s'introduisent dans le quotidien par le biais des médias. Or dans les romans, les dictateurs entretiennent leur image en s'appuyant tout autant sur les symbolisations traditionnelles tendant à la divinisation que sur le recours aux *mass media*, misant à la fois sur la distance – invisibilité physique – et sur la fréquence – omniprésence de l'image – de la représentation du pouvoir, afin de créer un véritable culte du chef.

Le dictateur voit tout, mais reste paradoxalement invisible aux yeux du peuple: là réside certainement son pouvoir. Mais la singularité des romans du dictateur à la première personne tient notamment en ce qu'ils offrent un autre regard sur les dictateurs : le regard de ces derniers sur eux-mêmes, dans l'intimité de leur espace personnel, dévoilant ainsi la faiblesse des dictateurs en déclin.

Un autre regard : l'écriture à la première personne

La première personne, qui permet de plonger au cœur de l'espace intime des dictateurs, offre en effet un tout autre regard. De l'omniscience extérieure, de l'illusion de l'omnipotence, le lecteur découvre la faiblesse des personnages, terrassés par la maladie, la désillusion, le déclin, la solitude. Les dictateurs des romans de García Márquez, Roa Bastos et Carpentier sont des vieillards au seuil de la mort, à l'image des anciens dictateurs internés dans l'asile sur les falaises, dans le roman de García Márquez. Ces derniers sont détrônés, exilés, figures grotesques d'un pouvoir destitué, vieillards incontinents, jouant aux cartes et aux dominos, « *con el uniforme de aparato que se habían puesto al revés sobre la piyama*[19] », « *con unas pantuflas de desahuciado y los espejuelos de una sola*

17 Sur la théorie des deux corps du roi, voir notamment Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du Roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge [The King's two bodies: a study in mediaeval political theology*, 1956], traduit de l'anglais par Jean-Philippe Genet et Nicole Genet, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque des Histoires, 1989, 638 p. Pour une lecture de la duplicité et une interprétation du corps grotesque dans *Yo el Supremo*, voir notre thèse publiée, *Écrire le pouvoir : les romans du dictateur à la première personne*, Paris, Éditions Champion, coll. Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée, 2015.

18 Abélès, Marc, *Anthropologie de l'État*, Paris, Armand Colin, coll. Anthropologie au présent, 1990, p. 117-118.

19 García Márquez, Gabriel, *op. cit.*, p. 24.

pata amarrada con hilo de coser[20] ». Plus qu'un détail comique et grotesque, ces lunettes rafistolées constituent le symbole du déclin inéluctable du pouvoir, le symbole de l'échec du regard omniscient.

À la différence du *Presidente* d'Asturias, le Suprême, le patriarche ou le Premier Magistrat sont *vus* dans les romans, et vus bien souvent par le prisme de leur conscience. Le regard porté par les dictateurs sur l'exercice du pouvoir peut alors se révéler porteur d'une révélation lucide sur la vanité du pouvoir. En effet, les romans du dictateur à la première personne, parce qu'ils transcrivent la pensée des dictateurs, sont le lieu d'une réflexion morale sur le pouvoir d'où émerge la conscience claire d'un sort qui l'isole du reste du monde. Cette solitude est palpable dans les romans : les dictateurs sont tournés vers eux-mêmes, dans des postures introspectives qui évoquent parfois la méditation. Ce sont des personnages solitaires et qui déplorent cette solitude : les romans du dictateur à la première personne livrent des personnages littéralement enfermés sur eux-mêmes, et qui se sont physiquement enfermés eux-mêmes, s'interrogeant sur leur pouvoir. C'est le patriarche, « *consciente de no ser nada más que un anciano de lástima que temblaba de fiebre sentado en las escaleras pensando […] de modo que ésta era toda la vaina, carajo, de modo que el poder era aquella casa de náufragos, aquel olor humano de caballo quemado*[21] » ; c'est le Suprême s'apostrophant ainsi lui-même : « *Tu poder omnímodo, menos que chatarra. […] [T]ú estás encerrado con él. Preso. Rata gotosa envenenada por su proprio veneno. Te ahogas*[22]. » Sa mort approchant, le dictateur de Roa Bastos comprend que « *[s]i hay infierno, es esta nada absoluta de la absoluta soledad. Solo. Solo. Solo, en lo negro, en lo blanco, en lo gris, en lo indistinto, en lo no creado*[23] ». Par le biais de ces images du naufrage, du labyrinthe, de l'enfer, les romans dévoilent combien la folie de l'omnipotence aboutit à l'isolement le plus complet. Les dictateurs sont captifs de leurs palais, prisonniers au centre du pouvoir : c'est précisément cette vision intérieure du pouvoir qui fait toute la force et la complexité de ce choix singulier.

Conclusion

Ainsi les romans du dictateur à la première personne parviennent-ils à jouer un double jeu : permettre au lecteur de plonger dans les esprits pervers et criminels des dictateurs, à leurs risques et périls, mais assurer une forme de garde-fou en révélant les mensonges de la dictature. Grâce au choix de la focalisation interne ou omnisciente, les romans jouent avec ce prisme du regard. Celui-ci constitue l'un des éléments les plus emblématiques de cette approche singulière permise par l'écriture à la première personne, dans la mesure où le regard panoptique est mis en scène dans toute sa dimension inhumaine, en même temps que dénoncé dans sa mystification. C'est peut-être là que réside en partie l'une des grandeurs du roman à la première personne, capable de faire sentir au lecteur le paradoxe d'un pouvoir partagé entre omnipotence et impuissance. Le dictateur voit tout en s'efforçant de rester invisible aux yeux du peuple : le roman prend alors en charge de délivrer la vision intérieure,

20 *Ibid.*, p. 283.
21 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *op. cit.*, p. 282.
22 ROA BASTOS, Augusto, *Yo el Supremo*, *op. cit.*, p. 211.
23 *Ibid.*, p. 416.

intime, personnelle que peu de dictateurs ont finalement dévoilé sur la scène historique, offrant ainsi un regard complexe et profond sur le pouvoir et, plus généralement, sur le Mal.

Bibliographie : Corpus

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El otoño del patriarca* (1975), Barcelona, Debolsillo, 2007.

CARPENTIER, Alejo, *El recurso del método* (1974), ed. Salvador Arias, Cátedra, Madrid, 2006.

ROA BASTOS, Augusto, *Yo el Supremo* (1974), Madrid, ed. Milagros Ezquerro, Cátedra, 2007.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Autobiografía del general Franco* (1992), Barcelona, Debolsillo, 2005.

Bibliographie : Ouvrages critiques

ABÉLÈS, Marc, *Anthropologie de l'État*, Paris, Armand Colin, coll. Anthropologie au présent, 1990,

ARENDT, Hannah, *Les Origines du totalitarisme 3. Le système totalitaire*, (1972) [*The originsaof totalitarism*, 1951], traduit de l'américain par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Politique, 1995.

–, *La Crise de la culture* (1972) [*Between past and future*, 1954-1968], traduit de l'américain sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2009.

BALANDIER, Georges, *Le Pouvoir sur scènes* (1980), édition revue et augmentée, Paris, Fayard, 2006.

BOUJU, Emmanuel (dir.), *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2010.

BROCHARD, Cécile, *Écrire le pouvoir : les romans du dictateur à la première personne*, Paris, Champion, coll. Bibliothèque de Littérature générale et comparée, 2015.

D'ALMEIDA, Fabrice, *Images et propagande. XXe siècle*, Paris-Firenze, Casterman-Giunti, 1998.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1975.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel et MENDOZA, Plinio Apuleyo, *El olor de la guayaba* (1982), Barcelona, Mondadori, 1994.

KANTOROWICZ, Ernst, *Les Deux Corps du Roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge [The King's two bodies: a study in mediaeval political theology*, 1956], traduit de l'anglais par Jean-Philippe Genet et Nicole Genet, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque des Histoires, 1989.

PONCE, Néstor (dir.), *Le discours autoritaire en Amérique latine de 1970 à nos jours,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Mondes hispanophones, 2007.

Barrio : l'humour et le jeu comme armes

Julie Amiot-Guillouet
Université Paris-Sorbonne

Résumé : Le film *Barrio*, du fait de l'éthique de son metteur en scène, est la plupart du temps étudié du point de vue de son ancrage social, et de son indéniable dimension dramatique. Pourtant, cette perspective laisse de côté la charge humoristique de l'œuvre, liée à la jeunese de ses protagonistes, qui affrontent la réalité à partir de leurs imaginaires infantiles qui les aident à se proteger de l'adversité. La présente contribution cherche à explorer les modalités de l'humour et des pratiques ludiques en tant que tactiques de défense, ainsi que leurs limites.

Mots-clés : Humour, cinéma social, imaginaire infantile, trajectoire narrative

*

Resumen: La película *Barrio*, debido a la ética de su director, es las más veces estudiada desde el punto de vista de su anclaje social, y de su innegable dimensión dramática. Sin embargo, esta perspectiva deja de lado la carga humorística de la obra, relacionada con la edad juvenil de sus protagonistas, que encaran la realidad desde sus imaginarios infantiles que les ayudan a protegerse de la adversidad. La presente contribución intenta aclarar las modalidades del humor y de las prácticas lúdicas como tácticas de defensa, así como su límites.

Palabras clave: Humor, cine social, imaginario infantil, trayectoria narrativa

Introduction

Dans le panorama du cinéma espagnol récent, Fernando León de Aranoa s'illustre selon ses exégètes et critiques par la veine sociale de son cinéma, attestée par sa filmographie, tant du point de vue du contenu que du style. Pour le premier, il suffit de rappeler les thèmes choisis par le cinéaste pour s'en convaincre : jeunesse désœuvrée dans *Barrio* (1998), hommes broyés par la désindustrialisation et le chômage dans *Los lunes al sol* (2002), prostitution dans *Princesas* (2005), fin de vie dans *Amador* (2010)… Chacun de ses films est l'occasion pour León de Aranoa d'explorer les multiples visages de la précarité (sociale, familiale, morale, etc.) dont les ravages sont dus à la brutalité du monde contemporain. En ce qui concerne le style, l'absence de spectaculaire, la volonté de filmer la réalité au plus près sans effets de mise en scène grandiloquents semblent pour leur part constituer autant de gages de l'authenticité que recherche le cinéaste dans ses fictions. Ainsi, il n'est pas étonnant de constater qu'un récent numéro de la revue *l'Avant-Scène Cinéma* consacrée au film *Barrio*[1] à l'occasion de son inscription au programme des concours de recrutement des professeurs d'espagnol (Capes et Agrégation) mette en avant les modalités d'exploration du réel et de ses difficultés.

Pourtant, cette approche de l'œuvre n'en épuise ni le sens, ni les effets, ni même les intentions. Quiconque se rappelle le premier visionnage du film ne pense pas seulement à sa charge critique – indéniable – mais aussi à tous les (sou)rires (ceux des personnages, ceux du spectateur lui-même) émaillant le récit. Car le cinéaste social qu'est León de Aranoa cherche à élaborer une narration en demi-teinte, ou plutôt fondée sur la tension entre le contenu dramatique et la tonalité humoristique, voire comique, de nombre des séquences du film, comme il l'indique dans un entretien qu'il a accordé à Nancy Berthier :

> Pour moi, c'est vrai que l'humour est très important. J'aime beaucoup qu'il y en ait parce que c'est aussi le cas dans la vie réelle. Parfois, quand on fait un cinéma qui se préoccupe de la réalité sociale, cet aspect est mis de côté. […] Moi je crois que l'humour, heureusement, fait partie de la réalité d'une façon très claire et persistante. Mon film est écrit de cette façon, plusieurs lignes directrices cohabitent[2].

Le présent article se propose donc d'aborder cet aspect qui constitue le film, par-delà la « réalité sociale » : sa dimension ludique et son humour comme autant de parenthèses qui mettent à distance la pesanteur sociale, familiale et personnelle qui englue les protagonistes dans le *Barrio*, des moments de respiration vitale (pour les personnages) et narrative (pour le spectateur), fruit d'une écriture scénaristique minutieuse. Il s'agira d'en analyser à la fois les modalités et les fonctions, en interrogeant tout d'abord le caractère infantile et ludique des trois protagonistes, puis le recours à l'humour comme mise à distance du réel tant pour les personnages que pour le metteur en scène et le spectateur. Enfin, il conviendra de rappeler que ces armes que sont le jeu et l'humour n'ont qu'une

1 *L'Avant-Scène Cinéma*, « dossier *Barrio* », Paris, décembre 2014, n°618.

2 LEÓN DE ARANOA, Fernando, Entretien avec Nancy Berthier, *L'Avant-Scène Cinéma*, *op. cit.*, p. 12-13.

portée très relative, puisque la trajectoire narrative du film progresse inéluctablement vers une maturité désenchantée, tombeau d'une innocence à jamais perdue.

1/ Manu, Javi, Rai : des esprits infantiles et ludiques

La dimension ludique du film peut être appréhendée tout d'abord dans la perspective des personnages et de leurs pratiques qui confèrent au récit une grande part de sa légèreté. L'âge des personnages n'y est pas étranger, puisqu'il s'agit d'un groupe de trois jeunes garçons de quinze ans environ : il s'agit là d'un élément fondamental contribuant à dédramatiser à de nombreuses occasions la tristesse du contexte dans lequel ils évoluent. Certes, ils habitent une banlieue grise[3], des appartements étroits dans lesquels règnent le manque de communication, l'aigreur et la violence, mais leurs préoccupations n'en sont pas moins celles des adolescents de leur âge : ainsi la sexualité est le prétexte à des dialogues où s'amusent à la fois les personnages, le metteur en scène et le spectateur ; les vacances, auxquelles ils n'ont pas accès à cause des moyens modestes de leurs familles font l'objet de projections imaginaires et fantasques au détour d'un vitrine d'agence de voyages dans la première séquence du film ; les parents et la famille enfin restent leur principal horizon, qu'il s'agisse de la sœur de Javi, ou des frères de Manu et Rai, quoique dans des registres fort différents. En outre, le film ne propose pas de vision spectaculaire de cette réalité sociale : les protagonistes ont un toit, s'alimentent, passent leur temps à errer dans le quartier (aucune trace d'affrontements avec d'autres bandes ou avec la police comme dans *La Haine* comme le montre en détail Pascale Thibaudeau[4]) dans les très nombreuses séquences dialoguées au cours desquelles ils laissent libre cours à leur imagination. La première séquence est emblématique de cette posture d'équilibristes – que Rai endosse de façon littérale mais truquée à deux reprises dans le film – des personnages, à mi-chemin entre la croyance dans les récits enfantins et l'accès à la maturité et à la compréhension de la réalité du monde qui les entoure. Le rôle de cet âge charnière a d'ailleurs été mis en avant par le cinéaste, qui déclare à ce propos :

> […] es una edad en la que tienes un pie en la infancia y otro en la edad adulta. Era necesario para hacer lo que me parece más importante en la película: el jugar con el nivel de realidad y el de la imaginación, o cómo se emplea ésta para superar aquélla, cómo se crea un barrio distinto, más habitable que el de la cruda realidad […]. La realidad que les rodea no les gusta, así que se inventan una mejor, a medida[5].

3 Le fait que le film ait été tourné en hiver, avec une lumière froide, alors qu'il est censé se passer en été, n'y est pas étranger comme l'a justement souligné Jacques TERRASA : « L'incipit de *Barrio*, ou le documentaire au seuil de la fiction », *Ibid.*, p. 43.

4 THIBAUDEAU, Pascale, « De *La Haine* à la compassion (*Barrio*), deux visions des *quartiers* au cinéma », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, Paris, revues.org, automne 2014, n°13. 25 août 2015 <http://ccec.revues.org/5319>.

5 MARTÍN RUIZ, Miguel Ángel, PONGA DE ESPARTA, Paula, TORREIRO GÓMEZ, Casimiro, *Hipótesis de realidad. El cine de Fernando León de Aranoa*, Melilla, Consejería General de Cultura, 2003, 357 p.

Au seuil qui sépare l'enfance de l'âge adulte, les trois personnages sont donc à la fois capables de prendre très au sérieux des analyses et raisonnements totalement fantaisistes, et de transformer la réalité dans laquelle ils évoluent grâce à la vigueur de leur imaginaire encore largement enfantin qui leur permet de recréer le monde qu'ils ont sous les yeux. Pour cela, ils possèdent deux armes privilégiées, le jeu et l'imaginaire, dont les modalités de surgissement dans le récit et les effets vont à présent être analysés.

Le récit dans *Barrio* se concentre sur le temps d'un été, que les trois protagonistes sont contraints de passer dans leur quartier, faute de meilleures opportunités estivales: celles-ci n'apparaissent en effet que comme un lointain horizon, par écran de télévision interposé où s'étalent les images de vacanciers qui se concentrent sur les plages auxquelles Rai, Manu et Javi n'ont pas accès. Dès la première séquence où le trois garçons contemplent, immobiles, le paysage de carton pâte qui vend du rêve exotique bon marché, Manu indique « yo no he estado nunca en la playa », tandis que Javi précise « Yo una vez, de pequeño. Estuve potando en una. Iba de viaje con mis padres, me mareé y tuvimos que parar ». Ces deux répliques suffisent à dire l'enfermement qu'ils subissent : le film nous montre ainsi trois personnages aux prises avec un temps qu'il faut bien tuer, et ils diposent pour cela de deux stratégies, les jeux et les discussions, qui se produisent au gré de leurs errances dans le quartier. Des pratiques ludiques qui permettent, chacune à leur façon, de s'extraire de l'absence d'horizons systématique qui caractérise leur rapport à l'environnement. Celle-ci est en effet matérialisée à l'écran par de nombreux barreaux qui évoquent l'espace carcéral, des fonds flous ou qui n'ouvrent sur rien (terrains vagues à perte de vue avec des barres d'immeubles à l'arrière-plan), ou encore des murs (d'immeubles, d'appartements…) infranchissables qui les confinent dans des espaces exigus et clos. En plus de la question de l'âge des personnages qui a déjà été évoquée, c'est dans cette perspective que l'on peut comprendre le rôle que tient le jeu dans le rapport qu'ils entretiennent avec le monde qui les entoure. Comme l'indique le sociologue Ludovic Gaussot, le jeu est un « espace d'expérimentation », qui « suspend l'espace-temps ordinaire » et met « le monde adulte à la portée de l'enfance » en créant une « réalité seconde[6] ». Or c'est bien de cela qu'il s'agit, à en croire la façon dont le cinéaste décrit ses personnages : se créer une réalité propre, à la mesure de leurs désirs, et qui surtout leur permette de s'abstraire d'un quotidien morne.

La séquence au cours de laquelle les trois garçons se retrouvent assis sur le pont de l'autoroute est à cet égard significative. Au départ, rien que de très banal : n'ayant rien d'autre à faire, Manu, Rai et Javi se retrouvent dans une situation qui a tout pour leur rappeler leur engluement dans le quartier. Ils sont assis, immobiles derrière les barreaux de la balustrade du pont, en train de contempler des voitures parcourant la M-40 à vive allure pour rejoindre des espaces inaccessibles au regard, sans bien entendu s'arrêter dans ce quartier où les trois jeunes sont assignés à résidence. Pourtant, ils vont tirer parti de cette situation éminemment frustrante en s'imaginant un jeu qui leur permet de devenir les propriétaires imaginaires d'un véhicule rien qu'en en désignant la couleur. Il n'est d'ailleurs pas fortuit de constater que Javi, le plus rationnel des trois selon León de Aranoa, est celui qui mettra le premier un terme à ce jeu, auquel Rai et Manu se sont identifiés d'une manière absolue, révélatrice de cette capacité qu'a le jeu d'introduire une logique distincte dans le déroulé du réel

6 GAUSSOT, Ludovic, « Le jeu de l'enfant et la construction sociale de la réalité », *Spirale*, Toulouse, Eres, dossier « Joue bébé, joue », 2002, n° 24, p. 39-51. 25 août 2015 <http://www.cairn.info/revue-spirale-2002-4-p-39.htm>.

pour qui le pratique. Ainsi, Manu prend le pouvoir, en dictant ses règles et en affirmant de façon péremptoire à Rai qui cherche à les remettre en question « lo digo yo, que soy el que se lo ha inventado ». Pendant la durée du jeu, l'imagination est reine et la prise de pouvoir est totale, à tel point que Rai finit par confondre frustrations réelles et imaginaires en attendant « sa » voiture blanche qui ne finira par apparaître qu'une fois les garçons partis sous la forme d'une ambulance prémonitoire. Il répond ainsi à Javi qui essaye de le raisonner en lui disant que ce n'est qu'un jeu : « Sí un juego, pero el que se queda sin coche soy yo », avant de demander à Manu de lui promettre de lui prêter « sa » BMW… La réalité seconde créée par le jeu a donc pris le pas sur la première, ouvrant une brèche dans le réel pendant laquelle ce sont les personnages qui imposent leurs règles au monde, et non le contraire. L'on retrouve alors dans les pratiques ludiques des personnages ces « tactiques » définies par Michel de Certeau comme une arme des faibles, permettant de prendre une revanche provisoire, relative, mais néanmoins vitale sur les conditions de domination qu'ils subissent au quotidien[7].

Le jeu et l'imaginaire représentent deux stratégies, « tactiques » plutôt pour reprendre le terme de Michel de Certeau, très voisines dans *Barrio*. En effet, nombreuses sont les séquences au cours desquelles les personnages se livrent à l'invention d'une réalité qui s'ajuste à leurs désirs, ce qui représente une attitude typiquement enracinée dans la psyché infantile, fondée sur l'imaginaire et le fantasme et non sur le réel, centrée sur le moi au détriment des aspirations de l'autre et des contraintes du monde extérieur[8]. Les séquences où l'avènement de ce désir infantile s'expriment le mieux sont sans conteste celles où les sens (la vue, l'ouïe) traduisent la substitution de la matérialité du réel par une autre, médiatisée par l'imaginaire des personnages, en particulier par un travail sur la bande-son significatif. C'est en tout cas ce que l'on peut observer lors du spectacle des gitans, qui intervient à deux reprises dans le film, à la séquence 21 et au moment du dénouement. Sa première occurrence nous montre les trois protagonistes une fois de plus assis et immobiles, tandis que se déroule face à eux, en contrechamp, ledit spectacle. La discussion tourne autour des moyens de gagner de l'argent, problématique récurrente évoquée ici de façon d'abord sérieuse (Manu a trouvé un emploi de livreur de pizza) puis fantaisiste (les jeunes gens imaginent des moyens de gagner facilement de l'argent, notamment en vendant les cheveux de Rai pour en faire des perruques de poupées). À la fin du morceau joué par les gitans, ceux-ci ramassent les pièces que les habitants du quartier leur jettent depuis leurs fenêtres, ce qui constitue le clou du spectacle selon Rai (« Y ahora viene lo mejor », dit-il). Le spectateur est amené à s'identifier au regard de Javi, cadré seul et en gros plan, regardant les pièces tomber suite à un raccord regard. À ce moment, le bruit des pièces tombant sur le sol est

7 DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien*, volume 1 « Arts de faire », Paris, Gallimard, 1990, 349 p.

8 La définition du concept de désir est d'une grande complexité, comme le rappellent prudemment Laplanche et Pontalis qui y voient, « dans la conception dynamique freudienne, un des pôles du conflit défensif : le désir inconscient tend à s'accomplir en rétablissant selon les lois du processus primaire, les signes liés aux premières expériences de satisfaction ». Ils précisent que Lacan rend le concept encore plus dense, en le mettant au carrefour des motifs inconscients et de la (non) communication avec autrui : « Le besoin vise un objet spécifique et s'en satisfait. La demande est formulée et s'adresse à autrui […]. Le désir naît de l'écart entre le besoin et la demande ; il est irréductible au besoin, car il n'est pas dans son principe relation à un objet réel, indépendant du sujet, mais au fantasme ; il est irréductible à la demande, en tant qu'il cherche à s'imposer sans tenir compte du langage et de l'inconscient de l'autre, et exige d'être reconnu absolument par lui. » Dans *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007 (1967), p. 120 et 122 respectivement.

largement hypertrophié au point qu'il envahit, de façon absolument non réaliste et artificielle, la bande-son : cela permet de poétiser un réel par ailleurs plutôt sordide, en l'ajustant aux rêves d'enfants des protagonistes, exprimés à la fin du film par Rai qui demande « Nunca habeís soñado que llovía dinero ? ». Cette transfiguration du réel par les projections imaginaires des protagonistes est également perceptible dans la séquence de la fête tropicale qu'ils créent de toutes pièces dans le tunnel du terrain vague où gisent des objets abandonnés : la guirlande lumineuse apporte une chaleur et une gaieté apparentes, et autorise l'évasion par rapport à l'immobilisme ordinaire des personnages, créant, comme le jeu, une fenêtre ouverte par l'imaginaire qui permet de prendre temporairement le pouvoir sur le réel.

2/ L'humour ou la mise à distance du réel

Outre le jeu et l'imaginaire, la seconde arme que met en œuvre le récit filmique pour tenir à distance la noirceur du monde dans lequel sont enfermés les personnages est l'humour dont nous allons voir qu'il fonctionne d'une façon plus complexe que le jeu, dans la mesure où il fait intervenir des interlocuteurs diversifiés au sein d'une mécanique particulière susceptible de se transformer au fil du récit. Sans entrer dans une tentative de définition de l'humour qui excéderait de loin l'ambition de cet article, rappelons ce qui sera la fil conducteur de nos analyses dans ce domaine : l'humour est un acte de discours à valeur sociale, c'est-à-dire qu'il fonctionne dans un groupe qui est capable de le décoder pour le comprendre et l'apprécier. La plasticité du discours humoristique le rend capable de glissements et de reconfigurations, dont nous verrons qu'ils sont à leur niveau un vecteur de la narration dans *Barrio*. En outre, et c'est la raison pour laquelle la dimension discursive de l'humour est fondamentale, il s'avère capable de requalifier le réel de façon performative en le nommant de façon à le subvertir, comme nous l'avons vu pour le jeu et l'imaginaire au niveau des personnages. Il constitue donc une autre façon de se réapproprier le réel par le langage.

Toutefois, diverses modalités de l'humour sont à l'œuvre dans le film, dont le sens et les effets sont variables en fonction de la situation énonciative. En ce sens, la question qu'il convient de se poser est la suivante : l'humour est-il perçu par les personnages et le spectateur ou par le spectateur seul ? Cette façon de penser l'humour dans *Barrio* est redevable des éclairantes analyses de Patrick Charaudeau[9], qui montre que l'énoncé humoristique repose sur différentes formes de connivence entre le locuteur et le destinataire, dans une « relation triadique » ou trois pôles sont susceptibles de se recomposer :

– un locuteur dont le discours est perçu comme légitime par les autres, ce qui permet l'adhésion à son discours, et enclenche la « connivence » qui est le propre de la communication humoristique selon Patrick Charaudeau ;

– un destinataire qui entre en connivence avec le locuteur, et adhère ainsi à la mise en cause dont il peut être le complice ou la victime.

9 CHARAUDEAU, Patrick, « Des catégories pour l'humour ? », *Revue Questions de communication*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, nº 10, 2006. 25 août 2015 <http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour,93.html>.

– une cible de l'énoncé humoristique, qui se confond parfois avec le destinataire.

Le fait d'identifier cette structure en trois pôles est particulièrement éclairant pour réfléchir aux modalités de la mise en œuvre de l'humour dans le film. En effet, les trois pôles peuvent être occupés par les personnages, chacun n'occupant d'ailleurs pas toujours le même rôle en fonction des séquences et des situations comme permettront de le montrer quelques exemples. Mais les trois pôles peuvent également être occupées par d'autres instances : les personnages, le spectateur, le metteur en scène. Dans ce cas, l'on observe que les rôles n'ont pas vocation à se déplacer : le metteur en scène est toujours le locuteur, le spectateur le destinataire, et les personnages les cibles de l'énoncé humoristique. Cette rigidité plus grande de la répartition des rôles n'a rien d'étonnant pour qui se rappelle que León de Aranoa est avant tout un scénariste qui conduit son récit de façon très minutieuse et contrôlée. Quoi qu'il en soit, et sans qu'il soit dans un premier temps nécessaire d'attribuer les différents pôles de l'énonciation humoristique à telle ou telle instance (personnage, spectateur, metteur en scène), les analyses de Patrick Charaudeau mettent en évidence le fait qu'elle a partie liée avec la perception et l'exercice d'un pouvoir qui s'exerce par le langage. À partir de là, deux formes de connivence sont identifiées par le linguiste. D'une part, la « connivence ludique » où l'énoncé humoristique repose sur le plaisir et la gratuité tout en permettant de prendre sa revanche sur le réel qui impose ses conditions :

> Elle peut même aller jusqu'à susciter […] une autre façon de voir le monde et les comportements sociaux comme libération d'une fatalité. Elle cherche à faire partager un regard décalé sur les bizarreries du monde et les normes du jugement social, sans qu'elle suppose un quelconque engagement moral, même si, comme pour tout acte humoristique, une mise en cause des normes sociales se trouve en sous-jacence[10].

Les similitudes avec le jeu sont frappantes, tout comme la possibilité de rapprocher la « connivence ludique » des « tactiques » décrites par Michel de Certeau, à partir de la notion de « mise en cause » qui implique la possibilité d'inventer les armes de la résistance, aussi dérisoires soient-elles. Dans le film, le règne de la « connivence ludique » est à la fois celui des personnages qui plaisantent entre eux, y compris pour tenir le malheur à distance, et celui de la première partie du film, avant que la chape de plomb du réel ne finisse par empêcher totalement ces « tactiques » d'avoir la moindre efficience. Ce règne de la « connivence ludique » entre les trois protagonistes est perceptible dans les nombreux moments dans le film où les trois garçons s'amusent, plaisantent, y compris d'eux-mêmes dans une relation triadique où les différents pôles ne sont pas toujours occupés par le même. Cela garantit la fluidité de la relation entre les trois personnages comme dans le cas des plaisanteries sur la sexualité, les parents et la mère de Manu disparue, comme le montrent les exemples suivants. Lors de la séquence 6, sous le tunnel, les garçons se livrent à la lecture de petites annonces sexuelles, ce qui engendre le dialogue suivant :

> **Javi**: *Imagínate que te vas de putas y te encuentras con tu padre.*
> **Manu :** *Mi padre no va de putas.*

10 *Ibid.*

Rai : *¿Y tú qué sabes?*
Manu : *Porque lo sé. Además no sale nunca de casa.*
Rai : *Como tu madre está muerta igual tiene que ir de vez en cuando.*
Manu : *¿Para qué, si ya se folla a la tuya?*

La discussion, au départ éminemment sérieuse puisqu'elle engage l'imaginaire ô combien tabou de la sexualité parentale, tourne dans les dernières répliques à la joute verbale entre Rai et Manu : Manu, qui est pris pour cible de l'énoncé humoristique de Rai, renverse la situation en faisant à son tour de Rai la cible de son propre énoncé humoristique, le tout dans un échange non dénué d'agressivité, ce qui étaye l'idée que ce qui est en jeu, c'est bien la prise de pouvoir par les mots[11]. Tout au long de cet échange au contraire, Javi et le spectateur occupent sans discontinuer le pôle du destinataire, que Rai et Manu s'échangent pour leur part dans une configuration où la superposition entre le pôle de la cible et celui du destinataire est flagrante. Un échange analogue se produit d'ailleurs à la séquence 31, dans la boutique de trophées que les trois jeunes garçons se répartissent:

Javi : *Para mí el de las asas.*
Manu : *Y para Rai el de la tía con la raqueta, por maricón.*
Rai :*¿No hay ninguno al más gilipollas?*
Manu : *No, pero mira. Ése del bate se lo podemos regalar a tu madre, a ver qué tal.*
Rai : *Vale, porque a la tuya, chungo.*

Ces deux exemples mettent en jeu un humour dont nous avons vu qu'il n'est pas dénué d'une agressivité qui exprime la lutte de Rai et Manu pour s'arroger la légitimité et la supériorité verbale dans le trio. Il existe néanmoins des séquences où l'humour agit comme un baume, visant à remédier à une situation dramatique ou traumatisante, en la mettant à distance par le rire. C'est ainsi que l'on peut interpréter la fin de la séquence 34, au cours de laquelle les trois jeunes sont dans la chambre de Rai encombrée par le scooter des mers qu'il a gagné en jouant à un jeu concours, un lot absurde puisqu'il est dans l'incapacité de quitter le quartier, et qui finira d'ailleurs par lui être volé. Au départ, Manu et Javi, constatant l'abattement de Rai, hésitent à plaisanter : dans ce cas en effet, ils seraient tour à tour locuteur et destinataire d'une énonciation humoristique dont Rai serait nécessairement la cible. Ils commencent donc par vanter les louanges de la machine (« Es preciosa », affirme Javi), avant d'ironiser peu à peu pour mettre en évidence l'incongruité de la situation (« Si tuviera ruedas ya sería la hostia »), mais l'expression de leurs visages montre que leur but est en réalité d'amener Rai à ne plus se cantonner au pôle de la cible pour venir occuper celui du destinataire et tourner à son tour la situation en dérision, ce qui revient à prendre l'avantage sur l'adversité puisque c'est le

11 Dans un article intitulé « Le réseau lexical de l'humour et du comique », Jean-Charles Chabanne distingue deux axes qui s'opposent et se complètent dans les pratiques humoristiques : « l'axe de l'ingéniosité verbale », qui conduit « de *humour* à *esprit* » d'une part, et qui correspond bien aux joutes verbales auxquelles se livrent les personnages du film ; « l'axe de l'agressivité verbale » qui va « de *ironie* à *moquerie* » d'autre part. La frontière entre les deux s'avère bien poreuse, confirmant l'enjeu de prise de pouvoir qui se cache derrière ces énonciations humoristiques ludiques. Dans *La Comédie sociale*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1997, p. 3 et 4 respectivement.

réel lui-même qui devient ainsi la cible de l'énonciation humoristique. Cette stratégie finit par payer puisque Rai, qui restait depuis le départ enfermé dans un mutisme boudeur, se met en mouvement, s'assoit sur la moto et enchaîne sur la fête qu'ils pourraient organiser ensemble. De la même manière, un peu plus tard dans le film, c'est l'humour qui permet de sortir Javi d'une situation limite : à la séquence 74, les garçons observent nuitamment les ébats sexuels d'un couple dans une voiture embuée, chacun y allant de son commentaire scabreux. Javi n'est d'ailleurs pas en reste sur ce plan (« Tiene unas tetas de la hostia »), lui qui quelques séquences auparavant était incapable de voir dans sa sœur un être sexué… Lorsque la porte s'ouvre, c'est Susana, la sœur de Javi, qui en descend, laissant les trois amis stupéfaits. Devant les dénégations maladroites de Javi qui refuse d'accepter l'évidence, Manu éclate d'un rire libérateur qui permet finalement de faire face à la situation, en évoquant l'hypothétique éducation sexuelle de Rai… assurée par Susana selon l'énoncé humoristique de Manu qui vise, comme dans l'exemple précédent, à déplacer Javi du pôle de la cible à celui du destinataire, et permet que les trois amis passent finalement leur chemin ensemble. Ils s'emparent bien de l'humour comme d'une arme qui leur permet de maintenir une distance salvatrice entre eux et la réalité. Il n'est d'ailleurs pas anodin de constater que ceux qui assument les énoncés humoristiques sont le plus souvent Rai et Manu, Javi intervenant plutôt en tant que spectateur complice à de rares exceptions près : il s'agit selon León de Aranoa des deux personnages les plus infantiles, les plus à même donc de mettre en œuvre la connivence ludique au même titre que le jeu ou l'imaginaire pour tirer leur épingle du jeu.

L'autre forme de « connivence » générée par l'énonciation humoristique est, selon Patrick Charaudeau, « critique » :

> La connivence critique propose au destinataire une dénonciation du faux-semblant de vertu qui cache des valeurs négatives. Elle est donc polémique (ce que n'est pas la connivence ludique), comme s'il y avait une contre-argumentation implicite, car elle cherche à faire partager l'attaque d'un ordre établi en dénonçant de fausses valeurs[12].

La différence entre les deux formes de « connivence » réside dans la dimension « polémique » de la seconde, dont est dépourvue la première : là encore, ces analyses s'avèrent particulièrement fructueuses pour réfléchir aux fonctions de l'humour dans *Barrio*. Si nous avons vu que la « connivence ludique » permet des jeux entre les personnages impliquant le spectateur, ce dernier occupe toujours dans la situation énonciative la place du destinataire, tandis que l'un ou l'autre des personnages fait office de cible. Les cas limites sont atteints dans les séquences au cours desquelles l'humour est utilisé par les personnages pour se défendre contre les assauts du réel, ce dernier devenant alors la cible. Mais dans le cas de la « connivence critique », c'est bien la dimension « polémique » qui prend en quelque sorte le pas sur la fonction ludique, ce qui explique que ses pôles sont constitués différemment : ici, l'énonciateur est le metteur en scène, le destinataire est le spectateur, et la position de la cible est occupée par les personnages et surtout, au-delà d'eux, par la société et sa cruauté qui est l'objet de la dénonciation de León de Aranoa dans le film. C'est ce qu'il indique lui-même en expliquant à Nancy Berthier : « Quand j'écrivais *Barrio*, la relation de ces trois garçons me procurait

12 *Ibid.*

du plaisir, je voulais que le scénariste soit le quatrième larron de la bande[13] ». Autrement dit, le scénariste-dialoguiste-metteur en scène se veut partie prenante du groupe, ce qui explique pourquoi il entre aussi facilement dans la configuration des énoncés humoristiques du récit.

La « connivence critique » se met en place dans les séquences au cours desquelles les personnages s'expriment dans un registre sérieux, mais dont les présupposés fantaisistes font sourire le spectateur. De ce point de vue, le ton est donné dès le début du film, dans la séquence de l'agence de voyages, qui joue habilement sur la « connivence ludique » (entre les personnages) et la « connivence critique » (entre le metteur en scène et le spectateur) : l'on observe en effet un fort contraste entre le sérieux de Rai et le contenu de son discours, entre son ton péremptoire et ses assertions fantaisistes, nourries de stéréotypes et de clichés, notamment sur la sexualité libre censée caractériser l'aire caraïbe, ou sur l'anatomie particulière des femmes noires dont l'os supplémentaire dans la colonne vertébrale leur permet des mouvements dansés inaccessibles aux blanches. Ce qui fait que ces échanges se font sur le régime de la connivence critique et non ludique, c'est l'attitude des trois garçons, qui discutent et argumentent sérieusement à partir d'un imaginaire totalement stéréotypé, qui fait fi de la réalité (en particulier la prostitution à Cuba, masquée sous l'apparente liberté sexuelle des Cubaines qui s'offrent au premier venu « gratis » sur les plages). Alors, les personnages sont extrêmement graves, et c'est le spectateur qui s'amuse de leur naïveté, d'un amusement bienveillant car il est clair que les trois jeunes sont les victimes d'un discours médiatique et commercial (il se trouvent devant une vitrine qui vend du rêve) qui produit une image totalement distordue de la réalité. Ce genre de situation se produit d'ailleurs à plusieurs reprises au cours du récit : les personnages débattent le plus sérieusement du monde sur des prémisses totalement irréalistes comme par exemple sur l'existence des fantômes lors de la séquence du cimetière, ou juste avant de pénétrer dans la station-fantôme. La part de la connivence critique laisse apparaître l'empreinte du cinéaste sur un film dont le scénario très bien maîtrisé fait progressivement passer les personnages et le spectateur de l'amusement au désenchantement.

3/ Un inévitable rappel à l'ordre : la trajectoire narrative vers une maturité désenchantée

Ces différentes modalités de la connivence humoristique témoignent de l'habilité de León de Aranoa à conduire son récit du point de vue de l'écriture du scénario et des dialogues, faisant alterner des séquences de connivence ludique ou critique (à fort contenu humoristique) et des séquences plus lourdes du point de vue dramatique (après la séquence de l'agence de voyages, on trouve la première séquence de repas chez Javi, un huis clos familial empreint de tension et d'agressivité). Ce dosage maintient sur le fil les émotions du spectateur, et laisse une place importante au sourire et au rire, du moins dans la première partie du film, puisque la tonalité du récit se modifie radicalement ensuite, comme l'explique le cinéaste :

13 LEÓN DE ARANOA, Fernando, *op. cit.*, p. 11.

> En algunas proyecciones, sobre todo al principio, que es cuando abundan más los gags –luego la comicidad va cediendo el paso al drama– el público se comportó como si se tratara de una comedia en toda regla. Sí había, supongo, una cierta estrategia narrativa que tendía a hacer reír a la gente; pero creo que lo importante no es tanto, digamos, la piel humorística de la película, sino el poso amargo que deja cuando ha terminado[14].

Cette mise au point conduit naturellement à relativiser la portée des pratiques ludiques en général et de l'humour en particulier dans le film, puisque ce sont en dernier ressort des armes bien dérisoires dont disposent les personnages et le spectateur pour se défendre contre la pesanteur d'un réel asphyxiant contre lequel ils viennent finalement se fracasser. C'est à la description de cette « stratégie narrative » que nous allons à présent nous consacrer. En effet, si l'énonciation humoristique est bien présente dans le récit selon les modalités diversifiées que nous avons exposées, il n'en reste pas moins que le réel impose en dernier ressort ses propres limites aux espaces d'affranchissement et de liberté que les personnages se construisent par l'humour et le jeu. Selon le cinéaste, c'est d'ailleurs là le sujet principal du film, plus important peut-être que le contenu social qui le sous-tend, ce qui explique l'importance stratégique des pratiques ludiques qu'il met en scène très abondamment au départ, puis de façon de plus en plus rare à mesure que le récit avance, que le temps passe et que les personnages franchissent le gué qui les séparera définitivement du territoire de l'enfance et de l'innocence :

> […] *Barrio* parle beaucoup de l'adolescence et du processus de maturation, au-delà du contexte social dans lequel s'inscrit le film. *Barrio* témoigne surtout du choc parfois brutal entre nos rêves et la réalité. En fait, le film raconte un été de la vie de ces trois garçons et comment tous leurs rêves, de voyages vers des plages paradisiaques, de filles super belles, de voitures de luxe rutilantes, se heurtent de plein fouet avec la réalité de la banlieue […] Je voulais montrer qu'à la fin de l'été, ces trois garçons sont différents de ce qu'ils étaient au début de l'histoire[15].

Effectivement, l'évolution de la tonalité du récit est un bon indice pour mesurer la distance qui sépare l'état d'esprit des trois jeunes gens au début et à la fin du récit. À ce propos, il est à remarquer que l'humour auquel s'adonnent les personnages est souvent sombre et triste, pour ne pas dire noir, en particulier lorsqu'il touche à des sujets très sensibles, montrant ainsi qu'ils ont en quelque sorte conscience de faire usage d'une arme à faible portée. L'on ne peut que trouver ici l'écho aux analyses de Georges Minois qui, dans son *Histoire du rire et de la dérision*, le considère comme « un exercice de haute voltige qui consiste à faire le malin au bord du gouffre du non-sens – et parfois l'on tombe dedans[16] ». Cette description de l'humour n'est pas sans rappeler la pratique du funambulisme de Rai, à laquelle nous avons fait allusion plus haut. Cela confirme en tout cas l'idée selon laquelle l'humour n'est qu'une arme dérisoire, une « tactique » nullement susceptible d'empêcher

14 *Hipótesis de realidad*, *op. cit.*
15 LEÓN DE ARANOA, Fernando, *op. cit.*, p. 11.
16 MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 521.

finalement les personnages de sombrer dans le « gouffre » sans fonds de la réalité. Dans le même ordre d'idées d'ailleurs, Georges Minois cite Chris Marker pour qui l'humour est la « politesse du désespoir[17] », ou encore Jankélévitch qui écrit dans son ouvrage *L'Ironie* que « le rieur bien souvent ne se dépêche de rire que pour n'avoir pas à pleurer[18] ». Cette impression d'urgence à conjurer le sort a partie liée avec la mise en œuvre d'un récit fondé sur le passage inéluctable du temps qui conduit les personnages d'un état à un autre, en tout cas pour ceux qui survivent. En ce sens, tous les échanges sur la mort, même ceux qui s'effectuent sous le régime de la connivence ludique, contribuent à préfigurer un dénouement dramatique annoncé à de multiples reprises au cours du film.

Rire de la mort permet certes de s'en défendre et de ne pas en pleurer, lorsque toutefois c'est possible. Progressivement dans le film, l'impossibilité de rire se fait jour, et un effroi s'impose que les personnages ne sont plus capables de tenir à distance. C'est le cas en particulier dans la séquence de la roulette russe, lorsque Rai met le canon du revolver de son frère dans sa bouche avant d'interpeller ses deux acolytes pour qu'ils le regardent tirer. La frayeur de Javi s'exprime de façon brutale, et conduit Rai à changer d'attitude et à se justifier en affirmant « que era una broma, joder. Tampoco es para ponerse así ». Mais cette fois, Javi ne partage pas du tout l'humour de son ami, sans doute parce qu'il est trop proche de la réalité, de la fascination morbide de Rai pour la violence et les armes à feu. Aussi, il lui répond sèchement avant de quitter les lieux « pero no tiene puta gracia la broma ». Rai a effrayé ses amis au lieu de les faire rire, premier signe de l'impuissance de l'humour qui s'impose progressivement dans la seconde partie du film, celle précisément où la réalité rattrape inéluctablement les personnages. Cette séquence constitue une charnière à partir de laquelle le récit bascule et emporte les personnages et le spectateur dans un tourbillon d'événements plus dramatiques les uns que les autres : Manu voit son père dans le bus (séquence 44), ce qui le conduira à découvrir la réalité sur son frère (séquence 69) ; les parents de Javi se séparent (séquence 47) et Javi rend visite à son père qui vit désormais dans la rue, dans sa camionnette (séquence 55) ; Rai se fait arrêter par la police pour trafic de drogue (séquence 50) et est emmené au commissariat (séquences 51 et 52) ; les trois jeunes découvrent la station-fantôme (séquence 62) avant de croiser un junkie dans la boutique de trophées (séquence 63) ; Rai se fait voler son scooter des mers (séquence 64) ; Manu découvre que la baby-sitter qui nourrissait ses fantasmes au square se prostitue dans des conditions sordides (séquence 71) et décide d'abandonner son travail de livreur de pizzas (séquence 73) ; Rai meurt (séquence 78-79) alors qu'il s'apprêtait à voler une voiture pour emmener Susana faire un tour…

L'accélération du rythme dramatique est palpable, et concomitante de l'effacement des brèches humoristiques. La séquence 73, nocturne, est emblématique de ce revirement. Elle se produit alors que Manu a découvert la vérité sur son frère et sur la baby-sitter du square, ce que ses deux amis ignorent parce qu'ils n'étaient pas avec lui. Lorsqu'ils le rejoignent sur la balançoire, vestige de jeux enfantins désormais révolus, ils ne comprennent donc pas tout de suite l'état d'esprit dans lequel se trouve Manu, et une séquence imaginaire semble s'enclencher entre Manu et Rai, qui redoublent d'inventivité pour s'imaginer leur vie dans 30 ans. Le point de départ est assez réaliste, et témoigne des ambitions ordinaires de Manu (« ya casado, con curro, viendo la tele en tu casa »), mais Rai lui oppose un imaginaire beaucoup plus sombre et violent (« o tirado en un albergue, hecho mierda, con el hígado reventado ») : la joute verbale habituelle entre les deux amis est en place, mais elle conduit

17 *Ibid.*
18 *Ibid.*, p. 524.

cette fois à une surenchère marquée par l'agressivité croissante dans le ton de Manu, celui qui tout au long du film s'est montré le plus crédule et le plus enclin à s'accrocher aux fables qu'on voulait bien lui offrir, qu'il s'agisse de celles de Rai ou de son père. Finalement, Rai s'imagine mort – ultime préfiguration du destin qui l'attend – tandis que Manu rêve de Claudia Schiffer, ce qui suscite l'intervention de Javi : « No jodas, que ya será una vieja ». Cette réplique de Javi, la figure la plus rationnelle du trio, toujours plus ou moins en marge des échanges entre les deux autres, met un terme à cette envolée imaginaire, et Manu lui répond significativement « Es verdad », signifiant ainsi l'acceptation de la réalité, et l'incapacité de l'humour et de l'imaginaire à lui opposer un contre-feu. Le dénouement peut advenir, scellant la sortie brutale de l'enfance pour entrer dans un monde où l'imaginaire ne tient plus son rôle d'échappatoire. Javi est confronté à la dépression de sa mère et à l'humiliation de son père ; Manu a découvert la vérité sur son frère, et il entre désormais consciemment dans la fiction familiale dans laquelle son père l'entretenait jusqu'alors pour le protéger ; Rai meurt de façon presque accidentelle, en tout cas inutile, bien loin de ses rêves de grandeur et d'héroïsme. La dernière réplique du film est celle de Javi qui, interrogé sur ses rêves d'enfant, répond « es que no me acuerdo », ce qui exprime la perte de toutes les illusions enfantines et l'engluement définitif des personnages dans le réel. Le spectateur peut donc sortir du film avec ce « poso amargo » dont parlait le cinéaste, toutes les portes se sont refermées, y compris les brèches imaginaires et humoristiques qui permettaient malgré tout aux personnages et au spectateur de se maintenir à flot face à l'adversité.

Conclusion

Barrio raconte l'histoire de trois jeunes garçons des milieux populaires, aux prises avec un imaginaire commercial et consumériste leur offrant des horizons auxquels ils n'ont pas accès par manque de moyens. Cette trame sociale se double d'une quête existentielle, celle de la maturité, du passage de l'innocence enfantine à l'acceptation lucide de la réalité. C'est sans doute là l'histoire principale du film : le récit de quelques semaines au cours desquelles Manu, Rai et Javi vont progressivement abandonner leur esprit enfantin et ludique pour se confronter au réel. Une telle description du film en met en avant la dimension dramatique, mais sans rendre compte de sa dimension ludique, pourtant essentielle. Nous avons vu qu'elle est en grande partie redevable de l'âge des trois personnages, encore très empreints d'un imaginaire enfantin vivace qui s'interpose comme une barrière protectrice entre eux et la réalité. Esprits ludiques, ils sont prompts à rire de tout, d'eux-mêmes et de ce qui pourrait les faire souffrir. En même temps, le metteur en scène tisse avec le spectateur un autre niveau de communication humoristique, dans lequel ces personnages naïfs sont pris pour cibles, et surtout, au-delà d'eux, la société qui les berce dans leurs illusions. Dans tous les cas, le jeu, l'imaginaire et l'humour apparaissent comme autant d'armes permettant de mettre à distance les difficultés et frustrations multiples et permanentes auxquelles sont confrontés les personnages.

Le jeu et l'humour relèvent également d'un jeu habile du cinéaste-scénariste qui ménage un tempo sensible dans lequel le spectateur oscille entre des moments de grande tension et des moments de relâchement, autorisés par les parenthèses humoristiques, ludiques et légères qui émaillent le récit. Toutefois, la vision réaliste s'impose finalement par une expulsion de l'humour

et de l'imaginaire au profit d'une contemplation triste et sans illusions du réel, dernière impression éprouvée par les personnages et par le spectateur. La présence du jeu et de l'humour dans le film et leur progressif effacement sont ainsi un signe supplémentaire de la pesanteur sociale que le metteur en scène entend dénoncer, en mettant d'abord le spectateur sur la fausse piste de la comédie avant de l'entraîner dans des territoires bien plus sombres et désespérés, à la mesure du destin qui attend ces personnages ordinaires dans un monde contemporain impitoyable, briseur de rêves comme un rouleau compresseur.

Bibliographie

CHABANNE, Jean-Charles « Le réseau lexical de l'humour et du comique », *La Comédie sociale*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1997.

CHARAUDEAU, Patrick, « Des catégories pour l'humour ? », Revue Questions de communication, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006, n° 10. 25 août 2015 <http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour,93.html>.

DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien*, volume 1 « Arts de faire », Paris, Gallimard, 1990.

Vocabulaire de la psychanalyse, Paris, PUF, 2007 (1967).

GAUSSOT, Ludovic, « Le jeu de l'enfant et la construction sociale de la réalité », *Spirale*, Toulouse, Eres, dossier « Joue bébé, joue », 2002, n° 24, p. 39-51. 25 août 2015 <http://www.cairn.info/revue-spirale-2002-4-p-39.htm>.

LEÓN DE ARANOA, Fernando, Entretien avec Nancy Berthier, *L'Avant-Scène Cinéma*, « dossier *Barrio* », Paris, décembre 2014, n°618.

MARTÍN RUIZ, Miguel Ángel, PONGA DE ESPARTA, Paula, TORREIRO GÓMEZ, Casimiro, *Hipótesis de realidad. El cine de Fernando León de Aranoa*, Melilla, Consejería General de Cultura, 2003, 357 p.

MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.

TERRASA, Jacques, « L'incipit de *Barrio*, ou le documentaire au seuil de la fiction », *L'Avant-Scène Cinéma*, Paris, décembre 2014, n°618, « dossier *Barrio* ».

THIBAUDEAU, Pascale, « De *La Haine* à la compassion (*Barrio*), deux visions des *quartiers* au cinéma », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, Paris, revues.org, automne 2014, n°13. 25 août 2015 <http://ccec.revues.org/5319>.

III/ Documents

Entrevista con Diego Lerman en torno a *Refugiado*

Véronique Pugibet
Université Paris-Sorbonne

Resumen: entrevista realizada en el marco del Festival de Biarritz (2014), en el que Diego Lerman presentó su película *Refugiado*, en la sección de largometrajes en competición.

Véronique Pugibet: La temática de tu película es lo que llaman en España, la violencia de género, ¿te parece correcto?

Diego Lerman: Sí.

VP: ¿Y cómo fue que decidiste trabajar este tema?

DL: Mira la realidad es así, yo estaba escribiendo una comedia y un día me encontré en la puerta de la productora, sería una mañana, y había sangre. Estaban los medios, estaba la policía. Habían baleado a una mujer casi en la puerta de nuestra productora y la había "baleado" el ex marido en frente de sus hijos y el hombre estaba disfrazado de viejo. La mujer al final sobrevivió pero se le metió como ocho tiros y el hombre fue a la cárcel. Y yo, como un poco a partir de la conmoción, primero, y el interés, después, de lo que había visto, empecé a investigar primero el caso y después a interesarme más en el tema. El tema es como la actualidad en Argentina es súper candente, es como casi un genocidio que se está dando, aparece un caso tras otro. Algunos con mucha sangre incluso y averigüé que esta mujer en la noche anterior había ido, había llamado a un número de estos de urgencias y le habían dicho que fuera a uno de estos refugios que están ocultos. Pero resultó que ella no fue. Y bueno, me enteré de la existencia de estos refugios y a partir de ahí empecé una investigación de casi un año y medio de entrevistas a mujeres que estuvieron ahí. En realidad la intención fue hacer

una *road movie* doméstica, que es eso en realidad *Refugiado*, es un viaje entre una madre y un hijo y la violencia está fuera de campo. Son los rostros de la violencia lo que se muestra y la disolución de una familia. Y bueno, la complejidad también que tiene la temática; es una huida finalmente, una huida y un viaje. Otra cosa que me interesaba mucho abordar y que fue la manera que encontré para hacer la película: era tomar el punto de vista de un nene, un niño de 7 años y a partir de su mirada, narrar la película. Entonces la película por momentos narra una especie de tragedia pero es un viaje desde la óptica de un nene que por momentos está con un pie adentro y un pie afuera del drama. Así es bastante "lúdica", en un punto que se pone a jugar con una nena que conoce, entonces va y viene y es esta franja un poco la que atraviesa la película.

VP: Y tu primera película, *Tan de repente*, ¿también era una especie de *road movie*? ¿Vuelves a explorar el género?

DL: Totalmente, un poco para mí *Refugiado* tiene un parentesco muy interno con *Tan de repente*; hay algo como está pensada o hecha o esta cosa de presente continuo que tiene la película que se emparenta con *Tan de repente*. *Tan de repente* fue hecha con el mismo espíritu, pero era otro tema, otro tono. Pero sí hay algo de la construcción de un presente muy vivo que tiene que ver con *Tan de repente*.

VP: ¿Existe alguna ley para preservar a las víctimas? ¿Ella llamó a alguien y nadie le atendió? ¿O para castigar a los agresores?

DL: Pero no es que ella llamó y nadie le atendió, llamó y ella no quiso ir. No es que, al revés, intentaron convencerla de que fuera, y ella no pensó, esta mujer, que estaba tan en peligro. Igualmente esto fue el punto inicial, porque la película no trata sobre ese caso sino a partir de esa confrontación con la realidad en la puerta de donde yo trabajo, fue que yo inicié una investigación y a partir de esta investigación fue que nació la voluntad de construir un guion que aborde la temática.

VP: ¿Tu fotógrafo es Wojciech Staron[1], cómo lo conociste, ya habías trabajado con él anteriormente?

DL: ¿Lo conoces vos?

VP: ¡Sí!

DL: A Wojciech lo conocí con mi socio en Varsovia, él vio mi película anterior *La mirada invisible*, y cuando estuvo en Buenos Aires, él estaba filmando en el norte, un documental *La lección argentina*, y pasó a conocerme. Me dejó sus trabajos y me interesaron mucho tanto él como sus trabajos. Y existió como un contacto de esos "bueno hagamos una película juntos si algún día hay algo…". Como él me declaró sus ganas de trabajar juntos, nos conocimos. Wojciech es muy humano y muy cálido y al ver sus trabajos, me pareció que este proyecto era bárbaro para proponérselo. De hecho se lo propuse pero le dije "no sé bien cómo vamos a hacer, porque es muy distinto en cuanto a salarios Argentina de Polonia, de Europa". Entonces lo que él me propuso, fue ser el coproductor de la película y salir a buscar plata él en Polonia. Él estaba muy entusiasmado con la posibilidad de hacer la película. Yo le dije que sí, pero que nunca se había hecho. Bueno finalmente el Instituto de cine de Polonia aprobó el proyecto y se hizo por primera vez una coproducción entre Argentina y Polonia y entonces no sólo él sino parte del equipo de fotografía y después la imagen se terminó en Polonia, sí eso es… Pero fue a partir del vínculo con Wojciech que se inició la coproducción.

VP: ¿Y con quién trabajas para el sonido?

1 director de *La lección argentina*, 2011, fotógrafo de *El Premio*, Paula Markovitch, 2011

DL: En esa película trabajé con quien es siempre mi director de sonido que es Leandro de Loredo, con quien ya hice 4 películas. Hicimos la facultad juntos, siempre trabajo con él.

VP: ¿Has trabajado alguna vez con Lena Esquenazi?[2]

DL: ¿Con Lena? No, trabajé en una cosa muy chiquita que fue un documental para tele hace bastante. A Lena sí la conozco, comemos juntos, pero yo trabajé con ella solamente en un documental.

VP: ¿Y quiénes son los que trabajan en la película?

DL: La película está protagonizada por Julieta Díaz que es una actriz muy conocida en Argentina, que trabaja mucho en televisión desde hace mucho tiempo y que hace cine también, que ha hecho películas más *mainstream*, más como taquilleras. Se animó a correr la aventura que le propuse y con una entrega, la verdad, fabulosa; era todo un desafío para ella, bueno para mí también, hacer una película muy distinta a lo que solía hacer. La verdad es que fue muy bueno el trabajo y el otro protagonista es Sebastián Molinaro que es un nene de 7 años. Salió de un casting, que lo preparamos para trabajar en la película, lo preparamos mucho ya que en la película hace un rol bueno que está casi en todas las escenas; sí casi todas menos dos.

VP: ¿Qué otros proyectos tienes ahora?

DL: El año pasado filmé una serie para televisión que también escribí, que es muy cinematográfica, que son trece capítulos de una hora, que rodé con un montón de actores muy conocidos de allá. Era una propuesta muy extraña para lo que es la televisión argentina, fue para un concurso. Se va a estrenar el año que viene. Fue un trabajo bien grande y bien autoral también. El proyecto que yo armé, es la historia de una casa, a lo largo de 100 años, entonces arranca en el 20 y termina en el 2040 y cada capítulo está pensado como un mediometraje casi. Bueno tengo esto por estrenar y estoy con una obra de teatro hace ya tres años que estamos, que ahora baja de cartel. Y ahora voy a empezar a ensayar una nueva obra de teatro y estoy escribiendo una nueva película.

VP: ¿Tu esposa, trabaja también en teatro o cine?

DL: Mi mujer es actriz y es con quien tenemos la compañía de teatro y con quien hacemos la obra ésta que baja y con quien vamos a empezar la nueva. Somos una compañía rodante.

VP: Y tu cine en Argentina, ¿cómo se distribuye, cómo lo reciben? Porque fuera sí se conoce.

DL: No, la verdad es muy difícil, la distribución es muy complicada en Argentina pero me siento reconocido. Hay películas que les ha ido mejor que a otras. Pero la verdad, por suerte, no me quejo, yo trabajo también para una franja pública que no son películas de unas salidas muy grandes. En el caso de *Refugiado*, de todas las que estrené, va a ser la que va a salir más grande, más grande no en términos de producción, pero ha generado cierto interés. Me interesa trabajar en este borde entre poder estrenar en varios países afuera, armar las películas con coproducciones, y sobre todo tener absoluta libertad. Yo también soy mi productor, fundé una casa productora y a la vez trabajo siempre en un lugar muy personal y desde ahí es que voy construyendo las películas, son como una instancia media, no sé. La exhibición igual está bien compleja la verdad en Argentina pero mis películas igual se venden en 15 copias, esta última va a salir con 30, 35. Pero vamos a ver cómo le va también.

VP: ¿Y para conseguir apoyo económico, es difícil ahora con la crisis?

---

2 *Pelo malo*, M. Rondón, 2013; *El lugar más pequeño*, Tatiana Huezo, 2011; *El último verano de la Boyita*, Julia Solomonoff, 2009 etc.

DL: En Argentina hay una ley de cine bastante paradigmática para Latinoamérica. Obviamente es difícil no sólo juntar fondos para hacer una película, sino para pagar la luz. Pero tenemos la posibilidad cinematográficamente y es un ambiente muy estimulante donde se fomentan las coproducciones donde hay bastantes directores y directoras establecidos allá y entonces es como una posición dentro de un marco tal vez de crisis pero con varias posibilidades también. No sé… estamos acostumbrados a las crisis creo. Y claro las padecemos todo el tiempo y estamos acostumbrándonos a reglas nuevas y la verdad desde que yo empecé a hacer cine siempre fue así y siempre llegaba y me decían: "Ay qué lástima si me hubieses pedido plata el año anterior pero ahora la verdad…". En lo personal, estoy satisfecho con hacer producciones y sobre todo que se difundan también las películas mías no sólo en Argentina sino afuera. Ahora empezamos a coproducir bastante con Latinoamérica, he coproducido películas como productor también, que se han estrenado, acá hay una en Biarritz que está en competencia también, es *Los Hongos*, que somos coproductores, es colombiana[3].

3 Oscar Ruiz Navia, 2014.

El círculo virtuoso de la crisis. Jóvenes directores españoles sobre su situación actual: *Una entrevista con Mar Coll, Alejandro Alvarado, Concha Barquero, Daniel Castro y Rodrigo Sorogoyen*

Ralf Junkerjürgen
Universität Regensburg (Allemagne)

Resumen: Cinco directores de cine jóvenes responden a la pregunta de saber en qué medida la crisis española les afecta en su trabajo y por qué hay relativamente pocos largometrajes sobre este tema hasta la fecha. Según ellos la crisis no constituye un cambio esencial dada la precariedad del trabajo de director de cine en general. Teniendo en cuenta de que las nuevas técnicas facilitan la producción de una película, la situación actual puede ser hasta un estímulo para la creación libre, aunque la crisis por sí misma no les parece un tema muy atractivo a menos que se encuentren perspectivas insólitas sobre algo tan obvio y tan presente como la situación de la España actual.

Palabras clave: crisis, cine contemporáneo, cine independiente

Résumé : Cinq jeunes réalisateurs répondent à la question de savoir dans quelle mesure la crise espagnole a des répercussions sur leur travail et pourquoi il y a relativement peu de longs métrages sur ce sujet jusqu'à présent. Pour eux, la crise ne présente pas de changement essentiel vu la précarité du travail du réalisateur en général. Si l'on prend en compte le fait que les nouvelles techniques facilitent la production d'un film, la situation actuelle peut être même stimulante pour la création libre bien que la crise en tant que telle ne leur semble pas être un sujet très attirant à moins de trouver des perspectives insolites face à quelque chose de tellement visible et présent comme la situation de l'Espagne actuelle.

Mots-clés : crise, cinéma contemporain, cinéma indépendant

El efecto dominó de la crisis económica no se ha detenido ni ante el cine español cuya financiación sufrió importantes recortes. Las posibilidades de producir películas, que ya eran precarias, se han reducido todavía más, algo que puede afectar sobre todo a directores noveles que acaban de presentar sus primeros trabajos en los últimos años. El 26 de abril 2014 nos reunimos con los cinco jóvenes directores Mar Coll, Alejandro Alvarado, Concha Barquero, Daniel Castro y Rodrigo Sorogoyen en el Festival cinEScultura de Regensburg (Alemania) para hablar de cómo ven su futuro profesional y discutir sobre los efectos de la crisis en el cine.

En su primer largometraje, *Tres dies amb la familia* (2009), Mar Coll (*1981) demostró su gran talento de dirección y fue galardonada con el Goya al mejor director novel. En su segundo trabajo, *Tots volem el millor per a ella* (2013), confirmó su capacidad de observar y analizar rigurosamente cómo el estilo de la vida burguesa determina las biografías de mujeres que luchan por independizarse.

Alejandro Alvarado (*1975) y Concha Barquero (*1975), pareja en el trabajo y en la vida, trabajaron para la televisión antes de presentar su documental *Pepe el andaluz* (2012), una investigación biográfica ejemplar sobre la emigración desde España hacia Sudamérica que convenció tanto al público como a la crítica.

Con *Ilusión* (2013), su primer largometraje, Daniel Castro (*1975) demostró su talento múltiple como guionista, director, actor y compositor aplaudido por la crítica que le concedió numerosos premios.

Después de la comedia *Ocho citas* (2008), Rodrigo Sorogoyen (*1981) presentó con *Stockholm* (2013) un trabajo de una estética rigurosa basado en un guion de una alta tensión dramática que le valió una larga lista de galardones en la que destacan varios premios del Festival de Málaga y un Goya al mejor actor revelación (2014) para el protagonista Javier Pereira.

Ralf Junkerjürgen: ¿En qué medida y en qué sentido notas la influencia de la crisis en tu trabajo?

Mar Coll: Desde siempre –yo creo que todos que nos metemos en este trabajo lo sabemos un poco– hay una cuestión que está implícita en este trabajo que es la cuestión de la incertidumbre y de la precariedad, y más para los que estamos empezando. Quizás si lleváramos 25 años de carrera profesional sería otra la contestación que te daría, pero como estamos empezando, venimos todavía de una forma de hacer cine así un poco más artesanal. Por eso la crisis no se nota tanto en este sentido porque ya tenemos esa idea en la cabeza de que es posible no levantar una película, de que no te salgan las cosas, de tener que batallarlas un poco más, de que quizás en definitiva nuestra relación con el cine no es un contrato que dure para toda la vida: quizás hoy haces cine y mañana te tienes que buscar la vida de otra cosa porque puede ser que se termine. Dada nuestra profesión y trayectoria, la crisis no se nota tanto probablemente como si tienes un contrato en un despacho de arquitectos y de golpe te echan después de diez años. No es la misma sensación, lo nuestro es un trabajo un poco más incierto, un poco más inestable.

***Figura 1**: Mar Coll explica su punto de vista*

En lo que sí se nota la crisis es quizás en que se plantean nuevas posibilidades, nuevos caminos a la hora de enfocar un proyecto. Ya no das por sentada la vía industrial tradicional que, si antes ya era como muy difícil, ahora es casi imposible porque se han recortado todos los sistemas de financiación, con lo cual ha pasado de muy difícil a casi imposible, pero, por otro lado, de golpe se ha abierto toda una forma de hacer películas que, si bien obviamente no son atractivas en cuanto a que no son sostenibles para siempre, sí que en cierta medida piensas que vas a poder seguir trabajando, aunque sea de otra manera. Y quizás también estos otros formatos son interesantes.

Con lo cual ahora, cuando me siento a escribir, ya no sólo pienso en la historia, sino en los recursos que voy a tener, lo que puede resultar un estímulo porque ya no tengo tan claro cuál es el camino que debo tomar. Puedo tomar varios caminos para hacer una película, me hace reflexionar más sobre el tamaño de la película, sobre el diseño de producción, sobre el formato que va a ser, sobre cómo se va a exhibir. Me hace que me cuestione más.

Aunque también me afecta negativamente en cuanto a que quizás es más difícil ganarse la vida, por una cuestión más que nada económica. Para ser positiva diría que me estimula porque me cuestiona el formato más tradicional y hace que me abra a más posibilidades. Quizás a veces me bloquea también. De golpe, frente a las diferentes posibilidades no me decido.

Concha Barquero y Alejandro Alvarado: (*Concha*) Nosotros no vivimos del cine, nosotros hemos hecho una película, un largometraje, pero nosotros no vivimos de ello. Y de alguna manera hemos hecho esta película y queremos seguir haciendo películas a la medida de nuestra vida, justamente porque sabemos que hay muchos tamaños y muchas magnitudes del cine a las que no podremos acceder, dadas las circunstancias actuales, pero también por nuestra propia idiosincrasia, por donde vivimos, de quién estamos rodeados, incluso por nuestras capacidades, nuestras habilidades. Por ejemplo, *Pepe el andaluz* era una película que partió de una necesidad, pero no de una motivación comercial ni industrial. Y la hemos ido produciendo al ritmo que, de algún modo, imponía este hecho. Y de alguna manera sospechamos que el resto de las películas que vamos a hacer irán por esa línea, aunque igual también empezamos a reformularlas, a cuestionarnos por dónde van a ir, cómo vamos a hacerlas. En este sentido, creo que van a tener mucho en común con *Pepe el andaluz*. Nosotros lo que queremos hacer es un cine que esté en sintonía con nuestra experiencia, a nuestro alcance.

(*Alejandro*) De hecho, la producción de la película tuvo un proceso de diez años de duración, incluso, al principio, no sabíamos si esta investigación familiar podría convertirse en un film en sí mismo. Pero al final, gracias al tiempo, nuestra perseverancia y trabajo se logró terminar. Durante ese tiempo nosotros nos ganamos la vida trabajando en una productora de televisión, realizando un programa de divulgación científica para Canal Sur, y esto nos dejaba poco tiempo para lo que más nos gustaba: hacer cine. Irónicamente, cuando desapareció ese trabajo, en mitad de la crisis, pudimos dedicarnos a tiempo completo y terminamos la película. Y después, debido a la crisis, nos encontramos un panorama en el cine español que estaba también en pleno proceso de cambio, por lo

que nos tocaba reflexionar y repensar de qué forma íbamos a dar el siguiente paso, tan importante, como era la distribución.

Y decidimos probar, en plan tentativa, animados por otros colegas también, y decidimos que nosotros mismos, siendo coherentes con el proceso artesanal que iniciamos, la íbamos a distribuir y llevar a los cines. La idea era hacer una distribución un poco más cuidada, en el sentido de que íbamos a buscar los festivales más adecuados, pequeñas salas, además de intentar siempre acompañar a la película y tener contacto directo con el público... La crisis ha tenido un impacto enorme en toda la sociedad, en la política, en la economía, en la formas de hacer, y yo creo que también ha llegado a la forma de hacer y ver cine. El cine, al igual que la política, se ha estancado. Desde la consolidación de la democracia se ha producido, distribuido y exhibido cine prácticamente de una sola forma, y esto ha saltado por lo aires con la crisis. Por lo tanto, los cineastas se enfrentan en este momento a distintas tentativas de hacer cine. No se sabe cuál es la fórmula de éxito, incluso cada película está buscando y construyendo su propia forma de llegar al público.

Daniel Castro: Justo lo que dicen Alejandro y Concha es especialmente parecido al proceso de nuestra película [= *Ilusión*]. También el proceso fue muy largo, también justo para mí una de las grandes necesidades era adaptar la película a mi manera de ser y no lo contrario. Encontraba a veces que los rodajes eran el peor sitio para que yo estuviera a gusto, encontraba que la manera de hacer películas tradicionales no me convenía para nada porque no sacaba lo mejor de mí. Al revés, me colocaban en una situación de tensión y de falta de control sobre las cosas porque, de golpe, condicionantes técnicos, que no eran especialmente importantes para el tipo de historia que quería contar, se imponían a todo: las historias no se podían contar en el orden que yo quería contarlas, no había espacio para la improvisación o para las pruebas, no había espacio para tomar decisiones sobre planificación durante el rodaje porque había unas cosas muy caras que condicionaban todo y había otros señores que te imponían no sé qué... y todo eso hacía justo que las películas fueran el sitio que para mí era como el peor lugar del mundo para crear. Era como si se hubieran puesto todos los elementos posibles para impedir que hubiera un ambiente más o menos creativo, relajado. Yo hice varios cortos que iban justo en este sentido y encontraba que era el último mono, la persona que menos podía decidir, que a la vez tenía una presión muy grande de unos gastos económicos inmensos para el volumen de lo que estaba haciendo.

Y de golpe –no sé si tiene que ver con la crisis o no, pero yo creo que un poco sí, pero en un efecto muy indirecto– se pudo hacer películas con cierta calidad técnica sin tener que meterse en esos grandes condicionantes. Al desaparecer prácticamente las ayudas públicas, uno ya no intentaba pasar por los filtros habituales de las ayudas públicas, que para mí también son en gran parte veneno para la creación. Mi opinión es muy radical, pero me parece que la obligación de tener guiones completamente escritos, planes de financiación, presupuestos y planes de rodaje todo esto tranquiliza mucho a los gestores y a los políticos. Entiendo que les viene bien, pero para mí es también veneno para la creatividad. Quieren proyectos completamente cerrados para no sentir que han subvencionado una cosa absurda o estúpida, y los temas de las películas que ayudan tienen que tener, en muchos casos, cierto poder social, algo que políticamente sea defendible. Y todo ese tipo de elementos me parece prácticamente que, uno tras otro, eran elementos que a mí me hacían que no estuviera a gusto

haciendo cortometrajes de la manera tradicional. Y tal vez al desaparecer esas opciones, que eran las habituales, me encontré con que podía hacer una película de alguna manera libremente y que en cierto modo la manera salvaje de hacer las cosas se convertía de golpe, en estos tiempos, en la opción razonable. En tiempos de incertidumbre parece que los un poco más insensatos son los sensatos, en cierto modo, y los que intentan hacer las cosas como antes no pueden hacerlas, únicamente los que se han adaptado. Supongo que sí que es una consecuencia bastante indirecta de la crisis.

***Figura 2**: Daniel Castro entre Alejandro Alvarado, Concha Barquero y Rodrigo Sorogoyen*

También creo que ha habido, en mi caso, el ejemplo de Juan Cavestany y, posteriormente, de Carlos Vermut con *Diamond Flash*. Fueron bastante importantes porque me di cuenta de que eran personas que estaban haciendo las cosas a su manera, y están haciendo proyectos en los que la factura técnica no era tan importante como la necesidad de expresarse de manera muy libre, y creo que en alguno de esos casos sí que lo hicieron en parte por la crisis, por no poder sacar en adelante proyectos que tenían pensados; sobre todo Cavestany, de una manera más convencional. Y cuando se encontraron tirados hicieron películas así, y creo que eso estimuló a otros hacerlas así también. Creo que hay algo positivo en que esté saliendo gente que hace películas interesantes, que a la vez te motivan a hacerlo así a tu vez y te hacen ver que es posible hacer películas interesantes con muy poco dinero. Creo que se está produciendo una especie de círculo virtuoso en cierto cine pequeño.

Rodrigo Sorogoyen: Poco más hay que añadir, lo han dicho todo. Por rescatar un poco lo que ha dicho cada uno, estoy muy de acuerdo. Me gusta mucho la frase de Alejandro de que cada película parece que va a encontrar un modo propio y particular de producción o de tipo de financiación. Eso es lo que nos está pasando a todos un poco. Eso es muy particular y en eso noto yo la

influencia de la crisis en nuestro trabajo. Lo que ha dicho Mar, estoy muy de acuerdo, ya estamos en crisis y en la incertidumbre. En este sentido, yo la noto muy poco porque nuestra profesión está en una constante crisis. Creo que nos va a costar mucho no sentir nunca esta incertidumbre y esta crisis. Ojalá dentro de diez años nos juntemos y estemos todos asentados, ojalá lo estemos, por la tranquilidad, pero es cierto que la creatividad puede que, de esa forma, sí se dañe en algo. Y luego lo que decía Dani, te encuentras la película, el producto que tú quieres hacer. A mí me ha hecho enamorarme muchísimo de mi profesión, y creo que de otra forma no me hubiese enamorado tanto. Para mí *Stockholm*, lo tengo clarísimo, va a ser la experiencia más grata de toda mi carrera. Noto yo la crisis en mí: una cosa es en *Stockholm* y otra cómo estoy ahora yo. Lo que estoy haciendo es moviendo tres proyectos, y supongo que es lo que estamos haciendo muchos. Si mueves solo uno, las posibilidades son poquísimas. Estoy moviendo tres proyectos muy distintos y creo que antes eso no ocurría tanto, agarrándote a cualquier cosa para que salga. Me imagino esos tres proyectos, y uno es muy parecido a *Stockholm*, y luego otro es como muy grande, muy dentro de la industria. Puede que salga bien, puede que esté contento con mi película justamente, pero me voy a dar de hostias con todo el mundo y voy a perder encima las batallas. Y justamente en *Stockholm* lo bonito era no tener batallas, hemos hecho lo que hemos querido y ha sido muy bonito y encima ha salido bien. A lo que me quiero dedicar, me quiero dedicar así y sé que eso es muy difícil.

Ralf Junkerjürgen*:* Aunque en el cine de los últimos años la crisis está siempre vagamente presente, muy pocas películas la abordan directamente. Hasta ahora hay muy pocos títulos sobre la crisis ¿Por qué? ¿No es una materia adecuada para el cine o falta todavía la distancia necesaria para darle forma a un acontecimiento tan complejo?

Mar Coll: Yo creo que a todos nos ha pasado, ya que nos han preguntado: "¿Tu película es sobre la situación de España hoy en día?" Y yo he pensado... una chica que tiene un accidente de coche...[1] no sé. No. Pero todas las películas se leen en función de la óptica que hay en ese momento con lo cual este año todas las películas que se han hecho en España son sobre la crisis, y en realidad es normal que lo sean porque de alguna manera se filtra parte de la situación en la forma que tenemos de ver las cosas, el estado de ánimo, en cómo enfocamos las cosas, ya sean detalles concretos o directamente. Y al final la película es de la persona que la mira y quiere ver esta situación reflejada de alguna manera, y seguramente lo está.

Ahora, abordarlo directamente, no te preocupes que se van a hacer películas porque hay productores que están persiguiendo esta película. A mí ya me han llamado para proponerme hacer una película sobre la crisis, y es normal, y van a existir.

Ahora bien, a mí, por ejemplo, hacer una película de temática exclusivamente social, como se entiende la película sobre la crisis, una película de temática social, intentando resumir de una forma como muy frontal este tema, no me resulta interesante o atractivo. Siempre intentaría abordar este tema de una forma como lateral porque me parece más interesante ver cómo afecta a

1 Se refiere a su segundo largometraje *Tots volem el millor per a ella* (2013).

otros niveles, no de la manera más obvia que vemos todos muy claramente, sino buscar un poco lo que no vemos. Pero claro, es personal. En principio puedo ver una película de temática social y disfrutarla también, pero quizá no es lo que me atrae más hacer, a priori, una película frontalmente con la crisis, que además me parece muy pretencioso.

Concha Barquero y Alejandro Alvarado: (*Alejandro*) Aportando otro punto de vista, creo que también es porque los procesos mismos de producción son largos. Se tardan varios años hasta que una película está terminada. Por lo tanto, yo creo que llegarán. Ha pasado lo mismo con el 15-M. El año pasado hubo como el *boom* de documentales sobre el 15-M, dos años después de que ocurriera. Se estrenaron muchas películas sobre este fenómemo, con gran variedad de abordajes, tanto temática como formalmente. Por ejemplo, este año, como primera experiencia programando cortos en el festival de Málaga, me he encontrado muchas películas que ya reflejaban directamente la crisis: historias que hablaban sobre los desahucios o sobre la dificultad de encontrar trabajo o el empobrecimiento de la población. La producción de un corto es mucho más rápida, por lo tanto, en este tipo de producción. Ya empieza a tratarse temáticamente la crisis.

(*Concha*) Estoy de acuerdo con lo que ha dicho Mar. El relativo interés que puede haber en la manera literal de abordar el tema de la crisis tampoco me parece estimulante. Yo creo que ésta es otra cuestión. Aparte de la estrictamente creativa, que es la nueva forma de relacionarse, lo que ha comentado Daniel, ahora, ya que todo se ha hundido, resulta que es legítimo seguir adelante con esta forma un poco loca o suicida de hacer las cosas. Igual que con lo que pasó con el 15-M, toda la manera de repensar la política, todo esto está sucediendo también en el cine y creo que es muy positivo. Están surgiendo nuevas asociaciones, nuevas maneras de relacionarse, nuevas aspiraciones respecto a lo que se quiere por parte de la administración, respecto a una renovación de todo el sector. Creo que aparte de las películas concretas que podamos listar y enumerar al cabo del tiempo, esto será lo que acabe dejando también la crisis.

Daniel Castro: Yo creo que, en general, tampoco suele haber la película definitiva sobre la Segunda Guerra Mundial o sobre la Guerra de Secesión o sobre la Guerra Civil. Creo que es una aspiración que muchas veces tenemos, pero casi ninguno de nosotros estaría de acuerdo en que la peli de la Segunda Guerra Mundial es *La lista de Schindler* o *El día más largo*. Creo que en casi ningún caso tenemos una peli que lo cuente todo, y creo que seguramente es más interesante que nosotros nos hagamos un mural de las películas que nos han sabido contar un tema o un suceso histórico a través de varias películas. De hecho no sé ni si en literatura tenemos una novela que hable de Napoleón y que digamos todos que ésta es la buena. No habrá la película definitiva sobre la crisis.

Además, a mí como guionista me parecería un acercamiento muy frío el intentar decir: "Voy a hacer un mosaico sobre la crisis, voy a ponerme en la piel de un inversor en preferentes o una persona desahuciada". Me parecería muy teórico y preferiría acercarme más a alguno de esos conflictos concretos, ponerle cara y ojos e intentar contar algo que no fuese demasiado parecido a los titulares de los periódicos, sino que aportara algo diferente, aunque algo de esa realidad sí que pudiera haberse reflejado.

Como Mar, creo que todas las películas, por el tiempo y el lugar en que están hechas, lo reflejan. Incluso cuando huyen de ello y cuando deciden "voy a evadirme de este momento y este tiempo y voy a hacer una cosa de evasión total, voy a hacer una cosa de ciencia-ficción" o lo que sea, es una decisión consciente de ese señor y de ese equipo en ese momento que dice: "estoy harto de películas sobre la crisis, estoy harto de retratos literales y estoy queriendo evadirme", así que toda película se puede analizar un poco desde este punto de vista.

Rodrigo Sorogoyen: Creo que es verdad que casi no ha habido por ahora películas todavía que toquen la crisis directamente. Estoy de acuerdo con Mar que sí que llegará, que es una cuestión de tiempo. Además, la película ya está pensada porque *Los fenómenos* [Alfonso Zarauza, 2014] toca la crisis de manera bastante directa; entonces ya ha llegado una y ya llegarán más. A lo mejor todavía sí que estamos muy metidos en la crisis para tocarla. Yo, a priori, me imagino escribir sobre eso y estoy de acuerdo en que en todas las películas de este momento está reflejada la crisis porque no hay más cosas que nos pasan y nos preocupan en este momento. Es así por la crisis.

Alejandro y Concha pensaron diez años en *Pepe el andaluz*, Daniel en su proyecto cuatro, en el caso de *Stockholm* fueron cuatro también, pues la crisis ya había empezado, pero a lo mejor no estábamos todavía tan sensibilizados. Hace falta un tiempo para que de repente queramos dedicarle cuatro años de nuestra vida de media o más a una cosa o un tema que te tiene que interesar e importar. Y, sobre todo, que te llene.

IV/ Comptes-rendus

Bruel, X., Giraud, P. H., Guillaume-Alonso, A. et Jouishomme, C., *Le travail du visible. Claude Esteban et les arts plastiques*

Maud Le Guellec
Université Lille 3

Référence : *Le travail du visible. Claude Esteban et les arts plastiques*, sous la direction de Xavier Bruel, Paul-Henri Giraud, Araceli Guillaume-Alonso et Christine Jouishomme (prologue de Bernard Noël), Paris, Hermann, 2014, 319 pages, 32 euros.

Marquée par son mariage avec Denise Simon et par la mort de Giorgio Morandi, à l'origine d'une véritable révélation esthétique, l'année 1964 tisse définitivement le lien entre Claude Esteban et les arts plastiques. Un lien tout à la fois personnel, fait de rencontres et d'amitiés, pédagogique, au regard des cours d'histoire de l'art qu'il délivrera à la Sorbonne, et créatif, dans une étroite connivence entre ses écrits et les arts visuels, qui n'aura de cesse de se resserrer jusqu'à sa mort en 2006. C'est cette connivence poétique et esthétique que les vingt-deux auteurs prenant part au présent ouvrage se proposent d'explorer : chercheurs ou professionnels du monde des arts, spécialistes

de poésie ou d'histoire de l'art, poètes ou traducteurs, tous rendent compte à leur manière des différentes facettes à travers lesquelles se donne à voir ce lien privilégié.

Pour cela, en dehors de l'éclairant avant-propos de Xavier Bruel et du poétique prologue de Bernard Noël, l'ouvrage s'organise autour de six grands thèmes. « Rencontre, partage » se penche sur les relations que Claude Esteban a entretenues avec les peintres et sculpteurs de son temps ; « L'aventure d'*Argile* » retrace les grandes étapes de la célèbre revue de poésie et d'art qu'il a co-fondée avec Jean-Claude Schneider ; « Regards sur le siècle d'or » met en lumière les réflexions menées – notamment à partir des années 1980 – sur les maîtres de l'âge classique ; « Approche critique » dévoile les grands traits de sa posture face aux œuvres ; tandis qu'« Itinéraire » laisse place à des paroles plus personnelles sur l'homme, l'ami et l'enseignant que fut Claude Esteban.

Livre-hommage, *Le travail du visible* est d'un bout à l'autre marqué par l'empreinte du poète : souvenirs, témoignages d'amitié et d'admiration ponctuent ainsi le recueil. Livre-analyse, l'ouvrage rend compte tout à la fois de la richesse expressive de l'écriture de Claude Esteban et de la démarche intuitive et personnelle qu'il adopte dans son approche de l'œuvre d'art. Au fil des articles surgit ainsi la figure d'un poète qui, à égale distance de l'érudition d'un historien de l'art et des jugements de valeur d'un critique d'art, choisit les artistes qu'il souhaite évoquer, aborde leurs créations sans le truchement d'intermédiaires et tente de révéler, grâce à cette expérience intime et par l'intermédiaire du langage poétique, l'essence même des œuvres, dans toute leur intensité expressive.

Le lecteur qui s'intéresserait plus particulièrement au monde hispanique pourra utiliser, dans sa recherche des liens de Claude Esteban avec tel ou tel artiste espagnol, les différents outils que *Le travail du visible* met à sa disposition : une chronologie mettant en regard les différents événements qui ponctuent la vie du poète et les dates de parution de ses nombreuses publications sur l'art, une bibliographie structurée par catégories – essais, catalogues d'exposition, recueils de poèmes sur les arts plastiques… – et un très précieux index onomastique. Ce même lecteur, surtout, pourra focaliser tout particulièrement son attention sur neuf contributions ayant trait, exclusivement ou en partie, à l'univers hispanique.

Juan Manuel Bonet – « À propos de Giorgio Morandi, de Luis Fernández et de quelques autres des peintres de Claude Esteban » – et Nicolas Cendo – « Des formes devenant lueurs : Gris, Fernández, Morandi » – évoquent ainsi l'intérêt porté par Claude Esteban à des artistes espagnols selon lui trop peu mis en avant : Luis Fernández, Pablo Palazuelo et Juan Gris, notamment.

Kosme de Barañano – « Créer un lieu. Chillida/Esteban » – se penche sur le livre qu'Esteban a consacré à Eduardo Chillida pour montrer comment, le premier, le poète a su mettre au jour les concepts de vide et d'espace, de limite et d'échelle qui sous-tendent toutes les créations du sculpteur.

Alfonso de la Torre – « Claude Esteban et Pablo Palazuelo. Le partage des signes. Autour des lettres inédites de Claude Esteban à Pablo Palazuelo (1976-1977) » – retrace l'élaboration conjointe du si particulier ouvrage de 1980, *Palazuelo*, fruit de réflexions à deux voix sur la création artistique qui envisagent, entre autres thèmes, le rôle du corps de l'artiste ou le poids de la nationalité espagnole dans le rapport à l'art. La publication de quatre lettres inédites de Claude Esteban à Pablo Palazuelo rend d'ailleurs compte des différentes étapes de ce projet au long cours.

Mercedes Blanco – « Les ivrognes de Velázquez sont-ils des gueux en Arcadie ? Un mystère espagnol d'après Claude Esteban » – montre comment Esteban prend le contre-pied d'une vision trop schématique (et déjà un peu dépassée en 1999), entre idéalisme et prosaïsme, du tableau *Los borrachos*. Mais l'article prend surtout le temps d'analyser le fonctionnement de cette démarche méditative si chère au poète dans ses essais sur l'art. Mercedes Blanco détaille ainsi la quête par Claude Esteban de la singularité du Greco, de Velázquez, de Murillo ou de Goya en dehors – ou presque – de toute référence critique, loin des événements biographiques ou historiques, dans une posture proche de celle de José Ortega y Gasset dans ses écrits sur l'art.

Maria Zerari-Penin – « *Choses vues* : Bartolomé Esteban Murillo par Claude Esteban » – montre quant à elle comment Claude Esteban s'attache à réhabiliter Murillo, dont il juge que les œuvres ont été trop vues et pas assez regardées. S'il lui reconnaît certaines faiblesses, le poète fait ainsi l'éloge du sens de la lumière et de la transparence dont témoigne le peintre, de l'harmonie entre couleurs et dessin qui ressort de ses tableaux. Esteban prend soin, enfin, d'aller contre l'idée reçue selon laquelle deux pans de son œuvre s'opposeraient : ses œuvres religieuses et ses portraits de garnements, en montrant que son style importe davantage que les thèmes qu'il aborde.

Araceli Guillaume-Alonso – « De la mélancolie. Velázquez et Goya sous le regard de Claude Esteban » – se penche tout particulièrement sur *El Dios Marte* de Velázquez ainsi que sur *El sueño de la razón produce monstruos* (*Capricho* n° 43) et *Gaspar Melchor de Jovellanos* de Goya afin de mettre en valeur le goût de Claude Esteban pour la peinture de la mélancolie et pour ces deux artistes inquiets, qui tentent d'apporter une réponse aux questionnements du monde dans lequel ils vivent.

Paul-Henri Giraud – « Demeure du regard. Octavio Paz et Claude Esteban face à l'œuvre d'art » – aborde la démarche esthétique de Claude Esteban, personnelle et sensible, en l'appréhendant, tour à tour, à travers l'analyse que ce dernier propose de l'approche pazienne des œuvres d'art, l'étude de différents poèmes d'Esteban sur Rufino Tamayo ou Jean Bazaine et, enfin, à travers la mise en lumière du lexique et de la posture propres à son écriture essayiste.

José Jiménez – « Un vouloir esthétique. Claude Esteban et l'art espagnol » – expose comment Claude Esteban a toujours eu à cœur de montrer qu'il est faux de considérer la peinture espagnole du siècle d'or comme « réaliste ». L'article revient ainsi sur la manière dont le poète a su dévoiler l'art de l'instant chez Velázquez, de l'absolu chez le Greco, du spirituel chez Murillo, de l'universel chez Chillida ou du sensible dans les écrits de Picasso.

S'il ne prétend pas à l'exhaustivité, *Le travail du visible* présente un large panorama de ce lien si dense et intime qu'a entretenu Claude Esteban avec les arts plastiques tout au long de sa vie et de sa carrière. Dans ce panorama, les lettres et les arts espagnols (et mexicains) occupent une place de choix et les hispanistes pourront ainsi, au fil des articles, porter un nouveau regard sur les textes de Claude Esteban (prochainement réunis en un seul volume aux éditions L'atelier contemporain) comme sur les œuvres des grands artistes du siècle d'or et du XXe siècle.

Mitaine, Benoît, Roche, David, Schmitt-Pitiot, Isabelle (dir.), *Bande dessinée et adaptation. Littérature, cinéma, TV*

Camille Pouzol

Référence : Clermont-Ferrand, Collection « Littératures » Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015, 374 p.

Benoît Mitaine, maître de conférences à l'Université de Bourgogne, spécialiste de littérature et bande dessinée espagnoles actuelles ; David Roche, professeur d'études filmiques à l'Université Toulouse 2 Jean Jaurés, et Isabelle Schmitt-Pitiot, maître de conférences à l'Université de Bourgogne, tous deux spécialistes de cinéma, proposent d'ouvrir un nouveau pan de recherche à l'université en proposant l'ouvrage collectif « *Bande dessinée et adaptation. Littérature, cinéma, TV* » publié en 2015 dans la collection « Littératures » aux éditions Presses Universitaires Blaise Pascal.

Ce volume de 374 pages, issu de deux journées d'études dans le cadre du PARI « Les discours visuels » du Centre interlangues de l'Université de Bourgogne, se donne plusieurs objectifs. Le premier, bien que finalement secondaire ou sous-jacent, vise à poursuivre la légitimation tant politique qu'esthétique du médium Bande dessinée dans la sphère universitaire. Si les études filmiques jouissent d'une réelle reconnaissance, les études sur le Neuvième art, quant à elles, sont relativement

récentes en comparaison et peinent encore à être pleinement acceptées, même s'il est certain que leur nombre est en hausse constante depuis les prémices des années 90.

Le second objectif, que le titre évoque clairement, a pour volonté de mettre en exergue les relations existantes entre Bande dessinée et adaptation, que la bande dessinée soit considérée comme adaptation d'une œuvre première ou comme source d'une adaptation. Depuis plusieurs décennies, nous assistons à l'apparition de films tirés de bande dessinée mais aussi d'adaptations de romans, de textes littéraires en bande dessinée qui montrent les étroites relations existantes entre les différents médiums. Pour ce faire, cet ouvrage se compose de deux parties distinctes qui mettent l'accent sur les transécritures. Au début de la première partie, intitulée « Des pages aux cases », qui traite de l'adaptation d'œuvres littéraires en bande dessinée, il est important de souligner les contributions de Jan Baetens (« L'adaptation, une stratégie d'écrivain ? ») et de Benoît Berthou (« Médiation, figuration, traduction : trois conceptions de l'adaptation d'œuvres littéraires en bande dessinée ») qui posent les bases théoriques de l'adaptation en réfléchissant sur les choix opérés, les formes et les conceptions de l'adaptation qui constituent au final un processus protéiforme au sein duquel l'œuvre adaptée et son adaptation ne cessent de dialoguer : « l'adaptation suppose un *ici* et un *ailleurs*, mais aussi un *avant* et un *après*[1] ». Les cinq contributions supplémentaires de cette partie sont des études de cas qui proposent aux lecteurs de se confronter aux différents aspects de l'adaptation dans un corpus européen et américain diversifié. Elles visent à questionner les enjeux et les apports de l'adaptation entre hypotexte et hypertexte, tels que le traitement des voix, de l'espace, les confrontations de genre, le rapport à l'œuvre originale, la place et le rôle de l'auteur dans l'adaptation. La deuxième partie, intitulée « Des cases aux écrans », se compose elle aussi de sept contributions qui sont également des études de cas centrées cette fois-ci sur l'adaptation de bandes dessinées au cinéma. Il est impossible de ne pas évoquer les adaptations des *comics book* de Marvel au cinéma tant le genre du film de super-héros semble s'être constitué comme le genre phare des années 2000 (Dick Tomasovic, « De Marvel Comics à Marvel Studios : Adaptations, intermédialités et nouvelles stratégies hollywoodiennes »). Ce genre particulier rend les frontières entre hypotexte et hypertexte encore plus perméables tant l'un et l'autre vont se contaminer mutuellement tant du point de vue de la diégèse que de la publication ou production. Cette deuxième partie se trouve au cœur du tiraillement de l'adaptation entre fidélité, éloignement et recherche créative, et montre finalement que « l'adaptation ne peut jamais être un but en soi[2] ». Loin de se cantonner à un dialogue entre deux médiums, cette partie interroge une logique transmédiatique qui démontre l'originalité et la créativité de l'adaptation. La source adaptée voit, ainsi, confirmé, actualisé et enrichi son statut d'œuvre et permet, par un effet de miroir, de consacrer l'adaptant comme œuvre artistique à part entière.

Au-delà des qualités indéniables d'un tel ouvrage, il aurait été toutefois agréable de pouvoir bénéficier d'un plus grand nombre d'illustrations au sein de certaines contributions afin de pouvoir saisir plus aisément la portée du propos démontré. Néanmoins, force est de constater que cet ouvrage permet d'aborder la problématique de bande dessinée et adaptation tout en offrant des outils qui vont permettre d'approfondir ce champ de recherche en plein essor. Soulignons également

1 MAETENS, Jan, « L'adaptation, une stratégie d'écrivain ? », in *Bande dessinée et adaptation. Littérature, cinéma, TV*, Benoît Mitaine, David Roche, Isabelle Scmitt-Pitiot, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015, p. 41.

2 *Ibid.*, p. 57.

les riches bibliographies sur la bande dessinée, sur l'adaptation et sur leurs relations qui clôturent l'ouvrage et viennent opportunément compléter les différentes contributions. La diversité, la pluralité et l'autonomie des contributions en font un ouvrage-ressource où chacun aura la possibilité de découvrir la potentialité et la richesse de l'adaptation, « cette façon qu'ont les histoires d'évoluer et de se transformer pour habiter des temps nouveaux et des espaces différents[3] » (Hutcheon).

Cet ouvrage collectif intéressera, à n'en pas douter, aussi bien les spécialistes de bande dessinée que ceux de cinéma et de littérature, car il réussit à démontrer les relations fécondes nouées entre ces différents médias et combien l'adaptation constitue un pan de recherche plein d'avenir.

Couverture du livre

3 MITAINE, Benoît, ROCHE, David, SCHMITT-PITIOT, Isabelle, *Bande dessinée et adaptation. Littérature, cinéma, TV*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015, p. 31.

Berthier, Nancy et Del Rey-Reguillo, Antonia (eds), *Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos*

Bénédicte Brémard
Université de Bourgogne

Référence : Valencia, Tirant Humanidades, 2014, 223 p.

Cet ouvrage de 223 pages qui se présente comme un recueil de 12 travaux d'universitaires français, anglais, espagnols et mexicains, pose la question des genres cinématographiques en l'appliquant à des œuvres et à des genres-clefs du cinéma ibéro-américain actuel.

Les articles sont regroupés en cinq parties qui ont le mérite de proposer un état quasi complet des genres en vogue dans le cinéma hispanophone : du mélodrame au film noir, de l'épouvante au fantastique, les frontières mouvantes des genres sont aussi abordées via les chapitres et les analyses consacrés aux jeux réalité/fiction et aux anti-genres qui en deviennent vite de nouveaux.

Le cinéma mexicain est connu pour l'hégémonie historique du mélodrame : J. Tuñón explique cependant que les récentes adaptations de romans féminins à succès peuvent combiner esthétique du passé et discours d'aujourd'hui sur l'émancipation féminine. P. J. Smith se penche sur un autre phénomène mexicain, la fiction juvénile, qui envahit les écrans de télévision comme ceux des cinémas ; entre *telenovela* et film d'auteur, s'établissent d'étranges correspondances : le cinéma

d'auteur peut-il s'approprier un genre popularisé par la télévision et développer son esthétique pour toucher un large public ? L'exemple étudié ici pourrait bien se multiplier dans d'autres cinématographies et les passerelles seront sans doute de plus en plus fréquentes entre les différents médias, internet compris.

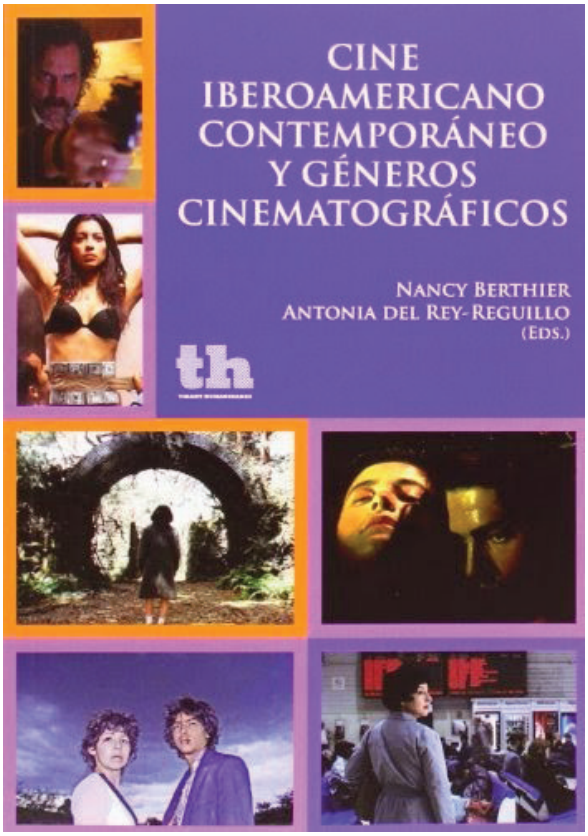
Les trois études de la seconde partie démontrent que le genre est profondément lié à l'actualité. Dans une offre cinématographique *a priori* mondialisée, pourquoi le Brésil, le Mexique et l'Argentine connaissent-ils une recrudescence de *thrillers* ? Parce qu'ils traitent de problèmes locaux : violence, crise, criminalité ou parce qu'ils le font en s'appropriant les codes hollywoodiens pour créer un nouveau modèle ibéro-américain ? L'analyse proposée par A. Fernández de différents films et de leurs schémas narratifs invite à se pencher sur cette hypothèse. S. Díaz revient ensuite sur *La caja 507*, film fondateur des relectures du genre noir que propose Enrique Urbizu, nous rappelant au passage que le genre peut être porteur d'une dénonciation de la corruption qui dépasse les limites de la fiction – tout comme dans le film colombien *Soplo de vida* analysé par A. M. López.

Dans la troisième partie, R. Higueras dresse un panorama, d'hier à aujourd'hui, du cinéma d'horreur, tout en se demandant pourquoi la contextualisation spatiale y est si diffuse : désir d'imiter le modèle hollywoodien ou d'évoquer métaphoriquement des peurs plus universelles que spécifiquement locales ? L'histoire du genre montre pourtant qu'il se développe dans des contextes de crises identitaires nationales : serait-ce le genre du refoulement ? J. Nieto, quant à lui, s'interroge sur un phénomène très spécifique du cinéma hispanique : le film sur la guerre civile. Est-ce un genre ? Difficile de répondre par l'affirmative alors que les films de G. del Toro ont achevé de dynamiter les codes jusque-là en vigueur. Mais ce n'est que lorsque la fonction didactique n'est plus le but premier du film – parce que le temps a passé et que d'autres films s'en sont chargés – que le champ est libre pour l'hybridation, pour emmener la fiction historique sur le chemin de la mémoire, de l'intime, du conte fantastique. Enfin, N. Berthier démonte les ressorts du métadiscours sur le cinéma d'horreur que tient *Tesis*, premier opus du jeune Amenábar qui en 1996 annonçait que le cinéma espagnol pouvait enfin rivaliser avec Hollywood. En faisant des *snuff movies* l'objet de son *thriller*, Amenábar joue sur le couple ambigu fascination/répulsion pour attirer un spectateur en quête de sensations fortes tout en le mettant en garde contre la dérive des images d'horreur.

Les articles de S. García et D. Zavala étudient les nouveaux modes de jeux réalité/fiction : la webcam, l'interview, l'artiste interprétant son propre rôle (comme dans les *Correspondances* entre cinéastes) : tous ces procédés viennent s'intégrer à la fiction, non plus pour générer un doute postmoderne mais comme des outils de plus du langage cinématographique.

Qu'est-ce que le « cinéma pauvre », le « cinéma minimaliste » ? Existent-ils vraiment ou ne sont-ils que des étiquettes faciles pour l'industrie cinématographique et les lois du marché de la distribution ? Les études de M. Bloch-Robin et J. Amiot montrent que les catégories génériques ne servent parfois qu'à tenter de définir l'indéfinissable, de classer l'inclassable : le film d'auteur ou de festival, celui qui précisément ne répond pas aux lois du marché du film, se doit de rentrer dans le moule et se voit vite affublé d'étiquettes génériques discutables.

L'ensemble des travaux s'appuie sur une bibliographie citée avec pertinence et établit surtout de nombreuses comparaisons avec d'autres cinématographies. C'est ce qui fait la force de cet ouvrage qui devrait intéresser les spécialistes de cinéma, hors du seul champ des études ibéro-américaines.


CINE
IBEROAMERICANO
CONTEMPORÁNEO
Y GÉNEROS
CINEMATOGRÁFICOS
NANCY BERTHIER
ANTONIA DEL REY-REGUILLO
(EDS.)
th

Le présent volume s'articule autour de *la mise en scène du féminin* dans les mondes ibériques et ibéro-américains, aux XXe et XXIe siècles. Il comprend huit articles issus de la journée d'étude inter-*axes* du CRIMIC, Arts visuels et IBERHIS, qui s'est tenue à l'Institut d'Études ibériques le 5 juin 2014. Ce dossier propose une réflexion qui s'inscrit dans une démarche transdisciplinaire et dans le sillage des *gender studies,* et il questionne, à partir de différents supports, littéraires et visuels, la représentation du féminin dans le processus créatif, que la femme soit elle-même sujet de son œuvre, ou qu'elle soit l'objet de la création d'œuvres au féminin et au masculin.

Quarante ans après l'éclosion du concept d'écriture féminine, lorsque déferle la troisième vague du courant féministe, de très nombreux événements de l'actualité artistique et littéraire de ces dernières années placent la femme sur le devant de la scène. Et pose à nouveau, forcément, la question brûlante, et tant débattue ces temps-ci, de la théorie du genre, mais, également, celle de la création féminine et de la représentation de la femme dans les arts, tout en relançant les débats sur la différence.

ISSN : 2260-2534

PARIS SORBONNE UNIVERSITÉ

CRIMIC