



Palabras e imaginarios del agua
Les mots et les imaginaires de l'eau

XXV Coloquio AFUE

Editoras

Mercedes López Santiago
Françoise Olmo Cazevielle
Gemma Peña Martínez
Inmaculada Tamarit Vallés

Editorial

Universitat Politècnica de València

Palabras e imaginarios del agua
Les mots et les imaginaires de l'eau
XXV Coloquio AFUE

Editoras

Mercedes López Santiago
Françoise Olmo Cazevaille
Gemma Peña Martínez
Inmaculada Tamarit Vallés

2017

EDITORIAL
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Esta publicación ha sido posible gracias a la ayuda económica de:
Asociación de Francesistas de la Universidad Española (AFUE)

Colección Congresos
XXV Coloquio AFUE. Palabras e imaginarios del agua

Los contenidos de esta publicación han sido evaluados por el Comité Científico que en ella se relaciona y según el procedimiento que se recoge en <http://ocs.editorial.upv.es/index.php/AFUE/XXVColloqueAFUE>

Editores científicos

Mercedes López Santiago
Françoise Olmo Cazevieuille
Gemma Peña Martínez
Inmaculada Tamarit Vallés

Fotografías de portada y contraportada
Antonio Moriel Fernández

Editorial

2017, Editorial Universitat Politècnica de València
www.lalibreria.upv.es / Ref.: 6286_01_01_01

ISBN: 978-84-9048-572-9 (versión CD)
Depósito Legal: V-452-2017 (versión CD)

DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/XXVColloqueAFUE.2016.5999>



XXV Coloquio AFUE. Palabras e imaginarios del agua

This book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NonDerivatives-4.0 International license
Editorial Universitat Politècnica de València <http://ocs.editorial.upv.es/index.php/AFUE/XXVColloqueAFUE>

COMITÉ CIENTÍFICO

Laura Abou Haidar, *Université Stendhal-Grenoble 3 (France)*
Michèle Ballez, *Université catholique de Louvain-Mons (Belgique)*
Jean-Marc Mangiante, *Université d'Artois (France)*
Chantal Parpette, *Université Lumière-Lyon 2 (France)*
Jean-Jacques Richer, *Université de Bourgogne (France)*
Manuel Bruña Cuevas, *Universidad de Sevilla*
Brisa Gómez Ángel, *Universitat Politècnica de València*
Francisco Lafarga Maduell, *Universidad de Barcelona*
Brigitte Lépinette, *Universitat de València*
Fernando Navarro Domínguez, *Universidad de Alicante*
José M. Oliver Frade, *Universidad de La Laguna*
Marta Segarra Montaner, *Universidad de Barcelona*
Alicia Yllera Fernández, *Universidad Nacional de Educación a Distancia*

COMITÉ ORGANIZADOR

Mercedes López Santiago, *Universitat Politècnica de València*
Françoise Olmo Cazevieille, *Universitat Politècnica de València*
Gemma Peña Martínez, *Universitat Politècnica de València*
Inmaculada Tamarit Vallés, *Universitat Politècnica de València*
Sophie Aubin, *Universitat de València*
Mercedes Eurrutia Cavero, *Universidad de Murcia*
Julia Pinilla Martínez, *Universitat de València*

PRÓLOGO

El agua es el hilo conductor de este volumen. Indispensable para la vida; es un elemento simbólico básico de la cultura humana: mitos literarios, imágenes religiosas, elementos culturales asociados al agua están presentes en nuestro subconsciente. Elemento familiar, puede evocar espacios de sociabilidad y de unión; reúne la tradición y las creencias; imagen natural de la pureza, el agua simboliza la renovación, mientras que la representación del agua impura conecta con el mal. Elemento fundamental del universo, pertenece al ámbito femenino y a ella se asocian imágenes de bienestar, nutrición y maternidad. Oscilando entre la vida y la muerte, la fuerza del agua se muestra en las aguas en movimiento del mar y los océanos. Como espacio de viaje, de exploración y origen de la vida, el mar nos alimenta y nos fascina. En torno a nuestro mar Mediterráneo se reúne una diversidad intercultural heredera de una historia extraordinaria y una rica cultura en constante evolución. Purificadora, fuente de vida, curativa, destructora, protectora o regeneradora, múltiples campos léxicos engloban los espacios lingüísticos en torno al agua. Desde una perspectiva aplicada, diversos enfoques sitúan al agua en todos sus estados en el centro de la investigación y la innovación, abriendo así un amplio terreno para la investigación lingüística y traductológica.

Dentro de esta temática presentamos este volumen que reúne la mayor parte de los trabajos presentados en el XXV Coloquio de la Asociación de Francesistas de la Universidad española – AFUE, organizado en el Departamento de Lingüística Aplicada de la *Universitat Politècnica de València* en abril de 2016. La intención de nuestra propuesta temática fue reunir a investigadores e investigadoras de diferentes disciplinas en torno a un tema heterogéneo que permitiera realizar aportaciones diversas con una pluralidad de enfoques, difundiendo así el estado actual de la investigación en el ámbito de los estudios franceses y francófonos y promoviendo el debate sobre aproximaciones y desarrollos metodológicos novedosos en relación con el estudio lingüístico, literario y didáctico. Esta diversidad se vio acrecentada gracias a la participación de autores de diferentes procedencias geográficas (Albania, Argelia, Canadá, España, Francia, Líbano, Marruecos, Rumanía, Rusia y Túnez) que aportan a esta obra una mirada plural al mismo tiempo que enriquecen el resultado que aquí se presenta.

Este coloquio constituyó asimismo la culminación de una productiva etapa que desde 1992 ha dado lugar a 25 coloquios de la Asociación, celebrados en una sede universitaria diferente, todos ellos con un éxito similar en cuanto a participación y resultados. Motivo por tanto de celebración de una actividad fructífera de la AFUE que ha proporcionado a lo largo de todos estos años un foro de encuentro y de debate a los estudiosos francesistas del ámbito universitario y ha dado lugar a un gran número de publicaciones.

Queremos dar las gracias a los conferenciantes plenarios, Francisco Lafarga, Jean-Marc Mangiante y Marta Segarra, y de la mesa redonda, Josefina Bueno y Michèle Ballez, por sus intervenciones enriquecedoras, así como a todos los participantes y expresar nuestra gratitud a la Junta Directiva, al Comité Científico y al Comité Organizador, cuya labor ha sido esencial para la realización de este evento.

El contenido del Coloquio se estructuró en torno a cinco ejes que reúnen los distintos campos científicos de interés de los especialistas participantes: la cultura, la didáctica de la lengua, la lingüística, la literatura y la traducción, estructura que se refleja en este volumen. El conjunto de todas estas aportaciones da cuenta del vigor de la investigación académica difundida por la Asociación de Francesistas de la Universidad Española.

Mercedes López Santiago, Françoise Olmo, Gemma Peña e Inmaculada Tamarit

PROLOGUE

L'eau est le fil conducteur de ce volume. Indispensable à la vie, c'est un élément symbolique essentiel pour l'humanité : mythes littéraires, images religieuses, éléments culturels associés à l'eau sont présents dans notre subconscient. Elle relie la tradition et les croyances ; image naturelle de la pureté, l'eau symbolise le renouveau, tandis que la représentation de l'eau impure est reliée au mal. Élément fondamental de l'univers, elle appartient au domaine du féminin et à elle sont associées des images de bien-être, de nourriture et des images maternelles. Oscillant entre la vie et la mort, la puissance de l'eau se montre dans les eaux mouvantes de la mer et des océans. Espace de voyage, d'exploration et source de vie, la mer nous nourrit et nous fascine. Autour de notre mer Méditerranée se rassemble une diversité interculturelle qui est l'héritage d'une histoire extraordinaire et une culture riche en constante évolution. Purificatrice, source de vie, guérisseuse, destructrice, protectrice ou régénératrice, des champs lexicaux multiples recouvrent les espaces linguistiques autour de l'eau. D'une perspective appliquée, des approches diverses placent l'eau dans tous ses états au centre de la recherche et de l'innovation tout en ouvrant un large éventail pour la recherche linguistique et traductologique.

Dans cette thématique, nous présentons ce volume qui comprend la plupart des articles présentés au XXV^e Colloque de l'AFUE, organisé au Département de Linguistique Appliquée de l'*Universitat Politècnica de València* en avril 2016. Le choix de ce sujet a eu pour but de réunir des chercheurs et chercheuses de différents domaines autour d'un thème hétérogène permettant de réaliser des apports divers à partir d'une pluralité d'approches, afin de diffuser l'état actuel de la recherche dans le domaine des études françaises et francophones et de promouvoir le débat sur des développements méthodologiques innovants en rapport avec les études linguistiques, littéraires et didactiques. Cette diversité a été enrichie grâce à la participation d'auteurs d'origines différentes (d'Albanie, d'Algérie, du Canada, d'Espagne, de France, du Liban, du Maroc, de Roumanie, de Russie et de Tunisie) qui apportent un regard pluriel à l'œuvre que nous présentons.

En outre, ce colloque a constitué le point culminant d'une étape productive qui depuis 1992 a donné lieu à 25 colloques de l'association, tenus dans différentes universités, tous à succès quant à la participation et aux résultats. Cette manifestation a donc représenté l'activité fructueuse de l'AFUE qui a constitué, tout au long de ces années, un forum de rencontres et de débats pour les enseignants-chercheurs et enseignantes-chercheuses de langue française et a également abouti sur un grand nombre de publications.

Nous tenons à remercier les conférenciers pléniers, Francisco Lafarga, Jean-Marc Mangiante et Marta Segarra, et de la table ronde, Josefina Bueno et Michèle Ballez, pour leurs interventions enrichissantes ainsi que tous les participants et nous souhaitons exprimer notre gratitude à la *Junta Directiva*, au comité scientifique et au comité d'organisation pour leur implication dans la réalisation de cet événement.

Le contenu de ce Colloque a été structuré autour de cinq axes comprenant les domaines scientifiques d'intérêt des spécialistes participants : la culture, la didactique des langues, la linguistique, la littérature et la traduction, représentés dans ce volume. L'ensemble de toutes ces contributions rend compte de la force de la recherche scientifique universitaire que mobilise la *Asociación de Francesistas de la Universidad Española*.

Mercedes López Santiago, Françoise Olmo, Gemma Peña et Inmaculada Tamarit

ÍNDICE

COMITÉ CIENTÍFICO	I
COMITÉ ORGANIZADOR	I
PRÓLOGO / PROLOGUE	III
Francisco Lafarga Maduell	1
Historia y <i>petite histoire</i> de la A(PF)FUE	
CULTURA	11
María Isabel Corbí Sáez	13
Le symbolisme de la mer dans <i>Les Plages</i> d'Agnès Varda au miroir de la littérature	
Adela Cortijo Talavera	21
L'eau vivante et l'eau morte dans l'univers féminin du cinéma tunisien: la mer dans <i>La Saison des hommes</i> (2000) de Moufida Tlatli et la salle de bains dans <i>Les Secrets</i> (2009) de Raja Amari	
Margarita García Casado	27
De <i>Mektoub</i> (1970) de Ali Ghanem à <i>Harragas</i> de Merzak Allouache: ce <i>Mare nostrum</i> , mer porteuse de civilisations à une mer tombeau	
Ahmed Haderbache	35
Prise de parole et quête de liberté: les espaces de l'eau dans <i>Aïcha</i> de Yamina Benguigui	
Érika Natalia Molina García	41
Déversement du regard fluide: esquisse d'une méthodologie pour approcher théoriquement le cinéma	
Ana Monleón Domínguez	49
Traversées migratoires: <i>Des étoiles</i> (2013) de Dyana Gaye	
Domingo Pujante González	57
Rites et rythmes de l'eau et du désir dans <i>Mossane</i> de Safi Faye	
Inmaculada Tamarit Vallés	65
La recreation du hammam dans l'univers féminin de Karin Albou	
Santiago Tello Collado	73
<i>Abd al Malik: le fluide vital du rap</i>	
DIDÁCTICA – TIC	81
M^a Dolores Asensio Ferreiro	83
Trilingüismo escolar en edades tempranas.	
Ana Paula De Oliveira	99
Analyse textométrique et lexicométrique de l'eau dans <i>Manon des Sources</i> de Marcel Pagnol	
Benoît Filhol	109
La Méditerranée, un trésor pédagogique	

Zeineb Ghedhahem	117
Cap sur le premier MOOC FOFLE en Afrique francophone pour se (re)mettre à flot	
Isabel Esther González Alarcón	123
El turismo en las dos orillas del Mediterráneo (Andalucía-Norte de Marruecos): Cooperación Transfronteriza entre el Instituto Superior Internacional de Turismo de Tánger (ISITT) y la Universidad de Almería	
Stéphane Ahmad Hafez	131
Comment optimiser les formations ouvertes et à distance ? Le cas de PRO FLE à l'Université Libanaise. «L'eau, goutte à goutte creuse le roc!»	
Maha Mamdouh-Ganem	141
«C'est de l'eau»: la canción francófona, una herramienta eficaz en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la lengua francesa	
Jean-Marc Mangiante	153
Analyse et enseignement des discours sur l'eau en FOS	
Justine Martin	165
Développement des compétences transversales et surtout de la compétence numérique des apprenants dans un projet de télécollaboration entre deux universités du pourtour méditerranéen	
Béatrice Martínez Marnet	175
Les expressions idiomatiques et l'approche actionnelle: l'apprentissage du français langue étrangère à travers les unités phraséologiques qui ont pour thème l'eau	
Mounia Sebane et Oumria Tamba	187
Le FOU pour ne pas naviguer en eaux troubles	
LINGÜÍSTICA	195
Marine Abraham	197
Jeunesse et plage: approche sociolinguistique des publicités contemporaines	
M^a Elena Baynat Monreal	205
El agua como servicio de alojamientos turísticos: análisis léxico de páginas web comerciales en lengua francesa	
Ouafae Benzina	217
Du lexique de l'eau dans <i>Mont-Oriol</i> et <i>Pierre et Jean</i> de Guy de Maupassant	
Cristian Díaz Rodríguez	227
L'eau: inodore, incolore et insipide? Un mensonge phraséologiquement inacceptable	
Oana-Adriana Duță	239
Metaforizaciones conceptuales del agua en español, francés y rumano	
María Nieves Pozas Ortega	249
El agua y sus manifestaciones en el léxico de argot: un estudio comparativo	
Ekatérina Vérézubova	257
Le champ lexical de l'eau et son imaginaire dans les cultures française et russe: une étude comparative	

LITERATURA	265
Tagrid Abood	267
Sensualisation de l'eau: l'exemple du « Bain » dans <i>Au château d'Argol</i> de Julien Gracq	
Olfa Abrougui	275
Les métaphores de l'eau dans l'œuvre poétique de Joachim du Bellay	
Eduardo Aceituno Martínez	285
El agua como símbolo y componente del espacio en los relatos de Maryse Condé	
Irene Aguilá Solana	291
Des eaux qui embellissent: les fontaines dans le <i>Nouveau Voyage en Espagne</i> (1782) de Peyron	
Ioana Alexandrescu	299
El agua en <i>L'Autre Alceste</i> de Alfred Jarry	
Flavia Aragón Ronsano	305
Renata Mauperin, la liberación de la feminidad a través del elemento líquido	
Emma Bahillo Sphonix-Rust	313
Espaces de l'eau: lieux féminins dans la littérature médiévale française	
Luca Barbieri	321
«Je fais l'eau avec ma voix»: Paul Claudel et la (méta)physique de l'eau	
Syrine Ben Amor	329
Pour une lecture croisée des représentations de l'onde dans <i>Bruges-la-Morte</i> de Georges Rodenbach	
Claude Benoit Morinière	337
Images de l'eau dans l'œuvre yourcenarienne	
Dominique Bonnet	345
Maylis de Kerangal: une écriture au cœur de la mer	
David Cases Muñoz	351
Agua, memoria e identidad en <i>Le Voyage des âmes</i> (1997) de Mounsi	
Christiane Connan-Pintado	359
Métamorphoses d'une histoire d'eau en littérature de jeunesse (1865-2004): perspectives scientifiques/littéraires/pédagogiques	
Julie Corsin	367
Silvia Baron-Supervielle ou la poétique de l'eau	
Isaac David Cremades Cano	375
Eau et mémoire chez Marie-Célie Agnant	
Caterina Da Lisca	381
Les paysages aquatiques des symbolistes belges ou les «paysages de l'âme»	
Sylvain David	391
La double fonction de l'eau dans <i>La salle de bain</i> de Jean-Philippe Toussaint	
M. Carme Figuerola Cabrol	401
Metáforas acuáticas en la escritura de Paul Nizan	

Tagirem Gallego García	409
Du terrestre et de l'eau-delà, corruption et spiritualité de l'Inde: approche bachelardienne à l'ambivalence de l'eau dans <i>Le gardien du Gange</i> de Guy Deleury	
Manuel Ángel García Fernández	417
Les rencontres dans l'eau ou près de l'eau dans les lais merveilleux bretons	
Ana Teresa González Hernández	425
<i>La femme au colt 45</i> : un parcours dans l'imaginaire aquatique de Marie Redonnet	
Tomás Gonzalo Santos	433
<i>Fontis nympha sacri</i> . Deidades del agua en el arte y en la literatura francesa	
María Cristina Guijarro Cebrián	441
La thématique de l'eau dans l'œuvre de Driss Chraïbi	
Juan Manuel Ibeas Altamira	449
El agua en el jardín inglés dieciochesco	
Ana Isabel Labra Cenitagoya	455
Neige ardente ou les métamorphoses des éléments dans les littératures maghrébines d'expression française	
Claire Leforestier	467
Fontaines narratives de Jean Giono	
M^a del Carmen Lojo Tizón	475
El imaginario del agua en Rachilde (1860-1953)	
Montserrat López Mújica	481
Visiones literarias del río Ródano: imágenes de un mito	
M^a Teresa Lozano Sampedro	489
La palabra del agua en la narrativa de George Sand: <i>Ce que dit le ruisseau</i>	
Jordi Luengo López	497
El Sena de Marcel Prévost: atracción poética en las aguas del infortunio social	
Sophie Marcotte	505
Le calme après la tempête: le pouvoir symbolique de l'eau dans l'œuvre de Gabrielle Roy	
Maria Maruggi	513
L'eau comme élément symbolique dans <i>La Chartreuse de Parme</i> de Stendhal, dans <i>Les Années</i> de Virginia Woolf et dans <i>Le Guépard</i> de Tomasi di Lampedusa	
Laureta Mema	521
Les métaphores de l'eau dans <i>Les Fleurs du Mal</i> de Charles Baudelaire	
Montserrat Morales Peco y Maria Teresa Pisa Cañete	529
Función y simbología del agua en <i>La guitare</i> de Michel del Castillo	
André Morello	537
Au bord de l'eau, sur l'eau, dans l'eau : les expérimentations de Claudel dramaturge	
Sana M'selmi	543
Lecture croisée du désir dans <i>Hable con ella</i> de Pedro Almodóvar et <i>La Macération</i> de Rachid Boudjedra à travers le motif de l'eau	

Antonia Pagán López	551
L'imaginaire de l'eau dans l'écriture de Maupassant	
Marina Pedrol Aguilà	559
Eaux protéiformes dans <i>Principales Merveilles de la Nature</i> du Chevalier de Mailly	
Eva Pich Ponce	567
Entre Eros et Thanatos : l'imaginaire de l'eau dans <i>L'île de la Merci</i> , d'Élise Turcotte.	
María Victoria Rodríguez Navarro	573
<i>L'Amour à deux visages</i> : el agua en Pernette du Guillet como reflejo del diálogo amoroso	
María Pilar Saiz Cerredá	583
1940 – 1944: «On meurt de soif» mais les eaux sont mortes. La portée symbolique de l'eau chez les écrivains français sous l'Occupation	
Ángeles Sánchez Hernández	589
Les associations thématiques du motif de l'eau dans un roman québécois: <i>HKPQ</i> de Michèle Plomer	
María Custodia Sánchez Luque	597
El agua en <i>La Curée</i> de Émile Zola como reflejo del alma de su protagonista Renée Saccard	
Alexandra Szyman	605
Les mots et les imaginaires de l'eau dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart	
Henry F. Vásquez Sáenz	613
Symbolismo y presencia subversiva del agua en <i>L'Ombre</i> de Venceslao y <i>La Tour de la Défense</i> de Copi	
TRADUCCIÓN	623
María José Hernández Guerrero	625
Retraducción y calidad: el caso de Madame Bovary	
Carlos Martínez Rodríguez	633
Le flux des textes français en Espagne: de <i>Le beau Solignac</i> (1880) de Jules Claretie à <i>La ducha</i> de Mariano Pina (1884)	
Noelia Micó Romero	641
Problèmes de terminologie dans le <i>Plan d'urgence de bord contre la pollution par les hydrocarbures</i> sur la Méditerranée à partir d'une traduction de l'anglais vers le français	

ÍNDICE DE AUTORES

Abood, Tagrid	267
Abraham, Marine	197
Abrougui, Olfa	275
Aceituno Martínez, Eduardo	285
Aguilá Solana, Irene	291
Alexandrescu, Ioana	299
Aragón Ronsano, Flavia	305
Asensio Ferreiro, M ^a Dolores	83
Bahillo Sphonix-Rust, Emma	313
Barbieri, Luca	321
Baynat Monreal, M ^a Elena	205
Ben Amor, Syrine	329
Benoit Morinière, Claude	337
Benzina, Ouafae	217
Bonnet, Dominique	345
Cases Muñoz, David	351
Connan-Pintado, Christiane	359
Corbí Sáez, María Isabel	13
Corsin, Julie	367
Cortijo Talavera, Adela	21
Cremades Cano, Isaac David	375
Da Lisca, Caterina	381
David, Sylvain	391
De Oliveira, Ana Paula	99
Díaz Rodríguez, Cristian	227
Duță, Oana-Adriana	239
Figuerola Cabrol, M. Carme	401
Filhol, Benoît	109
Gallego García, Tagirem	409
García-Casado, Margarita	27
García Fernández, Manuel Ángel	417
Ghedhahem, Zeineb	117
González-Alarcón, Isabel Esther	123
González Hernández, Ana Teresa	425

Gonzalo Santos, Tomás	433
Guijarro-Cebrián, María Cristina.....	441
Haderbache, Ahmed	35
Hafez, Stéphane Ahmad	131
Hernández-Guerrero, María José.....	625
Ibeas-Altamira, Juan Manuel.....	449
Labra-Cenitagoya, Ana Isabel	455
Lafarga Maduell, Francisco	1
Leforestier, Claire.....	467
Lojo-Tizón, M ^a del Carmen.....	475
López Mújica, Montserrat	481
Lozano Sampedro, M ^a Teresa.....	489
Luengo-López, Jordi.....	497
M'selmi, Sana.....	543
Mamdouh-Ganem, Maha.....	141
Mangiante, Jean-Marc	153
Marcotte, Sophie.....	505
Martin, Justine	165
Martinez-Marnet, Béatrice.....	175
Martínez-Rodríguez, Carlos	633
Maruggi, Maria.....	513
Mema, Laureta.....	521
Micó Romero Noelia	641
Molina-García, Érika Natalia	41
Monleón-Domínguez, Ana	49
Morales-Peco, Montserrat y Pisa-Cañete, Maria Teresa	529
Morello, André	537
Pagán-López, Antonia	551
Pedrol-Aguilà, Marina.....	559
Pich-Ponce, Eva.....	567
Pozas-Ortega, María Nieves	249
Pujante-González, Domingo.....	57
Rodríguez-Navarro, María Victoria.....	573
Saiz-Cerreda, María Pilar	583
Sánchez-Hernández, Ángeles	589
Sánchez Luque, María Custodia	597

Sebane, Mounia et Tamba, Oumria	187
Szyman, Alexandra	605
Tamarit-Vallés, Inmaculada	65
Tello-Collado, Santiago	73
Vásquez-Sáenz, Henry F.	613
Vérézubova, Ekaterina	257

Historia y *petite histoire* de la A(PF)FUE

Lafarga Maduell, Francisco

Universitat de Barcelona, lafarga@ub.edu

Resumen

Intento de trazar la trayectoria histórica de la actual AFUE, desde los precedentes (a partir de 1975), pasando por su fundación en 1987 y las dificultades de los primeros años de funcionamiento, hasta la refundación en 1992 y el relanzamiento con unas estructuras similares a las actuales. Se trata de las denominaciones, de las personas (los socios, las diversas juntas directivas), los encuentros (en particular los coloquios), así como el interés por la comunicación entre los socios y la visibilidad de la asociación (a través de la página web, de la revista «Çédille» y de otras vías).

Palabras clave: AFUE; Historia.

Résumé

Cet article est un essai de retracer l'histoire de l'actuelle AFUE, de ses précédents (à partir de 1975), ainsi que de sa fondation en 1987 et les difficultés des premières années de fonctionnement, jusqu'au moment de sa refondation en 1992 et la relance sur des structures nouvelles, qui ont été maintenues pour leur plupart. Le texte fait appel aux diverses dénominations de l'Association, aux personnes (les partenaires, les conseils d'administration), aux rencontres (en particulier les colloques), ainsi qu'à l'intérêt pour la communication entre les partenaires et la visibilité de l'Association (via le site Internet, la revue «Çédille» et autres moyens).

Mots-clés: AFUE ; Histoire.

Abstract

Attempt to trace the history of the present AFUE, from the preceding (from 1975), through his Foundation in 1987 and the difficulties of the first years of operation, until the Refoundation in 1992 and the relaunch with structures similar to the current. The text refers to appellations, to persons (partners, various boards) and meetings (in particular colloquia), as well as interest in the communication between the partners and the visibility of the Association (via the website, the review «Çédille» and other routes).

Keywords: AFUE; History.

Cuando se cumplen veinticinco años de la refundación de la AFUE conviene echar la vista atrás e intentar trazar una historia de la asociación. Con todo, esa historia empezó mucho antes y estas páginas intentan describirla, necesariamente de modo imperfecto por la propia extensión del artículo. Para ello, lo he dividido en tres partes de desigual extensión, destinadas a recordar la prehistoria, la protohistoria y la historia propiamente dicha, dando a estas expresiones un sentido que no coincide con el fijado por los historiadores, pero que me han servido para denominar tres periodos cronológicos sucesivos que guardan relación entre sí.¹

1. La prehistoria (1975-1987)

La historia del asociacionismo en torno a la situación, promoción y defensa del francés en España empieza en abril de 1975, con la constitución de la Asociación Española de Amigos de la Lengua Francesa. Entre los miembros del núcleo fundador se contaban sonados nombres de la vida cultural y profesional del momento –académicos, profesores, abogados, médicos– como Joaquín Calvo Sotelo, Pedro Laín Entralgo, Luis Lamana de Hoyos, Rafael Lapesa, Fernando Lázaro Carreter, Torcuato Luca de Tena, Julián Marías o Alonso Zamora Vicente.

El año siguiente se creó en el seno de la misma una sección de profesores de francés, que englobaba a numerosos docentes de los distintos niveles de la enseñanza, entre ellos, naturalmente, muchos de universidad.

En 1981, según puede leerse en una descripción inserta en el primer número de la revista *Thélème* (a la que luego me referiré) la Asociación contaba con no menos de 2.000 asociados, mayoritariamente profesores, aunque también artistas, escritores, funcionarios y profesionales liberales.

En lo que nos toca más de cerca, la Asociación –aparte de la promoción de la lengua y la cultura francesas, acudiendo a instancias como el Ministerio y la Embajada de Francia– colaboró en la edición de *Thélème. Revista Española de Estudios Franceses*, que fue un intento lamentablemente fallido, por causas económicas y de organización de colaboración – además– entre todos los departamentos de Filología Francesa. De hecho, se publicaron únicamente dos números, que sería interesante y justo recuperar del olvido, en 1981 y –el intervalo lo dice todo– 1986, organizados, respectivamente, por la Universidad Complutense y la Universidad de Oviedo.

Otro momento en esta etapa prehistórica fue el encuentro de profesores celebrado entre Valladolid y el castillo de la Mota (Medina del Campo) en febrero de 1985, donde –entre otras cosas– se trató de planes de estudio, la reforma de los cuales ya se había anunciado y produciría un largo debate, que marcó la siguiente etapa.

Y también en este periodo –aunque al margen del asociacionismo– apareció el *Repertorio de estudios franceses y provenzales en España*, recopilado por Caridad Martínez y yo mismo. Si lo menciono es por su carácter novedoso y porque, andando el tiempo, ese tipo de obra iba a convertirse en uno de los objetivos de la futura APFFUE.

2. La protohistoria (1987-1992)

Nutrida en sus primeros momentos por los profesores universitarios de Filología Francesa que se habían inscrito en la Asociación de Amigos de la Lengua Francesa, la APFFUE propiamente dicha se creó en septiembre de 1987 en una reunión celebrada en el Instituto Francés de Madrid, con escasa asistencia, en la que se redactó el acta fundacional, firmada por cinco personas, se aprobó una primera redacción de los estatutos y –sobre todo– se discutió largo y tendido acerca de la reforma de la enseñanza universitaria y de los nuevos planes de estudio de las licenciaturas promovidas por las comisiones de expertos del Ministerio (en nuestro caso, el llamado Grupo XIII). Este tema, que durante meses y meses fue objeto de intenso debate en las universidades, ocupó la mayor parte del tiempo de las reuniones de la incipiente asociación, marcando de este modo –a mi entender– el carácter corporativo de la misma, que con el tiempo fue incorporando aspectos vinculados con la docencia y la investigación.

¹ Debo agradecer la ayuda prestada, con documentos que me han permitido aportar datos concretos y refrescar la memoria, por Manuel Bruña, Julián Muela y José M. Oliver.

Establecida, pues, el acta fundacional, se procedió a la solicitud de inscripción de la Asociación en el Ministerio del Interior, que no se resolvió favorablemente hasta abril de 1988. Se encargó de todos los trámites Alain Verjat, que era el primer firmante de dicha acta y el convocante de la mencionada reunión fundacional.

Dos meses después de la primera reunión se celebró la segunda, con mayor número de asistentes: en ella se procedió a la elección de la primera Junta Directiva, integrada por Alain Verjat como presidente, Elena Real y Alicia Yllera como vocales, José Ignacio Velázquez como tesorero y Francisco Lafarga como secretario. También se volvió a tratar de las posibilidades de intervención en las decisiones que pudieran tomarse en el Ministerio respecto de los nuevos planes de estudio, en cuanto a criterios de troncalidad, obligatoriedad y opcionalidad, sin olvidar denominaciones, contenidos y porcentajes; y con propuestas y contrapropuestas respecto de posibles licenciaturas distintas de las anunciadas por el Ministerio. Poco se consiguió si se tienen en cuenta la lista definitiva de títulos y las directrices generales de los mismos, que se establecieron en 1990.

Las propias dificultades de la comunicación (todo por correo postal), los retrasos y pérdidas en el abono de las cuotas del casi centenar de miembros, el desánimo causado por el escaso eco ministerial a las propuestas y peticiones emanadas de la Asociación, todo ello hizo que la actividad de la APFFUE languideciera en los últimos meses de su primera etapa. Se imponía una renovación, que se puso de manifiesto en la última asamblea de la misma, en octubre de 1991, uno de cuyos acuerdos –decisivo– fue el firme propósito de revitalizarla con nueva dirección, nuevas ideas y nuevo empuje. Y para ello se emplazó a los asociados a una asamblea y coloquio en la UNED, en abril del siguiente año.

3. La historia (1992-)

Para articular la historia de estos últimos veinticinco años me ha parecido más útil y ameno prescindir de la mera sucesión cronológica y avanzar de un modo temático, planteando –espero que con cierto orden– las diversas cuestiones o aspectos que han caracterizado a la asociación, los proyectos y realizaciones más relevantes, los cambios más apreciables decididos por voluntad propia o impuestos por la fuerza de los acontecimientos.

4. Denominaciones

Creo que pocas asociaciones han cambiado tanto de nombre en un lapso de tiempo relativamente corto. Empezamos llamándonos APFFUE (Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española), nombre que ya tenía desde 1987, y que respondía a la denominación de un área de conocimiento (creada en 1984) y a un criterio gremial.

La refundación o relanzamiento de 1992 no comportó cambios en la denominación: había, sin duda, problemas más urgentes y a nadie le pareció prioritario plantearlo. De hecho, fue la segunda junta, elegida en 2001, la que propuso –y tengo que decir en su descargo que por insistencia mía– la modificación de la denominación como Asociación Española de Estudios Franceses, y no sólo porque el acrónimo resultante era más fácil de pronunciar.² En un agradable marco (un precioso hotel en Villajoyosa y un delicioso atardecer de mayo de 2003) y tras una larga hora de discusión, la propuesta se desestimó por tres votos de diferencia frente a una solución de compromiso, la APFUE (o sea, Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española), fórmula que, en realidad, venía a sancionar una doble realidad: la constatación que algunos miembros de la asociación no pertenecían al área de conocimiento con el código 335, y que más de uno que sí estaba en el área no practicaba totalmente, o de una manera ortodoxa, lo que tradicionalmente se ha denominado «Filología Francesa».

Hubo que esperar otros once años (pues once son los que median entre 1992 y 2003) para que se volviera sobre el mismo asunto, aunque desde un punto de partida distinto. Sucedió en Alcalá en 2014, tras un largo periodo de gestación, y en torno a la amenaza –al final desmentida– de la desaparición de la voz «francesista» del diccionario de la RAE. Una larga exposición previa, vía Gaula, y un debate intenso –aunque no tan largo como el de Alicante– dieron como resultado la modificación del nombre en AFUE (Asociación de Francesistas de la Universidad Española). Se regresaba, aunque por otro camino, al fondo o al espíritu de la propuesta desechada en 2003: tal vez habían cambiado los tiempos y las personas,

² La propia denominación «Estudios Franceses» pareció no gustar a algunos de los asistentes. Los tiempos han cambiado: véase, si no, la denominación adoptada por algunos centros o departamentos para los grados procedentes de licenciaturas en Filología Francesa.

tal vez fuera mayor el poder de convicción del defensor de la propuesta, o tal vez se dieron ambas cosas a la vez. En cualquier caso, la necesaria modificación del artículo 5.2 de los estatutos aclaraba –sin perder de vista dos de las tres acepciones³ del vocablo– qué se entendía por «francesista». ⁴ Con los estatutos en la mano queda abierta la aceptación de historiadores, geógrafos o sociólogos que estén interesados en el estudio de las realidades de sus materias en los países francófonos; al mismo tiempo, no es condición *sine qua non* ser profesor o investigador vinculado a una universidad.

5. Personas

Aunque primero fuimos «profesores de Filología Francesa», luego «profesores de Francés» y ahora somos «Francesistas», los que formamos esta Asociación somos tanto su razón de ser como su finalidad.

La Asociación empezó con pocos efectivos humanos (126 socios), pero el propio aumento –a pesar de todo– del profesorado, las campañas de captación que se han hecho en algunas ocasiones y el convencimiento de las ventajas de pertenecer a ella han hecho que el número de asociados haya experimentado un espectacular crecimiento, más notable en los primeros años: así, se pasó de los 126 de 1992 a los 268 de 1995, o sea, un aumento del 100%. El aumento continuó en los años siguientes, hasta alcanzar el máximo en 2009 (495 asociados), y a partir de aquel momento se inició un lento declive hasta llegar a los 460, que es la cifra de mediados de 2016. Este descenso se ha acentuado por las bajas, resultado algunas por aplicación de los estatutos en el caso de impago de cuota, y otras por el aumento del número de jubilaciones o de cambio de orientación profesional.

Precisamente el incremento de las jubilaciones, tanto forzosas como voluntarias, llevó a la Junta a tener que renunciar a la costumbre de proponer el nombramiento de socios de honor a cuantos compañeros se jubilaran, sujetándose desde hace varios años a lo que disponen los estatutos al respecto.

También conviene recordar a los colegas que nos dejaron, algunos ya jubilados, otros en plena actividad docente e investigadora, privando a la Asociación de su presencia, de su espíritu de colaboración y de su afán por contribuir a la consolidación y progreso de los estudios franceses.

Se ha producido asimismo, y eso es muy buena noticia, la incorporación de numerosos profesores e investigadores jóvenes. Precisamente para fomentar la adhesión y participación de los más jóvenes en las actividades de la Asociación se decidió en 2011 y 2013, respectivamente, establecer ayudas para realización de tesis doctorales y para asistencia a los coloquios propios. Con todo, si bien después de la última modificación del nombre puede decirse que somos todos los que estamos, nos hallamos lejos de estar todos los que somos.

Si, como he indicado más arriba, el potencial humano es necesario, no lo es menos la existencia de órganos de gestión. Las sucesivas juntas directivas que han conducido la Asociación durante estos años han llevado a cabo su labor con entusiasmo, consolidando proyectos anteriores, proponiendo nuevas actividades, en definitiva, iniciativas para adecuar la Asociación a las distintas etapas y aprovechar los recursos disponibles, tanto humanos, como económicos y técnicos.

La primera Junta, elegida en 1992 en la asamblea de la UNED, fue reelegida en 1995 (Las Palmas) y 1998 (Cádiz). Estaba compuesta por Alicia Yllera (presidenta), Francisco Lafarga (vicepresidente), Ana González y Arturo Delgado (vocales) y Julián Muela (secretario-tesorero); dos de sus miembros habían pertenecido ya a la junta anterior, elegida en 1987. La segunda Junta se eligió en 2001 (La Laguna) y fue reelegida también en dos ocasiones: 2004 (Oviedo) y 2007 (Lleida): de la primera solo yo decidí continuar, y para ello tuve que organizar una candidatura, en la que aceptaron integrarse Ángeles Sirvent (vicepresidenta), Manuel Bruña y Doina Popa-Liseanu (vocales) y José M. Oliver (secretario-tesorero). Tres mandatos como presidente (más todo lo que llevaba de antes) y la feliz coincidencia con el inicio de mi jubilación anticipada (y de la condición de profesor emérito) me hicieron desistir de pensar siquiera en un nuevo mandato, por más

³ «1. adj. Que tiene influencia francesa. *Poesía francesista*. Apl. a pers., u. t. c. s. || 2. adj. Que simpatiza con lo francés o lo admira. Apl. a pers., u. t. c. s. || 3. m. y f. Especialista en la lengua y la cultura francesas».

⁴ «Art. 5.2. Son socios ordinarios y de pleno derecho los profesores universitarios e investigadores de centros de investigación o de estudios que, dedicándose al estudio de materias que sean propias de los fines de la Asociación, soliciten serlo. Asimismo, también serán socios ordinarios o de pleno derecho los licenciados y estudiantes universitarios de tercer ciclo que, estando seriamente interesados en el estudio de alguno de los temas específicos para los que se funda la Asociación, soliciten ser admitidos como socios, para lo cual deberán ser avalados por dos socios ordinarios con más de tres años de antigüedad». Dichas «materias propias de los fines de la Asociación», aparecen en el artículo 2 de los mismos estatutos: «Art. 2. El objeto específico de la Asociación es estimular, defender e impulsar en España el estudio e investigación de la lengua, la literatura, la historia, la geografía, las instituciones y, en general, la cultura de los países de habla francesa».

que los estatutos no lo impidieran. Por ello, en la asamblea de la Complutense (2010) se presentó una nueva candidatura encabezada por Manuel Bruña, que contaba con J. Oliver como vicepresidente e incorporaba caras «nuevas»: Loreto Cantón y Brigitte Leguen como vocales y Tomás Gonzalo como secretario-tesorero. Cabe decir, para completar esta descripción, que nunca hubo competencia entre candidaturas, lo cual no significa que siempre se diera la unanimidad en el voto: de hecho, solo en una ocasión todos los votos fueron favorables.⁵

Son también los socios los que básicamente sustentan, con sus cuotas, las actividades de la Asociación. Por ello, se ha podido pasar de los 492,41 € (mejor dicho, las 81.902 pta.) con que se arrancó en 1992, a los 42.843,37 € que arroja el balance económico del año 2016. Y eso a pesar de los gastos ocasionados por las ayudas a congresos y publicaciones, o las destinadas a los socios jóvenes, o los producidos por la ampliación y mantenimiento de los recursos electrónicos.

6. Encuentros

La sociabilidad, como es sabido, es una de las características del género humano, que comparte con otros animales. En el caso de los socios de la A(PF)FUE tal tendencia se manifiesta en particular en las asambleas y los coloquios.

Ya para el acto refundacional de 1992 se pensó, con acierto, hacer coincidir asamblea y coloquio, pensando que son actividades que se complementan y que cooperan para convocar a los socios.

La historia pormenorizada de las asambleas ocuparía más espacio del razonable en esta historia general de la Asociación. La lectura de las actas resulta muy ilustrativa no solo de las realizaciones y propuestas de la Junta Directiva, o de la situación económica, sino también de las preocupaciones de los socios, de sus propias propuestas; permiten asimismo entrever –¿por qué no decirlo?– disparidad de criterios y tensiones.

Los encuentros han propiciado también la movilidad. Ya desde el inicio se pensó en la fórmula de la coorganización entre la propia Asociación y los centros o departamentos, con distinto grado de participación económica –nula en los primeros años por la penuria en que se hallaban las arcas comunes– y de intervención en la toma de decisiones. Por ello los encuentros fueron itinerantes y, además, en algunos casos con varios lugares dentro de la misma sede. Así, en 2003 las asambleas (ordinaria y extraordinaria) se celebraron en el comedor de un hotel de Villajoyosa; el mismo marco, poco académico pero muy sociable, fue el de la asamblea de Salamanca, en un restaurante de La Alberca, y de Almería, en otro de Aguadulce. Otros cambios de lugar fueron los que se produjeron en el encuentro de La Laguna, con la sesión de clausura en el Liceo Taoro de La Orotava; o en el de Oviedo, parte del cual se desarrolló en la antigua Universidad Laboral de Gijón; o en el de Castellón, donde la asamblea se hizo en el salón gótico del castillo de Peñíscola. Lo mismo ocurrió en Zaragoza, pues la asamblea tuvo lugar en la Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación de Huesca, o en Jaén, donde algunos actos y la asamblea se celebraron en el palacio de Jabalquinto de Baeza, o en Almería, con el traslado de los bártulos al castillo de Roquetas de Mar. En el caso de Valladolid no salimos de la ciudad, aunque lo parecía, ya que nos trasladamos en barco al Museo de la Ciencia, donde se celebró la última sesión. En rigor, el único coloquio organizado conjuntamente por dos universidades fue el de 2012, con actos repartidos entre la Universitat de Barcelona y la Universitat Autònoma de Barcelona.

Por otra parte, los coloquios han sido en ocasiones el marco para rendir homenaje a compañeros con motivo de su jubilación. Así ocurrió en el de 2004 en Oviedo con M^a Aurora Aragón, en el de 2005 en Valladolid con Francisco J. Hernández, en 2010 en la Complutense con Javier del Prado y en 2012 en Barcelona conmigo mismo. Además, como el coloquio de Zaragoza coincidió con el acto de investidura de doctor *honoris causa* de Alicia Yllera, resultó también una celebración con muchos de nosotros presentes en un día tan trascendente para ella.

⁵ Tengo que añadir que la primera Junta y más, si cabe, la segunda fueron reuniones de amigos. De la primera recuerdo los viajes a Madrid, donde nos reuníamos normalmente en dos ocasiones entre asamblea y asamblea: como yo solía viajar en el tren nocturno, llegaba muy temprano a Chamartín, con lo cual podía ir tranquilamente en metro hasta Moncloa y de allí bajar caminando por el parque del Oeste hasta la UNED en Senda del Rey. Las reuniones eran muy amenas, de trabajo pero también de conversación amistosa, favorecida por los largos ratos que debíamos dedicar a doblar convocatorias, a ensobrar boletines y a pegar etiquetas con direcciones. Nos daba la hora de la comida, que muchas veces, por insistencia del tesorero (por ahorrar, más que nada), hacíamos en la cafetería de la Facultad: eso sí, en un comedor reservado para profesores donde ponían un menú aceptable y a precio módico. Con la segunda Junta el *modus operandi* cambió: como nos habíamos modernizado todos (incluso yo) podíamos comunicarnos por correo electrónico, funcionaba el sistema de los corresponsales en los centros, el proceso de envíos se había simplificado: en fin, que no fueron necesarias tantas reuniones presenciales. Con todo, siempre había una entre asambleas, y nos propusimos ir cambiando de sede, por aquello de huir del centralismo madrileño, además de favorecer el turismo interior. También nos permitía hacer reuniones más prolongadas y distendidas, aprovechando distintos momentos del día. En cualquier caso, a pesar del trabajo y la responsabilidad, recuerdo esos años con mucho cariño.

Los coloquios, ¡qué duda cabe!, han sido uno de los motores de la Asociación. A la itinerancia ya señalada hay que agregar otras consideraciones y algunas cuestiones que fueron planteándose a lo largo de los años.

En primer lugar conviene señalar que el número de participantes ha sido siempre razonablemente elevado, con oscilaciones debidas a hechos coyunturales. Eso no impidió que en varias ocasiones (y la primera ya en 1994) se planteara por algunos socios la conveniencia de celebrar coloquios bianuales; pero el hecho de que igualmente debía convocarse la asamblea aconsejó seguir con la frecuencia anual, por lo menos mientras no descendiera de modo alarmante el número de participantes... y se han celebrado ya veinticinco. También se planteó en varias ocasiones si el coloquio debía reservarse a los socios o abrirse a participantes externos; no llegó a tomarse decisión alguna al respecto, dejándose la decisión al criterio de los organizadores de cada coloquio. De hecho, el primero en el que participaron comunicantes ajenos a la Asociación fue el de La Laguna en 2001, situación que se ha repetido en los coloquios siguientes. También se ha dejado siempre al criterio de los organizadores la adopción de la temática del coloquio, aunque con el ruego de que fuera amplia, de modo que no impidiera la participación de todos los socios que lo desearan.

La implicación de la Asociación en los coloquios se ha traducido asimismo en las aportaciones económicas tanto a la organización de los mismos como a su publicación; esas ayudas, que no se aprobaron hasta 1998, tuvieron también como consecuencia que se liberara a los socios del abono de la cuota de inscripción, reservada luego únicamente a los no socios. Cabe decir que en 2010, recogiendo las experiencias de los organizadores y otros temas planteados en las asambleas, la Junta Directiva estableció un protocolo que pudiera servir de guía para futuros encuentros.

Y no podía olvidar el mencionar los complementos preparados por los organizadores: las visitas culturales y las cenas. Algunas son para mí memorables, por lo novedosas o sorpresivas, o por lo espectaculares. Así, los paseos en barco en Valladolid y Huelva; el recorrido por el románico de La Rioja (bajo la lluvia, eso sí); la visita del Jardín Botánico de Gijón; las salidas ya mencionadas –mitad trabajo mitad asueto– en Almería, Jaén, Castellón... y algunas otras excursiones que me dejo en el tintero. Y qué decir de los ágapes, más recordados por la compañía que por la gastronomía, pero recordados al fin. Por las sorpresas que depararon me vienen a la memoria la cena de La Laguna, con el nombramiento de las «mises» y los «místeres» del coloquio; o la de Logroño, que aquello parecía una boda, con baile incluido; o la de Alcalá, con la grata sorpresa de la cantante que nos hizo tararear canciones de nuestros recuerdos; o la de Almería, con la demostración de danza por parte de profesionales y *amateurs*.

Además de los coloquios anuales propios, la Asociación ha colaborado en la organización y/o en la publicación de resultados de los coloquios internacionales de Lingüística Francesa, que van ya por la undécima edición, así como en coloquios celebrados con otras asociaciones, de los que se han llevado a cabo seis hasta el momento.

7. Comunicación

La comunicación, esencial para el buen funcionamiento de cualquier empresa en común, fue preocupación de la Asociación y de su Junta Directiva desde los inicios. Una de las primeras herramientas que se activaron fue el *Boletín*, que yo mismo había propuesto en la etapa protohistórica y que se planteó en serio y se decidió en la asamblea de 1993. De hecho, el primer número apareció en mayo de ese año y fue saliendo anualmente hasta 1997 (con el nº 6). Constaba de secciones fijas (acta de la última asamblea, movimiento de socios, reseñas y anuncios de coloquios y actividades, relación de tesis defendidas, mención de revistas y grupos de trabajo, resumen de publicaciones recientes). Las dificultades de su elaboración, pues en gran parte dependía de las informaciones facilitadas por los socios, el coste económico que suponía y lo engorroso de su envío, decidieron a la Junta a suprimirlo, con la esperanza de que pronto podrían incluirse sus contenidos en una proyectada página web que, de hecho, no fue realidad hasta 2002.

También para facilitar la comunicación entre los socios y la Junta Directiva se creó en 1995 la figura del corresponsal (o, como se denominó al principio, coordinador de información) con el encargo de comunicar a la Junta las actividades de su centro o departamento vinculadas con los estudios franceses. Con el tiempo se les pidió también a los corresponsales que se ocuparan de transmitir a sus compañeros las informaciones o los envíos postales procedentes de la Asociación.

Y, tercer elemento en la línea comunicativa, en 2004 se creó la lista de difusión Gaula, integrada en RedIRIS, que ha servido para garantizar una comunicación ágil y rápida desde la Junta Directiva hacia los socios y de los socios entre sí, sirviendo de escaparate para anunciar congresos, actividades y publicaciones, y de foro donde compartir opiniones y

mantener debates. Como sabemos, ha habido en ocasiones debates que han degenerado en un largo rosario de dimes y diretes, no siempre de interés general; mientras que en otras la impericia o el descuido han hecho que se colaran comentarios o noticias de índole personal, cuando no íntima.

8. Visibilidad

La visibilidad ha sido uno de los grandes retos a los que se ha enfrentado la Asociación y –a tenor de los resultados– parece que se ha cumplido.

El primer frente fue el de recopilar y hacer pública la labor investigadora en torno al francés. En realidad, la primerísima versión de un catálogo o repertorio bibliográfico es anterior a la propia creación de la Asociación e 1987: se trata del *Repertorio de estudios franceses y provenzales en España*, que reuní con mi compañera y amiga Caridad Martínez. El propio título refleja, a mi entender, el espíritu abierto de la empresa, su independencia respecto de cualquier área de conocimiento y de cualquier grupo profesional. Por tal motivo se hallan también en sus páginas trabajos de investigadores no vinculados a la Filología Francesa o a los Estudios Franceses. Conviene añadir que fue una obra hecha a mano, con la información circulando por correo postal.

Parece que los esfuerzos no fueron en balde y que el repertorio –con todas sus carencias o, mejor, sus ausencias– resultó útil. De hecho, la idea de continuarlo y ampliarlo fue unas las primeras decisiones tomadas por la Junta de 1992; así, en 1994 apareció un volumen que recogía los contenidos del de 1987, con adiciones hasta 1993 y con una nueva presentación e índices, preparado por Alicia Yllera y Julián Muela, en el que aparecían también los nombres de los recopiladores del primero. El título, para adecuarlo a la realidad de la Asociación en el seno de la cual se publicaba, se cambió por el de *Repertorio de estudios franceses en la Universidad española*, que es el mismo que presentó en 2003 una nueva edición, esta vez a cargo únicamente de A. Yllera y J. Muela, que recogía lo comunicado por los autores para el periodo 1993-2000.

Obviamente, una recopilación de esas características con un complejo sistema de claves temáticas, tenía más su lugar –según avanzaban los tiempos– en una base de datos en línea que en un volumen en papel. Por eso se decidió integrar todo lo recopilado en la página web que ya se había creado, actualizando de paso los datos. El proceso de trasvase resultó más complejo de lo previsto y la comunicación de los datos por parte de los socios más lenta de lo razonable: de hecho, no pudo ponerse totalmente en acceso abierto hasta 2008, esta vez con la denominación de *Catálogo Hispánico de Estudios Franceses*, que tenía la ventaja de dar un acrónimo pronunciable y, además, con significado. Pero, una vez más, una buena idea se ha visto empañada por la relativa colaboración de quienes debían estar más interesados en que el catálogo fuera completo, pues de lo contrario no cumple su cometido.

Algo parecido ha sucedido con el directorio de socios. Durante unos años, en el periodo de existencia del *Boletín*, se incluyeron en él los datos personales mínimos de los socios que iban incorporándose. Una vez cerrado el *Boletín* (1997), se pensó en publicar un directorio general en formato libro. Hubo para ello que solicitar nuevos datos a los socios (tanto a los nuevos como a los antiguos), pues el formato de la ficha se había modificado. El trabajo de recuperación de datos y de edición del directorio, que corrió a cargo de Doina Popa-Liseanu, se fue alargando en el tiempo más de lo debido por las causas apuntadas y no apareció hasta mayo de 2003.

El largo periodo de gestación hizo que su aparición siguiera a la apertura de la página web, en la que debía integrarse naturalmente la información que contenía. La página web ha sido la realización estrella, no solo por su complejidad, sino porque asegura la mayor visibilidad a la Asociación y a todo lo que hace y representa. También su prehistoria fue larga, pues ya en 1996 se planteó en asamblea la necesidad de establecerla, aunque hasta 2002 no estuvo operativa, gracias al esfuerzo de José M. Oliver. Se incluyeron en ella paulatinamente las herramientas de información y difusión ya aparecidas en otros formatos, como el repertorio de estudios, el directorio, así como información sobre actividades de la propia Asociación y de sus miembros. La página, por supuesto, ha ido evolucionando, ganando en imagen, presentación, contenidos y prestaciones.

La creación de una revista propia de la Asociación no fue, al contrario, un asunto considerado urgente durante sus primeros años de vida. Tal vez el fracaso de la primera *Thélème* aconsejaba meditar muy bien la posibilidad de creación de una revista propia, habida cuenta –por otra parte– que en el ínterin habían visto la luz varias revistas de la especialidad. De

hecho, incluso se llegó a plantear en la asamblea de 1997 aplazar su hipotética puesta en marcha. Hasta 2001 no se propuso en firme estudiar su viabilidad, creándose al efecto un grupo de trabajo, que el año siguiente ya pudo presentar resultados concretos: carácter digital, denominación, contenidos, comité editorial, etc. Finalmente, en 2005 salió el primer número de *Çédille. Revista de estudios franceses* y, desde entonces, puntualmente en el mes de abril, se abre el acceso a una nueva entrega. Cuando la revista tenía ya cierto recorrido se creó una serie de Monografías, también en formato electrónico, que consta en la actualidad de cinco volúmenes. Gracias a sus propios méritos, pero también –y mucho– al tesón y buen hacer de su director, J. M. Oliver, *Çédille* goza de numerosos reconocimientos y está incluida en los principales índices y directorios. Su crecimiento, favorecido a buen seguro por su indexación, ha sido espectacular: de los siete artículos del nº 1 (2005) se ha pasado a los 43 del nº 12 (2016).

La publicación de los coloquios contribuye asimismo a proyectar y hacer visibles nuestros trabajos, por más que esa vía de publicación sea poco o nada valorada por las agencias y comisiones de evaluación. Un paso notable en la visibilidad de estas obras colectivas ha sido la incorporación de las mismas a un portal de prestigio. Al no llegar a buen puerto la propuesta presentada a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en 2008 se planteó a Dialnet, que aceptó incluir nuestros coloquios siempre que se facilitara una versión digitalizada y se obtuvieran las autorizaciones de los editores o derechohabientes. Una vez cumplidas todas esas formalidades se incorporaron en 2012 los primeros volúmenes, y en los años sucesivos se han agregado los disponibles, una vez cumplidos esos trámites. Lo mismo se ha hecho con los volúmenes de actas de los congresos de Lingüística Francesa.

9. Profesión

El sesgo netamente gremial que adoptó la Asociación desde sus inicios ha hecho que la preocupación por la formación y estabilidad laboral del profesorado, así como la situación de los estudios de Filología Francesa sea una cuestión recurrente tanto en las asambleas como en diversas iniciativas que se han adoptado. Al mismo tiempo, ha sido constante la inquietud por el estado del francés en los demás niveles de la enseñanza. En este sentido, cabe destacar las relaciones que se han mantenido con otras asociaciones y entidades, así como la integración de la AFUE en la Federación de Asociaciones de Francés.

En lo que respecta a la enseñanza universitaria, que es nuestro ámbito profesional, el debate sobre la realidad de los estudios está presente desde la propia creación de la Asociación en 1987, ante la inminencia de una nueva reforma de la enseñanza superior, con la creación de nuevas titulaciones. Aun cuando poco se pudo hacer de manera conjunta, debido a las soluciones que cada centro o departamento hubo de adoptar para adaptarse a la nueva situación, una vez aprobados los distintos planes de estudios se llevó a cabo toda una labor de recogida de datos sobre la situación en cada universidad, con lo que finalmente pudo lograrse un mapa bastante fiel de la misma. Y más adelante se reavivó el debate con motivo de la aplicación del EEES y la creación de los grados. En todo este proceso de dinamización y recogida de datos jugaron un papel primordial, por parte de la Junta, Ana González, Ángeles Sirvent y Manuel Bruña. Como muestra de esa preocupación general, en varios encuentros se han previsto sesiones de exposición y debate acerca de la situación de los estudios.

En el ámbito profesional pueden situarse asimismo las gestiones y contactos habidos con varias representaciones de países francófonos y, en particular, con la Embajada de Francia: tras varios años de desencuentros o de falta de comunicación se reanudaron los contactos con los Servicios Culturales de la Embajada y en particular con el *attaché* de cooperación lingüística de turno. Por lo que mí respecta, guardo muy buen recuerdo del trato con Yannick Rascouët, Fabienne Lallement y, ya en el último año, con Pascal Sanchez. La colaboración de la embajada se tradujo en ayudas –directas o indirectas– a la organización de actividades de la Asociación (y así consta en los resultados de las mismas) y en presencias en coloquios y encuentros.

10. Colaboraciones

Una vez consolidada, la Asociación se propuso, a través de su Junta Directiva, crear contactos y principios de colaboración con otras asociaciones. Así, en 2004 se estableció un convenio de colaboración con la SHF-*Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur*, que era –aunque en negativo, podría decirse– la contraparte de nuestra Asociación

en Francia. El acuerdo se hizo bajo los auspicios de la Embajada, a partir de una entrevista mía con el embajador, y se vio favorecido, como tantas veces ocurre, por una relación personal, que tenía con el entonces presidente de la SHF, Jacques Soubeyroux. La principal consecuencia del acuerdo fue la convocatoria de coloquios bilaterales, que debían celebrarse trianualmente. El primero de ellos, en efecto, tuvo lugar en Sevilla a finales de 2006 y resultó muy concurrido; menor asistencia, sin embargo, registró el organizado en la ENS de Lyon en 2008, organizado por la contraparte francesa.

Mientras tanto se habían establecido vínculos con la joven APEF-*Associação Portuguesa de Estudos Franceses*, a partir de un primer encuentro personal con Ana Clara Santos, una de las promotoras, y de las más activas, de su asociación. La voluntad de colaboración se afianzó en Sevilla, durante el coloquio ya mencionado entre la APFUE y la SHF de 2005, y se concretó el año siguiente con la participación de varias colegas portuguesas en una mesa redonda sobre situación de los estudios de francés en ambos países, en el marco del coloquio de Huelva y en el establecimiento de coloquios conjuntos bianuales el primero de los cuales se celebró en Faro en 2007 y el segundo en Barcelona en 2009.

Puesto que la frecuencia adoptada para cada coloquio conjunto hacía que en 2011 coincidieran ambos encuentros, se acordó que fueran a tres bandas en lo sucesivo, y así nacieron los coloquios de Faro de ese año, con una participación que sorprendió a los organizadores, y el de Santiago de 2014.

También en el ámbito de la colaboración debe mencionarse la que se inició en 2005 con la *Association Internationale d'Études Québécoises* con el objeto de canalizar las candidaturas españolas a las becas para estancias en Quebec; con todo, parece que se ha interrumpido en el último año, al no haber recibido la solicitud que cursaba dicha asociación.

11. Final

La historia de la asociación a partir de 1992 está marcada por un innegable avance en los distintos ámbitos o líneas de actuación previstos, en una mayor visibilidad, gracias –entre otras cosas– a la creación de la página web, a una más fluida comunicación, tanto entre la Junta Directiva y los asociados como entre los propios miembros (a través de *Gaula*). También ha crecido durante todos estos años el número de asociados y, gracias a sus cuotas, así como a una relativa contención del gasto, la Asociación cuenta con una saneada economía. Con todo, le quedan todavía algunos asuntos pendientes: si en el plano de la investigación los logros en el ámbito de la Filología Francesa –o de los Estudios Franceses– son obvios (con numerosas publicaciones, frecuentes coloquios, revistas especializadas y cada vez mejor situadas en las listas de índices de impacto: o sea, una visibilidad cada vez mayor), en el de la docencia está claro que se ha ido perdiendo no solo el lugar que se tuvo en el pasado, sino incluso visibilidad, al no aparecer siquiera en las denominaciones de algunos grados, y no por desidia de sus promotores, sino por exigencias de programación y de expectativas de resultados.

Soy consciente de que el recorrido que he realizado es apresurado e incompleto, y que la Asociación merece mayor atención y mejor trato. La historia, la gran historia queda, pues, por escribir, con más datos, más concreciones, mejores argumentos. A esa tarea puede contribuir el archivo de documentos que se ha reunido y que se custodia en la Universidad de Alicante, junto con programas, carteles e imágenes.

CULTURA

Le symbolisme de la mer dans *Les Plages* d'Agnès Varda au miroir de la littérature

Corbí-Sáez, María Isabel

Universidad de Alicante, maribel.corbi@ua.es

Resumen

La cinescritura de Agnès Varda ha transgredido numerosas barreras y abierto nuevos caminos en el séptimo arte. Les plages (2008) constituye un ejemplo claro de relato de arte y de ensayo, complejo, creado como una especie de collage, con efecto de caleidoscopio, en el que la cineasta ofrece un juego narrativo fílmico prolijo que seduce y atrapa al espectador lector cómplice. Este filme presenta un interés especial dado que si, efectivamente, hace un balance de una vida dedicada al cine y a las artes, si constituye asimismo de forma evidente una celebración del séptimo arte y un homenaje a numerosos amigos cineastas, ilustra también hasta qué punto el cine no puede concebirse sin las interinfluencias entre las artes. Nuestro análisis del simbolismo del mar descansa precisamente sobre un estudio del juego intertextual que Les plages establecen con la literatura.

Palabras clave : *Varda*; *Les plages (2008)*; *Mar*; *simbolismo*; *Intertextualidad*; *Literatura*; *Paul Valéry*.

Résumé

La cinécriture d'Agnès Varda a transgressé bien des barrières et ouvert de nouveaux chemins dans le septième art. Les plages (2008) constitue bien un exemple de récit d'art et d'essai, complexe, créé comme une espèce de collage, à effet de kaleidoscope, où la réalisatrice offre un jeu narratif filmique prolixe qui séduit et attrape le spectateur-lecteur complice. Ce film s'avère d'un intérêt spécial car si, effectivement, il fait le bilan de toute une vie dédiée au cinéma et aux arts, s'il constitue en toute évidence une célébration du septième art et un hommage à de nombreux amis cinéastes, il illustre jusqu'à quel point le cinéma ne peut être conçu sans les interinfluences entre les arts. Notre analyse du symbolisme de la mer repose précisément sur une étude du jeu intertextuel que Les plages établissent avec la littérature.

Mots-clés : *A. Varda*; *Les plages (2008)*; *Mer*; *Symbolisme*; *Intertextualité*; *Littérature*; *Paul Valéry*.

Abstract

Agnès Varda's cinécriture has transgressed many frontiers and has opened new paths in the seventh art. Les plages (2008) appears to be a very valid example of an art and essay cinema, complex, created as a kind of collage, with kaleidoscope effects, where this woman filmmaker offers a prolix film narrative play which seduces the complicit spectator reader. This film presents a special interest in so far it constitutes not only a balance of a whole life devoted to the cinema and the arts, a clear celebration of the seventh art, an homage to numerous Agnès Varda's film directors friends, but it also gives the measure to what extent the cinema must be considered taking into account the interrelations between arts. Our study on the sea symbolism bases precisely on the intertextuel play that Les plages establish with literature.

Keywords : *A. Varda*; *Les plages (2008)*; *Sea*; *Symbolism*; *Intertextuality*; *Literature*; *Paul Valéry*.

[...]

Il roule par la brume, ancien et traverse
Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr ;
Où fuir dans la révolte inutile et perverse ?
Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur !
(Stéphane Mallarmé)

Un beau vers renaît, indéfiniment de ses cendres, il redevient comme l'effet de son effet, cause harmonique de soi-même
(Paul Valéry).

Au premier abord *Les plages* semble constituer le voyage « en arrière » d'une vie, une suite rétrospective de portraits et d'autoportraits, une « rêverie autobiographique » d'une réalisatrice constamment au-devant d'une avant-garde. Si le jeu de miroirs dans lesquels se projette la protagoniste dans le générique¹ pourrait faire penser que le texte filmique va tourner autour d'elle, le spectateur complice, cependant, comprend très vite dès les premières minutes que cela ne peut être qu'une illusion. Agnès Varda nous offre d'ailleurs à l'aide de divers cadrages des images d'elle-même voilées, incomplètes ou déformées², ou encore exprime des paroles qui invitent le spectateur lecteur à soupçonner que ce film est beaucoup plus qu'un récit de vie, qu'il va s'agir d'une aventure textuelle dépassant les frontières entre les arts. En effet, s'il est un aspect incontournable de cette œuvre filmique, c'est bien qu'elle met en évidence le caractère polyvalent de son auteure, sa formation plurielle très solide, son dévouement à diverses disciplines artistiques, et sa passion pour la littérature. L'analyse du symbolisme de la mer dans cette œuvre ne peut s'entrevoir et s'apprécier en tournant le dos à certains textes artistiques, en général, et littéraires, en particulier ; des textes qui ont marqué l'imaginaire de la cinéaste comme nous aurons l'occasion de le développer.

Dans *Les Plages*, Agnès Varda rend compte de sa formation depuis les temps de l'école du Louvre, de ses lectures, des moments, des rencontres et événements qui ont marqué sa trajectoire professionnelle, d'abord comme photographe puis comme réalisatrice et finalement comme artiste intégrale. Elle revisite ses textes filmiques, ceux de ses amis cinéastes de la Nouvelle Vague ou encore ceux de la Rive gauche, les commente, mentionne certains amis artistes qui ont contribué à l'inspirer et à enrichir son œuvre, élabore des réécritures filmiques d'autres œuvres d'art, insère des séquences de certaines de ses installations, etc. Cette œuvre – un « postscriptum » selon Maxime Scheinfeigel (2009 : 197) – dévoile au rythme des caprices de la mémoire de la réalisatrice, des instantanées de sa vie, de celles de ses amis, ses émotions et les passions vécues... Pourtant nous considérons que dans ce richissime longmétrage – un chef d'œuvre pour nombre de critiques – le caractère testimonial d'un récit de vie n'est certes que l'aspect le plus superficiel et correspondrait à un premier niveau de lecture.

Ses films précédents l'attestent. Sa cinécriture se veut en rupture constante avec un cinéma commercial, en refusant la tentation des récits traditionnels élégants – eux, fondés sur cette vocation séculaire mimétique et référentielle –, en pratiquant cette mixité des genres recherchée par un cinéma d'avant-garde, en fondant l'imaginaire et le réel, en exploitant les jeux du champ et du hors champ aussi bien visuel que sonore, en jouant sur le potentiel novateur de certains codes spécifiques, parmi beaucoup d'autres éléments définitoires³. Or s'il est un aspect incontournable dans les

¹ Cf. séquence (00:00-05:39). Le film commence par un jeu de miroirs réels et tangibles dans lesquels l'image complète d'Agnès Varda se dévoile constamment, cédant le protagonisme à la mise en scène du tournage proprement dit sur une plage avec les membres de l'équipe, ou encore à la mer lors de cadrages très significatifs. Cette réflexion de son visage ou d'une partie de son corps sur un miroir que la caméra filme constitue des jeux qui reviennent souvent dans ses films et acquièrent différentes portées et nuances. À commencer par la captation de l'« instant prégnant » à l'instar du peintre ou du photographe dans la technique du portrait ou de l'autoportrait, puis l'exploitation du miroir pour marquer la dualité de l'être et la vanité de toute tentative de saisie identitaire, ou encore le recours à l'autoportrait cinématographique à l'aide des miroirs cadrés par le viseur de la caméra pour marquer certains jeux énonciatifs (la réalisatrice participant comme personnage du récit), parmi beaucoup d'autres finalités. Pour ce qui est du dispositif du miroir et de la réflexion partielle de la réalisatrice voir l'intéressante étude d'Esteve Riambau, « La caméra et le miroir » (2009 : 135-143).

² Cf. l'utilisation d'un miroir abîmé par le passage du temps où la réflexion de l'image de la réalisatrice est complètement brouillée et déformée par les tâches noires : (cf. par exemple, plan 01:54).

³ Il est fort connu qu'Agnès Varda n'apprécie pas beaucoup qu'on la définisse comme « la grand-mère de la Nouvelle Vague » puisqu'elle a toujours revendiqué un chemin personnel dans le cinéma d'art et d'essai qu'elle a pratiqué tout au long de sa profession. Pourtant, il faut situer ses débuts aux côtés de réalisateurs du cercle de la Rive Gauche (Alain Resnais, par exemple) et autour de ses amis les jeunes turcs (les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma*) qui donneront lieu à la Nouvelle Vague. Si, effectivement, chaque groupe revendiquait différents types d'innovations, la conception du septième art qu'ils ont défendue s'érige contre un cinéma commercial, de grands budgets et de vaste production, tourné dans d'immenses studios. Ce nouveau cinéma de la fin des années cinquante qu'ils revendiquent sort dans la rue, caméra à l'épaule, ose affronter les difficultés du traitement de la lumière naturelle, cherche à présenter le vécu des personnages, leurs processus introspectifs, se plonge dans le monde des perceptions, des sensations et du souvenir, et se propose de retransmettre des émotions et impressions qui dérivent de l'expérience individuelle. Ce ne sont plus

films de Varda, et très particulièrement dans le cas de celui qui occupe notre analyse, c'est bien celui d'exploiter un langage filmique qui a conscience de soi, qui dans ce retour sur soi qu'il effectue, dévoile les mécanismes de sa production, de sa création, de la réception et surtout son caractère textuel et les jeux intertextuels qui s'y déploient. Cette réflexion de soi si pratiquée dans le cinéma d'avant-garde – un élément définitoire de celui-ci, d'ailleurs – donnant lieu au discours métacinématographique qui devient le miroir où se reflète toute son œuvre⁴.

Grâce aux premières minutes du film et au titre qui l'accompagne, les spectateurs avisés prennent conscience du jeu établi dès le paratexte et du pacte de lecture. *Les plages* présentent des espaces maritimes très importants dans la vie de la réalisatrice. Pourtant à un deuxième degré, elles sont d'une toute autre nature, ce sont celles qui reçoivent les « vagues textuelles » qui entrelacent le récit. Et, puisqu'il en va de plages, de vagues, il en va également de « mer ». Une mer dont le caractère symbolique ne peut échapper au spectateur complice qui partage un certain bagage culturel et littéraire avec la réalisatrice. Ce n'est pas un hasard que vers la moitié du film un fragment du *Cimetière marin* de Paul Valéry soit récité par cœur par Andrée Villard, malade d'Alzheimer, – veuve de Jean Villard, le directeur du Théâtre National Populaire, un grand ami de la réalisatrice. La récitation de ces quelques vers et, de ce fait, la présence du célèbre poète de Sète jouent à notre avis un rôle fondamental dans cette œuvre filmique, puisque comme nous le verrons dans notre analyse, ce sont les thèses de Paul Valéry sur la création et l'art qui sont interpellées. Cette rêverie « autobiographique » peu conventionnelle, cette aventure textuelle que constitue *Les Plages* tisse un discours sur la question de la présence de l'« auteur/créateur » dans l'œuvre d'art⁵.

Du retour et la visite à la maison de naissance de Bruxelles occupée depuis des décennies par de nouveaux propriétaires, le bond en arrière à l'hommage reçu pour *La Pointe courte* (1955) qu'on lui rendit dans la capitale et le saut à la plage de Sète nous semblent très significatifs. « Je retourne à cette plage en arrière comme dans tout ce film » affirme la narratrice. Sète en fait a constitué le point de départ de nombreuses expériences qui auront une répercussion sur tout son devenir aussi bien personnel que professionnel. La séquence de la plage de Sète, une plage et une ville à laquelle elle reviendra souvent, est dans ce sens très révélatrice. C'est ici qu'elle a décidé de prendre son indépendance, qu'elle a perdu l'innocence nous dit-elle, mais c'est aussi ici qu'elle a pris conscience que le cinéma doit rompre avec sa vocation de représentation (ce qu'elle va illustrer en rappelant et reprenant des séquences du tournage de la *Pointe courte*). Si la séquence des trapézistes sur la plage est importante parce qu'elle fait allusion aux origines du cinéma comme spectacle, elle l'est d'autant plus à notre avis car elle comporte également une clé de lecture de l'œuvre. Les rideaux de filets⁶ ou les filets⁷ qui reviennent souvent agissent comme des métaphores du caractère textuel de l'œuvre d'art. Nous l'annoncions précédemment « Les plages » d'emblée ont pour référents immédiats les espaces géographiques maritimes réels qui ont marqué la vie de la réalisatrice, et au deuxième degré « ces plages » renvoient à l'ensemble des textes artistiques, dont les filmiques parmi tant d'autres. Ce parcours qu'elle fait en arrière, n'est qu'un subtil prétexte pour revisiter toute son œuvre au gré de sa mémoire et surtout au gré des défis et « acrobaties » de la création considérée comme un jeu. Ce texte qui défile sous nos yeux est tissé, ne l'oublions pas, à partir de nombreux textes précédents, les siens et ceux des autres. Arrivé à ce point, le spectateur-lecteur ne peut s'empêcher de se souvenir du générique avec le gros plan du miroir qui ne reflétait que la mer et où la voix en off disait « situé de cette façon la force du vent du nord le

des histoires compactes, faciles à suivre avec leur début et leur fin bien précises, racontées avec des dialogues et des images concaténées selon un ordre chronologique qui intéressent ces jeunes réalisateurs assoiffés de renouveau. Ceux-ci vont pratiquer avant tout des récits qui entrelacent plusieurs fils narratifs, plusieurs genres, qui jouent sur l'ambiguïté, sur l'opacité, sur la contradiction, sur les silences et les ellipses, la discontinuité et la fragmentation, l'esthétique formelle occupant une place privilégiée. Le montage de la bande image et de celle du son répond également à cette volonté de rupture. Toute une conception du septième art qui va exiger chez le spectateur une complicité incontournable.

⁴ Cf. à cet égard notre étude « Reflexividad en *Les plages* de Agnès Varda. Un viaje por los textos como espejo de su *cinéécriture* » (Corbí-Sáez 2012 : 109-129).

⁵ L'abordage du jeu intertextuel d'une œuvre s'avère une vaste et ambitieuse entreprise, d'ailleurs pleine de risques dans le dépistage des textes. Ici, nous nous limitons à voir les enjeux des références à certains textes littéraires dont celui de Paul Valéry en rapport à cette présence du créateur dans l'œuvre d'art. Les limites d'extension des articles nous imposent un choix. Nous réservons pour un futur proche une version plus ample de cette question.

⁶ Profitant cette séquence qui recrée un spectacle de cirque sur le sable, la voix off commente son passé et sa découverte de la sexualité. Le cadrage du plan d'ensemble sur deux êtres entrelacés en deuxième position et au devant deux femmes acrobates qui tirent et ferment à nouveau les rideaux de filets est à notre avis essentiel quant à la définition du septième art que poursuit Agnès Varda et dont elle rend compte dans *Les plages*. Ici, la réalisatrice suggère qu'elle a abandonné avec la perte de l'innocence, cette volonté première de représentation et de vérisme de l'art cinématographique, et que le seul spectacle qu'elle recherche est celui que les sauts et les péripéties de la création lui offrent, c'est-à-dire le spectacle de sa cinéécriture. (Cf. séquence 28:02-29:23).

⁷ Voir importance du plan d'ensemble de la jeune femme assise au bord de la jetée réparant un filet. Ceci acquiert à notre avis une valeur symbolique et agit comme une mise en abyme de la création artistique renvoyant au caractère textuel de cette dernière. (Cf. plan, par exemple, 36:55).

maintient stable », en affirmant plus loin « Les plages n'ont pas d'âge ». Et nous ajoutons : elles sont éternelles comme les œuvres d'art, la force du vent de l'inspiration et, surtout, celui de la création aide à les perpétuer.

Les plages constitue un texte richissime quant aux allusions et clins d'œil aux œuvres littéraires. À notre avis, en arrière-plan nous pouvons trouver des allusions, par exemple, à celles qui tissent des quêtes identitaires tel que le *Portrait du jeune adolescent* parmi d'autres, telle que l'œuvre proustienne avec le traitement de la mémoire et la quête du moi. La narratrice commente souvent quelles ont été les œuvres importantes pour sa formation, surtout comme embrayeurs de la création de ses films, l'intertextualité au-delà des frontières entre les arts jouant donc un rôle principal dans la création. Le roman de Faulkner *Les palmiers sauvages* qui, avoue-t-elle, lui inspira *La pointe courte, Sans toit ni loi* qui, nous dit-elle, fut un hommage à Nathalie Sarraute⁸... Les fragments insérés de *Cléo de 5 à 7* ne peuvent ne pas faire penser aux personnages exploités par les nouveaux romanciers et, en particulier, aux personnages féminins de Marguerite Duras.

Par ailleurs, la réalisatrice dévoile dans ce dernier longmétrage son admiration envers les écrivains et poètes de la modernité et avoue qu'elle leur a cédé dans ses œuvres un espace notoire. Dans *Les Plages*, outre ceux que Varda énumère tels que Baudelaire⁹, Apollinaire, Rilke, Prévert, Brassens..., sans oublier Paul Valéry sur lequel nous reviendrons postérieurement, la mention aux poètes et écrivains surréalistes en est également incontournable¹⁰. Avec la référence à *L'amour fou* d'André Breton, le spectateur lecteur peut retrouver à son esprit l'idéaire artistique du groupe de jeunes qui rompirent avec les paramètres d'un art conventionnel, qui inspirèrent et nourrirent des générations d'artistes à venir. Les séquences liées à ce mouvement sont nombreuses et nous semblent très révélatrices quant à certains aspects. Varda avoue avoir été subjuguée par l'avant-garde surréaliste dans sa jeunesse. Nous retenons le caractère pluridisciplinaire et intégrateur du mouvement que la réalisatrice dans ses lectures et études de Lettres à très bien saisi et qui constitue sans aucun doute l'un des fondements premier de sa conception de l'art. Ainsi, la mention par la voix en off du « cadavre exquis » agit comme une espèce de mise en abyme d'un type d'écriture artistique (collective et séquentielle, technique du collage...), des traits qui nous rappellent certains aspects de ses textes filmiques depuis ses débuts jusqu'à celui que nous avons sous les yeux.

Sa connaissance de la littérature est beaucoup plus ample, ayant passé un « Bacho de Lettres », il n'est pas surprenant d'entendre dire à la narratrice en voix en off « [...] je connais mes classiques ». « [...] Connais tes classiques » affirme-t-elle ensuite en interpellant la complicité de son spectateur lecteur car bien souvent les cadrages comportent des références et allusions à ces textes au-delà des frontières entre les arts. Un exemple intéressant est celui d'un plan séquence de l'homme et de l'enfant nus regardant la mer et tournant le dos à la caméra, d'abord avec une image numérique passant progressivement à l'image conventionnelle dans un plan petit à petit rapproché. Une composition et un cadrage qui interpellent de nombreuses œuvres de disciplines différentes inspirées du texte fondateur des odyssées, y compris celles de Varda telle que *Nausicaa* (1970), *Ulysse* (1984)¹¹. Ce n'est pas un hasard que dans cette séquence, la voix en off de la narratrice commente : « [...] J'aime les enfants qui s'appellent Ulysse, les hommes qui regardent la mer s'appellent tous Ulysse [...] ce sont des Ulysse que ne veulent pas rentrer à la maison »¹². Allusions aux voyages initiatiques, aux quêtes identitaires pour nous dire que, pour elle, ce sont surtout les voyages « en arrière » à travers les

⁸ Dans *Les plages* le gros plan dédié à l'écrivaine est significatif. Rappelons également le plan de Nathalie Sarraute dans le générique de *Sans toit ni loi*. Nous annonçons pour un avenir proche une étude sur la portée de cette inspiration et surtout sur les tropismes version cinématographique.

⁹ De fait les spectateurs lecteurs connaisseurs de l'auteur de *Les fleurs du mal* ne peuvent s'empêcher de penser à la célèbre strophe de « L'Homme et la mer » : « Homme libre, toujours tu chériras la mer !/ La mer est ton miroir; tu contemples ton âme/Dans le déroulement infini de sa lame/Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer [...] ». L'écriture poétique pour Baudelaire est le seul miroir où se reflète son moi. Évidemment, il faut voir cet espace du jeu de réflexion et de distance que Varda établit avec l'intertexte du poème de Baudelaire, aspect que nous développons par la suite.

¹⁰ Tel qu'indiqué dans notre introduction, la longueur limite de l'article ne nous permet pas d'aborder les innombrables jeux intertextuels avec d'autres disciplines artistiques tel que la peinture, par exemple. Nous ne pouvons nous empêcher de signaler l'importance que le peintre surréaliste Magritte acquiert. Nous trouvons dans ce récit filmique une réécriture de son tableau *Les amants* et dans le discours sur la question de l'autoportrait de l'artiste, le spectateur avisé peut également déceler des réminiscences très intéressantes. *Les plages* interpellent souvent les autoportraits de Magritte, l'autoportrait de dos qui offre la ligne de la silhouette du peintre et l'espace de la tête étant seul rempli de ciel/mer. La tête de l'artiste étant l'espace où transite la « mer » – « cet Azur » selon Stéphane Mallarmé... Nous reprendrons cette question dans un prochain article.

¹¹ La filmographie d'Agnès Varda présente de nombreux titres qui abordent le voyage comme quête identitaire et le voyage à travers les textes.

¹² Cf. séquence (28:09-28:26).

textes, les siens et ceux des autres qui l'intéressent comme artiste¹³. Pour une « rêverie autobiographique » cela peut sembler étrange. Le spectateur avisé prend cependant bien conscience que l'enjeu du film se situe ailleurs.

Si, tel que nous l'avons commenté antérieurement, Varda avoue à plusieurs reprises qu'elle n'aime pas parler d'elle, qu'elle ne le fait que de façon voilée, la séquence de la visite de sa maison de naissance occupée par d'autres propriétaires depuis des décennies apporte une clé de lecture supplémentaire. Revenir à ses origines pour se définir et construire son identité n'a pas beaucoup de sens pour la réalisatrice, puisqu'elle « n'a pas la nostalgie de son enfance » et n'a « [...] ni souvenirs de peines ou de larmes », vouloir retrouver ses racines non plus puisque toute tentative de définition d'une identité personnelle repose sur une construction et avec elle une part d'invention. De fait, avoue-t-elle, que son prénom d'origine fut celui d'« Arlette » qu'elle changea pour celui d'« Agnès ». « Tenter de reconstruire des scènes de son enfance sont en fait un contresens » dit la narratrice. Donc aucun intérêt à vouloir récupérer par la représentation cette étape. *Les Plages*, ainsi, dès les premières minutes dévoilent que Varda va s'éloigner en tout et pour tout du récit autobiographique et de l'autoportrait conventionnel. Ce n'est pas le moi biographique qui l'intéresse, elle préfère plutôt l'artistique. La mention à Gaston Bachelard est dans ce sens révélatrice. Se souvenant des cours de la Sorbonne et de l'explication reçue du mythe de Jonas, Varda reconstruit à la façon d'une installation sur la plage une immense baleine, se présente comme un personnage dans un plan rapproché à l'intérieur de sa création, avoue à la caméra que c'est à l'intérieur du ventre de l'animal qu'elle se sent protégée et qu'à l'instar de Jonas elle se résiste à en sortir. C'est dans le « ventre » de l'art qu'elle veut rester¹⁴.

Nous l'annonçons précédemment, Paul Valéry occupe à notre avis une place de prime importance dans ce discours sur la création et la question de la présence de l'auteur/créateur dans l'œuvre d'art. Un texte filmique qui aurait pour but d'offrir une suite d'autoportraits et de revisiter les œuvres et la trajectoire professionnelle de son réalisateur comporterait en principe selon la convention un certain égotisme, un égotisme absent tout du moins à la façon traditionnelle dans cette aventure textuelle que constitue les *Plages* de Varda. Le fragment du *Cimetière marin* récité est à notre avis très éloquent pour deux raisons. D'une part, c'est une malade d'Alzheimer qui fait une récitation par cœur des vers. Aspect, certes, non négligeable quant à sa portée. Il est fort connu que cette maladie entraîne une dégénération de la mémoire à tel point que les individus perdent la conscience de leur identité et de celle des autres. Andrée Vilar récite par cœur ces vers sans avoir conscience de leur auteur.

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes,
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée ! (Cf. séquence 27:06-28:02).

D'autre part, en écoutant ce fragment, les spectateurs lecteurs avisés et connaisseurs de l'œuvre poétique de Valéry ne peuvent manquer l'allusion à la réflexion sur la condition humaine et la finitude, et à l'art comme absolu. De fait, le célèbre vers « La mer, la mer toujours recommencée » interpelle d'innombrables textes poétiques qui ont exploité la mer comme symbole de l'art qui, lui, est éternel. Une mer qui au rythme des flots déversent à l'infini sur les plages les œuvres d'art.

Cependant, pour apprécier davantage la portée de cette séquence en rapport au symbolisme de la mer, les spectateurs lecteurs doivent tenir compte du commentaire de la voix off de la narratrice. Ainsi affirme-t-elle « La poésie est ce qui reste quand la mémoire s'en va ». Si, effectivement, il nous semble que par « poésie » nous devons également concevoir amplement la création artistique tel que Cocteau l'a définie (poésie de poésie, poésie de roman, de cinéma, poésie de peinture...), ces paroles nous renvoient à la question de la création artistique et du but de celle-ci. La mention des vers de Paul Valéry constitue une mise en abyme de l'un des fils thématiques du texte filmique de l'art comme témoin du temps et de son caractère textuel dans lequel le créateur – la personne biographique dotée d'une psychologie, de sentiments, etc. – n'a aucune place. Nous l'avons signalé, Andrée Vilar remémore les vers sans savoir à qui ils

¹³ Le plan qui culmine la séquence de l'homme et l'enfant nus regardant la mer est dans ce sens très révélateur, la réalisatrice apparaît tournant le dos à la caméra et s'approchant des personnages pour les couvrir.

¹⁴ Cf. séquence (35:29-36:09).

correspondent, donc ceci renvoie d'emblée à ce manque d'intérêt et de pertinence de la présence de l'auteur dans l'œuvre d'art. Il s'agit surtout de l'« état poétique » que le « poète » a été capable de retransmettre à ses lecteurs à travers le langage poétique et que les lecteurs actualisent constamment.

Nous rappelons que l'état poétique pour Paul Valéry n'est pas celui qui résulte de l'expérience sensorielle (à prendre au sens littéral, propre aux sens) directe et immédiate de l'artiste à la façon des romantiques voire même encore des symbolistes¹⁵ qui, dans leur besoin d'exprimer leur moi intime et leur subjectivité, eurent recours à un langage fondé sur des images, des symboles et des formes particulières, un langage très alambiqué. L'état poétique, par contre, est le résultat d'un processus de transformation rationnelle de premiers états mentaux substantiellement irrationnels. Pour l'auteur du célèbre *Cimetière marin* la création doit compter fondamentalement sur l'activation consciente de l'intellect, et à partir d'un effort d'abstraction et d'épuration pouvoir choisir les formes et les structures linguistiques capables de recréer dans le versant lecteur cet état poétique.

C'est dire que cet état de poésie est parfaitement irrégulier, inconstant, involontaire, et que nous le perdons comme nous l'avons obtenu par accident. Mais cet état ne suffit pas pour faire un poète, pas plus qu'il ne suffit de voir un trésor en rêve pour le retrouver, au réveil, étincelant au pied de son lit.

Un poète – ne soyez pas choqué de mon propos – n'a pas pour fonction de ressentir l'état poétique ceci est une affaire privée. Il a pour fonction de le créer chez les autres (Valéry, 1957 : 1321).

Conscient de sa fonction, conscient de sa tâche et de son savoir-faire, le poète, voire l'artiste, doit être capable de détecter en soi-même cet état poétique et à l'aide du langage – dans le cas de Valéry, le poétique, dans le cas de Varda le filmique, doit construire lucidement, comme s'il s'agissait d'un labeur, de façon calculée le poème capable de déchaîner dans le lecteur une expérience similaire basée sur une expérience mentale consciente et lucide, un lecteur qui selon Valéry est « le ressort de la puissance poétique ». Nous soutenons que la séquence qui récupère les vers de Paul Valéry est de prime importance car elle permet au spectateur lecteur avisé d'appréhender définitivement d'une façon beaucoup plus nuancée la portée du longmétrage vardien qui s'est proposé boucler toute une trajectoire professionnelle. Nous l'avons vu précédemment, son richissime texte filmique est tissé à l'aide de nombreux autres textes antérieurs, les siens et ceux de ses amis, et nous le rappelons, des textes qui relèvent de diverses disciplines artistiques. Dans toutes les séquences la voix de la narratrice – soit in soit off – narre, commente et explique les aspects liés aux œuvres d'art revisitées. Une voix douce et tendre qui prédispose le spectateur lecteur à récupérer cet état poétique expérimenté par chaque « plage » revisitée ainsi que par *Les plages*, des émotions senties par ses spectateurs lecteurs car, Varda, depuis ses débuts a bien cherché dans son langage filmique l'émotion : J'ai travaillé si dur à chercher depuis la *Pointe courte*, quelque chose qui vienne de l'émotion, de l'émotion visuelle, de l'émotion sonore, en sentant et trouvant une forme, une forme qui tienne du cinéma et de rien d'autre [...] (Varda in Quart, 1986/1987 : 4, c'est notre traduction).

Les plages – film d'art et d'essai – que Varda a légué en fin de carrière à son public, qui tisse et combinent « des images qui l'ont habitée depuis longtemps » selon la réalisatrice, au rythme de la progression, d'un enchaînement et d'un entrelacement très calculé des séquences, nous l'annonçons dans les premières lignes de notre analyse, attrape le spectateur lecteur par cette émotion qui émane du langage filmique. Une émotion qui procède de la création artistique et de cet état poétique que ces vers de Paul Valéry nous ont rappelés. Pour le poète originaire de Sète, le poème :

[...] ne meurt pas pour avoir vécu : il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être. La poésie se reconnaît à cette propriété qu'elle tend à se faire reproduire dans sa forme : elle nous excite à la reconstituer identiquement (Valéry, 1957 : 1331).

¹⁵ Paul Valéry concède une importance incontournable à l'intellect dans l'acte créateur au détriment du sensible. Le poète de Sète dépasse les symbolistes rompant avec le recours abusif aux symboles, à la magie et à la sorcellerie évocatoire liée à la musique, renonçant à l'expression de l'intérieur du poète, de ses sentiments, de sa perception du monde et de la multiplicité des sens à travers le langage, les images et les formes. Pour l'auteur du *Cimetière marin*, les symbolistes certes ont fait de grands efforts pour frayer les chemins des innovations du langage poétique et de la poésie, des innovations annonciatrices de toute une poésie à venir dans les décennies suivantes. Pourtant chez certains poètes symbolistes l'œuvre est encore considérée comme le fruit d'une imagination et d'une sensibilité, de là l'espace encore dédié à la subjectivité. Un espace de subjectivité que Paul Valéry s'est proposé d'évincer en parlant de la « poésie pure ».

[...] Un beau vers renaît, indéfiniment de ses cendres, il redevient comme l'effet de son effet, cause harmonique de soi-même (Valéry, 1957 : 1510).

Les plages dans leur tissage ont bien repris ces « beaux vers » qui renaissent indéfiniment de leurs cendres, *Les plages* viennent donc intégrer cette « Mer sans cesse recommencée ».

Références bibliographiques

- BLUHER, Dominique (2009). « À propos de quelques films et installations d'Agnès Varda », dans Fiant, Anthony ; Hamery, Roxane et Thouvenel, Éric (sous la direction de) *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 177- 188.
- CORBI-SAEZ, M^a Isabel (2012). « Reflexividad en *Les plages* de Agnès Varda. Un viaje por los textos como espejo de su cinécriture », dans Bagué Luis (ed.), *Un espejo en el camino*, Madrid: Verbum, 109-129.
- FEVRY, Sébastien (2000). *La mise en abyme filmique*. Liège : Editions du Céfal.
- QUART, Barbara (1986/1987). « Agnès Varda : a conversation », dans *Film Quarterly* (n° 2, 3-10).
- RIAMBAU, Esteve (2009). « La caméra et le miroir : portraits et autoportraits », dans Fiant, Anthony ; Hamery, Roxane et Thouvenel, Éric (sous la direction de), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 135-143.
- SCHEINFEIGEL, Maxime (2009). « Par-delà le cinéma, installer des images », dans Fiant, Anthony, Hamery, Roxane, Thouvenel, Éric (sous la direction de), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 189-198.
- VALERY, Paul (1980). « Mémoires du poète », dans *Œuvres*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, édition établie et annotée par Jean Hytier, vol I, 1980, 1447-1514.
- VALERY, Paul (1980). « Théorie poétique et esthétique », en *Œuvres*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, édition établie et annotée par Jean Hytier, vol I, 1980, 1153-1418.

L'eau vivante et l'eau morte dans l'univers féminin du cinéma tunisien: la mer dans *La Saison des hommes* (2000) de Moufida Tlatli et la salle de bains dans *Les Secrets* (2009) de Raja Amari

Cortijo-Talavera, Adela

Universitat de València Adela.Cortijo@uv.es

Resumen

*Moufida Tlatli y Raja Amari, son dos directoras de cine tunecinas que recurren al elemento acuático como metáfora visual de la construcción de sus universos femeninos particulares. El agua, en tanto que símbolo de impulsión vital y medio de transformación identitaria, a menudo está presente en el imaginario de los cineastas magrebíes. Mis reflexiones se centrarán en dos films concretos en los que existe un tratamiento antitético del agua : Tlatli presenta, en *La Saison des hommes* (2000), una cartografía del deseo en la que la mirada y la figura femeninas están ligadas a la libertad de un mar mítico y la isla de Djerba. Ella muestra un « ginecine », en un chronotopos contrastado de cierre y de apertura, donde los hombres, que trabajan en tierra firme, visitan a sus mujeres una vez al año. Y Raja Amar, al contrario, encierra a su grupo de mujeres en una casa acuario de paredes azules, en la que el agua mórbida del cuarto de baño refuerza el sentimiento de angustia.*

Palabras clave : cine ; Tlatli ; agua ; identidad ; Amari.

Résumé

*Moufida Tlatli et Raja Amari, deux réalisatrices tunisiennes qui ont recours à l'élément aquatique en tant que métaphore visuelle de la construction de leurs univers féminins particuliers. L'eau, en tant que symbole d'impulsion vitale et moyen de transformation identitaire, est souvent présente dans l'imaginaire des cinéastes maghrébines. Mes réflexions verseront sur deux films concrets où il existe un traitement antithétique de l'eau : Tlatli présente, dans *La Saison des hommes* (2000), une cartographie du désir où le regard et la figure féminines sont liés à la liberté d'une mer mythique et à l'île de Djerba. Elle montre un « gynéciné », dans un chronotope contrasté de fermeture et d'ouverture, où les hommes, qui travaillent sur le continent, rendent visite à leurs femmes une fois par an. Et Raja Amar, par contre, enferme son groupe de femmes dans une maison aquarium aux murs bleus, où l'eau morbide de la salle de bains renforce le sentiment d'angoisse.*

Mots-clés : cinéma ; Tlatli ; eau ; identité ; Amari.

Abstract

*Moufida Tlatli and Raja Amari, are two Tunisian film directors who use the water feature as a visual metaphor for the construction of their particular female universes. Water, while vital drive symbol and means of identity transformation, is often present in the imagination of the Maghreb filmmakers. My reflections will focus on two specific films in which an antithetical water treatment exists : Tlatli presents, in *La Saison des hommes* (2000), a cartography of desire in which the look and female figure are linked to the freedom of a mythical sea and the island of Djerba. She shows a « ginecine » in a contrasting closing and opening chronotopes, where men who work on the mainland, visit their wives once a year. And Raja Amar, on the contrary, locks his group of women in a home aquarium blue walls, in which the water morbid bathroom reinforces the feeling of anguish.*

Keywords : cinema ; Tlatli ; water ; identity ; Amari.

Introduction

Moufida Tlatli et Raja Amari sont deux réalisatrices tunisiennes qui ont recours à l'élément aquatique en tant que métaphore visuelle de la construction de leurs univers féminins particuliers. L'eau, en tant que symbole d'impulsion vitale et moyen de transformation identitaire, est souvent présente dans l'imaginaire des cinéastes maghrébines. Mes réflexions verseront sur deux films concrets où il existe un traitement antithétique de l'eau : Tlatli présente, dans *La Saison des hommes* (2000), une cartographie du désir où le regard et la figure féminines sont liés à la liberté d'une mer mythique et à l'île de Djerba. Elle montre un gynéciné, dans un *chronotope* contrasté de fermeture, la maison de l'île et d'ouverture, la mer. Et Raja Amari, par contre, enferme son groupe de femmes dans une maison aquarium aux murs bleus, où l'eau morte et exigüe de la salle de bains renforce un sentiment d'angoisse et de morbidité.

Les deux affiches des films sont en bleu, mais « le bleu est une couleur chaude » et froide.

Sonia Chamkhi, dans un article paru dans la revue *Africultures* : « Du discours social au discours de l'intime, ou de la démythification de la violence¹ », fait un bref parcours et énumère des femmes tunisiennes cinéastes qui réalisent des films de fiction depuis les années soixante-dix, sans oublier le cinéma documentaire, intéressé surtout à des questions d'anthropologie sociale et culturelle²) et elle établit que ce qui constitue une unité discursive de la majorité de leurs films c'est l'élaboration d'un discours féministe nourri par une revendication de liberté sinon sociale, au moins intime. La cinéaste pionnière, Selma Baccar, a consacré son film *Fatma 75* (1976) au mouvement féministe tunisien, révélant des personnages qui montrent l'émancipation nécessaire de la femme tunisienne malgré leur statut privilégié depuis Bourghiba³. *La Trace* (1988) de Néjia Ben Mabrouk (1949-), *Miel et Cendres* (1996) de Nadia Farès, *Keswa, le Fil perdu* (1997) et *L'autre moitié du ciel* (2008) de Kalthoum Bornaz (1945-), *Khochkhach (Fleur d'oubli)* (2005) de Selma Baccar (1945-), *Satin rouge* (2002) ou *Les Secrets* (2009) de Raja Amari (1971-) et les trois films de Tlatli.

Dans l'imaginaire du cinéma tunisien, en général, l'eau est présente dans la référence inéluctable de la Méditerranée et aussi, bien sûr, du topos exotique du hammam. Le réalisateur Férid Boughedir, par exemple, un des plus célèbres cinéastes tunisiens, nous offre la vue plaisante de la mer des années 60 dans *Un été à la goulette*, et dans *Halfaouine, l'enfant des terrasses*, (1990). Les séquences du hammam abondent avec la figure du voyeur de cet univers féminin intime. Bouguédier a recourt souvent à la pulsion de scopophilie freudienne⁴, où la domination masculine transforme les femmes en objets symboliques, dont leur être est un être perçu. Elle a l'effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou de dépendance symbolique. (Bourdieu, 1998 : 86). Elles existent par et pour le regard des autres. Et la fonction de l'eau là-dessus est évidente, elle est liée au corps-objet féminin, puisque le corps se montre au moment du bain.

Les réalisatrices femmes adoptent aussi, évidemment, des topiques dans leurs films et avec une perspective spatiale fonctionnelle et symbolique, on retrouve les dichotomies des horizons de la mer et des portes et des fenêtres bleues avec les filigranes des jalousies. C'est à dire, l'ouvert et le fermé, la vie publique et l'intimité, d'une façon plus puissante encore.

Le cas de Moufida Tlatli, cette réalisatrice tunisienne connue et primée aux festivals, sert à déchiffrer la fonction et le motif de l'eau dans son gynéciné où les femmes sont objets et sujets, où elles se montrent mais se regardent aussi en même temps et, comble des excès, elles se sentent, se touchent et s'écoutent. Chez Moufida Tlatli, nous trouverons l'écho mythique d'une mer verte accueillante, chaude, liée à la féminité et à la liberté.

¹ <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=11073>.

² Sophie Ferchiou, auteur, en 1970, de *Zerda* et, en 1971, de *Chéchia*. Fatma Skandrani, réalisatrice de *Médina, ma mémoire* ou encore de Kalthoum Bornaz, auteur en 1987 de *Trois personnages en quête d'un théâtre*. Aujourd'hui encore, le documentaire est relevant dans quelques cinéastes femmes à l'instar de Nadia El Fani, auteur de *Ouled Lénine*, en 2007.

³ La société tunisienne, depuis Bourguiba, dès l'indépendance, a entrepris des actions exceptionnelles à l'échelle du monde arabe pour l'émancipation des femmes, entre autres, par l'obligation de la scolarisation des filles, l'interdiction de la polygamie, l'autorisation du divorce et la suppression de l'obligation du port du voile. Il s'agit bel et bien d'un statut singulier où la politique sociale a marqué la vie des femmes tunisiennes bien au-delà du cercle d'une élite.

⁴ Laura Mulvey prend de Freud ce concept de *scopophilie* dans ses deux aspects, actif et passif, et elle l'applique au dispositif filmique (Mulvey, 1999: 154).

Moufida Tlatli est née en 1947, à Sidi Bou Saïd. Issue d'une famille « traditionaliste », elle découvre le cinéma grâce à son professeur de philosophie et fait des études de montage à l'IDHEC⁵ (ancêtre de la Fémis) à Paris, dont elle sort diplômée en 1968. Son parcours est donc similaire à celui de Néjia Ben Mabrouk ou Kalthoum Bornaz, avec qui elle travaillera dans les *Baliseurs du désert*. Après ce fameux 68, elle revient en Tunisie et travaille dans le montage de plusieurs films dont *Omar Gatlato* (1976), premier film de l'algérien Merzak Allouache, *Les Baliseurs du désert* (1984) de Nacer Khémir, *Le Cantique des pierres* (1990) de Michel Khleifi ou *Halfaouine, l'enfant des terrasses* (1990) de Férid Boughedir. Ensuite, elle réalise trois films : En 1994, *Les Silences du palais*, en 2000, *La Saison des hommes*, et en 2004, le téléfilm *Nadia et Sarra*.

1. L'eau vivante dans *La saison des hommes* (2000) de Moufida Tlatli

La saison des hommes, comme les deux autres films, c'est une histoire de filiations et de confrontations de générations, des mères, des filles et des grand-mères. Où la protagoniste absolue, la figure forte, l'icône presque sacrée, c'est la mère : Aïcha.

Les réminiscences de harem exotique se retrouvent dans cette histoire qui se passe sur l'île de Djerba, où les hommes qui travaillent sur le continent, à Tunis, rendent visite à leurs femmes une fois par an. Lorsque Aïcha se marie, à 18 ans, avec Saïd, elle lui demande de l'emmener avec lui. Il y consent, à la condition qu'elle lui donne un garçon. Mais elle accouche de deux filles, et elle met plus de dix ans à avoir le garçon si désiré qui est autiste. Aïcha décide de revenir avec sa belle-sœur et ses deux filles adultes à Djerba dont la guérison de l'enfant ne peut venir que du tissage des tapis. Et là se produit, encore une fois, la confrontation avec le passé et les souvenirs de la souffrance d'un espace féminin cloîtré, autour de la figure autoritaire et dominante de la belle-mère qui se bat pour ne pas perdre sa place. *La saison des hommes* décrit un monde de femmes seules, libérées des hommes, mais pas de l'oppression exercée par une belle-mère qui règne avec tyrannie sur le foyer pendant que leurs fils sont absents.

À travers une structure de *flash-backs*, Tlatli arrive à connecter deux époques et deux univers, tout comme dans le film précédent, *Les silences du palais*. Et elle fait usage du huis-clos, de l'espace fermé, du sérail, avec un montage et des plans qui jouent avec la spirale et la circularité intérieures⁶ – le cercle de l'accouchement – et extérieures.

Cette atmosphère et ce paysage intime et étranger a un rapport direct avec les femmes qui peuplent l'univers cinématographique de Tlatli. Elles sont envisageables dans une quête identitaire d'indépendance mais aussi en relation ou en communion avec les autres femmes, et elles se construisent par continuité et par opposition avec leurs générations précédentes, surtout avec leurs mères. Il s'agit d'une symbolique de l'eau quasi amniotique. Rappelons l'essai de Camille Lacoste-Dujardin, *Des mères contre les femmes* (1985), où elle affirmait que dans le Maghreb et dans toutes les cultures méditerranéennes, la féminité s'est identifiée, et même de nos jours, avec la maternité. Et cette figure, clé de voute, de la mère, et la mer baroque, se présente associée avec le passé et la tradition qu'elle sauvegarde. Et dans le cinéma de ces réalisatrices⁷, et de Moufida Tlatli, en concret, elle rappelle la vieille opposition entre « création » et « procréation ».

Moufida Tlatli présente dans ses films une sorte de Carte du Tendre d'interdits symboliques. L'espace reflète le temps qui oscille, qui se balance entre le passé et le présent. Et ce *chronotope* de fluctuation temporaire se complète avec un prolongement, presque panthéiste, du corps de la femme dans l'espace où la mer condense toute la sexualité ratée de ces mères-épouses enfermées. Dans *La saison des hommes*, Djerba sert à reproduire le mythe de *L'Odyssee*, de l'attente de Pénélope qui tisse et qui défait la nuit le lindeul de son beau-père Laërte, et qui attend son mari ainsi qu'un Télémaque désiré mais autiste. Dans le film, les femmes chantent quand elles se baignent dans la mer une chanson sur les hommes qu'elles attendent et elles font mention des sirènes. Et, dans un clin d'œil, un mari travaille dans *L'Ulysse*. Cette île éternelle, connue depuis l'Antiquité et censée d'être traversée par Odyssee dans son périple, devient une île touristique depuis les années 60.

⁵ Institut des Hautes Études Cinématographiques de Paris. Créé en 1943 par Marcel Lherbier.

⁶ Yuri Lotman fait référence à l'entrée d'un espace fermé et la sortie : « dans la mesure où l'espace fermé peut être interprété comme cave, tombeau, maison, femme (et en conséquence, avec les traits d'obscurité, chaleur, humidité) et l'entrée s'interprète à différents niveaux comme mort, conception, ou retour au foyer (Lotman, 1979 : 188).

⁷ Elles supèrent la « dichotomie entre le refus de la maternité en tant que perte de la condition de sujet » (Simone de Beauvoir) et la « célébration de la maternité en tant que source d'un plaisir ineffable » (Julia Kristeva), et accentuent la « contradiction et ambivalence » de la maternité et des liens entre mères et filles (Tubert, 1996).

Les hommes, qui travaillent sur le continent, rendent visite à leurs femmes une fois par an, pendant la saison des hommes, et le micro univers de ces femmes tourne autour de ce moment de rencontre avec le masculin, avec le sexe et avec la possibilité de la maternité. L'idée de renfermement est encore plus exagérée que dans les *Silences du palais*. Sous la lumière méditerranéenne, avec des palmiers, et le cri assourdissant des cigales, à Djerba, on attend le retour des hommes, qui est vécu comme une fête, ou comme de nouvelles noces pour certaines, mais comme un cauchemar pour d'autres. L'enfermement et la tradition pèsent, la liberté et la modernité font rêver, le passé et le présent se heurtent à l'instar de générations. Il y a soudain, à l'équateur du film un moment de détente, une bulle d'oxygène, de plaisir tout à fait féminin, hors la maison-prison de la belle-mère, quand elles vont à la mer pour nager et laver leurs cheveux teints d'henné.

La réalisatrice montre la mer, dans cette séquence de liberté, de jouissance absolue dans la baignade, en plongée totale, les femmes qui enlèvent le henné dans la mer verte, couleur émeraude, qui font la planche avec leurs habits rougeâtres. Elles se baignent habillées. Elles rient et chantent tandis qu'elles peignent leurs cheveux. À la plage arrivent des amies, « au moins la saison des hommes permet de nous retrouver » disent-elles, et d'autres femmes, plus modernes, qui habitent en France, arrivent et osent même porter un maillot de bain.

La cinéaste réussit, avec ces cadrages en plongée totale, à rendre sensible le sentiment de libération, et en contrepartie la claustrophobie subie par ces femmes. *La saison des hommes* joue avec une chronologie d'événements qui se tissent avec la notion d'hétérotopie, terme de Foucault paru dans *Des espaces autres* (1967) ; ainsi qu'avec l'entrée et sortie de l'espace fermé : Cage, maison, île et sexe féminin.

2. L'eau morte dans *Les secrets* (2009) de Raja Amari

Raja Amari est née à Tunis en 1971, elle fait aussi ses études de cinéma à Paris, elle est diplômée de la Fémis en 1998 et elle devient connue avec son premier long-métrage, *Satin rouge*⁸. En 2004, elle réalise le documentaire *Les traces de l'oubli*. Et son dernier film c'est *Printemps tunisien* (2014).

Les secrets est un film bleu foncé presque noir où encore les espaces sont liés de près aux personnages féminins, et en concret, à la marginalité de trois femmes : la jeune Aïcha, Radea et leur mère, cachées dans le sous-sol d'une immense maison délabrée, proche de l'état de ruine, mais d'une belle décadence exotique, avec ses coupoles orientales comme s'il s'agissait d'un palais de rêverie des *Mille et une nuits*. Symbole d'une Tunisie de carte postale mais qui n'a rien à voir avec le pays d'aujourd'hui. Comme dans le cas de Tlatli, Amari joue avec un espace qui conjugue une temporalité entrecoupée, faite d'écarts, de contrastes ou de sauts du présent au passé. Le film atteste d'une bipolarisation d'un pays à mi-chemin entre les séquelles de la pauvreté – les trois femmes, la triade des sorcières, Hécate tripartite – et les espoirs d'occidentalisation – Selma, la jeune fille bourgeoise, qui porte des talons et qui a un portable.

La triade cloîtrée est en bas, dans un espace étouffant et, en haut, se trouve le couple des jeunes bourgeois. Le cordon ombilical est un escalier en colimaçon, la spirale cauchemardesque, dont les marches sont symboliquement cassées. La vie de ces femmes claquemurées dans un palais arabe de vieille gloire – ou dans une île mythique chez Tlatli – a un rapport avec l'eau dormante à travers la métonymie visuelle de la salle de bains.

Celle d'en haut aux sales carrelages blancs et celle d'en bas, avec des murs peints en bleu. Des salles de bains malpropres, souillées, où on voit la pourriture, les tâches d'humidité et où les troubles de chacune ressortent : où les femmes vomissent, leurs tripes ou leurs aveux, où elles se masturbent avec les robinets qui ne dégoulinent pas, vérifient la virginité de la jeune fille, fument en cachette, se rasent les jambes, avec des plans détail – Aïcha se rase les jambes au début et à la fin du film, et c'est avec cette lame du rasoir qu'elle égorgera sa mère – et, bien sûr, elles se scrutent au miroir. Référence narcissique de l'eau incontournable.

Ce film au féminin où Raja Amari raconte un drame familiale avec des meurtres, se construit avec des lumières froides, avec une photographie bleuâtre, et l'habitat de ces femmes enfermées, qui prennent comme otage une autre femme habillée d'un pull bleu, est une sorte de piscine ou d'aquarium trouble, avec ces murs peints en bleu, irréguliers, fluctuants, ondoyants. Elles nagent et se montrent comme des vieilles baleines, comme des monstres marins au regard malsain du

⁸ Moufida Tlatli et Raja Amari obtiendront l'une et l'autre des financements pour leurs deux premiers. En 2001, Moufida Tlatli fait partie du jury du Festival de Cannes.

spectateur qui observe avec curiosité ces femmes coupées volontairement du monde et qui établissent des rapports bizarres entre elles.

Les seules ouvertures sont les fenêtres – Selma entre par la fenêtre – ou le petit écran de la vieille télévision, qui, en plan détail, montre la pêche des thons, qui sont sur le point de s'étouffer, de s'asphyxier, hors de l'eau. Une image en ricochet d'elles-mêmes. *Les secrets* est un film morbide, aquatique, hypnotique où l'eau propre et fraîche n'est pas présente.

Du robinet en panne il ne sort qu'un maigre filet d'eau. Le film commence avec Aïcha qui se lave le matin sans eau, en se léchant comme les chats. Le seul moment de bain est celui de Selma, la jeune femme kidnappée, qui est lavée dans la baignoire par Radea comme si elle était une possession, une poupée, elle est lavée et frottée précisément par la femme qui la tuera plus tard. La salle de bains est le lieu privilégié dans cette piscine, dans cette prison du souterrain, – Aïcha est ligotée par les autres femmes et à côté, sur la table de chevet, il y a verre d'eau enfermée qu'elle fait tomber et qui provoque à leur tour l'enfermement de Selma –. Cette cage bleue, d'eau morte, c'est le foyer de trois femmes qui gardent un secret douloureux de mort, de maternité et de sexualité manquée.

Par conséquence, que ce soit l'eau vivante, primaire, de Tlatli, ou dormante, hypnotique, même absente d'Amari, l'eau exprime chez elles une certaine tension sexuelle. Les deux réalisatrices ont en commun le thème de la condition controversée de la femme, placée entre la tradition et la modernité, ainsi que du désir d'indépendance d'une femme qui a toujours été l'objet passif du désir masculin. L'approche psychanalytique au cinéma, malgré l'effort de Christian Metz, continue à proposer la femme en tant que but et origine du désir phallique, comme la femme rêvée poursuivie et placée toujours au-delà, entrevue et invisible sur un autre décor (Metz, 1977 : 45).

Conclusion

Selon Marta Segarra, dans *Politiques du désir* (2007), le désir dans la fiction littéraire et cinématographique est lié à l'éros et le thanatos et il agit d'une manière contradictoire. Le désir questionne, de plus, une certaine conception du sujet qui a été dominant dans la pensée et les discours artistiques. Celle qui considère le sujet comme une entité unitaire, stable et cohérente, avec des tensions mais capable de dominer les pulsions qui essaient de le pousser au-delà de « ce qui est propre de l'homme », puisque ce sujet prototypique est éminemment masculin. Les femmes, selon cette tradition, soumises à la nature, ne sont pas des sujets de désir mais elles sont sujettes à leur désir. Mais, est-ce que cette sorte de désir est-elle représentée autrement chez ces femmes réalisatrices tunisiennes ? Comment s'inscrit dans le cinéma de Moufida Tlatli ou de Raja Amari une image de la femme en tant que sujet de désir qui s'éloigne, ou pas, du stéréotype configuré par les valeurs traditionnelles du patriarcat ? Constamment sous le regard des autres, des hommes et des autres femmes aussi, qui les jugent ou les jalouent, les femmes sont condamnées à expérimenter la distance entre leur corps réel, auquel elles sont enchaînées et le corps idéal, auquel elles essaient de s'approcher (Bourdieu, 1977 : 87). Les personnages féminins de Moufida Tlatli et de Raja Amari ne s'écartent pas de ceci. Elles ressentent le besoin du regard des autres pour se construire et sont conscientes de leur manière de présenter leur corps en spectacle pour le plaisir du regard. Teresa de Laurentis, avec une perspective féministe dans *Alice doesn't* (1994) fait référence à la représentation de la femme comme spectacle-corps pour être regardé, lieu de sexualité et objet du désir [...] qui trouve dans le cinéma de fiction son expression plus complexe. (de Laurentis, 1994 : 13). Et l'eau rejoint aussi, entre le mouvement et la pétrification de la femme dans cette dualité sujet-objet, la surface du miroir. Un miroir qui répond à l'idée de Foucault du miroir comme métaphore de la dualité et les contradictions, de l'utopie d'une image qu'on voit mais qui n'existe pas.

Références bibliographiques et filmographiques

- ALLOUACHE, Merzak (1976). *Omar Gatlato*.
- AMARI, Raja (2001). *Satin rouge*.
- AMARI, Raja (2009). *Les secrets*.
- BACCAR, Selma (1976). *Fatma 75*.
- BACCAR, Selma (2005). *Khochkhach (Fleur d'oubli)*.
- BATAILLE, George (2011) [1957]. *L'érotisme*. Paris : Les éditions de minuit.

L'eau vivante et l'eau morte dans l'univers féminin du cinéma tunisien : la mer dans La Saison des hommes (2000) de Moufida Tlatli et la salle de bains dans Les Secrets (2009) de Raja Amari

- BEN MABROUK, Néjia (1988). *La Trace*.
- BORNAZ, Kalthoum (1997). *Keswa, le Fil perdu*.
- BORNAZ, Kalthoum (2008). *L'autre moitié du ciel*.
- BOUGHEDIR, Férid (1990). *Halfaouine, l'enfant des terrasses*.
- BOUGHEDIR, Férid (1996). *Un été à la Goulette*.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *La domination masculine*. Paris : éd. du Seuil
- FARES, Nadia (1996). *Miel et Cendres*.
- FOUCAULT, Michael (1984) [1967]. « Des espaces autres » in *Dits et écrits*. Conférence au Cercle d'études architecturales, le 14 mars 1967, dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.
- KAPLAN, Ann (1998) [1983]. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid : Cátedra. col. Feminismos.
- KHEMIR, Nacer (1984). *Les Baliseurs du désert*.
- KHLEIFI, Michel (1990). *Le Cantique des pierres*.
- KUHN, Annette (1991) [1982]. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid : Cátedra.
- LACOSTE-DUJARDIN, Camille (1985). *Des mères contre les femmes*. Paris : La Découverte. [*Las madres contra las mujeres: patriarcado y maternidad en el mundo árabe*, Madrid : Cátedra, 1993.]
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela (2011). *Los cautiverios de las mujeres, Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad nacional autónoma de México. Col. Las cosechas de nuestras madres.
- LAURETIS (DE), Teresa (1992). *Alicia ya no, feminismo, semiótica, cine*. (trad. de Silvia Iglesias). Madrid : Cátedra. Col. Feminismos.
- LOTMAN, Yuri (1979). « The origin of Plot in the Light of Typology » dans *Poetics today*.
- MEFLAH, Nadia, « La saison des hommes de Moufida Tlatli. » <<http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article2792>> [Consulté le 25 juillet 2016].
- MERNISSI, Fatima (2001). *El harén en occidente*. Barcelona : Espasa libros.
- METZ, Christian (1977). *Le signifiant imaginaire*. Paris : UGE.
- MULVEY, Laura (1999). « Visual Pleasure and Narrative Cinema » dans *Film: Psychology, Society and Ideology*, eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York : Oxford UP.
- PEYSSON-ZEISS, Agnès (2006). « Chants et vies de femmes dans *Les Silences du palais* de Moufida Tlatli » dans *International Journal of Francophone Studies*, volume 9 Issue 2. September.
- ROLLET, Brigitte. « D'une rive de la Méditerranée à l'autre : financement, diffusion et reconnaissance des réalisatrices du Maghreb » dans *Africultures*. <<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=11209>> [Consulté le 25 juillet 2016].
- SALHI, Kamal (2007). « Imaging Silence-Representing Women: Moufida Tlatli's Silences of the Palace and North African Feminist Cinema », dans *Quarterly Review of Film and Video*. Volume 24, Issue 4, 2007.
- SEGARRA, Marta (1998). *Mujeres magrebíes. La voz y la mirada en la literatura norteafricana*. Barcelona : Icaria.
- SEGARRA, Marta (2007). *Políticas del deseo*. Ed. Marta Segarra. Barcelona : Icaria. col. Mujeres y culturas.
- SEGARRA, Marta (2008). « ¿Las madres contra las mujeres? La maternidad en las novelistas del Magreb », dans *Lectora, Revista de dones i textualitat*, n° 14: 65-73.
- SEGARRA, Marta (2008). *Traces du désir*. Paris : Campagne Première.
- SEGARRA, Marta (2014). *Teoría de los cuerpos agujereados*. Madrid : Melusina.
- SHERZER, Dina. « Remembrance of Things Past: "Les Silences du palais" by Moufida Tlatli » *South Central Review* Vol. 17, No. 3, *Cinema Engage: Activist Filmmaking in French and Francophone Contexts*. (Autumn, 2000), pp. 50-59.
- TLATLI, Moufida (1994). *Les Silences du palais*.
- TLATLI, Moufida (2000). *La Saison des hommes*.
- TLATLI, Moufida (2004). *Nadia et Sarra*.
- TUBERT, Silvia (1996). *Figuras de la madre*. Madrid : Cátedra.
- ZECCHI, Barbara (2014). *La pantalla sexuada*. Madrid : Cátedra. col. Feminismos.

De *Mektoub?* de Ali Ghanem à *Harragas* de Merzark Allouache: ce *mare nostrum*, mer porteuse de civilisations à une mer tombeau

García-Casado, Margarita

Universidad de Cantabria, garciaacm@unican.es

Resumen

*Partiendo de la concepción del decorado y de la naturaleza como elementos activos en la escritura cinematográfica, este artículo se propone abordar a través de la visión y del concepto del Mediterráneo, los cambios producidos en el ámbito de la inmigración argelina en Francia. En el primer largometraje sobre la inmigración argelina, *Mektoub ?* (1970) de Ali Ghanem, el Mediterráneo es visto como un espacio abierto cuya función es permitir el paso desde el país de origen hacia el país de inmigración. Por lo contrario, en *Harragas* (2010) de Merzak Allouache, el Mediterraneo se ha convertido en una última frontera, un inmenso cementerio donde se hunden los sueños de toda una generación de argelinos que vive su país como una inmensa cárcel.*

Palabras claves : *harraga ; Mediterráneo ; inmigración.*

Résumé

*Partant de la conception du décor et de la nature comme des éléments actifs dans l'écriture cinématographique, cet article se propose d'aborder à travers la vision et la conception de la Méditerranée, les changements advenus dans le cadre de l'immigration algérienne en France. Dans le premier long métrage produit sur l'immigration algérienne, *Mektoub ?* (1970) d'Ali Ghanem, la Méditerranée est perçue comme un espace ouvert dont la fonction est de permettre le passage du pays d'origine vers le pays d'accueil. Bien au contraire, dans *Harragas* (2010) de Merzak Allouache, la Méditerranée s'est transformée en une ultime frontière, un immense cimetière où coulent les rêves de toute une génération d'Algériens qui vivent leur pays comme une immense prison.*

Mots-clés : *harraga ; Méditerranée ; immigration.*

Abstract

*On the premise that settings and nature act as active elements in the making of a movie, this article aims to approach the changes that took place in the Algerian immigration in France through the image and the representation of the Mediterranean Sea. In the first movie about Algerian immigration in France, *Mektoub ?* (1970) by Ali Ghanem, the Mediterranean Sea is perceived as an open space whose function is to allow the crossing from the land of origin to the land of immigration. However, in *Harragas* (2010) by Merzak Allouache, the Mediterranean Sea has become a last frontier, an immense cemetery where have sunk the dreams of a whole generation of Algerians fleeing a country that has become an immense cell.*

Keywords : *harraga ; Mediterranean Sea ; immigration.*

« Le mektoub a fait que c'est l'exil que j'ai embrassé
Mais un jour je te reviendrais, ô mon pays »
« Bledi ya bledi », Baâziz

À l'heure actuelle, et ce grâce aux travaux d'historiens tels que Marc Ferro, nul ne saurait nier la valeur des productions cinématographiques comme éléments permettant d'aborder l'histoire. Pour Ferro, le film doit être considéré « comme un produit, une image-objet, dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques » (Ferro, 1973 : 114). Si l'historien fait feu de tout bois, et est capable de « faire parler [des] troncs d'arbres, [ou] des vieux squelettes », la lecture du premier film portant sur l'immigration maghrébine en France nous explique pourquoi, 40 ans plus tard, un autre réalisateur originaire du Maghreb en vient à produire un film aussi poignant que *Harragas*¹ (Ferro, 1973 : 109). En effet, lire *Harragas*, à l'aune de *Mektoub ?*, film de fiction qui a acquis, malgré les intentions de son auteur, le statut d'archive historique, nous donne la possibilité de comprendre ce qu'est devenue la Méditerranée² pour ces nouveaux damnés de la terre dépeints par *Harragas* (Pinçonat, 2014 : par. 5). En effet, en ce XXI^e siècle où l'immigration illégale est à l'ordre du jour et constitue une des plus grandes injustices, *Mektoub ?* se transforme en une des clefs à travers lesquelles nous pouvons appréhender la tragédie migratoire car selon Ferro, « le cinéma nous éclaire sur notre présent, même s'il s'agit du passé »³ (Ferro, 2009 : par. 8).

Depuis l'antiquité, la mer Méditerranée ou « mer entre les terres » (Sağlamer, 2013 : par. 1), a été définie comme un espace de communication et d'échange entre tous ses peuples riverains. Elle est, et à juste titre, le berceau de grandes civilisations : « On ne peut imaginer une histoire du monde sans les civilisations égyptienne, grecque, romaine et ottomane » (Sağlamer, 2013 : par.2). Si bien la Méditerranée a été et est encore, un espace d'échanges et de dialogues entre des peuples de cultures différentes, il faut toutefois admettre, que « l'idée méditerranéenne n'a pas le même sens » de chaque côté des rives qui la constituent (Basfao et Henry, 1991 : 44).

En effet, l'histoire de l'espace méditerranéen démontre que les relations entre les pays des rives du nord et les rives du sud n'ont pas toujours été pacifiques. S'il en est, l'histoire de la France a mis en évidence que ses « inspirations méditerranéennes » sous-tendaient une politique d'expansion coloniale (Grenier, Jean ctd in Henry, 2000 : par. 6). De fait, la question de l'immigration constitue la pierre d'achoppement entre la France et les pays du Maghreb. Alors que les premières vagues migratoires en provenance de l'Afrique du nord étaient dues à la « faim et au désespoir », les déplacements de populations, comme le montre *Harragas*, surtout en ce qui concerne les jeunes, sont la résultante «[d'un] désir d'accomplissement social. [Car il s'agit avant tout] d'une immigration de promotion. Le moteur des flux migratoires est moins le différentiel de richesse que les représentations [d'une vie plus pleine] qui l'accompagnent » (Lacroix, 2002 : 13) :

Le harrag est en train de devenir un archétype [...] de notre jeunesse [...] on pensait que c'était la misère qui les poussait à partir, mais, en réalité, c'est surtout le rêve d'un autre mode de vie. [...] les jeunes vivent avec beaucoup d'interdits et la destination – l'Europe et l'Occident en général – est sublimée par les chaînes de télévisions occidentales [...] leurs parents avaient aussi des rêves d'émancipation, mais ces rêves s'enracinaient dans une Algérie où il y avait plus de liberté, plus de mixité... (Kouidri Mohammed ctd in Dumont, 2009 : par. 8)

La situation de l'immigration « fait émerger l'une des plus grandes sources d'inégalité [actuelle] : le pays où l'on est né » (Wihtol de Wenden, 2015 : par. 2). En effet, alors que les citoyens européens peuvent se déplacer de par le monde sans

¹ Présenté au Festival du film de Dubai, *Harragas* reçoit le Prix spécial du jury, le Prix Fipresci et le Prix de Droits de l'homme. Il est aussi présenté au Festival de Valence en Espagne et il y reçoit le Palmier d'or ainsi que le Prix de la meilleure BO. Le titre de ce film, qui est en fait un néologisme, provient du verbe « *h'rag* » qui signifie brûler en arabe dialectal algérien (ctd in Redouane, 2008 : 14). L'expression de brûleurs ou *harragas* se rapporte à ces jeunes qui quittent leur pays de façon clandestine et qui, avant de partir, brûlent ou détruisent leurs documents d'identité afin de ne pas être renvoyés dans leur pays d'origine s'ils sont pris par la police espagnole. Pour ces jeunes, brûler a un sens global, il faut brûler des frontières, brûler ses documents ou sa propre vie. L'essentiel étant de partir.

² Selon Catherine Wihtol de Wenden du CNRS-CERI, 20 000 personnes ont trouvé la mort en Méditerranée entre 1998 et 2008. Selon un article du Monde, en date du 6 juin 2016, près de 2 500 personnes ont perdu la vie en Méditerranée, soit 15,8 morts par jour depuis janvier 2016. Voir Maxime Vaudano, « Migrants : la Méditerranée redevient un cimetière ».

³ Traduction personnelle.

trop de tracasseries administratives, il n'en est pas de même pour les citoyens des pays du sud et de l'est méditerranéen⁴. En effet, la « convention de Schengen a été le symbole d'une rupture radicale dans le traitement par les États de la question des étrangers (Marie, C. V. ctd in Clochard, 2003 : par. 21). Cela a signifié pour les citoyens des PSEM, la mise en place de conditions restrictives pour pouvoir venir en Europe, des politiques qui font les beaux jours de l'immigration illégale (Clochard, 2003 : par. 21). À l'heure actuelle, le contrôle des flux migratoires confronte le nord au sud. L'Europe vieillissante, affaiblie par la crise économique, en proie à une psychose sécuritaire, ne voit plus en l'immigration un élément clé pour sa prospérité mais plutôt un « agent déstabilisateur de l'identité nationale, une menace d'invasion, un facteur d'insécurité et de chômage » (Lacroix, 2002 : 11). De mer entre les terres, la Méditerranée a « généré l'image d'une frontière » (Clochard, 2003 : par. 26).

Ali Ghanem est le premier réalisateur franco-algérien à avoir produit un « cinéma militant » et à avoir dénoncé les conditions de vie des immigrés maghrébins en France (Yahi, 2012 : 133). Tandis que *Mektoub ?* narre l'arrivée d'un immigré et sa cruelle déception face à la réalité de l'immigration, *Harragas* de Merzak Allouache met en scène le départ de ces brûleurs qui n'attendent rien de leur pays. Tout en sachant que leur vie en Occident sera difficile, ils préfèrent affronter la mort plutôt que de vivre dans un pays qui ne leur offre qu'une « mal-vie » (Allouache ctd in Staali, 2010 : par. 7). *Harragas* reprend la trajectoire cinématographique principale d'Allouache : ses films traitent plus spécifiquement « de la jeunesse algérienne, son mal de vivre, ses doutes, ses espoirs en une vie meilleure » (*Jour2fête*, 2012 : 4).

Ghanem a un parcours un tant soit peu particulier. Il arrive en France en 1965. Autodidacte courageux, c'est là qu'il apprendra le français et qu'il écrira et réalisera *Mektoub ?*, son premier long métrage (Yahi, 2012 : 133). Sa production cinématographique reproduit en trois volets les moments clés de la vie des migrants algériens.

Alors que *Mektoub ?* décrit la perte progressive des illusions d'Ahmed Chergui, un immigré récemment arrivé, *L'Autre France* (1975) aborde les conditions de travail des migrants et met en évidence « la solidarité des ouvriers maghrébins et français » dans un contexte social délétère suite à la crise économique (*Algériades.com*, 2014 : par. 3). Le dernier volet, *Chacun sa vie* (2014), clôt le parcours migratoire. Ici, Ghanem se penche sur la douloureuse question de la fin du parcours, de la vieillesse des immigrés et sur le vide existentiel de ces hommes dont la vie se résumait à leur activité professionnelle.

Comme Ghanem, Allouache est un réalisateur franco-algérien qui partage son temps entre la France et l'Algérie. Allouache est tenu pour un « cinéaste témoin de l'Algérie contemporaine » (*Jour2fête*, 2012 : 7). Scénariste et romancier⁵, il a à son actif, 18 films ainsi que des documentaires. Sa production cinématographique comprend deux types de films. Nous avons d'une part des films humoristiques qui traitent sur un ton de comédie les problèmes que traverse l'Algérie mais il sait aussi, et *Harragas* s'inscrit dans cette veine, produire des films sombres sur les composantes les plus noires de la réalité algérienne.

1. *Mektoub?* ou le premier pas vers la lente prise de conscience du mythe de l'immigration

La mer Méditerranée en tant qu'élément participatif et personnage cinématographique marque les premiers instants de *Mektoub ?*. Si bien sa présence ne va pas au-delà de la séquence introductrice, elle représente dans la trajectoire migratoire, plus particulièrement dans la direction sud-nord, l'espace qui résume la dimension contradictoire de l'immigration. La Méditerranée est à la fois un lieu de passage, l'élément qui rattache l'immigré à son pays d'origine mais elle est aussi ce qui l'en sépare. Elle constitue cet espace intermédiaire, entre une réalité que l'on fuit et un rêve à construire. On retrouve dans cette première séquence, une des significations de la Méditerranée comme « la mer entre les terres », cette frontière liquide qui unit et sépare à la fois (Sağlamer, 2013 : par. 1). Elle est ce lieu par lequel l'immigré arrive et par lequel il repartira. Elle n'a point encore acquis cette dimension d'ultime frontière comme dans *Harragas*.

Le peu d'importance accordée à la Méditerranée dans *Mektoub ?* est symptomatique de la situation de l'immigration lors des Trentes glorieuses. Dans ces années de prospérité, l'immigration se concevait encore comme un phénomène provisoire. L'immigration ne se vivait, à tort on le sait maintenant, qu'au provisoire : « Un immigré c'est essentiellement une force de travail, et une force de travail provisoire, temporaire, en transit » (Sayad, 2006 : 50).

⁴ Pays regroupés par le sigle PSEM.

⁵ Il est l'auteur de *Bab el Oued City* publié aux éditions du Seuil en 1995.

La structure narrative de *Mektoub ?* se construit à partir de deux mouvements concomitants et opposés qui sous-tendent le conflit interne au cœur de tout projet migratoire. Le premier mouvement se rapporte au départ. Celui-ci ne se conçoit et ne se vit qu'à partir de l'image d'un retour que l'on veut glorieux de manière à compenser tous les sacrifices. Ce déplacement qui se déroule dans le temps et l'espace, est un mouvement ascendant qui va vers l'avant et qui résume tout projet migratoire. Ce dernier, en tant que représentation mentale, laisse dans l'ombre toutes les vicissitudes qui accompagnent toute immigration. Entre un avant et un après, l'immigré ne tient pas compte du pendant, de toutes ces années qu'il va passer en terre d'accueil. Le deuxième mouvement retrace la prise de conscience du prix réel de l'immigration. Il nous place dans un espace intermédiaire, entre l'avant et l'après, un espace auquel l'immigré tournait le dos lors de l'élaboration de son projet migratoire.

Dès les premières séquences, Ghanem met l'accent sur l'importance du déplacement, de la mouvance et de l'opposition entre la traversée du territoire et la disparition graduelle des illusions d'Ahmed. En effet, *Mektoub ?* s'ouvre sur l'image du port de Marseille. C'est ici que débute à nouveau les vies de ceux qui ont pris le chemin de l'immigration. Le personnage principal nous est montré depuis le pont du navire. Mais il ne s'agit pas d'une figure parmi d'autres car comme va le signifier Ghanem, il ne peut entrer librement dans ce nouveau territoire. En effet, d'une manière indirecte, le réalisateur donne à voir que le parcours migratoire est semé d'entraves et ce dès l'arrivée. Effectivement, notre personnage doit passer un contrôle de police ainsi qu'un contrôle sanitaire. Une fois franchi avec succès ces premières barrières, il poursuit son chemin. Il marche dans les rues de Marseille et se dirige vers la gare. Puis, nous le voyons dans le train en direction de la capitale.

Il arrive à Paris. La caméra donne à voir sa sortie de la gare. Il est seul mais cette solitude ne lui pèse pas car il se sent à cet instant, partie prenante de la ville. Paris correspond à son rêve. Pendant ce bref instant, ces quelques minutes qu'il mettra pour trouver une bouche de métro, Paris est encore pour lui la ville lumière. Elle brille de tous ses feux. Il regarde émerveillé les rues, les vitrines et la circulation. Tout est mouvement, vitesse et éblouissement lumineux. Il regarde intensément un monde dont il ne fera jamais partie. En effet, tout changera dès la sortie du métro.

La séquence suivante nous le montre seul dans le métro. La lumière est appauvrie. C'est la lumière grise des couloirs du métro, cet espace souterrain qui préfigure sa condition de marginal. Il est pris dans un espace réduit, dans une rame de métro en mouvement. Il se déplace certes mais à partir de maintenant son rêve ne fera que s'éloigner. Paradoxalement, l'arrivée au cœur de l'hexagone marque le début du mouvement descendant, soit la perte des illusions d'Ahmed.

Ses véritables déboires commenceront dès la sortie du métro. Il devait se rendre à Nanterre mais il s'est perdu. Il a abouti au Château de Vincennes. Il est désorienté et regarde autour de lui. Cet espace ne correspond visiblement pas à ce qu'il avait imaginé. Il n'est plus qu'un pauvre homme sans repères, seul, dans un endroit inconnu.

D'une manière très significative, Ghanem utilise l'espace et l'absence de lumière pour préfigurer la condition de l'immigré. À la sortie du métro, Ahmed est seul. Il fait nuit. Les lumières qui l'éblouissaient et qui lui avaient donné l'impression de faire partie de la ville, ne sont plus. Ahmed ne s'y retrouve plus. Il n'a aucun point de repère. Ahmed n'a pas su lire cet espace.

C'est à Paris qu'il découvrira le racisme, la difficulté à trouver un emploi, les difficiles conditions de vie dans les bidonvilles, le rejet et ces compatriotes qui sont devenus des marchands de sommeil. Il finira quand même par dénicher un travail sur un chantier mais sa joie sera de courte durée. Comme si, paradoxalement, tout pas en avant devait être accompagné d'une perte. Lorsqu'à la fin du film, tout heureux d'avoir enfin obtenu un emploi, il se dirige sur le chantier où travaille Ali le boxeur, un autre immigré devenu son ami, ce sera pour assister à la mort de ce dernier.

Mektoub ? s'achève sur cette image tragique. S'il est exact que ce long métrage fait preuve de grandes limitations en ce qui concerne la technique et le jeu des acteurs, il n'en demeure pas moins vrai qu'il contient «une grande dimension politique» (Gaertner, 2012 : 67). En effet, bien que le personnage d'Ahmed constitue une sorte de Candide dans le monde de l'immigration, il est aidé et éclairé sur la réalité de l'immigration par un *alter ego*⁶. Par le biais de ce dernier, Ghanem met en évidence que l'immigration n'est pas une fatalité, contrairement au titre du film⁷. Si *Mektoub ?* s'achève sur la

⁶ Personnage de Salah Ganoucha, interprété par Ali Ghanem.

⁷ *Mektoub* signifie le destin, ce à quoi on ne peut échapper.

mort d'un ouvrier, victime d'un accident de travail, les premiers pas de la lutte pour la reconnaissance des droits des immigrés feront l'objet de *L'autre France*.

2. *Harragas* ou la fuite en avant vers nulle part

Harragas constitue le prolongement tragique de *Mektoub ?*. Si dans *Mektoub ?*, nous avons affaire à un adulte venu en France de façon légale afin d'améliorer ses conditions de vie et celle de sa famille, *Harragas* met l'accent sur une génération de jeunes qui ne rêvent que de quitter un pays devenu une prison. Alors que dans *Mektoub ?*, le personnage d'Ahmed ne fuyait que la misère et le manque d'opportunités, les jeunes brûleurs de *Harragas* n'ont d'autre idée en tête que de fuir un pays qui ne leur propose qu'une « mal-vie ». En effet, l'Algérie a tourné le dos à sa jeunesse : malgré la richesse du pays, « les jeunes sont laissés à l'abandon ce qui provoque la mal-vie, le désespoir » (Staali, 2010 : par. 7).

Le projet migratoire de *Harragas* est aux antipodes de *Mektoub ?*. Ce film s'ouvre sur l'image du corps d'Omar, un brûleur prêt au départ qui s'est suicidé. Dans une lettre laissée à sa sœur Imène, il exprime le désespoir de toute une génération acculée à l'impasse : « Si je pars je meurs, si je ne pars pas je meurs » (*Harragas*). Comme tous les brûleurs, il a détruit ses papiers d'identités. Ils sont sur le sol, à ses pieds. Cela devait être sa quatrième tentative.

Si bien *Harragas* met en scène la fuite de trois jeunes : Rachid, Nasser et Imène ; c'est en réalité tout un pays qui monte dans une embarcation de fortune vers l'Europe. Comme l'indique Sami Naïr, le peuple algérien a été privé de son histoire, de son pays et de sa liberté :

La crise que vit l'Algérie est [...] une crise d'identité [...] Ce peuple qui a lutté avec l'espoir d'une libération totale se trouve aujourd'hui pris dans des tenailles aussi inflexibles que celles du passé : il voulait se libérer par lui-même et pour lui-même, et aujourd'hui il se débat en plein cauchemar (Naïr, 1998 : 68)⁸.

Les personnages de *Harragas* constituent un microcosme de la situation algérienne. Il y a au total 10 candidats à l'immigration. Outre les trois personnages principaux qui représentent l'élite francophone, nous avons aussi deux figures significatives : Hakim, un jeune qui incarne la mouvance islamique mais aussi le sombre personnage de Hydargos⁹, un individu qui fuit un passé de violence. Ces deux hommes qui mourront lors de la traversée ont pour fonction de rappeler au spectateur un des moments les plus sanglants de l'histoire d'Algérie : la « décennie noire » qui aurait causé la mort de 200 000 personnes (Dutour, 2007 : par. 15). Et enfin, les autres passagers d'infortunes, cinq pauvres hères que le passeur, dénommé Hassan mal-de-mer, maintient cachés dans de mauvaises conditions au bord de la mer. Ces pauvres hommes dont on ne connaîtra pas le nom sont probablement originaires des zones les plus défavorisées du pays. Ils viennent du Sahara, ils ne savent pas parler français, ils n'ont jamais vu la mer et ne savent pas nager. Certains mourront lors de la traversée.

De fait, *Harragas* constitue, à travers le choix des personnages, une critique acerbe contre un régime qui n'a rien fait pour empêcher le pays d'aller à la dérive. L'emplacement des personnages dans l'embarcation est significatif de la situation sociale. Les laissés pour compte du système, Hakim et les hommes venus du Sahara ne sont pas ceux qui dirigent la barque. Ils se trouvent à la proue. Ceux qui mènent la barque sont Nasser et Rachid, ces deux jeunes qui ont bénéficié d'une éducation francophone et à côté d'eux, les dirigeant par la menace de son arme, le sombre Hydargos. Effectivement, les personnages clés ne sont pas uniquement ces jeunes brûleurs. C'est aussi à travers la fin tragique de Hydargos et de Hakim qu'il faut interpréter ce film. Hydargos et Hakim sont la représentation d'un passé qui poursuit l'Algérie et dont elle n'arrive pas à se défaire. Hydargos est un policier, un homme du système. Il fuit le pays car il a commis une faute irréparable. Il a certainement participé à la répression du mouvement islamiste car comme il le dit lors de sa première confrontation avec Hakim, les barbus étaient sa spécialité. Peu avant de mourir, entraîné par sa haine, il crie son mal. Lui aussi est victime d'un système qui l'a coupé des siens et qui a fait de lui un tortionnaire. Lorsque Rachid lui demande

⁸ Traduction de l'auteur.

⁹ Personnage de la série animée japonaise Goldorak réalisée en 1975 par Toei Animation. Hydargos fait partie des forces du mal dirigées par Véga, dictateur mégalomane qui veut s'approprier la terre.

pourquoi il les déteste, il lui répond qu'il les déteste du fait même de leur existence, de ce qu'il a enduré à cause d'eux, de ce qu'il a été obligé de leur faire. Lorsque Hydargos et Hakim tomberont à l'eau, Hydargos tuera Hakim puis se laissera mourir. D'une manière significative, personne n'ira secourir Hakim. On entend la voix-off de Rachid : « J'ai honte. On criait tous mais personne n'a eu le courage d'aller aider Hakim » (Allouache, *Harragas*, 2010). À travers la mort de Hakim et de Hydargos, Allouache donne à voir que la récupération du pays viendra de la clôture de ce passé de violence.

À travers les personnages de Hakim, Imène, Rachid, Nasser et Omar, Allouache met en scène l'éclatement de l'Algérie et le désarroi de toute une génération. Hakim était le meilleur ami de Rachid, Nasser et Omar mais tout a pris fin quand il a voulu épouser Imène et qu'elle l'a refusé. Par le biais d'Imène et de Hakim, Allouache renvoie le spectateur aux années de la guerre civile, à l'utilisation de la religion à des fins politiques et à la question douloureuse de la condition féminine. Le personnage de Hakim qui est ici une figure positive, est significatif du recours à la religion de la part d'une génération privée de perspectives et de liberté d'expression. En fait, ce personnage est comme tous. Il rêve d'une vie meilleure. En ce sens, son attitude est révélatrice de l'impact des médias sur la jeunesse algérienne : « L'Europe [...] devient la source d'inspiration, de rêve et d'illusions les plus belles » (Koudri, 2008 : par. 17). Le jour du départ, il a changé sa tenue musulmane pour un survêtement de sport et une casquette américaine, « pour faire cool » selon les mots de Rachid (Allouache, *Harragas*, 2010). Ce changement de tenue est révélateur de l'impact des médias sur ces jeunes qui rêvent d'une autre vie. Il est significatif de souligner que Rachid a choisi d'affubler l'homme du système du nom d'un personnage de la série animée japonaise Goldorak. En outre, lorsque Rachid fait ses derniers préparatifs chez lui, la télévision est allumée. Il s'agit d'une chaîne française et on entend, en voix-off, la voix de la présentatrice faire référence au président américain, Barack Obama. Aux yeux de ses frères qui le regardent comme un héros, Rachid est devenu l'incarnation d'acteurs comme Steven Seagal ou Bruce Willis.

L'impact des médias sur l'imaginaire des jeunes algériens est mis en évidence lorsque la barque de Rachid croise un bateau qui se dirige tous feux allumés en sens inverse. Pour ces derniers, l'Europe symbolise le bonheur et le luxe : on voit une scène de fête, on entend de la musique. Les passagers sont en pleine lumière alors que l'embarcation des harragas reste dans l'ombre. On se croirait devant une annonce publicitaire vantant un parfum pour femme. Rachid regarde émerveillé une jeune femme debout un verre à la main. Elle les salue. Mais les a-t-elle vraiment vus ? Rachid est persuadé que c'est lui qu'elle regardait. En ce moment, à l'instar de Salah, personnage clé de *Mektoub ?*, son rêve se concrétise : « C'était comme un ange dans la nuit. Et c'est moi qu'elle regardait. J'ai même senti son parfum. Shalimar de Guerlain » (Allouache, *Harragas*, 2010). Comme on s'y attend, aucun d'entre eux n'achèvera son rêve. Ils seront tous arrêtés par la police espagnole.

Conclusion

Comme le montre cette étude, entre *Mektoub ?* et *Harragas*, la situation de l'immigration a changé de façon drastique. Ces films mettent en évidence, au niveau humain, une des plus graves injustices humaines en ce début du XXI^e siècle. En effet, ils somment l'Occident à revoir sa politique migratoire. De fait, reprenant la pensée de Javier de Lucas, la globalisation de l'économie de marché s'est faite aux dépens des droits de l'homme (De Lucas, 2008). Il convient, comme il l'indique, de penser la globalisation de l'économie parallèlement à l'universalisation réelle des droits de l'homme (De Lucas, 2008 : 57).

Références bibliographiques

- ALGERIADES.COM (2014). « Ali Ghanem ». <<http://www.algeriades.com/ali-ghanem/article/ali-ghanem>> [Consulté le 05 juin 2016]
- BASFAO, Kacem et HENRY, Jean-Robert (1991). « Le Maghreb et l'Europe : que faire de la Méditerranée ? » dans *Vingtième siècle*, n° 32, p. 43-52.
- CLOCHARD, Olivier (2003). « La Méditerranée : dernière frontière avant l'Europe » dans *Les Cahiers d'Outre-Mer* [En ligne], 222, Avril-Juin. <<http://com.revues.org/862>> [Consulté le 24 mars 2016]
- DE LUCAS, Javier (2008). « La globalización y los derechos » dans *Enrahonar*, 40/41, <<https://ddd.uab.cat/pub/enrahonar/0211402Xn40-41/0211402Xn40-41p55.pdf>> [Consulté le 04 mars 2016].

- DUMONT, Gérard-François (2009), « Le système migratoire méditerranéen » dans *Outre-Terre*, n° 23, <www.cairn.info/revue-outre-terre1-2009-3-page-257.htm> [Consulté le 3 janvier 2016].
- DUTOIR, Nasser (2007). « Nous ne pouvons pardonner si on ne nous demande pas pardon » dans *Confluences Méditerranée*, n° 62. <<https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2007-3-page-71.htm>> [Consulté le 19 mars 2016].
- FERRO, Marc (2009). « Marc Ferro 'El cine es una contrahistoria de la historia oficial' » dans *El Mercurio de Chile*, 20 décembre 2009. <<http://carpetahistoria.fahce.unlp.edu.ar/marc-ferro-el-cine-es-una-contrahistoria-de-la-historia-oficial>> [Consulté le 11 avril 2016]
- (1973). « Le film, une contre-analyse de la société ? » dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. n° 28, p. 109-124. <http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1973_num_28_1_293333> [Consulté le 13 février 2015].
- GAERTNER, Julien (2012). « Vitalité artistique et poids économiques des Français d'origine maghrébine dans le paysage cinématographique français » dans *Migrance*, 08/02/2012, n° 37, p. 64-73. <www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/20_37_7.pdf> [Consulté le 13 janvier 2016].
- HENRY, Jean-Robert (2000). « 3. Métamorphoses du mythe méditerranéen » dans Henry, Jean-Robert. *Politiques méditerranéennes entre logiques étatiques et espace civil: Une réflexion franco-allemande*. Aix-en Provence: IREMAM. <<http://books.openedition.org/iremam/194>> [Consulté le 10 avril 2016].
- JOUR2FETE (2012). « Dossier de presse *Harragas* » dans *Jour2fête*, 22/08/2012, <http://www.jour2fete.com/index.php/films/34-harragas>> [Consulté le 15 octobre 2015].

Prise de parole et quête de liberté: les espaces de l'eau dans *Aïcha* de Yamina Benguigui

Haderbache, Ahmed

Universitat de València, Ahmed.haderbache@uv.es

Resumen

Aïcha es una serie de cuatro capítulos realizada por Yamina Benguigui entre 2008 y 2011. Aïcha es una joven francesa de origen argelino que vive en un arrabal de la periferia parisina. Los diferentes capítulos narran su vida, su lucha y sus sueños en su barrio en el cual convive diversas comunidades. Busca su identidad por medio de la afirmación y su negativa en aceptar una boda tradicional. Esta joven Sheherazade de los tiempos modernos de los suburbios del este parisino intenta imponer sus valores frente a la rigidez de su comunidad. En el seno de estos espacios ligados al agua los deseos y las ambiciones se vuelven visibles. A lo largo de los cuatro capítulos, el hammam se convierte en un espacio de libertad para Aïcha y para las demás mujeres de cualquier edad y religión. Es también en la peluquería donde se resolverán los conflictos personales y culturales que se desarrollarán a lo largo de los diferentes capítulos. Los espacios, ligados al agua, masajes y la belleza corporal entre mujeres se alzan como un elemento central para hablar y encontrar por ende la libertad.

Palabras clave : agua ; inmigración ; identidad ; Yamina Benguigui ; cultura.

Résumé

Aïcha est une série française de quatre téléfilms de Yamina Benguigui réalisée entre 2008 et 2011. Aïcha est une jeune française d'origine algérienne habitant dans une cité de la banlieue parisienne. Les différents épisodes nous retracent son parcours personnel et sa lutte sociale au quotidien, tout comme ses rêves et ses aspirations, dans une cité où diverses communautés cohabitent sous le regard des autres. Elle cherche son indépendance par le biais d'un positionnement identitaire qui s'oppose aux principes du mariage traditionnel, sans renier pour autant entièrement aux traditions familiales. En effet, cette Shéhérazade des temps modernes du périphérique parisien essaie de faire valoir ses propres normes face à la rigidité des préceptes de la communauté à laquelle est appartenant. C'est dans des espaces liés aux rituels de l'eau que ces désirs et ces ambitions se rendent visibles. Ainsi, tout au long des quatre épisodes, le hammam devient un lieu de liberté pour Aïcha et toutes ces femmes de tous âges, religions et origines qui tâchent, grâce à une prise de parole au féminin, de résoudre les problèmes de ces êtres oubliés par l'État : le racisme vis-à-vis des jeunes diplômés issus des différentes générations d'immigrés, la sécurité dans les cités ou les mariages mixtes. C'est également au salon de coiffure entre deux shampoings que d'autres conflits interpersonnels et interculturels vont trouver des solutions. Les espaces, liés aux rituels corporels de lavage et de mise en beauté entre femmes où l'eau est un élément central, deviennent de la sorte des lieux privilégiés de prise de parole et de quête de liberté.

Mots-clés : eau ; immigration ; identité ; Yamina Benguigui ; culture.

Abstract

Aïcha is a French series of four television films of Yamina Benguigui realized between 2008 and 2011. Aïcha is a French young person of Algerian origin living in a city of the Parisian suburb. The various episodes redraw us its personal route and its social struggle on a daily basis, just like its dreams and its aspiration, in a city where diverse communities live under the other people's opinion. She looks her independence by means of an identity positioning which opposes the principles of the traditional marriage, without denying for all that completely in the family traditions. Indeed, this Shéhérazade of the modern

times of the Paris ring road tries to assert its own standards in the face of the rigidity of the rules of the community.

Keywords : *water ; immigration; identity ; Yamina Benguigui ; culture.*

Aïcha s'inscrit dans le nouveau panorama des feuilletons télévisés de la chaîne publique française France 2¹. Si nous jetons un coup d'œil, à la manière d'une rétrospective autour de la création de fiction dans la culture française audiovisuelle, nous constatons que ces quatre téléfilms réalisés par Yamina Benguigui² s'inscrivent dans une volonté de montrer les minorités qui composent la société française.

À partir du nouveau millénaire, France Télévision passe un cap et montre les différentes couches de sa société dans leurs habitats naturels. Fini le prisme d'une première partie de soirée avec un film qui sera décortiqué en deuxième partie par des experts en psychologie³. Ce qui avait été, la gloire de la télévision publique française dans les années 70 et du début du premier septennat de François Mitterrand, est délaissé au milieu des années 80 au détriment des séries américaines .

La télévision française de fiction tourne le dos à sa société au profit de la fiction d'outre-Atlantique. On aime élucider les crimes scientifiques à toute heure et sur n'importe quelle chaîne. Néanmoins, cet engouement laisse place très vite à des fictions *made in France* qui tente de rivaliser avec les séries américaines. Les chaînes privées essaient de fabriquer et de présenter des feuilletons policiers avec un certain succès.

Passé cet engouement, la fiction française revient en force avec des thèmes plus encrés avec les droits civiques de certaines minorités. C'est en 2000 que le petit écran connaît sa première révolution avec le téléfilm *Juste une question d'amour*⁴ qui pulvérisera les parts de marché lors de sa première diffusion. Plus de 600000 spectateurs regardent cette histoire d'amour entre deux garçons dans une petite ville de province. Deux ans après le vote houleux du Pacs⁵ en pleine cohabitation du septennat de Jacques Chirac, ce téléfilm normalise la vision de l'homosexualité pour la ménagère de moins de cinquante ans.

Aïcha met en scène les péripéties d'une Amélie Poulain de l'autre côté du périphérique de l'est parisien. Française d'origine algérienne, elle ne se considère pas beurette. Cet adjectif, par ailleurs renvoie aux années 80 et à la naissance du mouvement de *Touche pas à mon pote*⁶. Le terme beur n'a plus sa place aujourd'hui dans la société française. Car en effet, *Aïcha* est française de confession musulmane qui comme toute jeune de son âge est en quête de liberté et son aspiration est de travailler et de vivre en France : ce qui veut dire dans son jargon : *Vivre, aimer et travailler à Paris*. La force du scénario de Yamina Benguigui est d'avoir présenté des jeunes de banlieues diplômés et parlant parfaitement la langue de Molière.

Les épisodes qui composent cette quadrilogie présentent une famille franco algérienne de confession musulmane dont la mère a gardé l'accent de marseillais, lieu d'une première étape de sa vie. La construction de la série renvoie aussi à la trilogie de Marcel Pagnol : *Marius, Fanny et César*. La trilogie Marseillaise, où l'eau était omniprésente par le bar, la mer et les quantités d'eau que l'on doit servir dans une verre de pastis. Ce clin d'œil de Benguigui est là pour faire rappeler aux spectateurs que les personnages de Pagnol tout comme la famille Boumaza se trouvent en dehors de la France : ce qui veut dire en dehors de Paris.

Les quatre épisodes ont chacun une fonction de divertissement et de pédagogie de citoyenneté : le premier qui porte le prénom de l'héroïne, trace le portrait de son personnage et de sa construction en tant que femme et aussi les difficultés

¹ Le deuxième septennat de François Mitterrand est marqué par une volonté de créer de la fiction enclin avec la réalité sociale : la plus connue restera l'Institut qui présentera et mettra à l'honneur le métier d'instituteur.

² Yamina Benguigui, née Yamina Zora Belaïdi, voit le jour le 9 avril 1957 à Lille. Elle commence sa carrière en 1990 comme assistante réalisatrice et produit de nombreux documentaires pour la télévision. Elle réalise deux documentaires : *Mémoires d'immigrés* (1998) et *9/3 Mémoire d'un territoire*. Le 16 mai 2012, elle est nommée ministre déléguée de la Francophonie et des Français de l'étranger.

³ Je fais référence à l'émission *Les dossiers de l'écran*.

⁴ Film réalisé par Christian Faure en 2000 pour la chaîne privée M6.

⁵ Le pacte civil de solidarité (Pacs) est un contrat. Il est conclu entre 2 personnes majeures, de sexe différent ou de même sexe, pour organiser leur vie commune.

⁶ *Touche pas à mon pote* est un slogan créé par SOS Racisme en 1985 et on le retrouvera au premier concert à la suite de la création SOS Racisme.

d'être une citoyenne de seconde zone à cause de son lieu d'habitat. Le deuxième volet pointe les travers du monde du travail et les clichés sur la banlieue et les origines sociales, religieuses et ethniques, Aïcha souhaite réussir dans le monde du travail et dans sa vie amoureuse tout en respectant les traditions de sa famille. Cette quête sera de nouveau le point d'ancrage du déroulement narratif du troisième épisode : *la grande débrouille*. Le troisième épisode raconte le douloureux problème du déracinement et de l'exclusion sociale par des différences. Le dernier épisode met en scène les vacances de la famille et les déboires de l'héroïne pour tenter, réussir son émancipation et vivre avec son amoureux.

1. Le hammam

Le hammam est le lieu où se retrouvent toutes les femmes de la cité de toutes nationalités confondues afin de médire et/ou pour résoudre des problèmes.

Ainsi dans le premier épisode, il est question de la destruction des tours de logement de la cité et dans le deuxième épisode de la non réparation des ascenseurs. Ces questions de la vie en communauté sont abordées par ces femmes entre massages et rinçages : l'eau permet alors de libérer la parole et de se convertir en une sorte d'exutoire pour s'affirmer.

Chaque réunion, dans cet espace humide, fait surgir des diatribes au sujet de questions de société : la question du voile, les jeunes filles dans les cités et la montée de l'intégrisme sont les thèmes choisis par l'ancienne ministre de la francophonie. Il est intéressant de mettre en exergue le parti pris par la réalisatrice Yamina Benguigui en présentant son héroïne. En effet, Aïcha est une fille d'une vingtaine d'année française d'origine algérienne et qui ne parle ni algérien, ni arabe et ni kabyle. Cette série cherche à concilier tradition et modernité pour un mieux vivre ensemble dans cette société française multiculturelle. Il faut donc bannir des esprits de présenter l'héroïne comme une beurette, terme qui n'a plus sa raison d'être pour la génération de garçons et de filles comme Aïcha. C'est la raison pour laquelle Yamina Benguigui dans tous les épisodes réfléchit et porte un regard critique aussi une politique gouvernementale qui sévit depuis 2007 en France. La création d'un nouveau portefeuille ministériel : *le Ministère de l'immigration⁷, de l'intégration, de l'identité nationale et du développement solidaire* en est un exemple flagrant. La création de ce ministère en grande partie par une promesse de campagne du candidat Sarkozy pour contrecarrer la montée du FN a créé de vives polémiques tout au long de son existence durant ce quinquennat : « La politique de l'immigration, c'est l'identité de la France dans trente ans⁸ » haranguait le futur président lors de ses manifestations publiques devant ses électeurs. « Mais quelle identité » comme dirait Biyouna à sa nièce revendiquant le port du voile comme élément identitaire. Le hammam devient une sorte de tribune révolutionnaire où ces Olympes de Gouge, Théroigne de Méricourt ou Madame de Roland en falbalas mouillés réinventent le concept de ce ministère si décrié tout au long de ces deux ans d'existence. Ces femmes se revendiquent en grande partie comme des françaises musulmanes d'origines algériennes et non comme des citoyennes de secondes zones. Le hammam devient ici le lieu de la contre-culture dominante. Ces femmes qui sont souvent considérées comme analphabètes prônent les valeurs de la République et tentent de se frayer un chemin entre la tyrannie de la société et celle de leur famille. *Aïcha* est un film de femmes et de toutes les femmes que l'on peut rencontrer dans les tramways qui longent les périphériques de l'est parisien. Ces femmes qui sans éducation pour la plupart ont su éduquer et élever de nombreux enfants. Elles sont les Latifa ibn Ziaten, mère du premier militaire mort en 2012 à Toulouse par Mohamed Merah⁹, des mères courageuses inconnues et sans voix durant de nombreuses décennies. C'est la raison pour laquelle, dans chacun des épisodes, l'eau est un élément omniprésent dans le déroulement du discours narratif et de l'intrigue. Dans le hammam, l'eau sert comme catalyseur des problèmes de la famille et de la société. C'est dans ce lieu que la force de cette série prend tout son envol à la vue des récents et tragiques événements que la France subit. Comme Cassandra prédisant la fin de Troie, ces femmes de la cité semblent prédire le futur que vont vivre leurs enfants. Revoir *Aïcha*, un lustre après sa première diffusion, nous fait prendre conscience que les peurs de ces mères sont devenues réelles dans la société française.

⁷ Ministère phare du quinquennat de Nicolas Sarkozy de 2005 à 2011

⁸ De nombreux articles de presse ont étudié ce ministère éphémère dans l'histoire de la V^{ème} République <http://www.lefigaro.fr/politique/2010/11/15/01002-20101115ARTFIG00751-l-identite-nationale-vie-et-mort-d-un-ministere-conteste.php>.

⁹ Première attaque de Daesh en France.

2. Les enfants de la troisième génération

Yamina Benguigui met en exergue dans ses épisodes la dure réalité des enfants d'immigrés surdiplômés et sans emplois. Selon une récente étude menée par des syndicats de l'enseignement, l'école ne serait plus l'ascenseur de la République si chère à Jules Ferry. En effet, seulement 10% des enfants des classes sociales les plus défavorisées réussissent à trouver un travail et par conséquent une qualification supérieure à celle de leurs parents. Pour l'héroïne et sa cousine Nedjma, le travail représente l'unique moyen honorable de s'intégrer dans la société française et aussi de s'affranchir du joug de la famille. En raison de son identité civile et malgré ses nombreux diplômes, Nedjma se heurte à l'impossibilité de trouver un stage.

3. L'intégrisme

Le nouveau nid de l'intégrisme français : Byouna rappelle aux mères de la cité, l'importance de l'éducation chez les garçons afin que ceux-ci ne succombent pas aux sirènes des imams. Le point de départ de cette réflexion est l'éducation des jeunes filles au sein de la cité et les problèmes de la moralité de ces dernières. En effet, la cousine de Aïcha fait une tentative de suicide car elle est enceinte. Ce drame fait les beaux jours de commères des différentes tours de la cité. L'après-midi du hammam devient alors un exutoire de médisance et par la même une réflexion sur la dualité homme/femme dans la vie des cités. La réflexion du rapport homme/femme naîtra du tsunami verbal de Byouna face à ses sœurs de la cité. Telle une Marianne guidant le peuple, Byouna exhorte les mères à éduquer leurs fils pour que ces derniers ne finissent pas comme l'aîné d'une des voisines qui va être retrouvé découpé dans un congélateur en Afghanistan.

Le hammam est aussi un décor qui souligne les faits et les habitudes de la cité et de la vie en banlieue. L'exemple, dans le premier épisode de la série, du hammam, est à ce sujet éloquent. Il est le lieu non pas de l'érotisme mais de la réflexion. Benguigui veut casser et briser dans cette scène toute assimilation avec l'érotisme ou l'exotisme du XIX^{ème} siècle. Ces femmes ne sont plus montrées comme objet de phantasme ou de désir pour la gent masculine. Cette réunion hebdomadaire sert à réfléchir et à véhiculer des idées sur des faits et des sujets de société. Ici le lieu devient un espace de contreculture dominante. Ces femmes qui sont souvent considérées comme analphabètes prônent les valeurs de la République et tentent de se frayer un chemin entre la tyrannie de la société et celle de leurs familles. *Aïcha* est un film de femmes et de toutes les femmes que l'on peut rencontrer dans les tramways qui longent les périphériques de l'est parisien. Ces femmes qui sans éducation pour la plupart ont su porter et élever de nombreux enfants. Elles sont les Latifa ibn Ziaten de la fin du XX^{ème} siècle.

Les lieux et les espaces sont bien évidemment identifiables par les images (le hammam, les différentes tours de la cité, le périphérique, les réunions familiales ou prônent les tapis représentant la Mecque). Dans *Aïcha*, le premier volet, par exemple, les différents espaces correspondent aux différents lieux où se retrouvent les protagonistes afin de parler de problèmes personnels ou de société. Par le biais d'images, Yamina Benguigui fait réfléchir les téléspectateurs derrière son petit écran sur les changements que vit la société française dans cette première décennie du nouvel millénaire. L'importance des lieux comme espace politique est d'ailleurs relayée dans le discours de Byouna dans chaque épisode des quatre volets de la série.

Au premier abord, le hammam et le salon de coiffure semblent perpétuer les clichés des femmes méditerranéennes bruyantes, causant de banalité : parlant fort et narrant les tragédies familiales que chacune d'entre elles vivent. Paradoxalement, l'eau a pour effet le rétablissement de l'équilibre entre les hommes et les femmes de la cité. Le Hammam et par conséquent le jeu avec l'eau forment dans cet espace un lieu de liberté. Les femmes se retrouvent dans deux lieux clos : le hammam et le salon de coiffure de Biyouna « *Coiffure 2000* ». Ces deux espaces se construisent et se hissent comme des espaces de réconfort et d'apaisement. Et comme nous l'avons cité ultérieurement pour partager angoisses, soucis et débattre des divers problèmes de la cité. Les hommes sont cantonnés dans une salle de sport de fortune. Cette division territoriale entre les sexes contraste aussi par les moyens d'expressions que ces personnages ont pour résoudre les problèmes de la cité. Dans chaque épisode, les femmes vont trouver la solution aux difficultés rencontrées dans leur vie quotidienne. Ces dernières seront résolues entre le hammam et le salon de coiffure.

Ainsi, dans *Aïcha : la grande débrouille* qui narre les mésaventures que vit la cité par la non réparation des ascenseurs et le non investissements des pouvoirs politiques à améliorer la vie de ces personnes, montre que ces amazones méditerranéenne trouvent dans le salon de coiffure ou dans le hammam la solution aux difficultés vécues. Il est intéressant

de souligner la critique de Yamina Benguigui envers la politique migratoire de l'ancien président. Entre 2007-2012, les roms seront les victimes d'une multitude d'attaques : démantèlements de camps, remise en question du traité de Schengen. Cette communauté devient les boucs émissaires afin de justifier la montée de la délinquance et des infractions. Dans l'épisode, *Aïcha la grande débrouille*, les habitants de la cité se trouvent confrontés aux problèmes de la panne des ascenseurs qui gâche la vie des locataires. Selon les pouvoirs publics de la ville, aucune pièce de rechange existe à cause de la vétusté des appareils. Grâce aux amours d'antan de la grande séductrice Biyouna avec un chef roumain, la pièce manquante des ascenseurs arrivera et changera la vie quotidienne de la cité. L'eau et particulièrement l'eau insalubre du camp où vivent ces populations sert aussi dans la mise en scène de la réalisatrice comme vecteur et connecteur de pacification entre ces femmes. En effet, la famille Bouamaza dans le premier épisode est confrontée au déshonneur comme le souligne le père de famille car la cousine de Aïcha fait une tentative de suicide. Cet acte tragique est critiqué dans le hammam par les femmes. L'éducation laxiste de la famille est mise en exergue. La jeune cousine a fait une tentative de suicide car elle est en réalité enceinte. Le ressort comique qu'emploie la cinéaste pour le dénouement de la situation est double : en effet, la voisine et bonne amie critique le laxisme de la famille Bouamaza envers leurs filles. Cette brave Najva, voisine et commère trouvera un rentrant chez elle son fils travesti en danseuse orientale. Elle décidera afin de calmer la rumeur de marier son fils à la cousine de Aïcha. Les deux tabous des religions monothéistes : l'homosexualité et la virginité sont présentés de nouveaux de façons humoristiques.

En regardant Aïcha, le téléspectateur verra dans un premier temps voler les clichés dont souvent sont affublés les immigrants, leurs enfants et dans les lieux où ils résident. Aïcha et sa famille traversent et vivent les mêmes épreuves que les autres membres de la société française. C'est dans ce contexte que le hammam n'est plus ce lieu d'érotisme souvent vu par le prisme européen mais un salon intellectuel dans lequel les femmes parviennent sans l'aide des hommes à résoudre tant les problèmes personnels comme ceux liés à la vie publique. L'eau devient alors ce catalyseur du vivre ensemble, permettant à tous de s'épanouir, de se respecter malgré les différences dans une même société. Élément crucial dans la vie des hommes au fil de l'histoire, l'eau dans cette série se hisse comme le tuteur, le guide et le sage qui unie les différentes communautés qui composent la vie de cette jeune fille française en quête de liberté.

Références bibliographiques

- BENGUIGUI, Yamina . <<http://www.yaminabenguigui.fr/aicha-la-grande-debrouille/>> [Consulté en avril 2016].
- Genre en action*. <<http://www.genreenaction.net/Banlieue-sans-femme-banlieue-s-enflamme.html>>. [Consulté en février 2016].
- Histoire d'immigration*. <<http://www.histoire-immigration.fr/magazine/2009/5/aicha-un-film-de-yamina-benguigui>> [Consulté en avril 2016].
- LIBERATION. <http://www.liberation.fr/societe/2000/05/19/le-mouvement-de-l-immigration-et-des-banlieues-expulse_326266> [Consulté en janvier 2016].
- MEDIAPART. <<https://blogs.mediapart.fr/madjid-messaoudene/blog/080911/aicha-ou-comment-yamina-benguigui-qui-nest-pas-photographe-colle>>. [Consulté en mars 2016].
- Mémoires d'immigrés l'héritage maghrébin I - 2 - 3*. <<https://www.youtube.com/watch?v=mXbmjmO5rX8>> [Consulté en mars 2016].
- VIE PUBLIQUE. <<http://www.vie-publique.fr/politiques-publiques/politique-immigration/chronologie-immigration/>>. [Consulté en mars 2016].

Déversement du regard fluide: esquisse d'une méthodologie pour approcher théoriquement le cinéma

Molina-García, Érika Natalia

Université Toulouse II Jean Jaurès – Université Charles de Prague, aruthmos@gmail.com

Resumen

En su obra de 2010, Éric Thouvenel analiza la profusión de imágenes líquidas en un periodo preciso del cine francés, interpretándola como un síntoma, no solamente de un tiempo turbulento como fue el transcurrido entre las dos guerras mundiales, sino que del tiempo en sí mismo. En efecto, a comienzos del siglo XX el desarrollo de las tecnologías cinematográficas y el fin del cine mudo se vieron acompañados por un redescubrimiento del conjunto de la realidad como líquida, y en el mismo movimiento de un reposicionamiento de las cuestiones de la temporalidad y el devenir al centro de todas las áreas del pensamiento. Un umbral es así atravesado, desde un paradigma simbólico telúrico a uno acuoso. Este pasaje justifica suficientemente la obra de Thouvenel que busca penetrar el cine con una mirada en sí misma líquida, pero justifica igualmente una sistematización de dicha mirada, y su aplicación a un caso concreto como es el cine de Philippe Garrel.

Palabras clave : Éric Thouvenel ; Philippe Garrel ; Gilles Deleuze ; mirada fluida ; filosofía del cine.

Résumé

Dans son ouvrage de 2010 (Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20), Éric Thouvenel interroge la profusion des images de la liquidité dans une période bien précise du cinéma français, tout en l'interprétant comme un symptôme du temps ; non seulement de l'époque trouble de l'entre-deux-guerres, mais du temps en tant que tel. En effet, le développement des technologies cinématographiques et la fin du cinéma muet s'accompagne d'une redécouverte de l'ensemble de la réalité comme liquide, et ainsi d'une remise du dynamisme, de la temporalité et du devenir, au centre de la pensée. On traverse ainsi un seuil, engageant un changement de paradigme symbolique, d'un modèle tellurien vers un modèle aquatique. Ceci justifie non seulement la démarche de Thouvenel qui s'emploie à analyser le cinéma d'un regard lui-même fluide, mais également une systématisation de ce regard pour l'appliquer au cinéma de Philippe Garrel.

Mots-clés : Éric Thouvenel ; Philippe Garrel ; Gilles Deleuze ; regard fluide ; Philosophie du cinéma.

Abstract

In his book from 2010, Eric Thouvenel analyses the profusion of liquidity images in a specific period of French cinema, by interpreting it as a symptom of times; not only of a troubled era, but of Time itself. In the early twentieth century the development of film technology and the end of silent movies is indeed accompanied by a rediscovery of the whole of reality as fluid. This puts again the questions of temporality and becoming at the center in all areas. We seem in this manner to undertake a change of symbolic paradigm, leaving a tellurian model to immerse ourselves in a liquid one. This justifies Thouvenel's work, wanting to analyze cinema with a look itself fluid, but also the systematization of this fluid look and its application to Philippe Garrel's cinema.

Keywords : Éric Thouvenel ; Philippe Garrel ; Gilles Deleuze ; fluid look ; Film philosophy.

Introduction

Depuis au moins deux siècles on assiste à un devenir liquide progressif de notre regard sur le monde, la réalité mettant en question nos anciens dogmatismes telluriens et nous contraignant à une souplesse et un dynamisme aquatiques. Les témoignages d'un tel changement de paradigme symbolique, comme l'ouvrage collectif paru en 2013 sous le titre *L'Impressionnisme, les arts, la fluidité*, sont nombreux, et il nous semble important de les analyser. C'est ainsi que nous allons nous concentrer sur l'ouvrage *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20* d'Éric Thouvenel, paru en 2010. Il s'agira de mettre en valeur l'effort entrepris par l'auteur à penser le cinéma comme art d'immersion qui convoque tous nos sens lorsque nous pénétrons dans le noir de la salle.

De la traversée de cette véritable sculpture aquatique que Thouvenel bâtit en 9 chapitres, répertoriant, analysant et interprétant 72 films français de la décennie de l'entre-deux-guerres, évoquant comment opère la mutation liquide du paradigme symbolique dans des champs aussi divers que celui du social, de l'art, de la philosophie (notamment grâce à la pensée bergsonienne) et de la science (avec la mécanique des fluides) – de cette traversée donc, nous allons distiller une méthode, une sonde théorique au moyen de laquelle forer les films, en l'occurrence ceux du réalisateur Philippe Garrel, né en 1948 et très actif encore dans la scène filmique française.

Mais avant de commencer, on peut demander à Thouvenel quels sont les motifs de son choix. Pourquoi a-t-il préféré cet espace-temps précis qu'est le registre filmique de la France des années 20, afin d'entamer une recherche sur un motif aussi universel que celui de l'eau. Et la réponse sera que précisément la présence et la valeur symbolique de l'eau au cinéma étant tout simplement massive, exige bien un choix, une délimitation du terrain d'analyse, et ensuite que cette période de l'après-guerre est celle qui voit la fin de la gestation du cinéma -le cinéma muet-, donnant lieu au septième art en tant que tel, avec des voix et des bruitages, c'est-à-dire du cinéma actuel. Cette période de gestation du cinéma comme art, en France a été vécue largement comme une expérience hydroponique.

Enfin, ce que l'école française trouvait dans l'eau, c'était la promesse ou l'indication d'un autre état de perception : une perception plus qu'humaine, une perception qui n'était plus taillée sur les solides, qui n'avait plus le solide pour objet, pour condition, pour milieu. Une perception plus fine et plus vaste, une perception moléculaire, propre à un "ciné-œil" (Deleuze, 1983 : 115, 116).

1. Première partie: Epistémologie des fluides

Reprenant le titre d'épistémologie des fluides formulé par Thouvenel en page 234, nous tentons d'exsuder une méthodologie simplement : observant pas à pas ce qui a été fait par l'auteur. Dans son travail il présente 3 sections que nous pouvons dénommer Territoire, Qualité et Parole. Dans cette méthode à trois vitesses il s'agit dans un premier temps de situer géographiquement, et dans le monde réel et dans la scène artistique, les images filmiques de l'eau ; dans un deuxième temps, de faire une analyse qualitative des rôles et fonctions de cet élément ; et finalement de repérer les images aquatiques dans la parole de ceux qui font du cinéma, dans une sorte de métalangage littéraire des réalisateurs à partir de la langue déjà émise dans leurs *corpus* d'images-mouvement. Territoire, Qualité et Parole : voilà la structure de la méthode qu'il nous faut suivre.

La première partie de l'ouvrage « Les territoires du cinéma : Une histoire des représentations de l'eau comme Paysage », consiste en trois chapitres et montre comment l'auteur, loin de se livrer à une analyse purement esthétique, explore les explications historiques et sociologiques de la profusion des images de l'eau dans les films. La crise de l'après-guerre et le succès du style américain au cinéma, auraient ainsi été des facteurs déterminants pour imprimer dans les pellicules les éléments aquatiques. En effet, le cinéma de l'eau en milieu naturel aurait été à la fois une réponse économiquement bien adaptée, car filmer en extérieur devenait clairement plus accessible, et une réponse identitaire, lorsque cette sortie du studio permettait une découverte du paysage français par l'écran. L'eau commence alors à jaillir dans les salles de cinéma grâce à l'élan d'auto-préservation du cinéma français. Mais Thouvenel amène cette analyse du contexte social bien plus loin, lorsqu'il rapporte les anecdotes de l'émergence concrète des grands studios Pathé puis Gaumont à Nice (1910-), et leurs rapports avec les cinéastes d'avant-garde. Ces artistes auraient bien profité des commandes à tendance commerciale pour développer leur modernité. Ce genre de narrations en guise d'explication, nous permet de voir comment aux yeux

de Thouvenel aucun détail, quoiqu'il semble accessoire, ne doit être laissé de côté par celui qui cherche la cause d'un trait du cinéma, tel le déluge d'images aquatiques dans les années 20.

Contextualiser les forces en présence est en effet indispensable si l'on cherche à mieux comprendre comment cet ensemble de choix stratégiques a pu favoriser à la fois la multiplication des tournages en bord de mer ou de rivière et l'apparition d'une cinématographie consciente de sa portée théorique, engagée dans une posture d'autojustification et pour laquelle la fluidité de l'élément aquatique, sa propension à accueillir les multiples configurations de lumière, seront décisifs dans ce qui fut aussi une bataille pour la reconnaissance (Thouvenel, 2010 : 26).

De cette façon, ce à quoi nous assistons avec ce livre c'est à une inondation de la scène sociale par ce regard fluide : toute dimension et tout facteurs peut et doit être exploré. Thouvenel va même jusqu'à analyser le tourisme, l'expansion des routes ou les innovations techniques et leur rapport au cinéma en tant qu'industrie, pour rendre compte des images de l'eau. Ainsi nous pourrions résumer cette mer profonde de causalités entrecroisées, en trois aspects : individuel (le cinéaste en quête de devenir artiste, de la définition et la réalisation du septième art), identitaire (l'Etat et l'industrie qui cherchent à exalter le sentiment de patriotisme) et urbain, avec des citoyens souffrant de plus en plus de la migration urbaine et de leur enfermement dans les grands villes, ayant besoin de l'air et de l'eau dans l'échappé qui procure ce cinéma, « dont les vertus descriptives et l'impact sur l'imaginaire collectif ne sont plus à démontrer » (Thouvenel, 2010 : 31).

Tout en construisant une cartographie, non pas homogène, mais en soulignant les hauts lieux susceptibles d'être repérés, Thouvenel prolonge cette partie par une analyse des genres de film français à tendance aquatique parus dans cette période, et dégage ainsi 4 catégories, correspondant chacune à des personnages et des scénarios assez déterminés, ainsi qu'à des rapports spécifiques à des expressions corrélatives dans les champs de la littérature et la peinture.

Les genres du film aquatique seront déterminés grâce aux cinq grands lieux de la cartographie aquatique, à savoir, premièrement, les cours d'eau –fleuves, canaux, ruisseaux, système sanguin et nerveux du territoire (Éric Thouvenel, 2010 : 45) ; deuxièmement, le port et l'expérience du voyage ; troisièmement, le rivage et l'expérience des limites ; quatrièmement, l'île, le phare et les territoires indécis ; et en dernier terme, le jet d'eau et la synthèse symbolique qu'il opère au cœur de la transition mécano-philosophique de tout cinéma.

Ainsi, les films des années 20 pourraient être rangés dans une première catégorie naturaliste ou idéaliste (films de péniche, à penchant bucolique) ; une deuxième dénommée Marines, empruntant le nom à l'éponyme pictural et se déroulant évidemment dans la mer ou au bord de mer, dans son immensité violente et conflictuelle ; une troisième catégorie, prenant comme sujet et décor la montagne, ses eaux aussi bien vives que solides ; et une quatrième catégorie d'avant-garde, où les cinéastes sont touchés par le paradoxe universel de la théorie et la praxis, du concret et l'abstrait, cherchant d'un côté à dénoncer leur société grâce à des images d'eaux troubles ou fluviales, évoquant le changement, et d'un autre côté, cherchant à utiliser le cinéma comme heuristique philosophique, par l'utilisation d'une récurrence extrêmement variée des flaques, brume, remous, écume, jets, reflets, gouttes, vagues, et de toute substance aquatique au service d'un décryptage du monde.

Ces quatre catégories seront ainsi des réverbérations de ce que Thouvenel continue à développer jusqu'à la fin de cette première partie : la modernisation esthétique, voire la variation moderne de la perception qui abandonne grâce au cinéma une vision picturale bien plus statique du monde, et avance vers un dynamisme hydraulique. Cet abandon entamé déjà avant les années 20, se serait développée avec une force prodigieuse pendant les dernières années du muet, notamment par la mutation dans l'idée de paysage, à laquelle l'auteur dédie la dernière partie du premier chapitre.

Le mot paysage, apparu en langue française au cours du XVI^e siècle, renvoie à l'invention d'une vision, non pas du monde tel quel, mais d'une mise en scène contrôlée de ses éléments, et serait un concept proprement pictural. Mais dès qu'avec le cinéma nous avons eu la possibilité de capturer le mouvement dans le temps, de varier les points de vue par le cadrage, le montage ou les mouvements de l'appareil filmique, nous avons eu accès à un tout autre degré d'invention, et ainsi à un tout autre concept de paysage, non pas contrôlant seulement l'espace, la lumière et la disposition des objets, mais aussi les rythmes, vitesses, profondeurs, et quasiment tous les éléments qui font d'une perception une perception vive. Processus de perfection de la perception filmique qui continue de nos jours avec les outils de réalité virtuelle.

Pour Thouvenel la question du cinéma en général réside dans ce rapport perceptif au monde réel, et il questionne tout au long du livre la base de la croyance à la dichotomie réel/idéal. C'est ainsi qu'il se demande à la page 84 comment continuer à inventer des paysages, à inventer le monde pas encore existant avec le cinéma, c'est-à-dire, avec un dispositif de représentation si proche de la réalité. Et sa réponse sera notamment liée à l'eau.

[Les caractéristiques de l'eau] font en effet l'instrument idéal d'un va-et-vient constant entre la forme et l'informe, le réalisme et l'abstraction [...] il faut alors se demander comment l'ensemble des variations plastiques mises en jeu par les images de l'eau permet de donner corps à un paysage spécifiquement cinématographique [...] (mais) –continue l'auteur- Ces images qui ne cessent de transformer, d'hésiter entre le réel et son envers, peut-on dire encore que ce sont des "paysages" ? Assurément, si on les rapporte à l'acception picturale du terme, puisqu'il s'agit bien de mettre en forme la nature, d'en proposer une interprétation par la mise en place des cadres de vision qui sont à la fois matériels – l'opération du cadrage-, plastiques et conceptuels. Et oui encore si l'on considère le paysage, au sens plus général du terme, comme une vue découpée par le regard (Thouvenel, 2010 : 89)

L'eau faciliterait ainsi particulièrement aux cinéastes la tâche classique de l'art, à savoir : répondre à la double contrainte de représentation fidèle et d'innovation ou transformation plurivoque.

Dans la deuxième partie du livre, ayant pour titre *À l'épreuve des images : statut et fonctions du motif aquatique*, l'auteur s'occupera de deux questions (Chapitres 4 et 5) : d'une part, du dépassement qu'opère le motif aquatique de la vision dichotomique de l'art que nous venons d'évoquer (l'art soit comme reproduction de la réalité, soit comme art fictif, révolutionnaire), et d'autre part, de la question de savoir comment les propriétés optiques de l'eau sont au service d'une quête de ce qu'on peut appeler *le visuel cinématographique*.

Pour la première question Thouvenel montrera comment dans les années 20 le motif aquatique exprime une transformation du rôle des images des éléments naturels en général, passant du statut de simples décors à celui de véritables personnages, et comment ce motif indique une démultiplication des rapports au réel, plutôt que d'en faire une narration déterminée, signalant que :

[Quand on montre l'eau] placide ou furieuse, opaque ou limpide, mobile ou statique, dans et par le mouvement des images, on la donne à voir comme un acte à la fois narratif, figuratif et épistémologique. [...] [il s'agit d'une] volonté de faire concourir la nature au geste cinématographique, d'en dépasser la pure et simple saisie (Thouvenel, 2010 : 113) [...].

que les cinéastes l'envisagent comme personnage, support d'expression plastique ou cadre cinématographique à recomposer/atomiser dans l'espace du studio, c'est toujours la multiplicité de ses caractéristiques que les films exposent et valorisent (Thouvenel, 2010 : 148).

[...] La fiction est aussi ce qui permet au réel de s'affirmer autrement (Thouvenel, 2010 : 127).

Pour ce qui est du deuxième point (c'est-à-dire : comment les propriétés optiques de l'eau servent à vitaliser une mouvance non mimétique et antinarrative de l'art contemporain) Thouvenel cadre l'analyse de ces propriétés dans un large geste conceptuel, à savoir, le renversement de la logique aristotélicienne qui privilégia l'aspect mythologique ou l'intrigue de l'art sur l'*opsis*, sur son effet tangible sur le public. Il s'agit ainsi d'un changement du régime rationnel au régime sensible, des histoires aux affects, auquel contribuent les images de l'eau grâce à leurs propriétés de réflexion de la lumière, devenant eau-miroir, eau-écran et eau-tombe ; grâce à leurs modalités opaques et transparents, colorées après-coup ou en noir et blanc.

Enfin, Thouvenel traite dans la troisième et dernière partie de son ouvrage (*L'eau et la figuration du mouvement, ou comment Penser en mots et en images les puissances du cinéma comme art visuel* -qui continue à développer l'importance de l'eau dans la constitution de l'art cinématographique) de quatre questions (chapitres 6, 7, 8 et 9) : premièrement, de la place de l'eau dans les théories cinématographiques des années 20 ; deuxièmement, du rapport de l'eau à la question du

rythme dans ce contexte ; troisièmement, de quelques mots importants du langage ou lexique cinématographique ; et quatrième, de ce que Thouvenel appelle en reprenant le terme de Deleuze, une *perception liquide*.

Pour ce qui est de la première question, à savoir la fonction de l'eau dans les théories sur le cinéma, l'auteur aura l'occasion d'argumenter en faveur de l'affinité profonde qu'il perçoit entre l'élément liquide et le cinéma lui-même, grâce à la fréquence extrême de la métaphore aquatique dans les thématiques écrites sur le cinéma.

Les ondulations, les reflets, l'accélération et le ralenti, les gros plans sur les vagues, la course des nuages, les plans négatifs, les surimpressions, le ruissellement, les écrans de brouillard, les miroitements, les jets, la buée, tous les avatars de l'eau deviennent la matière sensible à partir de laquelle les cinéastes déploient les ressources de leur moyen d'expression (Thouvenel, 2010 : 194)

Thouvenel esquisse ainsi un inventaire du foisonnement des images de l'eau dans la critique du cinéma, approfondissant notamment deux lignes discursives, celle de la *photogénie* (selon la notion d'Epstein, c'est-à-dire considérant la photogénie comme la majoration morale d'une chose mobile dont la personnalité est révélée par le cinéma) et celle du *cinéma pur*, comme doctrine expérimentale du visuel qui à l'époque radicalisa l'avancée non langagière, anti-scénariste et militante, en proposant une optique puriste (évoquée plus haut, . Thouvenel, 2010 : 193).

[...] L'accélération, le ralenti, la réversibilité du temps filmique et "l'échange des substances et des propriétés" sont les axiomes à partir desquels Epstein construit sa lente et rigoureuse démonstration, centrée autour d'une idée fixe : affirmer la primauté du devenir sur la permanence, et faire de la variabilité, de la fluidité, les points d'appui d'une conception du monde que le cinéma éclaire et renouvelle (Thouvenel, 2010 : 201)

L'auteur finira ce point sur l'eau dans le discours des cinéastes autour du cinéma avec un recensement de l'aspect proprement philosophique du cinéma d'Epstein, comme figure majeure de la quête hydroponique du 7^{ème} art, de cet art en devenir, se légitimant comme tel.

[...] c'est bien pourquoi les images de l'eau sont si présentes dans tout l'œuvre d'Epstein. Plus que la métaphore d'un système, l'élément figure le calque direct de sa pensée, dont il emprunte les formes, les états et la structure, autant qu'il y recourt à titre d'exemple. Epstein ne se contente donc pas d'affirmer "la nature foncièrement colloïdale de la matière" : c'est sa pensée elle-même qui adopte ce principe (Thouvenel, 2010 : 210)

Pour ce qui est de la deuxième question de cette dernière partie, le rythme, Thouvenel abondera dans l'élaboration de tautologies et leur expression en pléonasmes. Revenant à l'étymologie du terme rythme, signifiant littéralement « couler » (Thouvenel, 2010 : 212), évoquant l'idée d'un flux continu, les arts rythmiques en général, musique, danse et cinéma, devront chercher à définir leur autonomie, étant tous des mises en scène du temps, du mouvement lui-même. L'auteur nous rapportera ainsi à l'ancienne définition d'Abel Gance du cinéma comme musique de la lumière (Thouvenel, 2010 : 214) et analysera l'importance des images de l'eau dans la dichotomie rythmique du cinéma, entre les rythmes intérieurs du plan et les rythmes extérieurs du montage.

[...] tout film est un flux dont le contenu définit les reliefs, marque les accents [...] Quand nous regardons des plans d'une extrême simplicité, comme ceux des bouillonnements de l'eau dans un caniveau, de nuages qui traversent le cadre à des vitesses variables, d'une cascade ou d'un torrent, des clapotis de la mer contre un quai, du ressac de l'océan sur une grève ou de remous dans le sillage d'un bateau, nous ne voyons finalement rien d'autre que des mouvements en travail [...] "le temps apparut". Et quand, à quelques années de distance, Abel Gance isole en gros plan l'image d'une stalactite qui goutte dans *La Roue*, et Joris Ivens celle de gouttes blanches qui tombent au sol à intervalles réguliers dans *Pluie*, l'un et l'autre ne font rien d'autre que mettre en scène, eux aussi, cette comparution du temps (Thouvenel, 2010 : 221)

Pour ce qui est de la troisième question, Thouvenel s'appliquera à chercher dans certains termes du langage cinématographique les traces de ce que les cinéastes ont pu apprendre grâce aux images de l'eau en termes de technique et de création artistique concrètes, voire non pas une réflexion théorique sur l'eau et le devenir, mais une « mise en signes du monde » (Thouvenel, 2010 : 240) du point de vue du développement technique que les avatars de l'eau ont exigé pour se donner à imprimer en pellicule. Ainsi Thouvenel finit sa décomposition de la perception liquide en tant que telle, analysant certains avatars de l'eau, notamment les nuages, la brume et la neige, ainsi que certaines figures cinématographiques comme le flou, l'arrêt sur image, le gel d'images et certains mélanges d'images, sans manquer en analyses des surimpressions et des fondus enchaînés (Thouvenel, 2010 : 273).

2. Deuxième partie: Regard extravasé

Nous nous proposons maintenant d'étendre le point de vue de Thouvenel aux films de Philippe Garrel, et souhaitons identifier les territoires, les qualités et les paroles qui tourbillonnent autour de l'eau présente dans ses films. Pour territorialiser et contextualiser l'œuvre de Garrel nous devons rappeler qu'il s'agit d'un travail très intuitif, réalisé dès un très jeune âge avec *Les enfants désaccordés* en 1964, quand Philippe Garrel ne compte que 16 ans, jusqu'à nos jours. Ce travail sera largement imprégné des événements de mai 1968, qui reviendront non seulement représentés dans certaines scènes, comme dans *Les amants réguliers* de 2005, mais aussi et surtout dans sa disposition de réalisateur. En effet, dans ses conférences les plus récentes on observe un Garrel extrêmement conscient de que ses spectateurs sont des bourgeois, des gens disposant d'assez de temps et d'argent pour aller dans les salles de projection. Il s'agit encore d'un réalisateur qui, tout en étant assez restrictif du point de vue des analyses théoriques, rapidement jugées prétentieuses, ira jusqu'à penser les films d'amour et désamour, de couples et d'individus – Nouvelle vague et autres – comme une action de résistance contre ce qu'il appelle le cinéma de Pétain (Philippe Garrel, 2014) : cinéma grandiloquent de l'élitisme et la patrie. Ses films seront ainsi ceux des blessures à portée de peau, à taille humaine et telles qu'elles se manifestent dans un croisement de regards. Dans ce sens les images de l'eau auront dans ses films souvent une présence ordinaire, celle du quotidien, mais décisive par leur qualité expressive.

Nous avons l'impression de voir se développer chez Garrel, de plus en plus et en sourdine les idéaux des années soixante qui l'ont habité dans sa jeunesse, jusqu'à arriver à un réalisateur qui redécouvre le cinéma non seulement comme art à part entière et subjectif, impuissant à s'imposer à personne comme valeur de vérité, mais aussi comme art procédant de la subjectivité de chacun de ses personnages, et non seulement du protagoniste principal. C'est ainsi une déhiérarchisation opérant à tous les niveaux du 7^{ème} art qui voit le jour grâce au cinéma de Philippe Garrel.

Or grâce à l'application de la méthode de Thouvenel nous pouvons apprécier que dans le cinéma de Garrel les avatars concrets de l'eau se concentrent sur la plage et la mer, les quais de Seine et les ponts où se retrouvent les amoureux ou ceux qui sont prêts à se suicider. Nous trouverons aussi souvent de la pluie, l'eau sur la table, celle de tous les jours, transparente et calme, mais aussi dans le court métrage de 1984 *Rue Fontaine* l'on observera de l'eau dans un rôle mortifère : eau ciguë, empoisonnée. On retrouve aussi fréquemment l'eau des baignoires, mais sans oublier que ce sont des bains de personnages qui ne parviennent jamais dans les films de Garrel à nettoyer leurs soucis ou leurs folies. Finalement, il faut porter notre attention sur un certain conflit entre deux avatars de l'eau à portée presque cosmologique, qui -au-delà du bien et du mal- vont être constamment en conflit dans les premiers films de Garrel : il s'agit du conflit entre le liquide amniotique, l'eau vive des ventres, l'eau intérieure de la grossesse des femmes, des enfants qui dorment et se développent, et les eaux démesurées de la mer, pure extériorité, eaux chaotiques d'innombrables promesses ou d'un vide engloutissant. Entre ces deux sortes de liquidité, la liquéfaction de la mer chaotique va toujours gagner la bataille.

Ce dernier cas de figure nous permet d'aborder l'aspect qualitatif des eaux dans ces films, puisqu'il montre que même si les apparitions liquides jouent souvent des rôles contradictoires, c'est toujours une seule version du bleu des origines qui s'impose : l'immensité de la mer. De là la structure du film de 1979 *Le bleu des origines* : c'est le bleu de la pellicule, dépourvu de toute humanité, celui duquel ce film -et le grand tournage qui est l'existence même- va commencer et auquel il retournera.

Non pas une eau maternelle ou féminine, mais l'infini des possibles et des impossibles, inqualifiable, sans connotation positive ni négative, hors du binarisme sexuel. Ce bleu des origines est toujours le bleu de la machine ou de la nature.

C'est pourquoi, lorsqu'on tente de s'échapper sur terre et non pas vers la mer chaotique, on ne peut que tourner en rond. Il est nécessaire que l'évasion soit faite dans l'élément liquide. C'est ce qui arrive dans *Le lit de la vierge*, tourné en 1969 dans la baie des Trépassés en Finistère, quand le comédien Pierre Clémenti laisse doucement la vierge enceinte sur le sable et s'interne dans les vagues. En contraste, Garrel tente en vain de s'échapper par terre dans *La cicatrice intérieure* (premier film avec Nico des Velvet underground, tourné entre 1970 et 1972) où le couple nous livre une des scènes les plus sublimes du cinéma : dans le désert du Nouveau-Mexique, sur fond de la voix de Nico qui chante Janitor of lunacy, priant à l'huissier de la folie qu'il la garde de la déraison, tandis que son corps crie et brimbale, vaincu.

Nico tient la main de Garrel. Il regarde ailleurs, nulle part. Sans enthousiasme mais avec persistance et force, Garrel arrache sa main de celle de Nico et entame une marche totalement épuisée et sans attente. Ses pieds se lèvent à peine et sans s'en rendre compte il accomplit l'étonnant tour complet d'un chemin qui semblait indéterminé, mais qui ne reconduit qu'à nouveau face à ce qu'il venait de quitter. Cercle symbolique de l'enfermement tellurique, anhédonie : Garrel revient sans avoir avancé à Nico, qui continue à se convulser. Sa tête doit se pencher violemment pour ramener son regard de ce nulle part au monde des faits où après une simple boucle il retrouve la même femme pleurnichante. Il fallait partir dans l'eau pour partir vraiment.

Pour finir et concernant le troisième point de la méthode (la parole), il faut souligner que Garrel rejoint tout à fait, par son discours, la lutte de reconnaissance du cinéma comme septième art que Thouvenel avait identifié comme fond des motivations de la présence des images de l'eau dans le cinéma des années 20. Avec Garrel le cinéma continue à s'auto-fonder ; ses films n'étant rien de moins que l'incarnation de tous les débats théoriques analysés par Thouvenel qui opposent le réel et le fictif, l'authentique et le faux. Non seulement derrière, mais souvent devant la caméra, Garrel accomplit un cinéma autobiographique, où la notion d'auto- renvoi à la fois à sa propre subjectivité, au cinéma lui-même, à chaque personnage et chaque comédien, souvent conviés à improviser leurs dialogues.

Sur ce fait est surtout parlante la comparaison qui revient sans cesse dans la bouche du réalisateur avec la peinture, car elle n'est pas là seulement pour justifier le statut artistique du cinéma et légitimer sa propre démarche, ni non plus seulement pour faire voir comment il travaille avec des matières aussi liquides et déprédicatives que l'huile (le jeu des comédiens), mais surtout pour revendiquer le passage d'un régime rationaliste à un régime sensible si cher aux premiers avant-gardistes.

Quand je crée avec une caméra j'ai vraiment l'impression que je ne peux pas faire autrement par rapport à ce que j'ai devant les yeux et la scène que je fais, donc je n'ai pas de théorie sur ce qui doit être le résultat du film [...] c'est comme la peinture, ce n'est pas de l'hyper-lucidité. [...] C'est gestuel, ce n'est pas forcément intellectuel. [...] C'est un habilité des sens. [...] Ce n'est pas forcément quelque chose qui naît de l'intelligence [...] Parce que c'est un art, ce n'est pas juste le résultat d'un savoir ou d'un travail. (Garrel, 2014 : min. 34)

Conclusion

Les images de l'eau dans le cinéma sont un élément fondamental aussi bien au niveau expressif que d'autolégitimation de cette forme d'art. L'ubiquité et la variété de ces images exige une méthodologie relativement stricte et exhaustive, comme celle que nous avons présentée grâce à l'ouvrage d'Éric Thouvenel. L'application de ce regard aux films de Garrel -regard fluide autant par son objet thématique que par sa disposition à couler dans les divers registres qui composent un objet cinématographique- requiert un travail bien plus long que celui que nous avons pu accomplir dans ces quelques lignes, où nous avons pu évoquer juste quelques avatars aquatiques importants. Une analyse beaucoup plus longue des techniques cinématographiques liées à l'élément liquide et leurs rapports aux archétypes optiques de l'eau dans les films tels qu'ils ont été traités par Thouvenel (eau-miroir, eau-écran et eau-tombe), s'impose.

Pareillement, il faut approfondir les philosophies par lesquelles cette traversée nous a fait passer, car rendre notre méthode et notre œil liquides signifie de lui permettre d'exprimer sa nature d'humeur aqueuse attrapé dans des membranes, c'est-à-dire lui permettre d'interpréter les images de l'eau au-delà des structures et binarismes théoriques. Ce n'est que l'eau qui consentira un tel développement, car les éléments comme la terre, l'air et le feu, sont tendus entre la vie et la mort, et donc entre des connotations négatives et positives, alors que seule l'eau, entre tous les éléments dynamiques – entre tous les éléments qui ne sont pas telluriques donc – expose le chaos non-humain d'infinités perçu aussi bien par un Deleuze

que par un Garrel. D'un point de vue symbolique, l'air et le feu sont encore des éléments actifs qui relèvent, selon une certaine lecture philosophique, d'un humanisme phallique qui hiérarchise et préfère l'activité à la passivité. Seule l'eau garantie dans ce sens une issue, seule l'eau qui n'est ni féminine ni continent, ni masculine ni fécondante ; ni vertige qui effraie, ni mystère qui attire ; ni « l'eau verte » (Arthur Rimbaud, 2001 : 40), ni l'eau claire comme les « larmes d'enfance » (Arthur Rimbaud, 2001 : 60) ; seule l'eau, qui n'est rien de cela et tout à la fois, car elle reste un abyme insondable d'infinies virtualités.

Deux ruisseaux de recherche restent ainsi ouverts : d'un côté, celui des images de l'eau dans le cinéma, notamment chez Garrel, ses miroirs et ses fantômes liquides imprimés en pellicule, ses rythmes et sa plastique, et d'un autre côté, celui des philosophies adaptées à ce nouveaux paradigme aquatique non-binaire. Ces philosophies sans source et sans écluses, pourront nous aider à explorer le cinéma, symétriquement à l'exploration que le cinéma peut faire des divers paradigmes de pensée. N'oublions pas qu'il existe une fraternité profonde entre cinéma et philosophie, non seulement car les deux confluent dans leur souci commun pour thématiser le mouvement, mais parce que les deux portent au cœur de leur sens une quête radicale de justesse et justice. Le cinéma n'étant rien de moins que la guerre contre les images fausses dans une compossibilité infinie de toutes les formes d'art (Badiou, 2014).

Références bibliographiques

- BADIOU, Alain (2014). *Cinema and Philosophy*. Sydney : Université de Nouvelle-Galles du Sud, Faculté d'Arts et sciences sociales. <<https://www.youtube.com/watch?v=Arwso3fy50M>> [Consulté le 21 juin 2016].
- DELEUZE, Gilles (1983). *L'image-mouvement, Cinéma 1*. Paris : Minit.
- GARREL, Philippe (2014). *Rétrospective avec Philippe Azoury, cinéma Nimas*. Lisbonne : Lisbon and Estoril Film Festival 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=UXa51k2C2Es>> [Consulté le 21 juin 2016].
- RIMBAUD, Arthur (2001). *Poèmes et textes mis en images par Gabriel Lefebvre*. Tournai : La Renaissance du Livre.
- THOUVENEL, Éric (2010). *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Para seguir leyendo haga click aquí