



HAL
open science

**Le cinéma postmoderne espagnol : Icíar Bollaín :
réalisme et engagement d'une cinéaste humaniste : la
libération de la femme comme dépassement des
stigmates sexuels**

Noureddine Ababou Lyazrhi

► **To cite this version:**

Noureddine Ababou Lyazrhi. Le cinéma postmoderne espagnol : Icíar Bollaín : réalisme et engagement d'une cinéaste humaniste : la libération de la femme comme dépassement des stigmates sexuels. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. Français. NNT : 2012TOU20083 . tel-00802109

HAL Id: tel-00802109

<https://theses.hal.science/tel-00802109>

Submitted on 19 Mar 2013

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

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



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Cotutelle internationale avec :

Présentée et soutenue par :
Noureddine Ababou Lyazrhi

Le mercredi 26 septembre 2012

Titre :

Le cinéma postmoderne espagnol : Icíar Bollaín
Réalisme et engagement d'une cinéaste humaniste
La libération de la femme comme dépassement des stigmates sexuels

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Études audiovisuelles

Unité de recherche :

Laboratoire LLA-CREATIS (EA 4152)

Directeur(s) de Thèse :

Madame Solange HIBBS (Professeure à l'Université Toulouse 2 Le Mirail)

Madame Nancy BERTHIER (Professeure à l'Université Paris Sorbonne IV)

Rapporteurs :

Madame Pascale THIBAUDEAU (Maître de Conférences, HDR à l'Université Paris 8)
Madame Marie FRANCO (Professeure à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3)

Université de Toulouse 2 Le Mirail

THÈSE

En vue de l'obtention du
**DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE
TOULOUSE**

Discipline ou spécialité
Ecole Supérieure d'Audiovisuel

Présentée et soutenue par
Noureddine Ababou Lyazrhi
le : mercredi 26 septembre 2012

Titre
Le cinéma postmoderne espagnol : Icíar Bollaín
Réalisme et engagement d'une cinéaste humaniste
La solidarité des femmes comme dépassement des stigmates sexuels

Ecole doctorale	Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication (ALLPH@)
Unité de recherche	Laboratoire LLA-CREATIS (EA 4152)
Directeur(s) de thèse	Madame Solange Hibbs (Professeure à l'Université Toulouse 2 Le Mirail) Madame Nancy Berthier (Professeure à l'Université Paris Sorbonne IV)
Rapporteurs	Madame Pascale Thibaudeau (Maître de Conférences, HDR à l'Université Paris 8) Madame Marie Franco (Professeure à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3)

À Isabel et Javier

Es de bien nacido ser agradecido

(refranero popular)

Remerciements

Je remercie sincèrement toutes les personnes qui m'ont aidé et soutenu afin de mener à bien ce travail de recherche et la rédaction de cette thèse.

Mes premiers remerciements s'adressent à mes deux co-directrices de thèse, Mme Solange HIBBS et Mme Nancy BERTHIER pour leur soutien permanent et leurs encouragements.

Solange, je vous remercie sincèrement d'avoir cru à mon projet et d'avoir su trouver les mots pour que je n'abandonne pas à mi-parcours.

Je remercie chaleureusement Madame Pascale THIBAudeau et Madame Marie FRANCO d'avoir accepté de faire partie du jury de ma thèse.

Ensuite, des remerciements très spéciaux pour Icíar Bollaín qui, après la lecture d'une partie de mon travail, a bien voulu m'accorder deux entretiens à Madrid malgré ses énormes occupations.

Mes sincères remerciements à Mesdames Françoise Heitz (thèse sur Pilar Miró), Laurence Karoubi (thèse sur Ana Marsical), Professeurs et éminentes spécialistes du cinéma espagnol.

Merci à Trinidad Nuñez Domínguez pour son regard expert sur le cinéma féminin espagnol.

Merci à Begoña Siles Ojeda qui, sans aucune hésitation, m'a envoyé sa thèse [La mirada de la mujer y la mujer mirada (en torno al cine de Pilar Miró)] par courriel.

Mes prochains remerciements s'adressent à Isabel, l'amie de trente ans, qui a supporté mes humeurs changeantes durant ces cinq années de recherche. Un immense merci aussi à son frère José Javier pour ses précieux conseils sur le cinéma espagnol.

Merci à l'ami Britannique, Neville Dyer, pour son humour et son horrible pragmatisme.

Des remerciements particuliers et chaleureux à Agnès Surbezy (Maître de Conférences à Toulouse 2 Le Mirail) qui a toujours été disponible, malgré sa charge de travail, pour répondre à mes interrogations et pour les relectures de la thèse.

Merci à Danielle Berton, responsable de la bibliothèque de l'UFR d'Espagnol de Bordeaux 3.

Merci à Fanny Glassier, documentaliste à l'Informathèque de BEM, pour ses explications sur les bases de données et les recherches effectuées.

Un grand merci à Nathalie Plégat pour son excellent travail de composition et de présentation de cette thèse.

Et, pour finir, merci à Adrien et Thierry du service reprographie pour leur disponibilité et professionnalisme.

Résumé

Dès ses premiers films, Icíar Bollaín a réussi à démontrer que critique sociale et succès cinématographique ne sont pas incompatibles. Elle y est parvenue principalement grâce à sa capacité à construire ses narrations autour de personnages, de situations et d'ambiances quotidiennes facilement reconnaissables par le public. De ce fait, sa filmographie ouvre un large terrain d'études dans le domaine de l'analyse cinématographique, et dans une perspective sociologique. Néanmoins, il existe un autre niveau d'analyse dans le cinéma d'Icíar Bollaín, auquel nous allons nous intéresser tout particulièrement dans ce travail. C'est ce niveau subtil, moins évident, mais sans aucun doute présent, faisant référence aux conflits et aux tensions tant culturelles, sociales qu'économiques, générées par certaines structures de pouvoir et de domination que la réalisatrice dénonce. Sans nous proposer un genre de cinéma à « thèse » ou strictement documentaire, Iciar Bollaín démonte les mécanismes de ces relations de domination, surtout entre hommes et femmes et nous livre une magnifique réflexion sur la quête identitaire, les identités genrées, le processus de libération et les solidarités tant personnelles que collectives.

Pour la réalisatrice, seul le dépassement des stigmates sexuels pourrait mener à des relations solidaires entre les hommes et les femmes, leur permettant de se retrouver vraiment en tant qu'êtres humains. En approfondissant encore, nous pouvons détecter, de la part d'Icíar Bollaín, une critique de l'activité scopique du spectateur et du narcissisme du créateur artistique, rapprochés respectivement de la masculinité et de la féminité. La véritable rencontre entre les deux ne pourra se produire qu'à condition que le spectateur renonce à sa position d'observateur passif et se sente prêt à agir et que l'auteur-metteur en scène fasse le pari du partage plutôt que de l'exhibition de son travail.

Mots clés : Icíar Bollaín, dénonciation, traditionalisme, masculinité, féminité, narcissisme, valeurs patriarcales, solidarité, relations humaines, réception.

Abstract

Right from her first films, Icíar Bollaín succeeded in showing that social criticism and film success are not incompatible. This goal was reached thanks to her capacity, in most cases, to build her narrations around characters, situations and daily atmospheres which were easily recognizable by the general public.

Due to this, her filmography opens a broad spectrum of studies in the field of film analysis, from a sociological perspective.

However, there is another level of denunciation in Icíar Bollaín's films which we are going to particularly focus our work on.

Another aspect we would like to focus on and which is explicitly revealed and denounced by Icíar Bollaín, concerns cultural, social and economic conflicts and tensions generated by specific structures of power and domination. Icíar Bollaín does not indulge into moralising or documentary films. She analyzes these specific relationships between men and women, explores gender relationships and her films provide food for thought on gender, women's empowerment, personal and collective solidarities.

For the film director, it is only by transcending these sexual stigmata that united relations between the men and the women could be created thus allowing them to meet on an equal footing as true human beings.

Through a more in-depth analysis, we can discern from Icíar Bollaín, a criticism of the spectator's scopic activity and the narcissism of the artistic creator, brought respectively closer to masculinity and to femininity. The true meeting between the two will only be able to occur provided that the spectator abandons his position as a passive viewer and feels ready to act and the author/movie director focuses on sharing rather than exhibiting his work.

Key words: denunciation, traditionalism, masculinity, femininity, narcissism, patriarchal values, solidarity, human relations, reception.

Resumen

"Icíar Bollaín ha conseguido desde sus primeras películas demostrar que crítica social y éxito de público no son incompatibles. Tiene mucho que ver con esto su capacidad para construir sus relatos en torno a personajes, situaciones y ambientes cotidianos, fácilmente reconocibles por el público, y ahí sin duda hay un terreno amplio de estudio para el análisis cinematográfico en su vertiente sociológica.

Pero existe otro nivel de denuncia en su cine en el cual nos concentraremos en este trabajo. Es este nivel sutil, menos evidente, pero sin duda presente, que hace referencia a los conflictos y a las tensiones tanto culturales, sociales como económicas generadas por ciertas estructuras de poder y dominación el que denuncia la directora. No nos propone un tipo de cine de "tesis" o estrictamente documental. Icíar Bollaín demuestra los mecanismos de esta relaciones de dominación sobre todo entre hombres y mujeres y nos entrega una magnífica reflexión sobre la búsqueda identitaria, las identidades de género, el proceso de liberación y la solidaridades tanto personales como colectivas.

Apunta la directora a la superación de esas marcas sexuales como camino hacia relaciones solidarias entre hombre y mujer que les permitan encontrarse realmente como seres humanos. Escarbando aún más en este nivel significativo, puede detectarse una crítica a la actividad escópica del espectador y al narcisismo del creador artístico, equiparados respectivamente a la masculinidad y a la feminidad. El verdadero encuentro entre ambos ocurrirá cuando el espectador renuncie a su posición de observador pasivo y esté dispuesto a la acción y el autor-director apueste por compartir antes que por exhibirse.

Palabras claves: Icíar Bollaín, denuncia, tradicionalismo, masculinidad, feminidad, narcisismo, valores patriarcales, solidaridad, relaciones humanas, recepción.

TABLE DES MATIERES

Remerciements	11
Résumés/Mots-Clés	13
Table des Matières.....	17

INTRODUCTION 21

Partie 1. LA REALISATRICE ET LE CINEMA EN ESPAGNE..... 33

I. LE CINEMA FEMININ ESPAGNOL ANTERIEUR À 1990	35
A. Les pionnières du cinéma espagnol féminin.....	35
B. L’empreinte féministe de Josefina Molina.....	45
C. L’empreinte personaliste de Pilar Miró	51
II. LA GENERATION D’ICIAR BOLLAIN.....	66
A. Mémoire et Identité / Identité et Mémoire	73
B. Les structures « masculines », l’homme faible	80
C. Les relations hétérosexuelles conflictuelles.....	87
D. Le succès des « outsiders »	98
E. Spécificité de l’écriture cinématographique du cinéma espagnol de féminin de fin du XXème siècle	100
III. ICIAR BOLLAIN : un cas exemplaire de son époque.....	103
A. La fonctionnalité de son écriture cinématographique	109
1. Structures du récit et diégèse	110
2. Mise en scène ; l’œil qui voit.....	113
3. Le sens éthique des localisations	122
B. L’intention didactique ou les divers niveaux d’implication du spectateur dans le récit	126
1. La stratégie narrative	127
2. Rééduquer le regard ou la subversion scénique	131
3. La mise en scène « inclusive ». Vers un spectateur empathique	135
C. Une vision critique de la réalité: à la recherche de nouveaux modèles entre hommes et femmes	141

Partie 2. LE MASCULIN OU LA VOLONTE DE PUISSANCE 147

I.	L'HOMME DANS SON ENVIRONNEMENT	150
	A. L'éducation de l'homme traditionnel et l'entourage conservateur	151
	1. La rééducation est-elle possible ?	161
	B. Relation hiérarchique avec la femme	164
	1. Protéger la femme faible	165
	2. Motivations pour soumettre la femme	169
	3. La réclusion de la femme	173
	4. Le mariage	177
	5. L'inexpressivité comme déni	183
	C. Le manque d'implication affective de l'homme moderne	186
	D. L'idéalisation du père	193
II.	LE CAPITALISME COMME PROJECTION SOCIALE DU MASCULIN ..	198
	A. Portrait implacable du monde capitaliste	199
	B. Le capitalisme : exploitation et proxénétisme	209
	C. Antidotes contre le capitalisme	217
	D. Le « châtiment » du capitaliste	224
III.	LE PREDATEUR DANS L'INTIMITÉ	229
	A. Le harcèlement	230
	B. La capture	241
	C. Le mariage comme légalisation de la capture	251
	D. Le regard	254
	E. L'approche différente de la relation homme – femme dans <i>Hola ¿estás sola?</i>	259

Partie 3. LE FEMININ OU LA SOUMISSION 263

I.	LE JOUG SENTIMENTAL	266
	A. Le manque	267
	B. Le jeu de la séduction	274
	C. L'orgasme et le rire	279
	D. Le romantisme	285
	E. Le pardon	293
II.	LA RESPONSABILITÉ FAMILIALE	297
	A. L'instinct maternel	297
	B. Le règne domestique	308
	C. Eduquées dans le silence et le dévouement	318
III.	L'EXALTATION DE L'IMAGE	324
	A. La femme comme œuvre d'art. L'érotisme du regard.	324
	B. La femme sur le devant de la scène	332
	C. La destruction de l'image « féminine »	338

Partie 4. LA TROISIEME VOIE – AU-DELA DU GENRE.....	351
I. ESPACES DE RENCONTRE ENTRE HOMMES ET FEMMES	353
A. Profils alternatifs d'hommes et de femmes	353
B. L'androgynie	364
C. L'accord de cohabitation.....	367
D. Conflit entre sexe et camaraderie.....	376
E. La chasteté des couples exemplaires.....	385
II. LA PREFERENCE POUR LES RELATIONS ENTRE FEMMES	390
A. Le conflit purificateur.....	390
B. La capacité solidaire des femmes	393
C. De la fausse solidarité féminine à l'absence de solidarité	408
D. L'intimité physique féminine : scènes de lit entre femmes.....	417
E. Des hommes « en sommeil »	420
III. DÉNOUEMENTS ET APPELS AU SPECTATEUR.....	423
A. Les trois fins possibles de <i>Hola, ¿estás sola?</i>	423
B. L'histoire latente dans <i>Flores de otro mundo</i>	426
C. Les trois fins possible de <i>Te doy mis ojos</i>	431
D. La fin symbolique de <i>Mataharis</i> . Contre le regard et en faveur de l'action ...	433
 CONCLUSION.....	 439
 BIBLIOGRAPHIE	 447
I. CINEMA ESPAGNOL	449
II. ANALYSE FILMIQUE ET ESSAIS CRITIQUES.....	451
III. HISTOIRE DE L'ESPAGNE CONTEMPORAINE	455
IV. ICIAR BOLLAIN	456
V. SITES WEB CONSULTES	456

ANNEXES	465
ANNEXE 1 - FILMOGRAPHIE D'ICIAR BOLLAIN.....	467
I. REALISATRICE	469
II. ACTRICE.....	469
III. PRIX REÇUS COMME ACTRICE	470
ANNEXE 2 - HOLA ¿ESTAS SOLA?	471
I. AFFICHE Hola ¿estás sola?	473
II. FICHE TECHNIQUE Hola ¿estás sola?.....	474
III. DECOUPAGES Hola ¿estás sola?	477
IV. PHOTOGRAMMES Hola ¿estás sola?	483
ANNEXE 3 - FLORES DE OTRO MUNDO.....	495
I. AFFICHE Flores de otro mundo	497
II. FICHE TECHNIQUE Flores de otro mundo	498
III. DECOUPAGES Flores de otro mundo	501
IV. PHOTOGRAMMES Flores de otro mundo	508
ANNEXE 4 - TE DOY MIS OJOS	525
I. AFFICHE <i>Te doy mis ojos</i>	527
II. FICHE TECHNIQUE <i>Te doy mis ojos</i>	528
III. DECOUPAGES <i>Te doy mis ojos</i>	533
IV. PHOTOGRAMMES <i>Te doy mis ojos</i>	534
ANNEXE 5 - MATAHARIS.....	561
I. AFFICHE <i>Mataharis</i>	563
II. FICHE TECHNIQUE <i>Mataharis</i>	564
III. DECOUPAGES <i>Mataharis</i>	567
IV. PHOTOGRAMMES <i>Mataharis</i>	575
ANNEXE 6 - INTERVIEWS AVEC ICIAR BOLLAIN	599
I. Madrid, le 12 juin 2010	601
II. Madrid, le 17 mars 2012.....	631

INTRODUCTION

■ INTRODUCTION

Le choix de ce sujet peut soulever parallèlement plusieurs questions : pourquoi s'intéresser au cinéma féminin espagnol, et dans ce cas précis à Icíar Bollaín ? Puis, pourquoi faire porter notre réflexion sur les rapports entre les hommes et les femmes avec une focalisation bien particulière sur celle-ci ?

Etre une femme cinéaste en Espagne encore aujourd'hui n'est pas aussi simple que cela pourrait paraître ; pour preuve, il existe un certain nombre de publications qui situent les réalisatrices espagnoles comme un groupe à part. Nous pensons par exemple à des ouvrages comme celui d'Antonio Santamarina, auteur d'un article intitulé « *Desde otro enfoque y con otra mirada* » dans lequel il cherche à établir certaines constantes définitoires du cinéma réalisé par des femmes⁵. Trop souvent encore, ce qui semble distinguer ces femmes est moins leur œuvre que leur nature sexuée féminine. Nous tenterons de montrer, au cours de notre réflexion, que ce que certains critères que semblent retenir les critiques pour définir « un cinéma au féminin » soit ne se retrouvent pas dans la production d'Icíar Bollaín, soit ne sont pas véritablement spécifiques d'un cinéma dit de « genre ». L'autre question qui a orienté notre travail concerne la dimension engagée et humaine d'une production qui, en s'intéressant aux relations genrées, débouche sur une représentation critique de la société espagnole des dernières décennies. Icíar Bollaín n'hésite pas à traiter des problématiques très sensibles comme la diversité sociale, culturelle mais aussi sexuelle, la violence de genre, la filiation et la quête identitaire. Autant de problématiques qui sont indubitablement au centre des débats en Espagne mais aussi dans d'autres pays comme la France. Une des hypothèses de notre travail est de montrer la capacité de la réalisatrice espagnole à transcender les frontières, entre autres celles du genre, et à inscrire sa production dans une dimension relativement universelle.

Un autre point qui mérite réflexion est la période dans laquelle s'intègre la production cinématographique d'Icíar Bollaín. Nous avons mentionné dans le titre de cette thèse le terme postmoderne. Il est bien entendu que ce terme fait référence à la période particulière dans laquelle Icíar Bollaín comme d'autres

⁵ Rodríguez, María Soledad, *Le cinéma d'Isabel Coixet : de la conception à la création*, in *Regards sur les Espagnoles créatrices (XVIII-XXè siècle)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 269-278.

cinéastes et créateurs intègre sa production. Cette période n'est plus celle des grands « métarécits », celle d'une société qui constituerait un tout unitaire. La société que nous renvoient les films de la réalisatrice est, dans ce contexte de la postmodernité, une entité mouvante, aux contours parfois indécis où l'on assiste à un bouleversement des rapports entre ceux qui la constituent. Nous pourrions insister particulièrement sur un des bouleversements qu'Icíar Bollaín a retenu et qui est au centre de notre analyse : celui des rapports entre les sexes, entre les genres, qui implique une recomposition incessante. L'hétérogénéité des liens génère, à son tour, une pluralité de langages ou de jeux de langage différents. Ces différences sont autant comme autant de particules qui circulent entraînant conflits, tensions et aussi recompositions : les conflits entre mère et fille qui posent la question de la filiation, ou encore les conflits entre homme et femme au sein du couple et du noyau familial débouchent sur une reconfiguration des relations qui est souvent établie sur de nouvelles formes de solidarité. Le terme « postmoderne » que nous avons employé ne signifie pas que le cinéma d'Icíar Bollaín soit le reflet d'un certain désenchantement ou la négation d'une évolution positive tant au niveau de l'individu que du collectif. Au contraire la fonction critique des films de cette réalisatrice permet de mettre en évidence une texture de relations plus complexe et plus mobile. La question du lien social « en tant que question est jeu de langage » c'est celui de l'interrogation qui positionne celui qui la pose⁶.

Comme nous l'avons dit, ce questionnement implique des groupes ou des classes aux contours mouvants, en état de conflit atténué ou déclaré, qui tantôt s'affrontent de manière directe, tantôt doivent composer.⁷ Nous nous intéresserons, par l'intermédiaire du cinéma d'Icíar Bollaín, à l'une des formes des relations humaines, celle des rapports entre les sexes et du rapport de domination des hommes sur les femmes qui structure les sociétés. Afin de bien comprendre toutes ces relations et leur évolution, un rappel du panorama cinématographique féminin espagnol tentera d'éclaircir les contextes tant sociaux, économiques ou politiques dans lesquels celui-ci évolue.

Le cinéma espagnol se caractérise par l'absence presque totale de la collaboration des femmes dans la direction cinématographique jusqu'en 1988. À

⁶ Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p.32.

⁷ Sorlin, Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Historique », 1977, p. 19.

cette date-là, seule une dizaine de cinéastes femmes⁸ débute dans le monde du septième art et si nous revenons en arrière, en 1972, nous n'en retrouverons que quatre : Rosario Pi, Helena Cortesina, Ana Mariscal et Margarita Alexandre. Cela peut être surprenant mais compréhensible puisque le monde de l'industrie cinématographique espagnol est régi par les structures mêmes du patriarcat franquiste, structures où n'existait pas d'espace pour la femme créatrice. Rappelons que le cinéma classique considérait la représentation de la femme comme un spectacle, une projection du désir masculin et de sa sexualité ce qui convertissait la femme en objet, en simple corps destiné à être regardé et annulant ainsi sa propre sexualité. De ce fait, elle ne peut penser à elle-même que dans le stéréotype de la femme soumise, de la femme au foyer et de la mère de famille. Le cinéma ne fait donc que récupérer la dichotomie culturelle et sociale par laquelle, la femme, est soit une sainte soit une pute⁹.

Le panorama commence à s'améliorer dans les années quatre-vingt avec notamment, ces trois réalisatrices que sont Josefina Molina, Cecilia Bartolomé et Pilar Miró qui, au travers de leurs œuvres cinématographiques, ont essayé de refléter la réalité du changement social en attribuant à la femme un rôle actif et en la situant au cœur de l'écran. Ainsi, nous assistons en parallèle à une mutation de la société espagnole et à un changement de l'image qu'avait le grand public du cinéma espagnol.

Puis, dans les années quatre-vingt-dix, une importante augmentation de la présence féminine dans le monde cinématographique espagnol s'est produite et, parmi les réalisatrices femmes qui ont émergé à cette époque, la figure d'Icíar Bollaín est remarquable à plusieurs titres. En premier lieu, d'un point de vue commercial, elle est la réalisatrice qui a obtenu les meilleurs résultats en termes d'entrées. Le nombre de spectateurs venus voir ses films, depuis les 160 000 de ses débuts, avec *Hola, ¿estás sola?* (1995), jusqu'au million qui a visionné en salle *Te doy mis ojos* (2003), n'a pas été égalé, à ce jour, par aucune autre réalisatrice, si ce n'est peut-être par Isabel Coixet. Celle-ci a réussi à se rapprocher de ce chiffre en réalisant ses derniers films sous le régime de la coproduction et avec des vedettes étrangères. De manière ponctuelle, grâce à

⁸ Camí-Vela, María, *Mujeres detrás de la cámara – Entrevistas con cineastas española de la década de los 90*, Madrid, Ocho y Medio, 2001.

⁹ Castejón Leorza, María, *Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres*, in Berceo, número 147, 2004, pp. 303-327.

l'expérience du producteur Fernando Colomo – qui a aussi produit le premier film d'Icíar Bollaín –, les comédies d'Inés París et Daniela Fejerman ont connu le succès, sans pour autant égaler celui de notre réalisatrice. Un autre cas notable est celui de Gracia Querejeta, réalisatrice de la même génération, qui a essayé de l'égaliser sans jamais y parvenir, et ce, malgré l'appui de la maison de production de son père Elías Querejeta. Quoi qu'il en soit, dans aucun de ces cas, le nombre de spectateurs des films de ces réalisatrices n'a atteint celui de *Te doy mis ojos*. À titre de comparaison avec les chiffres absolus du cinéma espagnol, tous les films d'Icíar Bollaín se sont positionnés parmi les quinze films les plus vus de l'année et, en 2004, *Te doy mis ojos* a obtenu la sixième place. Ses films ont aussi obtenu les meilleures critiques et elle a été la seule réalisatrice avec Isabel Coixet à se voir décerner la plus haute distinction que peut attribuer le cinéma espagnol, le prix Goya du meilleur film pour *Te doy mis ojos*.

En deuxième lieu, la réalisatrice a choisi, par la place qu'elle accorde dans ses films aux protagonistes féminines mais aussi à des hommes et femmes en général des classes moyennes et même populaires de nous montrer des situations et des parcours de vie de la société facilement reconnaissable par le spectateur. À travers des situations quotidiennes, ses films présentent un intérêt sociologique évident ; qui plus est, tout ce qui touche au domaine familial et proche suppose une accroche pour le spectateur. Icíar Bollaín a ainsi fait du réalisme sa marque d'identité, renonçant à des structures narratives compliquées – il y a une intertextualité évidente mais aucun flashback, par exemple – ou à des intentions poétiques dans la mise en scène, pour ce concentrer sur les relations entre personnages. C'est précisément ce parti pris qui donne à la mise en scène tout son sens.

En troisième lieu, elle est la seule actrice jouissant d'une certaine popularité, c'est-à-dire reconnaissable pour le grand public, qui a franchi le pas vers la réalisation d'une manière permanente à la différence de Laura Mañá ou Miriea Ros, qui n'ont pas connu un grand prestige comme actrices ou d'Ana Belén, qui n'a réalisé qu'un seul film. Au-delà du bénéfice qu'en a pu tirer la promotion de ses films, le passage d'actrice – objet du regard – à celui de réalisatrice – créatrice et inductrice d'un certain regard – la situe dans une position

privilegiée pour aborder cette question du regard qui sera l'un des axes thématiques de ses films.

En quatrième lieu, son cinéma se singularise par rapport aux autres cinéastes de sa génération par le fait de ne pas être exclusivement centré sur les femmes : il ne s'articule pas uniquement autour de la femme et ses problèmes, ne s'appuie pas sur l'exhibition de ses crises intérieures, ne la propose pas non plus comme icône à admirer ou à imiter. Le problème de l'entrée sur le marché du travail (développé dans *Hola, ¿estás sola?*), de l'intégration des immigrés (soulevé dans *Flores de otro mundo*, sorti en 1999) ou de l'exploitation patronale (mis en avant dans *Mataharis*, en 2007) ne sont pas des problèmes spécifiquement féminins mais sociaux. La seule chose que la réalisatrice reconnaît aux femmes est une plus grande détermination dans la prise de décision pour y faire face. De ce fait, même son film emblématique, *Te doy mis ojos*, malgré les apparences et les analyses superficielles, n'aborde pas le problème de la violence conjugale comme un problème spécifiquement féminin. La réalisatrice le présente comme un conflit entre des êtres humains de sexes différents marqués par une éducation et un contexte qui fixent des conditions de genre, si bien que son désir est de décrire avec la même honnêteté la victime féminine et le maltraitant masculin. Une conséquence logique est qu'Icíar Bollaín est l'une des très rares réalisatrices espagnoles – et mondiales – qui construisent des personnages masculins ayant une réelle consistance : ce ne sont pas de simples ennemis manichéens des femmes, d'angéliques compagnons présents aux côtés de la protagoniste tout au long du film ou des figures instrumentales utiles pour amorcer un processus, quelle qu'il soit, dans la construction filmique. Si nous observons les personnages masculins avec attention, nous verrons qu'ils ne sont pas construits depuis un regard intérieur masculin ou que, du moins ils sont dessinés avec profondeur. En résumé, Icíar Bollaín est l'une des très rares réalisatrices espagnoles, voire mondiales, qui ne fait pas un cinéma identifiable comme « cinéma de femmes ».

Plutôt que de s'enfermer dans des cadres déterminés, la réalisatrice propose un cinéma entièrement ouvert à l'aspect social, militant, idéologique, un cinéma qui cherche à changer l'ordre établi. Une fois la cause de l'injustice identifiée, elle montre au spectateur que celle-ci trouve ses racines dans la forte sexualisation de l'ordre social qui impose des manières bien déterminées et nécessairement

conflictuelles d'être homme ou femme. Iciar Bollaín nous dit que l'histoire des femmes est aussi celle des hommes, du rapport entre les sexes, de la différence des sexes. La révolution que propose Iciar Bollaín serait donc une révolution asexuelle.

Il s'agit d'un cinéma réaliste dont la dimension pédagogique est le résultat de l'engagement de la réalisatrice qui, à tout moment, nous interpelle et nous pousse à remettre en cause stéréotypes et clichés discriminants. Elle a su éviter le piège du cinéma « à thèse » et sa présence dans la diégèse en tant que narratrice, reste très discrète. Analyser le processus de création de ses films permet de voir la manière dont la réalisatrice arrive à dissimuler ce caractère militant. Elle utilise une stratégie narrative d'apparente empathie – en rapprochant énormément le regard – avec ce qu'elle désire critiquer, évitant ainsi le manichéisme manipulateur que le spectateur suffisamment intelligent détecte et rejette. Mais se cantonner aux aspects sociologiques du cinéma d'Iciar Bollaín, se limiter à analyser comment elle fait un cinéma à l'image de son temps, signifie perdre une bonne partie de sa substance psycho-idéologique. Les espaces de réalité, les personnages réels renferment des aspects symboliques à travers lesquels commence à s'insinuer la profondeur et la richesse de son cinéma qui vise à démasquer la sexualisation de l'ordre social. Le pouvoir est une relation entre le masculin – partie qui domine – et le féminin – partie soumise –, catégories généralement associées aux sexes respectifs, bien que des inversions soient possibles.

De ce fait, le conflit entre le masculin et le féminin s'avère être le moteur de son cinéma, s'étendant de l'intime jusqu'au social en passant par la dimension familiale. Dans ces trois sphères, l'homme trouve de l'espace pour exercer sa volonté de domination. Dans l'intimité, il l'exerce comme prédateur sexuel qui recherche dans l'acte sexuel l'équivalent de la capture de la proie. Au sein de la famille, il se comporte comme souverain qui délimite un espace d'autorité. Enfin, dans le domaine social, il est le capitaliste stimulé par l'ambition et qui croît en humiliant les personnes hiérarchiquement placées en-dessous de lui. Toujours dans ces trois sphères, de la même manière, la femme a tendance à se soumettre. Au sein de la première, elle accepte de façon naturelle le rôle de soumise, en partie à cause de son éducation qui la pousse à penser qu'elle est un être incomplet sans un homme. D'autres raisons l'incitant à rentrer dans ce moule

seraient la solitude ; une conception romantique – qui ne laisse pas d'être fausse pour autant – des relations sentimentales et, en dernier lieu, un certain plaisir masochiste que la femme trouve dans le processus de séduction – domination. Dans la sphère familiale, l'instinct protecteur la conduisant à veiller sur ses enfants est un des motifs qui la mène à accepter la subordination à l'homme. Enfin, dans la sphère sociale, elle a tendance à se transformer en une icône de beauté, désireuse d'être objet de regards admiratifs. Puisque le même principe de domination – soumission habite les trois sphères, des relations entre le social et l'intime se tissent et tout se teint d'une sexualité indésirable. Ainsi, la domination capitaliste équivaut à une certaine forme de proxénétisme qui exige du travailleur, incarné par les personnages féminins, un abandon semblable à celui de la prostitution. Il en est de même pour le regard que la femme attend de recevoir. Celui-ci la chosifie et produit chez le spectateur le désir de se l'approprier, acquérant une signification phallique de pénétration.

Si nous revenons sur l'un des arguments avancés précédemment, le poids de l'éducation, force est de rappeler que nous distinguons au moins deux éléments responsables d'une éducation sexualisée. Le premier correspond à la figure de la mère, maltraitée par la réalisatrice sans ménagement, comme personnalité concrète qui tente de pérenniser la situation de soumission féminine. Le deuxième est présenté par la réalisatrice de manière plus subtile : il s'agit de l'art visuel, et particulièrement du cinéma – classique surtout – qui actualise constamment des clichés sur le masculin et le féminin. Par rapport à ceci, on appréciera, dans la mise en scène des différentes situations, un effort pour s'éloigner des modèles classiques, les assumant en apparence pour mieux les bouleverser et mettre ainsi en évidence le machisme qu'ils cachent. Afin d'illustrer ce procédé, on pourrait citer quelques exemples comme la dénonciation du composant de domination que renferment les regards profonds, tellement appréciés par le cinéma classique ; comme la manière dont Icíar Bollaín tourne en ridicule la tension virile des films western ou encore comme le lyrisme des déclarations romantiques.

De fait, il n'y a pas d'espace positif pour l'amour. Il est condamné à l'échec par égoïsme et sectarisme, par la violence conjugale, par le manque de lucidité, par sa confrontation avec l'amitié ou la solidarité. Il en est de même pour les hommes « idéaux » qui ne méritent pas une relation sentimentale stable, non pas

parce qu'ils sont romantiques ou bons amants même si la solidarité les rend idéaux. En réalité, il n'y a pas d'espace pour profiter du romantisme ni d'aucune forme d'idéalité, ni même pour le cinéma comme art passif ou simple jouissance du regard. Le terrain de jeu de la réalisatrice est le concret, ce qui est actif, ce qui peut se changer ; c'est le message qui conduit à l'action au-delà de la pure observation. Les hommes qui ne dépassent pas leur masculinité, la réalisatrice les condamne à la solitude. Les femmes dévorées par la féminité, elle leur inflige une punition, comme rituel de purification afin de dépasser cette tendance puis leur ouvre la porte de l'émancipation à travers la solidarité. *Solidarité* est le mot clé qui s'offre comme objectif ou troisième voie au-delà de la sexualité, du masculin et féminin, du pouvoir et de la soumission. En général, c'est la solidarité entre femmes, représentée comme la relation intime idéale, comme ce qui produit leur union face à des menaces externes ou ce qui peut les libérer. Parfois, la solidarité peut exister entre homme et femme si l'homme le mérite, parce qu'il a un caractère ouvert et qu'il a dépassé les stigmates de la masculinité. Cette solidarité ressemble à de l'amour mais le mot n'est pas prononcé, ce sentiment n'est pas désigné par son nom ou par d'autres termes semblables, de manière à insister sur les aspects pratiques et positifs de la vie en commun solidaire et à éviter la mise en scène des deux sexes entre eux. Finalement, la solidarité se situe entre les travailleurs comme unique option pour s'opposer aux abus du système capitaliste.

La méthode d'analyse des quatre premiers films d'Icíar Bollaín qui constitueront notre corpus, se fonde principalement dans la recherche des stigmates de masculinité et féminité qu'elle propose dans les cadres social, familial et intime. En effet, en les affichant, elle recherche ainsi le dépassement de ces stigmates chez les personnages positifs, solidaires qui montrent de la compréhension, de la communication, du respect envers l'autre. Dans une première partie, nous situerons la réalisatrice dans son temps et essaierons de mettre en lumière la singularité de sa personnalité cinématographique. Dans une deuxième partie, nous verrons le monde masculin tel que le dépeint Icíar Bollaín, à travers plusieurs chapitres qui se centreront sur les manifestations de la masculinité dans le contexte social, familial et intime. La troisième partie s'intéressera au monde féminin avec des chapitres parallèles à ceux de la partie précédente et, finalement, une dernière partie réunira les propositions positives de la réalisatrice, celles qui incarnent son idéal de solidarité. Cette étude se limitera

volontairement aux quatre premiers films, ceux qu'Icíar Bollaín avait réalisés lorsque nous avons débuté ce travail. En effet, elle a, par la suite, dirigé son cinquième long métrage, *También la lluvia* (*Même la pluie*), en 2011, respectant la cadence de trois ou quatre ans entre chaque sortie de film qui est jusqu'à présent la sienne.

Ce dernier film, dont le scénario se passe en Amérique du Sud, pour la première fois, pose un regard incisif sur la société et ses conflits. On pourrait reconnaître ici un parcours similaire à celui du cinéaste qu'elle admire tant et qui lui a donné sa première chance comme actrice : Ken Loach. Celui-ci, après avoir décrit plusieurs portraits du prolétariat britannique dans ses premiers films, s'en va au Nicaragua, en 1996, tourner *La canción de Carla*¹⁰, scénario écrit par Paul Laverty qui n'est autre que le scénariste de *También la lluvia*. Ce constat ne peut d'ailleurs que renforcer le parallèle avec notre réalisatrice d'autant plus que Paul Laverty est son mari. En outre, le premier est occupé, de manière exclusive, par des protagonistes masculins et on perçoit à peine quelques traces de cette subtile critique de la sexualisation dans les divers domaines de la vie commune collectivité a caractérisé les premiers films de la réalisatrice. Nous pouvons dire qu'il n'y a pas de critique contre la sexualisation puisque celle-ci est ignorée et que la problématique posée dans *También la lluvia* n'a rien à voir avec le genre. La réalisatrice évite même que des nuances de sexe ait une influence – tout au moins de manière décisive, au-delà de situations très ponctuelles – sur le récit. La solidarité, comme mécanisme de défense face aux abus des puissants, émerge comme étant le grand moteur de l'intrigue, mais cette solidarité est posée, ici, d'un point de vue universel, s'enracinant dans un autre continent, unissant tout un village et l'opposant à une puissante multinationale mondialisée. De plus, il y a un deuxième moteur à l'action de ce film : le rôle des créateurs cinématographiques, qui sert de fondement à la dénonciation du narcissisme de celui qui cherche seulement à être reconnu pour son œuvre et à la défense de l'engagement actif et effectif en faveur de ces causes que l'on sait si bien louer sur les écrans. De ce fait, même étant différent, le film *También la lluvia* porte haut ces idées – la solidarité qui remplace la sexualité, la responsabilité de l'auteur – qui parcourent les premiers films d'Icíar Bollaín, sous le vernis sociologique et que nous essayerons de faire ressortir dans ce travail.

¹⁰ Bollaín, Icíar, *Ken Loach, un observador solidario*, Madrid, El País Aguilar, 1996.

Partie 1

LA REALISATRICE ET LE CINEMA EN ESPAGNE

I. LE CINEMA FEMININ ESPAGNOL ANTERIEUR À 1990

- A. Les pionnières du cinéma espagnol féminin
- B. L’empreinte féministe de Josefina Molina
- C. L’empreinte personaliste de Pilar Miró

II. LA GENERATION D’ICIAR BOLLAIN

- A. Mémoire et Identité / Identité et Mémoire
- B. Les structures « masculines », l’homme faible
- C. Les relations hétérosexuelles conflictuelles
- D. Le succès des « outsiders »
- E. Spécificité de l’écriture cinématographique du cinéma espagnol féminin de fin du XXème siècle

III. ICIAR BOLLAIN : un cas exemplaire de son époque

- A. La fonctionnalité de son écriture cinématographique
 - 1. Structure du récit et diégèse
 - 2. Mise en scène ; l’œil qui voit
 - 3. Le sens éthique des localisations
- B. L’intention didactique ou les divers niveaux d’implication du spectateur dans le récit
 - 1. La stratégie narrative
 - 2. Rééduquer le regard ou la subversion scénique
 - 3. La mise en scène qui inclut le spectateur
- C. Une vision critique de la réalité : à la recherche de nouveaux modèles entre hommes et femmes

■ Partie 1. LA REALISATRICE ET LE CINEMA EN ESPAGNE

I. LE CINEMA FEMININ ESPAGNOL ANTERIEUR À 1990

A. Les pionnières du cinéma espagnol féminin

Le nombre de femmes réalisatrices en Espagne a été réellement limité jusqu'à 1970 : seul quatre noms qui, en fonction des sources, peuvent se réduire à trois, car certains auteurs ne considèrent pas Elena Cortesina comme la réalisatrice de *Flor de España o la leyenda de un torero* (1921). Il semblerait que celle-ci, co-protagoniste avec ses deux sœurs, remplaça José María Granada, le cleric-dramaturge, qui avait abandonné le tournage. Cependant, la moindre importance du film, son insuccès, le manque d'originalité de sa thématique – il s'inscrivait dans un courant particulier de feuilletons sur le monde taurin – et l'inexistence d'autres réalisations postérieures d'Elena Cortesina minimisent la dimension pionnière de ses réalisations. Néanmoins, Elena Cortesina demeure la première femme espagnole à réaliser un long métrage en Espagne¹¹.

Ce sont Rosario Pi dans les années 1930, ainsi que Margarita Alexandre et Ana Mariscal, figures emblématiques dans les années 50 qui, sans jamais atteindre une reconnaissance ou un prestige comparable à ceux des réalisateurs contemporains les plus remarquables, doivent être citées comme les véritables pionnières du cinéma féminin en Espagne. Quel souvenir avons-nous d'Ana Mariscal ? Probablement son travail comme actrice. Néanmoins, et comme l'a signalé Trinidad Núñez en 2008, Ana Mariscal est un cas atypique du cinéma espagnol parce qu'elle est l'une des rares femmes à avoir pu réaliser dix films¹².

Une liste aussi courte pourrait s'expliquer en termes sociopolitiques : la patriarcale dictature franquiste ne laissait guère de place aux femmes entreprenantes et rendait très difficile leur accès à la quasi-totalité des secteurs professionnels. Un des domaines où une femme avait plus que des difficultés à y accéder est bien le monde cinématographique et, plus précisément, celui de la

¹¹ Núñez Domínguez, Trinidad, Loscertales Abril, Felicidad, *Las Mujeres y los Medios de Comunicación -Una mirada de veinte años (1989-2009)*, Instituto Andaluz de la Mujer, 2009, p. 160 "Elena Cortesina ha sido la primera mujer que dirige un largometraje en nuestro país. Lo consigue en 1921 con la película *Flor de España o la leyenda de un torero*".

¹² Ibidem p. 159 "es un caso atípico del cine español porque es una de las pocas mujeres que consiguió dirigir diez películas".

réalisation. Les lois, l'éducation et le traditionalisme espagnol ne permettaient pas à la femme de s'épanouir ou, parfois tout simplement, d'accéder au marché du travail. Néanmoins, en comparaison avec les chiffres de réalisatrices d'autres pays (300), une telle explication s'avère trop simpliste. Le *Diccionario de mujeres directoras* d'Azucena Merino nous réserve quelques surprises : sur trois cents femmes réalisatrices citées, quatre-vingt-une débute avant 1970 et cinquante à peine ne sont pas américaines¹³. Trois Espagnoles, chiffre non négligeable si l'on compare celui-ci avec les sept Britanniques, six Allemandes, cinq Soviétiques, quatre Danoises, deux Suédoises ou deux Italiennes qui débute avant cette année-là. Néanmoins, les réalisatrices espagnoles ne se situent qu'à une certaine distance des neuf Françaises. Il s'est produit une remarquable augmentation du nombre de celles-ci à partir de la fin des années 60 – années 80 en Espagne –, mais le nombre limité de réalisatrices avant 1970 semble être plus justifié par une situation que l'on retrouve à l'échelle du machisme régnant dans l'industrie cinématographique mondiale que par les circonstances sociologiques propres à l'Espagne.

« Il est interdit d'interdire », tel était le fameux slogan qui résonnait dans les rues de Paris en 1968. Une jeunesse qui revendiquait d'autres façons de vivre où l'égoïsme remplaçait la famille, la solidarité de groupe, les institutions et l'imaginaire individuel, les usines et les écoles. 1968, est un mouvement lointain mais demeure un point de référence dans la France actuelle. En Espagne, la situation était bien autre. Les discutables avancées des années 50 du franquisme s'adressaient à des hommes considérés comme des chefs de famille et les femmes ne disposaient que de droits qui en découlaient indirectement : l'éducation séparée par sexe était imposée ainsi que l'enseignement de matières destinées exclusivement aux jeunes filles, concernant l'entretien et le maintien du foyer. Le contrôle idéologique était à la charge de la « Sección Femenina de la Falange » dont l'objectif principal était d'éduquer la population féminine.

« Les femmes ne découvrent jamais rien ; il leur manque le talent créateur, réservé par Dieu pour les intelligences des hommes ; nous autres (les femmes) nous ne pouvons rien faire d'autre qu'interpréter ce que les hommes nous donnent déjà fait » (1942).

« La femme se soumet sans douleur ni amertume à la direction masculine même en cas de reconnaissance de carence d'autorité en la personne qui l'exerce » (1947).

¹³ Merino, Azucena, *Diccionario de mujeres directoras*, Madrid, Ediciones JC, 1999.

« Un monde gouverné par des femmes serait un monde à l'envers de comment Dieu l'avait planifié. Ce que Dieu fit, les femmes ne le changent pas » (1960).

« La fonction sociale de la femme est de servir dans son foyer dans ces fonctions que l'homme ne peut accomplir parce qu'il est pris par d'autres occupations » (1961).

« La docilité de la femme se traduit au plan amoureux par le désir véhément de se soumettre et au plan social par une méfiance systématique face à tout effort rénovateur » (1963)¹⁴.

Voilà quelques exemples pour illustrer cette situation de relégation, d'endoctrinement franquiste par rapport à la condition de la femme¹⁵. La doctrine franquiste inculquait depuis le début de la dictature, la notion d'infériorité de la femme par rapport à l'homme et celui-ci avait le droit d'exercer sur elle un pouvoir presque total. Le rôle de la femme était le stéréotype de mère et femme au foyer et le rôle de l'homme celui d'être le fournisseur matériel pour la famille¹⁶. Pendant la première partie de cette dictature (1939-60), la femme est considérée comme sentimentale, peu intelligente, généreuse et serviable. Ces qualités étaient nécessaires pour assumer ce qu'elle devait et pouvait faire dans la vie : être épouse, mère et femme au foyer. Ce n'est qu'à partir des années 60, avec les changements économiques et le boom du tourisme, qu'un changement « révolutionnaire » les idées et les habitudes de la société espagnole. En 1972, l'Eglise espagnole prévenait qu'il fallait éviter coûte que coûte que la femme veuille être pareille à l'homme en remplaçant « *la délicatesse essentielle de sa psychologie par des processus intellectuels*.¹⁷...» Rien d'étonnant dans ce contexte qu'il y ait eu en Espagne si peu de réalisatrices féminines et de sujets novateurs.

¹⁴ “Las mujeres nunca descubren nada; les falta talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar lo que los hombres nos dan hecho” (1942);

“La mujer se somete sin dolor y sin amargura a jefaturas masculinas, aun en el caso de reconocer la carencia de dotes de mando en la persona que lo ejerce” (1947);

“Un mundo gobernado por mujeres sería un mundo al revés de como Dios lo planeó. Lo que Dios hizo, no lo cambien las mujeres” (1960);

“La función social de la mujer es la de servir en su hogar en aquellas funciones que el hombre no puede desempeñar porque está en otros menesteres” (1961);

“La docilidad de la mujer se traduce en el plano amoroso por un afán de someterse, y en el plan social, por una desconfianza sistemática ante todo afán renovador” (1963).

¹⁵ Alonso Pérez, Matilde, Furió Blasco, Elies, 2007, *El papel de la mujer en la sociedad española*, p. 9. <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/13/36/74/PDF/> consulté le 20/09/2009.

¹⁶ Ibidem

¹⁷ Astelarra, Judith, *Veinte años de políticas de igualdad*, Madrid, Cátedra, 2005, pp.106 et suivantes.

La première femme de poids dans le monde cinématographique espagnol fut la Catalane Rosario Pi, fondatrice, gérante et scénariste de la société de production Star Film. Il lui revient le mérite d'avoir produit les premiers films parlants de réalisateurs connus dans le panorama cinématographique espagnol des années 30 et 40 tels qu'Edgar Neville, Benito Perojo et Fernando Delgado¹⁸. Femme entreprenante issue d'un milieu aussi éloigné du cinéma que pouvait l'être le négoce de la lingerie, elle réalisa deux films : *El gato montés* (1935) et *Molinos de viento* (1937), adaptations des zarzuelas (opérettes) éponymes de Manuel Penella et Ricardo Frutos. Son second film fut réalisé en pleine Guerre Civile, avec des moyens très rudimentaires et les difficultés inhérentes à la situation. Par contre, le premier, inscrit dans le genre de l'espagnolade avec la présence de gitans, de toreros, de bandits et du folklore autochtone en général, se fait remarquer car la réalisatrice narre avec une grande force et une certaine maîtrise technique une histoire d'amour fou, autour du triangle amoureux formé par un torero, une gitane et un bandit appelé « El gato montés ». Le film a une fin nécrophile car le personnage principal emmène le cadavre de sa bien-aimée dans son refuge et se fait tuer à ses côtés. Ceci ne prélude rien de moins que le célèbre dénouement de *Abismos de Pasión* (1953) de Luis Buñuel¹⁹.

Dans les années 50, la piste cinématographique de Rosario Pi fut perdue et Margarita Alexandre, actrice de rôles secondaires dans des films de réalisateurs importants durant près d'une décennie (1940-1952), fait la connaissance de Rafael Torrecilla. Celui-ci remplira deux fonctions, l'une comme partenaire sentimental pendant un demi-siècle et l'autre comme son assistant. Il collabore avec elle dans le tournage de trois films. Le premier, *Cristo* (1953), est un documentaire sur la vie de Jésus-Christ à travers des tableaux espagnols des XVIème et XVIIème siècles pour une grande majorité d'entre eux. Derrière la voix d'un narrateur les tableaux défilent sur l'écran. Puis vient le deuxième, *La ciudad perdida* (1954), au succès commercial très mitigé, traitant d'un activiste politique de gauche arrivant de France et traqué par la police. Les critiques réservent tel ou tel accueil : tandis que la réalisatrice elle-même fait allusion aux problèmes avec la

¹⁸ Gubern, Monteverde, Pérez Perucha, Riambau y Torreiro, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009, p.133.

¹⁹ Torres, Augusto M., *El cine español en 119 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 28-31.

censure franquiste pour avoir mis en scène, « *l'humanisation d'un rouge* »²⁰, une autre source décrit le film comme « *une attaque insolente à l'activité communiste de l'intérieur* »²¹. La troisième réalisation, *La gata* (1955), sera la plus célèbre : il s'agit d'un film situé dans l'Andalousie profonde qui se rapproche de la vie quotidienne dans un « cortijo » (ferme andalouse) et dépasse les lieux communs d'usage dans le portrait de la région. Il décrit les tâches relatives à l'élevage du taureau avec une rigueur digne d'un documentaire, sur un ton agreste où une valeur particulière est accordée à la présence physique qui rappelle le *western*. Sur ce fond de western se déroule une histoire d'amour tragique et passionnée avec, pour personnage principal, une femme voluptueuse qui se livre à l'homme qu'elle aime et meurt pour le sauver. On perçoit dans le portrait du personnage principal féminin des échos de la Jennifer Jones de *Duel in the sun* (King Vidor, 1947), dans un film un peu inachevé par l'impossibilité de créer le climat érotique précis à cause de la censure qui régnait à cette époque.²² Une fois ce film terminé, le couple Torrecilla-Alexandre produit pour Nervion Films (leur propre maison de production), des films avec des metteurs en scène comme José Maria Forqué ou Antonio del Amo puis abandonne l'Espagne en 1958, tout en continuant à produire à Cuba pendant onze ans et, ultérieurement, en Italie.

La première Espagnole qui a consolidé une carrière cinématographique comme réalisatrice fut Ana Mariscal qui parvint à réaliser dix films, comme cela a déjà été mentionné. Elle est considérée comme la troisième grande réalisatrice femme. Avant de passer derrière la caméra elle fut une actrice célèbre, un nom incontournable du cinéma y du théâtre espagnol des années 40. « *Polémique, polyvalent, paradoxale, contradictoire, imprévisible, le personnage d'Ana Mariscal est difficile à définir, mais pour cette raison, il est infiniment riche* », c'est ainsi que la décrit Nancy Berthier²³.

Ana Mariscal intervint toute jeune dans le film *Raza* (José Luis Saenz de Heredia, 1941), paradigme du cinéma de propagande politique du régime, fondé sur un scénario de Franco lui-même.

²⁰ Camí-Vela, María, « *Une cinéaste espagnole dans la révolution cubaine* », Revue *El viejo topo*, n° 231, p.12.

²¹ Gubern, Monteverde, Pérez Perucha, Riambau y Torreiro, op.cit. p. 276.

²² Torres, Augusto M., op. cit. pp. 134-137.

²³ Berthier, Nancy, *Ana Mariscal, Directora de cine bajo el franquismo (aventura de Segundo López, aventurero urbano...)*, *Filmar en femenino* (Dir. Emmanuel Larraz), Dijon, Hispanística XX, 1996, p. 73.

Comme nous le précise de la même manière Laurence Karoubi dans sa thèse²⁴, Ana Mariscal est une femme de paradoxes. Tantôt elle soutient la cause féminine par des actes tantôt elle écrit : « *Les régimes, ce sont les hommes qui les établissent et moi je suis une femme, ils n'ont donc rien à voir avec moi et moi je n'ai rien à voir avec eux*²⁵ ». Elle a toujours revendiqué sa liberté et réfuté toute compromission politique ou idéologique malgré l'étiquette de « la musa del franquismo » qui lui a collé pendant longtemps²⁶. De même, nous ne pouvons pas parler d'Ana Mariscal actrice sans citer ses propos concernant cette profession :

« *Je suis devenue actrice par inertie. On m'a appelée et j'ai dit me voici. Mais si je suis restée ensuite, ce fut attachée par un de ces sentiments religieux, un « religare », un lien entre un dehors, hors de moi, et mon être intérieur, qui aspiraient à s'unir*²⁷ ».

Sa carrière comme réalisatrice, scénariste y productrice commence en 1952, quand elle crée avec son mari Valentín Javier, directeur de la photographie, la société de production Bosco Films. Elle débute cette même année dans la réalisation avec le film *Segundo López*, qui raconte avec des intentions néoréalistes les aventures d'un simple villageois qui arrive dans la grande ville. Il suit la trace du grand film néoréaliste *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), mais n'avance pas sur le chemin de dénonciation et de turbidité ambiants de ce film. Au contraire, il s'inscrit dans le « *néoréalisme bon enfant*²⁸ ». Malgré tout, il se démarque du cinéma officiel de l'époque, même si cette tendance ne se confirme pas dans les films suivants qui ne jouissent pas d'une grande considération auprès des critiques actuels. Son second film, *Con la vida hicieron fuego* (1957), encore risqué et personnel, est un mélodrame aux résonances politiques sur le fond lointain de la Guerre Civile, mais il connut le même échec auprès du public que *Segundo López*. Cet échec incita la réalisatrice à s'orienter vers un cinéma commercial sans intérêt, avec des films comme *La quiniela* (1959), *Feria en*

²⁴ Karoubi, Laurence, *Ana Mariscal, une femme artiste dans l'Espagne de Franco*, sous la direction d'Emmanuel Larraz. Université de Bourgogne, UFR de Langues et Communication, thèse Doctorat, 20/12/2007.

²⁵ Mariscal, Ana, *Hombres*, Editorial El Avapiés, Madrid, 1992, p. 41: "Los regímenes los establecen los hombres y yo soy una mujer, ni tienen nada que ver conmigo ni yo tengo nada que ver con ellos".

²⁶ Karoubi, Laurence, op. cit. pp. 291-292.

²⁷ Mariscal, Ana, *Unamuno y la profesión de actor*, 150 Aniversario Sociedad Bilbaina, Bilbao, 11/05/1989 et Teatro Romea, Murcia 15/11/1990, p.16: "Me hice actriz por inercia. Me llamaron y dije aquí estoy. Pero si después permanecí, fue por ese punto afectivo de toda religiosidad, ese "religare" entre algo fuera de mí y de mis propios adentros, que aspiran a su reunión".

²⁸ Gubern, Monteverde, Pérez Perucha, Riambau y Torreiro, op. cit. p. 267.

Sevilla (1960), *¡Hola muchacho!* (1961), *Occidente y sabotaje* (1962), *Vestida de novia* (1968) et *El paseíllo* (1968), empreints de populisme et de folklore. Ces films ont été tournés dans des conditions économiques difficiles, en peu de temps et dans lesquels c'est elle-même qui incarne le personnage féminin. Un de ses meilleurs films, *El camino* (1964), dans lequel elle intervient aussi comme coscénariste et coproductrice, est une adaptation d'un roman de Miguel Delibes, excellent tableau de la vie dans un petit village. L'intrigue tourne autour des péripéties de quatre enfants qui s'éveillent aux sentiments amoureux et à un large groupe d'adultes. Ce fut un film sans prétention, réalisé avec efficacité, sensibilité et humour²⁹. Un deuxième très bon film a été *Los duendes de Andalucía* (1966), qui mène une réflexion sur l'identité de l'Espagne en relation avec le cliché gitan andalous, fuyant des endroits communs et jetant un regard étrange sur l'Espagne des années soixante³⁰.

Entre 1968 et 1974 apparaissent les premiers mouvements organisés des femmes qui aboutirent au Movimiento Feminista Español non sans de fortes périodes de répression qui obligèrent ces femmes à la clandestinité. La période de transition fut un cadre politique propice pour le Mouvement Féministe espagnol. Celui-ci va se consolider en 76 avec l'organisation dans la semi-clandestinité des premières journées de libération de la femme avec une présence discrète de 500 femmes qui défièrent la peur de l'arrestation.³¹

En quatre ans, entre 1973 et 1977, trois réalisatrices débutent en Espagne, autant que dans les quatre-vingts années précédentes : Josefina Molina, Pilar Miró et Cecilia Bartolomé. Elles possèdent toutes une formation académique spécifique et ont suivi des cours à l'Ecole Officielle de Cinématographie. Toutes trois laissent une empreinte féministe et combative dans le cinéma espagnol, avec un succès inégal. Par ailleurs, ces trois réalisatrices adoptèrent le point de vue du genre pour la première fois dans le cinéma espagnol³².

La carrière la plus compliquée fut celle de Cecilia Bartolomé qui débuta en 1977 avec *Vámonos, Bárbara*, évoquant l'abandon du foyer par une femme mariée. Le personnage principal emmène avec elle sa fille pour réaliser un voyage

²⁹ Torres, Augusto M., op. cit. pp. 232-235.

³⁰ Berthier, Nancy, op. cit. pp. 85-86.

³¹ Alonso Pérez, Matilde, Furió Blasco, Elies, op. cit. p. 9.

³² Castejón Leorza, María, *Mujeres directoras de cine. Entre el cine de mujeres y el punto de vista de género*, IPES ELKARTEA, Pamplona, junio de 2011.

initiatique de recherche de soi et avide de liberté. Dans ce film Cecilia Bartolomé reprend à son compte la subjectivité du désir sexuel féminin posé par Pilar Miró³³. Le documentaire composé en deux parties *Después de ...* (1981) traite des expériences de la transition sur un ton critique, donnant la parole aux femmes. Il construit leur mémoire collective, n'a pas pu voir le jour dans la pratique car la protection officielle lui a été refusée et de ce fait la subvention correspondante, probablement comme censure cachée à cause de son contenu critique³⁴. Il faudra attendre quinze ans pour qu'elle réalise son dernier long métrage, *Lejos de África* (1996). Celui-ci est basé sur des expériences autobiographiques de sa jeunesse sur ce continent à l'époque de la décolonisation. Ce film boucle ainsi une ligne cohérente sur la transition, à deux niveaux, personnel et politique, engagé et féministe³⁵, mais n'a obtenu qu'un infime succès commercial.

Josefina Molina et Pilar Miró se sont formées professionnellement à la télévision espagnole où elles ont travaillé de nombreuses années. Elles ont débuté ensemble dans un programme sur la beauté féminine. La première fut assistante de direction de la seconde. Ce programme leur a assuré un prestige bien mérité comme réalisatrices de productions dramatiques. Dans son autobiographie, *Gary Cooper, que estás en los cielos...*, Pilar Miró aborde leur relation : elles étaient les deux seules femmes de la télévision espagnole de l'époque, et on les confondait parfois (en insinuant que « l'autre » l'avait toujours imitée et que Josefina Molina était amoureuse d'elle). Toutes deux débutèrent dans la réalisation cinématographique avec des adaptations de récits du XIXème siècle – ou « d'époque » – d'auteurs français semblables à celles qu'elles avaient réalisées maintes fois pour le petit écran. Elles connaissaient le terrain sur lequel elles s'aventuraient : Josefina Molina avec *Vera, un cuento cruel* (1973) et Pilar Miró avec *La petición* (1976). Les deux films avaient souffert de certaines longueurs injustifiées dans les scènes avec, comme unique but, celui d'adapter à la durée habituelle du long métrage des récits qui se seraient mieux ajustés au temps d'un espace de télévision. Et les deux réalisatrices proposent dans ces premières œuvres des figures puissantes de femmes : *Vera* est le nom d'une

³³ Cruz, Jacqueline, Zecchi, Barbara (eds.), *La mujer española en la España actual*, Barcelona, Icaria editorial, 2004, p. 321.

³⁴ Monteverde, José Enrique, *Veinte años de cine español*, Barcelona, Paidós Studio, 1993, p. 72.

³⁵ Cerdán, Jostexo, Díaz López, Marina (eds.) *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*, La Fábrica de Cinema Alternatiu de Barcelona (2001) pp. 33-41.

défunte qui obnubile par sa beauté son veuf et son majordome au point qu'ils s'isolent et maintiennent l'illusion qu'elle vit toujours. Par contre, dans *La petición*, le rôle principal est joué par une jeune fille de bonne famille sadique jusqu'au crime, se démarquant ainsi du récit original *Por una noche de amor* de Zola qui se centrerait sur la figure de sa victime, l'homme muet. Ce personnage de manipulatrice sans scrupules se rebelle à sa manière – comme le souligne la réalisatrice – contre une société hypocrite et fourbe, obscurantiste et corrompue de l'intérieur.

Toutes deux s'aventurèrent dans des sujets de scénarios « scabreux » la même année. Josefina Molina réalisa un des épisodes du film oublié sur le sexe *Cuentos eróticos* (1979) et Pilar Miró recréa un fait divers qui avait eu lieu au début du XXème siècle dans *El crimen de Cuenca* (1979). Ce film relate l'arrestation et la torture de deux innocents accusés d'un crime qu'ils n'ont jamais commis. Sa sortie causa un grand scandale qui entraîna sa saisie, mais il devint, par réaction, un des plus grands films à succès du cinéma espagnol avec plus de deux millions et demi de spectateurs. Toujours en même temps, elles passèrent à des registres plus intimistes, Josefina Molina avec un docudrame, *Función de noche* (1981), et Pilar Miró avec le drame *Gary Cooper que estás en los cielos ...* (1980). Elle y laisse transparaître le désenchantement d'une époque qui promettait beaucoup avec la réinstauration de la démocratie malgré la crise, la désespérance et le besoin de changement³⁶. La preuve de l'implication personnelle des deux réalisatrices dans leurs projets respectifs est que Josefina Molina a recourt au montage théâtral qu'elle-même avait dirigé pour l'œuvre de Delibes *Cinco horas con Mario* et à son actrice principale Lola Herrera, pour mener une réflexion sur la société du moment, dans une perspective féministe affirmée qui met l'accent sur les frustrations que l'éducation répressive reçue occasionna chez les femmes de l'après-guerre. De son côté, Pilar Miró s'appuie sur des expériences autobiographiques – un grave problème de santé qui la place au seuil de la mort, l'expérience professionnelle au sein de Televisión Española, son propre caractère combatif – pour configurer son personnage principal.

Toutes les deux abordèrent aussi d'importantes productions d'époque, adoptant de prestigieux textes littéraires. Josefina Molina, avec *Esquilache* (1988), adapte la pièce de théâtre de Buero Vallejo *Un soñador para un pueblo*

³⁶ Monteverde, José Enrique, op. cit. p. 170.

qui propose une réflexion plus qu'un parcours historique sur le règne éclairé de Carlos III. Ce film ne connut aucun succès peut-être précisément à cause de son message trop pédagogique et de son manque de force. Pilar Miró, elle, réalise *El perro del hortelano* (1995), comédie basée sur l'œuvre éponyme de Lope de Vega, qui, vu le ton léger et l'excellence du matériel original, connut un grand succès dans le cinéma national, contrairement au film de Josefina Molina. Les deux réalisatrices recréèrent également chacune des histoires sur le lieu et l'époque de leur naissance. D'un côté, Josefina Molina avec *La Lola se va a los puertos* (1993), dont l'origine est une œuvre des frères Machado, dénonciation du caciquisme andalou et l'inspiration de la liberté féminine. De l'autre côté, Pilar Miró avec *Tu nombre envenena mis sueños* (1996), récit policier basé sur un roman de Joaquín Leguina, qui se situe à Madrid sur deux périodes différentes, les années de la Guerre Civile et l'après-guerre, dénonciation des sinistres systèmes fascistes qui détenaient le pouvoir à cette époque-là.

Après avoir passé en revue les similitudes entre les carrières des deux réalisatrices, il faut citer également leur interdisciplinarité. En effet, toutes deux obtinrent de grands succès comme metteurs en scène théâtrales. Par ailleurs, Pilar Miró osa aborder l'opéra et Josefina Molina publia des romans. Il est probable qu'elles lui doivent, au-delà de leurs productions cinématographiques, non seulement leur formation pratique devant la caméra, mais encore leur célébrité auprès du grand public. Mais elles entretiennent des relations complexes avec la télévision. Josefina Molina obtient un bien plus grand succès avec la série *Teresa de Jesús*, voire avec le téléfilm *El camino* (adaptation de l'œuvre de Delibes qui avait déjà été portée au cinéma par Ana Mariscal), qu'avec ses films, mais a ressenti une grande déception en constatant que l'arrivée au pouvoir du Parti Socialiste n'avait pas entraîné pas une amélioration de la télévision. Après l'avoir abandonné définitivement en 1999, elle tenait sur la politique de cette institution des propos vraiment durs car, pour elle, la télévision n'avait pas évolué dans le sens de la pluralité et de la culture sinon vers la télévision-poubelle.

Pour sa part, Pilar Miró occupa, durant un peu plus de deux ans (1986-1989), la plus haute responsabilité au sein de l'organisme public, la charge de Directrice Générale de la Télévision Espagnole, à la demande directe du Président du Gouvernement, Felipe González. Même si, avec le recul, sa gestion a été pondérée en reconnaissance de son effort pour apporter la pluralité aux

journaux télévisés et pour améliorer le niveau culturel des programmes, son départ de l'organisme a provoqué une polémique et une frustration pour elle. Les luttes entre différents groupes de pouvoir du parti gouvernemental conduisirent à la révélation de quelques factures portant sur des frais d'habillement qui provoquèrent un grand scandale et même un procès pour malversation, qui se termina en non-lieu.

B. L'empreinte féministe de Josefina Molina

Cette période qui va de 1973 à 1977 est marquée évidemment par la mort de Francisco Franco mais aussi par l'incertitude, l'agitation permanente, les manifestations pour la liberté et la réorganisation de l'ETA en deux branches : « ETA político-militar et ETA militar ».

Plus précisément, l'année 1975 non seulement a une grande importance en Espagne avec la mort de Franco mais aussi la proclamation par les Nations Unies de cette année-là comme l'Année Internationale de la Femme. La disparition de Franco de la sphère politique et l'élan donné par les Nations Unies produisirent une explosion de l'activité féminine qui en peu de temps allait égaler l'activisme féministe des Etats-Unis ainsi que d'autres pays de l'Europe occidentale. L'émergence de cette nouvelle vague du féminisme espagnol s'est fait connaître les 6,7 et 8 décembre 1975 avec les Premières Journées pour la Libération de la Femme³⁷. Parmi tant de sujets abordés la polémique question de la relation entre la lutte féministe et la lutte politique en général a été débattue lors de ces Journées mais aucun consensus sur laquelle de ces deux luttes allait être prioritaire ne s'est dégagé. Le climat des débats fut néanmoins riche et salutaire. Amparo Moreno le résume bien dans son ouvrage *Mujeres en lucha: El movimiento feminista en España*:

« On peut dire que le résultat le plus important de ces Premières Journées pour la Libération de la Femme a été, d'un côté, le fait d'avoir pu organiser un premier débat sur la problématique de la femme. Ceci a permis de clarifier les positions et d'un autre côté, augmenter le niveau de la conscience féminine, même si quelques-unes des

³⁷ Gould Levine, Linda, *Femenismo y repercusiones sociales: de la Transición a la actualidad*, in *La mujer en la España actual*, Cruz Jacqueline y Barbara Zecchi (eds.), Barcelona, Icaria Editorial, 2004, p. 59.

participantes n'iaient et nièrent durant un certain temps à qualifier ces Journées comme féministes³⁸.»

La naissance de ce mouvement féministe s'est faite dans un contexte économique très peu favorable puisque la croissance n'était que de 0,7% et le taux de chômage avait été multiplié par deux. Pourtant, les cadres législatifs des premières années de la démocratie permettaient un décloisonnement du carcan familial traditionnel. Comme dans d'autres pays d'Europe une pluralité des formes différentes de famille surgit avec un caractère beaucoup moins rigide mais son effet sur la société sera pratiquement invisible en raison de la conjoncture économique mondiale. Dans ce contexte, la femme, n'était pas indépendante économiquement étant donné le désavantage qu'elle avait dans son intégration dans le monde du travail. Elle ne pouvait pas utiliser sa liberté législative et de ce fait elle restait sous un régime économiquement patriarcal.³⁹

Comme il fallait s'y attendre, la filmographie de Pilar Miró et de Josefina Molina est marquée par la lutte titanique, à contre-courant, qu'elles durent livrer pour se faire une place dans une profession éminemment masculine. Beaucoup plus probablement dans le cas de Josefina Molina qui, avec une carrière cinématographique intermittente, sacrifia en grande mesure les aspects artistiques de ses films au message qu'elle voulait faire passer. Un article d'elle écrit en 2003⁴⁰ nous offre des affirmations révélatrices sur l'absence de références féminines acceptables sur lesquelles s'appuyer :

« Quelle tradition avait donc une femme qui se consacrait à diriger du cinéma en Espagne à la fin des années 1960 ? Les films de ces femmes-là ont disparu avec le temps. Ils ne sont ni analysés, ni vus, ni mentionnés. Dans un milieu masculin hostile : « les hommes n'aiment pas qu'on les mette en évidence quand on fait le même travail aussi bien ou mieux qu'eux sans se prendre trop au sérieux » et peut-être avec une préjugé ajouté : « généralement les hommes s'encouragent, les uns aux autres, leur auto-complaisance est malade ». Il est inévitable que le cinéma de celle-ci ait été déterminé par le besoin de faire entendre sa voix : « il n'est donc pas étonnant que mon

³⁸ Moreno, Amparo, *Mujeres en lucha: El movimiento feminista en España*, Barcelona, Anagrama, 1977, p. 26.

“Puede decirse que el resultado más importante de aquellas I Jornadas por la Liberación de la Mujer fue, por una parte, el haber podido celebrar un primer debate sobre la problemática de la mujer que condujo a una clarificación de posiciones y, por otra, un aumento del nivel de conciencia feminista, aun a pesar de que algunas de las participantes se negaban y se negaron durante algún tiempo a calificar aquellas Jornadas como feministas.”

³⁹ Cabrejas de las Heras, Gloria, *La Transición a la Democracia en España*. Historia y Fuentes documentales, Castilla La Mancha, ANABAD, 2004, p. 6.

⁴⁰ Molina, Josefina, “*Punto y seguido*”, *Revista Duoda*, n° 24, pp. 75-80.

discours ait été celui de la liberté d'initiative des femmes. La liberté d'affronter la vie à partir de nos propres besoins et non pas des besoins imposés. La liberté de manifester notre point de vue sur le monde dans lequel nous vivons, à travers notre œuvre, nous servant pour cela de toute opportunité et de toute métaphore. C'était un travail qu'il fallait faire⁴¹».

Ce qui revient à dire que Josefina Molina assume pleinement et consciemment son rôle de « pionnière » :

« Je me considère un pas de plus, un précédent de plus, dans l'histoire du cinéma de femmes en Espagne et je suis sûre que de nouvelles générations amélioreront ce qui aura été fait par celles qui les ont précédées⁴²».

On ne peut pas nier que Josefina Molina ait été fidèle à son credo féministe. Ceci se vérifie à travers ses personnages féminins comme dans *Función de noche*.

Toujours dans son article elle précise que : « *une femme de ma génération fait le bilan de sa vie, détecte les points obscurs et rompt le silence traditionnel en faisant valoir son droit à la réflexion sur elle-même sans tenir compte de la rhétorique masculine⁴³* », de sorte que, indépendamment de la plus ou moins grande identification d'une spectatrice hypothétique avec le personnage principal – « *Aujourd'hui encore je reçois de nombreux témoignages affirmant que ce film est toujours valable et utile aux femmes qui le voient⁴⁴...* » –. La réalisatrice donne la parole aux femmes, les invite à réfléchir sur leur vie, en rompant l'inertie du conformisme et de la discrétion que la société franquiste imposait ou exaltait chez la femme. Hormis la subversion formelle d'une œuvre sans caractère narratif,

⁴¹ “¿Qué tradición tenía, pues, una mujer que se dedicaba a dirigir cine en España al final de la década de los sesenta? Las películas de aquellas mujeres se esfumaron en el tiempo. No son analizadas, ni vistas ni mencionadas. En un medio masculino hostil: a los hombres no les gusta que los pongamos en evidencia cuando hacemos el mismo trabajo igual o mejor que ellos sin darle tanta importancia. Y quizá con algún prejuicio añadido suyo: generalmente los hombres se jalean unos a otros, su autocomplacencia es enfermiza. Es inevitable que su cine estuviera determinado por la necesidad de hacer oír su voz: no es de extrañar por tanto que mi discurso haya sido el de la libertad de iniciativa de las mujeres. La libertad de encarar la vida desde las propias necesidades y no desde necesidades impuestas. La libertad de manifestar nuestro punto de vista sobre el mundo en que vivimos, a través de nuestra obra, utilizando para ello cualquier metáfora. Este era un trabajo que había que hacer”

⁴² Molina, Josefina, op. cit.: “Me considero un paso más, un precedente más, en la historia del cine de mujeres en España y estoy segura de que nuevas generaciones mejorarán lo hecho por las que las hemos precedido”

⁴³ Ibidem: “Una mujer de mi generación hace balance de su vida, detecta sus puntos oscuros y rompe un silencio tradicional haciendo valer su derecho a la reflexión sobre sí misma sin tener en cuenta la retórica masculina”.

⁴⁴ Ibidem: “Aún hoy recojo muchísimos testimonios de que esta película sigue siendo válida y útil a las mujeres que la ven...”

située à mi-chemin entre le documentaire et la fiction, fragmentée, dans laquelle deux acteurs, Lola Herrera et Daniel Dicenta, improvisent sur l'échec de leur couple, la dénonciation de la situation féminine est claire. Lola est une femme d'âge moyen, trahie par un mari infidèle qui ne s'est jamais occupé de leurs enfants. Elle vit une relation malaisée avec son corps et sa sexualité et qui en arrive à avouer – en le lui reprochant – à Daniel qu'elle n'a jamais eu d'orgasme et a toujours feint, provocation choquante non seulement à l'égard de la société patriarcale dans laquelle elle a été élevée, mais aussi envers le modèle progressiste masculin de la démocratie naissante représenté par son ex-mari⁴⁵. Cela suppose un pas de plus dans la ligne transgressive commencée chronologiquement avec *La petición* et suivie par *Vámonos, Bárbara*. Du personnage remarquable pour son époque dans le premier film, nous passons à la femme conventionnelle qui prend une décision hors du commun dans le deuxième et on conclut avec la femme « réelle » de *Función de noche* qui efface la séparation entre réalité et fiction cinématographique.

Dans *Esquilache*, le personnage de la belle servante Fernanda est tiraillé entre deux types masculins opposés qui incarnent en même temps les positions politiques opposées, la tradition hispanique face aux Lumières ; l'agressif et le séditieux, incarnation d'un « vieux » machisme, qui prend la femme et la laisse tomber comme un objet ; face au Marquis d'Esquilache, circonspect et prudent, figure paternelle d'une certaine manière, qui la respecte et l'apprécie comme un être humain. Fernanda se place de son côté et lui apporte son soutien quand la situation est difficile. Elle arrive même à être une consolation concrète au milieu de la vulnérabilité physique avec la scène des vomissements qui révèle comment même le plus grand peut faiblir et être à la merci d'une femme. Mais elle n'est pas payée de retour avec la même loyauté par le marquis lors du dénouement, quand celui-ci se croit obligé de partir en exil avec son épouse. Fernanda part, renonçant à se soumettre à qui que ce soit d'autre, à faire confiance à personne d'autre ou à se laisser utiliser. Et, en second lieu, le film décrit le type de femme qu'elle rejette à travers deux personnages secondaires : l'épouse du marquis, frivole et dépensière, qui viole le code de l'honnêteté de son mari pour donner une belle situation à ses enfants ; et la mère du roi Carlos III, vieille dame méprisante et ténébreuse qui croit au privilège du sang royal. Il n'est pas difficile d'identifier ces

⁴⁵ Cruz, Jacqueline, Zecchi, Barbara, (eds.), op. cit. p. 322.

deux femmes « de bonne famille » avec l'image que la réalisatrice a des Espagnoles « traditionnelles », complices de l'hégémonie masculine.

Le personnage principal de *Lo más natural* (1990), après une séparation, défie ouvertement le tabou selon lequel une femme mature ne peut aimer un jeune homme et celle de *La Lola se va a los puertos* (1993), chanteuse célèbre, résiste au harcèlement d'un vieux cacique qui la désire comme un bien à exhiber. Celle-ci se laisse séduire par le fils de ce cacique, jeune et attirant, mais rompt avec lui quand elle pressent que sa passion risque de la dominer. Cette même passion l'oblige à abandonner son art et répond favorablement à l'amour inavoué que lui voue son fidèle guitariste Heredia. Un amour loin du terrain physique, platonique, Lola comme étoile sur les scènes alors que lui reste discret à ses côtés, mais sans l'éclipser. La réalisatrice déclare donc ici qu'une femme peut vivre engagée dans son métier, entière et épanouie sans le soutien d'un homme. Et sur sa plus célèbre production, le téléfilm *Teresa de Jesús* (1984), elle a écrit :

« qu'elle s'éloignait de l'hagiographie pour parler d'une femme du XVIème siècle qui ne voulait qu'échapper à la triste destinée que son époque lui réservait pour développer son esprit et son projet vital⁴⁶ ».

Cependant, la clarté de ses intentions et son engagement n'ont été récompensés ni par le succès du public ni par la reconnaissance de la critique. *Función de noche* reste le film le mieux accueilli par le public, avec plus d'un demi-million de spectateurs, ce qui prouve qu'il a correspondu aux inquiétudes d'une société en pleine transformation qui aspirait à des changements plus profonds avec la Transition politique. Mais, peut-être en partie à cause de son caractère novateur et à mi-chemin entre l'aspect cinématographique et l'aspect documentaire, il est tombé dans l'oubli, et, par exemple, ne passe jamais à la télévision. *Lo más natural* (1990) fut stigmatisé par la critique et la réponse acceptable du public peut être imputée à l'attrait sexuel du couple formé par Charo López et Miguel Bosé. Il s'est passé la même chose avec *La Lola se va a los puertos*, marquée par la personnalité de la star folklorique qui l'interprète, Rocío Jurado, clairement imposée de l'extérieur, étant donné qu'à 48 ans, elle n'était pas l'actrice idéale pour jouer ce rôle. En effet, ce film a été coproduit par la Junta de

⁴⁶ Molina, Josefina, op. cit., pp. 75-80: "se alejaba de la hagiografía para hablar de una mujer del siglo XVI que sólo quería escapar del triste destino que su época le deparaba para desarrollar su mente y su proyecto vital."

Andalucía et Canal autonómico andaluz Canal Sur afin de promouvoir la région et, quoi de mieux, qu'une réalisatrice andalouse (Josefina Molina) et une vedette autochtone. On trouvera probablement ici un exemple de l'opportunisme auquel fait allusion Josefina Molina :

« Je n'ai pas trouvé d'autre chemin que l'opportunisme, c'est-à-dire, choisir ce que je voulais faire parmi ce qui était possible et le faire le mieux possible, pour développer mon désir de faire du cinéma.⁴⁷ »

Son film le plus respecté est *Esquilache*, qui a obtenu neuf nominations et deux Goya en 1989. La minutie formelle de la mise en scène et l'évocation d'une époque historique correspondaient aux prétentions culturelles du cinéma espagnol subventionné à la fin des années 80 par le Ministère de la Culture et par la Télévision espagnole qui était dirigée par Pilar Miró à ce moment-là. On perçoit la beauté des palais et des décors royaux utilisés pour le tournage, ainsi qu'une bonne direction artistique et l'apport d'une des distributions les plus brillantes de l'histoire du cinéma espagnol (Fernando Fernán Gómez, Adolfo Marsillach, Ángela Molina, José Luis López Vázquez, Concha Velasco, Amparo Rivelles, Alberto Closas, Fernando Valverde...). Néanmoins, de même que ces rutilantes stars nationales jouent sans s'écarter de leur registre le plus habituel, la direction de Josefina Molina est correcte mais peu inspirée – sauf une intéressante utilisation de la lumière –, plus propre à l'efficacité de la télévision qu'à la créativité cinématographique. Peut-être touchons-nous ici le point névralgique de la question au sujet de la personnalité de Josefina Molina comme réalisatrice : la créativité n'est vraisemblablement pas son objectif principal. Il s'agit plutôt de la transmission d'un message, en l'occurrence, le parallèle historique entre la résistance du peuple espagnol à accueillir les Lumières au milieu du XVIIIème siècle et la situation politique existante au moment de la réalisation du film. Ce message s'avéra trop évident pour quelques historiens cinématographiques :

« Josefina Molina offre une parabole sur la situation politique actuelle du pays, car l'attitude des Bourbons, la position du premier ministre et les intrigues de la Cour, mutatis mutandi,

⁴⁷ Molina, Josefina, op. cit. pp. 75-80 "no he encontrado otro camino que el posibilismo, es decir, elegir lo que quería hacer entre lo que era posible y hacerlo lo mejor que sabía, para desarrollar mi deseo de hacer cine".

peuvent avoir une seconde lecture aujourd'hui, gouvernement socialiste et démocratie espagnole compris⁴⁸», ou, dans des termes plus durs :

« S'il fallait chercher un exemple de la façon dont une cinématographie peut s'approcher de l'idée de cinéma « officiel », cela pourrait être *Esquilache*, film commémoratif de la plus grande gloire du Bourbon Carlos III et de son despotisme éclairé représenté par *Esquilache*, l'incompris ; du même coup, dynastie et parti gouvernant étaient exaltés par la voie historique⁴⁹... ».

La réalisatrice elle-même déclara :

« *Esquilache* est un film d'analyse politique, une réflexion sur notre pays qui est aussi valable pour le passé que pour le présent, du fait que les peuples qui oublient leur histoire sont condamnés à la revivre⁵⁰... »

À part le fait de recourir à un argument très rebattu dans les rapprochements contemporains, elle confirme – inutilement – quelque chose qui était déjà tout à fait clair dans son récit.

Il semble pertinent de rappeler les propos de Simone de Beauvoir sur les difficultés des générations féminines qui s'essaient à la pratique artistique, applicables à Josefina Molina et à d'autres réalisatrices qui lui succédèrent :

« Aujourd'hui, les femmes ont moins de peine à s'affirmer ; mais elles n'ont pas encore tout à fait surmonté la spécification millénaire qui les cantonne dans leur féminité. La lucidité, par exemple, est une conquête dont elles sont fières à juste titre mais dont elles se satisfont trop vite... Quand elles ont écarté les voiles de l'illusion et de mensonges, elles croient avoir fait assez... L'art, la littérature, la philosophie sont des tentatives pour fonder à neuf le monde, sur la liberté humaine : celle du créateur ; il faut d'abord se poser sans équivoque comme une liberté pour nourrir pareille prétention⁵¹... »

C. L'empreinte personaliste de Pilar Miró

En prenant toutes les précautions d'usage, nous pourrions dire, avant de prétendre envoyer des messages d'affirmation ou d'indépendance de la femme,

⁴⁸ Caparrós Lera, J.M., *El cine español de la democracia*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 336. «Josefina Molina ofrece una parábola sobre la actual situación política del país; pues la actitud de los Borbones, la postura del primer ministro y las intrigas de la corte, *mutatis mutandi*, pueden tener una segunda lectura hoy, Gobierno socialista y democracia española incluidos.»

⁴⁹ Monteverde, José Enrique, op. cit. pp. 162-163.

⁵⁰ Molina, Josefina, op. cit. «*Esquilache* es una película de análisis político, una reflexión sobre nuestro país que es válida tanto en el pasado como en le presente, ya que los pueblos que olvidan su historia están condenados a repetirla...»

⁵¹ Beauvoir (de), Simone, *Le deuxième sexe*, t.2, Paris, Gallimard, 1949, pp. 624-626.

au sens générique, que Pilar Miró semble poursuivre dans ses films son auto-affirmation. Si Josefina Molina propose la recherche de l'autonomie et de l'indépendance, Pilar Miró va au-delà et fait à plusieurs reprises le portrait de la « femme puissante », pas tellement pour établir des modèles de comportement féminin, mais comme une sorte d'auto-revendication, qu'elle concrétisera dans sa vie privée avec sa nomination au poste de Directrice Générale de la Cinématographie en 1982. Cette nomination fut la grande surprise du mandat socialiste car c'était des noms comme Juan Miguel Lamet ou Pedro Carvajal qui étaient pressentis pour ce poste. Le fait qu'il s'agisse d'une femme, réalisatrice et qui traînait la célébrité de la controverse du film, *El crimen de Cuenca* (1979), faisait d'elle la pièce clé de la législation cinématographique des premières années du gouvernement socialiste⁵².

Elle ne prétend pas mener de croisade idéologique, ni être une pionnière, mais refléter un profil féminin lui ressemblant assez : rude, autoritaire, très professionnelle, méticuleuse et exigeante dans son comportement avec ses subordonnés et revendicatrice avec ses supérieurs⁵³, comme en témoignent ceux qui la connurent dès ses premiers pas à la Télévision espagnole. Comme l'a souligné Françoise Heitz, son parcours peut être résumé par la formule tripartite suivante : « *une femme libre, une femme de pouvoir, une femme d'images*⁵⁴ ».

Le fait qu'elle ait été choisie pour des postes très importants, aussi bien politiques que techniques, Directrice Générale du cinéma, et Directrice Générale de la Radio et de la Télévision publiques espagnoles, et qu'elle y soit restée plus de deux ans, faisant face à de dures pressions et développant une activité presque fébrile, met en évidence la force et l'énergie de son caractère. En résumé, et pour mettre en lumière les différences d'attitudes avec Josefina Molina, si celle-ci souhaitait un espace pour le féminin dans un monde d'hommes, Pilar

⁵² Monteverde, José Enrique, *Veinte años de cine español*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1993.

⁵³ Galán, Diego, *Pilar Miró*, Barcelona, Plaza y Janés, 2006, pp. 70-71 "No pretende liderar cruzadas ideológicas, ni ejercer de pionera, sino reflejar un perfil femenino bastante similar a sí misma: recio, autoritario, muy profesional, meticoloso y exigente en el trato con sus subordinados y reivindicativo con sus superiores"

⁵⁴ Heitz, Françoise, *Pilar Miro vingt ans de cinéma espagnol (1976 – 1996)*, Arras, Artois Presse Université, 2001.

Miró souhaitait être aussi puissante qu'un homme⁵⁵... ou plus puissante que les hommes.

Chez les femmes de ses films, il n'y a pas de recherche d'indépendance, d'affirmation ou d'autonomie parce qu'elles possèdent déjà tout cela : elles aspirent tout simplement à dominer. C'est extrêmement clair dans son premier film, où une jeune fille de bonne famille du XIX^{ème} siècle entraîne son amant vers la mort dans une rencontre sexuelle effrénée et sadique. Par la suite elle convainc – par la promesse qu'il la possèdera – un admirateur muet pour qu'il l'aide à se débarrasser du cadavre et le tue ensuite à coups de rame. Dans le dernier plan, enfin, elle retrouve sa contenance aristocratique, tout en regardant son fiancé officiel avec une indubitable voracité. Sous les belles manières, sous les vêtements, sous le faste, un chemin se dessine, une figure qui détient le pouvoir de la seule façon possible pour une femme de son époque, par le biais de son attraction sexuelle et de la manipulation. Son esprit rebelle et sa volonté de se démarquer – ne serait-ce que par le crime – de la rigidité hypocrite de la société de son temps ne cachent cependant pas un caractère de « mante religieuse » même si un tel caractère aurait pu séduire Pilar Miró en ceci qu'il est synonyme de pouvoir, il n'aurait sans doute pas plu au « féminisme officiel » – ni, sans doute, à toute forme de progressisme, puisque les victimes sont des personnages de classe inférieure. Sur un ton tout à fait différent, celui d'une comédie en vers du XVII^{ème} siècle, elle propose un autre personnage féminin puissant dans *El perro del hortelano* (1996). Diana, comtesse de Belflor, manifeste son désir d'indépendance en résistant à plusieurs prétendants qui exhibent leur lignage et leur richesse pour la conquérir... Mais elle y ajoute une facette manipulatrice en jouant avec son secrétaire, simplement parce que celui-ci est le fiancé d'une de ses servantes, faisant naître chez lui un espoir et pour ensuite le mépriser.

Quand elle se limite à l'époque actuelle, elle se projette elle-même dans ses personnages principaux, non pas dans leurs idéaux, comme le ferait une réalisatrice féministe, mais en les convertissant en incarnation de sa propre personnalité, sous les traits de l'actrice Mercedes Sampietro, de sorte qu'il serait

⁵⁵ « Pilar Miró était puissante parce que ce qu'elle faisait, c'était ressembler le plus possible à un homme pour se faire respecter » (Commentaire de Azucena Rodríguez dans Camí-Vela, María, *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*, Madrid, Ocho y medio, Libros de cine, 2005, p.166.)

possible de dire que le thème principal de *Gary Cooper que estás en los cielos ...* (1980) et de *El pájaro de la felicidad* (1993), c'est Pilar Miró.

« Une telle situation fut décrite par un biographe comme « exemple classique d'autorité » cinématographique, dans le sens où le créateur artistique sait extraire de lui-même la matière première de sa création, l'élaborant et la transmettant correctement à ses destinataires.⁵⁶ »

Dans le premier film, elle tire parti de ses expériences à la Télévision Espagnole pour broser un portrait peu aimable de l'institution, à partir du personnage principal d'Andrea qui, comme elle, est productrice de programmes dramatiques, et qui, dès les premières minutes, formule une déclaration d'intentions catégorique : elle désire se comparer à Ford, Hawks ou Hitchcock pour le nombre de films réalisés :

« Mes plans de futur rien ne les change. Cela fait dix ans que j'ai les mêmes: réaliser un film, quand on me laissera le faire, quand je trouverai un producteur qui se laisse convaincre, qui se laisse embobiner avec mon terrible talent, un film, deux films vingt films, John Ford a dirigé soixante-dix films, Howards Hawks cinquante huit, Hitchcock cinquante. Moi je ne veux pas en faire moins. Voici mes plans du futur⁵⁷ ».

Cette déclaration est significative de la volonté ambitieuse de la réalisatrice non pas pour se démarquer des hommes, mais d'être à la hauteur des meilleurs. *Elle ne parle pas seulement de ses projets futurs mais dans son discours elle laisse entrevoir son omnipotence⁵⁸* comme le précise Begoña Siles Ojeda. Cependant, peu à peu, à partir du diagnostic d'une tumeur, le récit plonge dans sa vie personnelle et affective, marquée par l'incommunication et la solitude. Ce film triste qui a pu servir de modèle ou d'inspiration aux femmes des années 80, en présentant un personnage principale tenace, décidé et énergique, mais il transmet malgré tout un message ou un avertissement pessimiste. À la fin de

⁵⁶ Pérez Millán, Juan Antonio, *Pilar Miró directora de cine*, Madrid, Calamar Ediciones, 2007, p.135 "Tal situación fue descrita por algún biógrafo como "ejemplo clásico de autoridad" cinematográfica, en el sentido de que el creador artístico sabe extraer de si mismo la materia prima de su creación, elaborándola y transmitiéndola adecuadamente a sus destinatarios."

⁵⁷ Pérez Millán, Juan Antonio, op. cit. pp.158-164 "mis planes de futuro no los cambia nada. Hace diez años que tengo los mismos: dirigir una película, cuando me dejen, cuando encuentre un productor que se deje convencer, al que pueda engatusar con mi tremendo talento, una película, dos películas veinte películas, John Ford dirigió setenta películas, Howards Hawks cincuenta y ocho, hitchcock cincuenta. Yo no quiero ser menos. Esos son mis planes del futuro".

⁵⁸ Siles Ojeda, Begoña, *La mirada de la mujer y la mujer mirada (en torno al cine de Pilar Miró)*, Universidad del País Vasco, Servicio editorial, 2006, p.143: "Ella no habla de sus planes de futuro, sino que en su discurso deja traslucir su omnipotencia."

l'émancipation, quand on a atteint le même niveau professionnel et le même prestige social que les hommes, reste la lucidité, qui nous montre que les relations personnelles sont difficiles et insatisfaisantes et que la solitude est inévitable si la femme ne renonce pas à son intégrité. De même, à travers les réflexions des personnages de *Gary Cooper que estás en los cielos...*, Pilar Miró fait apparaître la contradiction des femmes élevées selon des idées traditionnelles.

Apparemment, elles ont assumé une idéologie progressiste mais, sentimentalement, elles restent attachées à des concepts tels que la famille et la fidélité. Néanmoins, il ne semble pas pour autant, quoique certains auteurs considèrent que ce film représente les idées féministes de sa réalisatrice, un traité sur le féminisme ou un film à visée didactique féministe. Même si, insistons là-dessus, le seul fait de présenter un modèle de femme très différent de ce qui était habituel pendant les quarante dernières années était sans doute un apport inestimable à la cause de la libération de la femme. Il s'agit en fait d'un film où Pilar Miró exprime sa personnalité qui, comme en témoignent ses amis, fut marquée par le manque de confiance en elle-même et par l'impression d'être seule, démunie dans les moments difficiles. Le féminisme n'est pas essentiellement un parti pris idéologique mais une attitude. Le titre du film lui-même est une métaphore du père absent :

« Gary Cooper que estás en los cielo... » équivaut à « Padre nuestro que estás en los cielos... »

« Très prêt du vide dû à l'incommunication, à l'impossibilité de trouver des paroles de soutien parmi les personnes qui partagent à ces moments son temps et son espace affectif, personnel, intime, concrètement sa mère et Mario, il ne reste à Andrea que de recréer une image paternelle imaginaire à laquelle se diriger.⁵⁹ »

Siles Ojeda précise bien que cette image douce, souriante et compréhensible de ce Gary Cooper vêtu, paradoxalement, d'une tenue militaire, est la métaphore du père absent. Absent, mais invoqué plusieurs fois par Andrea au travers du regard et de la parole. L'image de Gary Cooper devient de ce fait la représentation directe du père. Julia Kristeva parle d'un « père imaginaire⁶⁰ ». Ce

⁵⁹ Siles Ojeda, Begoña, op.cit. p. 153 "Abocada al vacío debido a la incomunicación, sin la posibilidad de encontrar unas palabras de apoyo entre las personas que comparten en esos momentos su tiempo y su espacio afectivo, personal, íntimo, en concreto su madre y Mario, sólo le queda a Andrea recrear una imagen paterna imaginaria a la que dirigirse".

⁶⁰ Ibidem p. 155 "padre imaginario"

père imaginaire apparaît comme un écran de l'identification primaire narcissiste. Freud l'a mis en relation avec le christianisme.⁶¹

Treize ans plus tard, elle réalise comme co-scénariste avec Mario Camus *El pájaro de la felicidad* (1993) selon un schéma narratif assez ressemblant : la violence – interne, prenant la forme de la maladie, dans *Gary Cooper* ; externe, provenant d'une agression physique et d'un viol, ici – provoque chez le personnage de Carmen, interprété par la même actrice (Mercedes Sampietro), une réflexion sur sa propre vie. Suite à ce fait, Carmen sent son corps comme un lieu abject. Lorsqu'elle rentre chez elle, la première chose qu'elle fait c'est se doucher. Nous la voyons frotter avec rage et désespoir ce corps considéré comme étranger à elle et dont il faut effacer toutes les empreintes du viol. Son corps est devenu un réceptacle d'angoisse, d'obscénité et d'abjection. Comme l'indique Julia Kristeva: *Ce n'est pas l'absence de propreté ou de santé ce qui la rend abjecte sinon cette chose qui perturbe une identité, un Système, un ordre.*⁶² Carmen a l'opportunité de raconter à deux reprises ce qui lui est arrivé mais elle ressent une impuissance totale. Après cette expérience traumatisante et réelle⁶³, la protagoniste peut seulement initier un voyage, un mot, une parole, pour mettre fin à ce sentiment de vide suscité par le viol.

Son parcours analytique vital la conduit à revoir ses relations avec les hommes. En premier lieu, elle met fin à une relation de plusieurs années qui avait dégénéré et s'était réduite à une « solitude partagée ». Puis, elle rend visite à son ex-mari, peut-être dans l'espoir de retrouver un reste de l'affection passée. Mais elle se retire vite et discrètement en voyant qu'il a refait sa vie avec une femme beaucoup plus jeune que lui. Lors du voyage dans sa terre natale – où se manifestent les différences avec une mère introvertie, ressemblant assez à celle d'Andrea dans *Gary Cooper* –, elle doit affronter une des ruptures les plus douloureuses de sa vie en constatant que son petit ami d'enfance, qu'elle croyait mort, l'avait en fait abandonnée pour partir avec une autre. Sur la côte andalouse, elle a une nouvelle relation – quasi mort-née – avec un professeur de littérature.

⁶¹ Ibidem “ese padre imaginario aparece como una pantalla de la identificación primaria narcisista. Freud lo ha relacionado con el cristianismo”.

⁶² Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980, p. 11 “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que le vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden.”

⁶³ Vegetti-Finzi, Silvia, *El mito de los orígenes. De la madre a las madres, un camino de la identidad femenina*, in Tubert Silvia, *Figuras de la madre*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 126.

Comme elle refuse de vivre avec lui et de renoncer ainsi à son indépendance, elle reçoit son coup de grâce quand il lui avoue : « *ça me dérange que quelqu'un attende quelque chose de moi.*⁶⁴ » Les dix années et plus qui se sont écoulées ont accentué le pessimisme de Pilar Miró : si, dans *Gary Cooper que estás en los cielos...*, elle laisse au personnage principal la porte ouverte de son premier amour idéalisé, ici, elle le détruit et le réduit à un mensonge. Elle propose une légère – et par conséquent, surprenante – relation lesbienne de la protagoniste avec sa belle-fille, mais le personnage principal y met fin quand il se rend compte qu'elle revêt une attitude de contrôle et d'autoritarisme, ce qui instaure un pessimisme sans appel concernant toute relation interpersonnelle. La protagoniste finit ainsi par se retrouver seule – volontairement seule –, avec un bébé et un chien, personnages emblématiques qui dépendent complètement d'elle et dont elle peut prendre soin en même temps qu'elle les dirige. La femme qui vit en marge de toute figure masculine est de toute évidence une claire inspiration pour le féminisme, mais aucune autre réalisatrice n'a osé affirmer que la solitude est une destinée irrémédiable pour la femme indépendante. Par rapport à cette idée de solitude, nous verrons que le personnage principal de cette thèse, Iciar Bollaín, propose justement tout le contraire dans ses films : un avenir plein d'espoir fondé sur la fraternité des femmes libérées.

Deux autres films assez personnels de Pilar Miró analysent des personnages masculins, dans lesquelles se retrouve une manifestation de ses expériences avec le sexe opposé et de ses idéaux. Le premier, *Hablamos esta noche* (1982), s'insère dans un courant de régénération sociale, en traitant de façon critique des sujets d'actualité comme le divorce, les centrales nucléaires, l'homosexualité, l'émancipation féminine, la technocratie amorale incarnée par les « yuppies » et se concentre sur le personnage de Victor. C'est un homme d'âge moyen situé à plusieurs carrefours – professionnel, sentimental, familial –, qui ne cherche qu'à cultiver une image de succès et à s'en tirer à bon compte dans chaque conflit qui se présente. Il s'écarte de tout engagement et de toute véritable implication, obtenant une promotion professionnelle après avoir renoncé à ses scrupules et devant, en fin de compte, se contenter de relations sentimentales superficielles, car il est incapable de s'engager dans des relations sérieuses. En contrepartie, le deuxième, *Werther* (1986), actualisation du récit immortel de

⁶⁴ “me molesta que alguien espere algo de mí”

Goethe, présente un homme solitaire, sans nom – el Profesor –, à l’aise dans son monde de culture classique. Il tombe amoureux d’une femme mariée et se suicide par amour devant les hésitations de celle-ci. Présenter l’homme de *Hablamos esta noche* comme faible, influençable, perdu dans les apparences – en contraste frappant avec la force des femmes de son entourage – est un procédé qui deviendra une constante des films d’orientation féministe. C’est l’expression d’une rébellion face à l’inconsistante morale masculine. Mais le personnage romantique de l’homme capable de se suicider par amour de *Werther* correspond mieux aux aspirations particulières de Pilar Miró qu’à n’importe quelle idéologie progressiste. La vie sentimentale tumultueuse de la réalisatrice, avec beaucoup d’amants mariés qui décident toujours de retourner auprès de leurs épouses, sa plainte qu’aucun d’entre eux n’ait été capable de tout laisser tomber pour elle⁶⁵ : c’est ainsi que la réalisatrice résume le destin de Victor, la réalité insatisfaisante, et celui du Professeur, l’idéalité.

Ces quatre films (*La petición*, *Gary Cooper que estás en los cielos ...*, *El pájaro de la felicidad*, *Werther*, *Hablamos esta noche*) bénéficièrent d’un accueil commercial assez tiède – à une distance infinie des millions de spectateurs qui ont vu *El crimen de Cuenca* (1979) et *El perro del hortelano* (1995) – et la critique ne s’est pas montré non plus enthousiaste :

« L’apport moral au débat social de *Hablamos esta noche* fut remarqué et loué mais ni l’interprétation, ni la photographie, ni le scénario – plus accumulatif que progressif, avec des personnages schématiques – ni la réalisation linéaire ne furent considérées comme des réussites.⁶⁶ »

De même, dans *Werther*, la photographie, la mise en scène, le paysage cantabrique et la symbiose réussie des images et de la musique classique – l’opéra éponyme de Jules Massenet – furent encensés comme un ensemble esthétiquement précieux⁶⁷, mais le récit s’avère froid ; le rythme, serré et les dialogues, solennels dans un contexte moderne grinçant, de sorte que la

⁶⁵ Galán, Diego, *op.cit.* p. 77 “La tempestuosa vida sentimental de la directora, con muchos amantes casados que siempre deciden regresar con sus esposas, su queja de que ninguno fuera capaz de abandonarlo todo por ella”.

⁶⁶ Pérez Millán, Juan Antonio, *op.cit.* pp. 150-153 “Se alabo la aportación moral al debate social de *Hablamos esta noche*, pero ni interpretación, ni fotografía, ni el guión – más acumulativo que progresivo, con personajes esquemáticos – ni la plana realización se consideran afortunadas”

⁶⁷ Caparrós Lera, J.M., *op. cit.* p. 287 “Se valoraron en *Werther* la fotografía, la escenografía, el paisaje cantábrico, y la lograda simbiosis de imágenes y música clásica – la ópera homónima de Jules Massenet – para un conjunto estéticamente valioso”.

transposition à l'époque actuelle de l'histoire du XVIIIème ne passe pas⁶⁸. La minutie formelle caractérise aussi *El pájaro de la felicidad* – depuis les textures de la couleur à la planification, plus longue, poétique et élégante que dans d'autres films – mais, à nouveau, l'arrière-goût de froideur et de distance se fait remarquer contrairement à ce qui se passe dans *Gary Cooper que estás en los cielos...*, film moins mature et plus discursif.

Les plus grands succès de Pilar Miró lui vinrent de ses films les moins personnels : *El crimen de Cuenca* (1979) – succès record pendant son année de projection, avec plus de deux millions et demi de spectateurs –, *Beltenebros* (1991) – qui obtint l'Ours d'argent au Festival de Berlin – et *El perro del hortelano* (1995) - reçut sept Goya dont deux pour Pilar Miró elle-même pour la direction et l'adaptation. En ce qui concerne *El crimen de Cuenca*, l'intervention de la justice militaire, le procès de la réalisatrice pour injures à la Garde Civile et la saisie du film pendant plus d'un an en firent indirectement la promotion. Ce n'était pas un projet original de Pilar Miró, mais une commande proposée par le producteur Alfredo Matas tandis qu'elle cherchait un financement pour le projet qui l'intéressait vraiment – l'autobiographie *Gary Cooper que estás en los cielos...* –. Le film traite d'un fait divers réel qui s'est passé au début du XXème siècle dans un petit village de la Mancha : la disparition d'un berger souffrant d'un léger handicap mental, le Cepa, entraîne l'arrestation, la torture, le jugement et l'emprisonnement de deux innocents, Gregorio et León, accusés de son assassinat. Cependant, de nombreuses années après, la prétendue victime réapparaît. La connivence de divers pouvoirs, Garde Civile, magistrature, cacique local et Eglise – appelés alors « les forces vives » – s'avère décisive. Ces forces étaient considérées encore en 1979 par les forces progressistes comme le boulet du franquisme, qui maintenait le pays dans son « époque noire », de sorte que le parallèle historique est automatiquement suggéré. Il explique la réaction belliqueuse de la Garde Civile, encore soupçonnée de pratiquer la torture dans les casernes et incarnée dans le film par le personnage d'un sergent sadique qui dirige les terribles tourments infligés aux protagonistes. Au-delà de cette intention de dénonciation sociologique, le caractère explicite de ces scènes de violence – peut-être jamais égalée dans le cinéma espagnol – est, volontairement ou non, le signe d'identité du film. Il est à mettre en relation avec une certaine obsession

⁶⁸ Pérez Millán, op. cit., p. 175 “pero la narración resulta fría, modo que la transposición a tiempo actual de la historia del siglo XVIII no acaba de cuajar”.

sadique plus ou moins consciente de la réalisatrice qui parcourt la plupart de ses films. Depuis les morts violentes de Miguel et du Mudo dans *La petición* jusqu'au supplice de la pendaison par les pieds du méchant Montilla dans *Tu nombre envenena mis sueños*, en passant par le tir dans les organes génitaux du traître Ugarte dans *Beltenebros*, la réalisatrice semble s'acharner sur le corps masculin, avec une capacité destructrice maximale dans *El crimen de Cuenca*. Même si cette violence n'exclut pas les femmes – doubles de sa propre personne –, qu'elle provienne de leur propre corps sous la forme de la maladie, comme cela arrive à Andrea dans *Gary Cooper*, ou qu'elle soit le résultat d'une agression extérieure, comme dans le cas de Carmen dans *El pájaro de la felicidad*, c'est pour elles essentiellement le déclencheur d'un processus de réflexion. En revanche, dans le cas des hommes, cela semble l'expression d'une humiliation définitive et radicale, peut-être réflexe d'une volonté d'affirmation face au masculin ? D'autres aspects remarquables du *Crimen de Cuenca* sont la structure narrative, l'histoire « intimiste » d'amitié entre les deux protagonistes et la critique de l'autre « pouvoir factuel » du film, la maternité. Concernant la structure, elle se caractérise par un flashback long et justifié dans lequel le récit adopte la forme d'une romance d'aveugle, cependant que la relation amicale, interrompue par la destruction morale et physique de leurs personnes sous la torture et heureusement renouée à la fin, laisse deviner à l'observateur averti qu'il peut détecter certaines suggestions homosexuelles. Quant à la maternité, c'est la mère du Cepa qui accuse les deux innocents et provoque les recherches et c'est l'épouse même de Gregorio, de peur de perdre ses enfants, qui les trahit et fait un faux témoignage.

Après ces films plus personnels, Pilar Miró s'oriente vers un autre style qui sera mieux accueilli par le public tel est le cas de *Beltenebros* qui s'inspire du roman d'Antonio Muñoz Molina⁶⁹. Sa trame peut être résumée ainsi : en 1962, Darman, agent au service d'une organisation politique – identifiée facilement comme le Parti Communiste –, reçoit la mission de se déplacer à Madrid et d'éliminer un traître, Andrade. Seize ans auparavant il s'est acquitté avec professionnalité d'une mission similaire, « le cas Walter », mais il vit dans le doute de la culpabilité de sa victime, en réalité. Les événements du présent établiront un

⁶⁹ Daté de mars 1989, le roman fut un best-seller comme les deux premiers romans d'A. Muñoz Molina : *Beatus ille* (1986) et *El invierno en Lisboa* (1987), qui avait obtenu en 1988 le Prix de la critique et le Prix National de Littérature. Plus tard, Antonio Muñoz Molina recevrait le Prix Planeta pour *El jinete polaco* (1991), et il serait le plus jeune membre admis à l'Académie Royale Espagnole, le 08.06.95. In Heitz, Françoise, op.cit. p. 83.

clair parallèle avec le passé, un sinistre et obscur inspecteur de police, Ugalde, ancien membre du parti, faisant lien entre les deux, de sorte que Darman découvrira l'innocence d'Andrade, en même temps qu'il reconnaitra celle de Walter et bien qu'il ne parvienne pas à sauver Andrade, il tuera Ugalde et s'enfuit avec sa maîtresse Rebeca. Il s'agit d'un récit d'une certaine profondeur conceptuelle qui assume le thème du « déjà vu », « ritornello » ou répétition-retrouvailles avec des événements vitaux, de sorte que la seconde expérience aide à réinterpréter la première. La réalisatrice construit un dédoublement temporel en insérant dans l'histoire principale de 1962 des scènes de la mission de 1946, traumatisante pour le protagoniste. Les clés du présent, un prétendu traître, une femme qui le défend, un personnage sinistre qui tire les ficelles et des détails comme les livres de Rebeca Osorio, voire l'interprétation dans la boîte de la chanson du film *Gilda*, amènent Darman à comprendre le passé, à travers une connexion plus métaphysique que concrète entre l'un et l'autre. De fait, on peut approfondir l'interprétation symbolique et considérer le présent – 1962 – comme une simple représentation, au sens de farce, d'un niveau de réalité différent, d'évènements dont l'objet est d'illuminer l'obscurité du passé – 1946 –, et qui atteint son expression la plus complète dans les deux dernières scènes, tournées d'une façon beaucoup plus spectaculaire, « antiréaliste » que le reste.

Le film décrit le processus par lequel Darman surmonte le problème de collocation aveugle à la cause du parti. On peut reconnaître un message destiné à l'ancien parti de Pilar Miró, auquel elle fut loyale pendant plusieurs années notamment dans les deux postes importants qui lui furent confiés : la discipline sans réflexion, exigée par les partis politiques, engendre des monstres. En outre, elle identifie le monde masculin au monde de la discipline, de la hiérarchie, des grandes causes et de la trahison ; tandis que le monde des femmes, représenté par les deux Rebeca Osorio, est celui de la fidélité aux sentiments, ce qui s'avère être finalement la meilleure forme de lucidité. En fait, l'influence – sexuelle – de Rebeca Osorio est décisive pour rompre la cuirasse mentale d'obéissance et la rigidité dogmatique de Darman, et pour le faire sortir de l'obscurité.

Beltenebros supposa un effort de production inhabituel dans le panorama cinématographique espagnol, avec une vocation clairement internationale, notamment parce qu'il compte avec des acteurs britanniques dans les rôles principaux. C'est le producteur Andrés Vicente Gómez, aux commandes de la

Compagnie Ibéroaméricaine, qui proposa à Pilar Miró de porter à l'écran cette œuvre puisqu'il déclara : « *J'ai pensé qu'une personne qui sortait d'une secousse personnelle à laquelle l'avait conduite la politique, était la personne idéale pour diriger un projet de ce genre.*⁷⁰ »

Le succès du film tient à la convergence de la qualité de l'adaptation littéraire avec des ressources cinématographiques qui enthousiasmèrent l'écrivain Muñoz Molina, de la volonté à un genre donné, du talent de Pilar Miró comme « auteur » : depuis le caractère baroque des « fuites » jusqu'aux plans statiques des conversations, en passant par des fragmentations ponctuelles grâce à des plans rapides quand l'action l'exige, tout démontre une grande maturité comme réalisatrice⁷¹ et la volonté d'appartenance à un genre donné, à part diverses influences classiques. Pilar Miró assume *The third man* (Carol Reed, 1949) comme diverses influences classiques qu'elle partage avec son directeur de la photographie, Javier Aguirresarobe. Celui-ci obtient une obscurité lumineuse, belle et ténébreuse, qui devient un des piliers artistiques du film. Le plan-séquence initial élaboré, de plus de trois minutes, renvoie au début de *Touch of evil* (Orson Welles, 1955). La manipulation qui confond les traîtres et les loyaux et, surtout, le désenchantement des pions livrant des batailles pour des causes auxquelles ils ont cessé de croire, se retrouvent dans *The spy who came from the cold* (Martin Ritt, 1967). Le plus célèbre déjà vu de l'histoire du cinéma est fourni par Hitchcock dans *Vértigo* (1958). La protagoniste Patsy Kensit interprète notamment *Put the blame on mane* en imitant Rita Hayworth (*Gilda*, Charles Vidor, 1946) et la réalisatrice profite de cette scène pour marquer de subtiles différences avec l'original. La réalisation de Vidor qui accentue la chosification de la femme aux yeux du spectateur, Pilar Miró insère des plans significatifs adoptant le point de vue opposé, celui de la femme qui, défiante et méprisante, regarde le spectateur qui est excité par sa contemplation⁷². Par conséquent, nous pouvons saisir dans *Beltenebros* des messages d'une claire influence féministe, mais couverts par un récit, une production et une maturité créatrice indéniables.

El perro del hortelano, adaptation de la pièce de théâtre de Lope de Vega, est née de d'un désir pressant à réaliser une comédie et un film d'époque, suivant l'exemple de films européens à succès très ressemblants comme *Cyrano de*

⁷⁰ Heitz, Françoise, op.cit. pp. 83-84.

⁷¹ Pérez Millán, Juan Antonio, op.cit. pp. 208-209.

⁷² Siles Ojeda, Begoña, op.cit. pp. 207-209.

Bergerac (Jean-Paul Rappeneau, 1990), *Henry V* (1988) ou *Much ado about nothing* (1993) de Kenneth Branagh. Le choix de cette œuvre concrète a certainement beaucoup à voir avec la forte personnalité de la femme protagoniste qui ne rend de comptes ni à son mari ni à sa famille et manipule prétendants et serviteurs, rendant amoureux et dédaignant à la fois son secrétaire Teodoro. Elle le fait animée par le désir de jouer de son pouvoir et la jalousie que provoquent en elle les relations qu'entretient Teodoro avec la soubrette, Marcela. Toutes proportions gardées, nous retrouvons des échos de Teresa, la protagoniste de *La petición*, dans le personnage de Diana, protagoniste de *El perro del hortelano*. Même si le ton change radicalement – la fraîcheur comique se substituant au drame –, le thème de l'amour dominateur, poussant l'un des amants à dominer l'être aimé se manifeste encore dans *El perro del hortelano*, et il va à nouveau de pair avec une différence de classe sociale. Sauf que si, dans *La petición*, Teresa fait pression sur ses amants pour finir par se fiancer avec quelqu'un de son niveau, ici, c'est le contraire qui arrive. Diana rejette finalement ses prétendants aristocratiques, dominée par une passion qu'elle a cru à tort pouvoir contrôler, et accepte d'épouser Teodoro. Elle sait qu'il n'est pas noble en réalité mais, mue par un sentiment ambigu qui peut être qualifié d'amour, mais qui peut être considéré aussi comme la dernière de ses manipulations, elle simule avec succès que Teodoro est d'origine aristocratique.

Avec *El perro del hortelano*, Pilar Miró parvient à créer un spectacle nettement cinématographique sans renier son inspiration théâtrale. Sa maîtrise et sa maturité comme réalisatrice lui permettent de se tirer brillamment de cette adaptation. Françoise Heitz nous précise que la réalisatrice a

« une volonté d'enchanter le public par un spectacle somptueux et il est perceptible dès le début : un plan d'ensemble du palais, rendu plus attirant par le cadre nocturne, la brise qui fait onduler les branches, la musique qui envahit l'écran comme une vague... Puis la caméra filme en plan rapproché le baiser des amants heureux : Teodoro et Marcela.⁷³ »

Elle suture dans son scénario les « actions » théâtrales, assurant la continuité de l'action. La fidélité de la cinéaste aux canons esthétiques de l'époque est rarement prise en défaut⁷⁴. De même, elle recourt à une intelligente mise en

⁷³ Heitz, Françoise, op. cit. p. 105.

⁷⁴ Ibidem « Un plan montre, plein cadre, l'épaule dénudée d'Emma Suárez marquée d'un tatouage : négligence ou provocation ? En tout cas, signe de modernité. »

scène en jouant avec pertinence des mouvements de caméra et se servant du hors-champ pour éviter les « apartés » et réduire au minimum la voix « off ». Pilar Miró emploie aussi des plans moyens ou rapprochés pour nous associer aux sentiments des protagonistes, brisant le statisme théâtral des plans d'ensemble. Elle a le don de gérer l'espace, réussissant non seulement à faire oublier l'origine théâtrale de l'action, mais aussi à exprimer la maîtrise de Diana sur tous les recoins de la maison. Une maîtrise qu'elle assure en agissant d'une façon autoritaire et en envahissant les zones privées de ses serviteurs. De la même manière, les costumes, les décors, la photographie, la musique ou le montage sont à la hauteur attendue dans une solide création d'époque et l'expressivité des acteurs et leur excellente diction aide à compenser l'impression d'étrangeté initiale du vers dans une œuvre cinématographique⁷⁵.

Il est à noter que l'on retrouve dans le dernier film de Pilar Miró, *Tu nombre envenena mis sueños* (1996), le couple protagoniste de *El perro del hortelano* – Emma Suárez et Carmelo Gómez –. Ce film, adaptation d'un roman de Joaquín Leguina réalisé au prix d'une lutte farouche avec les producteurs pour qu'ils respectent le montage, passa assez inaperçu. Il se déroule dans l'Espagne immédiatement postérieure à la Guerre civile et également, par le biais d'une structure narrative complexe qui alterne jusqu'à trois lignes temporelles différentes, dans les derniers mois de la guerre et en 1952. Il dénonce les abus d'un groupe de personnages phalangistes, vainqueurs du conflit, et met en scène la façon dont une femme – un double de la réalisatrice –, décidée, indépendante, lucide, se fait justice et assassine trois hommes impliqués dans la mort de son fiancé communiste durant la guerre et dans la corruption de son frère. Les axes qui structurent ce film sont donc une intrigue policière qui finit par passer au second plan ; une histoire d'amour impossible placée sous le sceau de la vengeance ; une acceptable reconstruction d'époque et un portrait de famille, point culminant des autres galeries présentées par la réalisatrice dans des œuvres antérieures : un père indécis, un frère capricieux et des femmes fortes – la protagoniste elle-même et une mère belliqueuse qui appuie les phalangistes –. Le personnage principal, Barciela, cas particulier de policier-mathématicien, a plusieurs similitudes avec le personnage de Darman, suivant une discipline par inertie, mais se posant des questions sur ses loyautés lorsqu'intervient une femme

⁷⁵ Pérez Millán, Juan Antonio, op.cit. pp. 263-268.

sûre d'elle-même et de ses actions. On peut également chercher une intentionnalité politique, du fait que ce film, produit au moment du triomphe du parti conservateur après quatorze ans de gouvernement socialiste, promeut l'identification sentimentale du spectateur avec le camp républicain et avec les partis de gauche qui se considéraient comme ses héritiers. Moins appréciée par la critique que les deux succès immédiatement antérieurs, il s'avère que sa grande faiblesse est d'être une adaptation du roman, aux dialogues trop rhétoriques et creux⁷⁶.

Malade du cœur depuis sa jeunesse et souffrant de pathologies hépatiques suite aux traitements auxquels elle était soumise, Pilar Miró décède en octobre 1997.

Ces deux parcours thématiques suivis par Pilar Miró et Josefina Molina, l'« intimiste », personnelle ou d'auteur, et l'idéologique, se démarquant clairement de la production masculine de leur temps, ont trouvé un écho chez des réalisatrices actuelles. Ainsi, profitant du chemin ouvert, Icíar Bollaín a choisi d'être plus didactique et de susciter la réflexion, tandis qu'Isabel Coixet peut être considérée comme la meilleure représentante de la ligne intimiste. Leurs films, en rupture avec la société – d'une certaine façon propre à la génération des années 1970 et pas seulement au féminisme – n'ont pas été repris par la génération suivante de réalisatrices qui cherche à être reconnue sur un marché plutôt commercial. Elles sont néanmoins reconnues comme modèles-références et leur combativité se retrouve aussi chez les réalisatrices actuelles, bien qu'exprimée de façon subtile, à travers des formes cinématographiques grand public.

Nous retrouvons ce dynamisme et ce désir d'égalité avec le genre cinématographique masculin dans l'association CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y Medios Audiovisuales)⁷⁷. Suite au constat alarmant de la faible présence féminine⁷⁸ (20% de scénarios écrits et produits par des femmes, 7,4% de films dirigés par des femmes), cette association s'est fixée comme objectif de promouvoir une présence égale de la femme dans le monde audiovisuel en général. Autant Josefina Molina, Présidente d'Honneur, que les autres jeunes

⁷⁶ Galán, Diego, op.cit. pp. 382-383.

⁷⁷ www.cimamujerescineastas.es

⁷⁸ Arranz, Fátima, *La igualdad de género en la práctica cinematográfica española en Cine y género en España*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 20.

réalisatrices (Inès Paris, Chus Gutiérrez, Judith Colell, Patricia Ferreira, Icíar Bollaín, etc.) et toutes celles qui font partie du monde audiovisuel ont une motivation commune : faire que les femmes soient présentes dans la création, la direction et l'industrie du cinéma et de la télévision. C'est pour ces objectifs et défis que cette jeune génération se bat et lutte à tous les niveaux à condition que le contexte politique ne soit pas tenté par un retour vers le passé avec une perte de liberté pour les femmes.

II. LA GENERATION D'ICIAR BOLLAIN

On peut dire que la démocratie fut vraiment instaurée en Espagne le 23 février 1981 quand l'assaut du Congrès des Députés du Colonel Tejero plaça la société espagnole au bord de l'abîme. Dans ces heures dramatiques, la figure du Monarque Juan Carlos 1^{er} prit une importance capitale. Le choix d'un système démocratique fait par le Roi à ce moment-là fut décisif dans l'échec du coup d'état. Le coup d'état avorté, la faiblesse de Leopoldo Calvo Sotelo (remplaçant d'Adolfo Suárez comme Président du gouvernement) et l'implosion du parti du gouvernement (UCD) ont été la semence du succès écrasant du Parti Socialiste Ouvrier Espagnol (PSOE) le 28 octobre 1982. Avec la majorité absolue, la gauche récupérait le pouvoir pour la première fois depuis la seconde République. L'arrivée du PSOE au pouvoir avait réuni de nombreux espoirs mais autant d'incertitudes suscitées par un ambitieux programme réformiste. L'euphorie qui avait caractérisé la première phase de la Transition (la fin de la censure idéologique et politique, l'arrivée de la démocratie, la proximité de l'entrée de l'Espagne dans la CEE) laissa place à une période de « désenchantement⁷⁹ » : il était devenu évident qu'il serait impossible de réaliser certains rêves d'un côté et, de l'autre côté, on ressentait l'absence de nouveaux combats en perspective. José Luis Pinillos précise qu'avec la disparition de l'esprit politique de lutte, la jeunesse a pu perdre transitoirement ses idéaux, et que ceci aurait pu contribuer à ce qu'on appelait le « *pasotismo* », variante pauvre du scepticisme⁸⁰. D'un point de vue historique, « la Movidá » survient comme une réaction au désenchantement. La Movidá peut être caractérisée comme une phase de rupture culturelle et intellectuelle

⁷⁹ Appellation qui fait référence au film de Jaime Chávarri, *El desencanto*, de 1976.

⁸⁰ Pinillos, José Luis, *Crónica cultural de una transición*, en *Cuenta y Razón*, 19, 1985, p. 59.

caractéristique de certains groupes (d'abord artistiques) qui se développa comme un mouvement urbain. Elle refléta aussi un changement de paradigmes esthétiques voire éthiques représentant le refus du compromis politique adopté pendant la période de la Transition. L'obsession d'avoir un espace vital où l'identité personnelle pourrait s'épanouir à travers le sexe, les drogues, la musique est peut-être le trait le plus saillant de la « postmodernité » morale qui, du fait de son extraordinaire rapidité, provoqua surtout une énorme confusion parmi la jeunesse. Dans le cinéma, la figure de la femme qui émergeait de cette période était empreinte de violence sexuelle et d'obscénité.

Pour cette raison, l'intervention politique de Pilar Miró mit en place des transformations importantes dans le cinéma espagnol de l'après franquisme. Celui-ci était relativement superficiel, sans ambition idéologique ou culturelle voire cinéma de pornographie, comme réaction à la censure antérieure. Pilar Miró a protégé financièrement un certain cinéma de qualité, principalement des adaptations littéraires. Elle a aussi contrôlé des sous-produits extrêmement rentables mais de médiocre qualité qui, en général étaient dénigrants pour l'image de la femme. Malgré la pudeur et la bigoterie avec lesquelles elle avait été représentée à l'époque franquiste, la femme était devenue un objet sexuel. Cette intervention, unie à l'exemple de Pilar Miró elle-même, permettait de jeter les bases d'une plus grande présence féminine dans la réalisation cinématographique. Si l'on laisse de côté les contributions des réalisatrices consacrées comme Pilar Miró elle-même et Josefina Molina, qui n'ont d'ailleurs réalisé d'œuvres importantes que dans les dernières années de la décennie, la production féminine des années 1980 reste quantitativement décevante. Il est possible de citer des réalisatrices oubliées comme Isabel Mulá, qui signa un film érotique « soft core » *Depravación* (1982) et la comédie *Los nuevos curanderos* (1983) – traitant d'un couple qui se rend dans un village pour exercer comme guérisseurs – et Cristina Andreu, qui dirigea un des épisodes de *Delirios de amor* (1986) et le film *Brumal* (1988), adaptation littéraire sur les relations entre une mère et sa fille. On peut encore évoquer le cas curieux de Virginia Nunes, qui signe le film *Gritos a ritmo fuerte* (1984) mettant en scène une jeune fille de province qui s'introduit dans les milieux « rock » dans lesquels interviennent d'importantes figures musicales de l'époque. Ce film n'a même pas réussi à sortir

et on pense que le véritable auteur est le père de Virginia Nunes, cinéaste des années 80 habituellement installé dans la marginalité⁸¹.

C'est en 1984 que débuta aussi Pilar Tavora, avec la version cinématographique d'un spectacle théâtral à son tour adaptation de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, intitulé *Nanas de espina*. Ce film, qui suivit la trace des succès de Carlos Saura dans ce genre, fit partie d'une production autochtone andalouse qui se démarqua du folklore traditionnel ou « cinéma d'opérette ». Ce fut le premier film andalou sélectionné pour le Festival du cinéma de Berlin. La réalisatrice poursuivit dans son second film, quinze ans après, l'adaptation d'œuvres de García Lorca, avec *Yerma*.

En 1988, débutèrent deux autres cinéastes, Ana Díez et Isabel Coixet. Cette dernière devint très célèbre, même si son premier film, *Demasiado viejo para morir joven*, réalisé à l'âge de 24 ans et très influencé par son travail dans le monde de la publicité, n'eut pas un grand retentissement et que le véritable début de sa carrière cinématographique eut lieu huit ans après, avec *Cosas que nunca te dije* (1996). De son côté, Ana Díez connut un certain succès auprès de la critique spécialisée présentant le premier film de fiction réalisé par une femme au Pays Basque, *Ander eta Yul* (1988), tourné avec une grande austérité, dans lequel elle abordait également le monde de l'ETA. Ce film décrit l'ambiance triste et oppressante du Pays Basque où se retrouvent deux amis de jeunesse, dont les noms donnent son titre au film. Ander est trafiquant de drogues et Yul est membre de l'ETA, si bien qu'à la fin du film, le second n'hésitera pas à tuer le premier parce qu'il en aura reçu l'ordre. Il ne faut pas oublier que, même si ETA est un groupe terroriste, il a des principes dont le combat contre les trafiquants de drogue. Un personnage féminin se détache : il s'agit de Sara, contrepoint à la violence, qui disparaît dans la deuxième partie du récit, abandonnant un lieu et une dynamique sociale qui lui déplaisent. Ce rôle a été interprété comme « *la féminité indifférente à l'ordre masculin*⁸² », ou l'extériorisation du refus – habituelle dans la production féminine – des règles du jeu des hommes. *Ander eta Yul* resta peu de temps à l'affiche même s'il fut présenté au Festival du cinéma de Saint Sébastien et obtint un certain succès.

⁸¹ Torres, Augusto M., op. cit. p. 195.

⁸² Siles Ojeda, Begoña, art. *Ander eta Yul, une anomalie dans la production cinématographique basque*. Revue *Ikusgaiak*, n°5, pp. 65-77.

Les dernières années du gouvernement socialiste seront marquées par la crise économique, les scandales de la corruption, du GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación) et du CESID (Centro Superior de Información de la Defensa), ainsi que par un chômage qui atteignait 24,4% en 1994, le double de la moyenne européenne pour la même période. Tous ces éléments réunis rendront le pouvoir au parti de Centre Droite, le Parti Populaire, en 1996. La principale transformation de cette période se manifeste dans les comportements sociaux : le niveau éducatif et socioprofessionnel de la femme apparaît comme un facteur positif et essentiel dans le développement d'un comportement égalitaire.

Ce développement va étayer, dans les années 90, le décollage relatif de la production féminine, qui culmine dans les années 95-96, pendant lesquelles un quart des *opera prima* (25,21%)⁸³ appartinrent à des réalisatrices. A partir de là, ce nombre de jeunes réalisatrices baissa lentement jusqu'en 2004 pour rebondir à 36,3% pour la décennie actuelle. On assiste à la consolidation de carrières comme celles d'Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Gracia Querejeta et Chus Gutiérrez, noms déjà familiers pour le spectateur espagnol, mais également de Rosa Vergés ; María Ripoll ; Patricia Ferreira ; Mireia Ros ; l'uruguayenne installée en Espagne, Manane Rodríguez ; Laura Mañá ; Dunia Ayasa (en collaboration avec Félix Sabroso) ; Inès París et Daniela Fejermann ; Ana Díez, déjà citée ; Helena Taberna ; Azucena Rodríguez ; Judith Colell ; María Lidón (Luna) ; Maite Ruiz de Austri – sur le terrain de l'animation – ; voire la scénariste expérimentée Ángeles González Sinde, réalisatrice de deux films et Ministre de la Culture entre avril 2009 et décembre 2011.

D'autres réalisatrices, telles qu'Eva Lesmes, Mónica Laguna, Yolanda García Serrano (en collaboration avec José Luis Iborra) ou Marta Balletbó-Coll, ont réalisé plusieurs longs métrages, assez bien acceptés du public, mais on peut s'interroger sur la poursuite de leur trajectoire. L'essor du genre documentaire à l'orée du XXI^e siècle a lui aussi été marqué par la contribution féminine : Silvia Munt, Nuria Villazán ou Margarita Ledo débutent dans ce genre, et les apports de Elisabet Cabeza (en collaboration avec Esteve Riembau) ou de Mercedes Álvarez ont obtenu une remarquable reconnaissance de la part de la critique. Il s'agit d'un groupe très varié de femmes ayant des formations, des âges, des trajectoires

⁸³ Arranz, Fátima, *La situación de las mujeres y de los hombres en el audiovisual español: estudio sociológico y legislativo*, Equipo investigador de la UCM, www.cimamujerescineastas.es/archivos/1255974265-ARCHIVO.pdf, 2009, p. 58.

professionnelles, des inquiétudes artistiques et narratives, des thèmes différents, de sorte que le terme « génération », employé en tête de ce chapitre, est discutable et ne vise qu'à refléter la coïncidence dans le temps de leur émergence comme réalisatrices.

Cette subite vigueur du cinéma féminin – pour certains, le *boom* de la réalisation féminine ; pour d'autres, une simple et timide avancée – peut être considérée comme la conséquence de divers facteurs : une législation audiovisuelle qui favorise les aides économiques aux nouveaux metteurs en scène, une plus grande présence de la femme dans tous les secteurs sociaux et un contexte sociologique qui semble mettre en relief tout ce qui concerne la femme. Cet essor est dû, comme le précise Carlos F. Heredero (1999)⁸⁴, principalement à la Loi Miró qui fut considérée comme le germe de ce qu'on appela « la récolte des années 90 » du cinéma espagnol. Cependant, il faut signaler l'opinion de Barbara Zecchi⁸⁵, selon laquelle les vicissitudes du cinéma espagnol – tant pendant les crises que pendant les périodes d'essor – touchent très peu la production féminine qui semble évoluer de façon indépendante ou isolée par rapport à l'ensemble de la production nationale. Heredero confirme cette idée avec le chiffre de 17,08% (27/158) de réalisatrices féminines qui ont dirigé pour la première fois un long métrage entre 1990 et 1998.

Les voies d'accès au cinéma sont très diverses : Icíar Bollaín était actrice – et l'est toujours, de même que Laura Mañá, Mireia Ros et María Lidón ; Isabel Coixet a travaillé dans la publicité et le *vidéoclip* ; Chus Gutierrez faisait partie d'un groupe musical ; Gracia Querejeta est la fille d'un producteur doté d'une grande personnalité, Elías Querejeta, et elle reconnaît avoir été poussée par lui ; Rosa Vergés et Azucena Rodríguez ont acquis une très grande expérience comme assistantes de direction ; Ángeles González Sinde, Inès París ou Dunia Ayaso étaient des scénaristes réputées avant de devenir réalisatrices. La plupart d'entre elles ont reçu une solide formation universitaire, même si celle-ci ne semble pas avoir été essentielle dans leur accès à la réalisation. Le financement de leurs projets provient au départ de subventions gouvernementales, de l'appui d'importants producteurs – tels que Elías Querejeta, mentionné ci-dessus, ou Alfredo Matas –, mais aussi de réalisateurs consacrés, tels que Fernando Colomo,

⁸⁴ Heredero, Carlos F., *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 11.

⁸⁵ Cruz, Jacqueline, Zecchi, Barbara, (eds.), op. cit. p. 324.

Fernando Trueba, Emilio Martínez Lázaro, Manuel Gómez Pereira ou encore Pedro Almodóvar ; de même, l'ANP (Association des Nouveaux Producteurs), fondée en 1994 par une vingtaine d'entreprises de production, soutient les réalisatrices débutantes. Icíar Bollaín fait très vite partie de la maison de production *La Iguana*⁸⁶, qui participe à la réalisation de tous ses films.

Presque toutes les réalisatrices sont également scénaristes de leurs propres films, si bien qu'il n'est pas saugrenu de considérer leur cinéma comme « cinéma d'auteur ». Le drame, la comédie et le documentaire, avec, dernièrement, une incursion dans la science-fiction, sont les genres préférés des réalisatrices. Les thèmes récurrents sont la réflexion sociologique à fort contenu critique, les problèmes émotionnels de la femme et les relations familiales. Elles ne suivent pas le chemin clairement transgressif de la génération précédente avec des films comme ceux déjà mentionnés : *La petición*, *Vámonos Bárbara* ou *Función de noche* et ne cherchent pas des chemins alternatifs, mais la plupart d'entre elles font plutôt le pari du *marketing*. Mais, en même temps, elles reformulent la représentation de la femme, remettant en question au cœur même de l'industrie cinématographique – et par conséquent, d'une manière accessible au public – les paramètres représentatifs traditionnels, défiant les postulats patriarcaux dans presque tous les genres et déconstruisant les paramètres hégémoniques dans chaque genre⁸⁷.

C'est pourquoi il est frappant de constater qu'elles rejettent à l'unisson l'étiquette de « cinéma de femmes » ou de « cinéma féministe ». Elles revendiquent tout au plus un regard propre car, ainsi que l'affirme Rosa Vergés, une cinéaste peut difficilement réaliser un film où les femmes sont utilisées comme spectacle pour le spectateur ou excuse pour que le personnage principal masculin mène à bien une action⁸⁸. Pour expliquer cette notion de cinéma de femmes, la critique féministe Annette Kuhn déclare que :

« Deux conditions sont au moins nécessaires : que les personnages principaux du film soient des femmes et ces femmes soient « traitées avec sympathie. »⁸⁹ »

⁸⁶ Producciones La Iguana s.l fut créée en 1991 comme S.A.R.L de production de cinéma indépendant par Santiago García de Learniz et a comme associés, Icíar Bollaín et Juan Butragueño.

⁸⁷ Cruz, Jacqueline, Zecchi, Barbara, (eds.), op. cit. p. 327.

⁸⁸ Camí-Vela, María, op.cit. p. 32.

⁸⁹ Kuhn, Annette, *Cine de Mujeres. Femenismo y cine*. Madrid, Cátedra, 1991, p. 150: «se deben de dar al menos dos requisitos: que los protagonistas del film sean mujeres y que estas mujeres sean "tratadas con simpatía".

Pour María Camí-Vela :

« Les thématiques définissent le cinéma de femmes : les réalisatrices penchent vers un cinéma de personnages, intimiste et de recherche de soi. C'est un cinéma qui s'intéresse aux relations de couple ou d'amitié ainsi qu'aux thèmes sociaux.⁹⁰ »

Anna Solá et Marta Selva définissent le cinéma de femmes comme :

« Les nouvelles visions qui augmente le répertoire thématique et les apports particuliers en relation avec l'expérimentation et l'innovation.⁹¹ »

Mireia Bofill affirme que :

« Le cinéma de femmes nous raconte quelque chose sur nous-mêmes (...) il nous offre un éventail de significations qui nous aident à penser comme femme et si nous sommes prêtes à dialoguer avec eux.⁹² »

La propre Iciar Bollaín a déclaré en 2001, durant la semaine Internationale du Cinéma de Valladolid :

« Dans certaines discussions nous trouvons des femmes qui sont fâchées contre nous. Elles nous accusaient de faire un cinéma différent, distinct, depuis une autre perspective, pour ensuite le renier quand on nous posait la question. Elles nous accusaient de renier la différence au lieu de la revendiquer. Je me suis sentie à plusieurs occasions prise dans la contradiction : je suis pareille en faisant du cinéma, mais je fais un cinéma différent. Et la chose se compliquait lorsque nous essayions de définir les différences : notre cinéma est-il plus intimiste, plus subtil, plus sensible ? (...) Pouvons-nous faire un cinéma d'action ? Ce sont les questions sensées que se posait plus d'un journaliste. Où est-ce que notre cinéma est, avant tout, les relations personnelles ? Pénétrer dans ce

⁹⁰ Camí-Vela, María, op. cit. p. 21: *“las temáticas definen el cine de mujeres: Las cineastas se decantan por un cine de personajes, intimista y de auto-búsqueda. Es un cine interesado en las relaciones de pareja o amistad y en temas sociales.”*

⁹¹ Solá, Anna, Selva, Marta (compiladoras), *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 87. (www.audiovisualcat.net) *“las nuevas visiones que amplían el repertorio temático y las aportaciones particulares referidas a la experimentación e innovación. La principal aportación de las cineastas es la representación en le cine del deseo femenino.”*

⁹² Bofill, Mireia, *Reivindicación de la Mostra como espacio de relación en Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 32-33 *“el cine de mujeres nos dice algo sobre nosotras mismas (...) nos ofrece un abanico de significados que nos ayudan a pensarnos como mujer, si estamos dispuestas a dialogar con ellos.”*

*genre de réflexions était comme marcher sur du sable mouvant des stéréotypes féminins ; plus il est mouvant, plus tu t'enfonçais.*⁹³ »

Cependant, ces jeunes réalisatrices n'ont pas conscience – ou tout au moins elles ne veulent pas l'admettre –, comme le déclare Jacqueline Cruz, de faire un cinéma réalisé depuis l'expérience de la différence, clairement centré sur la femme, configurant ainsi un *corpus* qui s'écarte remarquablement du corpus dominant, réalisé par des hommes, même débutants⁹⁴. Il est possible d'avancer deux explications : ou bien, plus ou moins consciemment, elles évitent des étiquettes qui pourraient supposer une marginalisation dans le panorama cinématographique – avec le danger subséquent pour leur survie commerciale – ou bien il existe une idéologie de genre opérant au-delà de la volonté des réalisatrices⁹⁵.

Nous essaierons de donner forme à ces aspects singuliers qui apparaissent d'une façon récurrente dans leurs œuvres, réunissant ainsi des réalisatrices en apparence sans points communs, de manière à nous rapprocher de ce que l'on appelle « le regard féminin », tout au moins dans le cas des réalisatrices espagnoles de la fin du XXème siècle et début du XXIème.

A. Mémoire et Identité / Identité et Mémoire

Le terme « culture » désigne l'ensemble des aspects intellectuels, éthiques, esthétiques et spirituels, développés à un moment de l'histoire par un peuple partageant le même destin. À la fois mémoire et projet, une culture est, dans des proportions variables qui la caractérisent, tradition et innovation. Paul Ricoeur s'est bien expliqué sur ce qu'il entendait lui-même par culture, surtout au début de sa recherche. Selon lui, ce qui rassemble les hommes dans l'espace et dans le temps et qui définit du même coup leur appartenance à une même culture, c'est

⁹³ Bollaín, Iciar, *II Encuentro de Nuevos Autores. Semana Internacional de Cine de Valladolid*, Valladolid, 2001, pp. 15-16: "En alguna charla encontramos mujeres enfadadas con nosotras. Nos acusaban de hacer distinto, desde otra perspectiva, para luego negarlo cuando nos preguntaban. Nos acusaban de negar la diferencia en lugar de reivindicarla. Me sentí en más de una ocasión atrapada en la contradicción: soy igual al hacer cine, pero hago cine diferente, Y la cosa se complicaba cuando intentábamos definir las diferencias: ¿Es nuestro cine más intimista, más stil, más sensible? (...) ¿Podemos hacer cine de acción? Se preguntaba sesudamente más de un periodista. ¿O lo nuestro son, sobre todo, las relaciones personales? Entrar en esas reflexiones era como pisar las arenas movidizas de los estereotipos femeninos; cuando más removías, más te hundías."

⁹⁴ Cruz, Jacqueline, Zecchi, Barbara, (eds.), op. cit. p. 332.

⁹⁵ Ibidem

une certaine unité de mémoire en même temps qu'une certaine unité de projet⁹⁶. Elle comporte une inertie de permanence et une force d'identité ; c'est justement ce paradoxe entre fond culturel immuable et dynamisme de la modernité que l'on retrouve chez Mercedes Álvarez.

Celle-ci a été la dernière personne à naître dans le village de Aldeaseñor (Soria). Sa famille abandonna cet endroit quand elle n'avait que trois ans. En 2004 – plus de trente ans après – elle y revint pour tourner le documentaire, *El cielo gira*. Il n'y avait que quatorze habitants, de plus de soixante ans. Dans ce village il reste des traces de dinosaures. Tout près de là, à Numancia, subsistent, toujours sur pied, des restes de la civilisation qui résista à l'assaut militaire des Romains. Un imposant palais abandonné renvoie à l'aristocratie installée là il y a des siècles. Les habitants eux-mêmes bougent lentement, réalisant des actes de la vie quotidienne et échangeant des propos sans importance. Tous ces vestiges du passé s'effaceront peu à peu sous la poussée d'un présent qui laissera ses propres traces : le palais sera réformé pour devenir un hôtel de luxe, les moulins à vent – pour la production éolienne d'électricité – envahissent le paysage austère, des échos d'une campagne électorale et de la guerre d'Irak s'introduisent dans les conversations des habitants et, au milieu du paysage, un pasteur et un athlète africain qui s'entraîne se rencontrent. Un peintre, Pello Azketa, devient aveugle et essaie de donner forme à une réalité qui se dissout doublement, du fait tant de la transformation de l'environnement que de sa propre cécité. *El cielo gira* est le retour à la plus tendre enfance, pour vérifier que l'évolution est inévitable, que tout ce qui s'éteint est remplacé. On devine la tentative de la réalisatrice de retenir une partie de son identité, le village où elle est née, les premières images qu'elle a perçues en venant au monde, avant que le progrès et la modernité ne les réduisent à des traces de dinosaure. De même, la conjonction de la petitesse quotidienne et de l'immensité du ciel ; du statisme des habitants et des structures du village – ou le statisme avec lequel ils sont filmés – et du mouvement lié à l'évolution inévitable à l'arrière-plan ; de l'instant immédiat et des traces de passés très lointains, suggère la convergence, dans une enclave physique minimale, de toutes les échelles de temps et d'espace possibles, le rapprochement vers une sorte d'identité cosmique.

⁹⁶ Quelquejeu, Bernard, *Reconnaître les identités collectives – Un aperçu de la pensée de Paul Ricoeur*, Méditer, Diasporiques N°2 nouvelle série, juin 2008.
www.diasporiques.org/Diaspo_2_Ricoeur.pdf, consulté le 10/01/11.

Un autre témoignage de la Mémoire est décrit dans un espace particulier, l'orphelinat de Saint Juliá. Celui-ci fut une espèce d'oasis au milieu de la Guerre civile, où une centaine d'enfants passèrent ces années, protégés de la tragédie de l'extérieur. Un cinéaste amateur, Felip Sagués, amusait les enfants le dimanche avec diverses activités et parvint à tourner un modeste film d'aventures *Imitando al faquir*. Les personnages étaient ces enfants et les filles de marquises qui vivaient à côté. Un des pensionnaires de l'orphelinat était le père de la réalisatrice Elisabet Cabeza, qui mourut quand elle était encore très petite. La naissance de son propre fils la pousse à réunir plusieurs pensionnaires de l'orphelinat, déjà âgés, pour qu'ils se remémorent les conditions de vie durant ces années et les anecdotes du tournage de ce film amateur. De même, elle réunit des enfants dans le bâtiment actuel de l'orphelinat pour qu'ils voient des images du film et reçoivent des explications sur l'époque à laquelle il fut tourné. Avec ce matériel, elle élabore le documentaire *La doble vida del faquir*. À mi-documentaire, la réalisatrice et l'équipe de techniciens du tournage apparaissent, suggérant ainsi qu'il s'agit d'un projet très personnel de récupération de la mémoire. Un bref plan en noir et blanc nous permet d'apercevoir la réalisatrice avec le déguisement que son père portait dans le film, comme si elle remplaçait. Il s'agit là d'une superposition de différentes époques et de diverses représentations de la réalité, avec un jeu continu de références mutuelles : les souvenirs des vieillards sur l'année 1937 trouvent une mise en scène dans des photos d'époque et dans les plans du film où ils sont intervenus – qui font indirectement allusion à la réalité de la guerre – et tout ceci est mis en relation avec les images des enfants du présent et quelques-uns des jeux qui leur sont proposés. Le but du documentaire est donc de piéger le temps, de faire du passé le présent, mais avec une intention intime de récupérer – jusqu'au point de s'identifier à lui – la figure du père disparu alors que sa fille n'avait guère la capacité de se souvenir de lui.

Ces deux films, d'une sensibilité exquise et d'une énorme capacité de suggestion, sont des exemples de récupération d'une mémoire intime, privée. Les intentions des deux cinéastes vont souvent au-delà, ce qui confère à ce travail de mémoire une finalité sociale de revendication.

En le définissant comme « art du présent », d'un présent mélancolique, Serge Daney inscrit le cinéma dans cette perspective où la lisibilité de l'histoire ne va pas sans une subjectivité de la mémoire : « le cinéma est l'art du présent. Et si

la nostalgie ne lui sied guère, c'est que la mélancolie est sa doublure instantanée.⁹⁷ Ceci, sans doute, parce que la mélancolie dit quelque chose de cette expérience synchronique où le présent désormais soumis au passé reste immobilisé, au point de ne pouvoir se retourner vers lui. Le passé, l'histoire ne sont pas tenus pour extérieurs à l'expérience subjective et c'est justement cette question qui est au centre de l'œuvre de Ricoeur selon Bernard Quelquejeu⁹⁸ :

« Lorsque je me pose à moi-même la question : qui es-tu ?, je commence à répondre en faisant le récit de ma vie. Je m'identifie moi-même par mon histoire, dans laquelle je puis me reconnaître et que je raconterai à autrui pour qu'il me reconnaisse. Ma mémoire narrative se dessine ainsi intuitivement comme le mode premier d'identité personnelle. Cependant, elle ne se présente jamais de façon « pure ». Elle tend à devenir une interprétation lorsqu'elle s'inscrit dans un processus de transmission. La mémoire privée construit la mémoire collective. La sphère des représentations que les hommes vivant ensemble se font d'eux-mêmes et de leur place dans la société ne peut se détacher des pratiques sociales en tant que composantes de l'agir en commun⁹⁹. »

Patricia Ferreira a mis en scène cette combinaison de mémoire privée / mémoire collective dans deux films, *Sé quien eres* (1999) et *Para que no me olvides* (2005). Dans le premier – écrit par les futures réalisatrices Inès París et Daniela Fejermann –, l'histoire d'un homme amnésique, Mario, se déroule parallèlement à la découverte d'une trame qui visait à empêcher l'instauration de la démocratie en Espagne, dans les années immédiatement postérieures à la mort de Franco. La réalisatrice utilise Mario comme métaphore d'une société qui a perdu la mémoire des faits survenus lors de la Transition et les efforts du médecin, Paloma, pour que Mario recouvre la mémoire, sont aussi les efforts de la réalisatrice pour récupérer la mémoire sociale des événements de cette époque-là. On distingue une forte charge métaphorique au début du film : l'arrivée du médecin dans un hôpital psychiatrique éloigné symbolise une société d'individus qui ne s'intéressent qu'à eux-mêmes, à leurs propres petites obsessions, mais très distants de la réalité. La réalisatrice présente l'armée et la police comme les noyaux durs du pouvoir qui défiaient l'arrivée de la démocratie : ils infiltrèrent la société, la manipulèrent et parvinrent à provoquer la mort d'innocents en invoquant la patrie et l'honneur... mais, ils l'anesthésièrent paternellement pour

⁹⁷ Daney, Serge, *Le cinéma, la mémoire sous la main*, www.revue-chimeres.fr, N°66/67 – Morts ou vifs, 2008.

⁹⁸ Ricoeur, Paul, *Temps et Récit*, Paris, le Seuil., tome 1 (1983) – tome 2 (1985).

⁹⁹ Quelquejeu, Bernard, op.cit.

que la douleur des victimes et la faute des intolérants se diluent dans l'oubli. Pour Patricia Ferreira, c'est un devoir civique de dénoncer ces atrocités et d'aviver la conscience d'une société qui, pense-t-elle, décide de tourner la page sur la période de la Transition.

Les années postérieures à 1995 furent marquées par un refus radical du franquisme. Néanmoins, la Transition et la démocratie n'impliqueront pas une rupture avec le régime franquiste. Cette Transition est le résultat d'un pacte négocié avec les élites de l'ancien système : *le Pacte de l'oubli (el Pacto del olvido)*. La démocratie ne fut pas le résultat d'une révolution populaire mais le produit d'une stratégie consensuelle entre politiciens « de gauche » et « de droite ». Les termes de droite et de gauche subirent un rapide processus d'érosion. Des souvenirs de la lutte pour la liberté entre 1936 et 39 auraient pu avoir des effets déstabilisants, surtout en temps de crise. Pour cette raison, la reconstruction démocratique s'appuyait sur le mot « consensus ». La nouvelle démocratie ne devait pas être construite par quelques-uns au détriment des autres mais, dans la mesure du possible, se bâtir dans la collaboration de toutes les options politiques. Cependant, pour cela il était indispensable d'obtenir la réconciliation préalable des extrêmes antérieurement opposés.

Le manque d'une rupture claire avec la dictature franquiste a recouvert d'ombre le terrain du passé. La Transition ne put se faire qu'au prix d'une amnésie collective : la marginalisation et suppression de l'histoire servirent à la stabilisation des relations du pouvoir existant.

En 2005, 20 ans après la période de la Transition, la recherche de la mémoire n'est pas éteinte. Patricia Ferreira va encore plus loin dans le temps avec *Para que no me olvides*, remontant à la Guerre Civile. Le grand-père est rien de moins que le dépositaire de l'identité nationale. Ce personnage était un enfant pendant la Guerre Civile et il y perd tous ses êtres chers ; mais il leur parle comme s'ils vivaient encore, pour préserver leur souvenir et éviter qu'ils ne tombent dans l'oubli comme tant de victimes républicaines. Sans rancune et avec sérénité, il représente la mémoire de l'Espagne républicaine et les égarements – apparemment – séniles de la mémoire du grand-père sont la manifestation de sa persévérance à se souvenir ; sa grande satisfaction sera que son petit-fils – d'une vingtaine d'années, représentant de tous les jeunes à qui s'adresse le film –

assume sa mémoire et la couche sur le papier afin qu'elle subsiste. Mais, hormis cette mémoire collective, le grand-père a aussi une mission très importante quant à la mémoire privée, parce que son petit-fils meurt renversé par une voiture et la réaction de sa fille – la mère du garçon – est d'essayer d'effacer tout reste de l'existence de la victime, pour enfermer la douleur et ne pas l'affronter. De même que le petit-fils conserva la mémoire de son grand-père sur les événements de la guerre, le grand-père conservera la mémoire du petit-fils – en écrivant également tout ce dont il se souvient de lui – et il exercera une influence sur la mère pour qu'elle récupère cette mémoire, pour qu'elle exprime sa douleur et contribue aussi à maintenir vivant le souvenir de son fils. Ce film a donc pour ressort la mémoire, individuelle et collective, croisée entre les personnages ; les tentatives d'un pays et d'une mère de la cacher et le devoir moral de rendre les absents présents.

Le film qui probablement combine le mieux les niveaux personnel et social dans la récupération de la mémoire et qui, en même temps, manifeste le caractère décisif de celle-ci dans la configuration d'une identité, est *Los pasos perdidos* (2001) de Manane Rodríguez. Il est fondé sur des cas réels de jeunes qui découvrent que ceux qu'ils croyaient être leurs pères furent des militaires argentins qui torturèrent à mort leurs véritables parents biologiques, durant la cruelle répression militaire, et les adoptèrent alors qu'ils étaient encore bébés. Mónica, la protagoniste, vit dans une ambiance confortable, protectrice mais fausse, créée de toutes pièces par ses parents adoptifs. Il s'agit là d'un noyau familial traditionnel, doté d'une conscience de classe, vivant dans le bien-être économique, avec des habitudes et des amitiés bourgeoises, marqué par le catholicisme. La protagoniste occupe une profession traditionnelle féminine – s'occuper de petits enfants dans une crèche – se substitue à son intérêt pour les Beaux-Arts, et a même un fiancé approuvé par son père et que l'on peut considérer comme le prolongement paternel. Sa sexualité est également contrôlée par des parents lui ayant inculqué le refus du sexe avant le mariage ou à travers des détails comme l'utilisation d'un soutien-gorge ou le fait de la couvrir en la couchant – contrôle de son lit, de sa sexualité – si bien que, même si Mónica a vingt ans, sa morale lui est imposée par ses parents et elle se comporte comme si elle était une petite fille. Les promoteurs du processus d'émancipation de Mónica et de la découverte de sa véritable identité seront divers personnages : le grand-père biologique – figure que nous pouvons considérer comme l'icône dépositaire

de la vérité pour les réalisatrices qui revendiquent la mémoire –, poète argentin qui réclame que la vérité sur sa petite-fille soit dévoilée ; un jeune étudiant aux cheveux longs, Pablo, dont l'image et l'origine sociale contrastent d'emblée avec celle du fiancé officiel ; ainsi que certains échos, vagues souvenirs de sa première année de vie, qui résonnent dans le subconscient de la protagoniste lui indiquant qu'en réalité elle n'appartient pas à cette famille. Elle trouvera ainsi sa vraie *filiation*, révolutionnaire, anticonformiste et progressiste, tels que l'étaient ses parents qui luttèrent contre la dictature, protégée par son grand-père. C'est la dénonciation de la figure du père, qui annule la libération intrinsèque de la femme en matière sociale, politique, artistique et sexuelle, et à travers l'institution familiale, la conduit vers des morales et des coutumes conservatrices, et on revendique un esprit primitif – rappelant presque J.J. Rousseau – où réside la véritable identité.

Fondé sur des expériences personnelles, *Entre rojas* (1995), le premier film d'Azucena Rodríguez, propose comme fond un message similaire à celui de *Los pasos perdidos*, tout en récupérant le climat de la répression politique de la fin du franquisme. En 1974, Lucía, une jeune fille de bonne famille est compromise par son fiancé communiste et finit par être arrêtée. En prison, au contact d'autres femmes du parti communiste, elle surmonte son égocentrisme et finit par s'engager politiquement, au point de se sacrifier pour le groupe ; il s'établit de nouveau un contraste entre sa famille – bourgeoise, sans éthique, qui prétend temporiser avec les différents secteurs influents du régime pour libérer la protagoniste – et le groupe des recluses, solidaires et idéalistes qui constituent la communauté « naturelle » où Lucía peut apprendre et développer des valeurs authentiques.

La mémoire se décline parfois sous forme de nostalgie comme le fait Mireia Ros lorsqu'elle évoque Barcelone dans les années trente et à la fin du XIX^e siècle dans *La Moños* (1996) – tout en confessant que le personnage de la petite fille protagoniste s'inspire de sa propre mère¹⁰⁰ –, et les faubourgs de la même ville dans les années 70 dans *El triunfo* (2005), ainsi que le retour de Chus Gutiérrez au temps de « la movida » madrilène au début des années 80 dans *El calentito* (2005).

¹⁰⁰ Camí-Vela, María, op.cit. p. 190.

Le documentaire s'avère être un moyen naturel pour recréer des figures ou des événements du passé. Porteurs d'une idéologie de lutte, on trouve *Galíndez* (2002) de Ana Díez, qui traite de l'enlèvement suivi de torture, mort et disparition du délégué républicain du Gouvernement Basque à New York, Jesús de Galíndez, comme conséquence d'une conspiration menée par le dictateur dominicain Trujillo, et *Santa Liberdade* (2004), de Margarita Ledo, qui récupère l'histoire utopique du *Directorio Revolucionario Ibérico de Liberación*, groupe révolutionnaire antifasciste qui occupe le bateau Santa María en 1961 pour attirer l'attention sur les dictatures de Franco et de Salazar. Ces documentaires, ainsi que quelques-uns des films de fiction cités ci-dessus, révèlent une volonté des réalisatrices de manifester l'engagement social, culturel et idéologique de causes apparemment en recul au XXI^e siècle.

B. Les structures « masculines », l'homme faible

Les années 90 sont marquées par une situation sociale difficile (le chômage, notamment, touche 24% de la population active) et par différents cas de corruption impliquant des hauts fonctionnaires du gouvernement et de l'administration de l'Etat. Un des cas les plus significatifs fut le « cas Roldán » : entre 1986 et 1993, Roldán détourna plus de 400 millions de pesetas de fonds réservés et toucha 1800 millions de pesetas de commissions pour l'adjudication de chantiers publics. D'autres cas comme celui de Rumasa ou celui du Président de la Communauté Autonome de Navarre, Gabriel Urralburu, ou encore le cas « Estevill » (corruption de magistrats pour étouffer des délits fiscaux pendant les années 90) défrayèrent l'opinion publique. Nombreux sont aussi les exemples de corruption et d'appropriation indue dans les entreprises (KIO, Banesto (1993), Villalonga, etc.). Le cinéma va dénoncer cette société faite pour et par les hommes où tout va mal et où l'homme vend son âme au plus offrant. La critique des structures sociales est très fréquente et vise le monde masculin, mise en cause dans son action (destinée uniquement à satisfaire l'ambition des hommes) comme dans son inaction (la faiblesse de l'Homme ordinaire le rend complice de la corruption ambiante).

La suerte dormida (2003), d'Ángeles González Sinde, évoque ainsi un affrontement judiciaire disproportionné qui est d'ailleurs un thème apprécié du cinéma américain : un avocat qui n'exerce pas depuis deux ans s'oppose à une

énorme société ayant à son service un cabinet d'avocats prestigieux, dans le cadre d'une affaire concernant un jeune homme mort alors qu'il effectuait un travail dans des conditions de sécurité déficientes. Le film s'intéresse à la façon dont les structures du pouvoir, incarnées par des hommes sans éthique, se maintiennent grâce aux connexions existant entre chefs d'entreprises et hauts fonctionnaires. Ces derniers protègent les chefs d'entreprise, pour l'argent ou par népotisme. Ils empêchent ainsi toute enquête et, en dernier recours, font appel à des experts en droit sans scrupules pour manipuler des témoins ou acheter des témoignages. Les femmes ne sont que des fonctionnaires d'un niveau moyen, soumises à l'autorité des hommes, généralement critiquées quand elles essaient de faire leur travail avec honnêteté et devant s'adapter aux arrangements de leurs supérieurs. Par conséquent, la « réussite » de l'intégration de la femme au monde du travail est remise en question : en réalité, elles manquent de pouvoir de décision et ne peuvent aspirer qu'à trouver une place dans les structures masculines déjà établies. Le pouvoir est identifié à la corruption et au monde masculin. Cependant, celui-ci est également associé à la faiblesse et à l'inconsistance des principes. L'homme est le corrupteur, celui qui offre argent ou travail, celui qui intimide, mais aussi le corrompu, celui qui renonce aux principes car il est incapable de lutter avec suffisamment d'énergie et qu'il est dominé par la peur ou qu'il est animé par un intérêt immédiat. En face, les femmes représentent la constance, l'honnêteté et la persévérance dans *La suerte dormida* : la mère du défunt et la protagoniste ne reculent pas devant l'énormité de l'ennemi et tiennent à découvrir la vérité ; la fonctionnaire inspectrice des mines, elle, cesse de couvrir son supérieur et finit par aider les deux femmes. Elles portent des valeurs qui sont la seule possibilité d'obtenir justice et le dénouement de l'intrigue suggère, avec un certain optimisme, qu'elles peuvent former un « contre-pouvoir » qui freine les violations de principe masculines.

Patricia Ferreira suit la même ligne de dénonciation dans *El alquimista impaciente* (2003). Suivant les règles du genre policier, la réalisatrice place en point de mire les grands chefs d'entreprise du secteur de la construction. Elle parcourt la typologie des vainqueurs masculins et le dénouement fait justice de chacun d'eux : le rustre cacique en charge de la concession des travaux publics, avec son surplus de testostérone, meurt d'un cancer de testicules ; le millionnaire, raffiné, séducteur et sybarite qui interfère dans les affaires du premier, finit en

prison, tout comme le cadre, *yuppie*, attirant, souriant et faux, qui fait les sales besognes du millionnaire. Mais le moteur de l'intrigue est l'apparition du cadavre d'un ingénieur, que le film présente comme la victime du monde masculin que les vainqueurs, évoqués précédemment, ont mis sur pied. Nous découvrons ce personnage à travers des témoignages de tierces personnes qui nous décrivent une personnalité contradictoire : homme familial et très professionnel dans son travail d'ingénieur nucléaire, il est aussi un personnage volcanique comme homme d'affaires. Cette contradiction entre l'efficacité et la passion, dénote, en réalité, une volonté faible, influençable, susceptible d'être éblouie par le clinquant de l'argent et du sexe et c'est elle qui le conduira vers un triste destin. Au fond, c'est un homme ordinaire, mais la « morale des affaires » le pousse à vendre son âme, à participer à des manœuvres criminelles, à violer la « morale d'homme ordinaire » pour qui un crime est un crime non pas un art, comme il est suggéré à un certain moment ; viennent alors les scrupules et les problèmes de conscience : il cesse d'être un homme de confiance, pour devenir un consommateur de drogues et de sexe qui finit par mourir d'une overdose de tranquillisants, moins à cause de ses excès qu'à cause de son déchirement moral. Ce n'est pas non plus un film complaisant avec les femmes mais il reconnaît qu'elles savent ce qu'elles veulent et connaissent la façon d'y parvenir et il met cela en lumière à travers des personnages secondaires remarquables : la veuve, qui encourage son mari à tirer parti de son talent laissé en friche dans la centrale nucléaire et ne pose aucune question au sujet de l'argent qui rentre ; ou encore la fille du millionnaire, instigatrice des actions de son père et de celles de la victime dont elle était la maîtresse. Cette dernière présentée dans une piscine est comparée au moyen de métaphores visuelles, à la beauté de la lumineuse eau bleue des réacteurs nucléaires. C'est d'ailleurs un personnage qui ressemble d'une certaine façon à Teresa de *La petición*. Ces deux personnages, la veuve et la fille, avec leur discrétion et leur courte apparition à l'écran, représentent aussi la puissance de l'influence qu'immortalisa *Lady Macbeth*.

Dans une optique comparable, Chus Gutiérrez adopte, dans une des trois histoires qui composent le film choral *Insomnio* (1997), une perspective particulière quant à la relation du chef avec ses employées, relation qui inclut subtilement la dimension sexuelle. Non content de montrer le mode de fonctionnement abusif de l'entreprise privée, qui maintient ses employés en éveil

quant à leur avenir et à leurs perspectives professionnelles pour stimuler leur compétitivité, les exploitant au-delà de ce à quoi ils sont obligés par contrat, le film évoque le « coup de frein » que suppose la maternité dans la carrière d'une femme. Ce « coup de frein » n'est pas tant dû à une moindre disponibilité qu'à une prise en compte différente de la part de leur chef : celui-ci répète ainsi que « *les femmes commettent la bêtise d'être mères au meilleur moment de leur vie* ». En réalité, il fait allusion au fait que leur condition de mère se substitue à leur condition de séductrice ou d'objet de désir, si bien qu'elles cessent de *lui appartenir*, comme s'il se voyait à la tête d'un harem dont les femmes mères ne mériteraient plus de faire partie. Sans insister particulièrement, Chus Gutiérrez suggère que l'exercice du pouvoir d'un homme sur une femme a une composante sexuelle, et que les structures du travail masculin obligent la femme à être attirante, séductrice, indépendamment de sa capacité professionnelle.

C'est la même réalisatrice qui soulève dans *Poniente* (2002) le problème, du comportement d'une femme qui acquiert le statut de propriétaire et qui agit alors d'une façon bien différente de celle d'un homme. Avec pour fond la dénonciation sociale les dures conditions de vie que doivent supporter les immigrants africains travaillant en Andalousie, ce film confronte la manière tyrannique qu'ont les hommes de diriger les travailleurs, commettant des injustices et des abus pour obtenir une forte productivité, avec la manière beaucoup plus humaine et juste de la protagoniste. Cette situation particulière illustre l'idée selon laquelle il existe, dans le monde de l'entreprise, le chef-homme qui pense se trouver face à un engrenage duquel il faut tirer un rendement optimal, tandis que le chef-femme regarde ses subordonnés comme des êtres humains.

L'injustice du monde masculin finit par légitimer la transgression et l'illégalité. C'est le cas dans *El palo* (Eva Lesmes, 2001). Dans ce film, un groupe de quatre femmes décide de cambrioler une banque. Elles sont victimes des hommes de diverses façons : l'une est séparée d'un policier qui la battait, travaille comme femme de ménage pour nourrir à grand-peine son fils et elle est en proie à la constante tentation – ou au risque – de revenir avec son mari pour subsister ; l'autre, une « belle idiote », est la maîtresse de son chef (on retombe ici sur la conjonction de la discrimination au niveau du travail et sexuel mentionnée dans *Insomnio*), enceinte, elle est sur le point de perdre son travail ; et la troisième est une veuve qui doit faire face aux dettes de son époux. Le film insiste, en plus, sur

le fait qu'elles ont abandonné des perspectives professionnelles plus prometteuses pour le mariage. Les illustres antécédents dans le genre des braquages, *Du rififi chez les hommes* (Jules Dassin, 1955), *The killing* (Stanley Kubrick, 1956), *Le cercle rouge* (J.P. Melville, 1970) ou même *A tiro limpio* (Francisco Pérez Dolz, 1963), aussi brillants soient-ils, optent toujours pour des fins « morales » : les protagonistes n'atteignent pas leur objectif, parce que les braqueurs manifestent leur individualisme, manquant au code de l'honneur ou en raison d'imprévus relevant de la fatalité qui renvoie à la loi patriarcale. Le film espagnol *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962), conçu sur le ton de la comédie comme *El palo*, préserve l'honnêteté des protagonistes car, en essayant de commettre un vol, ils évitent en réalité qu'un autre soit commis par des professionnels. Mais le regard féminin porté sur le genre préfère la justice sociale à l'honnêteté. Les allusions à « l'argent noir » de la banque, c'est-à-dire à l'argent sur lequel les riches ne paient pas d'impôts, finissent de justifier le braquage : ce serait une manière « naturelle » ou « juste » de redistribuer un capital que les fraudeurs dérobent au fisc et à toute la société et qui reviendrait ainsi à des femmes qui en ont vraiment besoin. Il n'y a ni remords ni fatalité qui fassent échouer leurs plans au dernier moment, et il va sans dire que l'entente et la solidarité entre les protagonistes est absolue. Si bien que, non seulement ces structures masculines qui oppriment la femme ou qui sont fondées sur la corruption sont critiquées, mais c'est le genre de film noir traditionnel et les stéréotypes qu'il véhicule, qui sont démantelés.

Il est tout à fait surprenant de voir comment Helena Taberna, dans *Yoyes* (1999), aborde un monde sans doute singulier, le terrorisme de l'ETA de l'intérieur, et conduit l'histoire sur le terrain de la confrontation entre les perspectives féminine et masculine tout en assumant l'engagement idéologique et tout en prenant peut-être quelques libertés biographiques. Dans les premières scènes, Yoyes freine ses compagnons qui aspirent à ce que les femmes s'occupent des tâches domestiques, voire satisfassent leurs besoins sexuels, mettant en évidence que, malgré le contexte révolutionnaire, des préjugés patriarcaux de soumission de la femme à l'homme subsistent. Selon ces préjugés, ce sont les hommes qui sont appelés à s'acquitter des missions importantes tandis que les femmes ne sont là que pour le repos du guerrier. Néanmoins, il est encore plus important de voir comment Yoyes représente l'indépendance et

l'honnêteté intellectuelle, la réflexion et l'autocritique, face à des hommes qui fuient leurs responsabilités dans la mort d'innocents et ne tolèrent aucun genre de dissidence ni de discordance. Elle a un bagage intellectuel, une idéologie, tandis que ses compagnons sont des sanguinaires, des psychopathes, des esprits dogmatiques qui ne réfléchissent pas et ne font qu'obéir aux ordres. Elle ne cherche pas de raccourcis arrangeants – comme des mesures de réinsertion, de l'aide pour une bourse ou la protection de certains leaders –, elle ne ment pas, ne se cache pas, choisit de dire ce qu'elle a à dire plutôt que de fuir. La triste morale de cette histoire est que les organisations masculines ne tolèrent pas ce genre d'attitude et c'est ce qui va coûter la vie à la protagoniste : prise entre l'intransigeance de l'organisation terroriste et la manipulation de hauts fonctionnaires du Ministère de l'Intérieur – à leur tour impliqués dans le contre-terrorisme des GAL¹⁰¹ – et des journalistes, elle meurt d'un balle dans la nuque devant sa petite fille, pour avoir choisi la dignité et la liberté. L'histoire de Yoyes, dans le regard de Helena Taberna, est la claire dénonciation de la hiérarchisation des structures, qui convertit la discipline en valeur suprême et annule la capacité de réflexion. À cela, il convient d'ajouter l'idée de l'identification de la discipline – comprise aussi comme une forme de faiblesse, car elle évite de se poser des questions – avec le comportement masculin et celle de la lucidité avec le comportement féminin.

Une autre réalisatrice, Judith Colell, dans une des histoires croisées de *53 días de invierno*, sorti en 2007, dénonce la figure du maître qui séduit ses élèves. L'admiration initiale de la jeune protagoniste, étudiante de musique, pour le chef d'orchestre avec qui elle répète, l'a conduite jusqu'à son lit, mais cette fascination se dissipe peu à peu quand elle découvre que c'est un homme égoïste, qui ne permet pas qu'elle pénètre dans son espace privé. Un homme assez faible aussi pour charger son épouse de parler à la jeune fille pour mettre fin à cette relation, une de plus parmi les relations adultères qu'il a eues avec ses élèves. Quand cet homme l'applaudit à la fin du film, reconnaissant sa bonne interprétation dans un concert, le message selon lequel la femme ne peut trouver de véritable épanouissement que dans le domaine professionnel et artistique, et non sentimental – au point de recevoir « l'applaudissement du rival » – est souligné et mis en évidence. L'ex-mari-ancien professeur d'une des protagonistes de *Atlas de*

¹⁰¹ Grupos Antiterroristas de Liberación (Groupes Antiterroristes de Libération)

geografía humana (Azucena Rodríguez, 2003) ne s'en tire pas mieux et, bien que le regard porté sur lui soit plus bienveillant, encore une fois c'est la faiblesse du professeur protagoniste de *Elegy* (Isabel Coixet, 2008), séducteur habituel de ses élèves qui est soulignée.

De temps à autre, la faiblesse masculine est décrite à la première personne, le récit se centrant sur un homme, comme dans le film réalisé par Pilar Miró *Hablamos esta noche*. C'est ce qui arrive également dans *Algunas chicas cruzan las piernas cuando hablan* (Ana Díez, 2001), film aigre-doux sur le passage à l'âge mûre, avec une claire influence d'Eric Rohmer. Le protagoniste est un homme, enfoncé dans une vie professionnelle et conjugale sans relief. Il se souvient de quelle façon il a perdu, dix ans plus tôt, une fille avec qui il aurait pu être heureux en la trompant avec la voluptueuse et sophistiquée fiancée de son frère aîné. Le complexe devant la figure de l'aîné et la faiblesse masculine devant l'appât sexuel apparaissent ici comme la cause d'une erreur qui a fait perdre tout sens à sa vie. L'homme ne sait pas résister à des forces qui l'entraînent vers l'autodestruction ; au moment décisif, il ne fait pas le bon choix parce qu'il manque de lucidité et se laisse éblouir par des valeurs passagères.

Parfois, c'est précisément la figure de la femme qui empêche l'homme de vendre son âme. Dans *Hector* (2003), à travers une vaste et riche mosaïque de personnages et de relations, Gracia Querejeta présente la relation de fausse amitié unissant un déménageur mature, qui transporte des meubles depuis des années, avec son chef ; celui-ci offre à son employé la proposition alléchante d'avoir une participation dans l'entreprise et, d'une façon subtile, y met comme condition que la fille de son employé – une jeune femme de vingt ans avec qui il a une relation que celle-ci ne juge guère satisfaisante – l'épouse. En toile de fond, il y a le conflit de classe sous-jacent avec la perspective tentante d'abandonner la classe des travailleurs pour faire partie de la classe des propriétaires, ce qui rend l'ambition masculine facilement manipulable. Tant et si bien que le personnage du père est sur le point de sacrifier sa fille pour réaliser son rêve. Son épouse, fière d'appartenir au quartier et à la classe des travailleurs, comprend les doutes de sa fille, respecte la décision que celle-ci prendra et, finalement, admire son courage quand elle décide de rompre, ce qui lui vaudra une raclée. Les yeux du père s'ouvrent enfin, il comprend, en voyant le visage marqué de sa fille, la manipulation dont il a été l'objet et demande en pleurs pardon à son épouse.

C. Les relations hétérosexuelles conflictuelles

La nouvelle démocratie affecte aussi les rapports dans les couples. Les sondages d'opinion placent l'Espagne parmi les pays les plus égalitaires d'Europe mais les réalités quotidiennes nous montrent la perpétuation quasi majoritaire des comportements discriminants. Dans ce sens, il est plus aisé de faire une distinction entre les différents groupes générationnels. Ainsi il est possible de distinguer une première génération de comportements conservateurs, dont les membres ont été socialisés dans le modèle familial traditionnel et que les changements sociaux n'ont affecté que légèrement car leurs valeurs appartiennent à une époque antérieure. Ensuite, il y a une génération qui aurait vécu son enfance pendant le régime de Franco et qui a eu vingt ans pendant la Transition Démocratique¹⁰². Cette génération a un niveau d'études supérieur à la précédente et manifeste des envies théoriquement égalitaires mais des comportements qui reproduisent la division sexuelle traditionnelle des fonctions (les activités hors du foyer relèveraient du masculin tandis que le foyer serait de l'ordre du féminin). En ce qui concerne la troisième génération, elle a été socialisée dans les valeurs démocratiques mais n'assume l'égalité entre les sexes que théoriquement, dans les zones urbaines et dans l'enseignement supérieur. Cette génération cherche l'épanouissement professionnel et l'autonomie personnelle en refusant les tâches ménagères méprisées. Pourtant, ces tâches retombent généralement sur les femmes qui, pour éviter l'usure produite par la double journée – travail et tâches domestiques – refusent la maternité. C'est ce qui va, à son tour, influencer négativement le taux de natalité.

Que ce soit dans une génération ou dans l'autre, les erreurs relationnelles sont inévitables. Dans le premier cas, il s'agit d'une relation de complémentarité dans laquelle la supériorité physique de l'homme et la vulnérabilité de la femme ajoutées à la conviction masculine d'être le détenteur de la vérité font de l'homme le représentant du « social » au sein du couple. Dans les autres cas, les erreurs relationnelles impliquent qu'un membre du couple attende un type de relation différente de celle que l'autre est prêt à établir. La femme, en cherchant son identité, a cassé le moule où elle avait été façonnée pendant des décennies, mais cette quête identitaire l'a conduite aussi à questionner l'identité masculine. À partir

¹⁰² Période allant de 1975, mort de Franco, à 1982, arrivée au pouvoir du Parti Socialiste Ouvrier Espagnol.

des années 80 et plus encore pendant les années 90, la condition masculine devient par conséquent une problématique chargée d'incertitudes parmi lesquelles il convient de souligner la mise en péril d'un axe qui avait été constitutif de la subjectivité masculine à partir de la modernité : l'exercice du rôle de garant économique dans le contexte de la cellule familiale. C'est à ce moment-là qu'apparaît un climat raréfié d'angoisses et de perplexités qui affecte les liens conjugaux et familiaux.¹⁰³

On n'annonce rien de nouveau en disant que les relations homme-femme constituent l'axe de la plupart des films qui ont été réalisés dans l'histoire du cinéma, plus ou moins explicite. Mais le regard du groupe de réalisatrices considérées ici tend à éloigner la volonté de la femme des relations de couple pour la canaliser vers des causes sociales, reflet probablement de leur aspiration à une reconnaissance sociale et du refus de la subordination à l'homme qui en est la conséquence.

Dans la plupart des cas, le récit dégage les protagonistes de leurs engagements affectifs ou les empêche d'en contracter. Outre la dénonciation d'aspects sociaux, *Sé quien eres* (Patricia Ferreira, 2000), *La suerte dormida* (Ángeles González-Sinde, 2003) et *Para que no me olvides* (Patricia Ferreira, 2005) suivent des schémas similaires s'intéressant aux affects des protagonistes : une rupture sentimentale dans le passé, un homme « idéal » qui apparaît et la façon dont celui-ci est marginalisé au profit d'une cause supérieure. La séparation avec son tuteur qui essayait de contrôler sa carrière (*Sé quien eres*), la mort de son époux et de son fils dans un accident de voiture – dans lequel la protagoniste conduisait (*La suerte dormida*) – et un divorce (*Para que no me olvides*) reflètent dans chaque cas la libération des protagonistes par rapport aux attaches sentimentales conventionnelles, des faits qui ont eu lieu dans le passé et qui restent en dehors du nœud de l'histoire. Les hommes « idéaux » se présentent sous diverses formes : le plus singulier est sans aucun doute le malade qui souffre du syndrome de Korsakov. Incapable de consolider des souvenirs, il ne peut rien exiger sur la base d'expériences partagées, ne peut répéter des routines qu'il n'assimile pas et, ce qui est le plus important, porte toujours un regard neuf sur la femme, l'admirant toujours comme si c'était la première fois (*Sé quien eres*). Le

¹⁰³ Burin, Mabel, *Género femenino, familia y carrera laboral: conflictos vigentes. Género, Trabajo y Familia. Subjetividad y procesos cognitivos*, Buenos Aires, Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales, 5, 2004.

plus courant est le jeune étudiant issu de la classe ouvrière, très attirant physiquement, de quinze ans plus jeune que la protagoniste, et plein d'enthousiasme pour réaliser une enquête qui mette en plein jour les irrégularités d'une grande entreprise (*La suerte dormida*). Et le fils affectueux et solidaire, doté de multiples vertus – étudiant en architecture, cycliste, cuisinier ... – peut être aussi le centre d'affection de sa mère à travers une relation émotionnelle incestueuse, subtile et dont l'explicitation ne va pas au-delà d'une danse partagée (*Para que no me olvides*). Tous ces hommes sont de puissantes tentations qui induisent la femme à s'engager à nouveau, mais le récit les considère comme des « distractions » susceptibles d'éloigner la femme des véritables idéaux auxquels elle doit aspirer, ce qui finit par annuler leur charme : le malade sans mémoire recèle un passé criminel et ce n'est pas son physique, mais l'information qu'emmagasine son esprit nébuleux qui s'avère vraiment importante ; le jeune étudiant, aussi enthousiaste que faible, succombe à la corruption et trahit la protagoniste, même si celle-ci ne cesse d'être lucide sur l'avenir de cette improbable relation ; le fils parfait meurt écrasé par une voiture. La disparition de tous ces personnages qui pourraient canaliser la volonté de la femme vers la sphère de l'intime et du privé permet à celle-ci de se tourner vers des objectifs sociaux, de quête de la justice et de révélation de la vérité : dévoiler une conspiration criminelle (*Sé quien eres*), dédommager les victimes des négligences de l'entreprise (*La suerte dormida*) et prendre le relais du fils décédé dans la mission de récupération de la mémoire collective – en indiquant que la valeur des personnes réside plus dans leurs idéaux que dans leur présence physique (*Para que no me olvides*) – sont les missions dans lesquelles elles trouvent leur plénitude et leur épanouissement personnel. Le point important est que la femme dépasse son affect privé sectaire et qu'elle se consacre à la tâche de revendication sociale.

Dans *Juego de luna* de Mónica Láguna (2001), la protagoniste, audacieuse joueuse de poker, est tiraillée entre l'homme vulnérable et l'homme idéal. Avec le premier, toxicomane, elle agit comme une figure protectrice et le sauve en lui offrant la propriété d'un bistrot dont elle a hérité ; avec le second, beau, tendre et respectueux, elle caresse l'illusion pendant un certain temps de pouvoir établir une relation durable, mais au dernier moment, assise dans une gare d'autobus et attendant le départ pour le rejoindre, elle voit une femme qui donne le sein à son

bébé, représentation de son avenir prévisible si elle se laisse emporter par le sentiment amoureux. Cette image la dissuade et elle décide de retourner à son monde, celui de l'indépendance, l'aventure risquée, le jeu, le non-conventionnel.

Retrato de mujer con hombre de fondo de Manane Rodríguez (1997) présente un cas évident d'indépendance affective. La protagoniste est une avocate ayant un fiancé officiel et des flirts sporadiques. Sa conduite désinhibée, la froideur et l'efficacité avec lesquelles elle se comporte dans sa profession semblent imiter des comportements masculins. Sa vie n'est pas parfaite car, parfois, elle se retrouve seule et lorsqu'elle a l'occasion d'engager une relation durable avec un homme attirant, dont elle a représenté la femme dans une procédure de divorce, elle décide finalement de préserver son indépendance au dernier moment. Elle prend cette décision, influencée par le suicide de sa meilleure amie, femme alcoolisée à cause d'une vie de couple frustrante. Ce film, comme *El pájaro de la felicidad* (Pilar Miró, 1993), dont il s'inspire jusque dans le dénouement (un téléphone qu'on ne décroche pas) met en lumière le prix à payer pour l'indépendance : la solitude, mais le personnage féminin préfère cette option à l'aliénation personnelle suscitée par une relation de couple.

Une façon de refuser la relation hétérosexuelle est de concevoir une sorte d'amitié pure entre homme et femme : dans *El alquimista impaciente*, les deux protagonistes sont deux gardes civils, un peu atypiques parce que lui est psychologue, amateur de maquettes et elle fait des études d'astronomie. Ils se vouent une affection aussi profonde qu'ambigue physiquement : ils sont toujours au bord d'un baiser, d'une étreinte, d'un contact physique, ils font des commentaires ironiques sur l'autre et sur son attitude face au sexe opposé sur fond de jalousie ; et le récit pousse à l'extrême leur relation au point de les faire dormir dans la même chambre. Mais, tous deux maintiennent la distance physique et leur relation indéfinissable – compagnons, amis, amoureux secrets – subsiste parce que c'est le caractère charnel et la passion qui sont éphémères par nature. Plus extrême encore est le cas de *Amor de hombre* (Yolanda García Serrano, José Luis Iborra, 1997), dans lequel la protagoniste n'a de contacts qu'avec des hommes homosexuels dont son meilleur ami avocat ; divorcée à la suite de violence domestique, elle désirerait souvent trouver « l'homme idéal », mais elle reconnaît que la tendresse, l'élégance, le soin personnel et la sensibilité des *gays* est précisément ce qui lui plaît. La fin du film montre la protagoniste et son ami

vivant une cohabitation harmonieuse – après plusieurs déceptions – dans une relation asexuelle. Le sexe ne serait qu'une satisfaction ponctuelle, tandis que la tendresse, la camaraderie et l'affection – que l'on ne peut attendre d'un homme « normal » – constitueraient la base d'une cohabitation heureuse en séparant les concepts de sexe et de couple.

Dans certains cas, la relation conjugale est admise si l'homme est vulnérable et reconnaît la supériorité morale de la femme. C'est ce qui arrive dans une autre histoire de *53 días de invierno*, où un vigile, angoissé par la situation économique familiale et par l'arrivée prochaine de jumeaux, commet un vol. Il est alors licencié, quitte la maison, erre pendant plusieurs jours et finit par revenir auprès de sa femme qui l'accepte de nouveau. La réalisatrice montre ainsi clairement que la lucidité de l'épouse affronte mieux la réalité que le caractère impulsif de son mari. Dans le couple de *Mi vida sin mí* (Isabel Coixet, 2002), le mari est un grand enfant dépendant de sa femme qui, tout en étant du même âge que lui, sait mieux gérer le quotidien. Et nous venons de citer le cas du couple protagoniste de *Héctor* et la façon dont l'épouse garde toute sa clairvoyance dans les moments de crise, de sorte qu'Hector finit par accepter sa sagesse, honteux d'avoir été aveugle devant la réalité.

Dans d'autres cas, une relation conjugale « traditionnelle », dans le sens où la femme reste soumise à l'homme, s'achève avec l'anéantissement de l'épouse. Il en est ainsi dans les deux films de Manane Rodríguez : face à la protagoniste libérée de *Retrato de mujer con hombre al fondo* (1997), le personnage secondaire de l'amie, peintre qui a abandonné sa carrière pour se marier et qui a élevé deux garçons qui ne lui montrent aucune affection, finit alcoolisée et se suicide ; dans *Los pasos perdidos*, l'épouse complice de l'ancien militaire tortionnaire, sans personnalité et simple prolongement de la volonté de son mari, finit aussi par se mettre à boire quand on découvre la vérité et que le monde qu'elle avait construit autour de lui s'effondre.

S'il n'existe pas tellement d'espoir de bonheur ou d'épanouissement pour la femme dans le cadre hétérosexuel, cela signifie-t-il qu'elle est vouée à des relations homosexuelles ? En fait, non, car les réalisatrices ont tendance à considérer que l'état idéal de la femme est la solidarité avec d'autres femmes. Le dénouement de *El palo*, avec les quatre « braqueuses » réunies autour de l'argent qu'elles ont obtenu, faisant des projets, mais surtout valorisant l'amitié qui les lie,

en est un clair exemple. Plus explicite encore est le pari de *Entre rojas* pour une société exclusive composée de femmes révolutionnaires, qui incite les protagonistes à dire à un moment donné que « *ceux qui sont dehors – de la prison – sont les véritables prisonniers qui l'ignorent* ». Il s'agirait là de la manifestation d'un authentique état de lucidité et de libération, en compagnie d'autres femmes et dans une communion d'idéaux. La réalisatrice elle-même, Azucena Rodríguez, dans son second film, *Puede ser divertido*, montre comment deux amies se partagent un même homme sans mettre en danger leur amitié qui est ce qui reste vraiment à la fin du film ; *Muere, mi vida* (Mar Targarona, 1996), propose l'alliance de quatre femmes pour éliminer un séducteur ; et *Los baúles del retorno* (María Miró, 1995) parle de solidarité féminine interracial. Mais il existe des situations explicites de lesbianisme, présentées comme le prolongement de la solidarité féminine et comme une alternative viable aux conflits présents dans les relations hétérosexuelles¹⁰⁴ : c'est ce qui arrive, par exemple, dans les deux films de Marta Balletbó-Coll, *Costa Brava* (1995) et *Cariño, he enviado a los hombres a la Luna* (1998), dans *Nosotras* (Judith Colell, 2000), dans *El grito en el cielo* (Dunia Ayaso et Félix Sabroso, 1998), dans *Sexo oral* (Chus Gutiérrez, 1994) ou dans le film déjà mentionné de Pilar Miró *El pájaro de la felicidad*, où la relation lesbienne se présente comme le dénouement naturel suite à une succession de déceptions dans ses relations conventionnelles.

Cependant, nous trouvons l'apologie la plus directe du lesbianisme dans *A mi madre le gustan las mujeres* (2001) des deux réalisatrices Inès París et Daniela Fejermann. Les relations lesbiennes entre jeunes femmes peuvent être étiquetées comme une anomalie rebelle qui doit être rejetée. Mais, si le lesbianisme vient à se manifester chez une femme mature de classe sociale élevée, artiste prestigieuse et, qui plus est, mère de trois filles, alors il est plus acceptable. C'est une des idées centrales que diverses attitudes viennent étayer dans le film : « *nous sommes tous bisexuels*¹⁰⁵ » dit la benjamine, moderne, qui tolère le lesbianisme depuis sa modernité ainsi que le relativisme des valeurs traditionnelles. C'est aussi elle qui chantera la chanson qui donne son titre au film où, dans une des strophes, il est écrit « dans la femme se trouve le plaisir ». « *Le lesbianisme est documenté depuis longtemps, dans les vers de Sapho, qui affirme que plus qu'aimer une femme, elle aime la beauté qu'elle représente* » affirme le

¹⁰⁴ Cruz, Jacqueline, Zecchi, Barbara, (eds.), op. cit. p. 332.

¹⁰⁵ "todos somos bisexuales" Toutes les traductions sont faites par mes soins.

père des trois filles, appuyant le lesbianisme dans une perspective intellectuelle. Une des scènes se déroule dans un local lesbien, en signe de revendication d'une présence sociologique du lesbianisme. « *Moi, en fait, la pénétration ne me plaît pas beaucoup*¹⁰⁶ » avoue la deuxième fille à la maîtresse de sa mère, se démarquant de la sexualité masculine. Elle avoue aussi à son psychologue qu'elle a fait un rêve dans lequel elle se souvient d'une camarade de classe « *dont elle regardait la culotte à cinq ans*¹⁰⁷ », suggérant que l'attraction des femmes entre elles est quelque chose de substantiel et plus ou moins latent depuis la tendre enfance. Le climax du film se produit quand cette deuxième fille embrasse la maîtresse de sa mère, après qu'un rendez-vous avec un homme a de nouveau échoué et alors qu'elle est rongée par l'insécurité, désorientée dans son identité sexuelle et, qui plus est, désinhibée par l'alcool. Une relation lesbienne est la conséquence de l'affinité spirituelle : toutes deux se ressemblent et se comprennent, la spontanéité du baiser est comme une déclaration d'universalité du lesbianisme, qui surgit avec naturel quand deux sensibilités affines coïncident¹⁰⁸.

Il existe des regards moins « militants » sur les relations entre homme et femme. La façon de les aborder d'Isabel Coixet, réalisatrice à succès, est très personnelle, intimiste et sentimentale. Elle n'exerce pas une critique concrète en ce qui concerne les comportements et univers masculins, mais hausse le féminin au point de placer sa protagoniste sur un « autel » où elle reçoit l'admiration, la révérence des hommes. La figure d'une femme qui devient le centre d'attention de plusieurs hommes qui en tombent amoureux ou reçoit leurs confidences est autant récurrente dans ses films tout en restant hermétique ; elle les aide à surmonter leur prostration et disparaît, laissant une trace indélébile sur eux. Dans *Cosas que nunca te dije* (1996), Ann, après une tentative de suicide due à une déconvenue amoureuse, séduit Don, pessimiste existentiel, l'aide à retrouver la joie de vivre et part sans laisser de traces. Dans *Mi vida sin mí* (2002), une autre Ann, qui vient d'apprendre qu'elle a un cancer terminal, séduit le bohème Lee, le soigne de sa mélancolie due à une rupture et disparaît, laissant un regret infini chez Lee, chez

¹⁰⁶ “a mí, en realidad, la penetración no me gusta mucho”

¹⁰⁷ “miraba las bragas con cinco años”

¹⁰⁸ Ce serait une autre histoire de savoir pourquoi la deuxième fille, protagoniste du film, se décide pour une relation hétérosexuelle avec un écrivain : on entrevoit derrière cela la main du puissant et habile producteur, Fernando Colomo.

son mari et chez le médecin qui la traitait. De même, dans *La vida secreta de las palabras* (2005), l'infirmière Hanna, survivante de terribles atrocités de la guerre des Balkans, s'occupe d'un blessé, Josef, sur une plateforme pétrolière, l'aide à se remettre, tant physiquement que psychiquement – tout en écoutant les hommes oisifs qui se trouvent là –, le séduit et s'en va. Si, dans ce film, le dénouement est le rapprochement des deux protagonistes, c'est sans doute dû précisément à une volonté de dédommagement symbolique des victimes de cette guerre. Curieusement, dans tous ces cas, Isabel Coixet utilise la souffrance, la maladie ou la proximité de la mort comme un attrait qui séduit les hommes, dans un singulier exercice d'érotique de la douleur. La façon dont Josef semble s'extasier en caressant les seins de Hanna sillonnés de terribles cicatrices illustre l'idée que la chair, objet de désir, multiplie son attrait – selon Isabel Coixet – quand elle a été lacérée. Dans son film récent, *Elegy* (2008), le vétéran séducteur Kepesh a beau admirer le corps parfait de Consuela et en être jaloux à cause de la différence d'âge, il ne succombe pas au charme de la jeune fille et s'écarte d'elle quand il craint de perdre son indépendance. Mais le retour de Consuela, souffrant d'un cancer du sein et sur le point de subir une ablation, soumet définitivement sa volonté, ce qui donne à penser que le corps qui souffre est beaucoup plus puissant que le corps beau pour captiver l'homme. Même dans sa contribution à la collection d'épisodes *Paris je t'aime*, Isabel Coixet propose l'histoire d'un homme qui est sur le point d'abandonner son épouse, mais qui, en apprenant qu'elle est gravement malade, se met à son service avec une loyauté irréprochable. On trouve également chez Isabel Coixet la convergence de deux *leitmotifs* : faire de la femme une icône admirée en permanence par l'homme – le désir et le sexe n'étant qu'une étape passagère – et se servir de la souffrance comme « appât » qui engage définitivement la volonté de l'homme. Son retrait, sa discrétion sont des manifestations de force car elle ne dépend de personne et n'a besoin de personne pour cohabiter avec cette douleur. Elle se situe dès lors sur un plan différent de celui des hommes – qui souffrent aussi, mais pour des motifs moins concrets ou par leur faute –, et finit par être idéalisé ou devenir un objet de dévotion.

C'est dans cette même ligne, apologie de la « femme idolâtrée » que l'on peut situer le documentaire de Silvia Munt, *Elena Dimitrievna Diakonova : Gala* (2003), qui suit la trajectoire vitale de la muse de Paul Eluard, Max Ernst et

Salvador Dalí. Le personnage que l'on dépeint est une femme dotée d'une très forte personnalité, liée aux débuts du surréalisme, qui ne se plia pas aux conventions sociales, maîtresse de sa propre morale. De plus, elle fut une source d'inspiration essentielle sur l'activité des trois artistes cités ci-dessus. Dans son esprit comparable, Inès París propose dans *Miguel et William* (2007), sur le ton de la comédie, la rencontre de William Shakespeare et de Miguel de Cervantes et la façon dont une jeune fille débrouillarde servira d'inspiration aux deux écrivains. C'est elle qui et donnera de l'élan à leurs carrières. La réalisatrice défend ainsi la thèse selon laquelle le talent masculin n'a guère d'utilité sans la lucidité et la conviction qu'une femme peut apporter ; que le génie indépendant et inaccessible, figure typiquement masculine, n'existe pas en réalité.

La thèse de *Sexo por compasión* (Laura Maña, 2000) peut être qualifiée d'insolite quand elle attribue au sexe une qualité rédemptrice. La protagoniste, Dolores, semble une représentation de Jésus Christ en personne, qui guérit des malades, transforme le cœur de tous les hommes et elle est même poursuivie lorsque sa bonté infinie est prise pour de la méchanceté. Mais la rédemption qu'offre Dolores se produit par le biais de l'acte sexuel : c'est en couchant avec tous les hommes du village qu'elle leur redonne la joie et stimule en eux les meilleurs sentiments. Le dénouement exalte la communauté sexuelle dans laquelle tous les hommes peuvent coucher avec Dolores, toutes les femmes avec son mari, en même temps que les couples se consolident, plus heureux qu'avant et qu'on réproche la jalousie – incarnée par un prêtre – comme le pire des péchés. La réalisatrice situe l'action dans un village intemporel, qui se trouve dans un lieu imprécis d'Amérique du Sud, et elle lui confère une teinte de réalisme magique, éloignant son « paradis » de concorde sexuelle de toute société connue. Au passage, elle laisse tomber une perle féministe au sujet de l'acte sexuel : les femmes du village louent l'attitude de Dolores ... « *porque que seule une femme sait ce qu'est le sexe par compassion.*¹⁰⁹ »

Dans *Tu vida en 65 minutos* (2006), un des rares films novateurs quant aux formes narratives réalisés par des femmes, la réalisatrice María Ripoll s'adonne à la rêverie sur « la mort par extase amoureuse ». Le protagoniste atteint un degré de félicité si intense auprès de la fille dont il tombe amoureux – le jour même – qu'il ne lui reste plus rien à vivre et il meurt, sans une cause concrète qui le

¹⁰⁹ “porque sólo una mujer sabe lo que es el sexo por compasión.”

justifie. Le film a une fin sans doute irréaliste mais cohérente avec le ton du récit, basé sur l'idée de hasard et d'une espèce de jeu continu de références entre les parties. La relation centrale, brève mais intense, se termine à son climax – elle est idéale dans un sens – et, par conséquent, ne pourra être détériorée par le temps, et produit un tel bonheur que le protagoniste peut considérer que sa vie est finie.

Les cas où se produit une fin romantique, ou heureuse dans le sens où elle a pour pivot une rencontre affective réussie entre un homme et une femme, sont assez rares. C'est le cas de *Tengo una casa* (Mónica Laguna, 1995), où quatre jeunes citadins, trois hommes et une femme, se rencontrent dans un bois et où cette dernière décide de s'unir sentimentalement à l'un d'eux. Il s'agit précisément de l'honnête perdant de la vie qui envisageait de se suicider, au lieu d'aller explorer le monde et d'acquérir des expériences propres¹¹⁰. Il convient cependant de noter que, comme cela a déjà été vu, la réalisatrice opte exactement pour le contraire dans son second film, *Juego de Luna*. Chus Gutiérrez, quant à elle, préfère un dénouement romantique tant dans *Alma gitana* (1995)¹¹¹ que dans *Poniente* (2002). Dans les deux cas, les protagonistes masculins doivent passer par un processus de rédemption et surmonter leur égoïsme, ce qui revient à dire que le récit les modèle pour qu'ils cadrent avec les idéaux de justice et d'honnêteté que défendent les protagonistes féminines. La réalisatrice n'en renonce pas pour autant à ses objectifs sociaux : se rapprocher du monde gitan pour affronter le racisme issu de la méconnaissance de ce monde et, en même temps, revendiquer la liberté de la femme dans le premier, et montrer les dures conditions de vie des immigrants africains, soumis à l'exploitation de la part de leurs patrons, dans le second. Cependant, elle n'identifie pas la justice avec le masculin. Elle admet comme possible le processus de rédemption de l'homme et, de ce fait, évoque la possibilité d'une relation affective entre hommes et femmes.

Par conséquent, le cinéma féminin réalisé dans les dernières décennies en Espagne, y compris les exemples les plus nuancés cités ci-dessus, pourrait être considéré comme marqué par la recherche identitaire, en marge des modèles patriarcaux traditionnels qu'il critique. Ce cinéma exalte une indépendance spécifique sur le terrain affectif, là où la femme a été le plus facilement soumise.

¹¹⁰ Dans Camí-Vela, María, *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*, Ocho y medio, Libros de cine, 2005, p. 104, l'intervieweuse valorise/critique ce dénouement comme « non-féministe ».

¹¹¹ Camí-Vela, María, le jugement de la réalisatrice sur la fin de *Alma gitana*, p. 94.

La conséquence immédiate en est le refus radical de la famille en trois volets : comme obstacle à la recherche identitaire, comme structure patriarcale et comme cadre traditionnel de la possession affective de la femme par l'homme. La famille constituerait un obstacle pour trouver la véritable filiation révolutionnaire (*Entre rojas* et *Los pasos perdidos*), conduit au suicide (*Retrato de mujer con hombre al fondo*) ou est détruite dès l'ouverture du film, si la protagoniste est une professionnelle émancipée (*La suerte dormida*, *Para que no me olvides*). Inès París et Daniela Fejermann posent comme postulats des modèles alternatifs de famille dans *A mi madre les gustan las mujeres*, où père, mère et filles ont une relation harmonieuse malgré l'union lesbienne de la mère, et dans *Semen, una historia de amor* (2005), où le protagoniste met enceinte la femme qu'il aime qui, à son tour, sert de mère porteuse à sa sœur. Azucena Rodríguez propose le même scénario d'une maternité sans père dans *Puede ser divertido*. Sur le père, on porte généralement un regard aimable et il est présenté comme un vieillard, un homme vulnérable, absorbé, désorienté et passif puisqu'il ne dérange plus. C'est ce qui arrivait dans les films de Pilar Miró et une telle image se répète dans *La suerte dormida*, *Para que no me olvides*, *Semen, una historia de amor*, *A mi madre les gustan las mujeres* ou *Mi vida sin mí*. Parfois, il meurt et devient une référence pour sa fille, comme dans *Juego de Luna* ou dans *Sin retorno* (Jesús Montejo, Julia Nebot, 2001). Mais le personnage de la mère, elle, suscite plutôt le refus, étant donné qu'il est souvent associé au caractère conservateur des structures patriarcales, voire à des actes condamnables au profit des fils, comme dans les cas de *La Moños*, *Entre rojas*, *los pasos perdidos* où est récupéré le type de mère traditionnel également exploité par Pilar Miró. Il arrive, parfois aussi, que la mère apparaisse comme une rivale pour la fille ou une ombre qui pèse psychologiquement, comme dans *Cuando vuelvas a mi lado* (Gracia Querejeta, 1999) ou *A mi madre les gustan las mujeres*. Généralement, la comédie trouve dans le rite du mariage une cible parfaite à ridiculiser : *A mi madre les gustan las mujeres* finit par un mariage dont le seul objet est de légaliser la situation d'une immigrante tchèque et à la fin duquel homme et femme embrassent les conjoints qu'ils aiment réellement. Dans *Miguel et William*, le marié meurt sur l'autel en apprenant que sa fiancée a eu des relations sexuelles anales avec William Shakespeare. Aussi, dans *Insomnio*, un mariage échoue au dernier moment – à la manière de *Four weddings and a funeral* (Mike Newell, 1994) –, essentiellement

parce que les préparatifs s'avèrent asphyxiants pour le protagoniste ; le prêtre qui donne des cours sur le mariage est ridiculisé sans pitié ; et une des protagonistes, qui vit en couple et vient d'être mère, avoue que « le mariage n'est pas fait pour elle ».

D. Le succès des « outsiders »

Face à cette homogénéité doctrinale, il est frappant de constater qu'un groupe de cinéastes a développé sa propre personnalité et que celles-ci ont été récompensées par un grand succès critique et commercial. La première et la plus présente de ces réalisatrices « outsiders » est Gracia Querejeta. Sa singularité s'apprécie immédiatement de par le fait qu'elle utilise la famille comme élément central de toutes les intrigues de ses films. Le regard qu'elle porte sur la famille est critique, mais pas destructeur. Pour elle, dans la famille, résident beaucoup de secrets, des blessures du passé et des influences pesantes, mais il est possible de réparer le mal sans la décomposer. Il y a d'emblée une minutie formelle qui la distingue de la plupart de ses contemporaines, révélant une volonté de ne pas donner la priorité à la thèse idéologique, mais plutôt à la fin de l'histoire, à la profondeur des personnages et au style narratif. Ses films, aux scénarios complexes et élaborés, revêtent un caractère statique, entendant par là qu'il n'y a pas d'évènements réellement remarquables, mais une continuelle découverte des relations entre les personnages, des traits psychologiques de ces derniers, du conflit existant entre eux et du traumatisme caché qui, révélé aux protagonistes en même temps qu'au spectateur, résout le conflit. Apparaît également le dévoilement progressif d'un tableau auquel contribue les renvois incessants que certains personnages, certaines situations font à d'autres, les échos de certains plans sur d'autres, postérieurs, les détails se répétant ou symbolisant des idées qui parcourent dans le film : presque tout est là, latent, accentué par les *flash-back*, et le déroulement du film conduira le spectateur à le découvrir. Il y a des hommes faibles et des femmes fortes, il y a des conflits dans les relations de couple et un certain pessimisme quant à celles-ci. Souvent les relations choisies sont préférées aux liens du sang. Il n'y a pas de modèle unique de famille, de sorte que les caractéristiques dominantes du cinéma féminin, objet de notre étude, et l'humanité des personnages, leurs peurs et leurs faiblesses offertes à la compréhension du spectateur permettent d'esquiver toute tentation manichéenne

et toute disqualification globale parce que les personnages sont des êtres humains et ne représentent pas les institutions devant lesquelles la réalisatrice se place. Revenant à notre idée initiale, la famille apparaît pour Gracia Querejeta comme une structure imparfaite, mais elle n'est pas intrinsèquement remise en question ; elle est le lien de nombreux conflits, mais, au fond, elle est acceptée.

Le dénominateur commun de tous les films réalisés jusqu'à présent par Gracia Querejeta est la figure du père, soit comme personnage inconnu ou étranger qui finit par être connu ou familier, soit comme une ombre affective qui pèse sur l'épanouissement des protagonistes qui doivent s'en émanciper. Si l'on songe que le père de la réalisatrice, Elías Querejeta a produit des films tels que *El sur* (Víctor Erice, 1983) centrés sur la figure du père ou encore les films de Carlos Saura (*Elisa, vida mía*, 1977) traitant du noyau familial, on peut en déduire la grande influence que ces films ont exercé sur l'œuvre de sa fille. Gracia Querejeta fut qualifiée, après ses deux premiers films (*Una estación de paso*, 1992, et *El último viaje de Robert Rylands*, 1996), comme le meilleur véhicule que son père a trouvé pour réaliser ses films personnels à travers une autre personne. Ce sont des films corrects, élaborés, soignés, mais froids puisque Gracia Querejeta n'avait pas encore une personnalité cinématographique affirmée et semblait influencée par l'œuvre de son père. En revanche, à partir de *Cuando vuelvas a mi lado* (1999), suivi de *Héctor* (2004) et de *Siete mesas de billar francés* (2007), le cinéma de la réalisatrice acquiert plus de chaleur et de personnalité et, sans renoncer à l'héritage reçu, faisant siens un style soigné et l'excellence du travail de scénariste, elle propose ouvertement le dépassement de l'influence paternelle. Il s'agit donc d'un cas de personnalité cinématographique constituée autour des référents cinématographiques et non autour de référents idéologiques, paradoxalement moins auteure que ses contemporaines, pour avoir assimilé – et transformé – l'univers de son père, mais à la fois plus auteure cinématographique, pour avoir considéré le fait cinématographique comme objectif en soi, plutôt que comme le vecteur d'un message. Certes, ce n'est pas le seul cas car Isabel Coixet a également créé un univers filmique personnel, depuis l'acceptation de l'idiosyncrasie *indie* dans *Cosas que nunca te dije* et *Mi vida sin mí* jusqu'au souci de faire de l'aspect visuel une représentation adéquate de la psychologie des personnages dans *La vida secreta de las palabras* et dans *Elegy*.

Il faut par ailleurs tenir compte du fait que, d'une certaine façon, Isabel Coixet est la moins « nationale » des réalisatrices espagnoles au sens où tous ses films sont des coproductions tournées en anglais et qu'elle est autant – sinon plus – en relation avec la société américaine qu'avec la société espagnole. Quant à son univers, il s'avère plus « féminin », plus centré sur le schéma d'un genre particulier de femme dans la droite ligne de Pilar Miró, quoiqu'avec des caractéristiques différentes, voire très différentes. Il est frappant que Gracia Querejeta et Isabel Coixet soient deux des sommets d'un triangle de réalisatrices qui, premièrement, ont consolidé leur carrière avec plus de cinq films ; deuxièmement, ont bénéficié de l'acceptation du public, avec plus de deux cent mille spectateurs par film et dans un cas quasiment le demi-million (*La vida secreta de las palabras*) ; et troisièmement, ont obtenu une bonne critique. Elles ont peut-être démontré ainsi que les valeurs intrinsèquement cinématographiques assurent, en fin de compte, une plus grande adhésion que les valeurs idéologiques. Néanmoins, au troisième sommet, apparaît une réalisatrice fortement engagée idéologiquement, qui a également fait carrière et qui a même dépassé le nombre de spectateurs des deux autres : Icíar Bollaín. La façon dont elle a réussi à susciter l'adhésion du public et à bénéficier de l'estime de la critique sans renoncer à son engagement et à son identité de femme sera l'un des aspects de notre analyse.

E. Spécificité de l'écriture cinématographique du cinéma espagnol de féminin de fin du XXème siècle

La spécificité du cinéma des réalisatrices-femmes espagnoles à partir de 1990 pourrait être liée sans difficulté au contexte sociologique ; car c'est dans une période précise et dans un espace spécifique un temps où la femme tente de se faire une place et de faire entendre sa voix. Ceci, sans doute, suppose une différence avec les réalisateurs du même âge, faisant partie essentiellement de ce que l'on a appelé le Jeune Cinéma espagnol, décrit ainsi en synthèse par l'historien Carlos F. Heredero :

« L'immense majorité de ces cinéastes adoptent des stratégies non sociologistes, fuient comme la peste l'illustration de toute thèse, s'éloignent des ressorts explicatifs, ont

horreur des prétentions testimoniales au premier degré, ne croient en aucune façon que le cinéma puisse aider à transformer la société¹¹² ...»

Mais il faut signaler que cette idée d'une spécificité du cinéma féminin n'est pas acceptée unanimement par les auteures elles-mêmes. Iciar Bollaín a élaboré une réflexion ironique sur ce point, *Cine con tetas*, où elle expose clairement sa position, et celle de la plupart des réalisatrices, sur le « cinéma de femme », position que nous reproduisons partiellement ci-dessous :

« La différence entre les hommes et les femmes réside dans le fait qu'eux sont des hommes et nous des femmes, essentiellement. Ils ont une bite et pas nous. Nous, nous avons des nichons, et pas eux. Nous avons aussi une taille plus marquée et eux moins de fesses (quelques-uns). Et bien que cela paraisse très évident, quand nous nous mettons à faire du cinéma, il se trouve que tout se complique, et alors les médias, c'est-à-dire ceux qui racontent (quelque chose de) ce qui se passe, se grattent la tête et nous demandent, se demandent : « mais deux nichons voient-ils la même chose que le petit cul quand ils regardent à travers la caméra ? On monte d'une façon différente une séquence avec une bite ? Que pense la taille de la bande sonore originale ? Doutes métaphysiques parce que ce n'est pas la même chose de s'asseoir avec deux couilles entre les jambes que sans, que ça soit devant la moviola ou à l'Assemblée Nationale. Mais c'est comme ça, chaque fois qu'il s'agit de faire des films, le doute s'installe¹¹³ ...»

Une des rares opinions discordantes avec ce point de vue vient de la scénariste et réalisatrice, Dolores Payás :

« Il y a des expériences qui ne se mesurent que de l'intérieur, des réflexions qu'il faut faire passer par notre propre corps, pour les assumer véritablement, comme authentiques et non acquises. J'aime beaucoup les hommes (et je passe beaucoup de temps à essayer de les comprendre), mais je ne saurai en fait jamais ce qu'est un homme. Il se peut qu'un jour, je construisse un merveilleux personnage masculin, mais jamais depuis l'intérieur. On ne saisira jamais les replis structuraux. Cependant, je sais qui sont mes amies. Je les connais et les comprends. C'est une perception sûre, presque biologique, épidermique. Je revendique mon écriture comme féminine. Je fais de même avec ma vision du monde. Le genre conditionne, cela ne fait aucun doute. Que l'on en soit plus ou moins conscient est une autre histoire.¹¹⁴»

Et cette même réalisatrice en tire aussi une réflexion sur l'écriture filmique :

¹¹² Heredero, Carlos F., op.cit p. 21.

¹¹³ Heredero, Carlos F., *La mitad del cielo*, Festival de cine español de Málaga, 1998, pp. 51-52.

¹¹⁴ Camí-Vela, María, op. cit. pp. 126-127.

« ... Les hommes maîtrisent bien mieux l'espace que nous et nous, nous maîtrisons bien mieux la communication. Tout ceci est empirique et a un rapport avec les zones du cerveau ... Les grands stylistes du cinéma sont généralement des hommes, ceux qui maîtrisent l'espace avec la caméra. Nous, les femmes, nous nous centrons davantage sur les gens.¹¹⁵»

En résumé, Dolores Payás souligne sans doute ici les subtiles nuances différenciatrices – plus tendances que frontières nettes – du cinéma fait par des hommes et par des femmes, à n'importe quelle époque et en n'importe quel endroit du monde : la construction des personnages – de l'intérieur – et le poids plus ou moins grand de l'équilibre entre aspects humains et aspects stylistiques. Cependant, si le regard de cette génération particulière de réalisatrices va au-delà de ces nuances féminines et entre de plain-pied dans la revendication *féministe*, cela est dû essentiellement au fait qu'elles sont les héritières d'un contexte sociologique très concret. Elles appartiennent à cette génération qui a intégré vigoureusement la nouvelle vie sociale espagnole moderne, avec quelques décades de retard par rapport au reste de l'Europe, et elles ont voulu assumer la responsabilité de jouer un rôle actif dans ce contexte. C'est le cas d'Icíar Bollaín, qui est, d'une certaine façon la plus revendicatrice, sans aucun doute celle qui a su le mieux transmettre son message dans dans chacun de ses films en respectant un équilibre subtil entre des aspects techniques et narratifs, laissant le récit respirer, tout en étant solide et capable d'atteindre le public. Néanmoins, nous éludons le qualificatif « féministe » car, comme le montrera l'analyse développée dans cette thèse, sa revendication est plus profonde qu'une simple réclamation de droit ou de visibilité pour la femme.

III. ICÍAR BOLLAÍN : un cas exemplaire de son époque

Icíar Bollaín est née le 12 juin 1967, à Madrid, fille d'un ingénieur aéronautique et d'une professeure de musique. Elle débute au cinéma en 1982, choisie par Víctor Erice pour être la protagoniste d'un des films mythiques du cinéma espagnol, *El sur* (1983) : elle incarne dans la deuxième moitié du film, Estrella, une jeune fille adolescente fascinée par la personnalité de son père. Puis

¹¹⁵ Ibidem p. 127.

Icíar Bollaín commence à étudier les Beaux-Arts, mais elle abandonne bientôt ses études pour se consacrer pleinement à sa carrière d'actrice. Pendant une décennie, elle joue dans la plupart des films de l'ancien critique de cinéma Felipe Vega – *Mientras haya luz* (1987), *El mejor de los tiempos* (1990), *Un paraguas para tres* (1992). *El techo del mundo* (1995) –, participe à des films « familiaux » réalisés par son oncle Juan Antonio – *Las dos orillas* (1986) et *Dime una mentira* (1993) – et à d'autres films au succès commercial limité ou nul, comme les deux premiers films de Pablo Llorca – *Venecias* (1989) et *Jardines colgantes* (1993) –, *Doblones de a ocho* (1990), de Andrés Linares, et *Menos que cero* (1996), de Ernesto Tellería. De cette première époque, il faut retenir ses collaborations avec des réalisateurs prestigieux, comme dans *Malaventura* (1989) de Manuel Gutiérrez Aragón, *Tocando fondo* (1993) de José Luis Cuerda et, par-dessus tout, le film sur les combattants anarchistes pendant la Guerre Civile espagnole réalisé par le britannique Ken Loach, *Tierra y libertad* (1994). Ce cinéaste, expert, par ailleurs, dans la présentation du mode de vie et des problèmes des prolétaires britanniques, a sans aucun doute exercé une influence sur la thématique et la mise en scène du premier long métrage de la réalisatrice, *Hola, ¿estás sola?* (1995). L'intérêt de celle-ci pour l'écriture, sa participation dès ses débuts à la société de production *La iguana* et sa rencontre avec la réalisatrice Chus Gutiérrez (elle est la protagoniste de son film *Sublet* (1995), sur les expériences d'une étudiante espagnole à New York), ainsi que son expérience comme assistante de réalisation dans *Sexo oral* (1994), l'encouragent à passer de l'autre côté de la caméra en réalisant deux courts métrages, *Baja corazón* (1993) et *Los amigos del muerto* (1994), où précisément Chus Gutiérrez intervient comme actrice.

En 1995, elle tourne son premier long métrage, *Hola, ¿estás sola?*, sur un récit qu'elle-même a écrit quand elle avait vingt ans¹¹⁶ et qu'elle reconvertisse en scénario avec l'aide d'un autre réalisateur, Julio Medem. Participe à cette production *La iguana* et la société de production du célèbre réalisateur de comédies madrilènes, Fernando Colomo. Le film narre les péripéties de deux jeunes filles de vingt ans, Niña et Trini. Au chômage et sans perspectives d'avenir, elles abandonnent leur ville natale et initient une quête identitaire qui les conduira jusqu'aux rives de la Méditerranée, où elles travaillent dans un hôtel comme

¹¹⁶ Camí-Vela, María, op. cit. p. 44.

animatrices pour touristes étrangers, puis à Madrid. Elles y rencontrent un Russe dont Niña tombe amoureuse et font la connaissance d'un serveur d'âge moyen, au chômage, Pepe, qui devient le compagnon de Trini. C'est aussi à Madrid qu'elles retrouvent la mère de Niña, Mariló avec qui Niña a perdu contact lorsqu'elle était toute petite. Cette rencontre les ramène vers la côte où elles travaillent dans l'affaire de Mariló en bord de mer, avant de regagner Madrid, désabusées. Elles n'ont pas atteint leurs objectifs vitaux de départ, mais ont découvert que leur amitié est leur bien le plus précieux. Le film est réalisé dans un style désinvolte, spontané, sans artifices et sans prétentions – avec une caméra de 16 mm, légère, facile à manipuler¹¹⁷ – style qui s'adapte très bien à la description de l'humble quotidien des protagonistes. Il s'agit là d'un reflet des parfaites descriptions des milieux populaires à la Ken Loach. Ce film connut un grand succès auprès du public pendant toute l'année 1996, atteignant trois cent mille spectateurs. Il obtint différents prix à la SEMINCI de 1995 – Meilleur nouveau réalisateur, Prix du Public et Mention Spéciale du Jury de la Jeunesse – et la réalisatrice obtint une nomination pour le Meilleur nouveau réalisateur à l'édition des Prix Goya de 1996.

En 1996, elle publia un livre sur le cinéma de Ken Loach qu'elle admire énormément : *Ken Loach, un observador solidario*¹¹⁸. Elle décrit, durant le tournage du film *La canción de Carla* (1996), comment Ken Loach procédait pour diriger son équipe et les acteurs. Elle considère Ken Loach comme un réalisateur très proche des acteurs¹¹⁹, expliquant d'une manière simple les « situations » et non les scènes ou séquences. Elle décrit dans ce livre une expérience humaine d'un tournage réalisé en Ecosse et au Nicaragua et aussi la trajectoire cinématographique d'un des réalisateurs européens les plus engagés socialement et idéologiquement.

Elle alterne sa carrière de réalisatrice et d'actrice, choisissant avec soin ses projets d'interprétation, souvent sous la direction d'un réalisateur prestigieux : elle intervient ainsi dans *Niño nadie* (José Luis Borau, 1997), comédie dramatique allégorique sur le sens de la vie ; dans *Subjudice* (Josep María Forn, 1998), comédie maladroite sur un grand chef d'entreprise accusé de harcèlement sexuel ; dans *Leo* (José Luis Borau, 2000), sordide drame psycho-social situé dans les strates sociales les plus déprimées de Madrid, qui gagna le Goya du

¹¹⁷ Ibidem p. 45.

¹¹⁸ Bollaín, Iciar, *Un observador solidario*, Madrid, El País-Aguilar, 1996.

¹¹⁹ Interview du 12/06/2010, annexe 6.

Meilleur Film Espagnol et lui valut son plus grand succès comme actrice puisqu'elle fut nommée pour le Prix de la Meilleure Actrice aux Goya, pour son interprétation de Léo, jeune femme qui gagne sa vie à ramasser des cartons et se lie d'amitié avec un vigile. Elle est également présente dans *Nos miran* (Norberto López Amado, 2002), *thriller* psychologique qui obtient un remarquable succès auprès du public en évoquant la para-réalité dans laquelle se trouvent tous ceux qui ont disparu sans laisser de traces, dans *La balsa de piedra* (2003), coproduction dirigée par le Suisse George Sluizer, qui adapte un récit allégorico-magique de José Saramago, sur l'hypothèse que la Péninsule Ibérique se détacherait du continent européen et s'enfoncerait dans l'Océan Atlantique ; et, enfin, *La noche del hermano* (2005), réalisé par son compagnon à *La iguana*, Santiago García Leániz, à son tour producteur des films de Iciar Bollain.

En 1999, elle réalise son second film, *Flores de otro mundo*, dont elle rédige le scénario en collaboration avec l'écrivain Julio Llamazares. La collaboration de celui-ci fut essentielle car elle n'aurait pas pu réaliser cet opus toute seule en raison de sa méconnaissance du monde rural et de ses hommes¹²⁰. Le point de départ en est le phénomène sociologique des « caravanes de femmes », dont l'origine se trouve dans l'expérience menée à bien dans le village des Pyrénées aragonaises de Plan, en 1985, à son tour inspirée par le passage à la télévision du film *Westward the women* (William Wellman, 1951). La réalisatrice évoque l'inertie des sociétés rurales isolées, atteignant presque le niveau anthropologique dans la description de leur mode de vie mais, surtout, dans les histoires croisées des trois femmes protagonistes. Ce film revient sur la question de l'immigration, dans les circonstances vitales compliquées de ceux qui abandonnent leur pays d'origine et viennent en Espagne gagner leur vie. Pendant toute cette période, où les problèmes de la femme immigrante sont fréquemment représentés, c'est sûrement le film qui reflète la situation avec le plus de réalisme, et surtout tout ce qui a trait au pouvoir masculin dans les relations et aux difficultés de faire accepter par la culture traditionnelle ses différences¹²¹. Patricia est une Dominicaine qui a travaillé comme femme de ménage à Madrid, mais sans réussir à régulariser sa situation, et qui s'embarque dans la « caravane » dans l'espoir de pouvoir se marier et faire venir ses enfants avec elle. Marirrosi est une habitante

¹²⁰ Camí-Vela, María, op. cit. p. 46.

¹²¹ Martínez Salanova, Enrique, IX Congreso de Inmigración, Universidad de Almería, 22 de abril de 2005.

de Bilbao qui se décide d'y participer pour tromper sa solitude et son ennui. Milady, elle, est une Cubaine qui atterrit dans la localité, amenée par son amant, l'homme le plus riche du village. Les relations sentimentales de ces trois femmes avec trois hommes du village – Damián, timide et travailleur ; Alfonso, entreprenant bien qu'enraciné dans ses habitudes et Carmelo, capitaliste vorace – serviront à mettre en évidence le choc de mentalités entre ceux qui viennent de l'extérieur et ceux qui sont originaires du village. La réalisatrice a ainsi voulu mettre en évidence l'idée que l'Espagne s'enrichira avec le métissage. Pour elle, la richesse n'est pas l'intégration de l'immigration mais une hybridation particulière qui ne dissout pas la différence. De ce fait, la campagne espagnole est en train de se transformer et, à l'avenir, des enfants mulâtres conduiront à leur tour des tracteurs.¹²²

Un autre choc sera aussi celui entre le masculin et le féminin, présentant trois dénouements différents selon la capacité de l'homme à s'adapter et à respecter la façon d'être de sa partenaire. Le scénario est beaucoup plus soigné que dans le premier film d'Icíar Bollaín, même s'il laisse toute la place à la spontanéité interprétative des diverses actrices d'Amérique Latine et tire parti de la sobriété expressive des gens du village. Le public a plutôt favorablement accueilli ce film – avec trois cent soixante-dix mille spectateurs – et aussi la critique, notamment avec le Prix du Meilleur film de la Semaine Internationale de la Critique au Festival de Cannes de 1999 et la nomination pour le prix du meilleur scénario original pour Icíar Bollaín elle-même – avec Julio Llamazares – à l'édition des Prix Goya de 2000.

Le germe du film suivant, le plus célèbre, *Te doy mis ojos* (2003) sera le court métrage *Amores que matan* (2000), approche plus institutionnelle que cinématographique des cas de maltraitance domestique. Il s'agit d'un intense exercice de recherche psychologique sur les personnages de l'époux violent et de son épouse victime : Pilar décide de quitter la maison en emmenant son fils, après la dernière crise de colère de son mari, Antonio. Tout au long du film, l'accent est mis sur l'appui qu'elle reçoit pour refaire sa vie, sur sa faiblesse face à la stratégie de reconquête d'Antonio et les promesses de changement de celui-ci, promesses qui l'incitent à essayer de cohabiter de nouveau avec lui. Sont également mis en évidence l'échec de la thérapie de rééducation qu'il suit, malgré de timides

¹²² Camí-Vela, María, op. cit. p. 46.

progrès, et les racines de sa frustration comme être humain et comme homme. Puis est décrite la façon dont Pilar surmonte enfin, après une dernière et brutale humiliation, sa dépendance émotionnelle envers son mari et décide de quitter définitivement le foyer pour commencer la quête identitaire. L'inclusion de scènes de thérapie de groupe et les réactions reconnaissables des deux protagonistes et des personnes de leur entourage confèrent un ton réaliste et précis à une histoire dont la vocation didactique est claire : susciter l'identification avec les types décrits et offrir un espoir.

Néanmoins, quand le récit se referme sur l'univers psychique particulier de ses protagonistes, il acquiert une véritable densité cinématographique, conjuguant avec pertinence photographie, mise en scène et interprétations pour s'aventurer sur un terrain abstrait, psychologique, symbolique, avec de nombreuses références à la peinture, ce qui suppose une avancée ou une maturation de la réalisatrice par rapport aux films antérieurs. Ce film fut un des grands succès de l'année de sa sortie et le grand vainqueur de l'édition des Prix Goya de 2004. Il a reçu les récompenses du Meilleur Film, de la Meilleure réalisation – pour Icíar Bollaín –, du Meilleur scénario – pour Icíar Bollaín et Alicia Luna –, de la Meilleure actrice, du Meilleur Acteur, Meilleure actrice second rôle et de la Meilleure prise de son. Il dépassa le million de spectateurs et demeure le film d'une réalisatrice espagnole ayant obtenu le plus grand succès de public depuis *El crimen de Cuenca*.

Dans *Mataharis* (2007), Icíar Bollaín se rapproche d'un genre classique, s'inscrivant dans une lignée de films de réalisateurs masculins, le « cinéma de détectives », pour nous offrir un point de vue insolite, démystificateur. Les protagonistes sont trois femmes qui travaillent pour une agence de détectives et leurs histoires s'entrelacent au cours du film : la plus jeune, Inès, doit s'infiltrer dans une entreprise pour surveiller les mouvements de deux syndicalistes et informer des intentions la direction des travailleurs qui s'opposent à une réforme du travail. Après s'être liée sentimentalement à l'un d'eux, elle acquiert une conscience sociale aigüe et se situe du côté des travailleurs, cessant ainsi d'être au service des chefs d'entreprise qui prétendent les exploiter. La plus âgée, Carmen, vit un mariage mort, sans communication, avec son mari, trouve dans un client – victime d'infidélité – une consolation momentanée et finalement se décide à quitter son mari. Quant à Eva, elle, elle vit angoissée, partageant son temps

entre son travail et sa maison, avec son mari et ses deux jeunes enfants. Elle transpose son attitude inquisitrice à son foyer et traverse une crise conjugale après avoir découvert que son mari a un fils d'une relation antérieure. Mais la compréhension et la solidarité leur permet de surmonter cette crise. Ces trois histoires tournées à Madrid, avec une caméra en mouvement et un montage rapide, selon une technique qui sait transmettre la rapidité du rythme de vie de la capitale, permettent à la réalisatrice de dénoncer les abus dans le monde de l'entreprise, encourageant les travailleurs à se transformer en contrepouvoir. En même temps, ces trois récits lui permettent de faire une recherche sur les relations sentimentales dans un contexte où le travail absorbe l'énergie et le temps, ne laissant guère d'interstices à la vie privée. *Mataharis* apporte de nouvelles nominations aux Goya pour Icíar Bollaín, pour le Prix du Meilleur Réalisateur et celui du Meilleur Scénario Original – aux côtés de Tatiana Rodríguez – et il lui permet de conquérir un nombre remarquable de spectateurs, presque 250 000 – c'est le quinzième film espagnol en 2007 pour la fréquentation – bien que ce film se situe à une certaine distance de ses films antérieurs.

Après ce bref rappel biographique, nous allons aborder les spécificités du cinéma d'Icíar Bollaín. Elles se résument en un clair engagement didactique à qui la réalisatrice offre une description réaliste du monde contemporain par rapport au public et une écriture fonctionnelle et réflexive mais adroite qui ne cesse d'interpeller le spectateur.

A. La fonctionnalité de son écriture cinématographique

Les grands succès du cinéma ont un point commun : ils racontent des histoires. Raconter en images et en sons suppose, en premier lieu, de sélectionner certaines péripéties de préférence à d'autres, puis de les montrer dans un certain ordre et avec un certain degré de clarté, éventuellement en s'inscrivant dans un cadre de présentation, mais à coup sûr en proposant au public un positionnement éthique et esthétique¹²³. L'intensité dramatique est donc un mécanisme relationnel d'implication du spectateur et ne requiert pas le

¹²³ Jullier, Laurent, Marie, Michel, *Lire les images de cinéma*, Larousse, Paris, 2007.

présupposé discutable d'une identification ponctuelle du spectateur au personnage.¹²⁴

C'est ainsi qu'il y a de nombreuses empreintes révélatrices de la présence d'un réalisateur qu'Icía Bollaín évite : il n'y a pas de mouvements de caméra compliqués ni de plans-séquences ; il n'y a pas, bien entendu, d'effets spéciaux – si ce n'est maquillage – ; il n'y a pas d'élaboration visuelle « artistique » au moyen d'éclairage complexe, de distorsions au moyen de lentilles ou de traitement informatique de l'image. La seule exception se situe peut-être dans *Te doy mis ojos*, mais avec la justification évidente d'insister sur le portrait psychologique des personnages. Il est aussi vrai, étant donné les environnements dans lesquels se déroulent les récits, qu'il n'y a pas d'option pour que la direction artistique ait le rôle principal se limitant à refléter avec autant de fidélité que de discrétion le monde physique qui entoure et explique en partie les personnages. Les scénarios privilégient plus la crédibilité des personnages et la vraisemblance des situations que l'élaboration d'intrigues alambiquées ou de soudains revirements propres à surprendre le spectateur. Il n'y a pas un seul *flash-back*, ce qui est frappant, car la réalisatrice semble les éviter volontairement. S'il est possible de faire un reproche, parfois, aux interprétations de ses acteurs, c'est leur excès de spontanéité, mais pas leur histrionisme ni par leur volonté ostentatoire. De fait, les films d'Icía Bollaín n'exigent pas de grands budgets. Certaines décisions techniques, comme l'utilisation de la caméra de 16 mm dans *Hola, ¿estás sola?* ou de la caméra numérique de *Mataharis*, même si elles attirent initialement l'attention du spectateur, sont surtout utilisées car elles s'ajustent bien au ton de l'histoire, à l'aisance juvénile ou au rythme frénétique de la vie dans la capitale. Il n'y a pas de revendication de sa condition d'auteure, au sens narcissique du terme. Il n'y a pas non plus de désir de manipuler le spectateur ni de détourner son attention, ni de le leurrer avec ce qui est spécifiquement cinématographique. Dénués d'artifice, par conséquent, ses films visent la sincérité et la vraisemblance. Mais rien de plus éloigné de l'intention d'Icía Bollaín : le dernier trait de sa personnalité cinématographique et le plus important aussi, c'est sa vocation pédagogique, sa volonté de montrer pour enseigner, de toujours proposer des modèles positifs et de faire déboucher ses récits sur l'espoir. Son écriture cinématographique, par

¹²⁴ Tarnowski, Jean-François, théoricien du septième art, <http://jftarno.free.fr/>, consulté en 2009.

conséquent, est résolument fonctionnelle, au service d'un objectif didactique qui sera développé ultérieurement.

1. Structures du récit et diégèse

Il convient en préambule de cette partie de préciser ce que nous entendons par récit¹²⁵. D'un point de vue opératoire, c'est ce qui permet de voir comment est structuré un film, c'est le réseau distributionnel de situations et d'actions. Le réseau structural des situations et des actions donne forme au récit, à ce qu'il est convenu d'appeler la diégèse.

Dans le récit telle ou telle situation peut engendrer telle ou telle alternative dont on ne choisit qu'une des possibilités. Par ailleurs, ce réseau est soutenu par des personnages qui se définissent dès le départ par un certain nombre d'attributs qui ne sont pas d'essence. Antonio, le mari de Pilar, n'est pas un « prédateur » agressif ou destructeur par nature, Mariló n'est pas une manipulatrice et femme dominatrice par essence. Les mêmes remarques s'appliquent à des personnages comme Carmelo, entrepreneur ou Milady, immigrée cubaine en quête de reconnaissance sociale. L'individu est d'abord défini par sa place dans le réseau du récit. C'est ensuite qu'il peut devenir un paradigme, c'est-à-dire qu'il peut trouver sa place dans une typologie possible (l'exploiteur, la manipulatrice sexuelle ou courtisane, etc...). Mais avec Iciar Bollaín, c'est au niveau du réseau de ce récit que les changements apparaissent.

Dans ce récit, la signification passe aussi par les stéréotypes ou connotateurs que la réalisatrice combat et « pervertit » pour en faire prendre pleinement conscience aux spectateurs ; en cela réside la dimension pédagogique de ses films.

Deux de ses films sont construits sur l'histoire principale de deux personnages qui convergent (*Hola, ¿estás sola?*) ou divergent (*Te doy mis ojos*). Dans les deux cas, l'idée d'évolution des personnages principaux féminins est privilégiée. Ces personnages démarrent dans une situation vitale qui n'est pas enviable puis ils ont opté pour ce qui est moralement correct, en l'occurrence, dans les deux cas, la solidarité : dans *Hola, ¿estás sola?*, les protagonistes Niña et Trini ambitionnent respectivement de prospérer économiquement et de trouver refuge dans une famille. Le récit les conduira à la déception, au désabusement car

¹²⁵ Barthes, Roland, *Sémiologie et cinéma*, in Œuvres Complètes, Tome 1 (1942-1965), Paris, Editions du Seuil, 1993, pp. 1456-1461.

les objectifs sont frustrés et à reconnaître que leur amitié est le sentiment essentiel : elles trouveront l'une dans l'autre ce que ne peut leur donner ni l'argent, ni l'illusion d'une famille. Dans *Te doy mis ojos*, la protagoniste Pilar est émotionnellement dépendante, incertaine et, surtout, elle vit dans l'illusion de reproduire un état de fiançailles comparable à celui qu'elle a connu avant le mariage. Son évolution, tout au long du film, la conduira à retrouver confiance en elle et son autonomie affective en compagnie d'autres amies. Dans les deux films, les protagonistes possèdent, dans leur désorientation par rapport à ce qu'elles doivent découvrir dans la vie, la force suffisante pour provoquer un changement, pour rompre avec une situation insatisfaisante ; et du mouvement naîtra l'apprentissage. Remarquons aussi que l'autre personnage protagoniste de *Te doy mis ojos* prend également une initiative qui pourrait supposer un changement dans sa vie, à savoir suivre une thérapie de rééducation. La reconnaissance d'un progrès dans ce désir de rectifier ses comportements est mise en évidence, mais, finalement, le noyau dur de sa personnalité domine et la perspective de la transformation disparaît. Ce n'est pas un hasard s'il s'agit d'un homme car, pour Icíar Bollain, les femmes sont plus souples et les hommes plus rigides quant à leur propre mentalité et à la décision d'évoluer, de sorte que c'est naturellement que les femmes se trouvent et qu'hommes et femmes se séparent.

Les deux autres films, *Flores de otro mundo* et *Mataharis*, ont une structure chorale avec trois histoires entremêlées, ayant toutes des femmes comme actrices principales. Le processus d'évolution des protagonistes n'y est pas si évident. Ce sont plutôt des personnalités déjà figées par certains codes qui doivent affronter une crise à un moment donné et prendre une décision. La réalisatrice propose, dans ces deux films, trois types de femmes, avec lesquelles une spectatrice hypothétique pourrait s'identifier. La première, celle d'une jeune femme sans trop de conscience morale qui doit apprendre comment fonctionne le monde masculin pour ne pas se laisser corrompre, elle est représentée par Milady et Inès. La deuxième catégorie, celle d'une femme autour de la trentaine, travailleuse et honnête, qui consolide une relation sentimentale en choisissant l'homme qui convient, celui qui accepte la solidarité comme valeur essentielle pour la cohabitation, est une incarnation évidente de l'idéal de la réalisatrice. Elle est représentée par Eva et Patricia. La dernier groupe est celui d'une femme mature, de plus de quarante ans, installée dans les structures et la mentalité masculines

qui n'attend pas le bonheur, mais, au moins, évite de tomber dans les pièges sentimentaux et parvient à être affectivement indépendante. C'est le cas de Marirrosi (*Flores de otro mundo*) et de Carmen (*Mataharis*).

Il faut remarquer que la réalisatrice n'altère jamais la chronologie, n'introduit jamais de *flash-back*, et ne met pas non plus en scène de souvenirs. D'un point de vue temporel, le récit progresse toujours. Ce n'est pas par manque d'occasions car, dans tous ses récits, il est habituel qu'existent des histoires du passé qui réapparaissent dans la vie des protagonistes qui expliquent leur comportement. Mais, ces histoires ne sont pas mises en scène, elles sont simplement mentionnées verbalement, racontées par certains personnages à d'autres. Le récit se caractérise dans ce cas par un enchâssement de micro-récits qui permettent de construire le réseau structural des situations. Ainsi, dans *Hola, ¿estás sola?*, il est important, pour connaître le personnage de Mariló, de savoir qu'elle est séparée de son mari et de sa fille et c'est elle-même qui le raconte à Niña. Dans *Flores de otro mundo*, la vie de Patricia sur sa terre natale et à Madrid, avant d'arriver dans le village, est racontée à deux reprises, par elle-même, à son mari et à la cubaine Milady. Dans *Te doy mis ojos*, Pilar raconte à sa sœur comment Antonio l'a demandée en mariage, en y mettant une charge affective telle que le spectateur voit la scène à travers ses mots, mais, en même temps, il est clair que la réalisatrice est en train d'esquiver le *flash-back*. Dans *Mataharis*, nous découvrons l'histoire d'Iñaqui qui, dix ans auparavant, avait une fiancée qui a eu un enfant de lui. Cette histoire est très importante car c'est à travers des déductions de son épouse, détective, et du propre récit d'Iñaqui que cet épisode essentiel est révélé. Nous pouvons supposer qu'Icíar Bollaín considère les altérations temporelles comme un artifice évitable, comme bien d'autres, et à éviter, pour donner de l'authenticité à son cinéma.

2. Mise en scène ; l'œil qui voit

La réalisation d'Icíar Bollaín soigne surtout la mise en scène, la composition et l'échelle du plan et du montage, visant – sans étalage – à montrer les relations entre les personnages (influence, opposition, entente, collaboration, etc.), à indiquer des sens plus ou moins subliminaux ou à révéler des états d'âme.

Dans *Hola, ¿estás sola?*, les protagonistes Niña et Trini préparent la maison où elles vont vivre (séquence 16), introduisant ensemble un matelas par la

porte et plaçant des draps dessus. Les plans d'ensemble, qui indiquent un effort commun solidaire, s'interrompent à l'arrivée de Mariló et commence alors un filmage en champ-contrechamp, d'opposition entre Niña et Trini. Cette mise en scène de cette manière est l'un des principaux axes du scénario : la façon dont la mère de Niña agit comme un obstacle physique qui tend à séparer les deux amies. Il en va de même dans la séquence 40, quand la philosophie relativiste de Mariló provoque la discordance entre les deux amies, discordance matérialisée par un jeu de champs-contrechamps. Cependant cette opposition entre les deux amies est passagère et les derniers plans feront ressortir leur unité sous forme de plans d'ensemble à la plage montrant les deux amies entrelacées. Au contraire, l'affrontement entre les personnages de Mariló et Olaf, comme représentants de concepts antagoniques, est radical et insurmontable – sans besoin d'échanger un seul mot, les arguments passent au second rôle –, et le récit le souligne dans l'intrigue, faisant que le jeune homme russe apparaît dans la vie de Niña quand elle décide de ne pas accepter l'invitation de Mariló à dîner et disparaît quand Niña décide de prendre part à la petite affaire de sa mère sur la côte. Mais, c'est essentiellement à travers la mise en scène que transparait ce conflit : le jeune homme russe sort du champ quand Niña et Trini commencent à parler de Mariló (séquence 21) et quand Niña montre la robe que Mariló lui a offerte ; quant à Mariló, elle est écartée du toast que porte Olaf (séquence 31b). Un contrechamp à la fin de la séquence 31d montre le dédain de Mariló pour Olaf et celui-ci est le seul qui demeure étranger aux explications de Mariló sur ses projets (séquence 34).

L'opposition entre amour et solidarité est plus subtile, de même que la préférence pour cette dernière, préférence que la réalisatrice affirme dans la séquence 27, au moyen d'oppositions à l'intérieur du champ grâce auxquelles elle choisit quel est le sentiment central à percevoir pour le spectateur. Dans le plan initial, les amoureux Niña et Olaf sont centrés dans le champ mais, quand Trini apparaît, le cadrage est légèrement corrigé pour que ce soit elle le personnage central et qu'on la voie ramasser une casserole et les fruits, après avoir posé une question à laquelle les deux amoureux, pensifs, ne répondent pas. Toujours dans la même séquence, la caméra nous montre Niña qui passe son doigt sur ses lèvres insinuant ainsi un appel à Olaf puis, Trini apparaît par derrière et la caméra bouge pour l'encadrer de nouveau, la convertir une nouvelle fois en protagoniste.

La caméra suit ensuite la jeune femme pendant qu'elle s'approche pour chercher des coussins et une couverture. Le cadrage final de la scène place au centre Niña et Olaf, mais Trini demeure entre les deux, au fond, cependant qu'elle prend congé pour aller se préparer un endroit dans la cuisine où dormir. Bien que le romantisme semble dominer la scène, la réalisatrice se débrouille pour que la caméra privilégie l'attitude généreuse de Trini, donnant, par opposition, la sensation que l'abstraction amoureuse de Niña et Olaf est une forme d'égoïsme.

Un des axes thématiques des films d'Iciar Bollain est la tendance de l'homme à dominer la femme. Lorsqu'elle veut marquer un comportement contraire chez l'homme, elle s'appuie sur la mise en scène : lors de la première rencontre de Niña et Olaf (séquence 17), la mise en scène souligne l'énorme envergure du jeune homme russe et montre Niña « aplatie » contre une porte, en infériorité physique face à lui, mais il se penche, prend Niña et la soulève, la plaçant à sa hauteur, ce qu'il faut interpréter comme une métaphore visuelle qui fait allusion au respect que ressent ce personnage pour la femme, à sa volonté de « l'élever », de la traiter d'égal à égal.

Les exemples de mise en scène hautement significative ne manquent pas : un plan panoramique passe sur les hommes derrière la vitre d'un bar (séquence 30), les disposant comme dans une vitrine, soumis au regard évaluateur de Niña, indiquant que c'est à la femme de prendre l'initiative en choisissant son partenaire, au lieu de se laisser séduire passivement. Un autre plan panoramique, dans la séquence 34, sur une petite tasse suggère une communauté naissante entre les protagonistes. Trini ne fait pas attention – ne veut pas faire attention – à la première insinuation de Mariló à Pepe parce qu'elle descend une planche en bois qui lui cache la vue (séquence 39), symbole de sa « cécité ». Trini parle à la deuxième personne pour prévenir Niña de ses contradictions, comme une conscience (séquence 41).

Les séquences 2, 3 et 4 de *Flores de otro mundo* montrent la rencontre d'hommes et de femmes à un niveau plus profond que le niveau social, à un niveau presque anthropologique, et le filmage s'avère essentiel pour l'illustrer. Les champs et contrechamps sont multiples, des plans de personnes qui regardent et alternant des plans de personnes qui sont regardées, parmi les nouvelles arrivantes dans le village et les hommes qui les reçoivent. La mise en scène insiste ainsi sur la force dominante du regard comme instrument de capture et

d'analyse – telle que l'utilise Carmelo en évaluant les femmes invitées –. Il y a des plans subjectifs qui illustrent un état d'âme, comme l'inquiétant couloir trop étroit d'hommes avec une rose par lequel elles doivent passer, et des plans objectifs qui qualifient un personnage, comme le premier plan de Gregoria, la mère de Damián qui, monté sur l'image et la voix de son fils et de celle qui sera son épouse, révèle son caractère vigilant et autoritaire. Cette mise en scène de superposition a pour but, de la part de la réalisatrice, de bien montrer la méfiance de la mère protectrice qu'est Gregoria. Nous distinguons aussi des plans panoramiques, comme celui qui suit Carmelo pendant la fête, plan qui indique son refus de tout engagement et des plans sur deux personnages – Damián et Patricia – qui suggèrent l'échange et l'accord, par opposition aux champs-contrechamps de Marirrosi et Alfonso, qui suggèrent la séduction-conquête.

Un des moments cruciaux du film est la petite révolte de Damián contre la tutelle de sa mère (séquence 38 b) pour se ranger aux côtés de son épouse Patricia. Il se concrétise dans la planification et la composition : de l'opposition champ-contrechamp entre Patricia, d'un côté, et Damián et sa mère, de l'autre, lui, assis, tête basse – comme s'il avait été réprimandé –, on passe à une opposition champ-contrechamp différente, entre Damián et sa mère, lui, debout en contre-plongée et elle, en plongée, dénotant que le rapport de forces entre mère et fils s'est inversé et que celui-ci s'érige en défenseur de son épouse.

Dans la séquence 14, la façon de placer les personnages, Patricia et Milady, pour une tâche ordinaire – faire une manucure – suffit à révéler leur caractère. Milady est très droite sur sa chaise, avec le bras étendu et la paume de la main vers le bas, comme dans un geste de conquête et d'hommage attendu, et Patricia est inclinée, le regard vers le bas, lui limant les ongles, métaphore parfaite du tempérament travailleur de cette dernière et de l'attitude « aristocratique » de la première. Les plans sont montrés de telle façon qu'ils s'emboîtent les uns dans les autres dans lesquels Milady fait un pseudo cadeau, qui se transformera en dette, à Patricia, ce qui accentue la relation de subordination qui s'est établie entre les deux femmes.

L'utilisation de l'espace et l'échelle du plan de la scène 16 sont également hautement significatives : l'arrivée de Marirrosi dans la pépinière d'Alfonso et leur rencontre sont filmées en plan général, distant, avec un ciel gris comme encadrement, tandis qu'il y a un plan rapproché clair consacré aux plantes de la

pépinière, révélant à quel point Alfonso est près des végétaux et à quel point il est éloigné – spirituellement – de Marirrosi. En même temps, la résistance d'Alfonso est manifeste lorsqu'il quitte l'espace physique de la pépinière et se hâte pour conduire Marirrosi à l'intérieur, marquant ainsi l'enracinement dans son terrain.

Des plans généraux pratiquement identiques dans les séquences 33 et 39 montrent l'association mentale que font Carmelo et Alfonso de leurs partenaires dans un environnement donné. Ces deux séquences nous montrent Milady dans la cuisine et Marirrosi au milieu d'un village abandonné. La première est insérée dans une ambiance domestique – préparant du poisson et écoutant un pasodoble à la radio – et la seconde dans une ambiance rurale. Toutes deux sont seules et affaiblies par l'échelle du plan de demi-ensemble, chosifiées par le regard des hommes. À leur tour, ces plans s'opposent à un plan similaire dans une cuisine (séquence 31) où la présence du groupe de Dominicaines suggère le regard agressif et mécontent de Gregoria face à la force de la communauté.

Le sens du changement de plan dans la séquence 35 est particulièrement subtil : lors de la rencontre entre Óscar et Milady, les plans les cadrent tous deux en train de parler. Cependant, quand Óscar ose lui dire qu'elle lui plaît et qu'elle sourit avec malice, on change, à un champ-contrechamp qui indique qu'ils ne sont plus de simples camarades. Ils cessent d'être ces compagnons, tous deux victimes du « patron » Carmelo, capables de partager un joint – également en plan d'ensemble (séquence 18) –, pour se risquer à un affrontement sur le terrain sentimental, puisqu'Óscar désire être son amant. Dans ce changement de projet affleure donc le concept selon lequel le compagnonnage unit et la relation sentimentale oppose.

La subtilité de la réalisatrice, qui suggère les relations entre les personnages à travers leur façon d'être placés dans le plan, devient maximale dans *Te doy mis ojos*. Des moments spécialement inspirés ont lieu lors de la présentation de Pilar à Rosa (séquence 7). Quand la réalisatrice place d'une part, Ana en position assise derrière Pilar, dans une position forcée indiquant une tutelle sur sa sœur, et d'autre part, Rosa dans les contrechamps, elle oppose moins Pilar à Ana, à l'attitude protectrice de cette dernière, qu'elle ne montre par là que Rosa veut que ce soit Pilar qui décide. De ce fait, Rosa se différencie de l'attitude protectrice d'Ana vis-à-vis de Pilar dans le but que celle-ci élève son estime de soi et qu'elle initie son processus de mûrissement.

À la fête d'anniversaire de la séquence 17, le jeu de placement continue quand Pilar s'exhibe et se cache au regard de son mari, dans une intention séductrice, et surtout quand ils se placent devant le gâteau, leur fils devant, Pilar derrière lui et son mari derrière elle, de sorte que la protagoniste est piégée entre l'enfant et son mari, entre la volonté de celui-ci de la récupérer et l'instinct maternel qui l'amène à veiller sur son fils. Un autre exemple est celui de la séquence 42, quand la position statique de Pilar reflète sa conviction intérieure face à l'attitude physique agressive d'Antonio, de harcèlement infructueux. Elle n'a plus peur des mots et des gestes agressifs de son mari comme c'était le cas dans les scènes précédentes : elle adopte une attitude de fermeté. La réalisatrice compare Antonio à un prédateur qui est frustré car il ne peut terroriser sa victime. En effet, le harcèlement infructueux de la part d'Antonio et son départ final (avec un plan qui montre explicitement comment il s'éloigne) est équivalent à la frustration d'un prédateur dans l'incapacité d'effrayer sa victime.

Les scènes à caractère sexuel méritent un commentaire à part : l'acte sexuel entre les deux conjoints de la séquence 23 symbolise un processus de conquête symbolisé par la position d'Antonio. Initialement, il est derrière elle, comme la harcelant, puis il se place au-dessus, pour la posséder, et finalement, il fait ostentation de sa génitalité, même si elle essaie de couvrir ses organes devant la caméra, démontrant une virilité triomphante. Puis, lorsque, dans la séquence 32, Antonio cherche une réconciliation pour contrôler à nouveau la volonté de son épouse, lui offrant un livre d'art et se livrant à de nouvelles tentatives sexuelles, le plan final la place entre lui et le livre, dénotant un triangle amoureux ou plutôt deux attractions qui opèrent sur la volonté de Pilar, l'attraction sexuelle de son mari et l'attraction artistique du livre. Ensuite, dans la séquence 36, les déplacements de Pilar d'abord devant l'image du tableau de *Danaé* pour finir par se placer devant ce tableau, projetant ainsi l'ombre de Pilar sur le personnage centrale, précisément devant le sexe de *Danaé*, indiquent une identification de la protagoniste avec l'attraction sexuelle de *Danaé* et avec le plaisir qu'elle démontre dans le tableau, flattée par les regards qu'elle reçoit des assistants. En complétant la scène avec la présence d'Antonio, nous avons une scène d'adultère, car Pilar éprouve une certaine jouissance dans son travail, différente mais presque aussi intense que celle que lui procure Antonio.

Il faut également remarquer le filmage de l'autre fête (séquence 25) : champs et contrechamps alternent dans la dispute verbale entre sœurs, pour montrer que Pilar se libère de la tutelle d'Ana ; ensuite, un plan général narre comment Pilar va, avec son fils, chercher Antonio, ce qui signifie le triomphe final de ce dernier : il n'a plus besoin de poursuivre Pilar. Ce plan général représente aussi le regard impuissant d'Ana et du spectateur, souligné par l'insertion d'un plan de Rosa qui voit Pilar partir et regarde Ana, indiquant qu'elle va prendre son relais dans la tâche d'aider Pilar. Par la suite, suivra un premier plan final d'Ana, en pleurs, dont la tristesse est à mettre en relation avec l'attitude de sa sœur. La réalisatrice tire parti de ce plan pour mettre en scène le paradoxe visuel – bien que non conceptuel selon elle, vu son opinion sur le mariage – d'une mariée qui pleure de tristesse à son mariage.

Mais la réalisatrice sait aussi donner du sens aux lieux et aux objets : aussi bien dans la séquence 5 que dans la séquence 30, le hall de l'immeuble et la voiture fonctionnent comme des refuges où se cachent Pilar et son fils respectivement, cependant qu'Antonio reste dehors comme un prédateur à l'affût. Les séquences 12 et 44, complexes, s'articulent autour de deux tenues : la robe de mariée que la mère de Pilar apporte à sa sœur Ana, robe qui provoque des réactions diverses chez les protagonistes, questionnant le concept de mariage ; et le tailleur que doit porter Pilar pour aller à un entretien d'embauche, tailleur qui provoque la colère d'Antonio. Ce tailleur est d'ailleurs placé en franche opposition par rapport à lui, il est présent à tout moment dans le champ, comme un symbole de la tentative d'indépendance de Pilar. Sa destruction signifie pour Antonio la récupération momentanée du contrôle sur la conduite de sa femme. L'identification, enfin, de Pilar avec plusieurs tableaux va au-delà de la scène de *Danaé* déjà évoquée, car le tableau de *La Dolorosa* semble la regarder à nouveau du fait de sa place soigneusement choisie dans le champ (séquence 7) et la façon dont Antonio arrache la page avec la photo de *Las tres Gracias* (séquence 44) augure de la façon dont il déchirera les vêtements de Pilar par la suite.

En réalité, pratiquement dans chaque scène de ce film, la mise en scène ouvre des perspectives de sens. Dans la séquence 1, le rêve de l'enfant, pendant que sa mère s'apprête à réunir les effets nécessaires pour s'enfuir, révèle combien il est demeuré étranger à son drame. Pilar a du mal à le réveiller et la caméra nous montre l'enfant qui se remet au lit et de ce fait, il n'aide pas sa mère

mais entrave plutôt la fuite. Par la suite, dans la séquence 4, le compte-rendu des lésions que tient Ana se superpose à la photo de mariage de Pilar et Antonio, établissant un lien entre la maltraitance et le mariage. Ensuite, dans la séquence 14, la façon dont Pilar regarde et tourne autour du cadeau que lui a laissé Antonio équivaut à la prudence de la proie devant tout ce qui semble un appât. De la même façon, les plans des hommes en séance de thérapie (séquences 13 et 16) les assimilent à des enfants dans un collège, indiquant la nécessité de les rééduquer, ce qui est encore davantage souligné dans la séquence 39, quand Antonio s'assoie sur la chaise qu'occupe normalement son fils pour réaliser la tâche recommandée par le psychologue. Le bois où marchent Antonio et Pilar dans la séquence 20, et où il l'embrasse, insiste sur l'idée du sens du chasseur et de sa proie – Le Petit Chaperon Rouge et le loup –. Par ailleurs, la mère de Pilar et Ana est associée à deux reprises à la mort en vie (séquences 6 et 43) en la montrant devant une rangée de tombes au cimetière. La conversation d'Ana et Pilar dans l'avant-dernière scène a lieu sur un lit, symbole d'intimité et de conjugalité, en même temps que le fils de Pilar et le mari d'Ana dorment, indiquant comment les hommes demeurent étrangers à l'intimité féminine... et la liste d'intentionnalités plus ou moins cachées – qui résultent de l'analyse de la composition et du montage – dans chaque scène serait interminable.

L'utilisation d'une caméra numérique à la main confère une effervescence ou un mouvement à *Mataharis* moins propice à une mise en scène et un filmage lourds de sens. Même si ce choix est en lui-même significatif, il reflète d'un côté la pression et l'accélération épuisantes de la vie à Madrid et, en même temps, fait référence à l'outil principal de travail des détectives protagonistes du film, la caméra numérique. Ce choix est confirmé par la réalisatrice :

« Sur cette ligne, Kiko et moi, avons décidé d'attribuer à l'image un traitement du style documentaire, afin qu'il ait de la fraîcheur, de l'immédiateté et, de même, nous avons décidé de tout filmer caméra à la main.¹²⁶ »

Malgré tout, il existe des repères de sens derrière les détectives : l'affiche de l'espionne Matahari dans l'appartement d'Inès, personnage qui est tout une référence pour elle, a le sens de l'espionne-prostituée, disposée à se vendre dans

¹²⁶ *Mataharis, Guión cinematográfico de Iciar Bollain y Tatiana Rodríguez*, Madrid, colección Espiral, Ocho y Medio, Libros de cine, 2008, p. 93: "En esa línea, Kiko y yo decidimos darle a la imagen un tratamiento un poco documental, que tuviera frescura, inmediatez y decidimos también rodar todo cámara en mano."

son travail. C'est pourquoi il est particulièrement intéressant de voir comment, dans la séquence 54, Inès est mise à distance du poster : le plan initial montre le poster et un chat – symbole de l'esquisse et du faux-fuyant – et le son d'un message téléphonique entendu qui rappelle à Inès qu'elle doit rendre un rapport. Dans le second plan, elle apparaît toute seule, « écartée » par conséquent de tout cela, de sa profession, de ses astuces et de son idéal d'espionne. Ces choix de mise en scène montrent comment son débat intérieur la fait pencher vers une décision morale qui relègue le travail. La démarche décidée de ce même personnage dans de multiples séquences (7, 27, 30, 42 et 46) est essentiellement solitaire, tandis que, dans la séquence 59, Inès se fond dans une foule de passants, révélant qu'elle a rejoint le groupe – qu'elle est devenue solidaire – et qu'elle a abandonné l'individualisme.

Dans ce même film, l'incommunication dans le couple formé par Carmen et Alberto trouve une expression particulièrement habile dans la façon dont la séquence 33 est tournée : il y a deux positions de caméra qui correspondent, d'une part, le légume dont elle s'occupe et d'autre part, à l'ordinateur sur lequel lui travaille, de sorte que le rôle essentiel dévolu aux objets équivaut à dédaigner l'importance des personnages comme cela arrive réellement à chacun d'eux. Concernant cette incapacité à être ensemble, dans la séquence 47, le contraste est parlant, entre le dos svelte de Carmen, nu et sur lequel glisse une chemise de nuit – aux connotations érotiques –, et le dos d'Alberto, courbé sur l'ordinateur portable, symbole de dureté et d'imperturbabilité.

Il est aussi intéressant de remarquer comment la réalisatrice met en scène la présence d'une petite fille, la fille d'Eva et d'Iñaqui : au cours des séquences 3, 19 et 51, seule sa voix se fait entendre avant qu'elle n'entre dans le champ. Dans la séquence 26, c'est encore sa voix, mais elle s'avère décisive pour mettre fin à une dispute. De même, dans la séquence 38, elle apparaît au second plan, légèrement floue, tant l'importance est donnée aux dessins qu'elle fait de la famille plus qu'à sa propre présence physique. Néanmoins, son attitude morale sera décisive dans la séquence 51, où, l'on a enfin un plan rapproché sur elle, de sorte que la petite fille démontre comment la lucidité est également présente grâce à des personnages secondaires. Dans une ligne similaire, il est frappant de voir comment, pendant la dispute de la séquence 44 entre Eva et Iñaqui, les deux

utilisent leur bébé comme refuge face à l'autre, prenant possession de lui comme s'ils cherchaient en lui une auto-affirmation.

Le moment le plus significatif au niveau de la mise en scène a lieu dans la séquence 48, en pleine crise du couple. Eva est allongée dans le salon, avec son visage en premier plan et la tête dans le coin inférieur gauche du cadre, et au fond, debout, flou, se trouve Iñiqui. Eva est réveillée, a les yeux ouverts, elle est sur le dos, et regarde Iñiqui alors que celui-ci reste tranquille et lui, bien que flou, oriente aussi son regard vers elle. La composition du plan montre que les deux personnages, Eva, tournant le dos à Iñiqui, regardent dans la même direction sans qu'ils ne se voient, si bien que ce plan très clair de séparation est néanmoins un début de retrouvailles.



© La Iguana S.L. – Sogecine S.A.

3. Le sens éthique des localisations

Le lieu où se déroule l'action des films d'Iciar Bollaín est lui aussi significatif, comme si la localisation induisait chez les protagonistes certaines attitudes ou une prise de position morale. À la différence des trois films suivants, situés dans un seul village, à ses débuts avec *Hola, ¿estás sola?*, la réalisatrice opte pour une structure itinérante. Ce film démarre à Valladolid, ville d'origine de la protagoniste

Niña, ville qui représente le conservatisme et l'inaction. C'est une ville de personnes âgées, esthétiquement ancienne, où il n'y a qu'une plage de rivière, où Niña ne trouve pas de travail et où son père vit pour sa boutique. Les habitants de cette ville – son père lui-même ou la logeuse de Trini – sont sévères, avec des principes rigides, et où un petit ami pense plus à sa famille qu'à goûter à l'aventure. Quand Trini, elle, résume les motifs qui la poussent à partir à l'aventure en disant « *ça, c'est pourri!*¹²⁷ », elle fait allusion à sa vie, indissociable de l'environnement dans lequel elles vivent. La côte méditerranéenne, où les deux jeune filles atterrissent à deux reprises pendant le film, est tout le contraire : animation, paillettes, terrasses illuminées avec de la musique stridente, plage et hamacs. Cependant, cette côte est présentée comme l'apothéose du capitalisme, un endroit, en été, où les retraités étrangers vont dépenser leur argent. Ceux-ci se promènent avec des vêtements chers mais ringards et cohabitent à cette période de l'année avec beaucoup de gens huppés d'où une certaine superficialité. De même, le commerce saisonnier de cette zone produit assez de bénéfices en été pour permettre à ses habitants de vivre sans travailler le reste de l'année. Entre Valladolid et la côte, entre le conservatisme sociologique et le capitalisme frivole, se trouve Madrid, ville natale de la réalisatrice. La plupart des plans extérieurs sont tournés dans les quartiers périphériques et très peu au centre de la ville, mais la partie importante de l'action a lieu dans l'appartement qu'« occupent » Niña et Trini. C'est la partie la plus familiale et intime du film, et ce lieu est le théâtre de la fraternité, de la modestie et de la sympathie, où elles se débrouillent avec le strict minimum, avec des objets ramassés dans la rue, jetés par les gens. Tout ce qui est matériel est partagé et les deux jeunes filles vivent également en communauté sexuelle, autour du personnage du jeune homme russe, Olaf. Le résultat est un authentique manifeste contre la consommation, le gaspillage et le superflu, qui s'oppose ouvertement aux ambiances de la côte.

Au contraire, à Madrid, la maison ordonnée et propre de Mariló est le lieu de l'exploitation de Trini, qui y travaille comme domestique, et d'une apparente communauté autour d'une fausse prospérité. On trouve également l'utilisation de la technique de filmage de nombreux panoramiques depuis les toits, technique qui est utilisée spécialement dans ce film. Ces panoramiques sont associés à Olaf, non seulement pour indiquer le travail dur et dangereux – et probablement

¹²⁷ “esto es un cutrerío”

clandestin – des immigrants de l’Est, mais aussi pour associer le personnage à un certain idéal « angélique » ou en d’autres termes, à une certaine proximité du ciel. Le dénouement du film est, de fait, le voyage de retour à Madrid, avec une motivation sentimentale concrète, mais c’est surtout la reconnaissance implicite des lieux où les protagonistes ont trouvé la vraie dimension humaine.

Tolède est la seule ville où se déroule *Te doy mis ojos*, mais elle comporte deux zones bien différenciées : un quartier périphérique aux appartements exigus, probablement de la classe ouvrière, et le centre artistique où sont situés les monuments. *En dehors du patrimoine pictural espagnol, l’architecture et le passé historique de la ville impériale tiennent un rôle déterminant dans le maintien de la tradition patriarcale.*¹²⁸ C’est dans la première de ces deux zones que se situe l’appartement de Pilar et Antonio, le « royaume » de celui-ci, où il lâche la bride à sa jalousie, à ses frustrations, à son caractère possessif, à tout ce que la réalisatrice identifie avec ce qui est un comportement masculin façonné par les stéréotypes et les pesanteurs culturelles. Dans la seconde zone, se découvre l’église-musée de Santo Tomé, où Pilar trouve une nouvelle passion, l’art en première instance, et fondamentalement, l’aspect érotique des regards et de la sensation de se sentir désirée quand elle travaille comme guide expliquant des tableaux, ce que la réalisatrice identifie au « féminin ». Dans la séquence 20, quand Antonio et Pilar mettent en scène de nouvelles « fiançailles » devant la rivière, ils prononcent avec un enthousiasme d’adolescents leur désir de quitter la ville. Puis, à la séquence 42, Antonio fait marche arrière, mais elle, lucide, insiste : l’excuse est de s’éloigner d’influences négatives – leurs familles respectives, un travail frustrant –, mais l’esprit du film va au-delà : le lieu adéquat pour la destinée de Pilar n’est ni son quartier, ni le centre, ni le masculin, ni le féminin, mais un lieu éloigné..., concrètement Madrid. Ce lieu est doté d’une nouvelle référence éthique, comme dans *Hola, ¿estás sola?* Il s’agit ici, sans que cela soit mentionné, d’une critique du provincialisme et du traditionalisme de Tolède. Pascale Thibaudeau déclare, en parlant de Tolède :

¹²⁸ Thibaudeau, Pascale, *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995)- A corps perdus, El cine de denuncia social en España: el caso de Te doy mis ojos (Bollaín)*, Feenstra, Pietsie (Dir.), L’Harmattan, Paris, 2006, p. 237.

« La présence de la ville, à travers son patrimoine historico-culturel, arrive à se transformer dans le film en un poids qui asphyxie les personnages et les maintient dans la répétition des schémas ancestraux.¹²⁹ »

Le dernier plan du film montre précisément comment la protagoniste et ses deux amies, collègues du musée (Rosa et Lola), s'apprêtent à quitter Tolède, la caméra s'élevant au-dessus des monts qui semblent enfermer la ville, à destination de Madrid, à la recherche d'une nouvelle vie. Des détails subtils renforcent cette représentation de l'envie de changement de Pilar. Il est à noter que la réalisatrice nous montre l'appartement d'Antonio et Pilar avec les rideaux toujours ouverts, montrant la ville, en particulier quand Antonio déjeune seul dans la scène finale. Mais Pilar, quant à elle, fait le geste simple et quotidien de les fermer. Ainsi, dans la séquence 39, quand Antonio essaie de remplir son journal de bord dans un but cathartique, Pilar fait ce même geste comme si elle voulait protéger son mari de l'influence de la ville. Elle renforce subtilement le rôle négatif de la ville, symbole de ce qui doit être laissé derrière soi.

Le film *Mataharis*, lui, concentre l'essentiel de l'action dans la capitale de l'Espagne, mais évoque trois prolongements spatiaux : à Saragosse, à Peñíscola et dans un village indéfini. Ces trois prolongements sont liés aux amours extraconjugales : à Saragosse, Eva retrouve l'ex-partenaire de son mari, mère d'un fils de lui. À Peñíscola, le photographe pour lequel travaille Carmen obtient la confirmation de l'infidélité de son épouse et, dans le village, Eva recherche le domicile d'une vieille femme, ancien – très ancien – amour d'un vieillard qui a engagé la détective. Ces cheminements dans des espaces distincts renforcent l'identité « pérégrinale » de ces personnages qui sont tous dans une quête identitaire. À la fragmentation de l'espace correspond celle des parcours, des vies.

Dans Madrid même, la réalisatrice tâche de doter de vie les locaux où se réunissent les groupes de travailleurs, comme dans les assemblées des séquences 18 et 41, à la fête du départ à la retraite de la séquence 22, ou dans la salle de concert de la séquence 42, tandis qu'elle décrit avec une extrême froideur la zone d'affaires, avec des constructions gigantesques, géométriques et froides, aussi bien dans la séquence 6 que dans la séquence 30.

S'il est un film où la localisation géographique est beaucoup plus qu'un environnement significatif, jusqu'à devenir le protagoniste du film, c'est *Flores de*

¹²⁹ Thibaudeau, Pascale, op. cit. p. 238.

otro mundo. Le plan final montre l'autobus amenant la seconde vague de femmes qui entre dans le village par le chemin le plus large. Les voix des gens, qui acclament celles qui arrivent, s'entendent mais personne ne se montre si ce n'est les enfants qui courent derrière l'autobus. L'impression visuelle est donc que c'est le village, comme entité physico-géographique, qui reçoit les femmes et se réjouit de leur arrivée. La seconde scène entre Marirrosi et Alfonso (séquence 39) se déroule dans un village vide, mort, tel que le définit Alfonso, parce que les couples de jeunes l'ont quitté, les enfants n'y naissent plus et l'école – le cœur du village – a dû fermer ses portes. Ce sont deux exemples de la façon dont le concept de village, ou de monde rural, ou de campagne, devient une entité avec un esprit vivant comme un personnage supplémentaire qui languit, revit et meurt dans ce film. Cette figure rhétorique correspond en littérature à la « prosopopée » ou « animation ». Le village, comme entité vivante, languit quand ses habitants le quittent et revit quand il en reçoit de nouveaux. Le film admettrait comme point de vue celui du village. Les fêtes des célibataires constituent l'effort pour le revitaliser, le visage aimable avec lequel on reçoit celles qui arrivent. Dans les réunions communales – dont Alfonso explique l'ordre du jour dans la séquence 39 – on dessine les futures rénovations sur la base de construction de piscines, d'ouverture de lignes d'autobus et de subventions ; le silence et la paix du village, le travail et le manque de divertissement qui y président sont sa personnalité. Beaucoup de femmes ne réussissent pas à s'y adapter (Milady et Marirrosi) mais, de temps à autre, il en apparaît une – comme Patricia – qui, en revanche, s'y adapte, engendre un fils et facilite la rénovation de ce lieu. Bien évidemment, les détails de la vie quotidienne du village abondent : les repas dans la cuisine, des plats consistants et peu raffinés ; les chambres aux lits grinçants et aux minces cloisons ; les cours de ferme qui donnent sur la maison ; les toilettes extérieures ; les troupeaux de brebis dans les rues ; les étables. Le bar est présenté comme un lieu de réunion, comme le siège social, où certains villageois regardent le foot, d'où l'on téléphone, où sont vus des films pornographiques, où les photos des femmes de la fête suivante sont vues et revues, ou simplement, où l'on végète. Le tableau continue avec des femmes qui tricotent, portant leur tablier comme un habit religieux ; avec les vieux comme « chœur grec » qui observent et font des commentaires sans intervenir. La télévision est présentée comme la principale diversion, bien qu'avec une moindre variété de chaînes – c'est tout un exploit de

disposer de Canal+ et d'une antenne parabolique –, avec la visite rituelle au cimetière à la Toussaint, ou les stalactites qui pendent des toits en hiver ; les fêtes extraordinaires consistent en des bals populaires sur la place, animés par des groupes qui interprètent des chansons démodées, et, des feux d'artifice qui sont l'objet de la stupéfaction collective. Un des aspects les plus importants du film est, notamment, que le village n'est pas propice aux relations intimes et hors norme : les lits qui grincent et les cloisons minces ne permettent aucune intimité, le manque de chauffage dans les chambres oblige les couples à se coucher avec des vêtements épais, les vieilles mères cohabitent avec leurs enfants et contrôlent leurs mouvements, si bien que la survivance d'une morale obscurantiste et honteuse de la dimension sexuelle, celle que les femmes imposent aux hommes, est liée aux structures physiques et sociologiques du village. Observons que le seul habitant du village qui a l'habitude de voyager, Carmelo, qui va régulièrement à Cuba, se comporte différemment dans un endroit et dans un autre. A Cuba, nous raconte Milady, il est généreux et drôle, tandis qu'au village, il est absorbé par son travail et il s'efforcera de modeler la jeune femme cubaine sur le modèle des villageoises. Mais il a aussi une maison moderne, très différente de celles de ses voisins, située dans les alentours, sur une petite colline, comme si c'était la maison du notable du village. Ces différents lieux sont mis en lumière grâce aux panoramiques du village. Il y a également beaucoup de plans du chemin d'accès et de la plaine qu'il traverse, paysage sobre, austère, qui caractérise la personnalité de ce lieu. Et, en avançant sur la route principale, apparaissent les monts, comme une protection qui rend difficile l'accès aux gens de l'extérieur. Ce n'est pas un hasard si le seul villageois qui s'en va, pendant le film, Óscar, apparaît plusieurs fois sur les toits, avec une perspective visuelle qui s'étend au-delà des limites du village.

B. L'intention didactique ou les divers niveaux d'implication du spectateur dans le récit

L'objectif ultime des films d'Iciar Bollaín est le spectateur, non pas dans un sens commercial ou chrématistique, qui supposerait de le captiver plutôt par le plaisir ou le divertissement, ni dans un sens narcissique, qui consisterait à essayer de forcer son admiration, mais avec une claire intention didactique. La réalisatrice désire l'impliquer dans des récits qui lui sont proches de la vie, de la réalité et de certaines situations. Le développement et le dénouement l'amèneront à réfléchir

sur des sujets d'intérêt général, à porter un regard nouveau sur certaines réalités et, surtout, créeront chez lui la volonté d'agir pour changer les choses. Trois niveaux d'interpellation du spectateur se dessinent. En premier, le niveau global qui ferait référence au mode de narration, choisissant un rapprochement intentionnel de ce que l'on veut en réalité critiquer. Puis un niveau intermédiaire, pour lequel des scènes reconnaissables sont proposées mais sur un fond subversif, scènes dans lesquelles il y a une critique du regard que l'éducation a ancré chez le spectateur et que ce dernier jette par habitude sur la scène. Et, enfin, un niveau plus proche par lequel le spectateur se sent inclus dans la scène jusqu'à se situer à la place d'un ou de plusieurs personnages créant ainsi un genre de transfert et d'identification.

1. La stratégie narrative

Généralement, le public d'un certain niveau culturel, aspirant à plus qu'un simple divertissement, sait tout de suite distinguer les films manichéens. Il repère rapidement dans lesquels certains personnages sont porteurs de toutes les vertus et les autres de tous les défauts, détenant respectivement des objets d'admiration ou de rejet « préfabriqués » par le réalisateur ou le scénariste. Ils n'attirent pas le public car celui-ci les considère comme invraisemblables ou comme de purs artifices au service d'une cause, ou, pire encore, s'ils se reconnaissent dans un des personnages négatifs, les spectateurs peuvent s'opposer à eux. Le succès d'Icíar Bollain prouverait qu'elle ne pêche pas par manichéisme ou qu'elle choisit des stratégies de récit qui l'occultent si bien que son regard semble compréhensif et réaliste envers tous les personnages et toutes les situations. La réalisatrice décrit ses personnages avec réalisme et vraisemblance obtenant ainsi une adhésion du spectateur. En réalité, elle ne manque pas de critiquer, souvent durement, mais, presque dès la première scène, elle situe le spectateur « à l'intérieur » de ce qu'elle va critiquer, en tâchant de lui faire comprendre et sans qu'il sache réellement que c'est cela même qu'elle va critiquer, si bien que sa première réaction est empathique, ne serait-ce qu'à cause de la proximité créée avec l'objet décrit.

Quelqu'un pouvait-il s'imaginer qu'une réalisatrice comme elle allait apprécier le phénomène des « caravanes de femmes », ces voyages de groupes de femmes organisés pour assister à des fêtes des célibataires afin de permettre

à des hommes seuls de trouver une partenaire ? Elle n'hésite pas à représenter dans ses films des aspects de la réalité qu'elle désapprouve. Elle fait débiter *Flores de otro mundo* dans un autocar qui conduit des femmes à l'une de ces fêtes. On les voit de près, gaies, spontanées et, aussitôt, les spectateurs assistent à leur rencontre avec les hommes du village. Les personnages sont identifiables, même s'ils sont anonymes : on reconnaît leurs gestes, on contemple le rituel de séduction presque propre aux adolescents, pendant une longue scène qui emporte la sympathie quasi unanime des spectateurs. Le déroulement postérieur énumère les motivations des uns et des autres, met l'accent sur la solitude et le besoin, fournit des arguments à tous et met en évidence avec une apparente mélancolie le déclin du mode de vie des villages à cause de l'exode rural en s'appuyant sur l'idéalisation inconsciente du village de la part de la génération des spectateurs des années 60, ce village lieu de l'enfance ou de grandes vacances.

Faut-il conclure à une « position officielle » du film compréhensive ou favorable face à des rencontres de ce type entre hommes et femmes ? Le récit fournira des éléments pour la réflexion, au-delà de la pure émotion, en commençant par le destin des personnages. Alfonso se retrouve seul du fait de son incapacité à modifier son mode de vie. Carmelo aussi se retrouve seul pour avoir prétendu acheter l'affection. Marirrosi et Milady échappent à un avenir sombre sous la domination d'un homme, mais leurs fuites respectives sont la démonstration de l'échec de leurs projets. Les hommes du village sont qualifiés plusieurs fois de radins et de cochons. Ils ne pensent qu'à la relation sexuelle et leur aspiration infantile de trouver une partenaire dans les fêtes de célibataires semble vouée au même échec sentimental que celui dont a souffert Alfonso (séquence 53). Le concept même de « fête des célibataires » est implacablement synthétisé dans un plan de cette scène, dans lequel les photos des femmes qui ont écrit pour participer sont mélangées et désordonnées. Ce sont des personnes, avec leurs histoires et leurs frustrations – comme celles des protagonistes que le spectateur a connues –, mais elles sont présentées ici comme des produits sur un marché, dépersonnalisées, soumises à la plus superficielle des analyses de la part d'hommes qui ne savent rien des femmes.

Par conséquent, le récit finit par replacer les caravanes de femmes à leur juste place : *un marché de femmes*, dont pratiquement rien ne peut sortir. Le film détruit ainsi une empreinte difficile à effacer, l'auréole mythico-romantique que leur

origine cinématographique leur conférait. Si le film de Wellman (1952) finit avec la rencontre des hommes et des femmes, le regard porté sur le phénomène des caravanes restant conditionné à la lutte infatigable que les femmes mènent pour atteindre leur destination, *Icía Bollaín*, elle, entreprend pour la première fois de démystifier certains *clichés* du cinéma classique. Elle fait débiter son film à cet instant précis du moment de la rencontre, quand seules comptent les attitudes des personnes, qui détermineront presque scientifiquement le dénouement des relations, refusant de narrer une épopée excitante, mais creuse.

Pourquoi offre-t-elle une fin heureuse à Patricia et Damián, qui d'emblée ont intégré la dynamique proposée, elle en participant à la caravane et lui en cherchant une épouse ? On peut se le demander. Peut-être parce que dans les deux cas, ils prétendaient échapper à leur triste situation, de sorte qu'ils assument la caravane comme une aventure, à la manière dont chacune des protagonistes de *Hola, ¿estás sola?* connaît la séparation avec ses enfants et l'illégalité dans le pays de son choix pour l'une et la dépendance avec une mère castratrice pour l'autre. Peut-être aussi parce qu'ils s'exposent mutuellement leurs motivations avec une franchise absolue, sans tricherie, sur même un pied d'égalité.

Existe-t-il quelque chose de plus cinématographique, populaire, distrayant que le genre policier ? Présenter dès le début *Mataharis* comme un film de détectives pourrait susciter dès le départ l'adhésion du spectateur. Certes, il y a une première subversion avec le choix, comme protagonistes, de trois femmes. Néanmoins, les allusions à la technologie, aux techniques de recherche et d'infiltration et, de façon plus générique, à la complicité avec l'esprit *voyeur* de tout spectateur séduisent, créent un cadre où faire se dérouler le récit dans lequel le spectateur se sent à l'aise. Mais le récit se retourne contre le propre *voyeurisme* offert au spectateur, en démontrant que ce *voyeurisme* a une intention négative : selon les missions confiées, l'espionnage apparaît comme l'outil dont disposent les grandes entreprises pour se tenir au courant des actions solidaires de leurs travailleurs et les boycotter. C'est aussi le recours des conjoints qui ne communiquent pas pour faire face à leurs conflits matrimoniaux. Encore une fois, il s'agit de démystifier les « grands récits » romantiques d'espionnage. La détective doit offrir un service au client, sans aucun scrupule, simplement parce qu'on la paie pour cela – ce qui sera un point subliminal de contact avec la prostitution – et, si elle laisse la déformation professionnelle de tout contrôler envahir le cadre

familiale, elle provoquera un problème de confiance avec son partenaire. L'adoption d'une position morale de la part d'une des protagonistes entraîne l'abandon de son métier. Tout le film remplit un objectif important pour la réalisatrice – comme cela sera expliqué dans les chapitres ultérieurs – qui est celui de s'ériger en critique du regard passif, le regard qui n'incite pas à agir pour changer ce qui doit l'être et ce, depuis le paradoxe de se situer sur un terrain de jeu établi précisément sur ce regard. Mais un tel paradoxe n'existe pas en réalité, c'est seulement une stratégie narrative visant à pousser le spectateur à assumer le problème comme sien, l'intériorisant, de sorte que la critique ultérieure ait la plus grande efficacité possible. Au passage, il situe le métier de détective loin du mythe cinématographique: il n'y a pas de grandes intrigues de corruption à dévoiler, il s'agit simplement de fouiller dans les affaires privées et de violer des intimités.

Il est clair qu'en 1995, un groupe important de la population pouvait s'identifier aux protagonistes de *Hola, ¿estás sola?* Beaucoup de jeunes étaient au chômage et dépendaient financièrement de leurs parents, comme Niña. Dégoûtés et sans perspectives attirantes, beaucoup pouvaient aussi sentir le déracinement familial et considérer la famille comme un idéal et un objectif. Il est donc naturel qu'ils « accompagnent » les protagonistes dans leur souci de prospérer et d'intégrer une unité familiale. Néanmoins, le récit offrira à Niña et Trini la face amère de la prospérité capitaliste et de la famille, leur faisant en outre découvrir, ainsi qu'au spectateur, que l'amitié est la valeur la plus solide à laquelle se raccrocher. Message simple dans un film léger, mais qui révèle déjà, dès son premier film, que la réalisatrice fait en sorte que le spectateur éprouve de l'empathie avec ce qui, plus tard, s'avèrera être négatif.

Dans une optique comparable, l'effort que fait le récit pour comprendre le couple protagoniste de *Te doy mis ojos* est remarquable : dans le cas de Pilar, son éducation traditionnelle faite de patience, l'esprit de protection maternelle, le regret du bonheur des fiançailles, voire le plaisir sexuel que lui donne son mari apparaissent comme les raisons pour lesquelles elle a toléré la maltraitance et pour lesquelles elle essaie de recomposer son couple quand elle voit des signes de bonne foi chez son mari. Dans le cas du mari, la réalisatrice montre sa frustration au travail, les humiliations qu'il reçoit de son frère, son rigide code moral et les tentatives qu'il fait pour changer de caractère, et même un semblant

de réflexion sur lui-même. L'importance accordée également à la thérapie de groupe, les détails avec lesquels sont expliquées les stratégies pour rééduquer des hommes maltraitants ou les conversations avec le psychologue laissent prévoir que le rôle de la thérapie dans le dénouement sera important. Mais, après tant de temps et d'efforts consacrés à livrer l'intimité des protagonistes au spectateur et à les rendre « compréhensibles », il s'avère que le message final du film et le dénouement qui va avec sont que la réponse ne réside pas dans la compréhension, mais dans la rupture directe et brutale : *il ne faut pas* comprendre les motifs de l'homme maltraitant, mais directement le marginaliser ; *il ne faut pas* comprendre les dépendances de la femme maltraitée, mais l'encourager tout bonnement à quitter la maison. En fait, *il ne faut pas comprendre* parce que la compréhension ou l'empathie est un frein pour faire ce qu'il faut faire, pour prendre des mesures drastiques, qui sont les seules efficaces dans la situation en question. C'est pourquoi le paradigme de la compréhension, qui est la psychanalyse, disparaît littéralement dans le dernier tiers du film. De nouveau, la réalisatrice conduit le spectateur sur un terrain où il croit se sentir à l'aise : la générosité de la compréhension envers les faiblesses de ses semblables, où il reconnaît les attitudes et les doutes des protagonistes, pour le sensibiliser et lui ouvrir les yeux.

2. Rééduquer le regard ou la subversion scénique

Une scène ludique, apparemment anecdotique, illustre de la meilleure manière possible la volonté de la réalisatrice de subvertir l'iconographie traditionnelle – principalement cinématographique – pour doter de significés nouveaux des images que le spectateur associe à des sens donnés, celui-ci prédisposé en cela par une éducation à combattre. Il s'agit du simulacre de *striptease* de Trini dans *Hola, ¿estás sola?* (séquence 42). Les premiers gestes, la petite musique qu'elle entonne et le premier vêtement qu'elle commence à enlever créent une morbidité initiale, une attente chez le spectateur masculin. Mais Trini ne va pas offrir son corps aux regards désireux de le posséder et de le dominer, des regards égoïstes, dans le fond, du fait qu'ils réduisent la femme à un objet de désir... C'est même tout le contraire : elle va convertir ce geste – aux résonances claires depuis *Gilda* – en un geste opposé à un acte humiliant pour la femme, car elle commence à distribuer des maillots de bain à ses amis, à partager les

vêtements qu'elle a dérobés, dans une attitude clairement « socialiste ». Ce geste renvoie aussi à des référents cinématographiques comme le mode hilarant qu'avait Harpo Marx d'accumuler ou de se défaire d'un costume après l'autre.

Par conséquent, la réalisatrice convertit l'accent de l'acte égoïste et chosifiant qui observe une femme en la désirant, acte réalisé par le spectateur, en un acte généreux et communautaire de partage ce qui a été obtenu, acte réalisé par la protagoniste. Intentionnellement ou pas, car il s'agit de son premier film, la réalisatrice arrive à synthétiser dans cette scène toute la pensée qu'elle élaborera dans ses films suivants et qui peut se résumer dans cette formule « du sexuel au socialisme ». Mieux encore, le fait de distribuer des maillots non seulement pour elles, mais aussi pour Pepe, finit de subordonner toute marque de genre au caractère communautaire de la répartition, si bien que le masculin et le féminin se diluent dans le social. Trini, une fois terminée la distribution des vêtements, se retourne pour montrer ou offrir une image de séduction en montrant son maillot de bain, bien centrée sur le plan, de face et confrontée au spectateur, cependant qu'auparavant en se penchant, son généreux décolleté a été rendu bien visible. Ce sont des marques de féminité qui rappellent le fond morbide ou *voyeur* de la scène, mais il n'y a pas de nu. Trini semble se moquer des attentes de celui qui regarde et l'aspect socialisant recherché prévaut.

La poésie et le romantisme trouvent aussi une claire démystification, principalement dans *Te doy mis ojos*, à travers des scènes conçues pour émouvoir le spectateur d'une façon lyrique, le leurrant initialement quant aux véritables intentions et avant de le placer ensuite face au sens réel qu'elles cachent. La description profondément ressentie que fait Pilar à Ana sur la façon dont Antonio l'a demandée en mariage (séquence 18) comprend ainsi des détails comme la transpiration des mains, les regards ou le bruit d'une moto, la timidité d'Antonio et sa parcimonie de mots et jusqu'à un clin d'œil complice au spectateur avec un commentaire attribué à Antonio « ce n'est pas comme dans les films », tout ceci mise en valeur par l'expressive interprétation de l'actrice principale. Toutefois, le clin d'œil au spectateur commence à montrer les vraies intentions de la réalisatrice, car elle prévient le spectateur qu'elle ne veut pas qu'il regarde les choses comme s'il s'agissait d'un film. Et la scène est subvertie à deux moments successifs : d'abord, avec le climax « poétique » du souvenir de Pilar, quand les fiancés s'offrent à l'autre une partie de leur corps – thème récurrent dans le film –

comme façon de sceller leur amour, Antonio offrant ses mains, ces mêmes mains qui, dans leur mariage, maltraiteront et terroriseront Pilar : ensuite, avec le contrechamp sur Ana qui baisse le regard, imposant ainsi la réalité du drame de la maltraitance et déplaçant toute dimension romantique. Cette attitude, en effet, entraîne Pilar hors de son souvenir idéalisé, suscitant ce commentaire honteux : « *quelle sottise, non¹³⁰ ?* », résumé de l'avis de la réalisatrice sur ces moments « émouvants » qui semblent masquer la situation concrète et actuelle. Non seulement la victime peut oublier sa condition en se réfugiant dans le romantisme, mais aussi l'agresseur peut aussi cacher ses intentions grâce à un certain sentimentalisme.

Juste dans la scène suivante (séquence 19), Antonio a un entretien avec le psychologue, qui essaie de lui faire extérioriser ses sentiments. Il n'en sort rien d'utile, ni les raisons pour lesquelles son épouse lui manque, ni ce qui lui plaît en elle. Il ne s'étend un peu plus que pour parler du bruit qui accompagne Pilar quand elle bouge dans la maison. Au premier abord, cela semble poétique, il serait même possible de dire qu'Antonio touche le spectateur et fait montre de sensibilité sous son apparence agressive, mais il ne supporte pas la moindre réflexion. On peut valoriser une femme pour son intelligence, sa force, sa générosité, son optimisme, son caractère laborieux, voire son élégance... mais pour le bruit qu'elle fait en bougeant ? Cela révèle, tout au plus, que ce qu'Antonio apprécie de Pilar, c'est simplement qu'elle soit là, sa présence, comme quelque chose qui lui appartient, comme sa possession. Si nous tenons compte du fait que nous venons d'assister au récit évocateur de Pilar sur l'engagement matrimonial et que celui-ci renferme l'affreuse maltraitance, la description d'Antonio n'est qu'un récit « poétique » de plus, qui révèle son incapacité à trouver dans son épouse quelque chose de profond qui l'attire ou qu'il soit capable de valoriser. Il n'y a pas de contrechamp critique du psychologue aux mots d'Antonio – alors qu'il y en a eu un d'Ana aux mots de Pilar –, probablement parce qu'Ana est une figure lucide qui peut se passer de psychologue. Le bruit que fait Pilar est élucidé vers la fin du film, quand la violence d'Antonio contre elle fera qu'elle s'urine dessus et le doux son du liquide représente le versant terrifié – non-poétique – du bruit de Pilar.

Le cadeau, bien qu'il soit parfois le symbole de l'échange romantique, fait l'objet d'une critique qui lui est propre de la part de la réalisatrice. Dans *Hola*,

¹³⁰ «qué tontería, ¿no?»

¿estás sola?, Mariló fait beaucoup de cadeaux, et prodigue sourire et sympathie, mais sans autre but que de prendre le commandement dans le groupe qui s'est formé autour d'elle, prétendant que le cadeau se substitue à la justice du partage. De même, le mode de vie que Carmelo a préparé à Milady dans le village de *Flores de otro mundo* est un cadeau mais, de nouveau, avec la claire intention de dominer la jeune femme et de la restreindre au rôle d'épouse au foyer qu'il désire avoir. Entre les deux immigrantes, Milady et Patricia, il s'établit même une hiérarchie momentanée au sujet d'un cadeau que la première fait à la seconde (séquence 14). Sans cérémonie, comme accoutumé à agir ainsi pour compenser ses crises de colères, Antonio, dans *Te doy mis ojos*, donne un petit paquet à Pilar à travers la fenêtre de la porte derrière laquelle elle se protège. Il le fait pour la convaincre de sortir (séquence 5). Mais c'est dans la séquence 14 que la réalisatrice oblige pratiquement le spectateur à considérer le concept de cadeau différemment : Pilar a trouvé sur le comptoir du musée où elle travaille un petit écrin avec des boucles d'oreille, qu'Antonio a laissé à sa collègue Lola. En l'ouvrant, elle trouve un petit mot disant qu'Antonio va consulter le psychologue et lui demande de revenir à la maison, indiquant bien que le cadeau est fondamentalement un appât. On attire définitivement l'attention du spectateur avec un commentaire de Lola qui, déconcertée par le fait qu'un mari fasse furtivement des cadeaux à son épouse, dit qu'il « *doit être fou d'amour*¹³¹ ». Le contraste entre l'apparence et la réalité est alors très fort parce que le spectateur connaît la vérité, que Lola ignore, mais celui-ci sait que lui aussi aurait employé les mêmes mots qu'elle dans la même situation. Les deux concepts qui semblent se combiner pour composer un tableau sentimental et romantique, « cadeau » et « discret », cachent en fait un autre tableau, ténébreux, qui se résume à « faute » et « manipulation ».

Les regards masculins soutenus, intenses ont traditionnellement eu une forte valeur iconique dans le cinéma. Ce sont les regards propres au héros ou à son opposant, celui des personnages à la forte personnalité, à la virilité incontestable, ayant confiance en eux-mêmes. Les réalisateurs en tirent parti dans les *westerns* pour broser le portrait des protagonistes. Ces regards sont interdits aux personnes plus ordinaires qui, en baissant la tête, reconnaissent qu'elles ne peuvent pas rivaliser avec les premiers. Pour Icíar Bollaín, ces regards vont avoir

¹³¹ "debe de estar enamoradoísimo"

un sens très différent. Alfonso et Antonio vont regarder intensément les femmes mais celles-ci les abandonnent : respectivement Marirrosi (séquence 52) de *Flores de otro mundo* et Pilar dans la scène finale de *Te doy mis ojos*. Elles, au contraire, ne vont pas soutenir leurs regards afin de ne pas être hypnotisées et se sentir dominées. Faut-il en donner une interprétation « classique », de sorte que ce soient eux les êtres sincères, convaincus de savoir ce qu'ils veulent, alors qu'elles semblent être changeantes et égoïstes ? Il semblerait que ce ne soit pas le cas. Le regard fixe et dur est, pour Icíar Bollaín, non pas la manifestation d'une vigueur intérieure – ou si cela l'était, en tout cas, ce serait une qualité sans importance – mais d'une volonté de contrôler l'autre. Alfonso et Antonio usent de ce regard ainsi comme d'un dernier recours pour retenir leurs femmes, dans l'espoir qu'elles soient hypnotisées à leurs yeux ou, en utilisant une similitude également cinématographique, qu'elles demeurent sous leur emprise. Il est révélateur qu'Alfonso, à peine un instant avant que Marirrosi ne monte dans l'autobus qui l'éloignera de lui, lui prenne le visage entre ses deux mains, dans un geste apparemment affectueux – à nouveau, les apparences cachent le contraire –, pour faire en sorte qu'elle le regarde, qu'elle reste captivée par ses yeux, afin qu'elle n'ose pas lui refuser ce qu'il lui demande. Marirrosi et Pilar n'ont pas à rivaliser en virilité avec Alfonso et Antonio, elles doivent simplement leur échapper pour ne pas être dominées, si bien qu'elles détournent le regard adoptant une tactique défensive. Pour faire un autre parallèle, le regard fixe de l'homme viril est « le regard du serpent » qui soumet ses victimes.

3. La mise en scène « inclusive ». Vers un spectateur empathique

Tous les films modélisent un « spectateur idéal », qui coopère au maximum de ces possibilités, qui s'émeut et qui rit aux bons endroits, sans jamais regretter d'avoir acheté son billet¹³². Dans *Hola, ¿estás sola?*, la réalisatrice utilise la technique de l'interpellation directe du spectateur, d'égal à égal, sur un ton humoristique, en accord avec le ton léger du film. Suite à un débat entre les deux protagonistes sur le fait de savoir s'il y a ou non des palmiers à Malaga, la première chose que l'on voit, lorsqu'elles arrivent dans cette ville, au début de la séquence 7, c'est précisément un plan général d'un ensemble de palmiers. Trini entre alors par la droite du champ, revendiquant le fait qu'elle avait raison et

¹³² Jullier, Laurent., Marie, Michel, op.cit. p. 58.

regardant presque la caméra, fixant le spectateur qui, quelques scènes auparavant, se moquait probablement de sa prétention de connaître quelque chose qu'elle n'avait jamais vu. Sous le ton comique, transparaît une revendication du caractère entreprenant de Trini qui, se basant sur des rêves plutôt que sur des certitudes, est disposée à bouger, à changer, à chercher quelque chose de mieux que ce qu'elle a. Parfois, les rêves se réalisent, semble nous dire la réalisatrice, si l'individu décide de les poursuivre et de ne pas tomber dans la paralysie imposée par un réalisme pessimiste.

Les réalisateurs expérimentaux attendent de leur public qu'ils se conduisent d'une certaine façon. Parmi les jeux de positionnement qui fondent le plaisir cinématographique en voici quatre principaux : la participation, la transgression, la connivence et le vertige. Nous ne parlerons pas du vertige car il repose sur l'utilisation de figures audiovisuelles qui sont très en vogue dans les superproductions postmodernes, par exemple une bande son enveloppante, massant l'enveloppe corporelle du spectateur à l'aide de normes infrabasses comme lors de la première séquence du « *Grand bleu* » (Luc Besson, 1988). La participation est plus connue sous le nom « d'identification ». Le spectateur participe à la scène grâce à l'empathie. Elle consiste à imaginer ce que les personnes regardent et à quoi elles pensent¹³³.

Au début même de *Flores de otro mundo* (scène 1), la réalisatrice a déjà recours à ce procédé technique pour « intégrer » le spectateur dans la mise en scène, au moyen d'une voix hors-champ et d'un *zoom* arrière. Il s'agit de la présentation d'un groupe de quatre amies dominicaines, dont l'une est une des protagonistes du film – Patricia –. Elles demeurent sur un plan général distant qui implique d'emblée un regard qui ne distingue pas, qui n'individualise pas, qui les considère comme un tout impersonnel. Des murmures critiques se font entendre comme un bruit de fonds sur leurs images mais la conversation ne peut être captée. Puis une tête envahit le cadrage et un *zoom* avec un léger panoramique fait apparaître au premier plan les femmes qui murmurent, qui insistent, avec une expression de déplaisir, les considérant comme une plaie – « *elles sont partout* » –, montrant ouvertement que les immigrants sont mal vus, perçus comme des « envahisseurs ». Ce point de vue concernant les immigrantes sud-américaines commençait à être habituel en 1999. Par conséquent, les femmes regardant le

¹³³ Jullier, Laurent, Marie, Michel, op. cit. p. 58.

groupe de migrantes sont au début dans la position d'un spectateur assis dans son fauteuil, hors champ, regardant à distance, critiquant en fonction de lieux communs, et le but du mouvement de recul est de forcer le spectateur à affronter cette identification que la réalisatrice propose, comme une provocation : « *Tu regardes, penses et critiques comme ça*¹³⁴ ». Précisant bien où – selon elle – est le spectateur, Icíar Bollaín travaille ici à démonter cette attitude peu réfléchie, à rapprocher les spectateurs des immigrants et à susciter la compréhension et le respect à leur égard. En effet, presque immédiatement, la réalisatrice insère, parmi des plans de femmes espagnoles qui échangent des photos, un premier plan de la photo des enfants de Patricia, puis un plan très rapproché des dominicaines et, finalement, elle permet au spectateur d'entendre leur conversation, sur le déracinement et la séparation. Ceci démontre au public que les drames et les désirs de ces femmes ressemblent à ceux des Espagnoles, soulignant cette humanité que la distance antérieure du spectateur semblait leur refuser. Comme complément, dans la séquence 3, Carmelo et Damián apparaissent en plan rapproché, le premier parlant sur un ton de maître et de confident au second. Puis, les plans suivants de Marirrosi et son groupe ainsi que ceux des Dominicaines sont montrés par la réalisatrice à travers le regard de Carmelo qui, en parlant, semble s'adresser directement au spectateur et, en même temps, assumer ses points de vue. D'un autre côté, ce que raconte Carmelo à Damián correspond bien aux stéréotypes et préjugés des spectateurs en 1999 par rapport aux immigrants. Le spectateur écoute son commentaire machiste sur la facilité avec laquelle les immigrantes s'impliquent dans des aventures sexuelles, lieu commun, également, qui les différencie des réticences des Espagnoles élevées traditionnellement. De nouveau la réalisatrice rompt avec ce lieu commun à travers le comportement de Patricia dans la scène suivante, quand elle refuse certains attouchements. Dans les deux cas, le personnage de Damián est présent, comme observateur ou comme double du spectateur.

Dans ce même film, la façon de présenter la voluptueuse jeune femme cubaine Milady (séquence 8) laisse peu de doutes sur l'intention de la réalisatrice d'interagir avec le spectateur. La réalisatrice montre l'objet du désir après avoir montré qui elle désire : le plan général où l'on observe ses vêtements moulants et son charme provocateur arrive juste après les commentaires « libidineux » des

¹³⁴ "Tú miras así, así piensas y así criticas".

villageois. L'admiration que peut ressentir le spectateur devant sa silhouette est conditionnée par l'attitude préalable des spectateurs internes du récit, étant donné que son regard vient après le leur, et il se sent obligé de se comparer avec les « paysans » du village. S'il veut s'écarter d'eux, il doit contenir son regard chosifiant sur la beauté féminine, ce qui est l'effet recherché.

Un autre moment emblématique de ce processus d'intégration du spectateur dans l'action, lié au même personnage, a lieu dans la séquence 28, lorsqu'est abordée la violence contre les femmes. Milady, après une nuit de bringue sur la côte avec un camionneur, va rejoindre son amant Carmelo. Quand elle est encore à une certaine distance, au premier plan, elle reçoit une gifle qui la jette par terre. Qui la frappe ? Dans le récit, il est clair que c'est Carmelo, mais planifier une claque de cette façon, comme une main anonyme qui émerge hors champ, implique d'associer le spectateur au coup, comme si c'était le spectateur lui-même qui la frappait.

La réalisatrice joue avec une possible envie du spectateur de punir une femme capable de « passer » d'un homme à l'autre sans les scrupules liés à une conception possessive de la relation sentimentale. Cette envie est aussi un lien avec un préjugé commun concernant les immigrantes attirantes, selon lequel elles sont des manipulatrices venant en Espagne pour vivre sur le dos des hommes. Par conséquent, la gifle est conçue comme un désir intime – probablement non avoué – du spectateur. Mais, ensuite, nous observons la violence déchaînée et sauvage de Carmelo, piétinant Milady qui se tord par terre. Cette violence est intolérable pour le spectateur, si bien que celui-ci ne peut que ressentir un sentiment de rejet par rapport aux différentes réactions violentes produites dès le début.

Un autre thème principal de ce film nous permettra d'apprécier le jeu de la connivence unissant l'équipe qui a réalisé le film et le public, sur la base d'une culture commune. Le thème de l'abandon des villages est présenté au moyen d'une technique documentaire (séquence 39), avec un panoramique du haut sur un village inerte et une voix *off* qui décrit la façon dont il a déperissé peu à peu. On parle directement au spectateur. Pourtant, le narrateur n'est pas quelqu'un qui est au-dehors du récit, mais un de ses protagonistes, Alfonso, si bien que la dissonance entre une voix qui semble correspondre à un regard extérieur et un personnage qui, en réalité, se trouve inséré dans le lieu que sa voix décrit

provoque un effet de rapprochement du narrateur et du spectateur, comme si le narrateur sortait de l'écran et se plaçait dans le fauteuil d'à-côté.

La séquence 3 de *Te doy mis ojos* est le moment de la découverte de la réalité concrète de la maltraitance, dans son aspect domestique. Les plans subjectifs d'Ana, la sœur de Pilar, trouvant des indices inquiétants de la dramatique situation de Pilar, l'identifient clairement avec le spectateur et, en effet, quelques-unes de ses attitudes ultérieures paternalistes et rationalistes pourraient susciter l'empathie : le parcours d'Ana dans le vestibule, la cuisine et la chambre, jusqu'au meuble où sont cachés les comptes-rendus des urgences est le parcours depuis la surface jusqu'à la vérité intime des mauvais traitements et le spectateur l'accompagne dans cette découverte. Sa surprise et son effarement quand le mari de Pilar apparaît, parviennent à transmettre au spectateur le malaise ressenti d'avoir violé un territoire privé. C'est précisément l'objectif que recherche la réalisatrice tout au long du film : rapprocher tellement le spectateur de la réalité qu'il n'ait pas la possibilité de l'ignorer, si bien que toute la scène n'est qu'une représentation du processus dans lequel est immergé le spectateur.

Dans le même film, la scène qui montre une séance de thérapie de rééducation pour les hommes maltraitants (séquence 13) commence sur un plan ouvert, d'ensemble, où les assistants sont montrés assis en cercle. Cette structure fermée suggère un groupe exclusif. Cependant, immédiatement, la caméra pénètre dans le cercle et commence à offrir des premiers plans des hommes qui doivent être rééduqués, les alternant d'une manière anarchique et insérant les voix de certains sur les images d'autres. Ainsi, le spectateur se sent au milieu de cette réunion. Si l'on ajoute à cela des arguments justificatifs assez courants au sujet de la responsabilité des femmes dans la tension conjugale – arguments que, beaucoup d'hommes avancent d'une façon détendue et reconnaissent comme raisonnables – l'objet de la mise en scène est ainsi clairement identifié : « *Toi, spectateur, tu appartiens à ce groupe, tu es l'un d'eux, tu penses comme eux, tu peux te comporter comme eux* ». Le contrepoint sera le témoignage du rééduqué qui offre le douloureux revers de ces arguments machistes et cherche – dans une intention didactique – à faire honte au spectateur de les avoir acceptés. Si, dans la séquence 3, déjà citée, Ana assumait la position du spectateur disposé à s'impliquer dans le problème, dans la séquence 12, Antonio sera le visage du spectateur inconscient ou qui excuse l'agressivité de l'homme envers sa femme.

Néanmoins, Antonio devra faire face aux conséquences tragiques que cette hostilité peut entraîner. Et il y a même un moment dans la terrible séquence 44, où Antonio en colère crie à Pilar depuis le bord du champ : « *ce qui te plaît, c'est qu'on te regarde*¹³⁵ », qui semble destiné à confronter le spectateur qui considérerait les femmes comme étant exhibitionnistes par nature à la dimension cruelle de cette pensée.

On peut également évoquer une scène consacrée au spectateur « romantique traditionnel », où l'utilisation de la voix hors champ ne laisse aucun doute sur l'interpellation directe de ceux – peut-être principalement des femmes – qui assument que la femme doit pardonner certains moments de faiblesse sentimentale de son partenaire. La réconciliation de Lola avec son copain (séquence 33) est montrée du point de vue de ses amies et avec le son qui correspond à sa conversation. Voix de ses amies qui, après l'avoir incitée à aller avec lui, elles imaginent le contenu du dialogue de Lola avec son fiancé en attribuant à celle-ci une tiède résistance et à lui une trompeuse dévotion pour elle. C'est toute la culture sentimentale populaire qui s'exprime, par la bouche de ces amies qui, à leur tour, subodorent la réconciliation hors champ. Mais l'expression finale d'amertume de Pilar, s'identifiant avec la faiblesse de Lola et ressentant qu'elle-même a vécu cette situation, provoque chez elle une vraie prise de conscience. Son expression finale montre le leurre dont ont souffert ces femmes qui se sont laissés séduire par cette mentalité « romantique ».

Si la place du spectateur est importante dans *Te doy mis ojos*, elle l'est peut-être plus encore dans *Mataharis*, où l'un des ressorts narratifs est l'observation. D'une certaine manière, c'est le film d'Iciar Bollaín qui interpelle sans commune mesure le spectateur. Non seulement elle interpelle le spectateur d'un point de vue professionnel, contre les abus auxquels il peut se trouver soumis de la part de ses chefs ou comme sujet domestique qui doit s'impliquer dans une relation affective et dans l'organisation du foyer, mais surtout comme individu qui *regarde*.

Le film s'ouvre et se clôture avec des activités d'espionnage, la raison d'être du travail des trois protagonistes étant de fouiller dans les vies des autres, mais il y a confusion à plusieurs reprises entre le spectateur cinématographique avec le spectateur interne. Ainsi, le plan initial de la séquence 12 montre-t-il un téléviseur

¹³⁵ "lo que te gusta es que te miren"

diffusant des images filmées d'une filature qui prouvent une infidélité, présentées à une femme mature. La séquence 34, qui montre à nouveau la certitude d'une infidélité, atteint son point culminant dans le regard du photographe trompé sur sa femme et son amant qui se déshabillent pour entrer dans la mer. Dans les deux cas, au-delà d'une découverte concrète, le « masochisme du *voyeur* » ou, l'incapacité à détourner le regard de ce qui lui fait mal, est mis en évidence. Dans la séquence 32 déjà, le photographe – profession non choisie au hasard, mais relative à l'observation – veut convaincre Carmen de lui permettre de l'accompagner pour surveiller son épouse, disant qu'il veut « seulement regarder, seulement regarder ». Puis, dans la séquence 43, à la question que lui pose Carmen de savoir s'il a parlé avec sa femme pour arranger ou éclaircir la situation, il avoue qu'il « ne sait pas comment faire ». Le regard sans action, le fait d'être spectateur sans se décider à intervenir, est une idée qui parcourt tout le film, comme la dénonciation d'une attitude caractéristique du spectateur averti. Il semblerait qu'après avoir poussé le spectateur à regarder les immigrantes avec un regard nouveau, l'avoir obligé à prendre conscience douloureusement de la maltraitance ou avoir ridiculisé le regard « chosifiant » sur la beauté féminine, Icíar Bollaín ait décidé de faire un film en opposant le regard et l'action. Le paradigme à rejeter est celui de ceux qui ont recours aux détectives parce qu'ils ne sont pas capables d'affronter ouvertement leur vie et le paradigme positif serait la détective, Inès, qui passe de l'espionnage mercenaire à un engagement sincère auprès des travailleurs. L'objectif de la stratégie de la réalisatrice est la mise en scène qui inclut le spectateur. Il s'agit de le faire renoncer à certains clichés et préjugés afin qu'il prenne conscience et s'implique.

C. Une vision critique de la réalité: à la recherche de nouveaux modèles entre hommes et femmes

Même si les films d'Icíar Bollaín admettent un classement générique par exemple, *Hola, ¿estás sola?*, pourrait être défini comme une comédie et *Te doy mis ojos*, comme un drame psychologique, l'élément fondamental pour organiser n'importe lequel de ses récits est le réalisme, l'attachement à la vie de tous les jours. Les signifiés inhérents à chaque scène peuvent être variés et même pénétrer plus en avant dans le symbolique, mais la matière première pour construire chaque situation est le quotidien.

Il n'est pas demandé au spectateur d'accepter des règles du jeu étrangères à son expérience habituelle – par exemple, le hasard n'est pas privilégié – ; on ne le surprend pas avec des événements inattendus, il n'y a pas omniprésence de l'auteure réalisatrice – au moins évident – à partir du scénario allant dans le sens du fatalisme ou d'une fin heureuse. Ceci est remarquable par rapport au cinéma moderne dans lequel les réalisateurs, soit cherchent des intrigues complexes et palpitantes pour accrocher le spectateur, soit créent leur propre univers « d'auteur », avec des règles narratives originales ou une façon de regarder matérialisée sous la forme d'images artificielles. Même « l'hyperréalisme », ou construction du récit sur la base du détail et à une distance minimum de l'objet montré, tient plus du pari stylistique que de la fidélité à la réalité. Hormis chez Ken Loach, dans sa trilogie *Riff-raff* (1991), *Ladybird, ladybird* (1993) et *Raining stones* (1993), ainsi que dans un film ultérieur, *My name is Joe* (1998) ou *Sweet sixteen* (2000), on ne peut guère trouver de cas de loyauté au réalisme comparable à celui d'Icíar Bollaín.

En plongeant dans les films des réalisatrices espagnoles de sa génération, il n'y a pas non plus de proposition similaire, car la dénonciation sociologique habituelle et la subversion de genre respectent l'ingrédient de l'extraordinaire – par ailleurs, courant au cinéma – en matière d'arguments, d'ambiance ou de typologie, si bien qu'il n'y a aucune objection à ce qu'un crime soit le moteur de l'action, que celle-ci se déroule au Siècle d'Or ou que tous les personnages soient homosexuels. Isabel Coixet ou Gracia Querejeta, qui ont créé un univers propre, constituent néanmoins une exception.

Marginaliser l'extraordinaire est un pari risqué, derrière lequel est latente la volonté de la réalisatrice d'en appeler directement au public, sans déguiser sa proposition en divertissement, ce qui affaiblirait l'efficacité de l'interpellation et permettrait au spectateur de se dérober. En d'autres termes, de ne pas se sentir concerné par le récit. Ces prémices ne semblent pas favoriser la connexion avec le public, enclin à l'évasion plutôt qu'à la représentation mimétique de la réalité. L'instinct subtil d'Icíar Bollaín pour entrer en résonance avec les préoccupations sociologiques de son temps est peut-être sa valeur la plus sûre pour gagner la fidélité d'un public, ni abruti par le cinéma direct sans nuances, ni intellectuel, ni assez dogmatique pour communier sans réserve avec des propositions fortement idéologisées. Comme nous l'avons déjà mentionné précédemment, elle montre du

doigt le principal problème social de l'année 1995, c'est-à-dire, le chômage des jeunes et ses conséquences sur leur maturation ; elle anticipe l'impact social de l'immigration quand le pays initie sa reprise économique, elle crée une œuvre qui, non seulement, se fait l'écho de la maltraitance, mais devient emblématique dans la prise de conscience de ce phénomène social, et quand la prospérité économique a considérablement réduit le taux de chômage, elle lance un avertissement sur la qualité de l'emploi et l'exploitation du travailleur. Ses quatre films révèlent qu'elle est la grande chroniqueuse de son temps car elle est le témoin d'une époque, la sienne.

Ce serait une option raisonnable d'étudier son œuvre dans une perspective purement sociologique, en analysant ce qu'elle nous transmet des individus, des mentalités et des ambiances de son temps et, de plus, ce qu'elle propose pour les modifier. Mais, bien qu'intéressante, ce serait une perspective limitée tant il est vrai que l'on peut reconnaître des inquiétudes et des messages qui imprègnent le panorama social et qui le dépassent largement, signalant un nouveau modèle – disons, anthropologique – de relations entre l'homme et la femme. Précisément, certaines « erreurs » dans la vraisemblance des récits sont des portes ouvertes sur des signifiés allant au-delà du sociologique. Par exemple, un fait essentiel dans le déroulement de l'histoire racontée dans *Hola, ¿estás sola?*, est la disparition du jeune homme russe appelé Olaf. Si Niña ne peut pas le retrouver, c'est parce qu'elle ignore tout de lui, en particulier, son lieu de travail, mais est-il vraisemblable qu'après avoir vécu avec lui pendant un certain temps – au moins plusieurs semaines – pendant lequel le Russe a commencé à s'exprimer en espagnol, Niña n'ait pas appris – personnage qui apparaît dans le récit comme plein de ressources – son nom et n'ait pas réussi à savoir où il travaille ? On peut supposer, par ce détail que la réalisatrice veut ajouter au profil du jeune homme russe, homme qui vient du monde communiste pour travailler dans le secteur de la construction, généreux et aimable, un certain halo d'« idéalité masculine » qui renvoie au niveau des concepts plus que des réalités. C'est-à-dire que cette idéalité est seulement possible sans nom, sans passé, sans projets d'avenir, voire sans cohabitation.

La description du village où se déroule *Flores de otro mundo* montre le retard social de la communauté jusqu'à un point au-delà du vraisemblable. Il pourrait s'agir d'un village type des années 70, mais qui s'avèrerait sans aucun

doute exceptionnel en 1999. Pas un seul ordinateur n'est montré, par exemple, et Alfonso – apparemment un homme d'origine urbaine – remplit ses livres de compte de façon artisanale. Les seuls téléphones visibles se trouvent dans le bar d'Aurora, de sorte que c'est là qu'Alfonso reçoit l'appel de Marirrosi – comme s'il ne l'avait même pas chez lui ! –, et dans la maison très moderne de Carmelo. Le téléphone portable que sort l'amie de Patricia chez Damián est considéré par la mère de ce dernier comme un élément intrusif et agressif. Seul Carmelo possède une antenne parabolique et Canal+, ce qu'il exhibe comme un signe de réussite matérielle. Il est possible de deviner la volonté délibérée de la part de la réalisatrice de créer une ambiance spécialement attardée et isolée, qui fonctionne à un niveau symbolique comme un lieu très connoté – ou comme modèle social où le machisme se forge – et à la fois comme une métaphore d'un pays dont la mentalité est arriérée et conservatrice.

L'incipit intense de *Te doy mis ojos* fait que le spectateur ne s'aperçoit pas d'une invraisemblance flagrante : où se trouve Antonio pendant que Pilar prend ses affaires, son fils et quitte la maison au milieu de la nuit ? De fait, il n'apparaît que le lendemain, pour surprendre Ana pendant qu'elle récupère des affaires de sa sœur et de son neveu. Le sens de cette « absence » est clair au niveau symbolique : le départ de Pilar est une fuite en cachette, à opposer au départ digne de la maison qu'elle assume dans la scène finale, et la rencontre avec Ana sert à renforcer le caractère d'invasion de l'intimité de la part de celle-ci et du spectateur. Par ailleurs, la façon dont Pilar est excitée devant les moindres caresses de son mari (séquences 5 et 32) ou devant les prolégomènes de l'acte sexuel (séquence 23) est surprenante mais n'oublions pas que Pilar est une femme maltraitée. Elle garde toujours l'espoir de retrouver le mari avec qui elle a été fiancée et qu'elle a épousé. Il n'est pas pensable qu'Icía Bollaín soit d'accord, ou considère comme réaliste, la représentation cinématographique habituelle de l'orgasme féminin – critiquée par la réalisatrice Dolores Payás dans des termes aussi directs que « *un monsieur pénètre une dame et aussitôt, oh miracle !, elle se met à avoir un orgasme*¹³⁶ » –, mais c'est plutôt qu'elle veut souligner la composante masochiste de la personnalité de Pilar, la façon dont chez elle la peur de son mari agit comme un excitant, de façon à ce soit un miroir où puissent

¹³⁶ Camí-Vela, María, op. cit. p.125.

se reconnaître les femmes qui jouissent des comportements virils et possessifs des hommes.

Mais plus frappant encore est le climax de la séquence 44, où Antonio, en colère à cause du départ de son épouse se rendant à un entretien d'embauche, déchire ses vêtements et l'exhibe nue sur le balcon de leur maison. Cette scène pourrait être considérée irréaliste mais la réalisatrice, avant de tourner ce film, s'est renseignée auprès d'associations et d'organismes publics qui lui ont décrit de multiples scènes humiliantes pour les femmes maltraitées¹³⁷. Ainsi, Antonio aurait pu déchirer la robe de Pilar, avec lequel il passe toute la nuit au salon, avant qu'elle ne la mette ; il aurait pu s'attaquer directement à l'intégrité physique de Pilar, pour détruire ou marquer ce corps car l'idée qu'il est regardé de tous le perturbe profondément. Et cependant, il fait quelque chose de beaucoup plus subtil : détruire l'illusion même d'être regardée en soumettant Pilar à une expérience traumatisante d'exhibition de son corps. Il convient de reconnaître ici non pas une expression réaliste de violence de la part de l'homme maltraitant, mais la mise en scène d'une idée que la réalisatrice avait envie de transmettre, à savoir, forcer Pilar à surmonter l'« érotisme du regard » qui l'avait captivée par des moments, comme lors du tableau de *Danaé*.

Dans le film *Mataharis*, le problème familial qui se pose au couple, Iñaki et Eva, qui s'occupe de ses enfants en bas âge quand ils tombent malades, a une solution : une femme de ménage. Il n'est pas réaliste qu'en 2007, un couple de professionnels n'ait pas prévu la situation qui se présente à eux : la dernière chose à faire est de manquer au travail ou d'amener un enfant malade au bureau, c'est pourquoi qu'il est généralement fait appel à une employée de maison. Pourquoi la réalisatrice-scénariste ne mentionne-t-elle pas cette solution ? Une explication serait qu'il faut conserver les salaires intégralement, donc ne pas faire appel à une aide extérieure, pour investir dans cette maison qu'ils envisagent d'acheter, ce qui serait une critique dissimulée de la surconsommation. Néanmoins, il n'est pas logique alors que quiconque qui a besoin de deux salaires prenne le risque de perdre son travail pour absentéisme. Une autre explication, de nature idéologique, aurait à voir avec le refus du concept même de femme de ménage comme quelque chose de servile, mais en aucune façon, Eva et Iñaki ne semblent avoir ces scrupules. Il semblerait plutôt que la réalisatrice veuille

¹³⁷ Interview accordée par Iciar Bollain le 12 juillet 2010 à Madrid.

analyser le personnage de la *superwoman* et le choc qui se produit dans les affaires domestiques entre l'homme et la femme. Elle semble vouloir montrer comment l'« hyper-efficacité » d'Eva, attentive à la fois à sa maison et à son travail, dégénère en acceptation d'un pouvoir, en contrôle et emprise sur tout ce qui arrive au foyer et en intrusion dans l'intimité de son mari. Et c'est dans ce film que nous trouvons le seul personnage « non réel » : le mari de Carmen, Alberto, qui est plus une icône d'incommunication qu'un homme absorbé par son travail. La dénonciation de la situation de « solitude partagée » – due au fait le couple privilégie le travail face aux relations personnelles – dans laquelle vivent beaucoup de couples matures qui n'ont plus rien en commun, favorise le portrait de ce personnage au bord de l'autisme. Dans tous les cas que nous avons mentionnés, la signification du récit passe par les stéréotypes.

Ces exemples prétendent mettre en évidence que le réalisme suscite une réflexion qui parcourt d'une façon souterraine le schéma social : cette réflexion est essentiellement liée aux relations interpersonnelles, et dénonce toute forme de « sexualisation », valorisant la libération féminine à travers la solidarité. Par conséquent, il est possible d'articuler une analyse profonde de la filmographie d'Icía Bollaín autour de l'affrontement du masculin et du féminin et de la façon dont le dépassement de ces deux catégories pour accéder à la « solidarité asexuelle » est la meilleure destinée possible pour les hommes et les femmes, particulièrement pour ces dernières, dont la discrimination proviendrait directement de la dynamique d'opposition entre le masculin et le féminin.

Partie 2

LE MASCULIN OU LA VOLONTE DE PUISSANCE

I. L'HOMME DANS SON ENVIRONNEMENT

- A. L'éducation de l'homme traditionnel et l'entourage conservateur
 - 1. La rééducation est-elle possible ?
- B. Relation hiérarchique avec la femme
 - 1. Protéger la femme faible
 - 2. Motivations pour soumettre la femme
 - 3. La réclusion de la femme
 - 4. Le mariage
 - 5. L'inexpressivité comme déni
- C. Le manque d'implication affective de l'homme moderne
- D. L'idéalisation du père

II. LE CAPITALISME COMME PROJECTION SOCIALE DU MASCULIN

- A. Portrait implacable du monde capitaliste
- B. Le capitalisme : exploitation et proxénétisme
- C. Antidotes contre le capitalisme
- D. Le châtement du capitaliste

III. LE PREDATEUR DANS L'INTIMITÉ

- A. Le harcèlement
- B. La capture
- C. Le mariage comme légalisation de la capture
- D. Le regard
- E. L'approche différente de la relation homme - femme dans *Hola ¿estás sola?*

■ Partie 2. LE MASCULIN OU LA VOLONTE DE PUISSANCE

Les instincts et les archétypes constituent l'inconscient collectif :

« je l'appelle collectif parce que, au contraire de l'inconscient personnel, il n'est pas fait de contenu individuel plus ou moins unique ne se reproduisant pas, mais de contenus qui sont universels et qui apparaissent régulièrement.¹³⁸ »

Inévitablement, la puissance phallique de l'homme fait partie de ces archétypes qui vont structurer le masculin tout au long de l'histoire de l'humanité. Puissance phallique qui va faire jaillir les trois mirages de l'inconscient masculin : le père, le chef et l'amant. Un de ces archétypes est celui de la figure d'Abraham qui libère le phallus de son frein avec la circoncision et qui révèle ainsi toute sa puissance. Or, nous savons qu'Abraham est le père (son nom, Abraham, a le sens de « père de la multitude ») de l'humanité et aussi le chef du peuple. Néanmoins, la puissance de celui-ci est un mirage : Abraham est un chef qui a tellement peur qu'il abuse de sa femme en la faisant passer pour sa sœur au risque que le Pharaon la prenne pour épouse. C'est un amant qui n'a pas la force de procréer et qui, tant qu'il utilise sa femme pour ses propres intérêts, ne peut pas avoir d'enfant. C'est seulement lorsque trois hommes lui rendent visite et lui offrent leur soutien, c'est-à-dire quand sa virilité est renforcée par la virilité des autres, qu'il est capable de faire un enfant à Sara. Enfin, c'est un père indigne qui est prêt à renvoyer son fils Ismaël et à sacrifier son autre fils Isaac¹³⁹.

Le fond culturel constitué par toute l'expérience ancestrale depuis des millions d'années, l'écho des événements de la préhistoire, sont devenus des mirages, des embryons du rêve de Jung que nous retrouvons socialement dans le cinéma d'Icíar Bollaín. Antonio, Carmelo, Alfonso sont des Abraham, des malformations avortées de l'archétype de puissance masculine. Les trois icônes, l'homme comme père de famille, comme chef et comme amant deviendront les artifices de l'écrasement de la femme parce qu'ils sont mauvais (chef, père et amant). Ces trois images vont correspondre aux trois grands axes de cette partie. Le premier s'organisera autour de la figure de l'homme dans la famille, le second

¹³⁸ Jung, Carl Gustav, *Psychologie du transfert*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 9.

¹³⁹ Grün, Anselm, Chauvin, Charles, *L'identité masculine en question*, Paris/Montréal, Médiaspaul Editions, 2005, pp. 23-24.

autour de la figure du chef comme projection sociale du masculin et le troisième autour de l'amant prédateur dans l'intimité.

I. L'HOMME DANS SON ENVIRONNEMENT

Georges Murdock (1949)¹⁴⁰, après l'analyse de plus de deux cents sociétés, est arrivé à la conclusion que la division sexuelle du travail apparaît dans toutes les cultures. Cette division du travail a été fondée sur le fait qu'historiquement les femmes assumaient les responsabilités familiales et domestiques tandis que les hommes assumaient la production hors de la maison. Le présupposé de base a été que la grossesse et l'allaitement exigeaient la présence des femmes dans le foyer et que le développement musculaire et osseux supérieur des hommes leur fournissaient une plus grande agilité et une force supérieure dans la chasse ou la guerre.

Parsons, un des sociologues fonctionnalistes plus connus, a proposé un modèle où il insiste sur la division des rôles dans la société. Selon son analyse, pour parvenir à un meilleur fonctionnement, la société aurait besoin d'une répartition de rôles qui assignerait ceux de l'expressivité et la communication à la femme et les rôles instrumentaux et de production à l'homme¹⁴¹. Ces deux types de rôles seraient constitutifs de la société et nécessaires à son maintien et sa pérennité. De fait, le rôle de genre ne découlerait pas de facteurs externes ou secondaires de la personnalité mais il ferait partie de son noyau. D'autres aspects encore plus nucléaires comme les profils de sentiment, l'état d'esprit émotionnel, le profil personnel de conviction et les modèles de conduite assignés à l'un ou l'autre genre complèteraient l'organisation centrale de la personnalité. Bien évidemment, ces perspectives qui relèvent de l'analyse de l'inconscient ne peuvent être dissociées dans notre analyse de l'approche sociologique et d'un certain regard anthropologique présents dans l'œuvre d'Icía Bollaín.

¹⁴⁰ Murdock, G.P, *Social Structure*, New-York, Macmillan, 1949.

¹⁴¹ Parsons, T, Bales, R.F, *Family, socialization and interaction process*, Glencoe, Ill: The Free Press, 1955.

A. L'éducation de l'homme traditionnel et l'entourage conservateur

Le premier milieu dans lequel l'homme ou le masculin montre sa volonté de puissance, est la famille. Pour comprendre ce mécanisme il est nécessaire de rappeler le rôle de la mère dans toute structure familiale traditionnelle.

Renée Marti, psychologue clinicienne et psychothérapeute conjugale explique très bien la relation mère – enfant :

« Prototype de toute relation, celle du bébé à sa mère éclaire ce que nous savons de la relation amoureuse. Cette relation est non seulement la première dans le temps, mais aussi primordiale par son intensité et son aspect total. Elle va tracer dans le psychisme de l'être humain, un sillage qui ne s'effacera plus. Première, cette relation le restera dans nos fantasmes. Les mécanismes qu'elle a mis en place ne cesseront de fonctionner.¹⁴² »

Une fois définie la relation mère – enfant, il conviendra de préciser en premier lieu en quoi consiste le « machisme ambiant » et le rôle décisif de la femme pour le consolider, depuis la base même, comme éducatrice. Pour des circonstances et des raisons diverses, l'homme trouvera dans la relation avec la femme une façon de s'imposer comme autorité. L'homme définit de cette manière l'expression négative de la masculinité qu'est le machisme. Montesinos Rafael et Carrillo Rosalia nous donnent également une définition de celui-ci dans *el Cotidiano* :

« el machismo; entendiendo por éste la exaltación de la superioridad del hombre sobre la mujer, lo cual da la pauta para comprender el ejercicio despótico del hombre que subyuga y arremete contra ésta, colocándola, en efecto, en un papel de víctima.¹⁴³ »

Et, même si cela ne se passait pas ainsi et qu'il accepte que la relation de couple n'implique pas de soumission, il aura tendance à demander à la femme plus qu'il n'offre lui-même. Exceptionnellement, la figure du père n'est pas critiquée par rapport à l'analyse de la masculinité que fait la réalisatrice.

Le village où se déroulent les histoires de *Flores de otro mundo* a un double caractère représentatif. D'une part, s'agissant d'une petite communauté fermée, il

¹⁴² Poujol, C., Poujol, J., *Mon conjoint : bonne mère et mauvaise mère à la fois*. 2003, p. 3. <http://www.relation-aide.com> consulté le 12 novembre 2011.

¹⁴³ Montesinos, Rafael, Carrillo, Rosalia, *Feminidades y masculinidades del cambio cultural de fin y principio de siglo*, in *El Cotidiano*, Vol. 25, Núm.160, marzo-abril, 2010, pp. 5-14. Disponible en: <http://www.redalyc.org>, consulté le 12 novembre 2011. « Le machisme, je l'entends comme l'exaltation de l'homme sur la femme. Ceci donne le ton pour comprendre l'exercice despotique de l'homme qui subjugue et s'en prend à la femme, en la plaçant, en effet, dans un rôle de victime. »

permet de mettre en scène les processus d'éducation et d'influence mutuelle, ainsi que les codes tacitement acceptés, comme s'il s'agissait d'une ambiance « familiale ». D'autre part, dans la confrontation avec les femmes qui viennent de l'étranger, ce village symboliserait la totalité d'un pays, l'Espagne, pour dénoncer son machisme et son conservatisme. Il ne serait pas exagéré de dire que la réalisatrice a voulu condenser dans le village de Santa Eulalia les essences de la masculinité la plus archaïque où les types virils se développent naturellement.

L'éducation de l'homme traditionnel pivote autour de figures féminines, particulièrement la mère. Nous retrouvons dans *Flores de otro mundo* le profil type de la mère surprotectrice tel que le définit Alain Braconnier dans son livre « Mère et fils¹⁴⁴ ». C'est l'archétype de la mère juive dans les films de Woody Allen : anxieuse, intrusive, possessive et fusionnelle. Son but est de prolonger le plus possible l'exclusivité du lien avec son fils. Pour cela, elle n'hésite pas à lui administrer régulièrement des douches écossaises, en jouant tantôt sur le registre de la peur et tantôt sur celui de la chaleur nourricière.

La réalisatrice transmet cette attitude de la mère à travers un premier plan rapproché dans la scène 4 qui nous montre le visage dur d'une femme âgée, presque vieille, Gregoria. Deux particularités de ce plan la définissent. En premier lieu la sévérité de son regard puis, en second lieu, la superposition de son image avec le son de la conversation de Damián et Patricia qui viennent de faire connaissance et s'éloignent de la fête populaire pour discuter tranquillement. La première particularité relève du contenu physique du plan, tangible pour le spectateur, et la deuxième est symbolique car Gregoria ne peut pas réellement écouter la conversation du couple mais cette superposition sert à souligner son caractère vigilant pour la définir comme celle qui regarde et écoute. Ces deux détails sont suffisants pour que n'importe quel spectateur identifie le personnage comme étant la mère de Damián et c'est la preuve que la réalisatrice a su capturer et exprimer, avec les éléments expressifs minimums, l'essence du concept de mère traditionnelle.

Dans la scène suivante, une fois la fête sur la place terminée, au petit matin, la lumière de la chambre de Gregoria reste allumée et elle attend le retour de son fils à la maison. Celui-ci rentre directement, sans faire de bruit, mais elle, de l'intérieur de sa chambre, sans se laisser voir, se fait entendre en lui demandant

¹⁴⁴ Braconnier, Alain, *Mère et fils*, Odile Jacob, 2005.

l'heure qu'il est avant d'éteindre la lumière. La petite lueur de lumière procédant de la chambre presque fermée de la mère finit par dominer l'action principale que dessine cette mise en scène : Damián qui se dirige discrètement vers sa chambre. Son influence sur son fils Damián, probablement âgé d'une trentaine d'années, n'est ni frappante ni mélodramatique, sans tentation de chantage affectif. Cette influence maternelle imposante correspond exactement à la manière dont nous l'avons définie précédemment. Gregoria se contente d'être là et il suffit que son fils sache qu'elle est là. Les nombreuses années de cohabitation leur permettent d'avoir une communication sans mots, dans laquelle chacun sait ce que pense l'autre. Damián n'est plus jeune, mais il vit toujours avec sa mère. Nous retrouvons ici l'attitude d'une mère castratrice car elle est dominatrice, autoritaire. Elle dirige son petit monde d'une main de fer dans un gant de velours. Son ascendant, ce *joug maternel* ont été mis en évidence par ces deux plans.

Peu après, Patricia, dans une conversation intime avec ses amies, révèle que Damián « *veut se marier vite* ». La raison de cette précipitation est que ce joug est difficile à porter pour Damián et il existe donc un début de rébellion chez lui contre le pouvoir maternel. Néanmoins, celui-ci ne va pas s'éloigner de sa mère car, après son mariage, il continue de vivre avec elle. Nous comprenons que son esprit adolescent réprimé demande une liberté sexuelle qui lui permettra de s'affranchir de sa dépendance à l'égard de la mère, de mettre fin à sa toute puissance et de se séparer d'elle. Ce sera sa façon de franchir l'épreuve de l'angoisse de castration.

Ce n'est pas, sans aucun doute, un bon motif pour se marier, mais la réalisatrice a l'habitude de pousser les choses à l'extrême et fait de cette motivation une échappatoire à la morale maternelle. Damián, au travers du mariage, ne sentirait plus le poids réprobateur de sa mère et éprouverait, en même temps, l'impression d'une certaine délivrance.

Bien qu'elle appartienne à une génération différente de celle de Gregoria, Aurora, la propriétaire du bar du village, partage son esprit et son attitude. Elle aussi est mère, d'un enfant de huit ou neuf ans, mais son environnement didactique – pratiquement le seul où elle apparaît en action – c'est le bar du village, propriété du couple.

Dans la séquence 7, Aurora calme l'esprit enflammé des villageois, mis en ébullition par l'apparition de l'attirante Cubaine, Milady, leur rappelant une sagesse ancestrale exprimée par le proverbe¹⁴⁵ qu'elle énonce et qui évoque les intentions douteuses de celui qui se marie loin de sa terre. Auparavant, elle a observé la jeune femme cubaine d'un endroit discret, dans la pénombre, à la porte du bar, dans une attitude signalée par la réalisatrice à travers le contraste créé entre cette attitude et les premiers plans des hommes qui dévorent des yeux Milady. Elle marque ainsi sa ressemblance avec Gregoria : bien qu'Aurora parle beaucoup, à la différence de la vieille femme, elle partage avec elle une certaine discrétion rusée qui se révèle dans sa présence fugace dans les cadrages. Elle parle tout en se déplaçant dans le bar, accomplissant des gestes quotidiens, comme si elle ne prétendait pas donner d'importance à ce qu'elle dit, sans « sermonner », et elle évite de se mettre en avant, de sorte que, au lieu d'endoctriner les hommes, elle les interpelle pour qu'ils se souviennent eux-mêmes ce que dictent les principes moraux. La fin de la scène est révélatrice de sa façon de procéder, du concept et de l'influence qu'exercent Aurora et Gregoria. Celle-ci avait souscrit à toutes ses affirmations, notamment au sujet de son fils Damián. De son côté, Aurora affirme que chacun doit se mettre en ménage avec un semblable¹⁴⁶ faisant une claire apologie de l'endogamie, puis disparaît du cadrage. Ce sont alors les hommes qui, en chœur, récitent le proverbe « *Qui se marie loin, ou est trompé ou va tromper*¹⁴⁷ ». Ce n'est pas Aurora qui le dit, elle n'est même pas présente. Elle agit comme instigatrice, comme la maîtresse qui rappelle la leçon aux enfants. Ainsi, elle réussit à attirer l'attention des hommes-enfants-élèves avec autant d'efficacité que l'apparition troublante de Milady, quelques instants auparavant. C'est précisément le concept de *pouvoir masculin* que les femmes traditionnelles brandissent, finalement, comme argument pour contenir les hommes devant le trouble provoqué par des femmes comme Patricia et Milady.

Dans la séquence 25, Gregoria corrobore l'opinion d'Aurora sur Milady. Elle affirme que Milady ne saura pas gérer une maison et que sa conduite sera un motif de scandale pour son partenaire. Face aux femmes éblouissantes qui viennent de l'extérieur, notamment des Caraïbes, d'un endroit culturellement

¹⁴⁵ "Quien va a casar... o va engañado o va a engañar"

¹⁴⁶ "Yo no tengo nada contra ellas, sólo digo que cada oveja con su pareja y cada cual en su casa..."

¹⁴⁷ "Quien va a casar... o va engañado o va a engañar..."

opposé au village, les femmes qui sont originaires de Santa Eulalia font en sorte de maintenir les hommes dans l'orthodoxie. Elles les incitent à se méfier de ces étrangères, les préviennent du danger que celles-ci représentent pour leurs biens et leur rappellent l'incapacité de ces femmes à les faire se sentir les rois du foyer. Montesinos et Carrillo corroborent cette pensée en affirmant :

« D'un autre côté, nous pensons que le stéréotype masculin qui projette la culture dans le contexte de la Tradition suppose une acceptation collective qui sera le référent pour exercer le rôle coercitif de la culture. De telle façon que ces formes d'expression de la masculinité, et bien entendu de la féminité, qui ne respectaient pas les conditions requises du culturellement établi, seraient punies à partir de la stigmatisation.¹⁴⁸ »

La maison est le royaume de l'homme et la femme lui appartient. Une caribéenne a beau être voluptueuse et excitante, ce n'est pas un bon choix pour lui : elle ne s'occupera pas bien de l'homme au foyer, ne fera pas d'économies, ne lui montrera la loyauté suffisante en se comportant avec impudeur devant d'autres hommes. Néanmoins, un élément apparemment anecdotique se déroule dans cette scène, que Gregoria ne contrôle pas puisque nous la voyons de dos. Nous apercevons Damián en train d'aider le fils de Patricia à terminer son plat qu'il n'aime pas, ce qui révèle que Damián n'est pas réceptif à l'éducation donnée par sa mère.

Auparavant, dans la séquence 6, c'est avec une grande subtilité la réalisatrice a présenté cet ordre établi que des femmes comme Gregoria veulent maintenir. Un repas familial se déroule chez Damián. Un plan d'ensemble montre les personnages autour de la table : c'est un plan géométriquement significatif, puisqu'il définit Damián comme tête de groupe ou convergence des lignes de la table. Ainsi, hormis la disposition des personnages, un détail indique son privilège comme chef de famille. Gregoria a préparé des pommes de terre et elle les lui offre, *seulement à lui*. Le chef de famille, l'homme, a droit, selon la coutume du village, à recevoir un repas spécial, à se distinguer des autres membres de la famille, et Gregoria, gardienne de ces coutumes, le rappelle, d'une certaine manière. Elle lui « rend hommage » ou informe les personnes présentes de sa position principale. Le détail passe presque inaperçu, semble même un geste

¹⁴⁸ *“Por otra parte, pensamos que el estereotipo masculino que proyecta la cultura en el contexto de la Tradición, supone su aceptación colectiva, que será el referente para ejercer el papel coercitivo de la cultura. De tal forma que aquellas formas de expresión de la masculinidad, y desde luego de la feminidad, que no cumplieran con lo culturalmente establecido, serían reprimidas a partir de la estigmatización.”*

normal d'une mère à son fils, mais la fin de la scène va l'accentuer, quand la fille de Patricia, Janay, refuse de répondre à une question sur son école parce « qu'elle aussi veut des pommes de terre ». Elle réclame d'une certaine façon l'égalité de tous à table, la « démocratisation » des aliments, sans privilège pour l'homme. La petite fille adoptée et accueillie avec sa mère, qui vient d'un pays situé à des milliers de kilomètres et qui vient d'arriver dans le village, marque, dans la séquence, le contraste entre, d'une part, la morale de Gregoria et, d'autre part, l'apport d'un air de renouveau, d'une façon différente, plus juste et moins hiérarchique, de comprendre les relations dans la famille.

Dans la séquence 38 b), Gregoria, énervée d'avoir supporté la présence des amies dominicaines de Patricia, avec leur brouhaha et leur sensualité, décide de mettre fin à l'invasion dont le foyer est l'objet en ripostant, c'est-à-dire, en exerçant ouvertement cette influence muette qui l'avait caractérisée durant tout le film. Elle parle à son fils pendant que Patricia prend congé de ses amies. Le contenu de la conversation n'est pas dévoilé, mais on en devine le ton par la façon dont elle et Damián sont placés dans la cuisine : la vieille femme debout, lui assis, penché vers l'avant, comme l'enfant qui vient de recevoir une réprimande. Ils regardent tous les deux Patricia quand elle entre et Damián baisse la tête.

Sullivan considérait que la relation émotionnelle précoce avec la mère était le modèle initial qui influencerait tout le processus de construction de la personnalité. Dans ce sens, la relation materno-filiale serait le chemin de pathologie à venir¹⁴⁹. L'emprise de la mère sur le fils est mise en scène dans cette séquence. Le sentiment de honte et d'abandon que ressent Damián est appuyé par la phrase : « *c'est toi qui lui dis ou c'est moi ?* ». Patricia demeure dans le hors-champ, en face de la mère et du fils, elle puissante et lui humilié, de sorte que la mise en scène révèle que Gregoria a fait fléchir la volonté de son fils. Gregoria parle avec sa belle-fille catégoriquement et en peu de mots. Elle veut imposer ses normes à la maison et adopte une attitude impassible, ferme et avec les bras croisés – tandis que Damián reste au second plan, silencieux, assis, impuissant –, comme si elle s'était érigée en muraille qui protège des menaces de changement et de modernité.

¹⁴⁹ Sullivan, H.S., *Teoría Interpersonal de la Psiquiatría*. Buenos Aires: Psique, 1964.

Le manque d'intimité est l'une des principales raisons de la gêne éprouvée par Damián à l'égard de sa mère. Dans la séquence 15, il est incapable de faire l'amour avec Patricia à cause du bruit du lit, de la minceur des cloisons, de la proximité de sa mère dans la chambre contiguë, de la certitude qu'elle l'écoute. Entre les plans du couple cherchant une position confortable dans le lit, alors que lui se montre inquiet à cause des grincements trépidants des ressorts, s'insèrent des plans de Gregoria, qui, entendant cela, allume la lumière, met sa robe de chambre et fait le geste de se lever, comme si elle allait mettre fin à ce qui se passe à côté. De ce fait, le montage met Gregoria au centre du désir d'acte sexuel de son fils, non seulement comme personnage qui surveille même la vie intime de Damián mais aussi comme influence ou présence mentale qui le rend honteux de son désir sexuel. Il n'est pas nécessaire qu'elle intervienne directement, Damián finit par renoncer au contact charnel. Il est « castré » par sa mère et vit sa sexualité dans la répression et la honte.

En outre, deux détails supplémentaires suggèrent comment les femmes du village se chargent de garder la tradition sociale du lieu : dans la séquence 14, Patricia décrit à Milady les hommes du village comme « sales et radins ». Afin de renforcer cette idée, avant les préparatifs d'une nouvelle fête des célibataires, Alfonso, l'organisateur de la première, recommande aux hommes de « *se laver et d'inviter les femmes* » (séquence 53). Cependant, c'est Aurora qui, la première, a averti les hommes du danger de voir les étrangères « les laisser sans le sou » (séquence 7), réveillant leur radinerie, et c'est Gregoria qui exige de Patricia qu'elle ne baigne ses enfants que le dimanche, comme le commente la Dominicaine dans la séquence 12. L'avarice autant que le manque d'hygiène ne sont pas des attitudes spontanées masculines, mais des habitudes que leur rappellent les femmes.

Si nous assumons que l'éducation des villageois repose sur les « mères » comme Gregoria et des « maîtresses » comme Aurora, si les inhibitions de Damián sont applicables au reste des hommes du village, l'attitude de ces derniers dans les premières scènes, lors de la fête des célibataires ne doit pas nous surprendre. Nerveux, timides, enfantins – malgré l'âge avancé de certains –, manquant de naturel, anxieux, disposés à chaque moment à se précipiter sur les nouvelles arrivées, tels des prédateurs à l'affût. Cette attitude se poursuit avec l'apparition de Milady (séquence 7), quand elle se trouve sur la place du village,

comme si elle était au centre d'une scène imaginaire, dévorée par les regards de tous les hommes présents. L'obscurantisme sexuel conduit nécessairement à la chosification de la femme, vu qu'une chose, à force d'être désirée, mais en même temps distante, finit par se convertir en objet de conquête, mystérieux, excitant et désirable.

La séquence 27 montre un grand nombre de villageois réunis au bar et regardant un film pornographique qu'ils ne pourraient pas voir chez eux car leur femme ne le leur permettrait pas. Il est presque certain qu'ils n'ont pas accès aux chaînes payantes. Maintenant il n'y a pas de femmes présentes, simplement celles de l'écran de télévision dont les images ouvrent la séquence. Ce sont les moments réservés seulement aux hommes ou plutôt aux adolescents. La pornographie est le sexe désinhibé auquel ils n'ont pas accès dans leurs foyers et, comme ils ne peuvent pas connaître et seulement voir, ils sont condamnés à une position de *voyeur* éminemment adolescente, immature. Intentionnellement sans doute, la scène choisie par la réalisatrice est lesbienne : les hommes ne pourraient pas s'identifier avec un acteur qui copule avec une femme sensuelle. Ils ne peuvent que rester bouche bée devant une femme comme objet charnel, la dévorant des yeux, mais à une distance infinie, sans découvrir en elle une vraie dimension humaine, une dignité, des valeurs.

Le statut de la femme-objet pour ces hommes immatures se retrouve dans une autre scène de groupe dans le bar (séquence 53) : ils sont en train d'organiser une nouvelle fête des célibataires et ils lisent les lettres des femmes qui désirent en faire partie. Toutes leurs photos s'accumulent en désordre sur une table et les hommes les regardent, les sélectionnent, les choisissent. Le plan antérieur a montré d'autres hommes en train de jouer aux cartes et le parallèle est évident. Les femmes sont comparées à des cartes, des photos que les hommes analysent, qu'ils se disputent, qu'ils laissent ou qu'ils valorisent comme meilleures ou pires. D'un point de vue féminin, du point de vue de la réalisatrice, cette métaphore ne peut être comprise que comme manifestation du caractère humiliant d'une fête de célibataires pour la femme.

Une certaine astuce dans le regard « chosifiant » sur la femme est ajoutée par le personnage de Carmelo qui agit comme « frère aîné » aux côtés de ses voisins. Celui-ci se montre très désinvolte car il a parcouru le monde et connaît

bien ce genre de femmes mais adopte une attitude aussi machiste que les habitants du village.

Dans la séquence 3, a lieu une conversation entre lui et Damián – pratiquement la seule conversation masculine dans toute la filmographie d'Icár Bollaín – qui a un caractère didactique évident. Ce plan semble les protéger dans son champ, les isolant ainsi du tumulte de la place (hors-champ) et renforce cette sensation d'intimité. Carmelo est un homme du monde, entrepreneur dans le bâtiment, vainqueur, voyageur, opposé au timide Damián qui vit sous la tutelle de sa mère. De plus, il semble plus âgé que lui. Le sujet de la conversation est, naturellement, les femmes qui sont arrivées dans le village. Carmelo fait une description « sociologique » des femmes regroupées sur la place et les classe : il ya les « aigries » – ou « méfiantes » – et les « petites brunes » sud-américaines, ces dernières étant considérées comme des femmes faciles pour une aventure sexuelle. C'est un portrait plein de préjugés, qui définit Carmelo comme un homme moins « paysan » que ses voisins, avec une opinion formée sur le monde extérieur au village, mais qui souffre du même manque d'empathie envers les femmes, du même regard condescendant qui les réduit à des objets. Les contrechamps, les plans d'ensemble des femmes invitées à la fête renforcent la sensation de regard chosifiant.

Néanmoins, Carmelo se sent au-dessus de cette fête et ne va pas se mêler aux nouvelles arrivées. Son image est complétée, négativement, pour le spectateur quand il fait allusion à sa maîtresse cubaine, Milady, comme le défoulement auquel il a recours quand il a besoin de sexe. Il la considère comme sa propriété, à tel point qu'il affirme qu'il l'amènera dans le village en été. Il pousse à l'extrême la « chosification » dénigrante de la femme que tout le début du film – autour de la fête de célibataires – a exposée.

L'ambiance machiste réduisant les femmes à des objets est complétée par la voix des vieux ou des grands-pères. Ce sont eux que l'on entend dans la séquence 7, quand Milady apparaît : ils admirent sa bouche et s'imaginent les baisers qu'elle peut donner. Mieux encore, en la confondant avec Patricia, la compagne de Damián, également Caribéenne, quoique d'un autre pays, ils éliminent l'individualité de la femme. Dans la séquence 22, au passage de Milady, on les entend de nouveau, comme un chœur grec qui reflèterait un certain état moral ambiant. Maintenant, ils l'identifient correctement, « celle de Carmelo »,

mais leurs propos renforcent l'idée que la femme est toujours *la propriété de quelqu'un*. Le commentaire émis par ces hommes par rapport à ses vêtements et à sa démarche provocante est assez lapidaire, « *s'il ne la dompte pas vite...* », et participe d'un argot familier qui rabaisse la femme à la catégorie d'animal auquel il faut enseigner, durement, si besoin est, la manière de se comporter. Si les vieilles femmes, comme Gregoria, représentent, par l'éducation qu'elles transmettent, un traditionalisme immuable, les vieux hommes incarnent cet immobilisme : ces hommes en train de contempler, ressemblent par le caractère à ces spectateurs du film pornographique, qui ne peuvent que regarder le sexe sans y participer. Le regard est, ici, antinomique de l'action.

N'y a-t-il pas une contradiction dans le fait que les femmes du village tolèrent la « fête des célibataires », c'est-à-dire l'invasion de femmes du dehors, alors même qu'elles sont les garantes du conservatisme ? Outre le fait que toute la fête peut être considérée simplement comme un défoulement similaire à celui que cherche Carmelo à La Havane, il existe un risque latent dans les sociétés fermées, qui est leur propre survie. C'est le risque qu'encourt le village de Santa Eulalia et c'est une des raisons pour lesquelles est organisée, avec l'appui de la municipalité, la fête des célibataires. Une autre raison simple est le manque de femmes dans ce village. Le dénouement du film montrera combien ce métissage sera fécond et renouvellera le village, en pariant à un niveau plus général sur la rénovation de la société espagnole grâce aux apports de l'immigration. Mais cette rénovation sociologique est à jamais liée dans le film, comme le montre le personnage de Damián, au dépassement du machisme, au respect de la femme et à son intégration sociale. En effet, c'est la femme qui apporte la fécondité sociale au-delà de la simple procréation, car elle participe au renouvellement des idées et des attitudes. L'immigration, exclusivement féminine dans le film, – ce n'est donc pas là un hasard – symbolise l'introduction d'une nouvelle mentalité. De même, nous voyons au début du film l'arrivée de l'autocar qui transporte les femmes : celui-ci fend le paysage sec, millénaire et statique entourant le village, dans lequel la femme cesse d'être un objet-mystère (ce qu'elles sont pour les villageois) et devient un être humain, autonome, doté d'une personnalité et d'une dignité propre (Patricia pour Damián, par exemple).

La revendication d'un collectif immigrant, marginalisé et méprisé en Espagne en 1999, l'année de la réalisation, permet donc à Icíar Bollaín à mettre en valeur le rôle, la place de la femme.

1. La rééducation est-elle possible ?

Existe-t-il une alternative à l'éducation traditionnelle ? Oui, mais elle doit venir des femmes, tout comme l'évolution de la mentalité des habitants de Santa Eulalia est le fruit de principes défendus activement par des femmes. De ce fait, cela exige que l'homme *se sente coupable devant elles*, parce qu'un homme sûr de lui-même ne se laissera pas « modeler » par une femme afin d'adopter une nouvelle façon de penser. Betty Friedan justifie ce sentiment en précisant que, lorsque les femmes ne vivront plus seulement à travers leur mari ou leurs enfants, les hommes n'auront plus peur de l'amour ni de la force des femmes et n'auront plus besoin de la faiblesse de l'autre pour être sûrs de leur propre masculinité¹⁵⁰.

La solidité est une caractéristique masculine traditionnelle qui entraîne l'immutabilité des principes. Ainsi Carmelo est-il profondément ancré dans le capitalisme, même si, à la fin, le prix à payer est la solitude. Alfonso, lui, vit enraciné dans le village – par son apparence, vraisemblablement « chassé » de la ville –, comme ses plantes et, comme le prétend Marirrosi, il s'est aliéné dans un travail de modernisation du village, ce qui lui interdit l'engagement affectif profond. Par contre, Damián est capable de renoncer à l'orgueil de sa masculinité – avec un acte aussi subtil que violent qui consiste à couper des bouts de bois ou « des phallus symboliques » (séquence 46). Il est aussi prêt à accepter une vie, immergé dans le monde féminin, comme le laisse deviner la photo de l'avant-dernière séquence, sur laquelle l'homme autrefois timide et éloigné des femmes pose, avec orgueil, entouré de Patricia, de sa voluptueuse amie Daisy et de la petite Janay. Et pourquoi Damián ? A cause de son complexe de « paysan », de sa timidité et de son manque de confiance, parce qu'il a toujours regardé Patricia avec une admiration presque révérencieuse, reconnaissant en elle une certaine forme de supériorité.

Il faut signaler également un contraste clair entre la première tentative d'« anti-éducation » à laquelle Carmelo se livre, lorsqu'il tente d'édifier Damián, et la véritable éducation de ce dernier, menée à bien par Patricia. Celle de Carmelo

¹⁵⁰ Friedan, Betty, *The feminine mystique*, New-York, Norton & Company Ltd., 2001, p. 166.

n'aurait conduit Damián qu'à approfondir des préjugés sur les femmes l'éloignant probablement encore davantage de ces dernières, alors que la seconde, principalement représentée dans deux scènes où Patricia se trouve au lit avec Damián, va lui permettre d'aller de l'avant et s'inscrire dans une démarche positive. Cependant, en aucune façon ces deux scènes sont sexuelles ou de domination masculine. Ainsi, dans la séquence 15, Patricia lui montre que le sexe est un divertissement et que le rire peut être aussi important, voire plus. De même, dans la séquence 26, elle lui apprend à s'exprimer, à établir une communication verbale avec la femme, à extérioriser ses sentiments.

Les images qui ont la plus grande force iconique quant à l'éducation masculine nous sont offertes dans *Te doy mis ojos*. Nous y voyons un groupe d'hommes âgés et aguerris, courbés sur leurs livrets dans le cabinet du psychologue (séquence 16), feignant même de tricher comme à l'école, pendant qu'ils font les exercices que le psychologue vient de leur indiquer. Ces devoirs représentent avec une efficacité indubitable le caractère émotionnellement infantile du maltraitant et, par là même, de l'homme traditionnel ainsi que son besoin social d'être rééduqué selon des principes corrects de cohabitation. Un exemple qui va dans ce sens est la séquence 35, Antonio avouant au psychologue qu'il a eu un moment d'agressivité envers son épouse, le thérapeute le punit immédiatement en l'obligeant à sortir son livret pour mettre par écrit ses sentiments négatifs, comme un enfant que la maîtresse punit en exigeant qu'il écrive de nombreuses fois la même phrase pour rectifier un comportement irrespectueux.

Pourquoi l'éducation d'Antonio échoue-t-elle, comme il est présumé qu'échouera celle de ses compagnons de thérapie ? Une première raison résiderait dans un désaccord de la réalisatrice avec les psychologues et leurs méthodes, assez mal vus dans le cinéma espagnol récent. Une deuxième raison relèverait de la responsabilité sociale. Il est vraisemblable qu'Iciar Bollaín a considéré que proposer une rééducation d'un maltraitant transmettrait un message de faux espoir aux femmes qui sont leurs victimes. Une troisième raison est que cette éducation est dirigée par un homme : les rires du psychologue devant l'incapacité de ses « élèves » à représenter, dans la séquence 26, une situation de la vie quotidienne prouve qu'il lui manque le recul nécessaire – et

peut-être pour n'importe quel homme – par rapport à la masculinité bien ancrée qu'il désire corriger pour pouvoir travailler efficacement.

Le personnage de l'enfant Juan, fils des protagonistes Antonio et Pilar, révèle que c'est bien la condition masculine de l'éducateur qui est la cause la plus forte de l'échec de cette (ré)éducation. Juan reçoit deux discours éducatifs opposés, l'un de la part de son père, et l'autre de la part de sa mère. Dans la séquence 8, Juan parle avec son père tout en jouant avec un ballon de foot. Le sport choisi en lui-même, la violence croissante des shoots, le son du rebond contre le mur et l'opposition champ/contrechamp entre eux délimitent clairement une scène virile, agressive, dans laquelle Antonio rappelle à son fils les principaux commandements de la morale masculine : ne pas baisser le regard ; regarder son interlocuteur dans les yeux ; dire la vérité et ne rien passer sous silence – « *l'homme qui ment est un salaud* » – ; marquer une hiérarchie dans les relations. C'est pour cette raison qu'Antonio parle à l'enfant d'en-haut, sans intention de se mettre à sa hauteur.

Pendant une bonne partie du film, Juan agit comme complice de son père dans sa stratégie d'attirer Pilar de retour au domicile conjugal, influencé par la morale paternelle exposée dans la séquence 8. Cependant, il existe un contraste avec l'éducation maternelle qui autorise un espoir pour l'enfant, celui-là même que n'offre pas la réalisatrice aux hommes adultes. Dans la séquence 28, au moyen d'une mise en scène très différente, Pilar explique à son fils le tableau d'*Orphée et Eurydice* et le sens mythique qu'il renferme. Elle est à côté de son fils, partageant son livre et lui explique la légende d'une voix douce, comme s'il s'agissait d'un conte. Pascale Thibaudeau déclare que, dans le mythe d'*Orphée et Eurydice*, le destin de celle-ci est entre les mains de son amant. Il peut la sauver de l'Enfer ou l'y envoyer de nouveau. Ce tableau, ainsi que celui de *Danaé*, montrent que l'enracinement du modèle patriarcal dont se nourrit la violence de genre se trouve dans les références à la mythologie¹⁵¹.

On constate, donc, dans cette séquence entre la mère et le fils, centrée sur la douceur et la communication, une opposition drastique avec la violence du football, l'interrogatoire d'Antonio et le montage en champ-contrechamp. Juan écoute attentivement Pilar et manifeste même sa curiosité, ce qui montre qu'il est possible d'éduquer les enfants dans la sensibilité. Ce message nous suggère que

¹⁵¹ Thibaudeau, Pascale, in *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995) À corps perdus*, Feenstra Pietsie (Dir.), Paris, l'Harmattan, Champs visuels, 2006, p. 232.

les enfants sont réceptifs, maniables, dotés d'un esprit ouvert, sans préjugés envers l'art et la vie en générale. Mais l'arrivée soudaine d'Antonio rejette l'explication de Pilar dans le déni, comme quelque chose que l'on ne peut pas manifester, comme quelque chose d'impropre à enseigner à un garçon ..., comme une forme d'éducation contraire à celle qu'il reçoit de la figure paternelle. C'est toute la question de la filiation qui est posée ici. Le parallèle est très clair entre l'impossibilité pour Orphée de ne pas succomber à la tentation de se retourner, au risque de perdre définitivement Eurydice, et l'impossibilité pour Antonio de ne pas revenir en arrière (à ses anciens mécanismes de domination) et succomber à la violence qui l'aveugle. Orphée et Antonio sont incapables d'être maîtres de leurs pulsions et, tant dans le mythe que dans la fiction filmique, ce sont les femmes qui sont les victimes directes de cette paradoxale impuissance masculine.¹⁵² Toutefois, l'éducation maternelle s'avèrera efficace car, dans la séquence 30, le petit garçon, jusqu'alors plus proche de son père, devant la crise de colère de celui-ci, après un réveil tant physique que symbolique, finit par se réfugier auprès de sa mère, lui montrant qu'il a découvert le véritable visage de son père et que, désormais, sa volonté le pousse vers elle.

Dans *Mataharis*, il existe une opposition entre deux types de maris. D'un côté, nous avons Alberto, le mari de Carmen, enfermé dans le monde du travail, qui a même envahi le foyer, aussi renfermé que Carmelo et Alfonso ; et rien ne l'en sortira. D'un autre côté, Iñáqui, le mari d'Eva, se sent coupable à cause d'une paternité ignorée du passé et découverte très récemment, ce qui le convertit en un personnage vulnérable. Il sera néanmoins capable, précisément grâce à cela, de réajuster, à la fin du film, certains paramètres de cohabitation avec son épouse et, notamment, de considérer avec plus de respect l'occupation professionnelle de cette dernière. Si bien que la certitude masculine, cette vertu si fréquemment mise en valeur dans le cinéma classique à travers le prototype de l'homme sûr des valeurs qu'il défend et de ce qu'il doit faire, trouve dans la filmographie d'Icíar Bollaín son revers, le constat que cette certitude masculine est un bastion de solitude, tout le contraire d'une mentalité ouverte à l'enrichissante influence féminine.

¹⁵² Feenstra Pietsie (Dir.), op.cit. p. 232

B. Relation hiérarchique avec la femme

Quelles sont les conséquences de cette éducation masculine et « masculinisante », dont la principale caractéristique est la méconnaissance de la femme ? Le plus important, du moins en ce qui concerne celle-ci, c'est la volonté permanente, chez l'homme, d'établir une relation avec elle non égalitaire, mais hiérarchique et de la retenir auprès de lui. Cette volonté est renforcée par la suprématie économique masculine et les institutions traditionnelles, comme le mariage.

Mosher et Anderson ont fait référence au machisme comme à une constellation de la personnalité qui doit être comprise comme une dérivation de l'idéologie masculine¹⁵³. Dans la littérature, le machisme apparaît autant avec des connotations négatives qu'avec des connotations positives tel que Stevens (1973) l'a décrit¹⁵⁴. Cette dimension négative serait composée d'une agressivité et intransigeance exagérée dans les rapports homme-femme : « *un homme pour l'être vraiment aurait besoin d'être fort, indépendant, agressif et courageux.*¹⁵⁵»

1. Protéger la femme faible

En premier lieu, on pourrait dire que, si la femme est considérée comme un objet, elle est perçue comme un être faible, ayant besoin de protection. L'homme prend donc la défense de la femme menacée, mais pour des motifs qui ne reconnaissent pas la dignité de celle-ci, mais soulignent, au contraire, son infériorité.

Deux séquences montrent cette attitude masculine dans *Flores de otro mundo*, film d'autant plus intéressant dans cette perspective que la réalisatrice nous renvoie ici au *western*, genre cinématographique par excellence où la femme est considérée comme la propriété à réclamer et à défendre. Le film, qui se déroule dans le cadre le plus primitif, était le plus propice pour inclure des références à ce genre, sans aucune intention de lui rendre hommage, mais, au contraire, de le critiquer, voire de se ridiculiser.

¹⁵³ Mosher, D.L., Anderson, R.D., *Macho personality, sexual aggression, and reactions to guided imagery of realistic rape*, Journal of Research in Personality, 20, 1986, pp.77-94.

¹⁵⁴ Stevens, E.P., *The prospect for a women's liberation movement in Latin America. Journal of Marriage and the Family*, 35, 1973, pp. 313-331.

¹⁵⁵ Segura, D.A., Pierce, J.L., *Chicana/o family structure and gender personality: Chodorow, familism, and psychoanalytic sociology revised*, Signs, 19, 1993, pp. 62-91.

La séquence 18 se déroule principalement dans le bar d'Aurora et de Felipe, où les hommes regardent un match de football. Un plan général montre le téléviseur au fond, au centre du cadrage légèrement vers le haut, et les hommes concentrés sur le match, leurs têtes orientées à l'unisson comme si le téléviseur était une icône qu'ils révéraient, ou un prêtre prêchant depuis sa chaire. La réalisatrice nous indique subtilement que la mise en scène est similaire à celle de la séquence 27 – dans laquelle les hommes sont en contemplation devant le film pornographique – et que les hommes acclament pareillement ce qui se passe sur l'écran. Néanmoins, une femme est présente, Milady ; mais les mêmes hommes qui, peu de temps auparavant, la dévoraient des yeux l'ignorent désormais. Y a-t-il une intention subliminale de comparer le football à la pornographie, établissant un parallèle entre ces deux spectacles pour hommes, susceptibles de faire ressortir leurs instincts primaires, de les émoustiller voire les « animaliser » ? Probablement. Nous pouvons associer le football, au vu du dénouement de la séquence, à un reflet de l'esprit compétitif et de l'agressivité masculine.

Trois jeunes à l'aspect peu engageant, de vagues copains d'Óscar, l'assistant de Carmelo, font irruption dans le café. Ils ont entendu parler des étrangères qui résident dans le village et demandent à voix haute, provocateurs, « les Noires ». Ensuite, ils font allusion aux prostituées étrangères d'une maison close d'Aranda, qui font tout ce qu'on leur demande. Ils représentent le racisme organisé, néofasciste, dont l'idéologie réduit les femmes étrangères à des esclaves sexuelles, à des prostituées, à des objets de plaisir.

Quand Milady revient dans le champ et passe à leur côté, ils la regardent de haut en bas ... à peu près de la façon que les villageois quand ils l'ont vue pour la première fois. Bien évidemment, les hommes de Santa Eulalia ne sont pas ces voyous, ils ont des principes, une éducation, mais leur regard sur la femme exprime le même sentiment : la chosification. La différence réside dans le fait que les voyous présentés ici assument idéologiquement l'idée de femme comme objet, au point d'afficher, sans se cacher, leur mépris à son égard.

Carmelo, l'amant de Milady, assis en train de regarder le match de football, finit par réagir aux provocations. Il se retourne et parle avec celui qui semble être le *leader* du groupe de voyous, un jeune homme vêtu d'un blouson bleu. Un choc se produit en champ-contrechamp entre les deux ... quoique Carmelo apparaisse seul et l'autre soit entouré de ses copains. Le cadrage de la séquence, avec une

légère contre-plongée sur Carmelo et le jeune voyou en position d'infériorité, indique que, dans une dispute physique, c'est Carmelo qui l'emporterait. Nous avons ici une de ces situations classiques dans lesquelles le héros est manifestement en situation d'infériorité face à un groupe de délinquants, plus nombreux. De façon significative, bien que Milady soit près des voyous, elle reste en dehors du cadrage... révélant que ce qui va se produire est une confrontation de virilités dans laquelle, elle, la femme, est reléguée à la catégorie d'objet et d'enjeu de la dispute. Mais, Carmelo est-il réellement un héros ? Au début, il semble disposé à éviter l'affrontement, mais l'autre prononce le mot de trop : « vieux ». Carmelo réagit comme s'il avait été atteint dans son amour-propre. Il se lève et le plan suivant le montre en train d'avancer, arborant une expression aussi décidée que le sont les pas qui le mènent vers le lieu qu'occupe le type au blouson bleu au comptoir. Ils se trouvent très près l'un de l'autre ; le regard de Carmelo est très intense. Cette scène rappelle étrangement celle que le *western* a mythifiée, quand les revolvers sont sur le point de parler. Néanmoins, l'issue de la confrontation n'est pas celle d'un *western*, mais celle d'une parodie : Óscar s'apprête à s'interposer entre les deux ; les voisins interviennent pour les séparer ainsi que l'un des trois jeunes ; et tout se dilue dans le brouhaha. Carmelo et le jeune voyou gesticulent et se disent des choses à distance. L'un des trois jeunes paie, regarde Carmelo et les autres personnes présentes avec une insolence infinie et ils s'en vont.

Mais qu'en est-il des véritables motivations de Carmelo à vouloir défendre une femme contre les insultes de provocateurs ? Elles ne sont pas toujours inspirées par la générosité, bien que, par certains indices rappelant essentiellement la scénographie traditionnelle de la dispute dans le *saloon*, elles aient pu s'y apparenter. Carmelo a réagi à cause de son orgueil blessé, pour revendiquer sa possession de Milady que les voyous remettaient en cause avec leurs insinuations, en la comparant à une prostituée. La preuve définitive est le dénouement de la séquence : Carmelo fait retomber sur Milady la faute de ce qui s'est passé et lui ordonne de cesser d'être serveuse au bar. Elle reste seule et effrayée dans la moitié droite du champ, tandis que Carmelo, Óscar et les villageois qui les ont appuyés remplissent la moitié gauche, comme si la confrontation était maintenant entre eux et la jeune femme cubaine. Carmelo répète un geste de la séquence antérieure, il la couvre de son blouson. Il indique

et précise ainsi qu'elle est sa possession et qu'il décide quand sa personne peut être exposée à la vue des autres et quand elle peut apparaître publiquement ou quand il faut qu'elle se cache.

Le second moment où la femme apparaît comme une « espèce à protéger » a lieu dans la séquence 28. Carmelo travaille dans la pépinière d'Alfonso. Óscar apparaît avec Milady, qu'il a embarquée sur la route. S'ennuyant au village, elle s'est permis de passer la journée et la nuit précédentes dehors. Le spectateur sait qu'un camionneur l'a emmenée sur la côte mais Carmelo l'ignore. Ce dernier s' imagine sans doute qu'elle lui a été infidèle et agit selon sa mentalité et obéit à l'exigence de « domptage » que l'esprit du village, incarné par les vieux, exige de lui : il la reçoit avec une gifle terrible qui la fait tomber puis il s'en prend à elle à coups de pied. Alfonso intervient, relève Milady et la plaçant derrière lui. Carmelo, qui a aussi frappé Óscar, se dirige vers Alfonso et le saisit par le pull, pour essayer de l'écarter et frapper de nouveau Milady. Son assaut rappelle une séquence antérieure (séquence 8) dans laquelle il poursuivait Milady comme un taureau pour coucher avec elle, connotant une certaine érotique de l'agressivité prégnante chez l'homme. Mais Alfonso reste ferme, lui dit de se calmer et de rentrer chez lui. Les trois personnages restent dans le cadrage sur un plan moyen: Carmelo en face d'Alfonso et Milady derrière celui-ci. Nous retrouvons ici l'évocation du *western*, de la confrontation virile de deux hommes avec une femme au milieu, couronnée avec un plan rapproché de Milady, en pleurs derrière Alfonso.

La situation renvoie à un thème, celui de la maltraitance, qui doit être pris au sérieux et, par conséquent, ne permet pas une issue semi-parodique comme celle de la séquence 18, dans le bar de Felipe. Le point de vue d'Alfonso s'impose, Milady est épargnée et Carmelo s'en va sans obtenir qu'elle le suive. C'est une autre histoire de savoir pourquoi Carmelo n'ose pas s'en prendre à lui comme il l'a fait avec le voyou de la séquence 18, et ceci admet plusieurs explications : l'amitié qui semble unir les deux hommes, ou la mentalité capitaliste de Carmelo, selon laquelle Alfonso, le client, est sacré. La réalisatrice pense-t-elle que quelque chose de bien pour la femme peut sortir de la virilité ? Alfonso est-il désormais une sorte de « héros » ? Quand Carmelo ordonne à Milady de partir avec lui, Alfonso la retient, la protège toujours, mais dit quelque chose qui, après analyse, « ruine » sa bonne action : « *elle ne s'en ira pas avant de se calmer* ». Il

aurait pu dire tout simplement « *elle ne s'en ira pas* », indiquant qu'elle ne doit pas retourner avec un homme qui la frappe, mais il laisse entendre qu'elle reviendra, voire qu'elle doit revenir, avec Carmelo.

En réalité, Alfonso est du côté de Carmelo. Il est censé être un vieil ami, accepter que Milady soit la copine de Carmelo et qu'elle doit être avec celui-ci. Si Alfonso a eu un affrontement avec Carmelo c'est pour une raison « formelle », pour la manière dont il doit la traiter, non pour une raison de fond qui est de savoir si Milady lui appartient réellement ou non. En fait, Alfonso s'est comporté comme il l'aurait fait pour un animal maltraité ou pour ses plantes, sans trop se poser d'autres questions.

Que Milady soit le déclencheur de deux situations n'est pas le fruit du hasard et son rôle, en réalité, n'est pas aussi passif qu'il n'y paraît. Plus tard, nous reviendrons sur la complicité de la femme pour que l'homme se comporte avec elle d'une façon violente ou bien protectrice, comme Carmelo et Alfonso l'ont fait respectivement. Dans ses récits, Milady a déjà précisé qu'elle acceptait de vivre sous la tutelle des hommes en même temps qu'elle profitait d'eux avec l'espoir illusoire de trouver le prince charmant. Par conséquent, ce n'est pas un personnage innocent, du point de vue de la réalisatrice, parce qu'elle agit tout au long du récit par opposition à une autre Caribéenne, Patricia, femme décidée, franche et autonome, qui, en aucun cas, ne se cacherait derrière un homme.

2. Motivations pour soumettre la femme

Le besoin de soumettre la femme répond chez l'homme à un esprit forgé depuis l'enfance par l'ambition, la conquête et le pouvoir. Il ne reconnaît pas au sexe opposé la dignité intrinsèque à l'être humain. Simone de Beauvoir rappelle dans *Le deuxième sexe* que : « *L'humanité est mâle et l'homme définit la femme non en soi mais relativement à lui ; elle n'est pas considérée comme un être autonome* »¹⁵⁶.

La sévérité de cette soumission sera d'autant plus grande que le seront les frustrations de l'homme dans des domaines autres que la vie de couple. Antonio, le protagoniste de *Te doy mis ojos*, n'est pas satisfait de sa vie à cause d'un travail dur et mal payé, d'un logement étriqué situé dans un quartier non résidentiel et des vacances, qu'il passe avec ses parents. Autant d'éléments qui le

¹⁵⁶ Beauvoir (de), Simone, *t.1*, op.cit. pp.16 et 17.

situent dans la classe moyenne, loin de tout idéal de succès, et sa sensation d'échec est accentuée par les humiliations que son frère, son supérieur dans le magasin d'électroménager de leur père, lui inflige. Lorsqu'il rentre du travail, épuisé, aller directement dans le fauteuil du salon, pareil à un trône, et attendre que son épouse lui serve une bière (scène 28), équivaut à une espèce de dédommagement des frustrations de la vie. Il trouve le repos dans un environnement dans lequel il sent qu'il est respecté et qu'il contrôle la situation, au lieu d'être une marionnette et de subir les circonstances. Il doit supporter, en dehors de chez lui, des humiliations particulièrement blessantes, comme les railleries de son frère dans la séquence 29, et c'est Pilar, son épouse, qui devient pour lui le moyen le plus commode de se défouler. Se réprimant en présence de son frère, il devient une vraie bombe à retardement à cause de la pression ainsi refoulée.

Lorsqu'il se retrouve seul avec sa femme et son fils, dans la séquence suivante à l'intérieur de la voiture, la nuit, l'habitacle du véhicule constitue un espace fermé, comme réducteur de pouvoir pour lui, et comparé à l'espace où il a été humilié par son frère. La soumission ou la compréhension de Pilar ne lui suffit pas : il a besoin de trouver un bouc émissaire, pour pouvoir l'affronter avec l'agressivité qu'il n'ose pas exhiber devant son frère, et sa femme est une cible toute trouvée. Il déformera les mots de Pilar, lui fera dire ce qu'elle ne pense pas et finira par soulager sa colère intérieure en utilisant la peur de sa femme. La réalisatrice alterne des plans rapprochés et des plans moyens d'Antonio et de Pilar qui donnent plus d'intensité à la scène filmée dans le véhicule et à l'extérieur.

La conduite violente de beaucoup d'hommes doit être mise en relation avec leur histoire personnelle, avec des exemples familiaux desquels l'homme a été témoin et avec la culture du pouvoir de contrôle absolu sur la femme. Dans ce contexte, indépendamment du sentiment d'affection qu'il peut ressentir envers sa compagne, sa conduite s'inscrit dans les relations dominantes. L'homme, malgré son attachement affectif, ne peut pas supporter les faits susceptibles de remettre en question sa suprématie sur sa partenaire. Mosher et Sirkin (1984) ont décrit trois composantes de machisme dans les populations hispaniques : sexualité insensible envers les femmes, attirance pour la violence et perception du risque comme une émotion excitante¹⁵⁷. Encore une fois la réalisatrice tente de

¹⁵⁷ Mosher, D.L., Sirkin, M., op.cit. pp. 150-163.

combattre ce que nous pourrions appeler une rhétorique imprégnée de stéréotypes.

Le cas de Carmelo avec Milady, dans *Flores de otro mundo*, est un peu différent. Lui est le « roi » du village, dans la mesure où il a prospéré et possède un niveau de vie et de luxe que n'ont pas les autres villageois. Qu'est-ce qui le pousse à s'attacher à Milady, même violemment ? Pourquoi a-t-il besoin de la jeune femme cubaine comme une possession de plus, avec tout ce qu'il a déjà ? Pourquoi décide-t-il au début du film de la faire venir de La Havane ? A part le fait qu'il est un capitaliste renfermé et qu'il aime « frimer » devant ses voisins, la clé de cette énigme est à trouver dans la séquence 18, dans la dispute avec les voyous. C'est le mot « vieux » qui le fait riposter, chercher un affrontement physique. Il est possible que Milady représente pour Carmelo la dernière chance de se sentir jeune alors que ses cheveux blancs trahissent un début de vieillesse. Dans de nombreuses couches sociales, il est fréquent que des hommes matures (la cinquantaine) fréquentent des femmes de trente ans plus jeunes qu'eux. Carmelo en serait le représentant. Ces relations ne s'établissent pas sur un pied d'égalité ; au contraire, il s'agit de relations dans lesquelles l'homme assure une emprise sur la jeune femme, obtenant sa loyauté en contrepartie de cadeaux et d'argent, dans le but de « dominer sa jeunesse ». Mais cette domination ne suffit pas à lui donner une emprise sur le temps.

Quant à Alfonso, sa motivation est de revitaliser le village, pour qu'il ne souffre plus de l'exode de la population qui finirait par le faire disparaître. De ce fait, Alfonso est le principal organisateur de la « fête des célibataires » qui constitue le début de *Flores de otro mundo*. Cette idée, d'emblée, ne plaide guère en sa faveur, si l'on s'intéresse à la question de la revendication de la dignité féminine. Dans la séquence 16, Alfonso montre à Marirrosi, qu'il a séduite pendant la fête, des semences d'orchidée africaine plantées dans sa serre. Ici nous les voyons dans un plan rapproché qui contraste avec les plans d'ensemble au moment de la rencontre. Ce contraste est nécessaire pour montrer au spectateur l'attention portée aux personnages et aussi affirmer la proximité émotionnelle d'Alfonso avec ses plantes. C'est une expérience similaire à celle de faire venir des femmes au village : l'acclimatation des unes et des autres représente « son » projet et les orchidées alimentent la métaphore qui nous renseigne sur le sens global du film, inscrit dans le titre. Alfonso est un homme différent de ses voisins,

venant probablement de la ville. Il n'use avec les femmes ni de grossièreté ni de violence, mais plutôt de sympathie et de bonne humeur – comme on peut l'apprécier dans la séquence 4, quand il parle pour la première fois avec Marirrosi –, ou encore de tendresse protectrice, comme lorsqu'il s'occupe de Milady après qu'elle a subi les coups de Carmelo. Mais rien de tout cela ne représente une pleine reconnaissance de la dignité de la femme. Depuis sa prétention d'implanter dans le village les femmes de la fête, jusqu'à la façon dont il s'occupe de Milady, en passant par la reconnaissance tacite de l'appartenance de celle-ci à Carmelo, *l'homme*, tout indique que, pour lui, les femmes sont des créatures fragiles et belles, qui ont besoin de soins et d'affection...mais qui se laissent dominer, qui succombent à l'amour, qui n'ont pas d'autre destinée (comme il le démontrera à la fin du film avec Marirrosi) que d'appartenir à un homme ... plus ou moins comme ses plantes. Alfonso représente un autre type de mentalité masculine qui, tout en étant moins rugueuse que celle de Carmelo, par exemple, n'est pas non plus pleinement respectueuse de la femme, car cette mentalité la réduit à la catégorie de « femme-plante ».

On peut encore essayer de dominer la femme par le biais de la plus absolue et totale dévotion. Óscar, l'assistant de Carmelo, s'enfuit avec Milady dans la séquence 44, la libérant de son patron. Dans cette fuite, il met à sa disposition tout ce qu'il possède, planifie une nouvelle vie en accord avec ses modestes possibilités : la voiture de son frère ; un chien ; la maison de sa sœur sur la côte, pour y vivre, un endroit très vert et propice pour des excursions ; un travail éventuel. D'une manière générale, il offre des illusions et des perspectives juvéniles qui, bien entendu, ne plaisent pas à Milady, accoutumée à des choses très différentes. Les regards jetés par celle-ci, au chien, à la voiture et à la carte, montrent clairement qu'elle se sent à nouveau prise au piège. D'autant que, derrière toute cette tendresse, derrière ce désir de protéger la jeune femme cubaine, derrière ce regard soumis, idolâtre, se manifeste une attitude qui ressemble dans le fond à celle de Carmelo : ce qui sous-entend cette attitude, c'est la volonté d'imposer à la femme le mode de vie de l'homme, de l'y intégrer, peut-être comme princesse au lieu d'objet, mais en tout cas sans lui laisser la liberté d'agir. Un geste apparemment affectueux, lui prendre la main, marque finalement une nouvelle tutelle.

Il est à remarquer qu' Óscar est dans un sens l'espérance qu'offre le récit pour quitter le village lorsque son regard depuis les toits prétendait aller au-delà de ses limites (séquence 35). Ce que nous démontre la séquence 44 est que la prison pour Milady n'est pas réellement le village mais sa dépendance envers les hommes. Il n'est pas suffisant de prendre ses distances avec le village de Santa Eulalia : Milady doit rompre les liens avec ses protecteurs.

3. La réclusion de la femme

Quelles que soient les raisons de ces hommes pour soumettre sa partenaire, ces raisons se matérialisent par la dépendance économique et par un contrôle strict des mouvements de leur compagne. Dans *Flores de otro mundo*, le premier phénomène est rendu manifeste par la façon dont Carmelo agit à l'égard de Milady au début : il la fait sortir de Cuba et l'installe dans le village, sans autre moyen de subsistance que ceux qu'il lui donne. Conformément à sa mentalité capitaliste, dans la séquence 8, il affiche avec ostentation le luxe de sa maison, présentée comme une récompense dont elle pourra profiter en vivant avec lui. La caméra parcourt les lieux comme si elle se promenait dans une exposition montée par Carmelo et offerte au spectateur et à Milady. Le plan devient un plan rapproché sur Milady au moment où Carmelo essaie de l'embrasser – trois fois –, en la prenant par les épaules, pour bien préciser qu'elle va faire partie du luxueux cadre et sera une possession de plus. Quand elle décide, par ennui ou par désir de s'exhiber, de travailler comme serveuse dans le bar de Felipe et Aurora (séquence 17), Carmelo répète aux quatre vents « *qu'elle le fait parce qu'elle le veut, non parce qu'elle a besoin de travailler* », afin qu'il ne subsiste aucun doute sur le fait que quiconque vit à ses côtés ne manque de rien. Dans le même film, c'est une mentalité identique que révèle Alfonso quand il envisage une relation stable avec Marirrosi, afin que celle-ci abandonne Bilbao, son travail et son fils adolescent pour s'installer au village avec lui et l'épouser (séquence 52). Il prétend ainsi, d'une manière apparemment bien intentionnée, la « transplanter » dans le village, comme ses orchidées ; l'obliger à s'adapter à sa manière de vivre et, bien sûr, l'entretenir.

Pour sa part, Antonio, dans *Te doy mis ojos*, est franchement surpris quand son fils lui apprend que son épouse, qui a quitté la maison à cause de son caractère violent, a trouvé un travail (séquence 8). C'est à ce moment-là qu'il

commence vraiment à craindre qu'elle ne revienne jamais et utilise une stratégie de conquête subtile autant que « prédatrice ». Mais la phrase qui synthétise le mieux la mentalité masculine traditionnelle pour ce qui est de la soumission économique de la femme, c'est précisément celle qui énonce le rejet viscéral que manifeste Antonio à l'idée de se retrouver dans la situation contraire. Dans la séquence 42, Pilar propose à Antonio de quitter Madrid et de commencer une nouvelle vie. Elle lui propose cette alternative car elle est consciente qu'elle aurait un travail là-bas ; mais lui devrait laisser le sien, à Tolède. Face à cette proposition, Antonio réplique : « *C'est toi qui vas m'entretenir ?* ». Il démontre, avec cette réplique, que son identité masculine est en danger. Selon une étude sociologique américaine publiée en 2010 par Christin Munsch :

« Gagner moins d'argent que sa partenaire féminine peut menacer l'identité masculine des hommes en remettant en cause la notion traditionnelle qui les définit comme ceux qui subviennent aux besoins de la famille. »¹⁵⁸

Pour dominer la femme, l'homme devrait lui ôter toute possibilité de s'émanciper en dehors de lui. C'est ainsi que, parlant de la domination, Pierre Bourdieu a déclaré lors d'un entretien :

« Je pense que la domination masculine est une forme très particulière de domination, qui doit sa force au fait qu'elle est invisible et qu'elle passe inaperçue, même, et peut-être surtout, à ceux qui la subissent ».¹⁵⁹

A ce sujet, il y a deux mouvements féministes qui s'opposent : le mouvement universaliste ou égalitaire et le différentialiste ou essentialiste. Le courant égalitaire s'inscrit à la suite des travaux de Simone de Beauvoir¹⁶⁰. Pour les tenants de ce courant, il faut contester la domination et le pouvoir masculins développés et perpétués dans la majorité des sociétés. En effet, les rapports entre hommes et femmes sont décrits en termes de domination des premiers sur les secondes. Pour Simone de Beauvoir, le rôle et la place des femmes sont construits et imposés par un pouvoir patriarcal, qui organise et régule un système de contraintes éducatives, législatives, économiques et sociales. La réalisatrice

¹⁵⁸ Munsch, Christin, graduate student, Cornell University, Ithaca, N.Y.; Helen Fisher, Ph.D., research professor, department of anthropology, Rutgers University, New York City; Aug. 16, 2010, presentation, American Sociological Association, annual meeting, Atlanta.

¹⁵⁹ Bourdieu, Pierre, « À propos de *La Domination masculine* », *revue Agone*, [28 | 2003](#), mis en ligne le 16 avril 2005. URL : <http://revueagone.revues.org/397>.

¹⁶⁰ Beauvoir (de), Simone, t.1, op.cit p.157.

Icía Bollaín, à travers ces quatre films, adhère complètement à ce courant. Nous en avons la démonstration avec l'attitude de Carmelo qui, après l'incident avec les voyous, considère que c'en est fini du travail de Milady dans le bar de Felipe. Quand elle s'échappe à Valence, après la scène violente, il la « punit » en l'enfermant à la maison. Et quand il la laisse à nouveau sortir, l'habillement de la Cubaine est discret, à l'opposé de celui qui lui avait valu les regards avides de tous les villageois. La séquence 33 est la matérialisation – éphémère, comme le montrera le film – des illusions de Carmelo : sa jeune fiancée cubaine en train d'enfariner le poisson tout en écoutant un pasodoble qu'émet une émission folklorique à la radio. Carmelo observe, ébloui, l'image de sa fiancée devant le plan de travail, avec une nette distinction entre le plan moyen de Carmelo en position d'observateur, et le plan d'ensemble de Milady qui apparaît comme l'objet observé. Il la pense enfin convertie en parfaite maîtresse de maison, c'est-à-dire « domptée », pour reprendre le terme employé par « les vieux » du village. Il veut embellir la scène avec deux touches qui lui semblent la finaliser : une danse, au cours de laquelle il serre la jeune fille très fort en lui caressant le dos – réaffirmant ainsi sa domination – et la perspective de deux enfants. La scène nous suggère qu'après avoir triomphé professionnellement, Carmelo aspire à une structure familiale hyper-traditionnelle comme nouveau défi de domination. La structure familiale traditionnelle est le cadre parfait pour que se développe une relation de domination de l'homme sur la femme. Tous deux tournent au rythme du *pasodoble*, mais la scène se termine sur un plan rapproché de Milady, face à la caméra. Elle montre la lésion sur sa pommette que les coups de Carmelo lui ont produit, comme marque – symbolique, subtile mais irrémédiable – de sa domination.

Dans *Te doy mis ojos*, Antonio, personnage torturé à l'esprit retors, a besoin de tout contrôler chez son épouse, y compris ses pensées. Si Carmelo est bien un capitaliste qui, dans le fond, ne donne pas plus d'importance à sa maîtresse qu'à sa cheminée ou au téléviseur avec ses cent chaînes, Antonio, lui, reconnaît des dimensions plus profondes chez Pilar et c'est pourquoi il a besoin de toutes les dominer. L'enchaînement des séquences depuis la 34 jusqu'à la 37 montre à quel point le fait de contrôler sa femme l'obsède. Dans la séquence 34, il se fâche parce qu'il n'a pas réussi à la contacter sur son téléphone portable, ce téléphone qu'il lui a offert afin de la joindre à tout moment, indice que s'il accepte

qu'elle travaille en dehors de la maison, c'est à condition qu'elle soit joignable en permanence. La réalisatrice oppose d'abord un plan américain d'Antonio avec celui de Pilar puis, elle modifie le plan américain d'Antonio en plan moyen tout en gardant le plan américain de Pilar. Lorsque la colère monte chez le mari, il est présenté au premier plan avançant vers sa femme, Pilar. La caméra continue à filmer Antonio comme si quelqu'un la tenait sur son épaule et montrer celui-ci envahissant l'espace de Pilar. Les plans de Pilar, de plus en plus effrayée, y incluent Antonio qui occupe la partie droite du cadrage. Dans les contrechamps d'Antonio, elle reste dans un coin du cadrage avec une main tremblante qui la couvre. L'opposition champ-contrechamp disparaît parce qu'il envahit l'espace vitale de Pilar.

Antonio se rapproche davantage vers elle et il lui demande avec qui elle a mangé. Il s'échauffe tellement qu'il est sur le point de l'agresser mais il s'arrête à temps. Face à sa réponse affolée, il va voir le psychologue. Dans la séquence suivante, il avoue à celui-ci que « *la seule chose qu'il veut, c'est un mariage normal, sans histoires. Un mariage où chacun sache où est l'autre, ce qu'il fait...* » et comme si cela ne suffisait pas, il ajoute « *...et ce qu'il pense* ». Il exprime ouvertement l'idée que, dans le mariage, de son point de vue, l'intimité est niée. Tout ce qui concerne Pilar doit lui être accessible car toute tentative de cacher quoi que ce soit équivaut à un mensonge. Le psychologue lui réplique avec bon sens que l'attitude logique est de demander, de faire confiance et hasarde une question rhétorique : « *Qui peut savoir tout ce que fait l'autre, ou ce qu'il pense...ou ce dont il rêve ?* » Il mentionne ainsi un territoire situé bien au-delà de la pensée, qui fait référence aux illusions intimes et suppose pour Antonio une espèce de défi. Dans la séquence 36, ce dernier se rend au musée où Pilar travaille comme guide et où elle est en train d'expliquer un tableau. Il veut savoir en quoi consiste le « rêve » de sa femme tel que l'a défini le psychologue.

Dès le premier plan, il apparaît que c'est un lieu mystérieux pour lui, où il n'a jamais pénétré, où sa démarche dégingandée montre qu'il n'apprécie pas la richesse culturelle qui y est déposée. Il se trouve rapetissé au milieu d'une salle gigantesque ... et vide. A l'arrière-plan, un groupe d'auditeurs est rassemblé autour de son épouse qui explique la *Danaé* de Titien. Comme nous l'avons vu auparavant avec l'explication de Pascale Thibaudeau sur le tableau d'*Orphée* et d'*Eurydice*, dans la présentation de *Danaé*, en plus du schéma patriarcal sous-

jaçant dans le mythe, il existe une relation entre le destin de *Danaé* et celui de Pilar. Il est intéressant de relever l'identification qui s'effectue dans les paroles de Pilar entre la femme-Danaé et l'objet-tableau : « les propriétaires » de l'une et de l'autre détiennent le pouvoir de cacher, d'exposer ou de détruire leur bien.

Cette tentation de la destruction du tableau se réfère évidemment à *Danaé* et Pilar et nous renvoie au danger symbolique que représente la femme comme facteur d'aliénation du masculin.¹⁶¹ Ce même danger se trouve autant dans la mythologie gréco-latine que la religion chrétienne tel que le montre Jacqueline Rousseau-Dujardin (2006).¹⁶² La réflexion d'Antonio est un parcours jusqu'à l'intimité de Pilar. Ce qui a semé des doutes chez lui, ce qui suscite sa méfiance envers une activité non rémunérée, cette part de l'intimité de Pilar à laquelle il ne parvient pas à accéder, tout est là ; et ce n'est pas autre chose que le plaisir de devenir une image pour des spectateurs. Antonio ne parvient pas à comprendre la vraie dimension de cette forme de plaisir, mais détecte quelque chose de suffisamment inquiétant pour que, pendant toute la scène suivante (séquence 37), il essaie de joindre Pilar depuis le magasin où il travaille, mais en vain, si bien qu'il jette, d'un geste violent, son portable sur le plan de travail. Nous comprenons que Pilar, consciemment ou non, essaie de maintenir fermée la porte de son intimité.

4. Le mariage

Dans son ouvrage *Le Mariage*, Léon Blum eut le courage d'avouer tout haut qu'une jeune fille court un terrible risque en s'engageant à coucher toute sa vie, et exclusivement, avec un homme qu'elle ne connaît pas sexuellement ! Au XVIIIème siècle, Diderot dénonçait la frustration sexuelle dans laquelle les femmes étaient trop souvent laissées par leur mari :

« Plusieurs femmes mourront sans avoir éprouvé l'extrême de la volupté... J'ai vu une femme honnête frissonner d'horreur à l'approche de son époux ; je l'ai vue se plonger dans le bain et ne se croire jamais assez lavée de la souillure du devoir... la soumission à un maître qui lui déplaît est pour elle un supplice.¹⁶³ »

¹⁶¹ Thibaudeau, Pascale, *El cine de denuncia social en España : el caso de Te doy mis ojos* (Bollaín) in Feenstra Pietsie (Dir.), *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995) À corps perdus*, Champs visuels, Paris, l'Harmattan, 2006, p. 232.

¹⁶² Rousseau-Dujardin, Jacqueline, *Orror di femmina. La peur qu'inspirent les femmes*, Saint-Denis : Presse Universitaires de Vincennes, 2006.

¹⁶³ Blum, Léon, *Du mariage*, Paris, Albin Michel, 1937.

Le contrat de mariage peut devenir une entrave à la liberté féminine ou un univers carcéral si la femme n'en prend pas conscience.

Dans *Flores de otro mundo*, peu de temps après l'avoir amenée dans le village, Carmelo demande Milady en mariage. C'est ce que la Cubaine raconte dans la séquence 14. Nous avons évoqué la manière dont Carmelo exprime son illusion de transformer Milady en parfaite maîtresse de maison et mère de famille. Il est probablement un fin connaisseur des mécanismes réels de possession – du fait de sa condition de capitaliste, de chef d'entreprise, il connaît la valeur matérielle des choses et vit dans l'obsession de posséder –, de sorte que son attitude est amplement révélatrice du fait que le mariage suppose un lien plus puissant que le simple fait d'entretenir une femme. Carmelo pense qu'en passant une alliance au doigt de Milady, il la retiendra plus sûrement qu'en lui offrant tout le luxe qu'il lui a montré le jour de leur arrivée dans le village. Le mariage est ainsi considéré par Carmelo comme une prison dorée plus efficace et plus économique que le statut de femme entretenue.

Bien que son caractère soit diamétralement opposé, Damián partage cette conviction. La forte dispute avec Patricia dans la séquence 42 risque de les séparer définitivement. Leur différend a un fondement évident, qui se dessine derrière la dénonciation de la situation des immigrants exposée dans la discussion : leur mariage n'a aucune validité, étant donné que le divorce qui a suivi le premier mariage de Patricia n'a pas été réglé légalement. Damián a été aimable et compréhensif avec Patricia ; il l'a traitée avec affection et considération, il a accueilli ses enfants de la même façon ; il s'est opposé à sa mère à son sujet et il n'a pas adopté une position dominante face à une immigrante, complètement dépendante de lui pécuniairement. Mais le mot « paysan » qu'il prononce pendant la dispute équivaut au mot « vieux » qu'entend Carmelo dans la séquence 18. Ce mot révèle le complexe d'infériorité de Damián face à Patricia, sa sensation d'insignifiance face à elle. Son ancrage villageois le situe à plusieurs échelons au-dessous d'elle qui vient de loin et connaît le monde. Le mariage est pour Damián la certitude que Patricia restera à ses côtés malgré cette différence qu'il a assumée mentalement. Savoir que leur mariage n'a, en réalité, pas eu lieu, équivaut à une douloureuse incertitude au sujet de cette présence de Patricia. Dans la colère, Damián exprime tous les stéréotypes contre les femmes immigrées qui ne sont intéressées que par la carte de séjour et insiste sur le fait

qu'elle a trahi sa confiance, lui, le paysan. Nous avons ensuite un plan américain qui présente le couple face à face puis, Damián commence à s'en aller et Patricia qui le poursuit comme une fillette qui essaie de convaincre un adulte que, dorénavant, elle se comportera correctement. Un plan moyen de Janay est inséré au milieu de cette dispute d'adultes et nous rappelle qui observe cette scène et qui sera le plus touché. Un plan panoramique montre au spectateur comment Damián rejette Patricia qui essaie de le retenir par le bras et celui-ci qui demande à Janay de descendre du tracteur qui était le refuge pour elle. Cette fin de séquence s'oppose radicalement au début de celle-ci où Damián partageait le volant du tracteur avec Janay.

Dans la transition de la séquence 23 à la 24 de *Te doy mis ojos*, se fait entendre la voix du Maire qui énonce légalement l'engagement conjugal et les devoirs que les conjoints assument en signant le contrat de mariage. Cette voix est devenue audible immédiatement après qu'Antonio a rappelé à Pilar quels étaient ses droits de mari, notamment le droit de ne pas avoir à se cacher après avoir fait l'amour dans la maison d'Ana, la sœur de Pilar. Selon Simone de Beauvoir « *Le principe du mariage est obscène parce qu'il transforme en droits et devoirs un échange qui doit être fondé sur un élan spontané...*¹⁶⁴ »

L'enchaînement entre ces séquences exprime une dénonciation de l'institution conjugale comme cadre où la domination sur la femme s'accomplit d'une façon effective. Plus encore, étant donné la manière dont se déclenchent et s'affirment les comportements agressifs d'Antonio en revenant au schéma de cohabitation conjugale, la réalisatrice entend démontrer que l'institution conjugale pousse la femme et l'homme à une relation hiérarchique, dans laquelle ce dernier reste dominant. La femme elle est soumise et, de fait, cette soumission est corroborée, de fait, physiquement dans l'acte sexuel entre Antonio et Pilar à la séquence 23. Alors que l'intention de la réalisatrice apparaît dès la séquence 3, quand Ana, la sœur de Pilar, se rend chez celle-ci pour prendre ses affaires. Lorsqu'elle y découvre les signes de la violence d'Antonio, un gros plan hautement significatif montre les rapports des services d'urgence où sont constatées par les médecins les conséquences de la maltraitance dont Pilar est victime. Ces rapports médicaux, tenus par Ana à une hauteur où ils occultent la photo de mariage

¹⁶⁴ Beauvoir (de), Simone, *t.2*, op.cit. p. 255.

d'Antonio et Pilar, associent au moyen d'une mise en scène subtile et intelligente les deux idées de violence de genre et de mariage.

Peu importe si le milieu culturel est très différent, la soumission imposée à la femme quand elle est mariée est fondamentalement la même. Fran, le mari dominicain de Patricia dans *Flores de otro mundo*, l'exploite économiquement. Il ne veut pas s'approprier sa jeunesse – comme Carmelo – il ne désire pas se sentir puissant devant elle – comme Antonio –, il ne souhaite pas la gâter en hommage à sa beauté – comme Alfonso –, mais il désire tirer parti de la plus grande qualité de Patricia qui est sa capacité de travail. En outre, tout au long du film, la menace latente du chantage se fait sentir et dans la séquence 41, il propose ouvertement à Patricia de lui donner de l'argent moyennant quoi il se taira sur les circonstances de leur divorce. Ce n'est pas une conduite typique européenne – un proxénétisme dissimulé –, mais cela révèle comment dans n'importe quel environnement sociologique, le mariage est un joug qui donne des pouvoirs à l'homme pour profiter de la femme.

Avec une certaine distance instaurée par l'humour et même le comique, Iciar Bollaín met en scène, dans la scène 48, au milieu du réveillon de Noël la possibilité du mariage d'Alfonso et Marirrosi. Ils ont trinqué et Olvido, la sœur d'Alfonso et Aurora, demande quand ils se marieront, en regardant Marirrosi. Alfonso, avec sa jovialité habituelle, fait sienne la question et regarde aussi Marirrosi. A ce moment-là, la disposition des deux protagonistes a changé : Alfonso qui se penchait vers l'arrière, comme caché, revient vers l'avant et Marirrosi fait le geste contraire, comme si elle se sentait incommodée par la question. Elle essaie d'esquiver la question en demandant « pourquoi elle lui demande, à elle ». Alfonso, qui a un caractère enjoué, ne prétend pas provoquer une situation tendue et il détourne l'attention en orientant la conversation vers l'enfant, si bien que la jovialité semble régner malgré cette question gênante. Cependant, le plan ne laisse aucun doute sur le « harcèlement » que subit alors Marirrosi, pas plus que sur la menace latente qui pèse sur elle : non seulement la position corporelle des deux et, surtout, le couteau qu'Alfonso brandit, d'une manière apparemment innocente, révèlent de façon très subtile comment la femme deviendra la victime en acceptant le mariage.

Que le contrat puisse, en raison des présupposés anthropologiques sur lesquels il repose, permettre l'instauration d'un rapport de subordination radicale

et cependant perçu comme légitime car fondé sur la volonté des contractants, voilà qui constitue la première objection de Pateman¹⁶⁵ au concept de contrat. Mais cette objection n'épuise pas sa critique, qui vise à mettre au jour la signification sexuelle différenciée des contrats réels, le fait qu'ils fonctionnent prioritairement comme des instruments de subordination *des femmes*, illustrant ainsi le fait que le contrat sexuel et « *le droit politique patriarcal [sont] continuellement renouvelé[s] et réaffirmé[s] à travers des contrats effectivement conclus dans la vie quotidienne.*¹⁶⁶ » Bien évidemment, obtenir la soumission de la femme par le biais du mariage n'apporte aucun bonheur à l'homme. Ce dernier se réfugiera alors dans certaines plaintes communes aux hommes qui transfèrent sur leur épouse la responsabilité d'une cohabitation problématique. La séquence 13 de *Te doy mis ojos* nous montre une réunion de groupe inscrite dans une thérapie psychologique. Le montage débute sur un plan d'ensemble des assistants installés en cercle et continue avec des plans filmés depuis l'intérieur du cercle. Ce montage amène, de ce fait, le spectateur de l'extérieur vers l'intérieur afin de l'insérer au cœur même de la mentalité machiste agressive. Tous les présents sont des hommes maltraitants, si bien que le groupe en lui-même est spécial. Néanmoins, les arguments qu'ils utilisent pour justifier le conflit conjugal sont des lieux communs sur les femmes qu'un spectateur – homme – moyen pourrait aisément partager ou comprendre. Ainsi, l'intention avouée de la réalisatrice est d'offrir une liste des « plaintes » masculines qui reviennent régulièrement. Premièrement, la femme est présentée comme « hystérique », c'est-à-dire que c'est elle qui fausse les choses, donnant aux petits heurts de la vie en commun une importance démesurée. Deuxièmement, la femme « provoque » l'homme. Elle essaie de le mettre en colère et, par conséquent, elle est la cause du conflit. Troisièmement, la femme refuse le sexe lorsque l'homme en manifeste le désir, ce qui ne satisfait pas un partenaire masculin persuadé que les sacrifices auxquels l'oblige un travail épuisant lui donnent des droits en la matière. Quatrièmement, la femme se montre constamment importune alors que l'homme aspire simplement à être tranquille. Le corollaire en est la plainte portant sur la « maltraitance » – psychologique, cela s'entend – dont souffrent les hommes et dont il n'est jamais

¹⁶⁵ Pateman, Carole, *Le contrat sexuel*, Paris, Editions La Découverte, 2010, traduction française de Charlotte Nordmann.

¹⁶⁶ Garrau, Marie, « *Le contrat social contre les femmes* », *La Vie des idées*, 18 janvier 2011, p. 166. URL : <http://www.laviedesidees.fr/Le-contrat-social-contre-les-femmes.html>

question. Malgré tout, la réalisatrice offre un élément esthétique qui suscite un certain rejet de ces arguments. L'apparence de ce groupe d'hommes est intentionnellement rustre, ce sont des ouvriers, des hommes d'un certain âge, à la voix rauque, ou au visage rouge – suggérant de façon subliminale une tendance à boire ou encore ne s'exprimant pas bien – l'emploi d'expressions erronées telles que « avoir des prétextes » en témoigne. Ces accusations contre le monde féminin sont-elles fausses ? Pas nécessairement. Mais il est facile de les associer au mécanisme de domination et d'y voir des manifestations de rébellion ou de frustration de la part des femmes soumises.

Une fois les plaintes des hommes exprimées, la réalisatrice indique sa propre position avec un dernier témoignage, celui de Julián, qui a lui aussi été maltraitant et a surmonté ses tendances agressives. La description d'une expérience personnelle au cours de laquelle il a été sur le point de tuer son épouse est de moindre importance. L'essentiel, ici plus qu'avec les autres hommes, c'est le portrait qui est brossé de lui car son apparence rappelle celle d'un toxicomane qui essaie de guérir. Il est très mince et mal rasé, s'exprime avec un débit saccadé, en mastiquant un chewing-gum. La dimension addictive de la violence voire de l'agressivité en général est présentée par le biais de cette icône, Julián, comme le grand problème masculin. Ce serait peut-être la marque sexuelle décisive de l'homme, celle qui le pousse à se comporter d'une façon ambitieuse dans les affaires, celle qui l'entraîne à harceler la femme comme un prédateur, celle qui complique la vie en commun et, dans les cas extrêmes, quand la relation hiérarchique avec la femme s'y prête, conduit à des situations de maltraitance.

Le caractère de violence que revêt cette réunion, au cours de laquelle Julián apporte son témoignage, se justifie par sa nature exceptionnelle : il s'agit d'une réunion de personnages caractérisés par leur agressivité. Force est de constater, d'ailleurs, que dans *Te doy mis ojos*, il n'existe qu'un seul et unique contrepoint à ces personnages masculins violents : un étranger, John, l'ami de la sœur de Pilar, la protagoniste. Cet Ecossais est aimable et plein de considération. C'est pour cela même qu'il est décrit dans une autre séquence comme un « extraterrestre », c'est-à-dire comme quelqu'un de complètement étranger à la réalité sociale espagnole. À travers ce personnage, Icíar Bollaín se permet de présenter au spectateur espagnol un autre type masculin. Ceci nous conduit, par opposition, à l'idée – plus ou moins subliminale – que les hommes de la session

de thérapie seraient un reflet de l'Espagnol moyen. En dehors de John, il n'y a qu'un seul personnage masculin natif en marge de ce groupe de thérapie, qui est le frère d'Antonio, le protagoniste : il a bien réussi dans son travail, il est ambitieux et se fait construire une maison secondaire. La présentation de ce personnage suggère que c'est la frustration d'Antonio – des autres – de n'avoir pas atteint une position sociale respectable, de n'avoir pas satisfait cette avidité de succès inculquée dès l'enfance – en leur qualité d'hommes – qui a entraîné leur dévouement dans le cadre domestique. Pour autant, le propre frère d'Antonio n'est pas une personne angélique. Son regard torve humilie Antonio chaque fois qu'il le peut, comme si la réalisation de l'idéal de succès allait de pair avec la démonstration de sa supériorité sur les autres. Il ya un corollaire entre la victimisation d'Antonio vis-à-vis de son frère et de Pilar par rapport à son mari, Antonio. Ce n'est donc pas à proprement parler le genre qui pose problème, mais le pouvoir : dans les relations homme-femme, c'est celui qui le cherche avec le plus de force qui le détiendra ; c'est donc l'homme. Depuis sa position dominante, dans le mariage mais pas seulement dedans, l'homme traditionnel ne se sent même pas obligé d'extérioriser vis-à-vis de sa femme ses sentiments. Il tendra au contraire à se montrer tel que sa masculinité le lui dicte : inexpressif.

Un des premiers à avoir parlé de tendances hostiles a été Freud, décrivant le complexe d'Œdipe comme la conjonction de désir amoureux et hostile. Il est présenté pour la première fois dans *L'Interprétation des rêves*¹⁶⁷ sous la rubrique « *Rêves de mort des personnes chères* ».

5. L'inexpressivité comme déni

Dans la séquence 27 de *Flores de otro mundo*, il est frappant de constater que pendant l'émission du film pornographique, la seule personne qui semble avoir honte est Alfonso. Il ne regarde pas le film car il est au téléphone avec Marirrosi. De fait, le montage de la séquence commence par des plans du film pornographique et c'est seulement après avoir montré les réactions des personnes présentes que la caméra se focalise sur Alfonso. Il est curieux, voire choquant qu'il parle à voix basse et dise précisément « *je ne peux pas parler plus fort* ». C'est comme si c'était à lui d'être discret et de se montrer pudique, parce

¹⁶⁷ Freud, Sigmund (1900a), *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967.

que, suppose-t-on, il parle d'amour avec Marirrosi ; et c'est lui qui est mis à l'écart aussi par le montage, tandis que les voisins peuvent voir et acclamer un film pornographique sans aucune réserve. Il semblerait qu'il faille taire nos sentiments ou les exprimer à voix basse alors que les passions animales peuvent se manifester ouvertement. On peut, à ces propos, noter une similitude entre cette attitude et la lettre de Marirrosi de la séquence 10 : elle exprime sa mélancolie sans faire de mystères ; parle de paysages, de souvenirs et de tout ce qui lui manque. Bien entendu, la réalisatrice superpose les mots de la lettre aux activités quotidiennes d'Alfonso racontées tranquillement comme s'il se moquait royalement du ton affectueux de la lettre.

Le cas d'Antonio dans *Te doy mis ojos* est encore plus frappant : une des clés de son caractère agressif est son inhibition et c'est pourquoi il participe à une thérapie qui consiste, notamment, à le faire écrire et extérioriser ses sensations négatives. Dans la séquence 19, dans une séance individuelle entre Antonio et le psychologue, celui-ci le prie instamment de chercher des mots par lesquels manifester son affection pour son épouse Pilar. Alors, ne parvenant pas à lui arracher quoi que ce soit de concret, il lui demande de penser à quelque chose qui lui plaise chez Pilar. Antonio doute et finalement choisit un détail un peu déconcertant et dit que ce qu'il aime chez Pilar, c'est « *le bruit doux qu'elle fait en se déplaçant à la maison* ». Il ne loue des traits de sa personnalité, comme son intelligence, sa force, sa générosité, son optimisme, son caractère pugnace, voire sa beauté : il se réfugie dans une image poétique, apparemment agréable, qui touche même le spectateur dans un premier temps. Les thèmes du romantisme et de l'embellissement de la réalité seront traités dans la troisième partie et ce dialogue d'Antonio avec le psychologue en sera paradigmatique. Dans cette séquence nous assistons à un jeu de champ-contrechamp entre Antonio et le psychologue. Dans l'immédiat, nous nous contenterons de signaler que la seule chose qu'il est capable d'apprécier chez Pilar, c'est précisément sa présence discrète, le fait qu'elle soit là, à sa disposition, lui apportant la certitude qu'il est le maître chez lui. La séquence se termine sur une dernière question du psychologue qui reste sans réponse « *As-tu jamais demandé pardon à Pilar ?* ». Antonio se tait. Il ne sait pas plus démontrer ses sentiments que s'excuser. Il représente un cas extrême de masculinité, un maltraitant, mais cette question, tout comme le catalogue de plaintes masculines de la séquence 13, vise directement

le spectateur masculin en général. Combien d'hommes lui ressemblent sur ce point ? Plus encore, est-ce que la pauvreté de mots, la retenue des émotions ne sont pas considérés comme des attributs de la masculinité ? Le cinéma n'a-t-il pas magnifié des héros, notamment dans les *westerns* qui cachent précisément leurs émotions ? De nombreux rites collectifs dans l'armée, les internats, les prisons, bien sûr, mais aussi dans les entreprises (voyages d'entreprise, expériences de dynamisation de groupe) comportent de véritables épreuves de virilité orientées vers le renforcement de solidarités "viriles". Pierre Bourdieu dévoile l'enjeu de ces méthodes : les hommes tenus de se montrer inflexibles et durs envers eux-mêmes sous le regard de leurs pairs, auront moins de difficulté et de scrupules à se montrer inflexibles et durs avec les autres (dans la gestion des licenciements par exemple.) L'auteur conclut : « *La virilité, on le voit, est une notion éminemment relationnelle, construite devant et pour les hommes et contre la féminité, dans une sorte de peur du féminin et d'abord de soi-même.*¹⁶⁸ »

Mais les films d'Icíar Bollaín ne prétendent pas être comme un film quelconque c'est-à-dire de la pure fiction : les attributs de masculinité sont remis en question parce que le manque d'expressivité qui conduit les héros cinématographiques à cacher leur douleur, à souffrir et à résister, montre son autre face celle des « Antonios », de ces hommes de la rue qui sont incapables de dire « je t'aime » ou de demander pardon. Il s'agit du même trait de caractère mais, si chez le héros sans peur et sans reproche, il peut sembler sublime, chez l'homme moyen, c'est un grave défaut, nous disent les films d'Icíar Bollaín. La séquence 26, qui conduit l'inexpressivité jusqu'à l'absence totale d'empathie, est ici encore hautement significative. Dans une autre séance de groupe avec le psychologue, une mise en scène de l'arrivée de l'homme à la maison, où l'attend sa femme, est interprétée par deux participants à la thérapie. Dès le début, le spectateur pressent que cela ne se passera pas bien, puisque l'un des « acteurs » refuse de représenter le rôle de la femme. Et effectivement, la « représentation » échoue : les deux protagonistes ne trouvent rien à se dire, aucun ne parvient à comprendre le point de vue de l'autre et il ne se crée aucune communication, il n'y a absolument aucune intention d'exprimer le moindre sentiment ou de partager une expérience. Plus encore, des tentations agressives sont visibles et ressurgissent. La tentative d'assumer le point de vue de la femme échoue. Mais

¹⁶⁸ Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Edition du Seuil, 1998, p. 59.

on assiste aussi à l'échec de l'homme, qui continue à ignorer son épouse et ses soucis. Seul le dîner intéresse l'homme qui arrive, si bien qu'il exprime clairement avec un manque de tact caractérisé, qu'il ne considère la femme que comme un élément d'un dispositif destiné à assurer son bien-être domestique. Et les hommes qui assistent comme spectateurs à la scène ne s'en sortent pas mieux. Ils rient et célèbrent presque l'incapacité de leurs compagnons à jouer le jeu – incapacité à laquelle participe, de manière suspecte, le psychologue en personne –, acceptant le fait que les relations entre hommes et femmes soient ainsi. Ce qui est latent au fond dans ce manque d'empathie, c'est le fait d'assumer une différenciation sexuelle profonde assimilée à une relation de dominant/dominé.

C. Le manque d'implication affective de l'homme moderne

Un premier exemple d'asymétrie entre l'implication de l'homme et de la femme dans une relation de couple nous est offert par Alfonso dans *Flores de otro mundo*. Nous avons déjà analysé de quelle manière il prétend que Marirrosi se laisse « planter » dans le village et pourtant, il n'est jamais disposé à aller lui rendre visite à Bilbao. Une scène essentielle nous permet de comprendre ce qui est important à son sens, c'est-à-dire une certaine vocation de domination typique de l'homme. Dans la séquence 39, il se promène avec Marirrosi dans un village qui s'est vidé de ses habitants, un village « mort ». Marirrosi insinue que la tranquillité des villages lui fait peur et lui, au contraire, affirme qu'il serait incapable de vivre dans une ville. Vue sous cet angle, leur relation semble difficile à entretenir, si ce n'est grâce à un compromis fondé sur la compréhension et la générosité réciproques. Alfonso veut rapprocher Marirrosi de son environnement, et c'est pourquoi il lui suggère de faire venir son fils dans le village, pour le connaître. Le montage les sépare alors et la mise en scène de la séquence 33 entre Carmelo y Milady se répète : les deux femmes apparaissent, dans un plan général, sur le fond que leurs compagnons désireraient pour elles – respectivement la cuisine et l'ambiance rurale –, observées par Carmelo et Alfonso, filmés en plan moyen. Comme l'image de Milady dans la cuisine pour Carmelo, la vision de Marirrosi se détachant sur le fond pacifique et immuable du village a quelque chose d'idyllique pour Alfonso. C'est la raison pour laquelle celui-ci pense qu'il pourrait, si elle le voulait bien, y avoir beaucoup de week-ends comme celui-là.

Mais Marirrosi demande – timidement – une symétrie, une réciprocité, à savoir que lui aussi aille lui rendre visite à Bilbao, en ajoutant « comme ça on sort un peu », remarque qui met en évidence combien elle trouve ennuyeuse cette paix rurale. Mais Alfonso refuse, s'abritant derrière une réunion de voisins, convoquée depuis deux semaines, probablement par lui-même. Elle demande si un changement de la date n'est pas possible et la réponse tombe, peu aimable : « *je ne vais pas manquer en disant que je m'en vais en week-end ...* ». Il identifie plus ou moins consciemment Marirrosi avec le divertissement et le village avec le devoir. Il fait passer avant l'amour qu'il ressent pour Marirrosi sa vocation créatrice, sa mission, qui consiste à améliorer les communications et les infrastructures du village pour éviter qu'il ne dépérisse pas et ne se vide, ce qui, comme l'indique l'ordre du jour de la réunion, inclut la demande de subventions, la création de nouvelles lignes d'autobus, la construction d'une piscine ... avant l'amour qu'il ressent pour Marirrosi. L'homme demande à la femme de se consacrer à lui, tandis que lui ne se consacre pas à elle. Il la réduit à une partie de sa vie, peu importante, mais plutôt ludique, car pour lui, ce sont ses projets qui le justifient réellement en tant qu'être humain. Et, tout en étant moins altruistes ou que ceux d'Alfonso, les projets de Carmelo l'absorbent tout autant et l'empêchent de donner à Milady la distraction qu'elle espérait trouver à ses côtés. La Cubaine avoue à Patricia dans la séquence 14 qu'il « *ne pense qu'à poser des briques* » et dans la séquence 17, elle éprouve une certaine jalousie envers Patricia qui peut aller à Guadalajara – ville modeste et provinciale par excellence – avec Damián. Elle révèle aussi de quelle manière Carmelo – drôle et généreux à la Havane – se soucie peu de la faire sortir, préférant se consacrer à son travail et à ses routines – comme le bar –, limitant son horizon au village.

Alfonso est un idéaliste, un homme d'un autre temps, comme le village. Les temps modernes ne sont pas propices aux idéalistes et les raisons pour lesquelles l'homme « actuel » ne s'implique pas affectivement de la même façon que la femme sont très prosaïques, liées essentiellement à leurs positions respectives dans le monde capitaliste. Qui aurait imaginé avant *Mataharis* que la réalisatrice choisirait d'exprimer sa vision du profil agressif et dominateur de l'homme en s'appuyant sur des archétypes masculins dénués d'importance sociale ? Ces archétypes présentent des profils psychologiques vieux, démodés, avec de moins en moins de poids sociologique en Espagne, s'agissant d'habitants d'un petit

village isolé, groupe de personnages âgés ou sans culture ou encore réduits dans leur travail à des activités répétitives et appauvrissantes pour l'esprit.

Nous trouvons dans *Mataharis* – réalisé seulement quatre ans après *Te doy mis ojos* – un saut très important en ce qui concerne la « modernisation de l'homme », saut qui est accompagné d'un changement drastique de décor, puisque la réalisatrice situe son quatrième film à Madrid. Il ne s'agit plus ici d'aborder la thématique de la soumission de la femme dans le mariage, pas plus que celle de la femme comme prétexte au dévouement des frustrations masculines. Il n'y a pas d'agressivité, au moins dans le couple – même si l'agressivité reste présente encore dans le monde du travail –, ni de désir de limiter les possibilités économiques de la femme. Ce que la réalisatrice tient à faire remarquer dans ce dernier film, c'est la soumission excessive de l'homme à son travail, qu'il fait passer avant sa famille et son couple. Les hommes de *Mataharis* héritent ainsi de l'attitude de l'Alfonso de *Flores de otro mundo*. Celui-ci se sentait appelé pour une mission importante et les autres ont été absorbés par l'engrenage capitaliste.

Eva et Iñaki, une des protagonistes détectives et son mari, ont apparemment établi une relation symétrique dans les tâches domestiques. Dans la séquence 3, elle sort s'occuper d'une enquête un vendredi soir, et lui reste à la maison pour s'occuper de leurs deux enfants. Dans la séquence 5, quand elle rentre épuisée, il lui propose de lui réchauffer le dîner. Sommes-nous devant une situation opposée à celle d'Antonio et Pilar dans *Te doy mis ojos* lorsque c'était lui qui arrivait épuisé et elle qui l'attendait avec une bière bien fraîche ? Est-il possible qu'enfin l'homme s'implique dans les tâches domestiques et que ce soit la femme qui soit absorbée par son travail ? Ces deux scènes présentent quelques nuances qui en modifient l'apparence idéale : Eva a fait en sorte de tout préparer pour Iñaki, de sorte qu'il n'ait plus à faire que des choses simples et qu'il n'y ait pas à prendre de décision compliquée. De plus, Iñaki se contente de réchauffer ce qu'il y a au frigo, c'est-à-dire qu'il ne se soucie pas de préparer quelque chose par lui-même. Dans la séquence 10, c'est l'asymétrie qui affleure, le degré différent d'engagement de l'un et de l'autre dans les tâches domestiques. Le début de la séquence ne le laissait pas présager, Iñaki ayant proposé de conduire les deux enfants à la crèche et représentant, avec son bébé dans ses bras contre sa poitrine, une icône puissante de tendre paternité. Mais l'enfant a une forte fièvre,

élément inattendu qui brise le schéma normal du fonctionnement matinal ... et, alors, l'homme décide de se dérober : il ne crie pas, ne commande pas, ne revendique pas son autorité ; simplement il se hâte de disparaître et de laisser sa femme résoudre le problème imprévu. La façon de procéder d'Iñáqui est frappante, quasiment comique : presque en chuchotant, il dit à sa femme, d'emmener le bébé chez le pédiatre, tandis que lui conduit la petite fille à la crèche qui est sur son chemin, comme il l'a expliqué avant. Ainsi, il laisse à Eva la tâche la plus ingrate : à elle de s'absenter de son travail, de s'occuper du bébé malade et de l'amener chez le pédiatre. Il ne se pose même pas de question, appelle la petite et fait tout pour partir rapidement. Il y a un bref dialogue tendu entre les deux et alors Eva prononce la phrase clé : « *Ce n'est pas toi qui appellerais ton chef pour lui dire que tu restes à la maison à t'occuper du bébé, n'est-ce pas ?* ». Il y a des limites que l'homme ne franchit pas, comme ne pas se rendre au travail à cause des enfants, et que la femme, par contre, se voit obligée d'accepter. Dans ce cas précis de comportement masculin fortement connoté culturellement et socialement, le travail est ainsi situé au-dessus de la famille : les responsabilités professionnelles sont plus importantes que les responsabilités familiales. De fait, Eva demande à son compagnon, comme concession, de rentrer déjeuner à la maison pour lui permettre d'aller au bureau, ce qu'il refuse, se réfugiant derrière « un déjeuner de travail ». Le montage, avec des plans en plongée de lui – penché sur sa fille – et en légère contre-plongée pour elle – ferme et décidée –, insiste sur la supériorité de la femme, probablement acceptée par les deux, à mille lieux de la situation d'autorité de l'homme présentée dans d'autres films. De cette façon, l'homme ne prétend plus commander mais simplement arriver à ses fins.

Le débat entre eux sur l'implication de l'homme dans les tâches domestiques se prolonge dans la séquence 44. De nouveau, la scène commence dans l'harmonie avec les deux conjoints qui s'occupent du bain du bébé. Puis, débute une série d'accusations graves, derrière lesquelles il y a beaucoup de choses à élucider. Cela commence par une discussion afin de savoir si c'est lui qui ne s'engage pas ou si c'est elle qui ne le laisse pas intervenir, s'il ne sait pas s'occuper des enfants ou si elle n'admet que sa propre façon de faire les choses. Néanmoins, nous pouvons choisir deux détails pour comprendre la mentalité de « l'homme moderne ». À un moment donné, il lui reproche d'avoir repris son travail trop vite. Plus tard, quand il affirme haut et fort l'importance des enfants pour lui,

elle lui énonce les aspects pratiques – les emmener au jardin public, aller les chercher à la crèche – dont il ne s'est jamais occupé, les opposant à ses propres activités – aller au gymnase, sortir avec ses amis pour faire du vélo – auxquelles il n'a jamais renoncé. Elle réduit ainsi l'intérêt qu'il prétend porter aux enfants à un plan purement théorique. En d'autres termes, l'implication de l'homme ne se conçoit pas au détriment de « ses » activités – travail et passe-temps – auxquelles il ne renoncera jamais : il s'agit pour lui de faire en sorte que l'une n'interfère pas avec les autres. De plus, il considère que c'est la femme qui doit laisser son travail pour s'occuper de la partie domestique, comme si cela était « naturel », comme s'il y avait un destin « biologique » qui enferme la femme au foyer en cas de besoin¹⁶⁹.

Tous les détails de la relation entre Eva et Iñaki que nous venons d'évoquer entrent dans le domaine du quotidien et se concrétisent dans des scènes tout à fait reconnaissables par des spectateurs et spectatrices. Pourtant le nœud gordien du film, ce qui provoque une crise dans leur relation, c'est une affaire peu ordinaire : l'existence d'un fils d'Iñaki d'une relation antérieure. Ce fils, il ne le connaissait pas jusqu'alors bien que cet enfant ait déjà dix ans. C'est dans la séquence 26 que l'affaire explose, après qu'Eva a découvert la vérité en suivant Iñaki, comme elle le fait d'habitude pour autrui en tant que détective : Iñaki rentre à la maison de nuit et sans faire de bruit. Il est filmé dans un plan d'ensemble qui, du fait même de sa ressemblance avec les deux scènes antérieures où Eva l'espionnait, révèle qu'il continue à être observé. Il allume la lumière et découvre Eva, assise sur le fauteuil en train de l'attendre. La lumière sera la métaphore du secret qui ne peut plus continuer à être caché. Le montage est construit de telle manière que c'est seulement quand elle dit ce qu'elle sait : « ¿Y eso de tener dos familias¹⁷⁰ ? » que l'on a un plan rapproché d'Iñaki, plan évité dans les scènes antérieures. Il cesse d'être un objet d'observation ou une personne épiée et devient un être humain qui, tel un enfant pris en train de faire une bêtise, montre sa surprise et sa détresse en voyant qu'il a été découvert.

Il se produit alors une forte dispute dans le couple, avec un montage classique de confrontation champ-contrechamp dans laquelle, d'emblée, sont

¹⁶⁹ « ...Ce stéréotype de base pourrait se formuler ainsi : *on assigne aux femmes par nature (biologie-sexe) les tâches de reproduction de l'espèce, le soin et l'éducation de la progéniture et l'entretien du foyer avec tous ses intégrants personnels et matériels* ». Núñez Domínguez, T., Loscertales Abril, F., *op. cit.* p. 26.

¹⁷⁰ « Et que me dis-tu sur le fait d'avoir deux familles ? »

confrontées deux fautes, celle d'Eva qui a espionné son mari et celle de ce dernier qui lui a caché sa paternité et lui a menti sur les voyages qu'il entreprenait à Saragosse pour voir son fils. L'accusation contre Iñiqui et son secret qu'il avoue face à la sévérité d'Eva passent au premier plan, comme nous le montre l'attitude corporelle des deux personnages, plus agressive pour Eva et défensive pour lui. Il faut signaler deux personnalités – antithétiques, au fond – dans la personne d'Eva. D'un côté, elle est la femme jalouse et dominatrice qui, tout à la fois, craint que son mari n'ait une relation avec la mère de cet enfant inattendu, et se montre fâchée que quelque chose ait échappé à son contrôle. D'un autre côté, elle semble refléter une répulsion de tout le genre féminin, de la Femme, envers le comportement d'un homme qui, après avoir laissé une femme enceinte, a disparu, renonçant à toute responsabilité comme père. Iñiqui est très clair ; « *je ne voulais en aucun cas un enfant à ce moment-là...* », insistant sur le fait que c'est ce qui l'a fait rompre avec son ex-fiancée. Fort de cet argument, il semble se justifier devant l'Eva égoïste et dominatrice, expliquant que cette affaire est antérieure à leur mariage et à leur vie en commun. Mais l'Eva solidaire et féminine l'accuse avec une phrase subtile spécialement significative : « *cet enfant doit bien avoir un nom* ». Iñiqui a omis de nommer son fils et Eva exige de lui qu'il le fasse, non qu'elle désire connaître ce nom qu'elle a déjà entendu dans la scène antérieure, mais pour personnaliser le concept de « fils ». C'est ainsi que la réalisatrice utilise un personnage énergique comme Eva, qui représente les femmes par rapport à la fermeté « masculine » inquisitrice – comme certains personnages masculins de films antérieurs (Antonio) – et qui punit Iñiqui pour son manque de sens des responsabilités dans le passé, condamnant avec lui tous les hommes qui se comportent de la même façon.

La Femme – entendu comme genre – demande à l'homme de s'impliquer dans la paternité et de ne pas mettre de distance émotionnelle avec ses enfants, désirés ou pas. Iñiqui a soutenu le regard d'Eva pendant qu'il « avouait »... mais la baisse en prononçant le prénom, « Javi ». C'est là que nous trouvons la faute d'Iñiqui : ce n'est pas son comportement à l'égard d'Eva, ce n'est pas de s'être tu et d'avoir menti au sujet de ses voyages ... ce sont les dix ans pendant lesquels il a ignoré son fils. Quand Iñiqui renouvelle ses excuses pour les deux derniers mois de secret et qu'il essaye de s'insérer dans son champ, Eva répète

l'accusation et s'éloigne pour maintenir l'opposition champ-contrechamp : « *Tu pensais attendre qu'il ait dix-huit ans et qu'il se présente ici ?* »

Si nous faisons un effort mental de dix ans en arrière, nous pouvons imaginer un Iñaqui âgé d'une vingtaine d'années, la tête pleine de projets, de rêves, d'envies de conquérir le monde. La paternité impliquait une responsabilité qui aurait annulé toutes ces attentes, réalistes ou illusives. Son *statut* professionnel, d'un certain niveau à en juger par le détail des repas d'affaires, s'est forgé sur la base de l'irresponsabilité passée, en laissant à sa compagne d'alors la charge de l'éducation d'un fils. Pourquoi Iñaqui, dans la séquence 10, s'éclipse-t-il si facilement quand il s'agit de prendre soin du bébé tandis qu'Eva n'est pas capable d'en faire autant ? Parce que dès le moment de la conception, l'homme peut disparaître, s'éloigner, alors que la femme assume sa maternité d'une façon inévitablement proche et intime. La réalisatrice ne pose pas le problème de l'avortement qui est une solution toujours traumatisante pour la femme. C'est sans doute ce qu'aurait désiré Iñaqui, mais même dans ce cas, la distance que prend l'homme par rapport au problème est infiniment plus grande que celle de la femme. Dès lors, que penser de cette séquence ? S'agit-il d'une critique du manque de solidarité de l'homme ou d'un avertissement sur le poids que suppose la maternité pour la femme ? Probablement les deux.

La mondialisation économique a eu pour conséquence un changement dans la relation au travail : la pression, souvent insidieuse, exercée principalement sur les cadres a fait que ceux – ci changent leur mode de fonctionnement et se voient « attachés » virtuellement à l'entreprise.

Carmen est une autre détective de *Mataharis*, plus âgée que ses collègues et mariée depuis plus de deux décennies. La plupart du temps où son mari, Alberto, apparaît à l'écran, on le voit courbé sur ses dossiers et sur son ordinateur portable. Il a tellement intégré le travail dans sa vie que celui-ci monopolise pratiquement tout son temps, y compris celui passé à la maison. Il faut observer que dès la première séquence où il apparaît (séquence 4) on prend des distances avec tous les types masculins des films antérieurs. Il débarrasse son assiette, son verre et ses couverts de la table, sans prétendre que la femme le « serve », à la différence de l'Antonio de *Te doy mis ojos* ; sans prétendre non plus s'ériger en centre du foyer, comme les hommes de *Flores de otro mundo*. Il ne demandera pas une seule fois à Carmen dans tout le film où elle va et d'où elle vient. En fait, à

force de ne rien demander, il lui demande à peine pourquoi elle a décidé de l'abandonner. Mais cette « libéralité » n'est qu'une manifestation du manque de communication le plus absolu, présenté de façon si extrême qu'il en devient caricatural à certains moments. Il semblerait que la réalisatrice veuille nous transmettre à travers ce personnage le message suivant : lorsque l'homme traditionnel renonce à dominer la femme, il l'ignore tout simplement. Alberto oublie de dire à son épouse que leur fille ne pourra pas leur rendre visite comme prévu et il la laisse se faire des illusions (séquence 33). Il l'ignore complètement quand elle dit qu'elle va se coucher – suggérant une invitation à une proximité physique ou au sexe, dans les séquences 20 et 47 – et, de fait, le dos est l'élément qui, iconiquement, le définit le mieux. C'est son dos qu'il offre à Carmen dans la séquence 33 et, de façon plus blessante, dans la séquence 47, alors qu'elle a mis une chemise de nuit provocante pour chercher à se rapprocher de lui. Dans cette scène, la réalisatrice joue sur l'opposition des dos : celui de Carmen, nu, se courbe doucement pendant qu'elle fait glisser la lingerie, dans un geste chargé de sens érotique ; celui d'Alberto, solide, courbé, est comme un mur infranchissable qui s'opposerait à toute volonté d'établir une communication. Carmen a besoin de parler, ne serait-ce qu'avec son téléviseur ou avec ses plantes, alors qu'Alberto vit enfermé dans le monde du travail, dans un métier qui l'absorbe.

Le principal cas que Carmen doit résoudre en tant que détective tout au long du film est celui d'un photographe, Sergio, qui cherche à démontrer que son associé travaille en marge de la société et qui apprend qu'il entretient une relation adultérine avec sa femme. Quand la détective lui demande comment va la relation avec son épouse (séquence 32) sa réponse pourrait être un portrait synthétique de la plupart des relations conjugales : « *On travaille, on se voit peu ... mais ça marche* » ... presque le contraire de ce qu'il se dit lorsqu'il est question de ce qu'il croit être la relation entre sa femme et son associé : « *Ils sont amis, ils se connaissent depuis longtemps, ils passent beaucoup de temps ensemble ...* ». Dans ce cas, ce qui est souligné est le grand problème du couple moderne dont la responsabilité est plus diffuse et se trouve en opposition avec la volonté agressive de domination de l'homme caractéristique du couple traditionnel. Le travail apparaît comme une excuse et c'est concrètement l'aliénation au travail, à laquelle l'homme semble beaucoup plus prédisposé qui est mise en avant. Pour appuyer cette idée, dans une séquence antérieure (séquence 12), apparaît une femme,

cliente d'une agence qui vient de constater l'infidélité de son mari, tout en se plaignant du peu de temps que ce dernier consacre à sa famille sous prétexte de travailler. De nouveau, la réalisatrice rompt avec le prototype de femme soumise des films antérieurs, car cette femme a son propre carnet de chèques et dispose par conséquent d'une indépendance économique avérée.

D. L'idéalisation du père

Il est curieux et remarquable que le regard d'Icíar Bollaín sur l'homme occupant le rôle de père soit beaucoup moins sévère que celui qu'elle porte sur l'homme dans le couple. Une première explication pourrait être liée au fait que, dans une perspective éminemment didactique, qu'il est plus utile d'insister sur les dangers d'une relation volontairement choisie – relation de couple – que sur ceux d'une relation qui nous est biologiquement imposée – relation paterno-filiale –. Une autre hypothèse qui pourrait permettre d'expliquer cette apparente bienveillance – bien que nuancée selon les cas – envers la figure du père serait peut-être sa propre expérience personnelle, une image mentale peut-être conservée depuis l'enfance.

Dans la filmographie d'Icíar Bollaín, la figure du père n'est pas une entrave dans la recherche de la libération féminine. Souvent, la réalisatrice le définit comme une absence, ce qui n'est pas nécessairement négatif, s'il est comparé à d'autres personnages bien présents et à leur influence néfaste sur les protagonistes de ses films. Dans *Flores de otro mundo*, Patricia a une tante et des amies, et parle à un moment donné d'envoyer de l'argent à sa mère ; Milady montre des photos de sa mère et de ses frères et sœurs et Marirrosi n'a pas d'autre famille connue que son fils. La seule allusion à une figure paternelle est celle qui concerne le défunt père de Damián, et sa dalle funéraire, dont sa veuve prend grand soin à la Toussaint. Cette allusion est une forme de présence. Les mots de Gregoria sont brefs et expriment la nostalgie « *c'était un homme bon et il me traitait bien* ». Ils servent à établir un premier lien avec Patricia, de sorte que ce père seulement mentionné est représenté par une dalle funéraire et résonne comme une référence lointaine qui, avec le recul, est évoquée avec tendresse.

Le père de Pilar gît aussi sous une dalle funéraire. Nous entendons à son propos des mots très durs, qui indiquent que, dans le fond, ses filles se réjouissent, au fond, qu'il ne soit plus de ce monde. C'est le cas, par exemple,

pendant la fête d'anniversaire de la séquence 17. Il est aussi fait mention de sa prise en charge, pour le moins difficile, pendant sa maladie et jusqu'à sa mort. Néanmoins, d'une certaine façon, il bénéficie du pardon accordé aux morts. Les critiques formulées concernent plus son comportement comme mari de leur mère que comme père des filles, et toutes les « colères idéologiques » se déchargent sur sa veuve, la mère de Pilar. Elle est, tout au long du film la véritable dépositaire de cette doctrine de la résignation et de l'endurance si néfaste à sa fille. Le portrait qui est dressé de ce personnage dans quelques séquences la dépeint comme une « morte en vie » – c'est particulièrement le cas dans le plan qui la place devant une longue rangée de tombes (séquence 6) – qui fréquente le cimetière et s'occupe de la tombe comme si elle se sentait encore unie au défunt. Elle essaie de le maintenir comme une présence parmi les vivants ce qui implique pour elle, dans le même temps, une immersion dans le monde des morts.

La présence la plus palpable d'un père – s'agissant, du moins, du « père de la protagoniste » – se retrouve dans les trois premières minutes de la filmographie de la réalisatrice, pendant la première scène de *Hola, ¿estás sola?* L'analyse détaillée de cette séquence révèle certaines clés œdipiennes. De fait, il s'agit ici d'une scène d'émancipation étant donné que, après une dispute et après avoir été giflée par son père, la protagoniste Niña quitte la maison. Mais le fondement de cette dispute a une composante sexuelle : au lever du jour, le père découvre sa fille au lit avec un garçon ; elle sursaute, se dresse et lui laisse voir ses seins. Par un geste antinaturel et dont le sens est éminemment symbolique, Niña est en train de montrer à son père qu'elle est devenue une femme. Tout le déroulement postérieur, la discussion où il lui reproche de ne rien faire d'utile, sa tentative de la faire travailler à ses côtés dans le magasin qu'il tient, sa colère en l'écoutant défendre sa liberté sexuelle, admet une lecture « conjugale » plutôt que « paterno-filiale » ...accentuée par le fait qu'ils vivent seuls dans une maison où l'absence de la figure maternelle se fait sentir. La gifle du père a lieu juste après que Niña a revendiqué la possibilité de « baiser » à son aise et le plan se termine sur l'expression mi-contrite mi-désorientée du père : il ne semble pas du tout satisfait de l'avoir frappée, plutôt honteux ce qui, avec la bise d'adieu de Niña, peut être une espèce de « rédemption » du personnage aux yeux du spectateur. À plusieurs niveaux, cette scène est l'antithèse des scènes typiques de violences conjugales, y compris quelques-unes de celles que la propre Icíar Bollaín a filmées dans des

films postérieurs. Nous voyons des plans qui situent Niña au-dessus de son père, lui répliquant et le regardant droit dans les yeux. L'élément présent et la réaction du père, pleine de dignité, montre que, loin d'éveiller chez ce dernier, qui est l'agresseur, une sensation de pouvoir, ce geste lui fait honte. Nous pouvons comprendre la réaction du père ainsi que la colère qui suit la découverte de quelque chose qui ressemble à une infidélité, de même que nous pouvons comprendre le départ de Niña après avoir constaté que son père commence à se comporter comme un amant qui veut la dominer. Aussi ne rejette-t-elle pas tant le père que l'amant qu'il semblait devenir ; et la bise qu'elle lui donne juste avant de partir s'adresse au premier, qui s'est occupé d'elle depuis toute petite, quand sa mère quitta la maison. De fait, éloignée du foyer paternel, elle récupère la figure du père, faisant par trois fois au moins référence à ce personnage tout au long du film, d'une manière toujours attendrissante : elle recourt à une citation de celui-ci pour parler de Madrid ; elle évoque le commentaire de sa mère disant que c'était le père qui restait s'occuper d'elle quand elle était petite – corollaire du fait qu'elle-même ne se sentait pas attirée par la maternité – ; et, enfin, Niña écrit à son père, au bord de la mer. Mais, mis à part les trois minutes initiales, le père n'apparaît plus physiquement. Il est devenu un personnage lointain, évoqué avec tendresse, quelqu'un qui ne peut plus interférer dans la recherche vitale de la protagoniste, à la différence d'autres personnages. Par conséquent, il demeure comme un souvenir, comme une absence qui renferme un certain degré d'idéalité.

S'il est vrai que la présentation – subtile, sans aucun doute – du père comme une espèce d'amant s'avère curieuse, la représentation de Mariló, la mère retrouvée par Niña durant le récit, est plus frappante encore : elle se présente avec des pensées et des attitudes qui peuvent sembler caractéristiques d'un « père traditionnel ». Sur la côte, Mariló a rassemblé autour d'elle un groupe de trois personnages, sa fille Niña, l'amie de celle-ci, Trini, et son copain, Pepe. Mariló leur a fait croire qu'ils allaient être copropriétaires d'une affaire avec elle, sur la plage, et tous trois quittent Madrid avec l'espoir de participer à l'entreprise. Mais, dans la séquence 44, « l'entreprise », concept qui signifie que tous travaillent et participent aux bénéfices, devient une « famille », où Mariló assume le rôle de chef puisque c'est elle qui a investi le capital initial. Ainsi, elle revendique son autorité avec des phrases qui semblent tirées d'un contexte très différent, d'une situation où le père de famille exigerait l'obéissance de ses enfants

et son épouse sur la base d'arguments tels que : « *Vous vivez de mon argent* », « *vous mangez ma nourriture* » et pour finir, une phrase classique dans la sociologie espagnole des années soixante-dix, « *Qui paie les factures ici ?* ». La réalisatrice « masculinise » clairement Mariló pour la convertir en personnage incarnant le pouvoir au sein de la famille. Ainsi, tandis que le père se dilue dans le souvenir, la mère est omniprésente, mais toujours comme personnage qui inspire le rejet chez sa fille. On retrouve ce cas de figure dans certains passages de *Te doy mis ojos* où la mère est présentée comme la représentation de la morale traditionnelle imposant la soumission à l'homme et comme celle qui a transmis cette morale à ses filles à travers l'éducation inculquée. Une construction comparable du personnage de la mère est également présente dans *Hola, ¿estás sola?*, où la mère a assumé une autorité « masculine » dans la famille. Ce qui reviendrait à dire que, pour la réalisatrice, la mère est toujours un personnage lié à la hiérarchie, tantôt parce qu'elle incarne une féminité soumise, tantôt parce qu'elle fait siennes les caractéristiques d'une masculinité agressive. Dans les deux cas, cette inscription dans un rapport hiérarchique est liée aux « marques de genre » que la réalisatrice ne cesse de dénoncer tout au long de sa filmographie.

Il y a une autre relation d'un père avec sa fille qui, même si elle semble secondaire dans le contexte des histoires mises en scène dans *Mataharis*, n'est pas laissée de côté par la réalisatrice, apparaissant à travers de certains détails : La fille d'Eva et Iñaqui, une petite fille de quatre ou cinq ans, n'a presque jamais une présence centrale dans les plans représentant la famille ; elle reste hors-champ et c'est de là que soit se fait entendre, soit rentre dans le cadre, se dessinant, comme une silhouette distante, à l'arrière-plan avant que la caméra ne l'inclue ensuite, clairement, dans le champ. Cependant, à certains moments cruciaux, essentiellement, quand l'épouse d'Iñaqui fouille dans ses affaires (séquences 19 et 38) ou quand elle le harcèle et l'interroge, lui reprochant sa liaison passée (séquence 26), la fillette interrompt ou « gêne » sa mère. Elle lui suggère (et suggère au spectateur), très délicatement, qu'elle est du côté de son père, qu'elle veut l'aider en « boycottant » l'attitude agressive, envahissante, d'Eva. Une explication possible à ce positionnement affectif de la petite fille pourrait être l'attitude même de son père qui la traite avec beaucoup plus de tendresse qu'Eva qui, pour sa part, se contente de s'occuper d'elle dans les moments qu'elle consacre aux tâches domestiques. On voit un exemple évident

de cette différence d'attitude dans la séquence 19 : Iñiqui se penche pour s'intéresser aux dessins de l'enfant, tandis qu'Eva ne fait que des commentaires sans intérêt. Dans la séquence 38, quand Iñiqui rentre à la maison et se rend compte qu'Eva s'est immiscée dans son courrier électronique, il ne se fâche pas. Il va auprès de la petite fille, se penche et s'intéresse affectueusement à son jeu. Et dans la séquence 10, bien qu'il ait décidé de ne pas sacrifier son travail, Iñiqui opte pour la petite plutôt que pour le bébé.

La réalisatrice semble suggérer un regard particulièrement affectueux de la fille pour son père, forgé dès la plus tendre enfance. Lorsque cette relation peut être dénaturée par l'âge adulte et que les tendances dominatrices de l'homme sont patentes, le personnage paternel s'éloigne et disparaît. C'est le souvenir attendrissant qui prédomine dans le regard que porte la femme sur son père, plus que la reconnaissance de la masculinité agressive. De fait, dans le fond, l'éducation répressive de la fille est fondée sur une morale masculine. Mais c'est le choc contre le personnage qui matérialise cette éducation dans la pratique, à savoir la mère, qui l'emporte.

II. LE CAPITALISME COMME PROJECTION SOCIALE DU MASCULIN

Ce que l'on appelle « capitalisme » ne se réduit pas à une entité économique, c'est-à-dire à un ordre social distinct des autres ordres, un *système* économique, comme le font les marxistes, les trotskystes (Nouveau Parti Anticapitaliste), les altermondialistes (jadis antimondialistes) ; Marx, qui a inventé le "mode de production capitaliste" (un système), parlait aussi de "société bourgeoise" ou "capitaliste" et, de fait, le capitalisme ou l'économie en général ne peuvent être dissociés de la société. Ils ne sont qu'un aspect de celle-ci et non un ordre autonome ; le capitalisme comme système économique ne serait qu'une vue de l'esprit.¹⁷¹ La position idéologiquement progressiste d'Iciar Bollaín convertit naturellement le système capitaliste et plus précisément le capitalisme libéral voire ultralibéral en cible de ses critiques. Ce positionnement n'a rien d'original car la critique morale du capitalisme est une donnée permanente de son

¹⁷¹ Fourquet, François, « 25 thèses sur le capitalisme », Revue du MAUSS permanente, 24 septembre 2008 [en ligne]. <http://www.journaldumauss.net/spip.php?article404>.

fonctionnement. Mais, l'assimilation du capitalisme à l'ambition et à la soif de pouvoir masculines que met en scène la réalisatrice est très nettement personnelle, au point qu'il est possible de parler d'un « capitalisme sexualisé ». Qu'il soit appelé capitalisme, capitalisme libéral, néo-capitalisme, ou capitalisme ultralibéral, le capitalisme ne peut qu'avoir des répercussions nocives sur les relations sociales qui vont aussi alimenter la création artistique.

A. Portrait implacable du monde capitaliste

En 1933, Minville Esdras disait que le capitalisme n'a rien en soi qui contredise la morale. Ce qui l'a gâté, profondément ébranlé, ce sont les abus. La loi du gain n'est pas la loi essentielle de la vie économique. La liberté est nécessaire, mais il ne faut pas la confondre avec la licence. Les lois économiques existent, mais elles n'ont pas la priorité sur la justice. Le capitaliste a mieux à faire que d'entasser des richesses. Il a un rôle social à jouer. Si un jour il le comprend, la prospérité et la paix régneront dans le monde.¹⁷²

La description que nous fait Icíar Bollaín de la réalité capitaliste actuelle ne laisse, elle, aucune possibilité d'y trouver une valeur positive. Elle s'appuie sur des concepts comme la possession, l'expansion ou la subordination, intrinsèquement mauvais, excluant la compréhension, l'affection ou la simple humanité. Il semble que la réalisatrice considère le capitalisme comme le cadre le plus pervers envisageable pour les relations personnelles, un cadre caractérisé par la verticalité – verticalité de la soumission à ceux qui commandent et verticalité de l'autoritarisme des supérieurs envers avec leurs subordonnés –, ainsi que par un schéma social fondamentalement injuste. Le capitalisme, à ses niveaux de pouvoir les plus élevés, est un système sans visage, ou incarné par des personnages furtifs, distants, qui bougent dans l'ombre d'où ils conspirent pour augmenter leurs bénéfices au détriment des droits des travailleurs. C'est ainsi que les directeurs qui passent un contrat avec l'agence de détectives dans *Mataharis* ne se montrent guère que furtivement (séquences 6 et 8) ou dans des plans larges (séquence 30). Le son de leur voix n'est jamais entendu. Ils n'ont pas de présence humaine dans le récit, par opposition à la proximité, voire à la passion

¹⁷² Minville, Esdras, « *Le capitalisme et ses abus* », dans *Pour la restauration sociale au Canada*, École sociale populaire, Nos 232-233, 1933, pp. 5-17.

qui caractérisent le portrait des travailleurs pendant leurs assemblées ou leurs fêtes. Cependant, les effets de leurs manœuvres sont palpables : ils sont les marionnettistes qui, depuis une position confortable et inaccessible, tirent les ficelles en manipulant habilement les personnes, ces mêmes personnes qui leur apportent des bénéfices.

Parfois, les pires ennemis du capitalisme ne sont pas ceux que l'on pense : l'abus de pouvoir des possédants est plus dangereux pour l'économie de marché que la colère des dépossédés, avec lesquels, particulièrement en période de récession, les premiers peuvent former une dangereuse alliance.¹⁷³

Ce sont les dirigeants qui ont acheté les syndicats pour qu'ils ne leur posent pas de problèmes – ce que dénonce Manuel dans la séquence 28 – et ce sont eux aussi qui manipulent les représentants des travailleurs pour en faire les porte-parole de leurs thèses plutôt que les défenseurs des travailleurs (séquence 18). Ils s'appuient sur la rhétorique de l'inévitable, développant des arguments tels que la compétitivité ou le maintien de postes, et sur la peur du licenciement pour exiger des sacrifices. Philippe Corcuff nous explique ce phénomène dans son article « *Individualité et contradictions du néo-capitalisme* » paru dans la revue *Sociologie* et dans lequel il montre comment, dans le sillage durkheimien, Robert Castel s'est intéressé à un autre pont entre critique sociale et critique individualiste. Dans *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi*, Robert Castel a ainsi orienté notre regard sur « les supports sociaux » (garanties étatiques, règles juridiques, statut salarial, protection sociale, etc.) de l'individualité moderne.¹⁷⁴ Pour exister de manière autonome, l'individu moderne aurait eu besoin, historiquement, de l'étaiyage par de tels « supports ». Or les contre-réformes néolibérales qui participent, depuis le début des années 1980, de l'émergence du néo-capitalisme globalisé érodent les supports sociaux de l'autonomie individuelle, déstabilisant l'État social. Il est possible donc ici d'esquisser une articulation entre critique individualiste et critique sociale du cours néolibéral du capitalisme.¹⁷⁵ Ces idées critiques du capitalisme s'appliquent aux différentes situations économiques de l'Espagne depuis les années quatre-vingt-dix où les choix politiques ont provoqué une recrudescence du chômage

¹⁷³ Rajan Raghuram G. et Zingales Luigi, *Saving Capitalism from the Capitalists*, Crown Business, Press, 2003.

¹⁷⁴ Castel, Robert, *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi*, Paris, 2001.

¹⁷⁵ Corcuff, Philippe, « *Individualité et contradictions du néo-capitalisme* », *SociologieS*, Théories et recherches, mis en ligne le 22 octobre 2006, URL : <http://sociologies.revues.org/index462.html>

notamment de la jeune population espagnole. Les femmes, non plus, n'ont pas été épargnées et nous retrouverons cette critique surtout dans le quatrième film d'Icár Bollaín, *Mataharis*.

La structure entrepreneuriale a été modifiée d'où l'apparition de fonctions de plus en plus nombreuses comme le dénonce une des responsables du nettoyage dans la séquence 8. La situation économique de l'Espagne est tellement catastrophique que les travailleurs vont jusqu'à accepter des contrats de moins en moins éthiques, ce qui est le nœud gordien du conflit du monde du travail évoqué dans le film qui nous intéresse ici, *Mataharis*. Soupçonnant l'opposition des travailleurs, les employeurs ont recours aux procédés les plus sombres pour la boycotter. Ils signent un contrat avec une agence de détectives qui infiltre une personne se faisant passer pour l'un d'entre eux afin de violer leur intimité, de les filmer, de se rendre compte de ce qui peut les compromettre et d'en informer les commanditaires. Ceux-ci sont des corrupteurs, qui manipulent des personnages ambitieux, prêts à faire n'importe quoi pour leur plaire et obtenir leur estime, comme c'est le cas de Valbuena, le chef de l'agence. Pour renforcer le piège, ils encouragent la surconsommation qui oblige les gens à avoir de plus en plus de besoins, à dépendre de plus en plus d'un salaire, à se sentir de plus en plus apeurés face à ceux qui les paient. Bien évidemment ces pratiques s'exercent, comme le souligne Manuel dans la séquence 28, dans la plus stricte légalité ou profitant de zones d'ombre dans les textes de loi, tant il est vrai que la possibilité d'établir des sous-traitances pour augmenter les bénéfices est fondée sur des subtilités techniques.

Dans *Flores de otro mundo*, ceux qui ont exploité Patricia pendant son séjour dans la capitale n'apparaissent pas non plus à découvert. Elle raconte son histoire dans les séquences 14 et 42, l'histoire d'une femme sud-américaine qui travaille comme femme de ménage, sans contrat, ayant peur d'être expulsée car elle n'est pas en possession d'une carte de séjour. Carte de séjour qu'elle ne peut obtenir que grâce à un contrat qu'on lui refuse car il est plus intéressant de la maintenir dans l'économie souterraine. C'est une situation que les films américains présentent de façon récurrente et dont la réalisatrice semble craindre qu'elle s'instaure dans la société espagnole. Elle fait ainsi allusion aux méthodes illicites du capitalisme, aux pratiques non réglementées, mais qui proviennent des pays en difficulté économique d'Amérique du Sud. Ses aventures, sa séparation

avec ses enfants, quatre ans de travail sans contrat, des journées interminables, la menace de l'expulsion, tout son récit est une dénonciation ouverte du système. Ce n'est pas un hasard si le contexte dans lequel elle réalise cette dénonciation, alors qu'elle est accroupie physiquement et symboliquement devant Milady dont elle fait la manucure, est un exemple évident de sa propre soumission au système capitaliste. Un système qui accepte ceux qui représentent la force de travail, mais les maintient dans une situation précaire qui les rend vulnérables et soumis, c'est-à-dire exploitables.

Mais le capitalisme ne reste pas confiné à ces obscures méthodes de prise de décision, ce qui serait facile et manichéen, pas plus qu'il ne se limite aux histoires du passé. L'hypothèse de l'émergence d'un néo-capitalisme à partir des années 1980 relance dans un cadre renouvelé la question de la place de l'individu dans les contradictions du capitalisme.¹⁷⁶ À petite échelle aussi, abondent des personnages qui sont avides de posséder, qui recherchent le pouvoir et l'exercent avec autoritarisme et mépris. Ce sont des personnages dotés d'une mentalité capitaliste et qui ne sont ni de gros propriétaires ni de grosses fortunes. Ils sont même relativement insignifiants, montrant par là même que, peut-être, la culture capitaliste repose sur des attitudes et des comportements qui se généralisent au point de devenir une seconde nature. L'exemple le plus frappant est celui de Carmelo dans *Flores de otro mundo* : membre de la corporation des chefs d'entreprise considérée comme la plus corrompue, celle du bâtiment, il exhibe, alors qu'il n'a qu'un seul employé et un rayon d'action très limité – le petit village arriéré de Santa Eulalia –, une mentalité fondée essentiellement sur l'acquisition et la domination, jamais sur l'égalité. Cette attitude est la base du capitalisme à cette échelle ou à n'importe quelle échelle et elle conditionne les relations humaines. Dans la séquence qui sert de présentation, avec Damián (séquence 3), Carmelo ne manifeste pas de camaraderie, mais il met au contraire en avant sa maîtrise présomptueuse et erronée de « l'art » de cataloguer les femmes. Dans la séquence suivante, on le voit se promener dans la fête, sans se mélanger aux gens, proche seulement de la figure d'autorité, le maire symbolisant ainsi la relation des promoteurs avec le pouvoir politique. Avec son employé Óscar, il passe du paternalisme, quand il est content – « *c'est fini le travail pour aujourd'hui, mon gars* », (séquence 7) – au manque de considération, lorsqu'il répond

¹⁷⁶ Corcuff, Philippe, op.cit.

grossièrement à un banal commentaire amical de ce dernier (séquence 20). Il oublie de faire preuve d'un minimum d'éducation avec celui qui est à ses ordres et il en arrive même à la violence quand, dans la séquence 28, il s'en prend à Óscar suite à l'escapade de Milady. Bien que son employé n'ait été pour rien dans cette affaire, Carmelo se défoule sur lui simplement parce qu'il sait que le jeune homme ne va pas se défendre.

Mais c'est surtout sa façon de concevoir sa relation avec la voluptueuse Milady qui est frappante. Carmelo place la possession avant le plaisir. Il le démontre par son attitude obsessionnelle vis-à-vis de sa dernière « acquisition » : Milady. Il souhaite l'installer dans sa magnifique maison et la réduire à la passivité des objets (séquence 33). Nous le constatons dans la séquence 8, lorsqu'il énumère devant Milady tout ce que sa maison renferme, des luxes inconnus des autres villageois, qui le différencient d'eux de la même façon que sa maison est séparée du reste du village. Carmelo expose non seulement sa volonté de l'éblouir, de « l'acheter » en lui montrant tout ce dont elle pourra profiter si elle demeure à ses côtés, mais il cultive aussi « l'érotisme de la possession », ou la façon dont l'ambitieux peut « s'exciter » en passant en revue tout ce qu'il a réussi à obtenir. C'est cette excitation qui semble l'inciter à entourer Milady de ses bras par derrière, excitation accrue par la perspective d'inclure celle-ci parmi ses biens plus que par le pur désir sexuel. Le geste répété de couvrir Milady de son blouson devant les voisins (séquences 7 et 18) sert également à marquer sa domination sur elle. De même, « la raclée » qu'il lui donne dans la séquence 28 est exclusivement liée à la certitude qu'un autre a profité de ce qui « lui appartient ». Curieusement, la réalisatrice tire parti de ce personnage pour relier l'attitude vorace et compulsive à posséder avec l'incapacité sexuelle, comme si un type « d'appétit » en remplaçait un autre. Carmelo dit « qu'il n'aime pas les petites choses », traduction subconsciente du rejet du petit pénis. Néanmoins, juste après, Milady « a raison » de Carmelo au lit en deux minutes à peine (séquence 8). Lui, qui l'avait poursuivie dans l'escalier comme un taureau, est abattu et désarmé. Plus tard, lorsque Milady parle avec Patricia, elle lui dit que Carmelo ne sait pas s'amuser et qu'il ne pense qu'à « *poser des briques* » (séquence 14). Ceci est confirmé quand Óscar voit Milady, rendue d'autant plus visible par la couleur de sa peau au beau milieu du village, depuis le toit où lui et Carmelo

travaillent (séquence 35) alors même que ce dernier continue, absorbé par la réparation.

Pendant un instant, à peine un plan, dans la séquence 32, il est révélé précisément comment l'impulsion sexuelle est subordonnée chez Carmelo à l'avarice. Milady, après avoir raccroché précipitamment le téléphone, prévenue par Janay de la présence de Carmelo, s'assoit sur le lit, tandis que le corps de Carmelo remplit, debout, la moitié droite du champ, coupé à hauteur de la tête pour paraître plus grand et menaçant. Milady regarde vers le haut, vers lui, et attend au lit. La relation de pouvoir entre les deux indiquée par ce plan est transparente. Milady représente la soumission à la volonté de son seigneur et maître, Carmelo, et la présence du lit indique que ce qu'elle croit, c'est qu'il veut la posséder. Mais Carmelo parle d'argent, de la facture du téléphone, montrant que pour lui le principal, c'est l'argent, avant le sexe. La possession suppose la mort du plaisir. Le capitaliste ne jouit que dans le processus de la réussite et de l'accumulation, mais l'avidité, la hâte le convertissent en un éjaculateur précoce épuisé.

Le personnage du frère d'Antonio dans *Te doy mis ojos* est particulièrement significatif, presque aussi déshumanisé que les directeurs de *Mataharis*, mais plus proche et palpable comme une influence qui détruit la personnalité faible de son frère, qu'il s'agisse du milieu familial ou professionnel. Sa présence dans le montage est limitée et, malgré tout, grâce à l'habileté de la narration, il synthétise, en deux séquences seulement, ce qui angoisse Antonio. Sa première apparition a lieu dans un bureau à l'étage (séquence 10), symbolisant une position de pouvoir, d'où il donne des instructions durement et à la hâte, à Antonio. Ceci révèle que, bien qu'ils travaillent dans la même affaire d'électroménagers, leur situation est très différente. Tandis que l'un est installé dans un bureau, en contact avec les clients, l'autre circule entre les appareils, donnant des explications répétitives à des clientes impossibles à satisfaire. Dans la séquence 37, Antonio s'occupe de tâches plus ingrates physiquement et il se déplace et replace les appareils électroménagers. La séquence clé, la 29, met en scène les deux frères, à la campagne, dans la maison en construction du frère. Là, Antonio se trouve confronté à ce qu'il n'aura jamais, mais qu'il aide à bâtir : une résidence secondaire. Ce mode de vie est inaccessible pour lui si bien qu'il se sent inférieur, complexé, et surtout humilié par son frère. En peu de mots, mais

bien choisis, le frère ridiculise ses idées et sa condition de travailleur – avec l'allusion aux architectes – devant son épouse et ses amis. Cet état de colère et de frustration le conduit à réclamer amèrement dans la séquence suivante le droit au titre de propriété comme son frère. C'est cette frustration qui peut déboucher sur le ressentiment se traduisant par la colère montrée à travers un plan rapproché d'Antonio.

Le capitalisme est la constatation de l'inégalité exhibée, de même que celui qui possède fait ostentation de ses richesses devant celui qui ne possède rien. Le geste de déboucher une bouteille qu'il tient entre les jambes ajoute une métaphore de plaisir sexuel à l'humiliation. Le frère est celui qui fait taire celui qui n'a rien, lui niant l'utilité de ses pensées le soumettant intellectuellement, après avoir profité de sa force de travail, gratuite dans ce cas, qui plus est. Cette inégalité, quand elle est assez proche et palpable pour situer deux frères sur des plans différents, trouble les caractères influençables, éveillant les jalousies et conduisant à des comportements violents. Une violence refoulée qui se dirige non pas vers la cause de la frustration, mais vers d'autres personnes plus vulnérables. C'est ce qui se passe avec Pilar dans la séquence 30. Devant le psychologue, Antonio reconnaît être un personnage complexé, dont l'auto-estime est au plus bas car il n'a rien à offrir à sa femme. Cela crée chez lui une insécurité en ce qui concerne la relation affective qui l'unit à celle-ci. Il est dominé par une échelle de valeurs matérielle, dans laquelle la justification de l'homme est la prospérité économique. Par conséquent, le fait de se retrouver dans la situation contraire suppose l'échec pour Antonio. La perversion du capitalisme ne se réduit donc pas à une relation injuste entre le propriétaire et l'employé, mais à une pénétration de la surconsommation et du matérialisme dans la vie privée en sapant les racines morales de la personne et occultant les vertus humaines telles que – c'est le psychologue qui les énonce ainsi – la compréhension, la capacité d'écoute, l'encouragement, le respect, en faveur de l'obsession de la réussite sociale.

La relation entre Antonio et son frère n'est pas le seul cas d'interaction entre les relations familiales et le capitalisme. Icíar Bollaín mettait déjà ce phénomène en scène dans son premier film *Hola, ¿estás sola?* Mariló, la mère de l'actrice principale, est un autre paradigme de figure capitaliste, non pas sous un jour agressif et tout puissant comme dans le cas de Carmelo ou du frère d'Antonio, mais d'une manière beaucoup plus subtile et sympathique, qui prétend

gagner la bonne volonté du travailleur et crée la fiction d'une communauté. L'une des grandes réussites du scénario d'Iciar Bollaín est de présenter Mariló dans la séquence 13 avec un masque de beauté vert, la couleur des billets les plus courants en 1995. Il est impossible de mieux synthétiser en une seule image l'idée que le personnage s'emploie à cacher son véritable visage ou ses vraies intentions. Elle feindra d'être inquiète pour sa fille et son amie, leur rendra visite, leur offrira des cadeaux, les invitera chez elle et leur proposera de participer, comme copropriétaires, à son affaire, un bar avec terrasse sur la côte. C'est un personnage essentiellement enjôleur, qui sait exploiter les faiblesses émotionnelles des uns et des autres. Elle utilise Trini chez elle comme femme de ménage, profitant du désir de la jeune fille de se sentir en famille. Elle sait manipuler le caractère changeant de Pepe en le mettant de son côté et joue avec les émotions contradictoires d'une Niña animée du désir intime de récupérer cette mère qu'elle a perdue quand elle était toute petite. On la voit constamment faire des cadeaux à son entourage : une robe ou une nappe à sa fille – nappe qu'ensuite Niña utilisera comme drap, dans un geste freudien –, une séance de coiffure et de maquillage pour Trini. Elle révèle ainsi son intention de remplacer la justice de la répartition – que Trini met en pratique, par contre, comme contraste, à plusieurs reprises – par l'aliénation momentanée du cadeau. Et elle les convainc tous d'aller sur la côte travailler dans un bar avec terrasse en leur assurant que l'affaire sera à tout le monde, qu'elle investira le capital et eux la main-d'œuvre, transformant le capitalisme en socialisme. D'une manière significative, nous la voyons bavarder avec les clients tandis que les autres servent et s'affairent, c'est-à-dire qu'elle ne se « salit » pas les mains avec le travail car elle se sent légitimée par son apport de capital. Elle donne une leçon de relativisme (séquence 40) en refusant de prêter aux choses une valeur morale. Le « bien » et le « mal » n'existent pas, mais chaque situation est immuable, réflexion qui provient d'une situation commerciale et qui a une perverse application dans ce domaine. Il n'existe pas de bon produit ou de produit défectueux, mais tout peut être offert tel quel au consommateur. Nous pouvons signaler chez Mariló l'ébauche du « capitalisme féminin », au visage aimable, essayant de convaincre plutôt que de forcer, cultivant les relations personnelles afin d'atteindre ses objectifs plutôt que de recourir à l'intimidation ou à l'humiliation faisant en sorte que les employés soient heureux de la situation. Dans ce cas, en outre, la femme qui exploite

adopte également le comportement « masculin ». Elle fait en sorte que les employés soient heureux de la situation. Pour accéder au caractère universel, les femmes encourent le risque de se conformer aux modèles masculins, mais à l'opposé, exacerber les différences stigmatise.

Il est assez raisonnable de supposer que, selon les stratégies narratives mis en œuvre par la réalisatrice, l'aspect sympathie et avenant de Mariló interpelle le spectateur et mette celui-ci de son côté. Cependant, le capitalisme est toujours le capitalisme, immoral jusqu'à la moelle, indépendamment de la façon dont il se pare, et la séquence 44 marque la chute définitive du masque de Mariló. Quand on prétend toucher à son capital, le capitaliste, que ce soit un homme ou une femme, qu'il emploie des méthodes intimidantes ou aimables, révèle son vrai visage. Il est surprenant de voir comment les enveloppes d'argent ont accaparé le champ de la séquence en question, se définissant comme le centre d'attention des personnages. De Pepe, qui fait fonction de comptable, en premier, et de Niña ensuite, qui voit l'objectif ultime de son aventure tout proche. Ils se placent près de l'argent, autour de lui, le regardent avec avarice et Niña se frotte les mains contre son pantalon comme quelqu'un qui est sur le point de toucher un trésor. Mariló essaye bien de détourner l'attention de l'assemblée mais, devant l'insistance de Niña pour partager les bénéfices, elle adopte une position dominante. Le montage abandonne brutalement les plans d'ensemble pour offrir un plan moyen de Mariló ce qui la sépare clairement des autres. Nous avons un léger plan sous forme de contreplongée pour renforcer sa supériorité, sa position dominante dans ce qui semblait être une entreprise collective mais qui, au moment de gérer les bénéfices, se transforme subitement en une relation hiérarchique. Mariló se fâche pour la première fois, les réprimande comme s'ils étaient des gamins. Elle utilise les mêmes méthodes qu'auparavant, lorsqu'elle leur faisait des cadeaux, les infantilisant. Elle emploie un ton belliqueux et interpelle Niña avec un « Ne dis pas de bêtises ». Ensuite elle ramasse l'argent qui est sur la table, juste au moment où Niña a pris une des enveloppes. Entendant le commentaire suivant, « *dans une société les associés donnent leur avis* », elle réplique, se nommant elle-même associée majoritaire, pour ensuite, utiliser un argument sociologiquement associé aux hommes, « *Qui paie les factures ?, Qui met l'argent ?* ». La voix timide, hors-champ, qui reprend les questions en la transformant – « *et qui fait le travail ?* » – reste sans réponse. La conciliation du capital et de la solidarité est impossible,

nous dit la réalisatrice dans cette séquence, la solidarité ne sera qu'un déguisement passager pour le capitaliste. Quand le travailleur s'approche de l'argent et le touche comme l'a fait Niña, se croyant réellement propriétaire de celui-ci, le capitalisme se chargera de le tirer de sa confusion. L'argent, à la différence des verres ou des maillots de bain que Trini subtilisait dans les scènes antérieures, ne se partage pas. Il a un propriétaire et il est une valeur intrinsèquement négative, séparatrice. La séquence se termine sur un plan d'ensemble. Mariló récupère l'argent et les trois autres personnages demeurent seuls au salon visiblement réduits par l'échelle du plan. Nous avons par la suite une succession de plans montrant d'abord Niña qui se lève et regarde par la fenêtre sans que et plus rien ne la relie à la table ; puis un plan de Trini qui regarde en direction de Niña et, en contrechamp, Pepe qui les regarde toutes deux et se place en face d'elles. Ce jeu de positions est révélateur de leur attitude en même temps que des sentiments de chacun d'eux : Niña, dont l'avarice reste à purifier, regrette ce qu'elle a perdu et oublie son amie ; Trini, par contre, montre que l'unique attrait pour l'aventure sur la côte était son amie ; quant à Pepe, il adopte l'attitude accommodante qu'il emploiera dans la séquence suivante. Il se range du côté de Mariló et justifie la position de celle-ci en avançant un argument d'une faiblesse remarquable : « *il me semble un peu précipité se mettre déjà à partager...*¹⁷⁷ »

Si Carmelo, le frère d'Antonio et Mariló apparaissent comme des personnages autonomes, des chefs qui ne donnent d'explications à personne et qui n'insinuent guère leurs relations avec les clients, dans *Mataharis* en revanche, le chef de l'agence de détectives, Valbuena, se présente sous son double aspect de chef des trois protagonistes et en même temps, d'employé de ceux qui l'embauchent. Le maillon d'une chaîne verticale – celui qui commande est commandé – s'oppose radicalement à « l'horizontalité » ou à la camaraderie de la relation entre travailleurs. Il a déjà vendu son âme au diable, comme le suggère la séquence 31. Même s'il a compris la situation dès le début, peu lui importe que l'entreprise qui s'est assuré les services de son agence se comporte de manière abusive envers ses travailleurs. Peu lui importe aussi de savoir de quel côté est la raison. Il assume probablement un relativisme similaire à celui de Mariló dans le sens où il n'y a pas de raison à défendre. Il ne voit que le nouveau contrat et les

¹⁷⁷ "Parece un poco precipitado ponerse a repartir..."

influences qu'il obtiendra en donnant satisfaction au client. Le capitaliste dépend finalement du fait que quelqu'un achète ce qu'il offre et cela devient la base de tout « contrat ». L'attitude de Mariló avec les clients de la terrasse, de Carmelo avec Alfonso ou du frère d'Antonio envers les clients du magasin faisait déjà pressentir ce que Valbuena expose clairement lors de la réunion avec les directeurs d'une importante entreprise désireux de passer un contrat avec lui (séquence 6). Il se montre alors obséquieux, frôlant la servilité, mettant exagérément en avant son produit et ne s'arrêtant à aucun scrupule lorsqu'il s'agit de plaire à ses clients potentiels. C'est ainsi que, plus que de vendre la qualité de son produit, ce que Valbuena essaie de vendre, c'est lui-même et Inès par extension. L'intrigue de *Mataharis* reflète mieux que n'importe quel film la perverse dynamique capitaliste par laquelle on ne prospère qu'en se livrant à part entière, en sacrifiant son âme, symbole de la dignité perdue et son corps, contraint sans limites ni horaires, par la tâche demandée par celui qui paie. Ceci, uni aux diverses métaphores qui ponctuent le montage, mène au grand rapprochement que la réalisatrice désire établir : capitalisme équivaut à proxénétisme.

B. Le capitalisme : exploitation et proxénétisme

L'univers de l'agence de détectives est spécial et très significatif : un chef et trois femmes à son service. Première suggestion d'un « harem » ? La structure physique même de l'agence abonde dans ce sens avec un espace pour les femmes – ou gynécée – et le bureau séparé pour l'homme. La profession qu'elles exercent est également particulière. L'espionnage, qui consiste surtout à enquêter sur des infidélités conjugales, objectivement considéré – une fois surmontée l'identification empathique que la réalisatrice réussit à établir entre le spectateur et les personnages – est un « sale boulot », exigeant souvent de feindre et de toujours violer l'intimité d'autrui. Quel profil moral est exigé de ceux qui l'exercent ? Ce sont des personnes prêtes à tout. La détective la plus ancienne, Carmen, a assumé la morale capitaliste, accepte que le client ait le droit de recevoir un service et, comme meilleur argument pour ne pas se demander si ce qu'il demande est juste ou non, elle préfère penser que, si elles ne le font pas, d'autres le feront. Elle remplit une mission « éducatrice » inculquant ces principes à ses collègues, en même temps qu'elle les oriente sur des aspects logistiques. C'est la raison pour laquelle elle est un personnage fiable pour Valbuena, une

espèce d'« épouse » pour lui et de « mère » pour ses collègues. Elle assume cette ressemblance familiale qui s'appuie aussi sur le rôle de la mère qui perpétue et transmet la morale du père, ici, Valbuena. La seconde détective en âge, Eva, a introduit un facteur de distorsion dans la dynamique du travail, la maternité, notamment dans la séquence 12, quand son bébé malade se trouve au bureau pendant qu'elle s'occupe d'une cliente. Ce n'est pas un hasard si elle est la victime des réprimandes de Valbuena. Dans la même séquence, il la regarde très durement et lui promet une remontrance en découvrant la présence de l'enfant, remontrance qui a lieu dans la scène 53 quand il décharge sur elle sa mauvaise humeur et lui demande aigrement d'être mère en dehors du bureau. Est-ce seulement l'irruption de la vie privée dans le domaine social qui gêne Valbuena ? On est en droit d'en douter quand on analyse sa relation avec la plus jeune de ses détectives, Inès : « *tu baises avec eux si besoin est* » (séquence 6), telle est la phrase lapidaire avec laquelle il lui ordonne de faire le nécessaire pour remplir la mission d'espionnage que les grands directeurs lui ont confiée. C'est justement ce qu'il ne peut pas demander à Eva, engagée sentimentalement et devenue mère, statut incompatible avec la disponibilité sexuelle et la séduction qu'il exige d'elle. Par conséquent, il y a un niveau éminemment physique dans la conception du travail développé par Valbuena, Inès devant être prête à s'offrir si le travail l'exige, mettant – comme une prostituée – son corps au service de la tâche à accomplir. Mais il existe un deuxième niveau, émotionnel, qui concerne aussi Eva et qui, comme le signale Manuel (séquence 28), touche tout salarié : la soumission de toute activité ou plan aux exigences professionnelles. Il y a une priorité absolue du travail dans la vie du travailleur et même Eva (scène 3) doit abandonner sa famille un vendredi soir pour aller remplir une mission. La disponibilité « sexuelle » d'Inès est en quelque sorte une métaphore faisant allusion à la disponibilité « vitale » du travailleur. Inès doit être disposée à livrer le plus intime d'elle-même : son corps, de même que le travailleur doit être disposé à tout subordonner à la bonne exécution de son travail.

On pourrait interpréter la phrase « *tu baises avec eux si besoin est* »¹⁷⁸ comme une déclaration rhétorique pour motiver son employée. Cependant, Inès l'assume presque littéralement. Si nous regardons de près la mission qui lui est confiée initialement, à savoir enquêter sur des vols, le contact personnel avec les

¹⁷⁸ «te los follas si hace falta»

suspects, Manuel et Fernando, n'est pas nécessaire. Il suffit simplement d'avoir accès à leurs bureaux et à leurs corbeilles à papier (séquence 8). Toutefois, elle est, dans la séquence 22, à l'initiative d'une approche personnelle envers Manuel, au cours de la fête rendant hommage à un des employés, qui part à la retraite. Elle l'a déjà vu en action dans la séquence 18, s'érigeant en porte-parole des travailleurs, s'opposant même aux représentants syndicaux officiels. Inès perçoit de la vigueur chez Manuel, une personnalité digne d'être étudiée et dont elle pourra offrir les secrets à ceux qui ont commandité cette enquête. En agissant ainsi, elle s'inspire du modèle de conduite du personnage représenté sur le poster qui trône dans son appartement et qui donne le titre du film, l'espionne mythique Mata Hari. Plusieurs éléments configurent un jeu de séduction toute sexuelle : en premier lieu, le large sourire avec lequel elle se présente à Manuel pendant la fête ; ensuite, sa gestuelle pendant leur conversation, dans la séquence 27, une séquence dont le moment le plus marquant a lieu quand elle se penche pour lui donner un papier qu'elle a sorti de la déchiqueteuse – elle s'appuie sur la poubelle qu'elle traîne habituellement, suggérant qu'elle-même « s'offre » à Manuel, essayant de l'appâter non seulement avec l'information contenu sur le papier, mais aussi avec son propre corps – ; et, finalement, quand son regard fixe et tendre l'incite à l'embrasser pendant le concert de la séquence 42.

Si l'on prend en compte le fait que juste avant Manuel lui a révélé une donnée compromettante pour lui-même car il utilise les indemnités de déplacement pour son équipe de foot ou pour aller au cinéma, le baiser suppose pour Inès une comparaison avec Mata Hari, qui obtient des renseignements importants de ses victimes grâce à son charme sexuel. Le titre de ce film et la démythification d'une héroïne classique, paradigme de la femme fatale, a une intention parodique chez Icíar Bollaín. Mais presque immédiatement après l'avoir embrassé – ou de s'être laissé embrasser par lui –, Inès le regrette. Ce moment marque le début de sa « conversion ». Elle hoche la tête et décide de partir plutôt que de partager le vacarme du concert avec Manuel pour qui la musique de Rosendo, le chanteur, est quelque chose de très important, peut-être même plus intime qu'un baiser. Elle l'embrasse de nouveau et, cette fois, elle est sincère, peut-être à cause d'un sentiment qui la pénètre, ou parce qu'elle reconnaît la qualité humaine de Manuel, mais elle part avant que le jeu amoureux n'aille plus loin, pour ne pas accentuer le leurre et pour ne pas finir par se vendre tout à fait. Il

est bien vrai qu'elle n'abandonne pas sa mission, et quelques scènes plus loin, nous la voyons analyser les images captées par une caméra cachée. Néanmoins, sur son visage, les doutes se multiplient déjà. Ensuite, dans la séquence 46, elle parle avec Carmen exprimant son désir d'abandonner l'affaire car, pour Inès, il y a un début de conflit d'intérêt. Carmen va répliquer avec un argument qui, dans sa forme, dans l'usage explicite du langage, renvoie au concept de « prostitution », synthétisé par ce propos : « *c'est un service que l'on rend à qui le paie* ». A cet argument s'ajoutent des considérations sur le besoin de surmonter ses scrupules pour prospérer car il y aura toujours quelqu'un de disposé à mener la mission à terme. Inès attribue à l'essence même du capitalisme le caractère obligatoire de « vendre son âme » pour s'en sortir, la renonciation aux principes, la soumission absolue à la mission payée, assimilée à la soumission radicale de la prostituée aux désirs de celui qui l'engage. C'est Valbuena qui, en colère, lorsqu'Inès décide de trahir l'entreprise et de se ranger du côté de Manuel, fermera le cercle des allusions sexuelles en la qualifiant de « pétasse » et en la menaçant dans des termes comme « *je vais la baiser grave*¹⁷⁹ » (séquence 57). Le patron révèle ainsi que dans son subconscient il ne la considère pas comme une personne qui travaille, mais comme un objet sexuel et surtout comme quelqu'un de soumis à l'autorité de ses supérieurs. Ce langage sexuellement connoté renvoie aux structures traditionnelles du pouvoir et à ses représentations. *Mataharis* est une représentation dégradée d'un mythe, et la version réaliste pour la réalisatrice de ce que représente l'assujettissement sexuel des femmes.

L'une des protagonistes de *Flores de otro mundo*, la Cubaine Milady, est fondamentalement une prostituée, dans la mesure où elle entretient des relations avec les hommes dans l'idée d'en tirer des bénéfices : elle est la maîtresse de Carmelo avec qui elle vient en Espagne dans l'espoir d'une vie frivole et de luxe. Elle part avec un camionneur pour aller sur la côte et s'amuser en discothèque et, même si cela n'est pas explicitement raconté, il est facile d'imaginer qu'elle a eu une relation sexuelle avec le routier : elle s'enfuit avec Óscar, qu'elle va abandonner non sans, auparavant, avoir fait l'amour avec lui aussi, en échange de son aide plus que par obligation, étant donné qu'elle ne s'enfuit pas ensuite mais part tout simplement avec sa complicité. Un autre élément qui justifie cette

¹⁷⁹ "la follo viva"

représentation d'une Milady prostituée, sont les voyages de Carmelo à la Havane qui renvoient de toute évidence au « tourisme sexuel » pratiqué à Cuba, montrant clairement comment le capitalisme fait des femmes de l'île une marchandise. Dans le cas de Milady, néanmoins, on peut constater qu'elle se comporte comme « auto-entrepreneur » qui offre ses aptitudes sexuelles en échange de quelque chose et sait très bien quelle attitude adopter avec chaque client. Elle se laisse poursuivre par Carmelo, sachant à quel point la capture l'excite, tout comme elle feint d'être ignorante avec le camionneur. Chaque séduction est une simple transaction économique dans laquelle elle ne s'implique pas affectivement. Quand elle est avec Carmelo, l'Italien Enrico lui manque, à moins que ce ne soit le genre de vie qu'elle s'imagine qu'elle mènerait à ses côtés. Remarquons qu'elle associe aussi le personnage aux cadeaux qu'il a pu lui faire, cadeaux qui sont un élément récurrent dans la mentalité capitaliste : elle offre à Janay un pull inutile (séquence 13) avant de faire cadeau de la boîte de cigares à Patricia dans la séquence suivante. Cependant, au moyen d'une métaphore d'une grande ingéniosité, la réalisatrice approfondit le message bien au-delà de la simple dénonciation de la prostitution comme une activité commerciale. La présentation du personnage nous montre son corps curviligne couvert de vêtements très moulants sur lesquels elle a dessiné le drapeau des Etats-Unis ! Etant donné qu'elle représente la prostitution et le drapeau du pays où le capitalisme est le plus enraciné, son personnage incarne deux concepts liés : capitalisme et prostitution.

Dans *Hola, ¿estás sola?*, c'est Niña qui dit à Pepe « *qu'il est un peu pute* » (séquence 45). Ce commentaire vient à propos : Pepe, à ce moment-là, lui recommande de ne plus penser à Olaf et de ne pas rejeter les hommes qu'elle pourrait rencontrer sur son chemin. Pourtant, c'est une remarque qui acquiert un sens différent si nous prenons en considération ce que faisait Pepe un instant auparavant : dans les plans qui précèdent, il accompagne Mariló et s'empresse de présenter une chaise pour qu'elle s'assoie. Ensuite, il se penche sur elle reproduisant une de ces poses maniérées de femme satisfaite d'être le centre d'attention d'un homme. L'autre acte de séduction auquel il se livre consiste à approcher sa bouche du cou de Mariló dans un geste équivoque, qui peut aussi bien être un baiser qu'un chuchotement à l'oreille, révélant ainsi une certaine intimité. C'est un plan d'ensemble muet qui sert à accentuer l'ambiguïté, de sorte que l'attention de l'employé envers sa patronne se confond avec un moment de

séduction. Cette stratégie est le point culminant d'un jeu ambigu qui a commencé à la séquence 39, quand Mariló lui a touché discrètement le bras et la poitrine. Ce petit jeu a continué dans la séquence 42, quand elle l'a embrassé en remerciement d'un cadeau qu'il lui avait fait. En même temps, Pepe est devenu un élément important pour le service en terrasse, car il se charge du karaoké, s'occupe des clients et aussi de la caisse. Mariló le reconnaît devant Trini et Niña, à la séquence 40, lorsque, portant un toast, elle proclame à son propos : « *c'est l'âme de la terrasse* ». Non content d'être efficace dans les tâches qu'il réalise, Pepe joue le jeu de la séduction avec Mariló, considérant que cela fait aussi partie de son travail. Il le fait sans opposer de résistance, bien qu'étant le compagnon de Trini.

Observons le comportement de Pepe depuis sa présentation dans la séquence 30. Il se laisse choisir par Niña comme chevalier servant de Trini, il se montre timide et à chaque instant, il tâche de bien se conduire avec autrui. Son emploi habituel, serveur, est précisément un travail qui consiste à « servir » les autres et le prédispose à s'intégrer aisément à la convivialité du groupe. Mais il est aussi le premier à accepter le projet de Mariló, tout en reconnaissant qu'il n'est pas capable de s'engager dans une activité durable. Le désir de Trini d'être mère lui déplaît d'ailleurs au plus haut point et, quoique déçu par l'attitude de Mariló pour des raisons financières, il finit par lui donner raison dans la séquence 44, séquence tendue à l'extrême. Pour résumer son attitude vitale, il répond à Niña, qui lui reproche de « *faire la putain* » qu'il essaie « *d'être pratique et de ne contrarier personne* ». Comment cela se traduit-il ? Probablement en ne s'engageant jamais vraiment. Il s'adapte, prend ce qui lui semble profitable à chaque instant et ne lutte pas contre les circonstances. Il n'a pas non plus d'ambitions qui créeraient chez lui de l'anxiété. C'est le cas même de l'opportuniste, inconstant, sans valeurs morales, sans vraie personnalité, qui, à Madrid, a été ou feint d'être l'ami d'Olaf et a intégré le monde de Niña et Trini, monde bohème et libertaire de deux jeunes femmes souhaitant mener une vie sans conventions sociales.

Arrivé sur la côte, Pepe se laisse séduire par Mariló, qui détient l'argent et le pouvoir, et il fait tout pour lui plaire, pour être son « bras droit », voyant là un moyen de prospérer. En effet, dans cette séquence (45), Mariló l'a présenté à quelques-uns de ses clients, comme elle a coutume de le faire avec les employés

qui se distinguent. Ce que Pepe fait, même si cela signifie trahir Trini et Niña ainsi que leurs principes de justice distributive, lorsqu'il soutient Marilo qui prétend contrôler l'argent. Et quand Trini l'accuse d'être infidèle et d'être amoureux de Mariló, il réplique : « *tu ne comprends rien* ». Trini conçoit les relations sentimentales comme une dimension autonome de la personne, en marge du travail, tandis que Pepe, lui, assume le dévouement absolu qu'exige le capitalisme : son attitude envers Mariló est un hommage logique envers celui qui paie. Nous pouvons affirmer que dans cette ligne secondaire du scénario de *Hola, ¿estás sola?* – limitée au dernier tiers du film – est synthétisé tout ce que la réalisatrice développera, en le plaçant au premier plan, dans *Mataharis* quant à la façon dont le chef-propriétaire « vampirise » l'employé jusque dans sa plus profonde intimité. Néanmoins, à contrario de la résistance qui se manifeste chez Inès et qui finit par un rejet, Pepe est l'employé parfait, sans principes, ni réserves, ni loyauté, prêt à tout, même à se vendre, pourvu que ses mérites soient reconnus et qu'il soit promu.

Les débuts de Trini et de Niña comme employées montrent également la face détestable de l'exploitation capitaliste. Dans la séquence 7 de *Hola, ¿estás sola?*, assises sous un palmier, les jeunes filles parcourent les offres d'emploi d'un journal : d'un travail non déclaré offert sous la rubrique « tricoter », elles passent à la « prostitution », annoncée sous une forme euphémique – « demoiselles de compagnie » – constatant que c'est assurément c'est ce qui rapporte les meilleurs gains. Nous trouvons ici l'une des premières associations du capitalisme avec l'exploitation de l'individu, et notamment son exploitation sexuelle, telle que la dénonce la caméra d'Icía Bollaín. Les deux amies finissent par remarquer une annonce qui recherche des animatrices pour un hôtel. Même si la dimension sexuelle du travail n'est pas explicitée, la réalisatrice le suggère, posant la condition d'une « belle prestance », cependant que le terme « animatrices » admet différentes interprétations et d'autant plus que la petite annonce se trouve juste après celle de la prostitution. Le premier contact de Trini et Niña avec le poste se fait par le biais d'un responsable qui répète les consignes avec lesquelles il « vend » le produit aux clients de l'hôtel (séquence 8). Il leur faut se transformer – de façon quasi-burlesque – en un « homme-sandwich » ou un « homme-panneau » afin de pousser à la consommation les clients. Quand nous observons en quoi consiste ce travail (séquence 9), à savoir distraire des touristes étrangers

d'un certain âge avec des jeux puérils, nous comprenons à quel point cela est ridicule. Mais la réalisatrice veille à ajouter une nuance sexuelle en montrant dans la scène suivante comment vont s'habiller les deux amies. Elles doivent porter un body et un maillot noir, avec une cape rose brillante et des chaussures noires vernies, des vêtements moulants et voyants qui introduisent l'élément de l'exploitation de l'apparence. Par extension, cette exploitation s'étend au responsable en personne, qui porte dans la séquence 10 des vêtements aussi criards que démodés.

Il convient de souligner que la première fois que Niña emploie le mot « putain », c'est pour décrire l'aspect de son amie (séquence 29). Trini a été coiffée et maquillée par Mariló et la mise en scène utilise un plan moyen puis passe à un plan rapproché pour qu'elle montre sa nouvelle allure non seulement à Niña, mais aussi au spectateur. Cette apparence est très artificielle, mais aussi démesurément voyante, exhibitionniste, semblable, comme le dit Niña, à ces prostituées qui se promènent dans la rue pour attirer l'attention. Il est suggéré que l'effet du capitalisme est essentiellement corrupteur, dénaturant la personnalité authentique de celui qui s'inscrit dans ce système pour le convertir en fausse apparence, séductrice et « commercialisable ». Ce n'est donc pas un hasard si le premier métier de Mariló est la coiffure, en d'autres termes si elle a exercé une profession dont la fonction est de changer l'apparence des gens. La réconciliation de Niña et Trini suit une dispute dont le résultat le plus notoire a été de défaire la coiffure faite par Mariló et, donc, de rendre symboliquement à Trini son authenticité comme personne.

Le contrôle de la sexualité de la part du capitalisme peut ne pas avoir comme fin l'exhibition mais précisément le contraire, sa répression. Tel est le cas qui se pose dans la première séquence de *Hola, ¿estás sola?* Le conflit qui provoque le départ de Niña de chez elle est une dispute avec son père, après que celui-ci a découvert que sa fille dormait avec son copain à la maison. La colère du père, qui ressemble à de la jalousie conjugale, aboutit à son refus de continuer à verser à sa fille de l'argent de poche, si bien que l'argent devient la clé des comportements, sexuels notamment. Mais il existe encore un détail spécifique : le père de Niña lui propose de travailler avec lui au magasin, ce qui implique une dépendance totale, non seulement en tant que fille, mais aussi en tant qu'employée. Du point de vue du père, l'antidote à la sexualité libre de Niña est de l'obliger à travailler, comme si

le chef pouvait contrôler et réprimer la sexualité mieux que le père. Ceci s'exprime de façon encore beaucoup plus explicite dans le cas de Carmelo et Milady dans *Flores de otro mundo*. Carmelo, après une première phase exhibitionniste pendant laquelle il « exhibe » sa maîtresse aux villageois, réduit progressivement la liberté de Milady jusqu'à l'obliger à rester enfermée à la maison, s'imaginant qu'ainsi, elle finira par accepter le rôle d'épouse et de mère fidèle. La relation entre les deux amants ne se pose pas en termes sentimentaux, en dépit des apparences mais en termes « commerciaux ». Carmelo compare Milady à une de ses possessions – pareille à toutes celles qu'il affiche dans sa luxueuse maison – et Milady s'est offerte comme objet de plaisir en échange du luxe et du divertissement.

En assimilant le capitalisme à une certaine forme de proxénétisme, en considérant que la relation de travail est aussi « vampirique » que celle qui unit un proxénète à ses prostituées et en présentant le capital comme la force suprême qui fait fléchir les volontés, Icíar Bollaín prend à son compte certains aspects de la réflexion marxiste qui compare la libération de la femme à celle du travailleur. Peut-être même va-t-elle au-delà. Le capitalisme apparaît comme une manifestation de la volonté de puissance masculine associée à un désir sexuel. C'est ce qu'explicite *Mataharis* : la libération de la femme se produira en extirpant la racine « sexualisatrice » qui imprègne – également – les relations sociales. Et devant le contre-exemple que nous trouvons dans le personnage de Mariló, qui assume une position de pouvoir depuis sa féminité, les réflexions suivantes sont possibles : premièrement elle est mère, figure associée dans les autres films à la transmission des valeurs et des structures ; deuxièmement, son exercice du pouvoir est également « sexualisé » en ceci qu'il utilise des subtilités traditionnellement considérées comme féminines ; troisièmement, au moment-clé de réclamer énergiquement le contrôle du capital, elle adopte des expressions traditionnellement masculines, telles que « *Qui paie les factures ?* », démontrant ainsi que les comportements masculins sont assumés et reproduits par les femmes.

C. Antidotes contre le capitalisme

Icíar Bollaín ne croit pas que la lutte contre le capitalisme soit perdue d'avance même si la partie adverse est redoutable. Elle ne cesse de proposer des antidotes contre le capitalisme qui reflètent certains principes marxistes. Si le

capitalisme suppose une répartition injuste de la richesse et que les uns accumulent alors que d'autres n'ont rien, il semblerait légitime de prendre ce dont on a besoin là où il y en a trop, sans justification, sans avoir à en payer le prix et sans demander la permission.

Trini en donne plusieurs exemples dans *Hola, ¿estás sola?* D'abord, elle explique comment elle partait en week-end avec ses amis en prenant des voitures « empruntées » (séquence 6). Auparavant, elle a mis en pratique son habileté à ouvrir des serrures de véhicules (séquence 5) et, avec Niña, elles sont montées dans une voiture transportée par wagon, ne pouvant acquitter le prix excessif des billets de train. Ensuite, dans la séquence 21, c'est un verre que Trini subtilise dans un bar, parce qu'elles n'en ont pas chez elles. Elle le fait après que le plan nous a montré une pile de verres placés là pour être séchés, indiquant l'abondance en ce lieu de ce qui leur manque par ailleurs. Enfin, dans la séquence 42, elle subtilise plusieurs maillots dans un magasin et les distribue à ses amis. Sa « redistribution des biens » consiste donc à profiter des affaires des autres, sans leur porter préjudice, ou à subtiliser là où il y a une grande abondance. Niña, dont la mentalité initiale est plus capitaliste, finit par considérer ce procédé comme juste et s'empare de la recette de la terrasse (séquence 46). C'est l'attitude intransigeante de Mariló qui l'y pousse et personne ne voit d'injustice dans ce que Niña fait. C'est la seule façon pour elle d'obtenir une récompense pour le travail réalisé. Et, après avoir subi à Valladolid la conduite hargneuse et autoritaire de la logeuse de Trini, preuve que la propriété suscite souvent la méfiance et une attitude défensive de la part du propriétaire, elles décident de « squatter » une maison abandonnée.

Néanmoins, le film ne donne que peu d'informations sur ce point : on ne voit pas les deux protagonistes en train de formaliser un bail ou de demander l'autorisation à quelqu'un mais, dans cet appartement il y a de la lumière ce qui n'est pas habituel dans un logement vide. De fait, sans demander la permission ni signer de contrat, elles tirent profit de ce que personne ne semble utiliser. Ceci pourrait être une erreur dans le scénario ou encore une volonté de la réalisatrice de montrer que ces deux jeunes filles prennent et utilisent ce dont la société ne se sert pas. Le message final est que la propriété est quelque chose de relatif et que le besoin, d'abord, et la justice sociale, ensuite, sont beaucoup plus importants. Ce « socialisme » de Trini a aussi une variante sentimentale. Elle propose à son

amie de se partager le jeune homme russe, cet homme attirant, si bien que, dans les séquences 19 et 20, tous trois apparaissent dans une parfaite communauté sentimentale. Trini ne comprend pas la douleur de Niña quand le jeune homme russe disparaît (séquence 39) et elle lui dit que tout ce qui est bon s'achève et qu'il ne faut pas se poser de questions à ce sujet. Trini va ajouter, dans un esprit d'équipe, qu'au lieu du Russe, ce pourrait être Pepe qui va les accompagner. Il paraît clair que la communauté sentimentale ne s'avère pas très concluante. Le bien-être suprême réside dans l'amitié pure et sans interférences entre les deux, comme le démontre le dénouement. Il n'en reste pas moins qu'à travers les différents plans heureux des trois protagonistes à Madrid, dans le téléphérique ou lorsqu'ils se prennent en photo, leurs trois visages rapprochés, se crée une ambiguïté sous-jacente. Ces scènes révèlent bien une relation de communauté mais le spectateur ne peut pas ne pas penser que la focalisation sur Olaf suppose la séparation des deux amies. Cela veut dire que c'est une communauté imparfaite car la présence masculine dénature la relation entre les femmes. L'utopie recherchée par la réalisatrice se trouve dans les plans de l'avant-dernière séquence, qui montrent les deux amies serrées l'une contre l'autre et reconnaissant mutuellement que leur bien le plus précieux, c'est leur amitié, qui n'admet aucune interférence. Même si le spectateur s'identifie aisément avec la douleur de Niña en ce qui concerne la perte d'Olaf, le message d'Icíar Bollaín est qu'il est dangereux pour soi et pour les autres de s'accrocher, de « se sentir propriétaire » de quelque chose ou de quelqu'un.

Le comportement libertaire de Trini peut néanmoins s'avérer excessivement juvénile. Une manière plus adulte de gagner sa vie est, pour le travailleur, de contrôler sa propre affaire et d'être le vrai maître de son travail, c'est-à-dire, en accord avec les thèses marxistes, de ne pas voir son effort aliéné par le capitaliste, qui le rémunèrera toujours bien moins que ce qu'il vaut. Que Niña et Trini perdent leur travail d'animatrices, ou même si Trini s'en plaint, est incohérent dans un contexte de trois millions de chômeurs – 25% de la population active – de l'Espagne de l'époque. Cela est justifié par la dimension dénigrante, avec une nuance sexiste, comme s'il s'agissait de bouffons médiévaux et donc d'une forme générique d'exploitation. C'est pourquoi la réalisatrice-scénariste s'arrange pour les écarter de ce monde et leur ouvrir la porte d'un autre où elles sont copropriétaires. C'est le point de vue initial de Mariló et c'est pourquoi elle obtient

l'adhésion enthousiaste de tous les intéressés. Si cela finit mal, c'est à cause d'une situation corrompue à la racine, car Mariló contrôle le capital et, en pure capitaliste, elle n'arrive pas à modifier son comportement.

Le dénouement de *Te doy mis ojos*, de son côté, est plutôt encourageant, non seulement parce que Pilar abandonne définitivement son mari violent, Antonio, mais encore parce qu'elle part pour Madrid avec ses amies dans le but de mettre sur pied une agence de visites guidées. Ce dénouement nous offre un second exemple de travailleuses qui assumeront le contrôle de leur travail. L'une des amies qui composent ce groupe, Rosa, était initialement la supérieure hiérarchique de Pilar lorsque celle-ci a commencé à travailler au musée. Bien qu'elle se soit toujours comporté de façon amicale et que sa relation avec Pilar et l'autre employée, Lola, ait toujours été une relation d'égal à égal – affirmant que la femme n'a pas la conception agressive du *leadership* qui caractérise l'homme –, la réalisatrice veut proposer, à la fin du film, une situation différente, dans laquelle toute trace de hiérarchie disparaît de sorte que toutes trois seront au même niveau dans leur nouveau projet. Il est remarquable aussi que la libération de Pilar, qui échappe à une situation domestique de maltraitance, ne passe pas seulement par l'indépendance économique, c'est-à-dire qu'il ne suffit pas que Pilar ait trouvé du travail et qu'elle n'ait plus besoin d'être entretenue par son époux : cette libération aurait été limitée ou incomplète car la réalisatrice soutient que la relation de travail peut entraîner autant ou davantage de servitudes que la relation affective. De sorte que le film ne montre pas que Pilar se libère d'un mari pour tomber entre les mains d'un chef, mais que cette libération passe, au contraire, par l'intégration dans un groupe amical et solidaire, qui partage un travail.

Dans *Flores de otro mundo*, le mariage est la seule façon dont dispose Patricia pour légaliser sa situation en Espagne, ce qui la pousse à faire partie de la « caravane de femmes », selon ses propres aveux dans la séquence 42. C'est une alternative douteuse qui consiste apparemment – surtout aux yeux de la réalisatrice – à remplacer par la soumission à un mari à la soumission à celui qui l'exploite dans l'illégalité, solution à laquelle Patricia a recours en désespoir de cause. Si tel est le dénouement heureux que la réalisatrice réserve à sa protagoniste affligée, c'est le fruit de la combinaison de plusieurs facteurs. En premier lieu, pour Patricia le mariage suppose une promotion, la transformant en

copropriétaire de tout ce qui appartient à son mari, ce qui est analysé avec méfiance par Aurora dans la séquence 7. De ce fait, au lieu de travailler pour autrui comme femme de ménage, « en servant », elle travaille pour faire prospérer ses biens propres, en l'occurrence, des terres et du bétail, d'autant plus que cela lui permet de retrouver ses enfants. En second lieu, elle rejette celui qui la harcèle, l'homme avec qui elle danse dans la séquence 3 et la traite sans respect, comme un objet sexuel exotique mais aussi vulnérable. Elle remarque et choisit plutôt l'homme timide et sincère qui la prévient d'emblée de ses intentions et du genre de vie qui l'attend, l'homme avec qui elle peut établir une relation de solidarité et non pas de dépendance. Il la défendra d'ailleurs face à l'autoritarisme de sa propre mère, qui est celle qui se comporte véritablement comme une propriétaire égoïste et la traite comme si elle était toujours une servante. Il ne fait aucun doute que la relation entre Damián et Patricia est le contrepoint de la relation entre Milady et Carmelo, fortement capitaliste dans le sens où elle se fonde sur la subordination par l'argent. Mais il existe un troisième facteur, qui permet à la réalisatrice de ne pas offrir une légitimité morale au mariage à travers la figure aimable de Damián : en fait, Damián et Patricia ne sont pas légalement mariés parce que cette dernière a divorcé de son premier mari, Fran, en falsifiant les papiers. Damián se voit obligé d'accepter – et après quelques hésitations, il l'accepte – une situation irrégulière ressemblant à celle dont Patricia a souffert à Madrid. En réalité, c'est Fran, qui est toujours son mari aux yeux de la loi, qui l'exploite réellement, l'obligeant à obtenir de l'argent par des mensonges et en lui faisant du chantage. Il la traite en fait comme un proxénète, concentrant sur son personnage les concepts – diffus et interchangeable, selon Iciar Bollaín – de mari, de capitaliste exploiteur et de proxénète. Le cas de Patricia permet à la réalisatrice de montrer comment la subversion du système – mariage de convenance et divorce falsifié – peut devenir un moyen moralement acceptable pour atteindre une situation de justice.

Dans le cadre de cette critique en règle du capitalisme, de nombreuses séquences de *Hola, ¿estás sola?*, relatives à la vie quotidienne des deux protagonistes dans la maison qu'elles occupent, sont un manifeste en images en faveur de la simplicité et de la modestie face au consumérisme. Dans la séquence 15, on voit les deux amies qui recueillent dans un conteneur de déchets, ce qui peut leur être utile pour leur logement, transmettant un message clair sur la mise à

profit ou le recyclage de ce que la société jette¹⁸⁰. Un cageot de fruits peut servir de table improvisée pour le petit-déjeuner (séquence 19) ou, simplement, on peut poser des tasses et des assiettes à même le sol (séquence 24). Il suffit d'un matelas pour dormir (séquence 16) et d'une corde pour étendre le linge (séquence 18). La présence intrusive de Mariló chez elles (séquence 16) suppose non seulement la rupture de la solidarité entre les deux amies, ce qui est souligné par le biais d'un changement de champ qui casse le plan d'ensemble des deux amies pendant qu'elles préparent le lit avant de passer à un montage champ-contrechamp, mais elle signifie aussi l'introduction du superflu dans une ambiance d'austérité avec, par exemple, une nappe pour laquelle il n'y a pas de table. Ce cadeau n'en contraste que davantage avec ce qu'elles ont obtenu par leurs propres moyens. La conclusion est que le manque de moyens matériels ne doit pas dissuader les jeunes de se lancer à l'aventure et de chercher leur indépendance parce que l'indispensable est là, disponible, abandonné par ceux qui gaspillent et ne savent pas recycler. Ce qui est véritablement important, c'est-à-dire l'amitié, ne s'achète pas. Paradoxalement, la difficile situation économique de l'année 1995 favorisait ce genre d'expériences périlleuses, parce que le taux de chômage était élevé et qu'il n'y avait pas d'autre choix pour échapper à la tutelle paternelle.

Mais les choses ont beaucoup changé en 2007 et *Mataharis* se fait l'écho de la prospérité économique qui non seulement offre la perspective d'un travail stable pour beaucoup, mais encore signifie l'abandon du minimum vital et l'avènement d'une course effrénée à la consommation. Au cours du discours-clé de la séquence 28 – véritable axe idéologique du film –, Manuel dévoile à Inès le grand problème des relations professionnelles dans la société de bien-être : « *voilà ce qui existe ; c'est à prendre ou à laisser, et si tu laisses tomber, il n'y a rien ... et ça fait très peur* ». Ce qui revient à dire que le capitalisme profite du conservatisme inhérent au bien-être, de la peur de l'employé de perdre son mode de vie en perdant son salaire mensuel, de l'attachement du travailleur à tant d'éléments matériels qui dépendent de son salaire. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard qu'Eva, qui envisage d'acheter une plus grande maison, soit aussi très soumise à son supérieur. La consommation neutralise le travailleur, le fait renoncer à sa capacité à revendiquer, parce qu'elle crée en lui ce genre de dépendance que ne

¹⁸⁰ Cette idée a été largement traitée dans un film français *Les glaneurs et la glaneuse* d'Agnès Varda (2000)

connaissent pas Trini et Niña. Au cours de leur séjour madrilène, Trini et Niña qui se sont érigées en contre-exemples du constat de Manuel : n'ayant rien à perdre de matériel, elles n'ont « rien à craindre ». Dans cette séquence 28, les protagonistes ont tout d'abord été filmés ensemble, en plan moyen, lorsqu'ils se dirigeaient vers le comptoir, puis vers la terrasse. Par la suite, le cadrage passe à un plan italien alors que, durant la partie principale du discours de Manuel, ce sont les champs et contrechamps qui sont utilisés, transmettant ainsi deux effets : tout d'abord, le rapprochement des personnages – Manuel, porteur du message, et Inès, auditrice interpellée par ce discours – est maximal ; ensuite l'opposition entre les deux personnages est telle que Manuel semble réveiller la conscience d'Inès avec des arguments qui décrivent assez bien la situation sociale et économique.

Une fois pris dans les engrenages de la société capitaliste, il existe deux manières de se défendre de l'abduction vitale du système : une façon privée et l'autre communautaire. Face à l'exigence de se consacrer à part entière à son travail, sans horaires et presque sans vie privée – comme le montre Inès lorsque, dans la séquence 9, elle analyse, dans son propre appartement, ce qu'elle a trouvé dans le bureau de Manuel, ne répondant même pas au téléphone –, le film nous propose le contre-exemple de Manuel. Le personnage est présenté dans son bureau (séquence 8), tout d'abord à travers la porte vitrée, en pleine conversation téléphonique, gesticulant avec véhémence, comme s'il était en train de résoudre une affaire importante. Mais quand Inès entre, sa conversation est audible et porte sur l'alignement d'une équipe de football. Et, dans la séquence suivante, Inès vérifie en personne que, parmi les papiers de la corbeille figure un schéma du terrain et un alignement. Le raccord entre les deux séquences se fait grâce au geste de vider un sac poubelle, geste qui semble faire partie des tâches d'Inès dont l'alibi est de se faire passer pour une femme de ménage mais, en réalité, l'action de la séquence 9 se déroule chez elle. De ce fait s'établit un lien significatif entre les deux séquences, fondé précisément sur l'opposition entre l'attitude des protagonistes par rapport au travail. Quand ils deviennent plus proches l'un de l'autre (séquence 42), Manuel avoue à Inès qu'il abrège le plus possible les repas de travail, profitant du temps qui lui reste pour aller au cinéma et dépenser une partie de ses indemnités de déplacement pour acheter des maillots à son équipe. Auparavant, il avait déjà dénoncé, en s'adressant à Inès, le capitalisme (séquence 28) : « *...nous leur donnons notre temps, notre énergie...notre âme...et en*

échange de quoi? ». Manuel est l'homme qui profite des failles du système pour trouver du temps pour lui-même. C'est sa façon d'échapper à la domination absolue du travail et de ne pas se vouer corps et âme à son métier. Au lieu de laisser le travail s'ingérer dans sa vie privée, comme le font Inès ou Eva, il fait en sorte que sa vie privée occupe et déplace une partie du temps consacré au travail.

Si l'on s'intéresse maintenant à la perspective du groupe, la seule manière de s'opposer aux abus du capitalisme, c'est l'unité d'action et une certaine solidarité. C'est bien ce que déclare Fernando dans la séquence 22 de *Mataharis*. Il est le véritable idéologue des travailleurs, lui dont l'aspect physique fait penser à Lénine. De fait, il est cadré, dans la caméra subjective que porte Inès comme s'il parlait depuis une chaire, lorsqu'il s'oppose à ce que chaque travailleur négocie son contrat individuellement avec l'entreprise et prône une plainte collective. Un seul travailleur ne représente pas une menace pour l'entreprise et ne peut donc attendre la justice de la part de celle-ci. Il n'y a qu'ensemble que les travailleurs détiennent une véritable force face à l'entreprise et peuvent s'opposer à des propositions abusives. La dynamique entre le travailleur et l'entreprise se réduit, selon Iciar Bollain, à la soumission ou au conflit. Et ce dernier ne peut se concevoir que dans l'unité, en vainquant la tentation du conservatisme qui trouve aussi un écho chez certains travailleurs, comme la collègue d'Inès au service de nettoyage qui, dans la séquence 22, conseille de ne pas prendre de risques afin de ne pas s'exposer au licenciement.

Si un individu ou un collectif ne se défend pas contre le capitalisme, s'il n'utilise pas quelques attitudes servant d'antidote, il court le risque de se laisser absorber et de payer le prix fort. La réalisatrice met en garde tous ceux qui adhèrent au capitalisme, qu'ils soient d'ambitieux managers ou des subordonnés disciplinés. Elle met en exergue les conséquences de ce système aliénant auquel n'échappent ni les femmes, ni les hommes.

D. Le « châtement » du capitaliste

Le « châtement » ou le prix à payer de personnages comme Mariló, Valbuena ou ceux qui l'engagent est de ne pas obtenir ce qu'ils recherchent tout au long du film. Ce sont des personnages définis exclusivement par leur ambition et par les méthodes qu'ils emploient pour la satisfaire, si bien que la manière de régler des comptes avec eux – en tenant compte du parti pris d'espoir et de justice de la

réalisatrice face à ses protagonistes – est de les convertir en perdants. C'est ainsi que, dans *Hola, ¿estás sola?*, Mariló, qui s'est démasquée et a montré son avarice démesurée quand l'argent a fait irruption dans la séquence, devra se résigner à perdre la recette complète d'une journée, subtilisée par Niña pour partir avec Trini, toute deux étant jusque là chargées des tâches les plus ingrates de la terrasse. Le récit ignore totalement Mariló dans les dernières séquences, de sorte que son absence symbolise son incapacité à exercer un pouvoir sur les protagonistes.

Dans *Mataharis*, Valbuena, après avoir fait des promesses et offert des garanties aux directeurs de l'entreprise, après avoir été l'objet de pressions qui lui donnent le rôle principal et du pouvoir, et étalé sa cupidité de patron, doit s'humilier car il ne peut tenir ses promesses, multipliant les excuses (séquence 57). On le voit diminué par la mise en scène qui le place à l'arrière-plan, dans un coin du cadrage, capté par la caméra située en dehors de son bureau, son visage souvent coupé par le volet. Bien évidemment, son humiliation se transforme en colère et son visage s'agrandit – il se rapproche dans le plan – quand il va parler à Carmen. Ce comportement et ce cadrage montrent que le personnage qui s'humilie devient un tyran orgueilleux quand il change d'interlocuteur. De fait, le système capitaliste est vertical et n'admet que ces deux pôles, humiliation ou orgueil. Cependant, le spectateur ne croit pas à ses menaces ; il sait qu'Inès restera hors d'atteinte de ses représailles parce que c'est elle-même qui l'a décidé en échappant au système. Valbuena est affaibli, ayant perdu ces influences incroyables qu'il n'aura jamais plus, une fois vaincu. Quant aux sombres et presque sinistres chefs d'entreprise qui l'avaient engagé, ils ont dû céder face à la force de l'union des travailleurs qui sont toujours filmés dans des plans d'ensemble qui font resurgir leur unité d'action et les montrent comme une entité qui dépasse la simple somme d'individualités. Réunis devant les juges, ils sont disposés à déposer une plainte collective et les patrons doivent faire marche arrière, renoncer aux nouvelles modalités de contrat abusives, cédant devant la menace d'une paralysie de l'entreprise. Malgré la dimension menaçante et la toute puissance de ces exploiters, la réalisatrice dénonce la faiblesse du capitalisme, qui dépend en fait de la tolérance des travailleurs et des sans défense et de leur capacité à résister aux abus.

D'autres personnages capitalistes sont également montrés dans l'intimité, définis aussi en dehors de leurs manigances patronales. Pour eux, le prix à payer est la solitude, leur vie privée ayant été affectée par leur mentalité ambitieuse et leur désir de domination.

Mariló l'énonce clairement au cours de la fête chez sa fille (séquence 31 c), quand Trini s'approche d'elle dans l'espoir secret d'en faire sa mère adoptive : « *je ne pourrais vivre avec personne* ». Elle reconnaît lucidement que son caractère est nettement individualiste et cette lucidité la différencie des autres personnages capitalistes, masculins. Si Mariló assume sa solitude, il n'en est en effet pas de même pour le reste des représentants du capitalisme. Pour commencer, dans *Flores de otro mundo*, l'image abattue de Carmelo à Noël (séquence 50), est très explicite : après un plan initial le montrant seul, devant une table, avec une assiette et un verre, la caméra passe à un plan général dans lequel le personnage principal devient la cheminée, le téléviseur et les cinquante mètres carrés de salon dont il se vantait devant Milady. Les séquences de réunions populaires et festives, chez Damián et Alfonso, constituent un contrepoint douloureux qui souligne l'isolement de Carmelo. Celui-ci a mis toute son énergie à obtenir ces biens matériels qui vont devenir sa seule compagnie au cours de la nuit du rassemblement par excellence : le message monocorde du Roi retransmis à la télévision parle de la famille, cette famille que Carmelo, une fois Milady partie, n'aura jamais. Et son monologue avec la télévision accentue encore la sensation de vide dans cet endroit.

L'histoire du photographe Sergio qui fait appel aux services de l'agence de détectives dans *Mataharis* – secondaire dans le récit – parle, elle, d'autre chose que de solitude : une brève allusion donne à penser au spectateur que l'excès de travail a éloigné le photographe de son épouse, constituant un exemple supplémentaire des conséquences personnelles dramatiques entraînées par une excessive dépendance du milieu professionnel. Dans le cas de Sergio, la trahison et sa cause sont significatives : il soupçonne son associé de le tromper, dans le sens où il honorerait des commandes qu'il ne déclarerait pas, ensuite, à la société, première critique suggérant qu'il n'existe pas de loyauté entre possédants. La voracité capitaliste de l'un et de l'autre les rend fortement individualistes, donnant l'un comme l'autre la priorité aux bénéfices plus qu'au respect de la collégialité. Mais ce manque de loyauté va glisser vers le terrain sexuel. Non seulement son

associé trompe Sergio en affaires mais, en outre, il entretient une relation adultère avec son épouse. Il n'est pas facile d'imaginer un comportement similaire – séduire l'épouse d'un collègue – parmi les travailleurs salariés dont Icíar Bollaín nous brosse le portrait ! Et il est bien plus aisé de comprendre une communauté sentimentale telle que celle que créent, pendant un temps, Trini, Niña et Olaf dans *Hola, ¿estás sola?* Cependant, pour l'homme cupide, l'épouse de l'associé représente un enjeu bien plus que l'occasion de faire preuve de loyauté. La réalisatrice fait en sorte de souligner, dans cette situation, que l'ambition sociale et patronale est, finalement, l'autre face de l'ambition sexuelle : la femme est, elle aussi, un terrain de conquête. Bien que cela ne soit pas montré explicitement, la destinée de Sergio est de perdre son épouse car il n'a même pas de ressources pour dialoguer avec elle et changer le cours des choses. De même, il perdra son associé, dont il ne peut tolérer la conduite, et il se retrouvera finalement seul. Ce qui est montré ici, c'est que le capitaliste, propriétaire, chef d'entreprise, est intrinsèquement seul, même s'il est convaincu du contraire. Il est tenu à distance par ses employés et par les autres capitalistes qui ne sont pas ses collègues mais des rivaux qui luttent pour la même chose que lui et s'arrangeront pour l'évincer. Il vit dans un monde fondé – et Carmelo en est un excellent exemple – sur l'attachement aux biens matériels perçus comme la clé du succès et sur le mépris de tout ce qui est privé et intime.

Dans *Mataharis*, nous ignorons à quoi se consacre le mari de Carmen, une des héroïnes détectives. Peut-être n'est-il pas propriétaire, mais simple cadre dans une quelconque entreprise. Par contre, même s'il n'occupe pas une position de pouvoir, il a consenti à ce que le système l'absorbe tout entier. Certes, nous le voyons dans l'intimité du foyer, en train de dîner et de débarrasser la table, mais il n'a de pensée que pour son travail et nous ne connaissons guère d'autre posture chez lui que courbé sur des papiers et sur un ordinateur portable. Il illustre, à l'extrême tant il est vrai que, parfois, il semble autiste, la façon dont le travail peut finir par isoler, brisant tout type de pont ou de communication avec les êtres chers et au moins proches. Carmen l'abandonne, décidant d'en finir avec cette solitude partagée – avec cet « adultère avec le travail » –, et lui n'est même pas capable de manifester d'émotion, hormis une légère congestion faciale, ni d'opposer quelconque résistance car ses ressorts émotionnels sont cassés.

Le châtimeur du frère si désagréable d'Antonio, dans *Te doy mis ojos*, aurait dû venir d'Antonio en personne. Si ce dernier s'était décidé à l'abandonner – suivant en cela l'idée de Pilar, présentée à la séquence 42 –, son frère se serait retrouvé sans main-d'œuvre bon marché et sans serviteur. Antonio, à en juger par le portrait qu'il fait de sa relation avec son frère – avant la crise de colère dans la voiture, (séquence 30) –, travaille pour un salaire de misère dans le magasin familial et aide son frère dans la construction de sa résidence secondaire, lui permettant d'économiser un argent qui le fait prospérer. Mais le récit offre bien des traits d'Antonio le définissant comme un homme asservi, si bien que ce qui apparaît clairement, c'est que la maltraitance n'est une fois de plus que la conséquence d'un système fondé sur la compétitivité et le culte du succès. Antonio considère que toute initiative qui ne rapporte pas de bénéfice économique, comme le travail de guide que réalise Pilar, est inutile. C'est d'autant plus vrai qu'il méprise l'art (séquences 38 et 44). Il estime sa propre valeur en fonction du bien-être matériel qu'il peut offrir à son épouse et trouve frustrants des exemples de « petit appartement, vacances avec mes parents ». Et, bien entendu, il ne tolère pas que ce soit son épouse qui ramène l'argent à la maison (séquence 42), percevant cet état de chose comme un attentat à sa virilité, dimension que le capitalisme exalte.

Réfléchissons sur le fait que, parmi les portraits possibles de maltraitants, c'est celui du perdant dans le système capitaliste, à l'image d'Antonio, qu'Icíar Bollaín choisit précisément de montrer. Il y a une séquence (séquence 28) qui révèle également sa condition de victime : il rentre chez lui le soir si fatigué qu'il est incapable d'avoir une conversation avec son épouse, d'écouter le plaisir que lui donne la possibilité de devenir guide artistique. Voilà de nouveau le profil de l'homme piégé par le travail, profil récurrent tout au long de la filmographie d'Icíar Bollaín et dénoncé par Manuel dans *Mataharis*. Le péché d'Antonio est d'avoir tellement intériorisé sa condition d'employé qu'il n'ose plus se rebeller. Il est incapable de surmonter le conservatisme vital et préfère demeurer dans ce schéma vertical par lequel il se soumet à son frère-chef avant de soumettre, à son tour, son épouse. C'est en effet, comme nous l'avons vu, cette solution qu'il retient au lieu d'opter pour une relation solidaire avec elle, d'égal à égal, dans laquelle tous deux contribueraient à la subsistance de la famille. La démonstration de cet immobilisme qui se résume, au fond, à la docilité du personnage envers celui qui

l'opprime, est l'expression blessante qu'il emploie dans la séquence 42 pour dissuader Pilar de commencer une nouvelle vie à Madrid : « *on n'est pas bien ici, tout tranquilles tous les deux* » alors même que celle-ci a subi – et que le spectateur a vu – ses frustrations, ses crises de colère et sa violence. Le prix à payer pour Antonio, comme pour Carmelo, Sergio ou le mari de Carmen, est finalement la solitude.

Dans le cas du personnage qui nous intéresse ici, les racines profondes de sa personnalité doivent être recherchées, comme le suggère Icíar Bollaín, dans sa famille. L'explication du psychologue qu'Antonio répète à Pilar à la séquence 20 – « *tout m'a été donné* » – peut en effet donner à penser que c'est sa famille qui a forgé son caractère, le plaçant en situation d'infériorité par rapport à son frère. Il y a des références à la filiation paternelle car le père a peut-être, lui aussi, inculqué la subordination de l'épouse à son mari, de sorte qu'il ne fait que reproduire les règles de comportement apprises. Nous trouvons donc chez Antonio un lien entre la construction de la personnalité masculine dans le domaine familial et sa projection sociale sous forme de mentalité capitaliste, origine de la perception de son échec dans son choix de vie. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, le profil de ce personnage riche ouvre encore une ligne supplémentaire d'analyse, quant à sa façon de comprendre la sexualité – la masculinité – dans l'intimité.

En résumé, Icíar Bollaín présente le capitalisme non pas comme un simple système de production, mais comme la traduction sur le terrain social de schémas culturels et sociaux inculqués comme l'ambition et la soif de pouvoir que la réalisatrice « sexualise » et identifie au masculin. Elle propose des similitudes qui rapprochent la relation dans le monde professionnel, essentiellement verticale et valorisante uniquement si elle « vampirise » le subordonné, de l'utilisation et de la manipulation que le proxénète fait de ses prostituées.

III. LE PREDATEUR DANS L'INTIMITÉ

La violence se construit tranquillement. Le grand piège, c'est que les femmes sont très protectrices et généreuses. Elles pensent qu'elles vont changer les hommes. Comme elles se sentent, de part la construction sociale et la féminité, très responsables de l'harmonie familiale. De plus, elles ont été éduquées à être

serviables, elles le sont souvent, tant et si bien qu'elles ne voient pas leurs propres limites.

Le prédateur, lui, utilise le mensonge et les promesses fallacieuses. Il culpabilise subtilement sa proie qu'il parvient toujours à faire douter. Il est passé maître dans l'art de la rhétorique perverse et manie, avec maestria, l'art du double lien. De fait, la règle d'or de toute entreprise totalitaire, qu'elle soit interpersonnelle, familiale, sociale ou politique, consiste à ne jamais tenir compte des faits. « *Les faits dépendent entièrement du pouvoir de celui qui peut les fabriquer.*¹⁸¹ »

Le dernier domaine où l'homme exhibe sa volonté de puissance est son intimité avec sa partenaire féminine. De différentes façons, il se comporte comme un prédateur qui harcèle et capture la femme, mais la réalisatrice sa volonté de conquête de la femme comme aussi importante que la conquête de son corps, de sorte qu'il y a plus que l'obtention du plaisir derrière l'attitude prédatrice de l'homme.

Les liens entre les domaines de l'intime, de la famille, et de la société sont indubitables et plusieurs scènes admettent l'analyse à partir de ces perspectives. Peut-être pourrait-il même s'avérer artificiel de diviser le masculin en domaines d'action, mais le poids des représentations et le recours à des topiques tels que les figures du mari et père, du chef d'entreprise et de l'amant inscrit dans la sphère de l'intime, sont présentés comme des responsables de la soumission de la femme et font que, malgré l'interconnexion entre tous ces domaines, il est préférable d'aborder l'étude du masculin séparément.

A. Le harcèlement

Il est évident que *Te doy mis ojos* a une fin didactique très claire car il traite d'un problème social qui touche les femmes : il s'agit de renforcer chez les victimes de la maltraitance domestique qui ont été capables de quitter le foyer, la conviction qu'elles doivent persévérer dans leur décision. Ainsi, une analyse superficielle du film réduirait à néant toutes les tactiques que développe Antonio – les cadeaux, les promesses de changement, les perspectives d'un nouvel avenir, le sexe ou les tentatives de suicide. Elle réduirait également à néant les conditionnements éducatifs préalables, l'importance du lien conjugal, la

¹⁸¹ Arendt, H. *Le Système totalitaire*, Paris, Editions du Seuil, 1992.

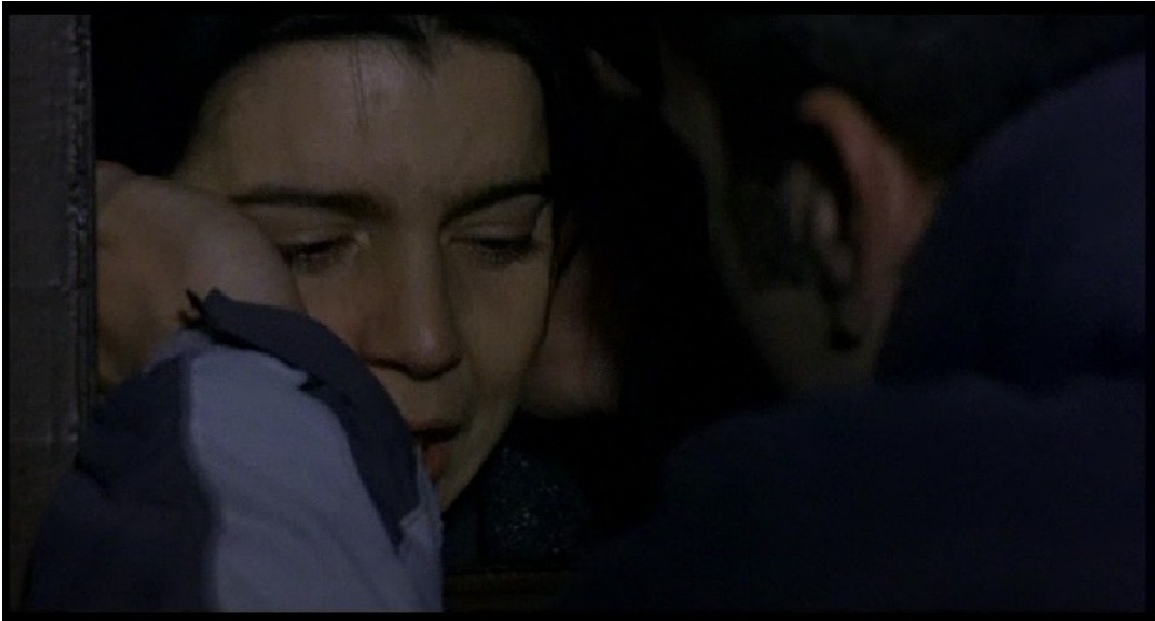
responsabilité envers les enfants – qui rendent difficile la libération de Pilar, tout en reconnaissant leur vraisemblance dans le contexte sociologique proposé. Pour autant une analyse plus profonde est possible. Cette analyse reconnaît le mode singulier selon lequel la réalisatrice mène à bien la mise en scène, propose des interprétations qui vont au-delà de l'utilité sociale, pénètre dans une conception particulière des relations entre le masculin et le féminin dont la métaphore la plus tangible est le rapport du prédateur à la proie. Pour continuer avec la métaphore, celle de la fable du scorpion et de la grenouille nous prouve bien que le prédateur ne changera pas car « piquer est ma nature et le reste n'est qu'un leurre ».

Te doy mis ojos démarre avec la fuite de Pilar quittant le domicile conjugal et, durant toute la première moitié, apparaissent les stratégies déployées par Antonio pour obtenir son retour. Dans la séquence 5, par exemple, Pilar abandonne momentanément la maison de sa sœur, pareille à un refuge, et se dirige vers une cabine téléphonique dans l'intention de passer un appel qui, finalement, se limite à « *Antonio, c'est Pilar* ». Elle raccroche, incapable d'ajouter quoi que ce soit, mais révèle pour la première fois son désir de maintenir encore un lien qui l'unisse à Antonio. Victime, dans le même temps, d'une ambivalence émotionnelle forte, son cœur bat vite, respire vite, à cause de la situation qu'elle a vécue, mais aussi parce qu'elle est sortie du refuge : peut-être ressent-elle intuitivement la présence de celui qui la harcèle, et c'est pourquoi elle décide de revenir vers l'entrée. Antonio émerge des ombres de la nuit. Que pouvait-il bien faire dans la rue autour de chez sa belle-sœur la nuit ? Allait-il monter ? Certainement pas, de sorte que sa présence a plus de force dramatique que de cohérence narrative. Il sait où se trouve Pilar, car deux scènes auparavant il avait trouvé Ana chez lui lorsque celle-ci est allée chercher les effets personnels de sa sœur. Il commence à marauder autour de la maison, comme un loup qui harcèle sa proie.



© 2003 Producciones La Iguana – Alta Producción

Et c'est ainsi qu'il court vers Pilar au moment où cette dernière se dirige vers l'entrée. Elle arrive juste à temps pour fermer la porte. Il cogne à la porte, crie, l'effraye avec ses cris, semblable à un animal intimidant, de sorte qu'elle, encore réfugiée dans l'entrée, se bouche les oreilles. Devant l'insistance de son mari, elle ouvre une petite fenêtre et ils se parlent au travers de celle-ci. Antonio essaie de la convaincre de le suivre de quatre manières différentes : en usant un ton impératif ; en l'appâtant avec un cadeau ; en lui faisant des promesses de changement – y compris une mention à leur fils – ; et, finalement, en passant la main par la fenêtre pour lui caresser le visage, à la manière des griffes du prédateur qui cherchent sa victime à travers le trou de sa tanière. Pilar semble sensible à ce dernier geste, aussi excitée par le contact que par le danger. Antonio passe l'autre main, saisit le visage de Pilar entre ses deux mains qui ressemblent ce moment-là à des pattes griffues et lui ordonne de le regarder, ayant recours au pouvoir hypnotique et pénétrant de son regard intense.



© 2003 Producciones La Iguana – Alta Producción

Il semble sur le point de la capturer, mais quand elle relève la tête, elle passe de l'extase à la peur. Puis, son visage se congestionne, ses yeux s'agrandissent et s'embuent, sa grimace se déforme pour devenir quelque chose de grotesque, de terrifiant, manifestant la dualité plaisir-horreur. Pilar s'enfuit, cependant qu'Antonio donne un coup significatif sur la porte, comme un animal qui s'acharne sans succès sur la tanière de sa proie, et s'éloigne.

L'accès direct du prédateur à sa proie ayant échoué, Antonio a recours à une stratégie indirecte et plus retorse. La séquence 8, où il joue au ballon avec son fils, doit être interprétée comme la recherche d'un complice ou, plutôt, comme la quête de la confirmation de la complicité de son fils. C'est ce dernier qui, par son attitude mélancolique, incite Pilar à sortir de chez Ana pour donner un coup de fil à son père. Et dans les séquences suivantes, un plan d'approche progressive vers Pilar est élaboré par Antonio. D'abord, il laisse une fleur à sa collègue de travail Lola (séquence 11) pour qu'elle la donne à Pilar, sans laisser son nom, de manière à ce que le geste puisse être interprété de façon équivoque comme celui d'un admirateur anonyme. Pilar, après l'avoir reçue, en dehors du musée, regarde autour d'elle, avec inquiétude, mais aussi avec une certaine émotion, reproduisant ce mélange émotionnel de peur et de plaisir. Le spectateur n'a même pas eu le temps de voir le moment où Antonio laissait la fleur, si bien que ce cadeau équivalait symboliquement aux empreintes ou à la trace du prédateur, proche mais encore invisible.

Par la suite Antonio se fait visible dans la séquence 14, quand il revient au musée pour laisser à Lola un autre cadeau pour Pilar. Il évite encore le contact direct avec son épouse, partant avant qu'elle n'arrive. Mais il laisse des indices de sa proximité croissante, en l'occurrence un mot dans une petite boîte, où non seulement il informe son épouse qu'il est suivi par un psychologue, mais où il lui demande également de rentrer chez eux. La découverte par Pilar de la petite boîte révèle toute l'appréhension de la victime face à l'appât ou au piège de celui qui veut l'attraper. Il est tout à fait frappant de voir dans la mise en scène comment Pilar regarde la petite boîte, qui reste hors-champ ; comment elle tourne autour, sans encore oser la prendre ; comment la boîte entre dans le champ ; et comment Pilar approche lentement la main, tremblante, comme si elle savait le risque qu'elle court d'être attrapée de nouveau. Le petit mot influe bien évidemment sur sa volonté, mais c'est le commentaire de Lola qui prime, lorsque celle-ci se montre agréablement surprise qu'un époux laisse ainsi, furtivement, un cadeau à sa femme. Antonio compte sans doute sur l'effet « social » de son attitude et il tâche de convertir Lola – qui au début de la séquence « ouvrait les portes » – pour en faire une alliée « intérieure », au sein de l'autre refuge de Pilar, à savoir son lieu de travail. Le plan final de la séquence est un plan soutenu du point de vue de Pilar, qui observe l'endroit où se trouvait Antonio au début, comme si elle était capable de sentir sa présence.

Presque aussitôt, dans la séquence suivante, Antonio se matérialise enfin non seulement pour le spectateur, mais aussi pour Pilar. Elle se trouve avec ses amies dans un bar, en train de manger à l'heure de midi et de parler de banalités sentimentales lorsqu'Antonio apparaît, en dehors de l'établissement, à l'angle d'une fenêtre. Il n'apparaît pas ouvertement, mais de dos et légèrement de biais. Pilar le voit malgré tout et le cadrage la sépare de ses amies, dénotant comment son attention – mi-inquiète, mi-flattée – s'éloigne de celles-ci pour se rapprocher d'Antonio. Une musique récurrente et lugubre d'instrument à cordes renforce le caractère inquiétant de la situation au niveau psychologique.

Enfin, dans la séquence 17, Pilar et Antonio se retrouvent en présence l'un de l'autre. Ils ne sont pas dans l'intimité, mais leur proximité physique augmente encore. La fête d'anniversaire de leur fils est l'excuse qui les amène à se réunir chez la mère de Pilar et Ana : la responsabilité d'inviter Antonio incombe à la grand-mère et à son petit-fils, dont le comportement est effectivement celui d'un

complice du père. L'entrée dans la maison revêt à nouveau le sens d'une intrusion dans un des refuges de Pilar, avec l'appui de ceux qui participent plus ou moins consciemment de ses intentions prédatrices. Ce qui est frappant – et dangereux pour elle –, est le fait que, ici, Pilar en personne nourrit sa voracité, profitant de la situation pour stimuler chez Antonio le désir de la « chasser ». Dès qu'elle le voit, elle disparaît précipitamment et se place devant le miroir, sans doute nerveuse, mais le geste de s'arranger les cheveux dénote un souci de son aspect. Elle a peur, mais c'est elle-même qui va au-devant du piège comme le suggère le même morceau de musique lugubre interprété par des cordes, le même que dans la séquence 15. Elle ne veut pas se l'avouer, mais elle désire paraître attirante au chasseur. Elle sait qu'elle joue avec le feu, mais cela semble l'exciter. Et elle se montre doucement dans le salon, sur le côté du cadre, se laissant voir, s'exhibant devant Antonio, le regardant fixement...le séduisant. Antonio répond dans le contrechamp en la regardant dans le blanc des yeux, mais il veut aller au-delà et fait le geste de se lever. Alors Pilar se retourne, se replie, timide ; elle se concentre sur les assiettes, mais, même de dos, sa nervosité est palpable car elle se sent observée. C'est elle qui s'offre comme appât, en fin de compte. Le premier plan est envahi par Ana avec la tarte et par les enfants qui vont se réunir autour d'elle. Depuis l'arrière-plan, Pilar regarde Antonio à nouveau, l'incitant à se rapprocher. Et Antonio se lève et, lentement, rejoint le groupe, l'air satisfait, avant d'aller se placer derrière Pilar. Dans cette parade amoureuse, c'est Pilar qui a marqué le tempo, remettant en question sa décision de s'éloigner d'Antonio.



Au premier regard, elle n'a pas voulu qu'Antonio s'approche d'elle, parce que cela aurait été un geste trop évident. Désormais, quand tout le monde se réunit autour de la tarte, quand sa proximité peut passer inaperçue, elle l'incite de nouveau pour qu'il se place à ses côtés. Elle le provoque, mais tient à ce que personne ne le remarque, elle veut que le jeu de la séduction passe inaperçu, même pour Antonio. Le plan se rapproche de Pilar en même temps que d'Antonio et se focalise finalement sur son cou. Il se centre ainsi sur ce qu'Antonio observe, sur la partie du corps que le prédateur attaque en premier ; Pilar, pour sa part, le regarde du coin de l'œil, pour confirmer sa proximité. Antonio se place alors derrière elle, légèrement penché sur elle, comme s'il la sentait, et Pilar sent sa présence cependant que son excitation augmente. A mesure que le plan descend, la caméra se centre sur Juan qui souffle ses bougies et le spectateur se rend compte que la mise en scène a laissé Pilar comme « emprisonnée », comme prise en étau entre le père et le fils. Antonio pose la main sur l'épaule de son fils, quand Pilar s'éloigne, comme s'il le félicitait d'avoir joué ce rôle d'entremetteur involontaire. Le dénouement de la séquence confirme tout ce qui a été subtilement insinué. Le complexe d'infériorité s'empare d'Antonio lorsque son fils montre plus d'intérêt pour le cadeau de sa tante Ana et de John. Il arrive même à douter de la loyauté de son fils. Pilar, le voyant partir, le suit. Ils se retrouvent dans l'escalier, échangent des phrases sans importance, avant que Pilar ne retourne auprès de sa sœur, contente de sentir chez Antonio ce désir qu'elle-même a fait naître (scène des boucles d'oreilles). Pilar, malgré elle, se retrouve dans la phase de réconciliation après celle des remords de la part du maltraitant et de la phase des cadeaux.

L'avant-dernière étape, qui conduit à la capture définitive de la proie par le prédateur, est la rencontre en tête-à-tête entre Pilar et Antonio, un rendez-vous furtif, au bord de la rivière (séquence 20). Juste avant, un premier plan rapproché de Pilar insiste pesamment sur la dualité d'émotions, la peur d'aller retrouver quelqu'un qui l'a tellement effrayée avec sa violence et l'excitation de se sentir désirée. Ce trait de déséquilibre psychique, elle devra le corriger au fil de l'histoire : c'est une espèce de dépendance de la victime envers le tortionnaire. Antonio fait une grimace en voyant l'uniforme de Pilar qui ouvre légèrement son manteau pour bien montrer dans un geste qui équivaut à un appel, sa disponibilité à se laisser capturer. Mais il finit par sourire et par manifester que ce qui lui plaît,

c'est ce qu'il y a à l'intérieur. Le désir du corps se manifeste par la volonté d'une étreinte l'uniforme est l'obstacle qui s'interpose, lié de surcroît à un travail perçu par Antonio comme un rival entre lui et sa femme. Antonio et Pilar commencent alors à se promener dans une forêt, décor symbolique qui fait allusion à tant de contes enfantins – *Le Petit Chaperon Rouge*, sans aller plus loin –, espace naturel du prédateur, lieu de tous les dangers pour la proie. Il convient de remarquer, au passage, la façon dont les deux protagonistes se prennent par le bras, typique du temps des fiançailles mais improbable après neuf ans de mariage. Cette sensation met en évidence le motif principal qui pousse Pilar à renouer la relation avec son mari, à savoir l'espoir de revivre ses fiançailles. Tandis que Pilar s'accroche au blouson de son mari, Antonio l'entoure de ses bras et l'enlace complètement. Au changement de plan, on les voit marcher dans une autre attitude, lui avec les mains dans les poches et elle accrochée à son bras. Il est fort probable que ce changement d'attitude vienne après l'euphorie des retrouvailles et le retour à la vie réelle. Antonio en profite pour exposer ses derniers acquis en psychologie, en tirant une conclusion très personnelle, à savoir que le meilleur remède pour lui, c'est que Pilar revienne à ses côtés. Immédiatement après, il l'entoure de nouveau de ses bras et sa main se pose sur le cou de son épouse et commence à le caresser. Le chasseur a maintenant accès à sa proie, il peut déjà sentir sa peau sous ses griffes. Les deux protagonistes s'arrêtent et le cou est toujours le principal objectif des mains d'Antonio, tantôt caressé par l'une d'elles, tantôt saisi par les deux mains qui viennent se poser sur lui. Il est clair que le contact physique que cherche Pilar est un soutien, qu'elle désire « s'appuyer » sur son mari, alors que celui-ci recherche un contact d'une autre nature, il souhaite embrasser, accaparer, dominer. Les bonnes intentions, les projets pleins d'illusions ou les rêveries, les procédés psychologiques de lutte contre la colère, les déclarations adolescentes de rébellion occuperont le reste de la séquence pendant laquelle Antonio ne lâche pas Pilar. Il la secoue même légèrement comme s'il caressait une peluche, prouvant par son attitude physique que, au-delà de la suggestion romantique, il a réussi à prendre possession d'elle. Il est arrivé à ses fins : la capture.

Dans la séquence 22, telle une collégienne, Pilar évite ses collègues de travail pour aller à un rendez-vous avec Antonio. Il cherche de nouveau le contact physique, cherche à l'embrasser, à l'emprisonner ; il l'entraîne, la convainc d'aller

chez sa sœur cependant qu'elle résiste faiblement, comme une adolescente qui a peur d'être découverte. Il capturera définitivement sa proie sur un terrain dont la valeur symbolique est évidente : le refuge qu'elle avait trouvé pour se protéger de lui. La symbolique est d'autant plus forte que c'est une véritable récompense pour Antonio, qui a assailli la forteresse que constituait la maison de la sœur de Pilar et en a vaincu les défenses.

Par conséquent, dans *Te doy mis ojos*, apparaît de façon complète le processus de conquête, dans ses diverses phases, les manœuvres enveloppantes du chasseur, l'homme, pour capturer sa proie, la femme. Dans ses autres films, Iciar Bollaín procède par touches successives sur la précision dans l'analyse systématique du processus par lequel un homme s'approche d'une femme confirmant son caractère prédateur. Nous avons déjà fait allusion à la manière pompeuse dont Carmelo aborde sexuellement Milady dans la séquence 8 de *Flores de otro mundo*, la poursuivant de manière débridée dans l'escalier, dans un jeu dont elle a été l'instigatrice et dont elle conserve, malgré tout le contrôle. La jeune femme cubaine se retranche derrière la porte de la chambre qu'il ouvre, parvenant à entrer. Puis, il attrape Milady, la pousse sur le lit et se jette sur elle, leurs jambes s'entremêlant, avant de saisir son bras et d'essayer de l'embrasser dans le cou, tel un vampire, comme s'il essayait d'atteindre à sa jugulaire. Cette scène pourrait être comparée à un tableau de chasse, qui semble plus violent qu'érotique. Une autre scène nous a montré comment un villageois essaie de caresser sans délicatesse Patricia pendant une danse (séquence 4), l'attirant presque de force, considérant qu'elle est une proie facile puisqu'elle est une immigrante d'Amérique latine qui participe à une fête des célibataires. La conquête est aussi décrite par Carmelo, qui catalogue les femmes présentes sur la place du village (séquence 3), donnant des conseils à Damián, comme s'il s'agissait de choisir la pièce de gibier à poursuivre, dans une partie de chasse. Il est intéressant de s'arrêter, pour leur subtilité, sur les prolégomènes de l'acte sexuel entre Marirrosi et Alfonso (séquence 16) qui expose l'importance du « territoire ». Cette séquence nous permettra d'observer comment, face au modèle de « loup » qu'incarne Antonio, il existe un second modèle, « l'araignée », qui attire la victime sur son territoire où elle s'empêtrera.

La séquence que nous venons d'évoquer s'ouvre sur l'image d'un paysage, à travers une toile presque transparente, faisant partager au spectateur la

perspective d'Alfonso depuis l'intérieur de sa pépinière. Le plus significatif est ce qui, précisément, passe inaperçu : la fine toile est la métaphore de la toile des arachnides. Marirrosi arrive en voiture et la rencontre entre les deux protagonistes est particulièrement hésitante : tous deux se montrent maladroits pour s'embrasser, se posent des questions ingénues avant de rester silencieux. Symboliquement, Alfonso se sèche les mains plusieurs fois avec un chiffon qui s'interpose entre eux, maintenant ainsi une distance. A plusieurs reprises, se produit l'affrontement entre les deux combattants, censés se trouver dans une situation romantique mais mesurant leurs forces respectives pour décider qui va prendre l'initiative. Au début, Marirrosi emmène Alfonso vers la voiture. Elle le fait sortir de quelques mètres de sa pépinière et commence à lui montrer des choses qu'elle lui a apportées, plus décoratives que pratiques, avec lesquelles elle envisage de rendre le logement plus accueillant, y laissant ainsi une trace de sa féminité. Mais Alfonso, qui ne semble pas être en accord avec ses intentions, dit clairement « *laisse tomber cela pour l'instant* », il l'attrape par le bras et l'entraîne vers l'intérieur de la pépinière. Il échappe ainsi au territoire émotionnel de Marirrosi et l'entraîne vers le sien. Un plan général, ouvert, montre son triomphe. Nous les voyons de dos en train de marcher, se dirigeant vers la pépinière cependant qu'Alfonso entoure la jeune femme de ses bras et penché sur elle, dans une position de capture ou de tromperie. En fait, il ne pouvait pas en être autrement, car c'est elle qui a pris l'initiative d'aller vers lui, d'abord en participant à la caravane de femmes, puis en faisant le voyage de Bilbao jusqu'au village pour le retrouver, de sorte qu'Alfonso a l'avantage dans les prolégomènes de la rencontre-affrontement avec Marirrosi. Cependant la façon dont il s'accroche à son territoire est frappante. La rencontre suivante avec Marirrosi a lieu dans le village abandonné (séquence 39). Face à la description de Saint-Sébastien qu'elle lui fait dans la carte qu'elle lui envoie ou à son envie de sortir un peu dans Bilbao, le rendez-vous qu'Alfonso lui propose est une promenade dans un village « mort » ! Et l'on peut remarquer la façon solennelle qu'il a de la guider, l'entourant d'un bras et posant la main sur son épaule, comme s'ils se trouvaient dans un contexte beaucoup plus imposant. De fait, au niveau narratif, la séquence a pour but d'informer le spectateur de l'exode imparable qui touche le monde rural au point que des villages entiers se retrouvent abandonnés. La question est : « Que font ces deux – là ici ? ». La réponse renvoie à la signification profonde du

caractère d'Alfonso – enraciné dans sa terre – et à la nature de sa relation avec Marirrosi – domination, capture – plutôt qu'à une explication réaliste.

Si nous revenons à *Mataharis*, nous ne pouvons qu'évoquer la brièveté du passage à l'écran du copain occasionnel d'Inès : on ne le voit que le temps d'amener la jeune femme du salon à la chambre (séquence 13). Elle a fait quelques préparatifs dans son appartement pour une espèce de dîner romantique, comme en témoignent des nappes, des plateaux, des verres, une bouteille de vin, une corbeille à pain, un porte-serviette et une bougie qu'elle allume. Elle surveille également son four micro-onde. Elle ouvre la porte et son partenaire apparaît, copain ou ami : son aspect, avec sa barbe, la forme de son visage et son grand nez large, est extrêmement primitif presque préhistorique. En un simple regard, le spectateur se doute que le romantisme auquel s'attend Inès ne sera pas au rendez-vous. Quand cet homme l'embrasse, il saisit son visage de ses deux mains, dans un geste aussi affectueux que dominateur, première insinuation possessive. Ensuite, le cadrage les sépare au moment où elle lui propose de dîner et où il répond que cela ne le tente pas parce qu'il a déjà dîné quelque part. Devant les protestations d'Inès dues au dérangement que cela lui a causé, il s'« introduit » dans son champ, c'est-à-dire qu'il résout la colère de sa partenaire d'une façon envahissante. Il l'aborde, l'embrasse, fait taire ses plaintes avec une plaisanterie qui indique clairement ce qu'il veut : le sexe immédiat car elle est le genre de nourriture dont il a besoin. Il la soulève et la porte dans la chambre ...quant à elle, elle finit par rire et par accepter. Le romantisme de la femme, ou les fameux « prolégomènes » dont la femme a besoin avant l'acte sexuel sont annulés par la hâte de l'homme, l'urgence de sexe rapide. Une fois de plus, l'attitude de l'homme par rapport à la sexualité est physiquement dominatrice, même sous une apparence affectueuse. La femme, au moins Inès ici, semble aimer se sentir dominée et paraît flattée d'être un objet de désir. « Homme » est un concept qui est associé dans cette séquence, au primitif, précisément parce qu'il est incarné par un acteur ayant cette apparence singulière. La mise en scène de cette rencontre entre les deux renvoie à la capture et au transfert de la femme vers le refuge où l'on pratique le sexe, la chambre, qui est au fond du champ, devenant la « caverne ».

Même si sa présence ne dure pas plus d'une minute, « el Chato », partenaire de Lola, est lui aussi caractérisé comme une sorte de prédateur, subtil,

plutôt du genre « renard ». Il est symptomatique de constater que, quand ils parlent pour la première fois (séquence 15), ils disent que Lola l'a connu sur *un chat, sur Internet*, ce qui suggère que le personnage cherche l'anonymat du réseau pour amorcer des relations. Il apparaît dans la séquence 33, pour essayer de se réconcilier avec Lola après un conflit entre eux. Mais c'est une présence timide, qui se contente de frapper légèrement à la fenêtre pour la prévenir, qui n'ose pas entrer dans la cafétéria. La réalisatrice ne nous en offre aucun plan rapproché et ne lui donne même pas de voix, si bien que ce qui domine est l'impression d'un « personnage fuyant » comme un renard. Quand on les voit ensemble, de loin, il est clair qu'il ne peut pas se comporter de façon possessive au niveau du physique, étant donné qu'elle, travaillant comme vigile, est corpulente et très forte. Sa « technique de conquête » doit être éminemment verbale, rusée, flatteuse, utilisant probablement les mots que les amies de Lola s'imaginent lorsqu'elles s'imaginent une conversation entre eux. Toujours est-il qu'il a du succès et qu'il réussit à leurrer Lola et à l'emmener. À sa façon, il la capture.

Que ce soit sous la forme du loup, de l'araignée, du renard ou du primate, l'homme capture la femme, comptant plus ou moins explicitement avec sa tolérance, voire sa complicité. Comment prend-il possession d'elle ? Comment son instinct de prédateur se manifeste-t-il ? A travers l'acte sexuel.

B. La capture

Il est frappant de voir comment une scène aussi passionnelle comme l'acte sexuel entre Antonio et Pilar est fondée sur une analyse et une mise en scène cérébrale très complexes, renvoyant à une multitude de significations qui convergent néanmoins vers une réalité : celle des rapports conflictuels de genre. La séquence 23 s'ouvre sur un plan depuis l'intérieur de la maison d'Ana, la sœur de Pilar, qui montre, à travers une fenêtre aux rideaux ouverts, l'église-musée de Santo Tomé. Qui la regarde ? Pilar au premier plan, nue au lit avec son mari. Dans son regard, il y a une certaine nostalgie et ses cheveux retombent sur les côtés du visage, à la manière du voile qui couvre la tête de « *La Dolorosa* », le tableau qui l'a frappée lors de sa première visite du musée. Le fait de s'arrêter

devant ce tableau établit une relation frontale entre les deux et favorise un parallèle évident avec sa propre souffrance.¹⁸²



© 2003 Producciones La Iguana – Alta Producción

Par conséquent, nous pouvons en conclure que c'est le musée qui occupe sa pensée à cet instant-là : en l'occurrence, l'art, qu'elle découvre avec fascination. Derrière, se trouve Antonio, peu visible, clairement à l'arrière-plan. Sa main apparaît dans le cadrage en train de caresser l'épaule de Pilar, attirant doucement son attention. Elle ferme les yeux, elle les ferme sur Santo Tomé, sur l'extérieur, pour se concentrer sur la réalité intime que lui propose son mari. Une musique de cordes lente et solennelle se fait entendre.

Ont-ils déjà fait l'amour ? Ou simplement, se préparent-ils à le faire ? Il l'incite à entrer dans le jeu privé consistant en l'offrande symbolique de parties de leurs corps, si bien que l'attention de Pilar, qui a rouvert les yeux, est désormais totalement absorbée par le processus sexuel en marche. Puis vient un plan général des deux, avec une position de caméra et un cadrage bien précis. Elle a plié ses jambes et cache son sexe, suggérant qu'elle essaie de le protéger : la conquête de cette place forte va être le *leitmotiv* de la séquence. En même temps, elle cache, derrière elle, le sexe de son mari, dont la position manque de pudeur. C'est la première position devant la caméra, qui révèle la première étape du

¹⁸² Thibaudeau, Pascale, op.cit., p. 235.

processus de conquête d'Antonio. Il commence à agir par derrière, subrepticement, blotti, son sexe caché dans le dos de Pilar.



© 2003 Producciones La Iguana – Alta Producción

La réalisatrice qui a systématiquement évité la nudité dans sa filmographie – sauf dans un court plan, au début de *Hola, ¿estás sola?* –, l'offre ici ouvertement, afin d'en souligner le sens. La femme nue, la féminité, est exposée au regard du spectateur comme un terrain de conquête. Et l'homme la harcèle pour en prendre possession. Antonio l'embrasse par derrière, l'étreint, son bras entoure ses seins. Cela suppose la fin de la première étape et, en même temps, cela indique déjà que la capture est une partie essentielle du processus sexuel. De plus, cela sert à montrer tout ce qu'Antonio désire recevoir dans le jeu, le corps entier, de la tête aux pieds. Il manifeste son désir de possession de cette façon, et bien qu'elle lui dise que son corps à elle lui appartient déjà, il insiste. Le titre du film est très révélateur de cet échange inégal dans le couple où la femme accepte d'offrir ce qui est le symbole de sa lucidité : ses yeux, son regard. Ce qu'il veut, c'est qu'elle soit sa complice, qu'elle dise expressément qu'elle va se livrer toute entière. En même temps, il commence à sortir de sa cachette, son corps devenant plus visible, notamment la poitrine et les jambes, très velues.

Le geste de Pilar d'entourer sa tête d'un bras, comme l'incitant à se placer au-dessus – montrant que la volonté de domination est aussi nécessaire que celle de se laisser dominer –, entraîne le passage à un plan moyen. Elle donne alors à

Antonio ses bras, qui sont ce qu'il y a de plus visible à cet instant précis. Par un premier halètement intense, on devine la pénétration génitale, mais le maintien du cadrage au-dessus de la ceinture indique qu'on évite expressément la génitalité : ce qui est recherché, c'est la mise en relief du processus de transfert de volonté. Antonio commence à réciter ce qu'il désire – *jambes, dos, cou, seins, yeux, bouche* ... – et Pilar le répète, avec une excitation croissante, haletant presque depuis le premier moment. Le changement de position implique une nouvelle étape, au cours de laquelle c'est Antonio qui va se placer au-dessus, manifestant clairement la domination physique. Ce moment met aussi en lumière, Pilar lui faisant don de toutes les parties de son corps, une absorption de la volonté liée à la fragmentation du corps de la femme, phénomène qui agit comme un mécanisme la réifiant. Cette fois, le plan est pratiquement fixe et c'est la gestuelle des acteurs qui accompagne la récitation des parties du corps et met l'accent sur chacune d'elles : mouvement des mains chez Antonio, courbure du dos chez elle, étirement du cou, ouverture des yeux, baiser passionné. Arrivée à ce point, la caméra corrige légèrement sa position par un recadrage permettant que les bouches ne sortent pas du champ. Il faut remarquer qu'il y a eu une pause, remplie par un nouveau halètement, avant qu'elle ne lui offre « ses yeux », marquant l'importance symbolique de cette partie du corps.



© 2003 Producciones La Iguana – Alta Producción

Le dernier plan de la rencontre sexuelle proprement dite rend palpable le désir orgasmique de la femme, mais pas celui de l'homme, qui semble garder le

contrôle de ses mots et de ses gestes à tout moment. Il n'y a eu à ce jour, en tout et pour tout que deux séquences ouvertement sexuelles – l'autre, brève, a lieu dans *Hola ¿estás sola?* – dans la filmographie d'Iciar Bollaín, qui se vante, par exemple, de n'avoir pas montré nue la voluptueuse Milady dans *Flores de otro mundo*. Cette rareté fait qu'il est tout particulièrement opportun d'en faire le commentaire puisque, par contraste, elles doivent être considérées comme pleinement justifiées, significatives et au service d'une intention clairement définie. Dans *Te doy mis ojos*, si nous poursuivons notre réflexion, le contrechamp de Santo Tomé montre où est revenue la pensée de Pilar. Il indique aussi que l'église en elle-même a été témoin de l'acte sexuel du couple. La musique cesse et Pilar entre dans le champ, en uniforme, arrangeant ses cheveux. On passe à un premier plan rapproché de son visage, à l'expression taciturne : elle sent qu'elle a trahi sa nouvelle sensibilité artistique, elle se débat entre deux amours et elle s'est laissé entraîner par le plus violent. Dans l'esprit de Pilar, s'établit une opposition entre Antonio et l'église-musée, entre le plaisir que lui donne son mari, violent et intense, et l'amour qu'elle éprouve pour l'art, chargée de délicatesse et de beauté. Peut-être cette sensation de leurre ou « d'infidélité » vient-elle du fait que son travail au musée lui a permis d'éviter la situation de maltraitance en abandonnant son domicile et qu'elle a eu recours à l'art pour se protéger d'Antonio. Maintenant, chez sa sœur – qui lui a trouvé ce travail –, devant le « regard » de Santo Tomé, elle a succombé au harcèlement d'Antonio, s'est laissé séduire et s'est livrée à lui. L'uniforme rouge du musée qu'elle porte reflète ce déchirement de sa volonté.

La caméra, suivant le regard de Pilar, se déplace en panoramique jusqu'à un plan général du lit, sur lequel apparaît Antonio, fumant une cigarette, nu, avec son sexe parfaitement visible, en position désinhibée, seigneur et maître en son domaine. C'est la troisième phase de la séquence, celle de l'exhibition de la masculinité, orgueilleuse de sa conquête.



© 2003 Producciones La Iguana – Alta Producción

Pilar l'invite à se lever et la première chose qu'elle fait, c'est de mettre ses vêtements sur le lit ...les interposant entre la caméra et ce sexe masculin, comme si elle essayait de le cacher, comme si elle prétendait couvrir sa masculinité, symbole d'une attitude dominatrice. Pendant ce temps, le dialogue entre eux porte sur la pertinence d'être discrets, ce à quoi Antonio s'oppose. Elle désire continuer à feindre ces fiançailles renouvelées en cachette et préfère que les choses finissent de s'éclaircir entre eux avant tout. Lui, au contraire, qui l'a poussée jusque chez sa sœur pour y faire l'amour, veut faire valoir le lien conjugal et leurs neuf ans de mariage. De fait, on peut supposer que rien ne lui aurait plu davantage que d'être découvert par Ana, prouvant ainsi son emprise sur Pilar. Le choix de la séquence est liée à « l'invasion » du territoire ennemi – du territoire de la sœur libérée et indépendante, qui s'interpose entre Pilar et lui – pour que la victoire soit complète. En rechignant, il finit par se lever mais c'est pour, une fois encore, faire étalage de son sexe, exhibant sa masculinité. Ses mots ont perdu le doux murmure initial et sont, au contraire, assez agressifs et vulgaires, voire xénophobes vu son mépris affiché pour l'étranger. L'attitude physique d'Antonio – du harcèlement à l'exhibition, de la délicatesse à la gestualité rustre – correspond tout à fait à son attitude émotionnelle – de la suggestion romantique à l'exigence toute-puissante –, conséquence d'une mise en scène très pertinente.

Ce plan fait place à un plan américain d'Antonio, à côté de la fenêtre : les deux passions de Pilar, si différentes entre elles, se superposent, Antonio et Santo Tomé. La nudité de son mari semble un défi, comme s'il se montrait ouvertement

à l'église. Il a laissé sa cigarette sur la table et commence à s'habiller, sans pudeur. Son slip cache son pénis, mais il est proéminent et sa présence manifeste reste dans le champ. Pilar, elle, apparaît maintenant dans le contrechamp, finissant de faire le lit, s'excusant de quelque chose qu'elle n'a pas dit. Elle est courbée, c'est-à-dire, prostrée, soumise, conquise. Hors-champ, on entend les mots d'Antonio, se plaignant, répétant à deux reprises « *ce n'est pas normal*¹⁸³ ». C'est alors qu'entre une voix qui appartient à la séquence suivante : toujours sur le plan de demi-ensemble de Pilar qui refait le lit, on entend la voix du Maire qui va marier sa sœur et John, affirmant comme dogme le devoir des conjoints de vivre sous le même toit.

Le sexe masculin s'érige donc ici en symbole de domination, de même que la pénétration génitale – ici évitée visuellement, mais donnée à deviner – représente une invasion du corps de la femme, qui est un territoire à conquérir. Quant à l'orgasme, il est la – faible – récompense que trouve la femme, à moins qu'il ne soit l'appât qui la pousse à se laisser conquérir, appât physique mais aussi émotionnel puisqu'il permet à la femme d'éprouver la satisfaction se sentir un objet de désir. Ce processus de conquête n'est pas ouvert et franc, il ne manifeste pas d'emblée ses intentions. Il feint d'être autre chose, part d'une attitude de séduction qui trompe, qui fait le régal des oreilles de la femme et stimule son corps en douceur pour qu'elle « l'ouvre » à l'envahisseur, comme s'il s'agissait des portes d'une ville à prendre, enfin livrée à l'ennemi. Mais la conquête charnelle n'est pas tout ce que la scène prétend transmettre, ni même le plus important ... De fait, la conquête charnelle et la représentation de l'acte sexuel comme telles sont très éloignées du réalisme. Ce n'est pas précisément une femme réalisatrice qui va tomber dans le piège de représenter l'acte sexuel en des termes si masculins : la femme qui va atteindre l'orgasme presque immédiatement et l'homme qui garde le contrôle de ses actes jusqu'au climax de la passion comme « étalon professionnel » habitué à donner du plaisir. Ce qui est manifestement montré ici, c'est la conquête de la volonté de la partenaire et toute la séquence est une représentation de cette « victoire ». C'est pourquoi le rituel du don des parties du corps est si important et notamment, la phrase de Pilar qui sert aussi de titre au film, « *Te doy mis ojos* » (Je te donne mes yeux). Elle symbolise l'apparition du regard d'Antonio, son point de vue, sa manière de concevoir la relation entre le

¹⁸³ “no es normal”

couple. Ce n'est pas par hasard si deux séquences après, Pilar revient avec Antonio au domicile conjugal. Mais il est décisif pour que le message de la réalisatrice soit bien net, de montrer « l'après de l'acte sexuel » : après avoir joué avec les mêmes règles scéniques que la plupart des réalisateurs qui stylisent l'acte sexuel jusqu'à la poésie, elle fait en sorte de démystifier la vision traditionnelle en exhibant la toute-puissance de l'homme – symbolisée par son pénis exhibé sans pudeur – après avoir rempli son rôle sexuel. Elle confronte sa nudité orgueilleuse, exhibitionniste, à celle de Pilar, repliée sur elle-même et discrète au début de la scène : elle oppose la confiance en lui-même d'Antonio, cette confiance du vainqueur, à la soumission de sa femme qui fait le lit pendant qu'il fume. La poésie et la tendresse n'étaient qu'une façade, une stratégie, sous laquelle finit par émerger la volonté de puissance, véritable moteur de la séquence et de l'acte sexuel. Et, en approfondissant un peu, se dégage un sens à l'orgasme rapide de Pilar, qui pourrait rappeler que la passion s'exprime rapidement lors de l'acte sexuel avec un homme à qui elle est mariée depuis presque dix ans. Enfin, cette séquence rappelle au spectateur que le triomphe masculin dans la conquête a besoin de la complicité de la femme, puisqu'il n'existe pas de soumission imposée, mais acceptée.

« Si le rapport sexuel semble un rapport social de domination, c'est parce qu'il se constitue à travers le principe de division fondamentale entre le masculin, actif, et le féminin, passif, et ce principe crée, organise, exprime et dirige le désir, le désir masculin comme désir de possession, comme dénomination érotique, et le désir féminin comme désir de la domination masculine, comme subordination érotisée, voire, à la limite, comme reconnaissance érotisée de la domination.¹⁸⁴ »

La réalisatrice non seulement veut mettre en évidence, à travers cette séquence, la nature dominatrice de la sexualité masculine, mais elle dénonce et démonte implicitement les mécanismes cinématographiques du cinéma classique et moderne qui en sont souvent complices. Romantisme, murmures, don de soi-même, plaisir orgasmique. Tout ceci est présent dans la séquence, évoquant tant d'autres séquences, tant d'autres films où cet acte sexuel est présenté comme un climax affectif, personnel, vital. Mais la réalisatrice montre l'après, l'homme qui se sent puissant et la femme qui se sent dominée. Elle dénonce, fait découvrir, met à

¹⁸⁴ Bourdieu, Pierre, op.cit. p. 35

nu les dessous de ces rapports, dans l'idée que ce que nous avons vu avant est principalement un mécanisme de domination du masculin sur le féminin.

Même si, dans les autres films, les mises en scène de la réalisatrice ne détaillent pas tous les moments de l'acte sexuel dans les autres films de la même façon que dans cette séquence, la réalisatrice montre juste ce qu'il faut, insinuant ce qui est conflictuel et propre à un processus de domination. Ainsi, les deux rencontres sexuelles d'Alfonso et Marirrosi dans *Flores de otro mundo* (séquences 16 et 39) montrent que c'est bien Alfonso qui prend l'initiative tout en respectant le rituel. Les endroits sont choisis par lui, sur « son territoire » et la méthode est la même : Marirrosi se retrouve allongée par terre sous le corps d'Alfonso. On représente ainsi la volonté d'Alfonso « d'insérer » Marirrosi dans l'environnement rural, de l'« acclimater » à cette terre qu'il aime tant. En fait, le concept de « terre » est mis en valeur comme signifiant par les plans contigus. Dans la séquence 16, un premier plan montre la terre où Alfonso essaie de faire pousser une certaine variété d'orchidées africaines et ce spectacle semble agir comme un aphrodisiaque pour lui car, immédiatement, il aborde Marirrosi. Dans la séquence 39, la « terre » métaphore du village ou de l'endroit où l'on vit, constitue le sujet de conversation : pendant qu'il énumère les différentes initiatives en projet pour revitaliser le village, il semble de nouveau s'exciter et commence à embrasser Marirrosi. Envahissant à nouveau le champ, il souligne son initiative « conquérante ». Mais le plan qui suit, dans la séquence 40, est la terre du cimetière, image graphique qui insiste sur le fait que Marirrosi et Alfonso viennent de faire l'amour sur la terre d'un village « mort » et que cet amour est sans avenir, est mort-né. Par conséquent, le sexe apparaît dans la relation entre Alfonso y Marirrosi comme l'instrument par lequel il prétend l'ancrer, elle, dans son monde. Son corps masculin la retient prisonnière contre la terre, séquence qui tient lieu de métaphore scénique d'une clarté limpide. Mieux encore, dans la séquence 39, la décision d'Alfonso d'aborder Marirrosi peut être considérée comme un calcul et non comme un geste spontané. N'oublions pas qu'une dispute était sur le point d'éclater entre Alfonso et Marirrosi, ces deux personnages s'affrontant avec des prétextes différents. A ce stade, il semblait que les deux personnages amorçaient une réflexion, précisément ce qu'Alfonso voulait éviter. Ce dernier veut maintenir les choses comme elles sont et la meilleure manière d'interrompre un dialogue embarrassant, qui finirait par mettre en évidence une injustice, c'est le sexe. Ce

qui revient à dire que le sexe peut aussi constituer un mécanisme qui se substitue au dialogue, faisant taire la femme tout en l'empêchant de réfléchir et de remettre en cause sa situation.

Il faut considérer, en outre, un fait qui renforce la volonté de la réalisatrice de ne pas limiter l'acte sexuel à la domination du corps de la femme. Il n'y a aucune scène de viol dans ses films – ni même une simple allusion – quoique cela puisse être considéré comme la plus radicale conquête du corps physique de la femme par un déprédateur. Or, dans le viol, il ne s'agit pas de conquérir la volonté de la femme. Ce qui intéresse la réalisatrice, c'est de montrer une femme, comme Pilar ou Marirrosi, qui renonce à son indépendance et soumet sa volonté, et pas seulement son corps, acceptant volontairement le sexe et se laissant aliéner par les attentions de l'homme. La brutale séquence 44 de *Te doy mis ojos* n'est pas un viol du corps, mais quelque chose de plus subtil, un « viol de l'image » comme il en sera fait mention ultérieurement.

Dans *Mataharis*, une ellipse évite de montrer directement l'acte sexuel entre Inès et son partenaire. Le récit passe à l'action suivante, y accordant plus d'importance qu'à ce qui précède l'acte sexuel. Le plan initial (séquence 14) porte d'une manière significative sur le rôti que prépare Inès : c'est une icône qui représente la « chair ». Le sexe rapide et occasionnel en réduit la femme à « ça » et au vu de son expression, déçue, ce n'est pas spécialement agréable. L'aspect extérieur de la jeune femme, vêtue d'une liquette qui laisse voir son épaule, met l'accent sur les marques de féminité. Au fond, son ami bouge, allongé sur le lit, le dos nu, endormi ou presque, loin d'elle et de ses désirs comme il l'était au début quand il n'a fait aucun cas de ses préparatifs. Ici le sexe, la conquête, la domination masculine sont assimilés à une orgie.

L'exception est constituée par Milady, que la réalisatrice nous présente comme un exemple de femme puissante au lit : par son origine et son mode de vie, elle est censée avoir beaucoup d'expérience en la matière. Dans la séquence 18 de *Flores de otro mundo*, c'est Carmelo qui prend l'initiative pendant la phase de harcèlement jusqu'à ce qu'il l'attrape et la jette sur le lit. Mais tout a été voulu par la Cubaine qui sait que ce jeu excite Carmelo. Au moment décisif, quand il semble qu'il a capturé sa pièce, Milady, dans une manœuvre très simple, renverse Carmelo, inversant leur position sur le lit, et donc, par conséquent, la relation de pouvoir dans l'acte sexuel, parce que le lit est en fait son terrain à elle et non celui

de Carmelo. Elle balance ses hanches à un rythme effréné et Carmelo se tord, conduit à l'orgasme sans pouvoir l'éviter ou le prolonger. Il n'est même pas capable de la toucher car elle a réussi à lui paralyser les bras beaucoup plus efficacement que lui quand il était sur elle. Milady n'a même pas besoin de se déshabiller, ce qui signifie que son corps reste inaccessible. Les premiers plans des deux amants soulignent ce rapport de pouvoir : elle sourit, prend même le temps de s'arranger les cheveux, regardant vers le bas ; lui, au septième ciel, débordé de jouissance, la supplie d'attendre. Milady accélère le mouvement des hanches et lui est convulsé sans pouvoir s'échapper : c'est elle qui le « monte ». Elle replace même ses bretelles pour bien montrer qu'elle ne va pas consentir que son image soit altérée à cause de Carmelo. Celui-ci, incapable de résister, atteint l'orgasme, au premier plan. Milady se dégage alors, étire bien son pantalon, abondant dans l'idée symbolique des vêtements comme frontière-protection. Carmelo essaie de s'asseoir, en haletant, elle se moque de lui en lui jetant un coussin au visage. Il la prévient que, quand il se sera remis, tout se passera différemment, mais elle sort du champ et lui s'effondre de nouveau sur le lit, vaincu. Ce n'est pas expressément indiqué pendant le film, mais il est suggéré que l'infériorité manifeste de Carmelo dans son intimité avec Milady accentue son besoin de la posséder d'une manière plus « sociale », c'est-à-dire, faisant comprendre aux yeux des villageois qu'elle lui obéit, la châtiant violemment ou prétendant qu'elle accepte de fonder une famille.

C. Le mariage comme légalisation de la capture

Bien que la scène de l'acte sexuel entre Antonio et Pilar soit reliée au mariage par le biais de la voix émergente du Maire *en off*, il s'avère particulièrement intéressant de chercher le rapport qui existe avec le mariage religieux. Celui-ci, effectivement, est fondé sur l'union charnelle des conjoints, à travers une citation évangélique qui dit « *l'homme laissera son père et sa mère, s'unira à sa femme et les deux ne formeront qu'une seule chair* », il s'agit là d'une façon d'exprimer l'unité d'action et de destin des conjoints au sein du mariage. Or, précisément, la séquence présentée met l'accent sur l'aspect « charnel », c'est-à-dire, sur le rôle central de la chair, principalement avec l'offrande des parties du corps, tout en indiquant clairement que c'est Pilar qui se donne à Antonio, et non le contraire. Ce qui revient à admettre aussi un sens « religieux » de mise en

scène de l'essence conjugale. Cependant, si l'argument est renversé, nous pouvons dire que la réalisatrice prétend dénoncer le mariage religieux et son concept de don comme un mécanisme de domination du masculin sur le féminin. Une telle union de la chair et de volontés n'est pas symétrique, mais elle signifie la conquête par l'homme du corps et de la volonté de son épouse.

La séquence suivante, le mariage civil d'Ana et John, permet à la réalisatrice d'associer plus explicitement le mariage au drame que vit Pilar. Par ailleurs, cela permet de voir à nouveau Antonio se comporter comme un prédateur malin. Il fait son apparition au milieu de la cérémonie, entre discrètement, du fond du champ, se rapprochant sur le côté droit jusqu'au banc où se trouvent Pilar, son fils et sa mère. Il n'est reconnaissable qu'à son crâne chauve et la mise en scène ne lui accorde en aucun cas une place spéciale. Il est conscient qu'il se trouve en territoire ennemi, car Ana le rejette comme le prouve leur échange de regards ultérieur. Antonio semble content de lui, content de s'être bien tiré d'affaire : il sait que, s'il était arrivé avant le début de la cérémonie, Ana aurait pu le jeter dehors. Il était donc préférable d'apparaître sans se faire remarquer, si bien qu'au milieu du débordement de joie qui entoure les futurs conjoints, il est sain et sauf. Antonio s'assoie à côté de Pilar, de leur fils et de sa belle-mère, ses alliés. Pilar s'empresse de lui laisser une place et lui touche la main. Son arrivée a coïncidé, comme par un fait exprès, avec le moment où les futurs mariés donnent leur consentement et Antonio profite précisément du moment où ils sont déclarés mari et femme, pour passer son bras sur l'épaule de Pilar et la serrer contre lui. On les montre maintenant sur un plan moyen ou italien qui leur confère le premier rôle, comme si les mots du Maire leur étaient adressés spécifiquement.

Hors contexte, ce plan suggérerait automatiquement qu'un couple marié profite du mariage des autres pour ressentir de nouveau l'illusion du moment, voire pour renouveler intérieurement l'engagement – les vœux – de son mariage. En fait, dans son contexte, le plan est une nouvelle subversion iconique de la réalisatrice et l'étreinte d'Antonio indique physiquement qu'il possède Pilar. Mieux encore, elle devient la métaphore du mariage : le mariage, le consentement, le contrat que l'on entend comme fond sonore équivalent – visuellement – à « l'homme prenant possession de la femme ». De sorte que le mariage est la dignification légale et sociale de la capture de la femme par l'homme. La séquence suivante confirmera à quel point les mots du Maire sont assumés par

Pilar. Elle prend la décision de revenir avec Antonio, faisant ainsi honneur à l'engagement légal des conjoints d'habiter sous le même toit. Sans besoin de voir le véritable mariage de Pilar et Antonio – se passant de ces *flash-backs* auxquels elle n'a jamais recours –, avec une grande habileté narrative, la réalisatrice « les remarie » symboliquement en profitant du mariage d'Ana. Cette cérémonie se présente comme un évènement qui marquerait la fin des fiançailles illusoires dont Pilar rêvait et la reprise de la vie conjugale, point à partir duquel tout va empirer.

Le retour de Pilar auprès de son mari a lieu environ au milieu du film. Ensuite, Antonio passera par divers épisodes agressifs, se montrant radicalement différent du genre de personne qu'il était durant la phase du « harcèlement » : après le succès de la conquête, son vrai visage affleure de nouveau. Il y a deux épisodes où la réalisatrice insiste tout particulièrement sur cette idée de chasse, de prédation, mise en scène qui suggère la présence de l'animal qui harcèle sa proie. La principale différence est la réaction de Pilar. Pendant la scène qui a lieu dans la voiture (séquence 30), Antonio manifeste sa frustration suite au mauvais traitement qu'il a reçu de son frère et finit par déverser sa colère sur Pilar. Il la harcèle verbalement, fait un geste menaçant de la main, élève la voix. Il semble que ce soit le réveil de l'enfant qui l'empêche de l'agresser – réveil dans plusieurs sens du terme et, notamment, découverte de son père. Antonio sort alors de la voiture. Il commence à donner des coups de pied dans la carrosserie, tandis que l'enfant se recroqueville auprès de sa mère à l'intérieur du véhicule. La nuit, la mère, le petit, le refuge que constitue la voiture et le prédateur agressif confluent pour donner un sens à la séquence, mais il y a un élément en particulier qui a déjà été insinué auparavant : Antonio lit la peur sur le visage de Pilar qui a écouté passivement – sans même le regarder – ses plaintes et cela excite sa violence. L'attitude de Pilar dans la séquence 42 est à l'extrême opposé si bien que la seconde séquence, située au bord de la rivière constitue un véritable contrepoint à la première. En discutant de l'avenir professionnel de Pilar, Antonio essaie de la convaincre de laisser les choses comme elles sont. Tandis que Pilar, elle, envisage toujours un changement, exprimant ce désir non seulement verbalement, mais aussi par son attitude physique : ferme, elle n'a plus peur, ne fait pas marche arrière, regarde avec aplomb, elle s'incline même sur lui. Elle adopte une attitude active – mais pas agressive – pour aborder sa relation et son avenir, aux antipodes de celle de la séquence 30. Sa fermeté déroute Antonio qui

a recours à la même gestuelle crispée que précédemment pour l'effrayer. Mais, cette fois, c'est en vain. Il agite sa main ouverte près du visage de Pilar, se lève et s'éloigne. Puis il se rapproche de nouveau en faisant des simagrées menaçantes, en élevant la voix. Mais il se heurte une fois encore à la tranquillité de Pilar, suffisante pour le faire reculer. Cette attitude va, finalement, le forcer à partir. Pilar fait preuve d'une telle maîtrise que la dispute se déplace de ses projets professionnels à l'analyse psychologique d'Antonio. Le geste qu'amorce Antonio pour s'approcher d'elle et lui arracher son journal des mains et le jeter dans la rivière est le constat que la maîtrise psychologique est une forme de contrôle intolérable pour lui. En affirmant que la fermeté dissuade le maltraitant, on retrouve de nouveau la similitude avec la bête en fuite à qui l'assurance de celui ou celle qui a été la proie signifie qu'elle n'est pas crainte et que l'on n'a pas peur d'elle.

C'est essentiellement pour cette raison que l'effrayante séquence 44 s'avère contradictoire, chargée de sens à plusieurs niveaux, mais impossible si l'on avait trouvé chez Pilar une fermeté similaire à celle dont elle avait fait preuve à côté de la rivière dans la séquence 42. Auparavant, dans la séquence 32, Antonio utilise de nouveau un cadeau comme appât pour assurer sa mainmise sur Pilar. Il offre une raquette à leur fils – qu'il a déjà perçu comme une barrière pendant la crise de colère dans la voiture – pour qu'il s'en aille et un livre d'art à Pilar pour l'attendrir. Il se place derrière, lui debout et elle assise ; il l'entoure de son bras, caresse ses seins et sa main descendra vers son sexe, provoquant une excitation qui fait que Pilar se penche en avant, avec lui sur elle. La réalisatrice met en scène le concept de réconciliation, après la crise de colère d'Antonio dans la voiture. Il ne s'agit pas d'un dialogue mais d'une petite dose de plaisir qui place de nouveau la proie sous l'emprise du prédateur. Cela rappelle la séquence du « village mort », entre Alfonso et Marirrosi. Comme dans ce cas-là, l'aspect physique de sa domination s'accompagne d'un aspect émotionnel, car en murmurant, il essaie de convaincre Pilar que « *personne ne la connaît comme lui* ». Il suggère ainsi pour la première fois que « connaître » est également une forme de domination, en tant qu'accès à l'intimité.

Si Pilar finit par échapper à la « capture légale » dans un dispositif de cohabitation où la volonté de domination masculine est manifeste, Milady et Marirrosi s'enfuient juste avant de tomber dans le piège. La dernière séquence où

apparaissent la Cubaine et Carmelo est celle où il lui propose d'avoir des enfants, c'est-à-dire de former une famille – mariage compris, cela va de soi, dans le village –. Dès lors, nous ne les revoyons plus ensemble et Milady profite de l'aide d'Oscar pour s'enfuir avant de le laisser tomber également. La séparation de Marirrosi et Alfonso est évoquée juste après celle-là : à la demande de sa sœur, Alfonso propose le mariage à Marirrosi, prenant acte du fait qu'il n'existe pas d'accord entre eux sur la façon de gérer leur relation et que, de plus, elle est fatiguée de faire les allers et venues. Finalement, dans la séquence 52, ils parlent ensemble sans qu'Alfonso puisse la faire taire en utilisant le prétexte de l'acte sexuel. Cependant, ce n'est pas une coïncidence si juste après la proposition de mariage vient la crise, suite à laquelle elle décide de ne plus revenir. Les mots larmoyants de Marirrosi font allusion à la ligne rouge qu'elle ne va pas franchir, à savoir soumettre toute sa vie à celle d'Alfonso : « *Marirrosi laisse un travail, une maison, un fils ... et si un jour tu es fatigué de Marirrosi, que lui arrivera-t-il à Marirrosi ?* ». Parlant d'elle-même à la troisième personne et prenant ainsi ses distances de cette hypothétique personne qui se soumettrait à Alfonso, elle laisse entrevoir que, aussi imparfaite que soit sa vie, au moins c'est *la sienne*. Accepter la proposition d'Alfonso reviendrait à renoncer à tout type de vie qui ne soit pas celle d'Alfonso.

D. Le regard

Il est intéressant d'analyser les « regards intenses » que quelques-uns des protagonistes des films d'Icíar Bollain portent sur les femmes. Face au regard comme seule expression possible des sentiments – dont les regards des personnages de John Ford sont le paradigme –, la réalisatrice propose le regard comme arme d'une nouvelle forme de prédateur, « l'homme-serpent » qui s'en sert pour hypnotiser autrui et maîtriser les volontés. Dans l'adjectivation même du regard, « pénétrant », nous trouvons un point de connexion avec le phallus, soulignant la capacité de l'un et de l'autre à envahir, et donnant, dans le même temps, à ce regard une connotation masculine.

Aucune allusion n'est faite à la façon dont Olaf regarde Niña dans toutes les séquences où ils sont ensemble, ou dont Damián regarde Patricia (séquence 26), en énumérant ses charmes multiples. Ce sont des regards de tendresse, détendus, qui reconnaissent la femme qu'ils ont en face. Au contraire, Antonio

exige au moins à quatre reprises que Pilar ou leur fils le regardent dans les yeux. La première fois, c'est pour essayer de convaincre Pilar de revenir avec lui (séquence 5), à un moment où, ne disposant que d'une petite fenêtre pour avoir accès à elle, il n'a que de son regard comme outil efficace pour la contraindre. La deuxième fois (séquence 8), c'est pour jauger la sincérité de son fils quand il essaie de savoir si Pilar sort avec un autre homme. La troisième fois, c'est lorsqu'il la réprimande pour avoir éteint son téléphone portable (séquence 34), fâché de ne pas avoir pu la rejoindre de toute la journée, comme s'il voulait lire dans ses yeux ce qu'elle a fait. Enfin, la quatrième et dernière fois, c'est juste avant de commencer son harcèlement dans la brutale séquence 44, pour pouvoir bien observer comment elle s'est arrangée et identifier ce sur quoi il va s'abattre quelques instants après, pour bien voir l'expression de Pilar. Dans toutes ces situations, Antonio utilise le regard comme une arme agressive, pour envahir l'intimité de l'autre ou pour absorber sa volonté. Dans le premier cas, il agit comme le phallus qui « fend » les pensées de son interlocuteur, brusquement, violant le monde intérieur de l'autre. Si son membre viril possède physiquement le corps de Pilar, son regard essaie continuellement de posséder quelque chose de plus profond, tout ce qui se passe dans la tête de son épouse. C'est une attitude qui entre en cohérence avec ce qu'il dit au psychologue lorsqu'il définit ce qu'est pour lui le modèle de relation conjugale, et ce en des termes aussi drastiques que : « *Celle où chacun sait ce que pense l'autre* » (séquence 35). Mais Antonio prétend aussi que son regard soit un appât irrésistible qui annule toute opposition de son épouse, une espèce de chaîne qui emprisonne sa volonté. Elle le comprend elle-même dans la séquence 5. Il n'a guère de place pour passer ses mains dans la petite fenêtre de la porte qui les sépare et il ne cherche pas à l'attraper, mais à l'obliger à le regarder. C'est pourquoi Pilar qui, pendant qu'elle l'écoute, baisse les yeux ou le regarde de biais, s'enfuit avec une expression de terreur quand, finalement, elle soutient son regard, informée du danger qu'elle court. Et, dans la dernière séquence, Antonio la regarde de nouveau fixement pendant qu'elle prend ses affaires pour partir définitivement. La réalisatrice tient à nous montrer son regard tout en soulignant son immobilité et son silence. Antonio n'a pas recours à des gestes ou à des mots, mais à son seul regard. Peut-être attend-il, comme ultime recours que Pilar soit de nouveau tétanisée par son regard et fasse marche arrière. Plusieurs fois, leurs regards se croisent, mais Pilar détourne le sien

aussitôt, pour ne pas douter, pour éviter le danger de la compassion. Le titre, *Te doy mis ojos*, parmi ses nombreuses interprétations, est toute une déclaration de ce que l'on *ne doit pas faire*, parce que donner son regard équivaut à se donner entièrement. Faire ce don, c'est accepter. C'est l'aliénation totale de la part de Pilar comme le précise Pascale Thibaudeau et ce sacrifice est reconnu comme négation de soi-même dans la confession qu'elle fait à sa sœur : « *Tengo que verme, tengo que verme. No sé. No sé quien soy. Hace demasiado tiempo que no me veo*¹⁸⁵ »

L'attitude d'Alfonso devant le départ de Marirrosi (séquence 52) ressemble beaucoup à celle d'Antonio, à tel point que certains gestes d'Antonio sont reproduits au millimètre près. Il a détecté sa fatigue à cause des voyages répétés depuis Bilbao et sans doute aussi sa frustration due à ses refus réitérés de sortir du village. Il essaie de la convaincre de laisser tomber un mode de vie qui ne lui plaît pas à lui et reste là, avec lui. Marirrosi réagit en lui proposant la solution contraire : laisser sa pépinière dans d'autres mains et l'accompagner. Il se produit une tension entre deux volontés qui s'affrontent et qui commencent à se briser quand Marirrosi hoche la tête en évitant le regard fixe d'Alfonso et, plus clairement, quand celui-ci l'embrasse et lui prend le visage entre les mains. Apparemment, il essaie de lui démontrer son affection mais, en réalité, il essaie de la retenir. Il semble qu'il désire lui donner confiance et foi dans l'avenir qui les attend ensemble dans le village mais, en réalité, il veut – comme Antonio – l'obliger à soutenir son regard, à courte distance, en l'empêchant – il lui tient le visage – d'échapper à son regard. Cependant, elle se défend, comme Pilar, en bougeant la tête, évitant ses yeux, quoiqu'il devine sa peur. Elle a peur d'accepter et de rester attrapée dans un endroit qu'elle déteste. Elle s'enfuit finalement grâce au klaxon de l'autobus qui tient lieu d'exhortation libératrice. Marirrosi monte dans le véhicule et occupe son siège. Alfonso la regarde fixement, le reste du corps passif, concentrant toute sa force dans le regard, de nouveau comme ressort défensif pour éviter que ses yeux ne la convainquent. Nous pouvons observer qu'il ne cherche pas à la suivre à l'intérieur de l'autocar. Attaché au village comme à « son » territoire physique, il ne change pas le moins du monde d'attitude et espère simplement que la certitude de son regard – solennel et triste à la fois – affaiblira la détermination de Marirrosi, lui inspirera de la pitié et la fera annuler.

¹⁸⁵ Thibaudeau, Pascale, op.cit. p. 237.

Par ailleurs, il est facile de détecter dans le dénouement de cette scène la contrepartie de tant de moments semblables au cinéma où la séparation, sur le point de se produire, finalement n'a pas lieu, car l'un des personnages change d'idée, tout ceci accompagné d'un climax musical.

A part le fait de nous montrer à plusieurs reprises le regard intense et hypnotique du prédateur, la réalisatrice utilise de temps en temps le plan général pour nous placer précisément dans la perspective du prédateur à l'égard de la femme qu'il envisage de saisir. Parmi les significations innombrables que peuvent avoir les divers types de plans, quand il s'agit essentiellement d'attirer l'attention du spectateur par le biais des personnages, il s'avère assez naturel de se servir du plan rapproché comme plan « de dialogue », c'est-à-dire, de l'échange direct avec le protagoniste. Le gros plan comme plan « d'introspection psychologique » nous introduit dans les pensées du protagoniste. Le plan général peut permettre notamment de traduire le positionnement. Mais, quand il a la dimension juste pour « capturer » le personnage entre les bords du cadrage, à la différence des autres, où le corps « s'échappe » des marges et n'est pas « attrapé », c'est bien de l'utilisation et l'interprétation du regard qu'il s'agit : un regard qui ne capte celui qu'il voit que comme objet. Il ne prétend pas établir la relation, mais une domination. Une telle intention est claire s'agissant du plan général de Milady à son arrivée au village de Santa Eulalia (séquence 7 de *Flores de otro mundo*). Elle est montrée dans toute sa sensualité, jeune, curviligne, avec ses vêtements moulants et aux couleurs vives, soumise au regard des hommes du village qui voient en elle un objet de désir et non pas une personne. Sans que cela soit si évident, on détecte bien une motivation similaire dans le plan de Marirrosi au milieu du village « mort » (séquence 39). Le sujet qui regarde est Alfonso – et c'est souligné avec un contrechamp en plan moyen de lui – qui convertit Marirrosi en une partie des alentours, la femme qu'il désire est ainsi intégrée dans l'environnement dont il n'est pas capable de se séparer.

Remarquons que le premier regard de Damián sur Patricia, quand celle-ci est harcelée par un des villageois pendant le bal (séquence 4), n'entraîne pas un plan général de la Dominicaine. Ceci nous fait penser qu'il ne la « chosifie » pas, mais qu'il se sent près d'elle avant d'avoir fait sa connaissance. Par contre, la réalisatrice utilise un plan général significatif quand elle sort du cimetière (séquence 40). Une voix l'interpelle même, hors-champ. Cette prise de vue nous

annonce ainsi que quelqu'un va essayer de profiter d'elle, quelqu'un qui la regarde avec cette intention, s'appuyant sur cette voix extérieure qui dénote un pouvoir sur ce qui est resté à l'intérieur. Il s'agit de Fran, le mari de Patricia, qui prétend la faire chanter. Mais il faut également signaler que la réalisatrice passe aussitôt à un plan rapproché de Patricia, qui dénote la force de celle-ci, qui ne va pas se laisser faire par Fran : elle a la volonté « d'échapper » de la position de soumission où l'on prétend la placer.

C'est dans un plan général que Milady apparaît aux yeux d'Oscar (séquence 40) qui est juché sur un toit. L'attitude qui s'ensuit, la volonté d'Oscar de l'aborder pour lui avouer qu'elle lui plaît, confère à ce plan toute la force du désir ressenti. Et juste avant le premier contact avec les hommes du village, avant de passer par l'étroit couloir qu'ils ont formé – des roses rouges à la main –, les femmes de la caravane (séquence 2) sont « soumises » en plan général à leurs regards, à leur avidité, exprimant le désir du féminin – non pas de la femme individuelle, mais de la « femme » comme sexe – qui remplit ce groupe de représentants de la masculinité.

Ce genre de plans généraux, qui ajustent pratiquement le visage des protagonistes aux bords du cadrage, produisent une certaine sensation de malaise chez le spectateur. C'est probablement ce que vise la réalisatrice. En effet, qu'y a-t-il derrière cette intention expresse de le situer dans la perspective du prédateur ? Le spectateur doit choisir s'il partage la « sensation de domination » que produit le fait d'embrasser complètement le visage de la femme ou s'il prend de la distance, marquant son respect pour l'individu qu'il a en face de lui. Le choix n'est pas tout à fait libre, car la réalisatrice s'est chargée de broser pertinemment le portrait du prédateur interne du film et de guider le spectateur vers le rejet de sa manière de regarder. Qui va s'identifier à la lubricité des vieux, à l'enracinement d'Alfonso, au manque de scrupules de Fran, à l'avidité de Carmelo ou à la violence d'Antonio ? Quoi qu'il en soit, il faut remarquer que le choix de ce genre de plans, avec les sens que nous lui avons prêtés, se limite à *Flores de otro mundo*. Elle ne nous en présente qu'un autre très ressemblant dans *Te doy mis ojos*, pour montrer Pilar agressée et humiliée, nue après qu'Antonio lui a arraché ses vêtements, pleurant au bord de la crise de nerfs, par terre (séquence 44). Ce n'est pas tant le plan de la « proie » que celui de la « victime » offerte au spectateur, vulnérable et sans défense.

Que la réalisatrice tienne à doter le regard du prédateur de deux qualités concrètes, « le statisme » et « l'intention de capture », laisse supposer qu'il s'agit d'attirer l'attention du spectateur cinématographique sur son essence même : par définition, le spectateur demeure statique devant l'écran et sa seule raison d'être est de « capturer » les images qui lui sont offertes. Le spectateur est-il un *prédateur* par le seul fait de regarder, même s'il rejette la position des prédateurs internes, même s'il ne s'identifie pas à leur conduite ? Au cours de notre réflexion, nous verrons que le spectateur peut dépasser le stade de la simple observation passive pour devenir partie prenante dans la problématique.

E. L'approche différente de la relation homme – femme dans *Hola ¿estás sola?*

Si l'on s'arrête à l'aspect physique d'Antonio dans *Te doy mis ojos* on ne peut que conclure que l'acteur – Luis Tosar – a été choisi pour représenter une icône de masculinité : corps large et musclé, cheveux noirs clairsemés, sourcils très fournis, pilosité abondante et un regard très intense. Nous pourrions presque dire que son aspect est primitif, moule adéquat qui sied à son comportement de prédateur. La réalisatrice propose des modèles opposés, comme l'Écossais John dans le même film et le Russe Olaf dans *Hola ¿estás sola?* Tous les deux sont étrangers, comme si la réalisatrice voulait assigner à la masculinité, avec tout ce qu'elle peut avoir de négatif, la nuance de « nationale ». Ce n'est pas un hasard qu'Olaf soit doté de diverses qualités angéliques et que John soit qualifié à un moment donné « d'extraterrestre ». Une interprétation possible et évidente est la revendication de leur différence avec le modèle du « macho ibérique », comme s'ils venaient d'un autre monde. John est dépeint essentiellement par sa conduite, serviable, capable de laver des assiettes, de raconter une histoire à un enfant, de céder quand il se dispute avec Ana au sujet de la liste de mariage, etc. Par contre, Olaf est décrit comme un personnage modeste, généreux avec une certaine joie de vivre. Il est, de plus, défini par ses traits physiques, de sorte qu'il en viendrait à être l'icône contraire d'Antonio : très grand, mince, cheveux blonds et très longs. Il est intéressant de comparer la scène sexuelle où il intervient avec Niña (séquence 27) avec celle de Pilar et Antonio, pour mettre en exergue la différence entre le sexe avec un homme attentionné, idéalisé et le sexe avec un prédateur. Pour commencer, c'est bref, à peine un plan de dix secondes inséré parmi d'autres au

moyen de fondus. L'idée à retenir de cela, c'est que le coït n'est pas l'aspect principal du rapport : le plan antérieur, où Olaf soulève Niña pour la placer à sa hauteur, et le plan suivant où Niña apparaît appuyée sur sa poitrine, comme attachée à son corps, sont au moins aussi importants. Et plus significative encore est la coupure au plan suivant, représentant Trini qui dort seule dans la cuisine, ce qui montre comment une romance marginalise l'amitié. Cependant, l'image principale est la position de l'accouplement, Niña « assise » sur Olaf, position symétrique qui situe les deux corps en position d'égalité, récurrente tout au long du film. Aussi bien dans la scène où ils font connaissance (séquence 17) que dans celle où ils se rencontrent de nouveau alors que Niña pensait qu'Olaf était parti (séquence 26), ou encore lorsqu'elle le reçoit quand il rentre à la maison (séquence 31 a), il la soulève et elle saute sur lui pour se placer à sa hauteur, annulant ainsi l'énorme différence physique entre les deux. De fait, si l'un d'eux semble dominer ou posséder l'autre, c'est bien Niña. Nous pouvons aussi indiquer que, dans la séquence 17, lors de leur première rencontre, ils se regardent fixement et s'embrassent aussitôt, si bien qu'il n'y a pas de « cour » ou de rituel de séduction, parce qu'Olaf comprend tout de suite qu'elle lui plaît. Il se comporte de façon opposée à celle du prédateur qui essaie de simuler et, bien entendu, Niña ne joue pas non plus à « se faire désirer ». Le sexe « franc », ouvertement reconnu, serait la conséquence d'une attirance mutuelle et non d'un jeu compliqué d'insinuation et de chasse.

On pourrait même noter quelques significations peu évidentes se dégageant de cette manière de concevoir la sexualité « idéale » ou avec un homme idéal comme le jeune homme russe. Aussi bien l'attitude déjà citée, qui suggère celle d'un père qui prend sa fille dans les bras, que le commentaire comique de Trini au sujet du jeune homme russe – « *on dirait un Saint Joseph* » –, le comparant au père compréhensif par excellence dans la culture chrétienne, tout tend à en faire un personnage protecteur, paternel mais sans paternalisme. Rappelons le début du film dans lequel Niña apparaît, les seins nus, devant son père et la dispute qui s'ensuit : autant d'éléments qui distillent un certain parfum œdipien, signalant que la sexualité de Niña reste marquée par la figure du père. La séparation d'Olaf représenterait donc le dépassement de cette dépendance, conseillée malgré l'idéalité du personnage pour permettre à la jeune fille d'accéder

à la maturité affective qui cesse de chercher la figure du père comme référence romantique.

Dans ce premier film d'Icíar Bollaín, la réalisatrice avait déjà une idée très claire de ce qu'est la sexualité libérée de la position dominatrice de l'homme. Le jeune homme russe a été choisi par Niña dans une discothèque, puisque c'est elle qui s'est approchée de lui (séquence 17). C'est aussi Niña qui choisit Pepe, malgré les nombreux hommes « exposés » dans la vitrine d'une cafétéria (séquence 30). Trini et Niña débattent sur le jeune homme russe comme « homme objet » (séquence 19) et décident de « *se le taper* » à tour de rôle, utilisant spécifiquement le verbe de manière qu'elles soient le sujet actif et lui l'objet passif. De même, dans la séquence 45, Trini choisit un jeune homme pour Niña et sa façon de parler de lui est « *morceau de filet*¹⁸⁶ ». Nous pouvons apprécier par conséquent une attitude active de la part des deux protagonistes dans leur rapport aux hommes, étrangères au concept de séduction que les protagonistes d'autres films mettent en pratique. Et des situations opposées, des hommes qui font des avances ou essaient de conquérir l'une des protagonistes, ne se produisent jamais dans ce film. De fait, le premier copain avec qui son père la découvre dans la première séquence, n'oppose aucune résistance au fait qu'elle aille à la recherche d'aventures avec Trini ; c'est simplement un garçon ayant peu de substance, sans enthousiasme et sans courage pour assumer des risques, dépendant de sa famille, mais qui, par conséquent n'a aucun désir de « possession » à l'égard de Niña et n'attend pas non plus d'elle une forme quelconque de soumission. Il est possible donc de conclure que, dans ce film, il n'y a pas d'hommes agressifs parce que les deux héroïnes ne sont pas du genre à se laisser dominer.

La scène finale de *Hola ¿estás sola?* montre d'abord Trini et Niña en train de parler de projets d'avenir dans le wagon d'un train et elle s'achève sur le train qui traverse la « meseta » en direction de Madrid, et une musique de fond russe. L'impression donnée par la réalisatrice est que le début de son film suivant *Flores de otro mundo* a été conçu en claire opposition à ce dénouement. A la « meseta » s'est substitué un paysage aride et pierreux ; au train, l'autocar ; à la musique russe, la musique de flamenco ; à la conversation tranquille des deux amies, un groupe de femmes nerveuses ; et à la capitale comme destination, un village

¹⁸⁶ «filete»

perdu, Santa Eulalia. Cette inversion conceptuelle renvoie à une inversion éthique. L'initiative des deux amies dans les affaires sentimentales contraste crûment avec les intentions du groupe de femmes qui se dirigent vers un village en voie de désertification, pour se laisser conquérir. Seule la réalisatrice connaît le pourquoi de ce changement si radical, quoiqu'on puisse soupçonner qu'elle s'est rendu compte que la plupart des femmes ne ressemblent pas à Trini et Niña. Elle devait abandonner les stéréotypes féminins qui lui ressemblaient et pénétrer dans d'autres façons « d'être femme. » Sa volonté didactique la pousse à essayer d'ouvrir les yeux de ces femmes dominées sur la réalité des rapports avec les hommes. C'est la raison pour laquelle elle part de la situation la plus extrême possible, étant donné que la caravane de femmes correspond à une journée de chasse organisée, où les hommes n'ont même pas à se donner la peine de suivre à la trace leurs proies et de les poursuivre. Ce sont celles-ci, de fait, qui se rendent paisiblement et volontairement sur leur territoire. En revanche, on devine l'appât, l'invitation, l'accueil effusif. Il s'agit de traiter les femmes comme si elles étaient des étoiles, dans un montage qui combine le caractère privé de la prédation avec le caractère social de l'organisation. Néanmoins, si le spectateur ne détecte pas tout de suite l'intentionnalité de la réalisatrice, s'il est capable de comprendre les protagonistes de cette caravane et de s'identifier à elles, nous devons accepter que leurs motifs sont facilement compréhensibles et peut-être pas universels, mais au moins très communs. Pourquoi la femme accepte-t-elle de devenir la proie du prédateur, lui offrant une complicité indispensable pour que celui-ci fasse honneur à son instinct ? L'analyse de la « féminité » telle que la conçoit Icíar Bollaín nous offrira des réponses.

Partie 3

LE FEMININ OU LA SOUMISSION

I. LE JOUG SENTIMENTAL

- A. Le manque
- B. Le jeu de la séduction
- C. L'orgasme et le rire
- D. Le romantisme
- E. Le pardon

II. LA RESPONSABILITÉ FAMILIALE

- A. L'instinct maternel
- B. Le règne domestique
- C. Éduquées dans le silence et le dévouement

III. L'EXALTATION DE L'IMAGE

- A. La femme comme œuvre d'art. L'érotisme du regard.
- B. La femme sur le devant de la scène
- C. La destruction de l'image « féminine »

■ Partie 3. LE FEMININ OU LA SOUMISSION

Après nous être intéressé au traitement de la masculinité que propose, dans les films que nous avons choisi d'analyser, Icíar Bollaín (« Le masculin ou la volonté de puissance »), nous allons aborder ici « l'autre du masculin », la féminité et ses problématiques, dans une partie que nous intitulerons « le féminin ou la soumission ».

Existeraient-ils des émotions et des perceptions universelles qui traverseraient les pays et les époques à la façon de l'inconscient collectif de Jung ? Ces émotions seront parfois théorisées soit par Simone de Beauvoir ou par Pierre Bourdieu et parfois tout simplement filmées. Icíar Bollaín ne connaît pas l'œuvre de Simone de Beauvoir et pourtant nous avons trouvé que dans ses films il y a des ressemblances, des parallèles possibles avec certaines des problématiques abordées par l'écrivaine. La réalisatrice nous a confié, lors d'un entretien, qu'elle était très flattée de ce rapprochement avec la grande œuvre de Simone de Beauvoir, notamment avec *Le deuxième sexe*, mais qu'elle considère que ses films ne font que relater des faits contextuels reliés à la société espagnole. Pour la réalisatrice, il est normal de trouver des points communs puisque Simone de Beauvoir a travaillé sur pratiquement tous les aspects concernant la condition de la femme et la femme en général. Plus encore, selon Icíar Bollaín, chacun de ses films est en relation avec l'époque où il a été tourné puis, son but étant d'ouvrir les yeux des spectateurs sur tel ou tel problème de société comme le chômage des jeunes, la situation et la survie des immigrés, le machisme et la maltraitance ou l'indépendance des femmes avec toutes ses conséquences¹⁸⁷. C'est notamment cette volonté de traiter de problèmes de société qui la conduit à évoquer l'histoire des femmes et le poids d'une culture et de valeurs traditionnelles ; les mythes du féminin et la femme mariée ; l'aspect mystique et les situations propres à la vie des femmes avec les différents conflits mère/fille, belle-mère/belle-fille, mère/fils ; le narcissisme et la volonté d'indépendance de la femme ; la solidarité féminine et la possibilité qu'elle offre de sortir de la domination masculine.

¹⁸⁷ Interview avec Icíar Bollaín, Madrid, 12 juin 2010, annexe 6.

I. LE JOUG SENTIMENTAL

« Les données biologiques sont d'une extrême importance : elles jouent dans l'histoire de la femme un rôle de premier plan, elles sont un élément essentiel de sa situation.....Mais elles n'expliquent pas pourquoi la femme est l'Autre; elles ne la condamnent pas à conserver à jamais ce rôle subordonné.¹⁸⁸»

Cinquante ans après cette déclaration de Simone de Beauvoir, Icíar Bollaín, à travers ses quatre premiers longs métrages, tente d'ouvrir les yeux aux femmes et déclare qu'aucune d'entre elles n'est obligée de se soumettre à un joug masculin. De ce fait, ses films acquièrent une forte dimension pédagogique en incitant tous les spectateurs à la réflexion sur soi et sur les relations sociales.

La réalisatrice use de plusieurs biais pour rappeler à ses spectatrices qu'elles ne sont pas condamnées par le fait même d'être femmes à subir un genre d'exploitation ou de soumission quel qu'il soit. De fait, la lutte contre la soumission est le principal sujet de ses films. Serait-ce par hasard la femme qui tombe toute seule dans le piège, elle qui « s'offre » pour être dominée ? La réponse est catégoriquement affirmative. Même la plus aguerrie de ses protagonistes, la dominicaine Patricia dans *Flores de otro mundo* est confrontée à toutes sortes de péripéties à cause de l'échec de son mariage avec un homme ignoble, Fran. Elle s'était engagée dans une relation en dépit de l'avertissement de sa famille qui l'avait prévenue du risque qu'elle courait comme cela a été précisé dans la séquence 37.

« La suprême nécessité pour la femme, c'est de charmer un cœur masculin ; même intrépides, aventureuses, c'est la récompense à laquelle toutes les héroïnes aspirent.¹⁸⁹»

Nous présumons que Patricia a écouté son cœur pour s'unir à Fran, dans un désir assez fort pour ne pas écouter les arguments rationnels qui lui étaient opposés. En quoi consiste cette sensibilité féminine, cette féminité qui induit toute femme, même la plus pragmatique et la plus combattive, à commettre des erreurs ayant une grande répercussion sur sa vie, et ce qui est encore pire, à persévérer dans cette voie, considérant que ces erreurs sont inévitables ? « Or, ce qui définit d'une manière singulière la situation de la femme, c'est que, étant comme tout être

¹⁸⁸ Beauvoir (de), Simone, t.1, op.cit. pp. 72-73.

¹⁸⁹ Beauvoir (de), Simone, t.2, op.cit. p. 43.

humain, elle se découvre et se choisit dans un monde où les hommes lui imposent de s'assumer comme l'Autre.¹⁹⁰»

A. Le manque

Mais voilà, qui dit liberté dit aussi, potentiellement, solitude et la solitude fait peur à l'être humain. La plupart des femmes seraient donc prêtes à faire des concessions car, comme le dit Simone de Beauvoir : « *Un amour authentique devrait assumer la contingence de l'autre, c'est-à-dire ses manques, ses limites, et sa gratuité originelle.¹⁹¹»* C'est ainsi que, dans *Te doy mis ojos*, deux femmes de générations différentes et apparemment très distinctes – la mère de Pilar et l'une de ses collègues de travail de celle-ci – coïncident de façon surprenante dans leur jugement négatif sur la solitude de la femme. Elles intériorisent ainsi l'image sociale négative de la femme seule dans la mentalité traditionnelle¹⁹². Chacune d'elles s'exprime dans des termes qui lui sont propres, la première solennellement et l'autre avec désinvolture, mais elles convergent sur un même point : la femme a besoin d'un partenaire. De ce fait,

« La destinée que la société propose traditionnellement à la femme, c'est le mariage. La plupart des femmes, aujourd'hui encore, sont mariées, l'ont été, se préparent à l'être ou souffrent de ne l'être pas.¹⁹³»

De fait, dans la séquence 12, la réalisatrice confronte deux pensées, deux attitudes opposées face au conflit dans un couple marié. La sœur et la mère de Pilar débattent avec celle-ci de ce que cette dernière doit faire car elle a quitté son mari et abandonné son foyer il y a peu de temps. Tandis que sa sœur, qui a vu les comptes-rendus des urgences, insiste pour qu'elle le dénonce et se sépare de lui, la mère propose qu'ils se réconcilient. Lorsqu'Ana, la sœur de Pilar, précise « *une femme qui s'enfuit de chez elle la nuit est peut-être mieux seule¹⁹⁴»*, la mère répond par une phrase lapidaire et dogmatique : « *Une femme n'est jamais mieux toute seule.¹⁹⁵»* Le profil de la mère est présenté de manière à éveiller des

¹⁹⁰ Beauvoir (de), Simone, t.1, op.cit. p. 34.

¹⁹¹ Beauvoir (de), Simone, t.2, op.cit. p. 554.

¹⁹² González-Allende, Iker, Vivir sola no es lo mismo que estar sola: Carmen Alborch y el compromiso de la soledad, in Encinar, Ángeles et Valcárcel, Carmen (ed.), *Escritoras y compromiso: Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid: Visor, 2009, pp. 741-756.

¹⁹³ Beauvoir (de), Simone, t.2, op.cit. p. 219.

¹⁹⁴ «una mujer que huye de noche de su casa igual está mejor sola»

¹⁹⁵ «Una mujer nunca está mejor sola»

antipathies chez le spectateur, car c'est une femme traditionnelle, dont les comportements découlent des rites et des formes. La réalisatrice la montre, dans la scène du cimetière, soucieuse de la tombe de son mari, comme si elle se devait encore de lui être loyale ; elle apparaît ici comme une femme sans substance, essentiellement soucieuse des apparences. De fait, c'est elle qui provoque une scène de dispute en se présentant chez Pilar avec dans les mains la robe blanche de mariage de celle-ci, dans le but qu'Ana la porte à la cérémonie de mariage civil. Il est surprenant que, lorsqu'Ana essaie de lui ouvrir les yeux sur le drame de Pilar, la mère baisse la tête et ne réagisse pas ... comme si en réalité elle n'ignorait pas le moins du monde la situation de sa fille ou considérait la soumission, voire la maltraitance comme une situation que la femme doit assumer pour éviter le mal suprême qu'est la solitude. Ainsi, la logique paradoxale de la domination masculine et de la soumission féminine, dont on peut dire à la fois, et sans contradiction, qu'elle est « *spontanée et extorquée, ne se comprend que si l'on prend acte des effets durables que l'ordre social exerce sur les femmes (et les hommes), c'est-à-dire des dispositions spontanément accordées à cet ordre qu'elle lui impose.*¹⁹⁶ »

Quel genre de morale, d'éducation quant à la condition de la femme peut conduire une mère à encourager sa fille à supporter une situation de maltraitance considérant que se séparer et vivre seule est bien pire ? Le « traditionalisme » serait une réponse facile, une façon de comprendre la condition féminine sur la base de préjugés tels que : « *la femme seule est une femme incomplète*¹⁹⁷ » ou encore « *la femme doit tenir secrets les conflits conjugaux et ne pas les ébruiter, car la solitude est un stigmat qui finit par entraîner une mise au ban de la société*¹⁹⁸ ». Au nom de ces préjugés, le discours traditionaliste a toujours défendu l'idée que la femme avait besoin d'un homme pour être heureuse et que le mariage est le rêve de toute femme. Celle-ci est aussi destinée naturellement à avoir des enfants, construire un foyer et à s'en occuper avec abnégation¹⁹⁹. Et une autre réponse, peut-être complémentaire, serait la réflexion de Simone de Beauvoir sur la relation de la mère avec sa fille aînée : « *Dans une fille, la mère ne*

¹⁹⁶ Bourdieu, Pierre, op.cit. p. 59.

¹⁹⁷ Beauvoir (de), Simone, t.2, op. cit. p.

¹⁹⁸ Ibidem

¹⁹⁹ Anderson, Carol et al., *Flying solo: Single Women in Midlife*, New-York, W.W. Norton & Norton Company, 1994, p.15.

*salue pas un membre de la caste élue : elle cherche son double.*²⁰⁰» Et, par voie de conséquence, « *parfois elle essaie de lui imposer exactement son propre destin : ce qui a été bon pour moi le sera aussi pour toi : c'est ainsi que l'on m'a élevée et tu partageras mon sort.*²⁰¹»

Mais la réalisatrice veille à ne pas enfermer des personnes dans des mentalités qui appartiendraient à une certaine génération et à une certaine condition pour que le spectateur ne considère pas ces mentalités inhabituelles et, de ce fait, inoffensives. En contrepoint, elle propose l'exemple de la collègue de Pilar désinvolte et expressive. Celle-ci, dans la séquence 33, alors qu'elle se retrouve avec les autres dans une cafeteria à midi et débat des relations avec les hommes, affirme catégoriquement : « *Si tu n'as pas de partenaire, tu ne baises pas*²⁰² » sur un ton péremptoire qui la rapproche immédiatement de la mère de Pilar. Elle accepte de cohabiter avec un homme, avec tous les inconvénients que cela représente, comme moyen d'obtenir des relations sexuelles. Mieux encore, en prenant pour exemple Pilar – « *comme tu as un mari, tu baises* » – dont la relation de soumission à l'égard d'Antonio a été largement décrite dans des scènes antérieures, elle suggère que dans la relation avec un homme ce dont il s'agit c'est de troquer la soumission contre le sexe, la dépendance contre le plaisir. En donnant une telle importance au sexe, comme si c'était le « combustible de la féminité », elle est capable de renoncer à son indépendance de sorte que le sexe devient une entrave, une privation de la liberté. C'est ainsi qu'une mère excessivement traditionnelle et une femme active relativement jeune en arrivent à une même conclusion ; qu'une femme réservée et une autre désinhibée, capable de parler de sexe sans faire de mystères, se mettent d'accord sur le fait que c'est la relation de couple – en d'autres termes, le fait de « supporter un homme » –, qui est le seul état acceptable pour la femme. Ainsi, « *Les dominés appliquent des catégories construites du point de vue des dominants aux relations de domination, les faisant ainsi apparaître comme naturelles.*²⁰³»

Dans cette même optique, au début de *Flores de otro mundo*, force est de constater que le film s'ouvre sur une rumba qui parle de solitude et accompagne les images de l'autobus de femmes qui s'achemine vers le village où elles ont été

²⁰⁰ Beauvoir (de), Simone, *t.2*, op.cit. p. 374.

²⁰¹ Ibidem p. 375.

²⁰² "Si no tienes pareja, no follas"

²⁰³ Bourdieu, Pierre, op. cit. p. 55.

invitées pour la fête des célibataires. Si le spectateur n'est pas au courant du scénario, cet autobus produit un certain étonnement : les femmes se montrent des photos de leurs proches, ce qui laisse croire qu'elles ne se connaissent pas et qu'elles se voient pour la première fois, mais en même temps, il existe une volonté de communication mutuelle comme si elles partageaient quelque chose. Elles forment un ensemble très hétérogène puisque certaines sont jeunes et d'autres plus matures, certaines sont espagnoles et d'autres Sud-américaines. Le spectateur comprend donc rapidement qu'il ne s'agit donc pas d'un service régulier de passagers et que cela ne semble pas non plus une excursion « normale ». Même si la réalisatrice isole, par des plans moyens, certains groupes de voyageuses, il subsiste une certaine sensation de dépersonnalisation, de manque d'individualité qui s'accroîtra lors de la rencontre de ces femmes avec les villageois. Elles exhibent également cette désinvolture qu'un préjugé attribue aux femmes en groupe, parfois assimilées à un « poulailler » de sorte qu'il n'existe aucune qualité spécifique qui explique leur présence si ce n'est celle d'être des femmes. Par conséquent, l'impression globale qu'elles donnent est qu'elles représentent le concept de la féminité traditionnelle, celui-là même qu'Icíar Bollaín critique.

Et pourquoi cet autobus ? Si l'on s'appuie sur les paroles de la rumba qui ponctue son cheminement, la seule justification semble assez étonnante : il s'agit d'un groupe de femmes seules qui essaient de ne plus l'être. La réalisatrice fait implicitement une référence précise au thème de l'immigration, à la difficulté de la rencontre, aux affres de la solitude qui rendent nécessaire, pour ces femmes, le fait de susciter les rencontres. L'expression de la solitude se retrouve donc dans la rumba qui les accompagne vers cette aventure. La nervosité avec laquelle elles accueillent l'annonce de la proximité de leur destination et leur façon de se pomponner comme des adolescentes révèlent une vanité insatisfaite, le désir d'être regardées et admirées, l'envie de se sentir les protagonistes d'un acte où tous les yeux masculins seront rivés sur elles. « *Elles ont besoin de regards pour les contempler, d'oreilles pour les écouter ; à leur personnage, il faut le plus large public possible*²⁰⁴. » Parmi les personnages féminins présents dans cet autobus, on peut remarquer la présence d'une femme qui raconte une blague sur une dame qui a un orgasme lors d'une consultation chez son gynécologue : elle représente

²⁰⁴ Beauvoir (de), Simone, t.2, op.cit. p. 530.

un personnage qui ressemble à la collègue de Pilar de *Te doy mis ojos*, l'archétype de la femme à la recherche d'une aventure avant tout sexuelle. Quelle qu'en soit la nature, il existe un vide dans la vie de ces femmes – vide sexuel, vide affectif – et elles s'embarquent dans une aventure incertaine dans le but de le combler. L'objectif de la réalisatrice est de nous mettre en garde sur les dangers qu'il y a à se laisser emporter par un instinct féminin qui porterait à la recherche d'une compagnie, d'une protection masculine. Elle nous avertit des dangers de la féminité comme, dans la deuxième partie, elle nous a mis en garde contre la menace de la masculinité.

Echappant un peu aux schémas ou aux justifications énoncées ci-dessus, il apparaît que Patricia, la Dominicaine, a des motifs particuliers : elle y a recours à ce mode de rencontre comme à une solution presque désespérée, étant donné le chantage dont elle fait l'objet à Madrid et la distance qui la sépare de ses enfants. Elle n'en représente pas moins cette opposition – subversive – entre l'évidence et le superficiel que la réalisatrice met fréquemment en lumière en construisant des situations dont l'interprétation n'est claire qu'en apparence. Face à un personnage un peu en marge, au moins pour ce qui est de ses motivations, Marirrosi, qui assumera un des rôles principaux de ce récit, représente sans doute l'une des protagonistes les plus représentatives de cette caravane. Que peut bien chercher une infirmière de Bilbao d'âge moyen dans un village perdu de la « meseta » ? Elle répond à une invitation parue dans le journal *El País* qui annonçait la fête des célibataires²⁰⁵. Plusieurs indices sont donnés au cours du film et nous apprenons notamment, au détour de sa conversation avec Alfonso dans la séquence 39, qu'elle a un fils, mais que celui-ci l'ignore et se porte mieux en son absence. Et, juste au moment où elle décide de partir pour ne plus revenir (séquence 52), Alfonso énumère, comme s'il dressait le bilan de la vie de Marirrosi, les raisons qui l'ont poussée à participer à la fête des célibataires et pour lesquelles elle devrait rester auprès de lui : un travail qui ne lui plaît pas, une maison où elle n'a rien à faire, un fils qui l'ignore. Nous ne pensons pas qu'Alfonso mente ou exagère, car Marirrosi ne réfute pas ses arguments, mais se fâche tout simplement. Elle lui réplique qu'il n'a pas le droit de lui parler ainsi et n'accepte pas le ton qu'il emploie, la façon dont il dépeint avec rudesse sa situation. En tout état de cause, Alfonso

²⁰⁵ Camí-Vela, María, *Mujeres detrás de la cámara, Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*, Madrid, Ocho y Medio, 2001, "Se publicó en toda España lo de la caravana de mujeres" (entrevista a Iciar Bollain).

brosse ici le portrait du personnage et, par extension, de tout le groupe qui ouvre le film. Pour Alfonso, Marirrosi est une femme clairement insatisfaite, qui se sent abandonnée, « flétrie » – la comparaison avec le monde végétal vient s'ajouter aux différentes métaphores du film –, et qui espère trouver dans une illusion qu'elle dénommera peut-être « amour » ce qui la fera revivre. Les graines exotiques qu'Alfonse sème dans sa pépinière sont la métaphore de ces femmes venues d'ailleurs essayant de s'adapter à la vie du village. Dans cette quête de l'Amour et par conséquent du bonheur, la femme reproduit les valeurs inculquées dans son enfance au travers des contes tels que Cendrillon, Blanche Neige ou la belle au bois dormant : attente, espoir et soumission.

Curieusement, le cas le plus clair d'un manque clairement affectif et non pas sexuel conduisant à un rapport de soumission est celui du désir ardent d'avoir une mère dont souffre Trini dans *Hola ¿estás sola?* Les larmes aux yeux, elle décrit à Niña son rapport à sa mère au moyen de deux phrases très précises, « *Je l'ai très peu connue* » et « *Elle devait avoir beaucoup à faire*²⁰⁶ » (séquence 6). C'est le leitmotiv habituel des mères quand elles s'adressent à leurs jeunes enfants pour justifier le fait de ne pas pouvoir s'occuper d'eux, « *j'ai beaucoup à faire*²⁰⁷ », si bien que le spectateur peut imaginer que l'image de la mère de Trini, représentée par ce commentaire, doit remonter à sa plus tendre enfance. La jeune femme regarde même le ciel en se référant à sa mère, peut-être parce qu'elle est décédée mais plus probablement parce qu'elle la considère comme un personnage spirituel et supérieur. Un personnage dont l'absence a une influence sur le comportement – par ailleurs révolutionnaire, actif et décidé – de la protagoniste, au point à la fois de faire plonger celle-ci dans une fantaisie dont elle se réveillera douloureusement et de lui faire ignorer le vrai trésor qu'elle a à ses côtés, l'amitié de Niña. La fantaisie de Trini est de se mettre littéralement au service de la personne qui représente pour elle un idéal de mère, donnant ainsi l'exemple clair d'une femme qui, se laisse séduire par la force d'une icône idéalisée – non pas une icône partenaire mais maternelle dans ce cas –. Même si ce n'est pas sa mère à elle, ce personnage maternel, représentant n'importe quelle mère de sorte que la catégorie dépasse l'individu concret, aveugle complètement Trini. Une telle cécité affective convertit celui qui en souffre en un être manipulable puisque « *le pouvoir symbolique ne peut s'exercer sans la*

²⁰⁶ “La conocí muy poco”, “debía de tener mucho que hacer”

²⁰⁷ “tengo mucho que hacer”

*contribution de ceux qui le subissent et qui ne le subissent pas parce qu'ils le construisent comme tel.*²⁰⁸» Trini se laisse modeler physiquement par Mariló et accepte d'aller vivre avec elle et de travailler dans son salon de coiffure sans être rémunérée (séquence 29). Ultérieurement, nous verrons qu'elle réalise son rêve de disposer d'une pièce-lingerie (séquence 34), mais seulement pour servir de domestique à Mariló. Par la suite, quand dans plusieurs scènes successives, Mariló fait des avances répétées à Pepe, le partenaire de Trini, celle-ci reste impassible, comme si elle ne se rendait compte de rien. Elle accepte en effet la morale relativiste de Mariló (séquence 40) et, à genoux sur le canapé, ressemble à un toutou qui se réjouirait des cadeaux que lui apporte son maître (séquence 44). Ce n'est qu'au moment du dénouement qu'elle retrouve sa lucidité, tant à cause du caractère égoïste de Mariló qu'à cause de l'effronterie avec laquelle elle minaude devant Pepe. Trini montre alors sa tristesse due à la déloyauté de Mariló et non celle de Pepe. « *Je sais bien que Mariló n'était pas ma mère ... mais c'est comme si elle l'avait été.*²⁰⁹», avoue-t-elle, exprimant par des mots l'attitude qu'elle a eue pendant tout le film. Tous les sacrifices qu'elle était prête à faire pour Mariló – accepter un travail non rémunéré, vivre dans une maison comme femme de ménage, se laisser transformer physiquement –, toute l'autonomie à laquelle elle a renoncé pour elle, rien n'a servi à lui faire gagner l'affection de cette figure maternelle. Il s'avère alors que, s'il en est un personnage loyal et accessible, c'est son amie et que les disputes provoquées par l'obsession de Trini pour Mariló étaient absurdes. Le manque crée de faux besoins qui modifient la perception de la réalité, font encenser ce qui est inconsistant, conduisent à s'embarquer dans des aventures émotionnelles insensées et à ignorer ce qui est réellement précieux et peut se trouver être très près et très accessible.

De façon récurrente, quoique beaucoup plus subtilement que dans le cas de Trini, la réalisatrice reporte sur Mariló la responsabilité du lien sentimental de sa fille avec le jeune homme Russe car plus la fille est déçue par sa mère, plus elle se sent proche d'Olaf. De ce fait, le comportement affectif de Niña et de Trini n'est pas libre, indépendant ou choisi mais, il est déterminé par la carence de la figure maternelle. La tristesse de Niña qui la rend vulnérable, assise au comptoir de la discothèque juste avant de faire la connaissance d'Olaf (séquence 17), est provoquée par l'intervention de sa mère dans la scène précédente. Sa façon de

²⁰⁸ Bourdieu, Pierre, op. cit. p. 62.

²⁰⁹ "Ya sé que Mariló no era mi madre... pero como si lo fuera"

prendre la main d'Olaf, de s'allonger à ses côtés (séquence 23) sont la conséquence du constat frustrant que sa mère n'éprouve aucun sentiment maternel à son égard. « *Ce que je veux, c'est que nous soyons amies*²¹⁰ », dit la mère à sa fille dans la séquence précédente. Ce qui la conduit à se rapprocher d'Olaf est donc de l'ordre du transfert affectif, de la recherche d'une chaleur différente à celle de sa mère, présente malgré tout, symboliquement, à travers la nappe avec laquelle Niña cache ses jambes. Finalement, la décision de Niña de rentrer à Madrid pour chercher le Russe disparu est motivée par la duperie maternelle concernant la petite entreprise qu'ils avaient constituée. Par conséquent, l'idéalité apparente de la relation de Niña avec le jeune homme russe renferme une ombre dans sa genèse même.

B. Le jeu de la séduction

Il semble que la femme pleine de féminité, avant de s'installer dans le cadre d'une relation de couple, désire connaître un processus comportant de nombreuses nuances de jeux – ce qui la réduirait à être une petite fille –, celui de la séduction, celui d'exciter et d'être désirée, l'autre face du processus de capture/conquête que nous avons décrit du point de vue de l'homme. Quand le processus se termine, lorsque, finalement elle a été séduite, la réalité s'impose, les divergences apparaissent, le masque de l'homme tombe, son attitude dominatrice n'est plus cachée et la femme retrouve sa lucidité ou non, si elle préfère se réfugier dans des idéalizations trompeuses. Mais, pendant le déroulement du jeu, elle est heureuse, elle sent qu'elle a le contrôle. De ce fait,

« si les femmes, soumises à un travail de socialisation qui tend à les diminuer, à les nier, font l'apprentissage des vertus négatives d'abnégation, de résignation et de silence, les hommes sont aussi prisonniers, et sournoisement victimes, de la représentation dominante.²¹¹ »

S'agissant de séduction, le premier moment de rapprochement entre Alfonso et Marirrosi – séquence 2 de *Flores de otro mundo* – a lieu lorsqu'ils se retrouvent, incidemment, sur le chemin du salon municipal : un plan panoramique de l'un à l'autre relie alors leurs regards. Tandis qu'Alfonso parle avec désinvolture – ce que le spectateur devine même si sa voix n'est pas audible –, Marirrosi insinue

²¹⁰ «yo lo que quiero es que seamos amigas»

²¹¹ Bourdieu, Pierre, op. cit. p. 95.

déjà une attitude timide mais satisfaite, se réfugiant auprès d'une grosse femme qui se trouve entre Alfonso et elle et qui en réalité fait les frais de la conversation, comme une intermédiaire ou le « chaperon », cette ancienne figure traditionnelle dans les villages. C'est ainsi qu'Alfonso attire Marirrosi et que celle-ci interprète son rôle de femme « réservée », qui d'emblée garde ses distances, peut-être sans intention précise, mais instinctivement, du fait de son éducation. Comme le rappelle Pierre Bourdieu :

« la domination masculine, qui constitue les femmes objets symboliques, dont l'être (esse) est un être perçu (percipi), a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou, mieux, de dépendance symbolique : elles existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'objets accueillants, attrayants, disponibles. On attend d'elles qu'elles soient « féminines », c'est-à-dire souriantes, sympathiques, attentionnées, soumises, discrètes, retenues, voire effacées. Et la prétendue « féminité » n'est souvent pas autre chose qu'une forme de complaisance à l'égard des attentes masculines, réelles ou supposées, notamment en matière d'agrandissement de l'égo.²¹² »

C'est lors de leur seconde rencontre (séquence 4) que le jeu entre Alfonso et Marirrosi deviendra un peu plus explicite : Marirrosi, pendant le bal sur la place, a été abordée par un vieil homme qui porte un béret et l'ennuie en lui montrant des photos de sa maison tandis qu'Alfonso danse au rythme de la musique, mais en la regardant. Le contrechamp de Marirrosi est décisif, car elle le regarde à son tour, avec l'air de lui demander de la libérer du vieux et avec un sourire coquin, pareil à un appât ou à une invitation pour qu'il se décide à se rapprocher. Alfonso sort du champ dans lequel il se trouvait, rejoint Marirrosi et l'attire vers lui. Même si le vieux au béret a pris l'initiative, c'est la femme, Marirrosi, qui décide avec qui elle veut être, par le biais d'insinuations, et c'est un des plaisirs que le jeu de la séduction lui donne, le plaisir de choisir. Même si Alfonso dansait en face d'une Dominicaine, il entoure Marirrosi de son bras, lui prend la main et ils dansent joue contre joue. Il plaisante à plusieurs reprises à propos des explications du petit grand-père, en prétendant que les cérémonies officielles de mariage vont être organisées le lendemain et en feignant de deviner qui elle est et quels sont ses goûts. Marirrosi, par contre, est nerveuse et commet des erreurs en parlant ... Mais tout cela fait aussi partie du jeu : laisser l'homme prendre l'initiative, lui

²¹² Bourdieu, Pierre, op. cit. p. 94.

permettre d'assumer une espèce de *leadership* en lui laissant croire qu'il est plus intelligent qu'elle. Et lorsque Marirrosi estime qu'il y a eu assez de contacts, juste après qu'Alfonso a mentionné qu'elle était invitée chez lui – dans le cadre de l'organisation de la fête – suggérant une intimité qui pourrait exister entre eux, elle se sépare de lui, tout en lui jetant un dernier regard qui lui fait comprendre qu'il est sur le bon chemin.

Si les personnages de Flores de otro mundo se livrent aux jeux de la séduction lors de leur rencontre, dans *Te doy mis ojos*, Antonio sait ou pressent que se prêter au jeu de la séduction est sa seule chance de retrouver Pilar. Et celle-ci en est tellement ravie qu'elle s'en fait la complice. Le caractère adolescent de ce jeu se perçoit chez elle d'une manière très évidente : l'admirateur secret qui laisse des fleurs et des cadeaux, le fiancé qui attend jusqu'à ce que sa petite amie se sépare de ses copines, ou encore les promenades en cachette de la famille – comme si Ana, la sœur protectrice représentait une autorité familiale à défier – sont des lieux communs sentimentaux qui impressionnent ou éblouissent les adolescentes de quinze ans. Le jeu du fiancé correspond aussi à une attente de la femme car

«il est clair qu'en se rêvant ainsi donateur, libérateur, rédempteur, l'homme souhaite encore l'asservissement de la femme ; car, pour réveiller la Belle au bois dormant, il faut qu'elle dorme ; il faut des ogres et des dragons pour qu'il y ait des princesses captives.»²¹³

Sur ce point concret, la réalisatrice force jusqu'à l'extrême le profil de sa protagoniste, incarnation d'une complète immaturité émotionnelle, capable de faire prévaloir le plaisir d'être regardée et désirée par-dessus de toute autre considération et même par-dessus sa sécurité personnelle. De fait, on pressent que des instructions spécifiques d'interprétation ont dû être données à l'actrice, Laia Marull. Lorsque Pilar se promène avec Antonio dans le bois et qu'ils s'assoient au bord de la rivière, quand elle parle à sa sœur de la déclaration d'Antonio ou quand elle danse avec son fils au mariage d'Ana, elle a une expression étrangement ingénue, pas vraiment joyeuse, plutôt incrédule, comme si elle vivait un conte de fées. Couronnant cette situation, l'hyperesthésie de Pilar devant toute caresse d'Antonio, espèce de lien masochiste avec le personnage du

²¹³ Beauvoir (de), Simone, t.1, op.cit. p. 302.

Cerbère tortionnaire, finit de subordonner la volonté de celle-ci à la volonté d'Antonio et de révéler la faiblesse adolescente de sa personnalité.

Après avoir cédé – sans opposer une grande résistance – au désir d'Antonio d'avoir des relations sexuelles (séquence 23), Pilar énonce son vrai désir – « *Tu ne crois pas qu'on est bien ainsi ?*²¹⁴ » –, le désir de préserver cet état clandestin, de jouir de l'illusion de l'époque des fiançailles, loin des entraves conjugales. Elle exprime ainsi par des mots ce que les images signifiaient, et ce, depuis qu'Antonio avait laissé, anonymement, des fleurs au musée. Antonio comprend bien ce qu'elle veut, la ridiculisant avec des propos tels que « *Alors maintenant tu veux avoir un fiancé ?*²¹⁵ » Autrement dit, Antonio a joué aux fiançailles pendant que cela l'intéressait. L'acte sexuel est un point de non-retour, la capture, et Antonio n'a plus besoin de maintenir l'illusion qui a dupé Pilar. Il est significatif qu'auparavant Pilar ait démontré son rejet du mariage en n'éprouvant aucune émotion positive ou nostalgique devant sa robe de mariée (séquence 12), de même qu'elle n'a rien ressenti de spécial à la nouvelle du mariage de sa sœur (séquence 3). Elle semble, néanmoins, comprendre que c'est le mariage qui l'a conduite à sa triste condition, perçue comme la fin du processus, et c'est à partir de ce moment-là que se termine le « règne » illusoire de la femme sur l'homme, que se terminent le jeu et le conte de fée, la condition d'objet de désir. De ce fait, « *le lien de réciprocité qui fonde le mariage n'est pas établi entre des hommes et des femmes, mais entre des hommes au moyen de femmes qui en sont seulement la principale occasion.*²¹⁶ » Ceci explique que, après la discussion d'Ana avec sa mère, Pilar jette sa robe de mariée du toit, reniant l'engagement conjugal. Nous pouvons même supposer que Pilar ne rend pas responsable des mauvais traitements qu'elle a subis leur auteur, Antonio, mais plutôt la cohabitation conjugale. Contre toute apparence, ce n'est donc pas un sentiment spécifique pour Antonio qui l'a poussée à reprendre la malheureuse expérience de cohabitation, mais l'efficacité avec laquelle celui-ci lui fait croire qu'ils sont à nouveau fiancés – ainsi que le comportement contre-productif et agressif d'Ana dans le but de lui ouvrir les yeux – au point de se comporter de nouveau comme un personnage autoritaire. C'est aussi le comportement contre-productif et agressif d'Ana lorsqu'elle tente d'ouvrir

²¹⁴ « ¿no te parece que estamos bien así? ».

²¹⁵ « ¿es que ahora quieres andar echándote novio? »

²¹⁶ Lévi-Strauss, Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949.

les yeux de Pilar sur son mari. La discussion entre Pilar et Antonio peut bien se porter sur le sentiment d'« amour », ce n'est pas l'amour qui pousse Antonio à « capturer » Pilar mais, un instinct de possession ; ce n'est pas l'amour non plus qui convainc Pilar de revenir avec lui mais, l'illusion de recréer un état antérieur heureux.

Même un tempérament de lutteur, aguerri et pragmatique comme celui de Patricia peut tomber dans la vanité de vouloir entendre des mots d'admiration. C'est ce qui arrive dans la séquence 26 de *Flores de otro mundo* : lorsque Damián se met au lit avec elle, Patricia lui tourne le dos et pose à son partenaire une question qui l'intrigue, « *Je te plais ?*²¹⁷ », question d'autant plus étrange que l'intention de Patricia en se mariant n'était pas d'être désirée, mais de régulariser sa situation. D'autant plus que rien de ce qui s'était passé entre eux auparavant ne laisse supposer explicitement une relation sentimentale. Au contraire, jusque-là, leur relation pouvait être interprétée comme un simple accord de cohabitation cordiale. La question énigmatique de Patricia fait que Damián ne repose pas la tête sur l'oreiller : il se penche pour trouver le visage de son épouse, de sorte que Patricia se trouve, dans cette disposition physique, à « être recherchée ». Ce qui s'ensuit est une stratégie féminine pour que l'homme prononce les mots que la femme désire entendre. L'admiration de Damián pour Patricia existe bien, mais un homme inexpressif comme lui ne trouve pas spontanément les mots pour manifester ses sentiments. Patricia l'aide à prononcer ces mots et jouit du plaisir féminin d'être admirée, d'être flattée, de plaire. Au moyen d'une alternance de plans, le premier à hauteur de l'épaule de Patricia et le deuxième pris depuis la position de Damián, à la hauteur du regard de Patricia, le rôle de cette dernière comme spectatrice des mots de Damián est relayé par son rôle comme maîtresse d'école qui lui apprend à s'exprimer et elle nous montre de quelle façon elle l'aide à extérioriser les sentiments qu'il éprouve envers elle. Elle commence par lui apprendre quelque chose qu'il ne sait peut-être pas, à savoir que les femmes aiment entendre des compliments et des phrases romantiques. Comme Damián n'ose pas se montrer expressif et se réfugie dans des monosyllabes ou des phrases du genre « *ouais, ben voilà...*²¹⁸ », Patricia fait un pas de plus et l'incite à parler de chaque partie de son corps, d'abord de sa bouche, puis de ses cheveux, enfin de ses mains. Damián trouve des qualificatifs pour chacune d'elles : la

²¹⁷ « ¿yo te gusto? »

²¹⁸ « pues eso... »

couleur, l'odeur, le goût, la chaleur ... et finalement, ayant provoqué le rire de Patricia, il réussit l'épreuve d'expressivité à laquelle il a été soumis. Néanmoins, paradoxalement, il se produit un effet de fragmentation du corps féminin similaire à celui produit par l'offrande des « cadeaux corporels » de Pilar à Antonio dans le film suivant. De fait, la position initiale des deux devant la caméra – elle, de face, au premier plan, et lui, tournant le dos – ressemble beaucoup à celle d'Antonio et Pilar au début de la scène mentionnée ci-dessus. Néanmoins, ici, c'est la Dominicaine qui a le contrôle de la situation, lorsqu'elle réalise le double objectif d'éduquer Damián pour lui permettre d'exprimer ses émotions et de lui faire oublier la présence proche – intimidatrice et castratrice – de sa mère. Ceci constitue pratiquement le revers de la situation que vit Pilar hormis un autre détail important, en l'occurrence la chemise de nuit que porte Patricia face à la nudité de Pilar, symbole de protection, qui rachète la vanité de celle-là et évite qu'elle dégénère en soumission. Par conséquent,

« l'asymétrie de l'érotisme mâle et femelle crée des problèmes insolubles tant qu'il y a lutte des sexes ; ils peuvent aisément se résoudre quand la femme sent chez l'homme à la fois désir et respect ; s'il la convoite dans sa chair tout en reconnaissant sa liberté, elle considère être l'essentiel au moment où elle se fait objet, elle demeure libre dans la soumission à laquelle elle consent.²¹⁹ »

De fait, Patricia a entendu peu avant des flatteries des lèvres de Fran (séquence 13) et les a rejetées. De la même manière, elle a rejeté ses prétentions à la caresser, parce qu'elle sait deviner l'intention avec laquelle les flatteries ainsi prononcées ont été dites. De Fran, elle ne peut attendre que simulation et tromperie, tandis que le peu de mots que dira Damián sont spontanés et ressentis. A la fin de la séquence, il semble que ces deux personnages vont faire l'amour, mais le rire de Patricia les en empêche, de sorte que la réalisatrice « refuse » scéniquement le moment de la possession sexuelle et met en relief celui de l'échange entre les deux, communication menée par la femme.

C. L'orgasme et le rire

Dans la deuxième partie, nous avons décrit l'acte sexuel comme le mécanisme effectif qui consacre la domination de l'homme sur la femme, dans

²¹⁹ Beauvoir (de), Simone, t.2, op.cit. p.187.

une réalisation physique similaire à celle de la conquête d'un territoire interdit par un envahisseur. Les études à ce sujet montrent, en schématisant, que l'homme cherche un plaisir rapide et localisé, poussé par une impulsion incontrôlable, et que la femme pour atteindre l'orgasme, beaucoup plus complexe chez elle, a besoin d'une stimulation prolongée et habile. Par conséquent, on pourrait avancer sans se tromper que l'homme est beaucoup plus vulnérable que la femme pendant l'acte sexuel, plus manipulable. Par contre, la femme sait feindre plus habilement et peut donc assurer le contrôle de la situation. Face à cette réalité scientifique, l'iconographie cinématographique aux prétentions plus habituelles a insisté sur l'image de l'homme qui « donne du plaisir » et de la femme « qui le reçoit », en proposant des mises en scène de l'acte sexuel idéalisées d'un point de vue masculin et manifestement irréelles²²⁰. Parfois, elle a plongé dans une sexualité plus naturaliste qui considère l'acte sexuel presque comme un viol et en tout cas comme une démonstration de force de l'homme sur la femme, mais elle a aussi souvent opté pour une représentation aseptique, symétrique, qui ne fait pas de différence entre le féminin et le masculin. L'acte sexuel semble apporter un plaisir qui n'est pas tant physique mais qu'émotionnel, lié au fait d'être désiré. C'est ce plaisir qui est mis en doute par la réalisatrice. Cet aspect a été amplement développé dans la deuxième partie : comment l'homme profiterait de l'acte sexuel pour maintenir sa domination sur la femme, comme en témoignent tout particulièrement les scènes de Pilar et Antonio, Alfonso et Marirrosi, Inés et son fiancé occasionnel. Ici, dans cette partie consacrée à la femme, ce que nous souhaitons montrer, c'est comment la femme accepte l'acte sexuel par vanité, pour se sentir désirée et non pour le plaisir de l'orgasme. Aussi, envisageant l'acte sexuel comme un divertissement, la femme obtiendra un type de plaisir comme, par exemple, le rire dont on parlera plus loin. Mais elle ne le considère pas comme un acte de partage.

Celui qui s'attend à ce qu'Iciar Bollaín démasque les utopies cinématographiques pour se retourner contre l'ego masculin, à ce qu'elle dénonce l'incapacité de cet ego à donner du plaisir à la femme et à ce qu'elle revendique des manières de pratiquer le sexe en accord avec la sensibilité féminine, celui-ci sera probablement surpris de voir que la réalisatrice ne manifeste pas la moindre intention d'aller dans cette direction. Faute d'une attitude ouvertement combative,

²²⁰ Ces mises en scènes ont déjà été critiquées par la réalisatrice Dolores Payás (1^{ère} partie, chapitre III. C) dans Camí-Vela, María, op. cit. pp.126-127.

nous pourrions, au moins, nous attendre à une réflexion sur les divergences en matière de sexualité entre l'homme et la femme et à la recherche d'un espace de rencontre ou d'échange. C'est ce que de nombreux réalisateurs ont fait, fréquemment à partir de la comédie ? Ce ne sera pas le cas non plus. Que veut donc nous transmettre la réalisatrice Icíar Bollaín sur les relations sexuelles entre hommes et femmes ?

Simplement, qu'il n'existe pas de manières de pratiquer le sexe en accord avec la sensibilité dite féminine et que le sexe ne peut pas non plus être un espace de communication entre l'homme et la femme. Tout au plus, ce sera un jeu. Les protagonistes féminines acceptent le sexe en suivant les règles fixées par les hommes, qui l'imposent comme faisant partie d'une soumission globale, si bien que la récompense pour les femmes n'est probablement pas le plaisir, mais le fait de connaître le désir d'autrui à leur égard, si bien que leur orgasme est plus émotionnel que physique, en grande partie adolescent et vaniteux. Quelqu'un peut-il penser que Marirrosi trouve un plaisir quelconque à faire l'amour par terre, aussi bien dans la scène de la serre (séquence 16) que dans celle du « village mort » (séquence 39) ? Elle se sent essentiellement flattée par l'intérêt que lui montre Alfonso. Est-ce un orgasme physique que Pilar ressent dès que son mari commence à la toucher, comme si elle était nymphomane ? Même si cela pouvait le paraître, au vu de ses halètements, de ses paupières entrouvertes et de sa bouche ouverte, ça ne serait pas vraisemblable. Il s'agit plutôt chez elle d'une confluence de masochisme, d'hyperesthésie adolescente et, surtout, d'une excitation croissante sous le regard d'autrui, comme le démontre la scène du tableau de *Danaé* qui devra être analysée en détail dans un chapitre ultérieur. Cette confluence se précise par le fait que « *le masochisme serait d'après certains psychanalystes une des caractéristiques de la femme, et c'est grâce à cette tendance qu'elle pourrait s'adapter à son destin érotique.*²²¹ »

La réalisatrice assigne à l'homme une logique de domination dans l'acte sexuel car « *il demande à la femme de se faire objet sans qu'elle ait en retour prise sur lui.*²²² » L'homme ne cherche pas tant, dans les films composant notre corpus, un plaisir qu'il ne semble pas ressentir qu'un moyen de faire taire la femme comme le fait Alfonso quand il essaie de trancher des sujets délicats. Par ce biais, l'homme s'assure que sa compagne va rester sous son joug comme le

²²¹ Beauvoir (de), Simone, t.2, op.cit. p. 182.

²²² Beauvoir (de), Simone, t.2, p. 176.

fait Antonio avec Pilar, ou qu'elle va devenir une de ses possessions, comme Carmelo pense pouvoir le faire avec Milady. Face à cette logique ou à cet objectif inhérent à l'acte sexuel chez l'homme, pour la femme il n'existe pas d'objectif déterminé : seule compte l'émotion d'être l'objet passif du désir. Les personnages féminins, en général, ne pensent même pas à une jouissance pure, parce que la réalisatrice ne croit pas à des « expériences pseudo-mystiques » au lit, ni à un état éthéré accompagnant l'acte sexuel. On peut même douter de sa confiance en l'orgasme comme réponse physiologique associée à l'acte sexuel. Elle se démarque, par conséquent, de toute représentation connue de l'acte sexuel, prenant de la distance tant avec les représentations poétiques dans lesquelles l'homme fait jouir la femme grâce à son habileté qu'avec les représentations naturalistes dans lesquelles l'homme se défoule sur la femme. On ne trouve pas, dans sa filmographie, un exemple de ces représentations dans lesquelles la femme manipule l'homme sexuellement – comme l'espionne Mata Hari, qui fait office de référence dans le film éponyme –. Ce type de manipulation peut apparaître chez Icíar Bollaín, mais en inversant les sexes, de sorte que l'homme utiliserait la relation sexuelle pour manipuler la femme, en jouant non pas sur le plaisir procuré, mais sur la vanité de se sentir désirée. Tout ceci situe l'expérience sexuelle dans le cinéma d'Icíar Bollaín sur un terrain plus symbolique que réaliste, comme expression ultime de la volonté de domination de l'homme sur la femme.

L'exemple le plus « naturel » et le moins symbolique que nous offre la réalisatrice est la rencontre entre Inès et son ami – séquences 13 et 14 de *Mataharis* –, mais ce n'est que pour mieux manifester que la femme ne trouvera pas la jouissance dans l'acte sexuel. Elle rit quand il plaisante. Lorsqu'il manifeste son désir charnel, elle est alors transportée – et se laisse faire – sur le lit. Il a suffi qu'il exprime son désir pour qu'elle oublie le dîner préparé et sa colère initiale due au manque de courtoisie de son amant. Inès avait un plan ; lui, en avait un autre et dans ce conflit, c'est l'homme qui obtient gain de cause parce qu'il joue habilement la partition de la flatterie. La réalisatrice évite le déroulement de l'acte sexuel parce que ce qui l'intéresse c'est justement ce qui arrive après : un homme repu de chair féminine et une femme frustrée, pas du tout « élevée au septième ciel », mais déçue, s'ennuyant et ayant conscience d'avoir été utilisée. Seule Niña semble jouir sexuellement avec Olaf – séquence 27 de *Hola ¿estás sola?* – après un dîner romantique et de longs regards échangés. Cependant, la scène offre un

détail trouble ou, du moins, peu solidaire car il implique la marginalisation de l'amie de Niña – qui doit aller dormir dans la cuisine –, un dénouement qui montre la déficience affective de Niña. Celle-ci s'agrippe à la poitrine du jeune homme russe comme une petite fille et montre qu'Olaf n'est pas un homme « ordinaire ». Mais, comme le récit se charge de le démontrer, il s'agit d'une idéalisation. Lorsqu'il s'agit d'hommes authentiques, la situation est très différente. C'est ainsi que le début du film montre Niña qui essaie de se défaire du jeune avec qui elle a passé la nuit, sans avoir ressenti de véritable plaisir. D'une manière comparable, dans *Te doy mis ojos*, la copine désinhibée de Pilar semble plus avoir besoin de sexe que de considérer celui-ci comme une jouissance.

Vu ainsi, il semblerait que la réalisatrice « proscrire » le sexe ou soit incapable de lui trouver quoi que ce soit de positif. Il est clair que le sexe, dans sa conception la plus fondamentale ou la moins symbolique, occupe une place secondaire face à d'autres valeurs, comme la solidarité, et, pour Icíar Bollaín, la manière positive d'aborder la relation sexuelle devrait être une approche ludique plutôt qu'une approche transcendante. Trois brefs moments, ayant tous un dénominateur commun et passant facilement inaperçus, donnent les pistes précises pour comprendre la position de la réalisatrice face au sexe. En premier lieu, il y a le rire de Trini pendant qu'elle couche avec Olaf (séquence 19), rire que Niña – qui attend dans la cuisine – perçoit avec une grimace. Cette scène est motivée par l'accord passé entre les deux amies pour « se partager » le jeune homme russe, autrement dit, *la conception du sexe comme une expérience de communauté et non pas intime*. Trini qui le conçoit de cette façon depuis le début, en jouit pleinement. Par contre, Niña, qui s'est amourachée d'Olaf, accède de mauvais gré parce qu'elle conçoit plus ses sentiments naissants pour le russe comme un désir de possession que de jouissance ; elle les conçoit plus comme quelque chose appartenant à la sphère privée qu'à la sphère sociale ou collective. Quand, finalement, elle a l'occasion de « posséder » Olaf pour elle seule, la réalisatrice se charge de montrer de quelle manière cela influe négativement sur sa relation d'amitié avec Trini. Tout ceci nous offre un exemple clair de ce qu'Icíar Bollaín trouve d'intrinsèquement négatif dans l'expérience sexuelle : son caractère privé, exclusif, intime, drastiquement opposé à ce qui est communautaire. Et ce parce que l'espace fermé de la vie privée favorise la domination du plus fort –

aussi bien en matière de relations sexuelles que de relations sociales –, tandis que l'ouverture vers le social implique justice et égalité.

En second lieu, il y a, dans *Flores de otro mundo*, les éclats de rire de Patricia quand elle est au lit avec Damián, point d'orgue de la scène où elle parvient à lui faire exprimer son admiration (dans la séquence 26 déjà citée). C'est la seule scène de lit où il existe une communication raisonnable entre les protagonistes – à la différence d'une autre antérieure, à la séquence 15, où la présence presque immédiate de sa mère intimide Damián – même si c'est Patricia qui mène la danse. Mais le sexe reste en marge car la scène est interrompue, au moment où il semble que pourraient débiter les ébats amoureux, par le rire de Patricia. Or, « *rire de l'amour, c'est une manière de désavouer la sexualité.*²²³ » On peut noter, en contrepoint à cette séquence qu'il existe d'autres « scènes » de lit, sans sexe mais avec des dialogues, entre femmes ! Il semble que le climax féminin au lit soit l'éclat de rire et non l'orgasme. Plus encore, dans *Flores de otro mundo*, le plan suivant a un fort contenu sexuel puisqu'il s'agit des images d'un film pornographique que regardent les hommes du village dans le bar d'Aurora. Ce plan tient lieu à la fois de suggestion – en faisant allusion à la relation sexuelle non montrée entre Patricia et Damián – et, par opposition, de contraste entre la communication dans le couple protagoniste et la chosification de la femme comme objet de plaisir sexuel, inaccessible. C'est, d'ailleurs, le sentiment ressenti par les spectateurs en regardant les images du film pornographique. On peut également remarquer le commentaire que Fran fait à Patricia dans la séquence 13 : « *le petit blanc te donne tout ce que tu veux*²²⁴ ? », insinuant que c'est le mobile sexuel qui a poussé Patricia à épouser Fran. L'évolution de Patricia se manifeste aussi par le fait d'avoir abandonné un homme qui l'amenait à l'orgasme pour un autre, Damián, qui la fait rire.

En troisième lieu, dans *Te doy mis ojos*, on ne peut que noter le commentaire de Rosa dans cette séquence que nous avons déjà évoquée, où l'autre collègue de Pilar expose la nécessité d'un partenaire pour « baiser » : Rosa rejette l'idée que le sexe doit supposer une dépendance à l'égard de l'homme, synthétisant son point de vue en des termes tels que « *se faire un petit plaisir de temps en temps*²²⁵ » et « *c'est lui qui repasse ses chemises*²²⁶ ». L'aspect ludique

²²³ Beauvoir (de), Simone, t.2, op. cit. p. 121.

²²⁴ « ¿es que el blanquito te da lo que tú quieres? »

²²⁵ « darse una alegría de vez en cuando »

réapparaît, ainsi que le regard porté sur le sexe comme une jouissance sans transcendance et sans engagement, clairement opposé tant à « l'engagement mutuel » qu'au besoin impérieux, qui impliquent tous deux cas de renoncer à son autonomie personnelle, voire à son identité propre. La femme qui ne met pas son âme dans une relation sexuelle, qui s'en approche avec la légèreté d'un passe-temps, ne pourra pas être manipulée ni entraînée vers un état de dépendance qui ne lui convient en aucun cas.

D. Le romantisme

Dans un autre registre, la femme, imprégnée par certaines valeurs de la féminité présenterait une dangereuse tendance au romantisme, à s'enfermer dans un monde sentimental où elle est d'autant plus facilement manipulable au moyen de flatteries ou d'exigences de dévouement car « *elle veut être un trésor fascinant, non une chose à prendre.*²²⁷ » Dans ce domaine, le subjectif prend le pas sur le rationnel et écarte la femme de la réalité qui est remplacée par des souvenirs et des idéalizations l'empêchant de faire face à la réalité avec objectivité pour ainsi l'améliorer. C'est ce qui explique que, lorsqu'elle connaît l'amertume de la soumission, la femme s'y laisse quand même enfermer, refusant de chercher une sortie et reproduisant même les erreurs qui l'ont conduite à ce triste état.

La première lettre que Marirrosi écrit à Alfonso dans *Flores de otro mundo* (séquence 10) offre une première note d'idéalisation romantique, constituant un exemple palpable de texte romantique. La voix *en off* pleine d'espoir de la protagoniste énumère ses émotions en s'adressant à Alfonso, sans négliger un seul lieu commun : elle pense constamment à lui et il lui manque : cela l'impressionne de l'entendre parler au téléphone sans voir son visage ; elle pense beaucoup à leur dernière rencontre ; elle attend impatiemment la fin de semaine suivante où elle ira le voir au village. Elle se livre à une description technique du contraste entre le prosaïque et l'illusion en faisant allusion à l'aspect automnal de Bilbao. Bref, Il s'agit d'une prose ingénue et sentimentale écrite par une femme séparée ou divorcée d'une quarantaine d'années, d'une prose qui véhicule toutes sortes de stéréotypes « romantiques », dans une mise en scène qui, comme presque tout ce qu'expose la réalisatrice, reste crédible pour le spectateur. C'est

²²⁶ "que las camisas se las planche él"

²²⁷ Beauvoir (de), Simone, *t.2*, op. cit. p. 118.

la manifestation de cet état d'effervescence des sens qui accompagne la passion mais, la réalisatrice remet en question l'émotivité de cette lettre en opposant les tâches quotidiennes d'Alfonso au fond sonore du texte de Marirrosi. Partage-t-il cet état d'âme ? La réponse est catégoriquement négative. Il est également seul, mais il nous est montré comme un homme qui évolue avec aisance parmi les choses de « son monde », qui siffle quand il manipule ses plantes, qui écrit avec énergie dans ses livres et qui mange avec appétit devant le téléviseur, authentique *partenaire*, qui occupe sa place dans un fauteuil. Cela revient à dire que l'effet obtenu en superposant la lettre à l'activité quotidienne d'Alfonso, c'est de dénoter combien Alfonso ignore la sensibilité de Marirrosi, qui ne le touche pas le moins du monde ; combien aussi il est étranger à sa nostalgie ... En d'autres termes cela revient à montrer que le romantisme ne lui convient pas, étant une caractéristique éminemment féminine, et qu'il s'agit d'une expansion que l'homme provoque, mais ne partage pas. Autrement dit, l'homme ne perd pas de vue, pour une relation sentimentale sa relation normale au quotidien, au tangible, tandis que la femme féminine tend à s'évader et à changer le regard qu'elle porte sur l'ordinaire.

Le cas de Pilar, dans *Te doy mis ojos*, est un cas extrême. Nous avons déjà commenté de quelle façon les premières manœuvres d'Antonio pour la reconquérir éveillent en elle l'illusion des fiançailles, de quelle façon son propre caractère exhibe des traits d'adolescence et comprend même une composante masochiste marquée. Mais il est surprenant, malgré tout, que les lésions dont a souffert Pilar des mains de son mari, explicitées avec réalisme par Ana dans la séquence 12, lorsque celle-ci prend connaissance des certificats des services d'urgence, ne l'emportent pas sur le reste des fantaisies romantiques de la protagoniste. La clé se trouve dans l'image idéalisée que Pilar se fait d'Antonio, exprimée dans la séquence 18, image qui prend le dessus sur la vraie nature de son mari. Après la fête d'anniversaire de leur fils et ayant perçu le désir d'Antonio de la récupérer, Pilar décrit à Ana avec une vive émotion la demande en mariage qu'il lui avait faite, dans les moindres détails, en faisant allusion à la transpiration de ses mains, au bruit de la moto, à la difficulté éprouvée par Antonio pour commencer à parler avant que Pilar ne l'y incite du regard et, finalement à la sobre déclaration d'Antonio. Comme tout ce dont « *on se souvient parfaitement* » après des années, il doit s'agir d'une idéalisation de ce qui est arrivé réellement, mais

cela n'a aucune importance dès lors que le souvenir constitue un refuge efficace face à la réalité. Le spectateur peut penser que cette déclaration a supposé la fin des fiançailles et le début de la soumission conjugale, la fin d'Antonio comme prétendant et le début d'Antonio comme dominateur. Mais cette déclaration représente aussi le moment culminant du processus de séduction décrit antérieurement, l'instant où l'homme « s'incline » métaphoriquement devant la femme et demande son consentement, où la volonté de la femme domine – c'est du moins ce qu'elle pense – la situation parce que la demande de l'homme dépend de sa décision. Il est important de rappeler que « *pendant la période des fiançailles, du flirt, de la cour, si rudimentaire qu'elle ait été, elle a continué à vivre dans son univers habituel de cérémonie et de rêve ; le prétendant parlait un langage romanesque ou du moins courtois ; il était encore possible de tricher.*²²⁸ » Par conséquent, Pilar a décidé dans son subconscient que c'est l'instant avec Antonio dont elle désire se rappeler plutôt que celui où il apparaît comme un maltraitant furieux. C'est la photo d'Antonio qu'elle désire conserver dans son for intérieur. C'est ce qu'elle peut se permettre parce que, séparée de lui et lui se comportant avec modération. Pour elle, les mauvais traitements ne sont pas présents, mais également des faits du passé qu'elle peut gérer dans sa mémoire, en les subordonnant à des moments d'illusion comme cette demande en mariage. L'aberration que représente la prédominance de ce souvenir dans l'esprit de Pilar sur les lésions concrètes détaillées dans les certificats des services d'urgence pour définir le personnage d'Antonio illustre – de façon extrême – la capacité féminine dans ce cas à sublimer les souvenirs face à la logique de la réalité. Curieusement, les mots d'Antonio que Pilar cite sont : « *Cani, ce n'est pas comme dans les films*²²⁹... », mais Pilar visualise pourtant la scène comme si elle était tirée d'un film. Et, par la même occasion, la réalisatrice transmet un message à ceux qui subliment les scènes cinématographiques, les vénérant comme si elles étaient plus consistantes que la réalité elle-même.

Le spectateur est souvent amené à se substituer à la *sensible position féminine*, à regarder les scènes avec des yeux de femme, à se laisser paralyser par le romantisme. Nous avons déjà fait allusion au lyrisme que renferme le don mutuel des parties du corps, aussi bien dans le récit de la demande en mariage

²²⁸ Beauvoir (de), Simone, *t.2*, op. cit. p. 157.

²²⁹ «Cani, esto no es como en las películas...»

que fait Pilar (séquence 18) que dans l'acte sexuel lui-même (séquence 23). Il est certain que tout autre réalisateur aurait mis en valeur ces moments en raison de leur portée poétique. Les acteurs interprètent avec conviction leur rôle et Icíar Bollaín planifie la mise en scène avec soin pour que nous repérions les scènes et leur prétention romantique. Il s'agit bien d'une démythification de tous les référents culturels dans lesquels le don du corps est le signe affectif suprême. De ce fait, il en résulte que c'est le spectateur qui tend à penser qu'il existe un lien profond entre les deux conjoints, qu'il existe un sentiment puissant qui survit aux crises violentes d'Antonio, peut-être malsain ou destructeur, mais associable au concept rebattu de *l'amour*. Auparavant, nous trouvons une séquence qui relève d'une même intention avec la manifestation romantique d'Antonio devant le psychologue (séquence 19). L'impression produite sur le spectateur est de l'ordre de : « le monstre a aussi un cœur, il est aussi sensible ». En effet, il semble apprécier des détails subtils de la réalité, en l'occurrence le bruit ténu que fait son épouse en se déplaçant dans l'appartement. Il établit ainsi une espèce de métonymie sensorielle dans laquelle l'individu est représenté par le son qui l'accompagne. Ainsi, le spectateur tend alors à identifier le personnage d'Antonio à d'autres protagonistes cinématographiques qui accompagnaient leur brutalité d'étincelles de tendresse les humanisant ou les excusant. Il faut tenir compte du fait que cette confession d'Antonio n'est pas adressée à Pilar, mais au spectateur par le biais du psychologue, en mesure – comme Pilar – de valoriser ces étincelles romantiques. La réalisatrice sait, par conséquent, jouer avec les règles du romantisme cinématographique – et littéraire, culturel, social ...–, mais avec une intention claire de démythification : elle s'emploie à mettre le spectateur face à la duperie émotive dont il fait l'objet, à faire éclater cette surface « tendre » et d'imposer la logique dans l'analyse : les yeux baissés d'Ana, incapable de partager l'émotion de sa sœur, et le cadeau « concret » d'Antonio, ses mains – dans le contexte de la demande en mariage, lorsque lui et Pilar « jouent » à s'offrir des parties du corps –, font que le moment décrit par Pilar est neutralisé. L'attitude toute-puissante et suffisante d'Antonio après avoir fait l'amour révèle le vrai sens de la scène sexuelle. La réalisatrice met un certain temps à nous offrir une réponse à l'effusion sentimentale d'Antonio devant le psychologue qui, bien qu'étant essentiellement creuse, ne reçoit pas de réponse pertinente de la part du praticien et, quand cette réponse arrive, elle s'avère catégorique : la terrible séquence 44

atteint son climax de violence avec le « bruit » de Pilar, la miction sous l'effet de la terreur, revers ténébreux de la poésie suggérée devant le psychologue.

Le romantisme tient lieu de masque de la répression, il est le filtre à travers lequel la femme – et, si l'on reprend l'idée antérieure, le spectateur également est poussé à accepter le processus de capture et de domination mené à bien par l'homme. Si le mariage est assumé comme expression extrême de cette domination, le romantisme aussi doit atteindre son point culminant dans le rite nuptial : une robe blanche – portée une seule et unique fois – avec laquelle la future mariée est déguisée en reine ; la cérémonie dont elle est la protagoniste ; l'environnement monumental – l'église – qui ressemble à un palais, un reportage photographique destiné à immortaliser ce jour... tout est fait pour faire de ce moment un climax romantique. La réalisatrice ne concède aucune importance dans ses films au rite du mariage. Elle se contentera d'ailleurs à décrire le mariage d'Ana et John, peu conventionnel pour des raisons que nous analyserons ultérieurement. Mais elle ébauche une réflexion sur la robe de mariée, centrale dans la séquence 12 de *Te doy mis ojos*, robe autour de laquelle trois femmes prennent position quant à l'éclat rituel qu'elle symbolise. De façon récurrente, Iciar Bollaín opère cette démythification en soulignant le contraste existant entre ce symbole et ce qui appartient au quotidien, à savoir la brutalité de l'acte sexuel et de la domination affective. Pour la mère de Pilar et pour Ana, c'est la mise en scène autour de la cérémonie qui justifie réellement le mariage du point de vue de la femme et l'aide, par le biais du souvenir, à rendre supportable la cohabitation ultérieure ; prétendre, comme Ana veut le faire, lui enlever son éclat équivaut à la détourner de son sens originel. Ana rejette la robe parce que celle-ci est censée feindre ce que nous ne sommes pas – « *ce n'est pas mon truc.*²³⁰ » –, parce qu'Ana affronte le mariage de façon réaliste, sans avoir besoin de se leurrer à ce sujet. Ana sait pertinemment que :

« depuis la naissance de l'amour courtois, c'est un lieu commun que le mariage tue l'amour. Trop méprisée ou trop respectée, trop quotidienne, l'épouse n'est plus un objet érotique. Les rites du mariage sont primitivement destinés à défendre l'homme contre la femme, elle devient sa propriété.²³¹ »

²³⁰ "no es mi rollo"

²³¹ Beauvoir (de), Simone, t. 1, op.cit. p. 307.

Enfin, cette robe de mariée suscite des sentiments confus chez Pilar qui la considère avec une crainte révérencieuse. Le dénouement de la scène, quand elle jette cette robe depuis la terrasse, révèle qu'elle a compris son caractère « d'appât », de symbole de la vanité féminine flattée qui débouche sur le mariage pour le simple fait de se sentir admirée le temps d'un jour et, dans son cas, sur une cohabitation violente. Cependant, elle manque totalement de lucidité pour ce qui est de sa propre situation et pense qu'elle peut réaliser l'illusion d'une chose aussi impossible qu'une relation extraconjugale avec son propre mari : ici encore, « *faute d'agir, la femme s'invente des succédanés d'action.*²³² »

Dans l'état d'âme de la femme, la cérémonie de mariage se substitue à la réalité qui s'ensuit. Et pour conserver son souvenir, les photos représentent l'allié indispensable, semblables à des instantanés qui saisissent le climax et synthétisent – faussement – tout un avenir en une seule image. Aussi bien la mère de Pilar qu'Ana font allusion à des photos ou en montrent à trois reprises, et ces photos sont toujours liées au mariage. Le dernier prétexte que la mère donne à sa fille Ana pour l'inciter à se marier en blanc, dans la robe de sa sœur, c'est « qu'elle ait des photos correctes » (séquence 12). La seule scène qui ait lieu chez la mère (séquence 17) s'ouvre sur un cadre de photos où il reste un espace réservé à la photo nuptiale d'Ana et John, à côté de celle de Pilar et Antonio et un portrait de son défunt mari en uniforme militaire. La dernière scène dans laquelle nous voyons le personnage est également introduite par un plan de ce même tableau auquel on a ajouté la photo iconoclaste d'Ana et John (séquence 43). La mère reste attachée à l'immobilité des instantanés, au souvenir plutôt qu'à la vie réelle considérée dans son mouvement ainsi qu'aux cérémonies et aux déguisements – robes de mariage, robes de communion, uniformes militaires –, c'est-à-dire à l'apparence, à l'éclat, à la pose où la beauté où la martialité sont de mise plutôt que la vie quotidienne. Il s'agit d'un caractère qui tend au conservatisme et non pas à la transformation, qui se raccroche à ce qui est fixe, et qui essaie de cacher la tristesse de sa condition passive, soumise, voire maltraitée. Cette immobilité la plonge dans des souvenirs qui l'aident à s'évader et le support matériel à cette évasion demeure les photos car « *la mère de Pilar se réfugie dans le mirage de « normalité » donné par les photos.*²³³ »

²³² Beauvoir (de), Simone, *t.2*, op.cit. p. 531.

²³³ Thibaudeau, Pascale, op.cit. p. 235. « *Pilar se refugia en el espejismo de « normalidad » que la entregan las fotos.* »

De ce fait,

« Il y a un paradoxe obscène dans la superposition d'une cérémonie pompeuse à une fonction animale d'une brutale réalité. Le mariage expose sa signification universelle et abstraite : un homme et une femme sont unis selon les rites symboliques sous les yeux de tous ; mais dans le secret du lit ce sont des individus concrets et singuliers qui s'affrontent et tous les regards se détournent de leurs étreintes.²³⁴ »

On pourrait penser qu'une femme comme Milady – dans *Flores de otro mundo* – ayant grandi à La Havane, ayant voyagé, ayant eu différents partenaires, se montrant très habile dans son comportement avec les hommes, ayant une vie intense derrière elle et manifestant un certain cynisme, ne devrait pas tomber dans de vaines illusions. Cependant, elle se montre attachée aux photos, ce qui révèle qu'elle n'échappe pas à la force des stéréotypes. Dans la séquence 12, nous la voyons à divers moments où elle est prise en photo aux côtés de Patricia, devant une Ferrari rouge, devant des jambons accrochés et devant des produits de parfumerie, mais toutes ces photos sont des instantanés du mensonge. Patricia est une conductrice sans permis ; la Ferrari – évocation de son amant romain, Enrico – n'est pas représentative de l'endroit où elles se trouvent ; et les produits ne se trouvent pas réellement dans une parfumerie, mais dans un supermarché. Ces photos servent aussi à illustrer le concept de fiction ou « mensonge » cinématographique, dans le sens où le cadrage délimite un espace qui n'a rien à voir avec ce qui reste hors-champ. Avec ce genre de photos, la protagoniste dilue la tristesse que provoque en elle le village où elle a atterri. En les envoyant à sa famille, Milady fera croire qu'elle vit un autre genre de vie, ou quand elle-même les regardera plus tard, elle imaginera son passage dans le village d'une manière différente. De plus, elle est émue devant les photos de sa mère et de ses sœurs qu'elle montre à la petite Janay (séquence 21), ce qui met en lumière une nette différence avec la Dominicaine, Patricia, qui vient d'aussi loin qu'elle. Patricia a des amis et des parents auprès d'elle, tandis que Milady se « console » avec des photos, si bien que ce que l'on remarque c'est la présence physique qui, elle, a de la valeur contrairement aux images, qui n'ont pas d'autres pouvoirs que celui de stimuler l'imagination. Mieux encore, bien que Patricia soit présentée avec une photo de ses enfants – photo de studio, préparée – tout son intérêt est de les faire venir à ses côtés, autrement dit de substituer les personnes

²³⁴ Beauvoir (de), Simone, *t.2*, op.cit. p. 243.

en chair et en os à la simple image. Le rapprochement ou la similitude entre l'image photographique et l'image cinématographique implique un nouveau message pour le spectateur qui tendrait à accorder plus de valeur aux images sur un écran qu'aux êtres en chair et en os avec lequel il peut être en contact.

Un des exemples les plus radicaux de l'amour romantique « qui défie le temps » est offert, curieusement, par un homme, très âgé, qui s'appuie aussi sur un souvenir et sur une photo. Ce personnage demande à l'une des protagonistes de *Mataharis*, Eva, de retrouver un ancien amour de jeunesse (séquence 21). La raison pour laquelle cette relation n'avait pas abouti permet, dans le cours du récit, à Eva de se montrer plus compréhensive avec son mari, mais cette histoire a un sens spécifique, propre. Le petit vieillard et sa demande éveillent la sympathie du spectateur, représenté dans le film par Carmen, souriante et attendrie par la fidélité de ce personnage masculin au passé et par son romantisme sous-jacent. L'homme donne une photo à Eva et lui dit le nom de la femme qu'il cherche. L'image de la photo est offerte au spectateur et nous comprenons alors que cette photo est la représentation d'une chimère qui englobe le concept romantique de l'amour. A quoi cet instantané – d'une belle jeune femme – datant de soixante ans peut-il servir à Eva ? Pratiquement à rien car l'aspect de cette « Amparo Redondo Solís » doit être bien différent. Mais cette photo explique l'aveuglement de l'homme : c'est un moment figé dans le passé auquel il veut revenir, maintenant qu'il est veuf et solitaire. Est-ce possible ? Que pensera ce vieillard quand il retrouvera une femme ayant soixante ans de plus, elle aussi très âgée ? Y est-il préparé ou, dans son illusion, pense-t-il qu'elle ressemble encore à la photo ? Nous pouvons supposer que dans son for intérieur il veut retrouver la femme de la photo et non pas la vieille femme du présent. Et dans ce désir impossible, un personnage octogénaire est lié à Pilar qui essaie, elle aussi, de retrouver l'ancien Antonio, inexistant, celui de la demande en mariage.

Le résultat de tant de scènes romantiques démasquées est de montrer l'effet aliénant du romantisme sur la volonté de la femme, raison pour laquelle le romantisme doit être rejeté comme élément dans la prise de décisions. Le rejet du romantisme implique au fond la préférence pour ce qui est objectif, évaluable, pour l'analyse logique, dans un esprit ouvert et critique. Si l'idéalisation romantique peut amener la femme vers des pièges sentimentaux, un aspect de la féminité mis en relation avec le romantisme peut l'empêcher de se défaire de tels

pièges. C'est la compassion ou l'incapacité de refuser celui qui exhibe – réellement ou non – sa souffrance devant elle. Toujours dans cette volonté de démystification, Icíar Bollaín veut montrer comment certaines valeurs peuvent être aliénantes et que comment cette culture « romantique » est une culture de la soumission dont le pardon fait partie intégrante.

E. Le pardon

S'agissant de pardon, la femme envisage parfois d'échapper à une situation malheureuse, mais s'il n'existe pas de vraie conviction, son cœur féminin est enclin à s'attendrir devant les promesses de changement et les scènes d'humiliation apparente au cours desquelles l'homme feint la repentance. Antonio répète plusieurs fois à Pilar qu'il va changer et qu'il va la surprendre, comme s'il savait qu'elle serait sensible à cette illusion, et il est même possible de penser qu'il a recours au psychologue comme preuve de sa bonne volonté. Ces intentions de changement inconsistantes trouvent leur point culminant dans la déclaration de rébellion contre l'ordre établi que profèrent Antonio et Pilar au bord de la rivière (séquence 20). Après une réflexion d'Antonio sur les causes de son agressivité liées à toutes les contraintes externes, elles-mêmes liées à une absence d'objectif tangible, tous deux protestent avec une phrase grossière contre les influences familiales, professionnelles et même géographiques, esquissant l'espoir d'une vie meilleure loin de Tolède. Dans cette scène au bord de la rivière, « *un raccord de regard se relie avec un plan général du pont de San Martín avec les murailles tout en haut pendant que leur voix résonne sur les pierres.*²³⁵ » Nous en déduisons que tout ceci est parfait aux yeux de Pilar qui s'énerve avant de crier et semble tout à fait sincère. Face à l'immobilité que représente le mariage, ces projets représentent une perspective de transformation et Antonio veut faire croire à Pilar qu'il assume une dynamique de changement qui concernerait sa vie familiale et l'affecterait lui-même, son alibi étant le traitement psychologique auquel il est soumis. La sincérité d'Antonio est mise en question quand il profite habilement de la situation pour insinuer son rejet de la sœur de Pilar et de son fiancé, personnages sans incidence directe sur sa vie, mais qui représentent tous deux une influence dont il ne veut pas sur Pilar ainsi qu'une conception de la

²³⁵ Thibaudeau, Pascale, op.cit. p. 239 : « ...un raccord de mirada enlaza con un plano general del puente de San Martín con las murallas en lo alto mientras retumban sus voces en las piedras. »

masculinité opposée à la sienne. Et l'autre scène au bord de la rivière (séquence 42) révélera, de manière définitive qu'une fois l'objectif de reconquérir Pilar atteint, Antonio n'a pas la moindre intention de proposer un changement dans leur vie, confirmant que, pour lui, la protestation est calculée, tandis que, pour Pilar, c'est un acte de rébellion sincère. La stratégie d'Antonio se justifie puisque « *le désir mâle est aussi fugace qu'impérieux ; une fois assouvi, il meurt assez vite tandis que c'est le plus souvent après l'amour que la femme devient sa prisonnière.*²³⁶»

De nouveau, la réalisatrice rapproche l'efficacité trompeuse de ces moments de rébellion liés à des promesses de changement de l'immaturité ou de l'adolescence tardive de la femme : tout dans cette scène près de la rivière a un goût de fantaisie adolescente, de prétention de désir de fuite sans fondements, de rêves vains, de « tous les deux contre le monde entier » ; goût aussi superficiel que le cri contestataire ponctué de mots vulgaires poussé par les personnages. La réalisatrice se montre une nouvelle fois implacable contre l'irréalité. Elle nous propose de nouveau une scène d'une apparente union, romantique ; une scène de concorde, d'illusion, de renaissance...pour mieux y cacher l'absurdité qu'il y a à fonder l'espoir d'une nouvelle vie, indispensable dans le cas de Pilar, sur des défoulements frivoles en franche opposition avec les projets de travail concrets que ses collègues lui proposent. Les deux protagonistes crient sur tout ce qui est hors-champ comme s'ils défiaient le monde. Mais, qu'y a-t-il hors-champ ? Rien. Juste le pont inoffensif de Tolède, montré en contrechamp, en accompagnement de leurs rires : leur rébellion est aussi vide que le contrechamp. De plus, le lien avec la scène où Ana et John débattent sur des questions aussi concrètes que le fait d'accepter ou non une cuvette de w-c. comme cadeau de mariage est destructrice : une relation sentimentale mature, semblent-ils nous dire, s'occupe de choses aussi concrètes qu'une cuvette de w.c, s'attache à la réalité et se fonde sur le débat devant la prise de décisions quotidiennes. Ceci n'a rien à voir avec des fantaisies élucubrées devant une rivière. Encore une fois, il s'agit de démystifier le sentimentalisme, le rite social et peut-être même le rite amoureux. À la poésie, s'oppose la « prose » de la vie, celle où s'éprouvent, dans les deux sens du terme, les sentiments.

Toujours dans *Te doy mis ojos*, la réconciliation de Lola et de El Chato est une scène adolescente classique. Lola, l'amie de Pilar, raconte sa colère contre el

²³⁶ Beauvoir (de), Simone, t.2, op.cit. p. 561.

Chato parce que ce dernier a flirté avec ses collègues de travail, faisant déjà preuve d'un caractère possessif un peu adolescent en même temps que de son manque de confiance, et prend la ferme décision de ne plus le voir (scène 33). Néanmoins, si le motif pour lequel ils se fâchent est superficiel, nous pouvons deviner que ses intentions sont également futiles et, de fait, dès que el Chato va la voir, Lola cède et facilite la réconciliation. Mais force est de constater que ses amies sont les premières à l'y encourager – à l'exception de Pilar ou de la très émancipée Rosa – avant de se moquer de la façon dont el Chato arrive à se faire pardonner. La féminité s'attendrit devant l'homme prostré – « *que c'est romantique*²³⁷ ! » dit l'une d'entre elles –, est faible devant l'humilité, même apparente, et ce plus encore si elle est accompagnée de flatteries. Lola tend naturellement à donner une seconde chance, et tout ceci malgré la lucidité – féminine aussi, quoique superficielle – qui détecte la duperie dans les phrases masculines et qui se manifeste avec les mots « *il l'a eue... et à la prochaine.*²³⁸ » Ces amies représentent un concept de solidarité opposé à celui que la réalisatrice interpelle et dénonce ici, synthétisé par la phrase « *laisse-toi avoir comme nous le faisons toutes*²³⁹ » : il ne s'agit pas, dans ce second cas, d'une solidarité face à la tromperie, mais dans la tromperie. Néanmoins, il est clair que :

« Les femmes se sentent plus spontanément solidaires que les hommes, mais au sein de cette solidarité ce n'est pas chacune vers l'autre qu'elles se dépassent : ensemble, elles sont tournées vers le monde masculin dont elles souhaitent accaparer chacune pour soi les valeurs. »²⁴⁰

Pilar, placée entre la voix de ses amies et l'image de Lola et el Chato, du côté du spectateur, mais se reconnaissant aussi dans l'attitude indulgente de Lola, laisse entrevoir l'amertume de celle qui comprend – parce qu'elle en a souffert dans sa propre chair – le piège que renferme le pardon.

Pour Milady, l'italien Enrico a été plus qu'un compagnon provisoire fortuné comme Carmelo. Quand elle parle avec Patricia dans la voiture de celui-ci (séquence 11), elle en parle comme de la grande chance de sa vie, dans des termes peut-être un peu chimériques – comme le révèle le regard de côté de la réaliste Patricia –, quand elle prétend qu'elle pourrait être à Rome avec son

²³⁷ « ¡qué romántico!»

²³⁸ «ya está en el bote... y hasta la próxima»

²³⁹ «dejate engañar como nos dejamos todas»

²⁴⁰ Beauvoir (de), Simone, t.2, op.cit. p. 408.

copain italien, n'eût été l'intervention de la famille de celui-ci. Plus tard, au téléphone avec sa famille (séquence 21), elle se réjouit pleinement quand on lui raconte qu'Enrico l'a réclamée. Dans la séquence 32, pendant la brève conversation téléphonique interrompue par Carmelo, on apprend qu'elle lui a écrit de nombreuses lettres, de sorte que son intérêt pour lui est manifeste. C'est Enrico qui l'a appelée, après avoir réussi à obtenir son numéro de téléphone. La mise en scène du dialogue entre eux montre Milady, allongée sur le canapé, répétant les mots d'Enrico pour l'information du spectateur. De ce dialogue nous déduisons qu'il présente les excuses typiques masculines de celui qui, après avoir ignoré sa maîtresse pendant longtemps, tente de la récupérer. Milady le qualifie « *d'effronté*²⁴¹ » et de « *bandit*²⁴² » – quoiqu'heureuse – en indiquant qu'il a recours à des mots séducteurs. Enrico affirme qu'elle lui manque et lui demande d'aller le rejoindre en Italie ... bien que, détail qui a son importance, il ne semble pas disposé à lui payer le voyage, autrement dit, il ne se prend pas pour un des partenaires occasionnels de Milady qui gagne ses faveurs en lui offrant du luxe et de l'argent. La conversation se termine avec l'irruption de Carmelo. Nous ne savons pas ce que Milady aurait obtenu d'Enrico ou ce qu'elle aurait été prête à faire pour lui. Nous ne saurons pas non plus si, après avoir abandonné Óscar, sa destination est Rome ou si elle a retenu la leçon de ne pas dépendre des hommes. Cependant, même l'experte Milady, parfaitement versée dans le caractère masculin et ses subterfuges, pourrait tomber dans les filets d'un homme aussi – ou plus – habile qu'elle dans l'art de la flatterie et de la manipulation et « se faire avoir », comme Lola. Est-il possible de définir à quel moment la femme manipule ou se laisse manipuler puisque :

« les actes de connaissance et de reconnaissance pratiques de la frontière magique entre les dominants et les dominés que la magie du pouvoir symbolique déclenche, et par lesquels les dominés contribuent, souvent à leur insu, parfois contre leur gré, à leur propre domination en acceptant tacitement les limites imposées, prennent souvent la forme d'émotions corporelles – honte, humiliation, timidité, anxiété, culpabilité – ou de passions et de sentiments – amour, admiration, respect²⁴³ –»

Un cas extrême de jeu sur la corde sensible de la femme est la tentative de suicide. Dans la séquence 46 de *Te doy mis ojos*, Antonio est conscient qu'il a

²⁴¹ "descarado"

²⁴² "bandido"

²⁴³ Bourdieu, Pierre, op. cit. p. 60.

perdu Pilar. Il ne parvient ni à l'intimider ni à l'attendrir et ni ses vaines promesses de changement ni ses demandes habituelles de pardon – qu'il semble juger suffisantes ou qui l'était, tout au moins, par le passé – tout au moins en était-il ainsi dans le passé – n'ont d'effet pour rétablir l'ordre domestique, même après le traumatisme qu'il a provoqué chez Pilar. Il a déjà l'expérience de son départ de la maison et s'il n'y a pas de liens pour la retenir, il devine que son prochain départ n'est qu'une question de temps. Le dernier recours qui lui reste pour la retenir est de lui faire croire qu'il va se tuer si elle l'abandonne. Incapable de l'effrayer par la violence qu'il exerce sur elle – non pas parce que physiquement il ne peut pas, mais, comme la réalisatrice l'a démontré à plusieurs reprises, parce que si la peur n'existe pas chez la victime, la violence n'a aucun sens – il tâche de l'impressionner en retournant la violence contre lui-même. Dans la cuisine, il crie qu'il va se tuer, saisit un tire-bouchon et se fait une coupure au bras, qu'il exhibe devant elle. Cependant, tout cela n'est que du théâtre, car Antonio, en réclamant une fois de plus le regard de Pilar, il lui demande de prêter attention à sa mise en scène, de se laisser influencer par l'impression subjective du sang et de la violence feinte afin qu'elle se sente responsable de la vie de son mari si elle prend la décision de partir. Pilar se précipite sur Antonio et se démène pour l'empêcher de continuer, pendant qu'il crie que tout lui est maintenant égal. Cela signifie-t-il qu'elle prenne au sérieux la menace d'Antonio ? Quoi qu'il en soit, lorsque, dans la scène suivante, Pilar parle avec sa sœur à l'hôpital, celle-ci lui fournit une explication définitive qui met en évidence le caractère théâtral de la tentative de suicide : « *si vraiment il avait voulu se tuer, il ne l'aurait pas fait devant toi.*²⁴⁴ »

Par conséquent, nous reconnaissons dans le comportement d'Antonio une double manipulation. D'un côté, celle de la sensibilité féminine qui porte la femme à ne pas ignorer celui qui s'humilie devant elle et de l'autre côté, de son sens de la responsabilité qui agit comme une impulsion la poussant à protéger ses proches, notamment les membres du noyau familial, et, si ce n'est pas son mari, au moins le père de son fils. Ce sens de la responsabilité sera aussi une source d'engagements vitaux pour la femme, qui en fait dépendre sa conduite, voire sa liberté, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

²⁴⁴ “si realmente quisiera matarse, no lo habría hecho delante de ti”

II. LA RESPONSABILITÉ FAMILIALE

A. L'instinct maternel

Au début de *Te doy mis ojos*, Pilar agit comme quelqu'un d'extrêmement préoccupé et qui doit faire face à une urgence soudaine. Elle prend des affaires dans les armoires, réveille son fils, l'habille elle-même en raison du manque de réaction de l'enfant. Ils sortent de la maison, essaient de prendre un taxi et, ne parvenant pas à en arrêter un, montent dans un autobus. Pendant ces deux minutes, le spectateur reste dans l'attente d'une explication sur cet abandon de foyer, mais la première impression est que la protagoniste a appris une nouvelle, peut-être un malheur et qu'elle doit rapidement demander de l'aide à quelqu'un. C'est essentiellement l'attitude de l'enfant qui est trompeuse et qui semble invalider l'hypothèse d'une raison interne au foyer : s'il était arrivé quelque chose de dramatique entre les murs de la maison, l'enfant ne dormirait pas si profondément et il ne serait pas si difficile de le réveiller. La fin de la séquence, quand Pilar retrouve sa sœur dans l'entrée de la maison et elle éclate en sanglots parce qu'elle être sortie en chaussons, révèle que Pilar elle-même est très probablement la victime de quelque chose et que son départ est en fait à une fuite. Pilar, en effet, est effrayée et soucieuse à cause de quelque chose qui s'est passé au sein de son foyer. Volontairement, la réalisatrice diffère le dévoilement de l'information et souhaite que le spectateur soit mis au courant de ce qui arrive à Pilar en même temps que sa sœur, Ana, manière à l'impliquer davantage.

La séquence suivante, qui montre la conversation des deux sœurs dans une promenade sur un pont, révèle à la fois l'existence d'Antonio, le partenaire ou le mari de Pilar, et le fait que cette dernière doit donner des explications si elle reste avec Ana. Mais c'est surtout la séquence 3 qui explique ce qui a déclenché le départ précipité de Pilar : en suivant les pas d'Ana, on découvre un paysage dantesque, comparable à un champ de bataille, dont les derniers jalons sont des certificats des services d'urgence cachés dans une armoire sous le linge. L'apparition subite d'Antonio concentre sur ce seul personnage toute la violence de la scène et nous fait comprendre que Pilar fuyait un mari qui la maltraitait. On reconnaît là l'habileté de la réalisatrice pour introduire le spectateur dans le nœud gordien du film, mais deux questions affleurent : pourquoi Antonio n'a-t-il pas été

chez lui de toute la nuit ? Pourquoi l'enfant dormait-il placidement si une scène d'une telle violence se déroulait dans l'appartement ?

La réponse aux deux questions confère à la scène initiale, réaliste, une dimension symbolique. S'agissant de l'absence d'Antonio, le dénouement du film donne une clef au niveau de la construction du récit filmique : il suggère au spectateur qu'il convient d'opposer le premier départ de Pilar à celui qui clôt le film, mettant l'accent sur le fait que le premier est une fuite désespérée alors que le départ final est une action pleinement assumée et volontaire, dictée par un désir de dignité. Ainsi, le premier ne peut avoir lieu que de nuit, en cachette, en solitaire, et sans affronter le mari qui en est la cause, tandis que le départ final, lui, se produit en plein jour, protégé par les amies de Pilar, et devant son mari, impuissant. C'est la raison pour laquelle il est nécessaire pour la cohérence du récit qu'Antonio ne soit pas présent dans la première scène, aussi improbable que puisse paraître ce comportement au vu des séquences ultérieures au cours desquelles le spectateur ne peut que remarquer à quel point il contrôle les mouvements de son épouse. Ce film est construit sur une architecture presque cyclique : la fin est en fait un point de départ et le début est une fin.

Mais la réponse à la question du sommeil de l'enfant est encore plus subtile. En supposant qu'il est pratiquement impossible qu'un enfant dorme si profondément face à la violence extrême qui a éclaté dans sa propre maison, nous pouvons lire ce sommeil comme la métaphore d'une attitude : l'insouciance du drame que doit affronter sa mère. L'enfant « ferme les yeux » devant la situation de sa mère... De là à penser qu'il s'agit d'une attitude de déni... Peut-être n'a-t-il pas connaissance ou ne veut-il pas voir ce qui se passe ; peut-être est-il habitué à des scènes violentes et sa mère a-t-elle voulu le protéger en feignant de n'y accorder aucune importance. Quoi qu'il en soit, il n'existe aucune empathie de la part de l'enfant envers la douleur de sa mère. De même, si l'on considère que l'enfant n'a pas été victime de la violence de son père, il n'était pas si urgent de l'emmener avec elle et de le faire sortir de la maison. Mais d'un point de vue sociologique, c'est ce qui est considéré comme une conduite « normale » de la part d'une mère, emmener son fils si elle se sent en danger dans le foyer. Pourquoi serait-il impensable que Pilar quitte la maison sans son fils ? A cause de ce concept à mi-chemin entre le biologique et le sociologique appelé « maternité ». Ce concept suppose une responsabilité spéciale de la mère à

l'égard de sa descendance. Il est socialement reflété par le fait que les enfants en bas âge sont généralement avec leur mère qui doit s'occuper de manière prioritaire de leur bien-être.

Dans le film qui nous intéresse, le fils de Pilar et d'Antonio, Juan, est, volontairement ou non, l'instigateur du processus qui amène sa mère à retourner auprès de son père, de sorte qu'objectivement parlant et sans facteur émotionnel, la décision de l'emmener avec elle peut être considérée comme une erreur, souvent justifiable, mais une erreur tout de même. Alors qu'elle est mue par une volonté hésitante, qu'elle manque de courage pour affronter Antonio, s'il est une chose dont Pilar n'a pas besoin, c'est d'une présence qui lui reproche ce qu'elle a décidé de faire. Déjà dans la séquence 4, face à la tristesse de son fils et à la question « *Tu ames papa*²⁴⁵? », Pilar commence à se sentir coupable d'avoir séparé Juan de son père et décide de descendre téléphoner à Antonio. S'ensuit la scène au cours de laquelle Antonio harcèle Pilar comme un prédateur, si bien que le premier moment de danger pour Pilar est suscité par l'attitude de son fils. Ultérieurement, dans la séquence 8, l'enfant « trahit » sa mère en indiquant à son père qu'elle travaille à l'église-musée de Santo Tomé. Ce renseignement permettra à Antonio de mettre sur pied une stratégie enveloppante de harcèlement-sédution au moyen de cadeaux anonymes qu'il y laissera. Finalement, les retrouvailles physiques d'Antonio et Pilar ont lieu à la fête d'anniversaire de l'enfant. Antonio s'y rend parce que sa belle-mère l'a invité, à la demande de l'enfant. Arrêtons-nous sur le plan, particulièrement significatif, où Pilar se trouve entre Antonio et Juan, devant l'un et derrière l'autre, comme prise en tenailles. Elle se retrouve dans cette position immédiatement après qu'Antonio a donné une petite tape sur l'épaule de l'enfant, comme s'il le remerciait de sa coopération. C'est ainsi que l'enfant apparaît dans la première partie du film comme un allié de son père, sans que sa conduite puisse paraître étrange, justifié par l'apparente innocence infantile, une innocence que la réalisatrice démontrera tant avec ce personnage d'enfant qu'avec d'autres. Quand Pilar prend la décision finale de retourner auprès d'Antonio, au cours de la dispute avec sa sœur Ana pendant la fête nuptiale, elle avance de faux motifs, « *c'est mon mari, le père de*

²⁴⁵ « ¿quieres a papá? »

*mon fils et il m'aime*²⁴⁶», acceptant ainsi le fait qu'un enfant ait un lien avec l'autre géniteur.

La libération finale de Pilar implique qu'elle se libère aussi de la responsabilité maternelle, au moins dans son sens le plus coercitif. Dans la dernière scène, elle part avec ses deux amies, avec des projets de travail à Madrid, mais sans son fils. Auparavant, au cours d'une conversation avec Ana (séquence 48), elle a demandé à celle-ci de garder l'enfant jusqu'à ce qu'elle soit capable de s'installer. La force dont elle a fait preuve pour affronter Antonio et secouer le joug qui l'unissait à lui est la même qui lui permet de se séparer de son fils et de ne pas se sentir contrainte par les us et coutumes qui l'attachent à lui. Certes, ce n'est pas un abandon dans les règles car l'enfant est dans les meilleures mains possibles – celles d'Ana et de son mari, le serviable et affectueux John – et qu'une séquence précédente (46) révèle combien Juan lui-même ne se sent plus à l'aise au milieu d'une atmosphère familiale tendue et préfère partir jouer avec son voisin. Pilar s'en aperçoit comme le montre un plan rapproché d'elle, mais rien de tout cela ne diminue la force du message qui nous dit que l'émancipation de la femme doit s'étendre, si c'est nécessaire, à sa relation avec ses enfants. Ou, plus généralement, que l'enfant ne peut être le centre autour duquel tourne l'existence de sa mère, la condition absolue de son comportement et de ses décisions.

« C'est un sophisme de la justifier en prétendant qu'une loi inscrite au ciel ou dans les entrailles de la terre réclame que mère et enfant s'appartiennent exclusivement l'un à l'autre ; cette mutuelle appartenance ne constitue en vérité qu'une double et néfaste oppression. »²⁴⁷

La mise en scène met en évidence ce noyau dur dans les séquences 4 et 21 présentées par alternance, champ-contrechamp entre le fils et sa mère d'un côté, puis entre Ana et John de l'autre côté. Et les premières affaires que prend Ana dans la séquence 3, quand elle est censée prendre pour Pilar l'essentiel dont une femme maltraitée a besoin pour vivre en dehors de son foyer, ce sont les jouets de l'enfant. Cependant, quand Pilar décide de commencer une nouvelle vie (séquence 48), l'enfant est endormi comme au début du film, marginalisé et, de ce fait, sans capacité à influencer négativement. D'une manière significative, les adieux

²⁴⁶ "es mi marido, el padre de mi hijo y me quiere"

²⁴⁷ Beauvoir (de), Simone, t.2, op. cit. p. 384.

de la mère et de son fils ne sont pas montrés, comme si, en fait, ils n'avaient pas lieu, pour éviter que l'aspect larmoyant d'un moment ne trouble la libération de Pilar.

Le récit « rachète » en quelque sorte le petit Juan de sa complicité avec Antonio : dans la séquence 30, l'enfant « se réveille » de ce long sommeil qui se prolonge depuis la première scène. Il a l'occasion de voir pour la première fois son père tel qu'il est, violent et hors de lui, le menaçant même, lui. Il se réfugie alors dans les bras de sa mère. Auparavant déjà, nous avons assisté à une scène de communication-éducation avec Pilar (séquence 28), dans laquelle elle éveillait sa sensibilité en lui parlant d'un tableau, celui d'*Orphée et Eurydice*. L'espoir existe par conséquent pour lui et nous pouvons prévoir qu'il ne ressemblera pas à son père. Néanmoins, le dénouement le place dans une situation qui, déjà peu satisfaisante pour lui, insiste sur le caractère encombrant de sa présence pour sa mère, présence incompatible avec ses espérances de libération et d'auto-identification de celle-ci : le décisif « j'ai besoin de me voir²⁴⁸ » qu'elle prononce devant sa sœur.

Et, au cas où il subsisterait chez la spectatrice la plus conservatrice, des doutes quant au discernement de Pilar lorsqu'elle se sépare de son fils, une séquence antérieure (séquence 43) « démasque » les mères-victimes car,

« certaines mères, pour compenser le vide de leur cœur et se punir d'une hostilité qu'elles ne veulent pas s'avouer, se font les esclaves de leur progéniture ; elles cultivent indéfiniment une anxiété morbide, elles ne supportent pas que l'enfant s'éloigne d'elles ; elles renoncent à tout plaisir, à toute vie personnelle, ce qui leur permet d'emprunter une figure de victime.²⁴⁹ »

Pilar reproche à sa propre mère d'avoir supporté un mari qui lui rendait la vie impossible et celle-ci lui répond qu'elle a tout supporté pour ses filles. Loin de s'attendrir ou d'accepter la responsabilité de la souffrance maternelle comme un fardeau, Pilar lui réplique, d'une manière rapide et catégorique : « *C'est faux, maman, tu as supporté pour toi, pas pour nous²⁵⁰* », l'accusant de ne pas avoir cherché le meilleur pour ses filles, mais d'avoir cultivé (et de cultiver) son image de victime héroïque face à la société.

²⁴⁸ «necesito verme»

²⁴⁹ Beauvoir (de), Simone, t.2, op. cit. p. 370.

²⁵⁰ «eso es mentira, mamá; aguantaste por ti, no por nosotras»

Patricia, de *Flores de otro mundo*, est présentée au début sur un plan général avec ses amies dominicaines. Mais, la présentation individuelle du personnage se fait par le biais d'une photo en premier plan de ses deux enfants (séquence 1), spécialement opportune d'un point de vue narratif, puisque ceux-ci sont le moteur et l'explication des actes de leur mère. L'histoire de Patricia qui n'est pas montrée et que celle-ci raconte à Milady, est très commune et le spectateur est capable de reconstituer le non-dit. Les pénuries dans son pays d'origine poussent une Sud-américaine à venir en Espagne, pays où elle croit qu'elle pourra gagner assez d'argent pour l'envoyer à sa famille, pour la nourrir, ce qui l'oblige à laisser ses enfants avec la grand-mère. Pendant plusieurs années, elle vit dans la crainte que produit une situation illégale et réalise des tâches mal payées et épuisantes, dans l'espoir d'obtenir une carte de séjour qui lui permette de retrouver ses enfants. La sensation de se sentir exploitée sans atteindre son but la pousse à se lancer dans l'aventure incertaine de la « caravane des femmes », ce qui indique qu'elle est prête à littéralement se donner comme épouse à condition de mettre fin à cette situation. C'est ainsi que dès la « pré-histoire » du film, Patricia incarne la capacité de lutte et de sacrifice caractéristique des mères les plus intensément dévouées pour le bien-être de leurs enfants.

Cependant, il y a des lignes rouges que Patricia n'est pas disposée à dépasser. Tout d'abord, elle n'accepte pas le premier venu prêt à profiter d'elle dans une relation purement sexuelle (séquence 4). Elle cherche et choisit un homme timide et sincère qui comprend sa situation et ne la leurre pas au sujet de la vie qui l'attend dans le village, c'est-à-dire un homme avec qui il est possible de signer un accord de cohabitation juste. En second lieu, même si elle assume les devoirs propres à la vie rurale, fait son travail et traite correctement – et parfois même affectueusement – la mère de Damián, elle n'est pas disposée à renoncer à sa dignité et à tolérer que sa belle-mère lui impose ses habitudes. C'est pourquoi elle tient à baigner ses enfants tous les jours et, surtout, elle affronte sa belle-mère en défendant le droit d'être hospitalière et d'ouvrir les portes de sa maison à sa famille et à ses amies. A aucun moment, elle ne se soumet ce qui, pour la réalisatrice, serait la porte de l'exploitation. Tout au plus elle se contrôle, mais elle ne se soumet pas, comme le révèle l'importante séquence 38 b : après avoir pris congé de ses amies et de Milady, Patricia pénètre dans la maison et commence à débarrasser les tasses utilisées sur la table, nous rappelant qu'elle est la première

à s'occuper des tâches domestiques. Elle trouve une ambiance fruste, avec une Gregoria dont l'attitude vise à intimider Damián car « *son fils lui doit la vie ; que doit-il à cette femme qu'hier encore il ignorait*²⁵¹? », une Gregoria qui « *oppose à toutes ses innovations le passé, la coutume qui condamnent la présence même de l'intruse*.²⁵² » La belle-mère manifeste ainsi tout de suite son désir de ne plus revoir « ces femmes » – les Dominicaines – et Patricia réplique avec force, en lui assurant « *qu'elles trouveront toujours de quoi se nourrir chez elle*²⁵³ » et affirme, presque en criant, qu'elle ne comprend pas pourquoi elle doit supporter son hostilité alors qu'elle remplit toutes les tâches qui lui sont assignées. C'est à ce moment-là qu'apparaît Janay qui traverse la cuisine, apeurée, au milieu de la dispute pour aller chercher un fruit. La caméra la suit avec un plan panoramique, en même temps que se produit un silence dense, ce qui marque l'importance du personnage dans l'esprit de Patricia puisque celle-ci change d'attitude ou, du moins, nuance son comportement. Elle arrête de crier, d'affronter sa belle-mère, mais ne renonce pas à parler, à demander des explications, même avec un implorant « *s'il vous plaît*²⁵⁴ » répété plusieurs fois. Elle se rend compte qu'elle doit veiller à l'avenir de ses enfants et contient sa colère, mais elle ne se tait pas ni ne consent, ce qui aurait supposé le triomphe de Gregoria dans sa prétention à la rabaisser à la condition de domestique. Le prix en sera la réponse de son mari. Silencieux, voire humilié au début, il aurait pu maintenir cette attitude si Patricia s'était soumise, mais, comme éperonné par la dignité dont fait preuve son épouse, il décide d'intervenir pour faire savoir à sa mère que son épouse sera toujours à ses côtés, même si cela implique une séparation avec mère-fils²⁵⁵.

En troisième lieu, il existe une autre soumission que Patricia n'est pas prête à accepter : le chantage de son mari encore légitime, Fran. Ce dernier expose clairement ses intentions durant la scène de la cafétéria (séquence 41) et Patricia fait appel à un sentiment qui guide toujours son comportement, la décence. A la différence de la Dominicaine, Fran préfère l'argent à la décence. Patricia doit donc faire face au dilemme de toujours vivre en fonction des besoins de Fran et d'être

²⁵¹ Beauvoir (de), Simone, *t.2*, op.cit. p. 465.

²⁵² Beauvoir (de), Simone, *ibidem*

²⁵³ «nunca les faltará un plato»

²⁵⁴ «por favor»

²⁵⁵ Beauvoir (de), Simone, *t..2*, op. cit. p. 464 : « *c'est contre sa mère que l'homme le plus souvent conquiert des trophées dont elle rêvait de se parer et qu'elle ne reconnaît même pas quand il les jette à ses pieds.* »

exploitée par lui ou de dire la vérité à Damián – leur mariage n'est pas valable – et s'exposer à sa réaction. Elle choisit cette deuxième voie parce que la honte qui empêche de profiter de l'autre et la dignité qui empêche d'être l'esclave de quiconque ne doivent pas être placées en dernier lieu, passant même avant le bien-être de ses enfants. De fait, elle sait qu'en reconnaissant la nullité de son mariage, elle perdrait tous les droits acquis, se mettant donc en position de perdre son refuge pour ses enfants. La séquence 42 montre d'ailleurs l'embarras de Damián devant la confession de Patricia. Ici, la réalisatrice voudrait peut être nous montrer que les hispano-américaines ne sont pas toutes des profiteuses, comme l'a sous-entendu Aurora, et que les paysans ne sont pas tous dupes. La façon dont Damián prétend éloigner Patricia, en expulsant en connaissance de cause sa fille Janay du tracteur où il l'emmenait est révélatrice de l'état d'esprit dans lequel il se trouve. Ce détail concret est mis en relief, le tracteur étant une métaphore du foyer, pour souligner que le prix que Patricia va payer pour sa sincérité est la perte de ce foyer pour ses enfants. Mais, peu après, il se produira un dénouement heureux, quand sa belle-mère intercédera en sa faveur, notamment parce qu'elle a su gagner à sa cause en se comportant dignement et non pas en se rabaissant comme une domestique pour que Damián fasse marche arrière (séquence 46). Ainsi, le comportement du personnage, qui à tout moment a agi avec droiture, est récompensé.

A travers la filmographie d'Iciar Bollaín, Pilar (*Te doy mis ojos*), Eva (*Mataharis*) et Patricia (*Flores de otro mundo*) représentent trois aspects de « l'honnête maternité » qu'essaie de nous transmettre la réalisatrice, et qui consiste, respectivement, à être mère sans se nuire à soi-même, à renoncer au contrôle maternel sur le foyer pour faciliter la cohabitation ou à ne pas se dénaturer au nom de son instinct défensif de mère. Par contre, les mères de la génération antérieure sont dans leur ensemble des exemples à rejeter : elles représentent généralement la soumission à des modèles patriarcaux. Mais, dans ce cas, le personnage de Mariló dans *Hola, ¿estás sola?* devient inévitablement étrange et mérite que l'on s'y arrête. D'emblée, elle se fait remarquer par sa modernité, éloignée de l'immense majorité des femmes espagnoles de son temps. C'est une mère capable de partir de la maison – d'après les données du film, dans les années quatre-vingt –, abandonnant mari et fille, pour conquérir une place dans le monde du travail à Madrid. Quand elle a enfin avec sa fille la conversation

que celle-ci désirait ardemment avoir pour comprendre pourquoi elle a agi ainsi (séquence 31 c), elle obéit à des canons qu'au fond Icíar Bollaín admire. Avoir un enfant est un souhait pour la femme mais la volonté de s'accomplir professionnellement est un objectif tout aussi légitime, un désir ouvertement soutenu par la réalisatrice. Mariló a été forcée par les circonstances – sa grossesse – et par les pressions familiales à accepter un mariage sans amour. Néanmoins, quand elle en a eu l'occasion, elle a tout abandonné et elle est partie chercher son indépendance. Elle a évité le destin que la société réservait aux femmes qui se sont trouvées enceintes sans le désirer dans les années quatre-vingt. Cette attitude combative de Mariló correspond, plus ou moins, à ce que Pilar juge nécessaire dans *Te doy mis ojos*. Un détail infime du dialogue et du montage résout le « déficit moral » qu'entraîne l'abandon de sa fille, car Mariló déclare dans cette conversation que le père de Niña ne l'a pas laissé emmener la fillette à Madrid. Cette ligne de dialogue correspond, étant donné la mise en scène, à un plan « factice », clairement inséré *a posteriori*. La conversation se déroule en opposition champ-contrechamp, avec celle que l'on écoute au bord du cadrage, mais ce plan de justification du personnage est un plan moyen frontal des deux. Après, il existe la volonté d'adoucir le profil indépendant de Mariló et de ne pas l'étiqueter d'égoïste – au moins selon le cliché social – pour avoir abandonné sa fille. Et pourquoi, alors, celle qui aurait pu être une icône féminine de modernité dans une époque plutôt conservatrice est-elle noircie – annulée dans le récit – avec les stigmates de « féroce capitaliste » ?

Deux considérations peuvent nous orienter pour donner une réponse vraisemblable à cette contradiction apparente. En premier lieu, le film avec lequel débute la réalisatrice est fondé sur un récit qu'elle-même a écrit à vingt ans à peine. On peut présupposer, par conséquent, une sincérité extrême, une intention de broser le portrait de ce qu'elle connaît tel qu'elle le voit ou le sent plutôt que de créer des icônes idéologiques ou didactiques. C'est pourquoi il y a des jeunes modernes et dégourdis, une atmosphère bohème, des copains maladroits, des idéalismes romantiques, des fêtes privées, des buvettes sur la plage. Le message simple, « l'amitié est préférable aux petits copains et aux mères », émerge spontanément du récit et n'a pas besoin de personnages complexes qui incarneraient de grands concepts. Le personnage de la mère apparaît tantôt comme une absence – dans le cas de Trini –, tantôt comme un personnage

distant et puissant – dans le cas de Niña –. Ce second personnage maternel n'est, néanmoins, pas présentée non plus comme une femme traditionnelle, dévouée, qui se soumet et apprend aux autres à se soumettre. Elle constitue un type de personnage qui, au début, peut sembler étrange à une Iciar Bollaín post-adolescente, qui en fait, finalement, une *rivale accaparatrice* pour ses « filles » y compris Trini. De fait, c'est Mariló qui séduit Pepe et c'est elle qui a le contrôle de l'argent, se définissant par un rapport de force et d'autorité vis-à-vis de ses associés. C'est aussi Mariló qui fait obstacle aux prétentions des deux jeunes femmes, même si, à la fin Niña peut tramer une petite vengeance en dérobant la recette d'une soirée. C'est par conséquent à partir de cette situation présumée de « rivale » qu'est définie la mère dans *Hola, ¿estás sola?*, Iciar Bollaín crée donc ici un personnage qui dispose de davantage de ressources, d'une plus grande habileté, d'une plus grande duplicité pour arriver à ses fins, dépassant sa fille, voire la manipulant.

Un second élément à prendre en considération serait la manière de représenter la mère de la part des réalisatrices modernes. Il existe un large éventail de « mères-sorcières », personnages aigris, superficiels, malades, manipulateurs, domptés ou sans scrupules, si l'on pense, par exemple, aux mères de *Los pasos perdidos*, *Una palabra tuya*, *Mi vida sin mí*, *Entre rojas*, *La Moños* ou à celles des films de Pilar Miró. Souvent aussi, la figure de la mère est absente et, parfois, elle est construite en contrepoint avec la figure d'un père âgé, comme dans *Para que no me olvides*, *La suerte dormida* ou *Semen, una historia de amor*. Par contre, dans *Cuando vuelvas a mi lado*, le paradigme de la rivalité entre mère et fille est évident, notamment sur le terrain de la séduction. Mais, même quand des profils maternels « avancés » ou modernes sont abordés, le conflit avec la fille apparaît généralement. Dans *A mi madre le gustan las mujeres*, la mère est pianiste et lesbienne – rien de plus éloigné d'autres modèles rétrogrades –, mais il se produit une rivalité entre la fille et la mère, au sujet de la maîtresse de cette dernière. Et quand la jeune Mar Coll débute avec un film sur les relations familiales – *Tres días con la familia* (2008), elle présente une mère étrangère, attrayante, désinvolte, sophistiquée... mais le rejet que ressent la jeune et taciturne protagoniste envers elle est manifeste : elle la tient pour une manipulatrice, incapable d'adopter une attitude honnête envers le vulnérable père-mari. Par conséquent, dans l'imaginaire collectif des réalisatrices, la mère est soit

un fardeau car « elle n'accepte pas que sa fille devienne vraiment un double, un substitut d'elle-même et qu'il lui est encore plus intolérable qu'elle s'affirme franchement comme une autre », soit une rivale futée. Il est intéressant de noter que, dans le cinéma espagnol récent, nous trouvons les exemples les plus explicites d'harmonie ou de réconciliation entre mère et fille dans des films comme *Solas* de Benito Zambrano (1999) ou *Volver* de Pedro Almodóvar (2005), réalisés par des hommes. Et, il semblerait qu'à ses débuts, Icíar Bollaín ait mis en scène directement le second type de mère, tandis que dans les films suivants, elle a choisi le premier comme support d'un concept statique, opposé à celui qui doit marquer l'évolution de la protagoniste. Par statique, nous entendons, sans évolution possible, qui s'intègre de manière figée dans les structures traditionnelles qui, bien entendu, prétendent à la fois maintenir et conserver à la fois l'éducation des filles par la soumission de ces mêmes structures.

La mère de Pilar affirme devant sa fille dans la dernière scène du cimetière (séquence 43) « qu'elle n'a pas su mieux faire²⁵⁶ » et défie sa fille de savoir gérer les aspects où elle a échoué elle-même : « essaie, toi de mieux faire.²⁵⁷ »

« Dans cette dernière phrase on peut écouter la capitulation d'une mère qui finit par renoncer à ce que sa fille suive ses pas, mais en même temps, cela ressemble à un défi, comme si elle mettait sa fille à l'épreuve.²⁵⁸ »

C'est une façon de transmettre le relais et la réalisatrice espère que les femmes de sa génération ne commettront pas, en tant que femmes et en tant que mères, les mêmes erreurs que leurs mères qui, elles, se pliaient à la morale patriarcale à laquelle *Mariló s'était aussi soumise*, en se pliant au modèle capitaliste. De fait, la fin de *Hola, ¿estás sola?* met en lumière ce message lorsque Trini exprime son désir d'être mère, le justifiant comme un manque. Implicitement, cette fin renvoie à une responsabilité qui s'impose aux femmes de cette génération : rompre la chaîne du fatalisme qui, comme le dénonça Simone de Beauvoir²⁵⁹, pousse les mères malheureuses à perpétuer leur malchance chez leurs filles, en les éduquant selon ces mêmes règles qui les avaient fait souffrir.

²⁵⁶ “no supo hacerlo mejor”

²⁵⁷ “Inténtalo tú”

²⁵⁸ Thibaudeau, Pascale, op.cit. p. 244: “En la última frase se puede oír la capitulación de una madre que acaba renunciando a que su hija siga sus pasos, pero también suena a desafío, como si pusiera a su hija a prueba.”

²⁵⁹ Voir le commentaire dans la partie A.1

B. Le règne domestique

Quand le récit cinématographique d'Icíar Bollaín se déroule dans une réalité moderne donc actuelle, l'indépendance de la femme est moins menacée par l'homme, contrairement à sa libération vis-à-vis de subtiles contraintes sociales qui, finalement, renvoient à un ordre masculin. Dans *Mataharis*, Eva, épouse et mère de deux enfants en bas âge dans *Mataharis*, doit affronter l'obligation de concilier correctement la vie domestique et le travail. Elle se heurte, d'un côté, à un facteur externe, la tendance de l'homme à s'esquiver dès qu'il y a des urgences domestiques et, en général, à subordonner la vie domestique à son travail et à ses goûts, mais aussi à une impulsion interne consistant à assumer le commandement au foyer et à prétendre que tout se fasse comme elle le veut dans son domaine. De ce fait, « *son attitude à l'égard de son foyer est commandée par cette même dialectique qui définit généralement sa condition : elle prend en se faisant proie, elle se libère en abdiquant.*²⁶⁰ » Le premier aspect a été décrit dans la deuxième partie (1.C), même si dans *Mataharis*, le personnage du mari, Iñaki, est un homme raisonnablement compréhensif voulant assumer un rôle dans le foyer et attentif à ses enfants, celui-ci ne demande qu'à mieux faire à condition d'être, peut-être légèrement poussé ou sollicité avec plus d'assiduité. Cette bonne volonté se heurte, dans une certaine mesure, au contrôle du foyer qu'Eva prétend exercer, volonté dans laquelle nous pouvons reconnaître le besoin de se démontrer à elle-même que son travail n'implique pas un affaiblissement de sa compétence domestique.

Une telle attitude, associée à un sentiment de culpabilité, a déjà été décrite dix ans auparavant par l'amie de la réalisatrice, Chus Gutiérrez dans une des histoires qui tressaient le film *Insomnio*. Dans ce film également, nous trouvons la mère d'un petit bébé qui délègue à son partenaire d'abord et à une voisine ensuite le soin du nouveau-né. Cette attitude est due au fait qu'elle ne peut pas s'absenter de son travail dans une maison de production de télévision au risque de perdre une importante opportunité de promotion mais le sentiment de ne pas s'occuper de sa fille ne cessera de la poursuivre. Parmi les causes de ce sentiment de culpabilité, nous pouvons reconnaître la pression sociale – qui n'a même pas besoin d'être explicitée – attribuant à la mère la responsabilité de s'occuper de son nouveau-né durant ses premiers mois de vie, le contraire impliquant une

²⁶⁰ Beauvoir (de), Simone, t.2, op. cit. p. 259.

déviations du rôle maternel traditionnel. La conséquence de cette pression pour une mère qui travaille est l'obligation de tâcher d'agir comme une « superwoman », appellation réservée à ces femmes qui concilient les deux tâches – professionnelle et familiale – sans renoncer le moins du monde à assumer l'intégralité de la charge qu'elles supposent. C'est d'ailleurs précisément ce dont Iñáqui accuse Eva lors d'une dispute (séquence 44).

La « superwoman » serait la version moderne de la « mère dévouée », plus forte et décidée, moins passive et soumise, mais tout aussi influencée par les attentes sociales qui lui imposent d'être efficace dans les deux domaines. Il n'est évidemment pas idéal, ni même recommandé, qu'une femme moderne doive se comporter comme une héroïne pour se sentir épanouie. Pourtant,

« il y a des femmes qui trouvent dans leur profession une véritable indépendance ; mais nombreuses sont celles pour qui le travail « au dehors » ne représente dans les cadres du mariage qu'une fatigue supplémentaire.²⁶¹ »

Icía Bollaín nous prévient des risques concrets qu'encourt ce genre de femme, femme active et mère. Le premier est, bien évidemment, l'angoisse vitale, de n'avoir même pas le temps de « *se couper les ongles de pied*²⁶² » comme l'avoue Eva à Carmen (séquence 37). Le second est le fait d'assumer le commandement au foyer ce qui entraîne une certaine forme d'orgueil et de domination pour ce type de femme – dont Eva est représentative –, car « *elle veut se penser irremplaçable, indispensable – dès que je ne suis pas là, tout va de travers*²⁶³ – » Elle se considère qu'elle est la seule à savoir ce qui doit être fait, à prendre les décisions importantes, à tout gérer dans la vie quotidienne et, presque comme une récompense à son dévouement et à exercer, presque comme une récompense à son dévouement, un contrôle absolu sur la vie des autres membres de la famille.

Dans la séquence 3 de *Mataharis*, Eva s'occupe des préparatifs dans son foyer pour pouvoir partir et réaliser son travail d'enquête. Il est facile de deviner, par le biais de plans rapides, le profil de la protagoniste, femme au foyer doublée d'une femme active. Ses actions concrètes sont triviales : sortir les aliments du frigidaire, les mettre dans le micro-ondes et ouvrir le robinet de la baignoire.

²⁶¹ Beauvoir (de), Simone, *t.2*, op. cit. p. 325.

²⁶² "cortarse las uñas de los pies"

²⁶³ Ibidem p. 409.

Iñaqui, qui arrive à ce moment-là n'est-il donc pas capable de faire tout cela ? Eva lui donne rapidement des instructions, sur le biberon du bébé et le dîner de la petite – son dynamisme contrastant fortement avec la passivité de son mari –, mais elles sont élémentaires et la dernière, « *ne remplis pas trop la baignoire* » semble s'adresser à un niais. De fait, ils échangent un sourire qui signifie que peut-être toutes ces instructions ne sont pas nécessaires, qu'il n'est pas niais et qu'il peut faire tout cela par lui-même. Ce qui donne à penser au spectateur que, derrière cette mise en scène de la « *superwoman* » à l'action, il y a quelque chose de plus profond que la simple critique sociale de cette situation, des attentes qui l'obligent à redoubler d'énergie. Il est évident qu'elle-même est responsable de son angoisse car elle ne peut ou ne veut pas faire confiance à son compagnon qui peut partager les tâches avec elle. Cet exemple reflète la cohérence des prises de positions de la réalisatrice qui considère que la femme est libre et que cette liberté est avant tout celle de pouvoir faire des choix.

Enfin, juste avant de partir, Eva donne à son mari des dépliants sur l'achat de logements. Plus tard (séquence 44), nous saurons qu'Iñaqui ne partage pas la décision de sa femme d'acheter une maison ou, tout au moins, qu'il ne la considère pas comme une urgence, et qu'il accuse Eva de prendre les décisions unilatéralement. Il n'est en réalité pas facile de répliquer ou de s'opposer à une personne qui passe sa journée à courir de tâche en tâche. C'est comme si elle jouissait d'un privilège moral et pouvait toujours exhiber ses angoisses comme un mérite. Ici, notamment, cette décision relève du domaine du foyer qui est le sien propre, ainsi doit-elle se sentir spécialement légitimée pour la prendre, indépendamment de l'avis de son conjoint car « *elle joue la rupture mais finalement demeure près de l'homme qui la fait souffrir.*²⁶⁴ » Par conséquent, il existerait un statut privilégié qui serait apprécié au sein du foyer pour la mère-femme active, auquel celle-ci n'est pas prête à renoncer. Si ce statut est ignoré, nous pouvons être légèrement surpris que, devant la bonne disposition d'Iñaqui dans cette séquence 44 pour la soutenir dans les tâches ménagères et, tout en reconnaissant que le labeur de son mari n'est pas aussi parfait, elle affirme que celui-ci peut l'aider. Néanmoins, elle se montre amèrement critique, accusatrice, presque humiliante. La meilleure façon d'obtenir la collaboration d'Iñaqui ce n'est pas de lui rappeler ce qu'il ne sait pas faire, il pourrait y avoir des façons pratiques

²⁶⁴ Beauvoir (de), Simone, t.2, op. cit. p. 493.

de reconduire cette discussion de sorte qu'ils arrivent à un accord qui soulagerait l'épuisement d'Eva. Mais ceci impliquerait une coresponsabilité inenvisageable, dans le fond du subconscient d'Eva. Si elle ne le désire pas, c'est parce qu'elle devrait alors renoncer à son statut de « reine du foyer ».

Ce statut présuppose également un contrôle sur tout ce qui arrive aux membres de la famille. C'est pourquoi la découverte qu'Iñiqui a un fils d'une relation antérieure est un élément qui perturbe profondément Eva. Pendant la dispute – que nous avons déjà mentionnée – de la séquence 44, elle prononce un mot étrange, sauf si l'on assume cette volonté de contrôle : « *Ce qui m'arrive, c'est que je me sens leurrée*²⁶⁵ » dit-elle. Un « leurre » n'est ni une escroquerie ni une occultation : cela signifie que quelqu'un s'investit dans quelque chose et se sent « roulé ». Qu'a-t-elle investi ? Beaucoup de temps et d'efforts consacrés aux enfants, au point de se sentir « seule » dans leur éducation et beaucoup de travail, en même temps. À travers Eva, la réalisatrice transmet le sentiment des femmes de cette génération qui se sentent leurrées²⁶⁶. Que s'attendait-elle à obtenir qu'elle n'a pas obtenu ? Le contrôle de la situation, un rôle central dans la famille et sa domination, « *de l'administration de sa demeure, elle tire sa justification sociale*.²⁶⁷ » Telle est la plainte qu'elle est sur le point de proférer : « *Et en plus, il s'avère que je me sens*²⁶⁸... » Elle ne termine pas sa phrase car Iñiqui l'interrompt, mais la fin aurait révélé jusqu'à quel point un événement inespéré, qui échappe à son contrôle, la gêne. Dans cette perspective, l'irruption d'un passé caché d'Iñiqui serait comme une déloyauté envers ses efforts pour tirer sa famille d'affaire.

Par ailleurs, son *statut* dominant impliquerait un droit implicite à envahir tous les recoins du foyer, même ceux considérés comme appartenant à son mari. C'est ainsi qu'elle inspecte l'agenda de son compagnon à deux moments différents (séquences 11 et 19), la première fois presque par hasard, la seconde intentionnellement. Elle regarde qui l'appelle sur l'écran de son téléphone portable (séquence 15) et finalement inspecte son courrier électronique (séquence 38). Toutes ces manigances pour en savoir davantage sur certains aspects de la vie de son mari pourraient être imputées à une déformation professionnelle, mais son travail lui en donne l'habileté et non pas le droit. Pourtant, elle est convaincue

²⁶⁵ “Me pasa que tengo la sensación de timo”

²⁶⁶ Interview avec Icíar Bollaín du 12 juin 2010.

²⁶⁷ Beauvoir (de), Simone, t.2, op. cit. p. 260.

²⁶⁸ “Encima me encuentro...”

qu'elle a le droit d'être informée de tout ce qu'il ne lui raconte pas, comme elle le dit dans la séquence 39 : « *Si personne ne me raconte ce qui se passe, ce sera à moi de l'apprendre toute seule.*²⁶⁹ » Pour elle, toute initiative relative à son foyer doit être soumise à son contrôle et approbation.

Comme nous l'avons déjà dit, la situation d'Iñaqui et Eva est invraisemblable parce qu'aucun couple dans leur situation ne se serait passé des services d'une nounou qui prenne soin des enfants pendant qu'ils vont travailler. Par conséquent, le personnage d'Eva semble tendre à incarner une manifestation de la féminité que l'apparente « libération » de la femme ou son entrée sur le marché du travail n'a pas surmonté : la femme maîtresse de son foyer perçu comme un terrain qui lui est propre, non seulement au sens où elle assume des responsabilités – notamment toutes celles qu'elle énumère à Iñaqui dans la séquence 44 – mais également au sens où elle y assume un pouvoir de décision et d'intervention. Observons que, dans le domaine professionnel, le comportement d'Eva envers son supérieur n'est pas spécialement digne et qu'elle ne fait preuve d'aucune fermeté, contrairement à celle exhibée devant son mari. Par conséquent, dans le cadre du travail, Eva est foncièrement soumise à la figure du pouvoir. Le changement dans le cadre domestique est dû au fait qu'elle se considère comme la figure du pouvoir dans son foyer.

Si une femme moderne comme Eva succombe à cette tentation de « contrôle domestique », qu'en est-il de celles qui sont des figures plus traditionnelles ? Néanmoins, la réalisatrice ressent une certaine pudeur à montrer explicitement la femme rendue esclave par le foyer, et ce parce qu'elle n'est pas défaitiste et ne se délecte pas des modèles négatifs : elle se contente d'esquisses significatives, révélatrices d'une situation librement assumée et non pas imposée. Par exemple, il y a peu d'images de Pilar dans *Te doy mis ojos* s'occupant des tâches domestiques, ou tout au moins, il n'y en a pas dont ce serait la fin en soi ou qui puissent indiquer que Pilar est attachée à l'aspect domestique. En revanche, on peut observer un détail qui révèle comment elle a intériorisé le fait que ces tâches qui lui sont propres. Après la fête d'anniversaire de son fils Juan (séquence 18), elle s'empresse de se substituer à sa sœur dans la cuisine et de la décharger de son travail. On peut chercher les raisons de son comportement dans sa reconnaissance pour l'avoir accueillie chez elle, dans un comportement destiné à

²⁶⁹ “si nadie me cuenta lo que pasa, tendré que enterarme”

s'excuser implicitement d'avoir suivi Antonio l'instant d'avant, dans le besoin aussi d'attirer l'attention d'Ana... mais aussi une manière de mettre en évidence le contraste entre le personnage attaché à sa famille et à son foyer et le personnage « émancipé ». Elle oscille entre deux pôles, deux modèles de femmes : celle qui tend naturellement à s'occuper de ce genre de tâches et celle qui ne montre pas la moindre inclination pour elles, contraste qui sera habituel entre Trini et Niña dans *Hola, ¿estás sola?*

Dans *Flores de otro mundo* aussi, le personnage de Marirrosi montre bien sa volonté de configurer le foyer et notamment dans la séquence 16 : lors de sa première visite à Alfonso, elle apporte divers bibelots et de la nourriture, pour agrémenter sa maison qu'elle qualifie en plaisantant de « grande baraque ». Une partie de sa personnalité se découvre et Marirrosi se conduit ainsi en maîtresse de maison qui pense à la décoration et à remplir le garde-manger, deux symboles du foyer : c'est un personnage qui se montre préoccupée par son environnement domestique qui constitue pour elle une valeur-refuge. La cause en est le réflexe féminin de s'installer, de se fixer dans un endroit et de le convertir en sien propre, considérant qu'il sera en quelque sorte son « territoire ». Dans le cas de Marirrosi, elle a déjà un foyer à Bilbao mais l'absence de communication avec son fils en fait un lieu vide, sans vie. C'est pourquoi, à la première occasion qui se présente à elle – lors de sa seconde visite chez Alfonso, après son séjour pendant la fête des célibataires – Marirrosi fait en sorte d'introduire des éléments lui permettant d'établir un nouveau foyer. Pour Alfonso, ces éléments sont envahissants et il les ignore aimablement, même si cela ne l'empêche pas d'attirer Marirrosi vers ses propres intérêts, ce qui peut être tenu pour une erreur de la part du personnage d'Alfonso. Etant donné qu'il essaie pendant tout le film d'établir Marirrosi dans le village, de « l'enraciner » comme ses plantes, quel meilleur début que d'accepter qu'elle laisse ses affaires chez lui de manière à ce qu'elle considère sa maison aussi comme sienne ? Son incapacité d'adaptation domine bien cruellement ici.

Parfois ce fonctionnement du foyer conduit à des caprices extrêmes, exagérés et peu raisonnables. C'est ainsi que, dans *Te doy mis ojos*, Antonio se rend un dimanche sur le chantier de la maison en construction de son frère, pour aider celui-ci (séquence 29). Pendant la pause-déjeuner, quand son frère se vante de cette construction, sa belle-sœur regrette de ne pas avoir un étage supplémentaire pour pouvoir voir un champ d'oliviers. *Combien coûteraient ces*

*travaux de rehaussement*²⁷⁰? Il s'agit là, par conséquent, d'une demande totalement disproportionnée, qui entraînerait un coût très important et doublerait pratiquement le travail que son mari et ses amis font de leurs propres mains. C'est ce que veut exprimer son mari dans sa réponse à la fois à son épouse et à son frère, Antonio. Le personnage – qui n'apparaît qu'à cette scène – montre comment une femme absorbée par la tâche de concevoir sa maison peut oublier la valeur des choses, ce que coûte chaque amélioration, et expose ses caprices, sans aucun bon sens, considérant que l'esthétique n'a rien à voir avec le coût. La grossesse avancée de cette femme, propice aux caprices, n'est pas étrangère à cette position, pas plus – bien au contraire – que cette séparation catégorique des tâches entre hommes et femmes : ni Pilar, ni sa belle-sœur ni la troisième femme qui les accompagne ne se mêlent aux travaux des trois hommes et, même si la seconde n'était pas enceinte, son attitude ne serait pas vraisemblablement pas très différente. Elles restent avec les enfants et s'occupent du barbecue, c'est-à-dire de l'alimentation de ceux qui font le travail. Par conséquent, leur distance avec le travail physique, n'est ni volontaire ni due à leur propre désir ; il s'agit d'un rôle à assumer, d'une réclusion dans le domaine du quotidien, de la préparation et de la conservation de ce dont jouiront les hommes. Ceci explique la valorisation de l'environnement où elles évoluent, leur ignorance de certaines contingences matérielles comme le coût des travaux...

La dimension territoriale, la conception de la femme maîtresse de l'espace domestique se retrouve également dans *Flores de otro mundo*, où le conflit qui affleure entre Gregoria, la mère de Damián, et Patricia est non seulement lié à l'influence sur l'homme mais est également d'une certaine façon, un conflit territorial, tout au moins du point de vue de Gregoria. C'est ainsi que, dans la séquence 6, alors que les deux femmes se trouvent dans la cuisine devant la marmite de haricots blancs, il y a un début de dispute au sujet de la façon de les cuisiner. Femme traditionnelle à outrance, Gregoria assumait un contrôle absolu sur l'espace domestique comme le prouve la séquence 5, quand elle allume la lumière de sa chambre dès qu'elle entend son fils rentrer à la maison puisque « *la mère estime qu'elle a acquis des droits sacrés par le seul fait d'enfanter ; elle n'attend pas que son fils se reconnaisse en elle pour la regarder comme sa*

²⁷⁰ “¿Cuánto costarían esas vistas?”

*créature, son bien.*²⁷¹» Cela suppose un revers pour elle de devoir partager cet espace avec une autre femme, si bien que le classique conflit entre belle-mère et belle-fille acquiert une dimension particulière, ici, devenant matière à concurrence pour la domination de l'espace domestique, une concurrence beaucoup plus agressive de la part de la belle-mère, du fait que c'est elle qui a le plus intériorisé la notion de tutelle. C'est donc encore pire pour Gregoria de voir sa cuisine occupée par Patricia et ses trois amies, qui écoutent à tue-tête une sensuelle musique caribéenne (séquence 31). Cet éloignement ou perte de contrôle est rehaussé par la position des personnages : Gregoria se voit mise à l'écart à sa propre table (séquence 34). La réalisatrice utilise un plan d'ensemble au début de la scène avec Gregoria, Damián, les deux enfants, Patricia et ses amies autour de la table en train de déjeuner. Le plan présente la table d'une manière oblique significative de telle façon que Gregoria est le personnage qui demeure au fond du champ, partiellement caché, dans un coin, contre le mur. La séquence illustre donc parfaitement la situation d'une femme âgée dépassée, sur un terrain qu'elle a toujours gouverné par l'irruption d'une belle-fille et d'autres personnes qui sont proches de cette dernière. Tous ces éléments symbolisent la marginalisation d'un personnage traditionnel et attaché aux valeurs du terroir par des personnages jeunes, désinvoltes et cosmopolites. Peu après, elle réagira en cherchant à récupérer son autorité (séquence 38 b), mais son fils la lui refuse et il ne lui restera plus qu'à rechercher la conciliation avec la nouvelle venue.

C'est dans une situation un peu similaire que se trouvent deux des personnages féminins de *Flores de otro mundo*, Aurora et Milady, au sujet du bar du village. Le personnage d'Aurora, propriétaire avec son mari, est lié à ce lieu qu'elle peut considérer comme son foyer. Comme le spectateur peut le constater dans la séquence 7, elle s'y déplace comme unique femme parmi les hommes, de sorte que sa colère due à l'apparition de Milady et toute l'attention que celle-ci suscite peut être interprétée comme une manifestation de jalousie de la part de celui qui se sent déplacé, dépossédé. Quand la jeune femme cubaine part avec Carmelo, Aurora essaie de récupérer le territoire perdu devant les clients ébahis en énumérant tous les malheurs que les étrangères peuvent attirer sur le village et surtout sur les hommes. Mais, à l'instar de Gregoria, elle doit supporter que Milady « envahisse » son territoire. Si dans la séquence 7, cette dernière reste dehors,

²⁷¹ Beauvoir (de), Simone, t.2, op. cit. p. 463.

sur la place, dans la séquence 17, en revanche, elle se déplace à l'intérieur du bar, en tant que serveuse ou aide, attirant de nouveau l'attention des hommes. L'un des clients commente que cette fille « *réjouit l'œil*²⁷² » et même le mari d'Aurora dit que c'est une bonne chose qu'elle soit là. Il ne faut donc pas s'étonner du regard haineux qu'Aurora pose sur Milady quand celle-ci se contorsionne pour sortir dans la cour, de sorte que sa robe courte la moule encore davantage. Le regard d'Aurora, regard de qui se sent dépossédé de toute son importance par un tiers, établit un fort contraste avec les regards des hommes du village. C'est pourquoi Aurora ne peut retenir sa satisfaction pendant le réveillon de Noël (séquence 48) et, dès que quelqu'un fait allusion à Milady, elle s'empresse de dire « *il est arrivé ce que j'avais prédit*.²⁷³ » De plus, elle est prête à insister sur des détails scabreux, comme, par exemple, le fait que la Cubaine n'a pas seulement abandonné un homme, mais deux... Elle tient ce genre de discours jusqu'à ce que son propre mari lui demande d'arrêter, eu égard à l'enfant. La mise en scène souligne qu'Aurora a récupéré son rôle debout et en mouvement, tandis que les autres sont assis et dînent. La réalisatrice utilise à nouveau la symbolique des corps, à travers la position du personnage d'Aurora. Après un plan général prolongé nous la suivons avec des mouvements de caméra vers l'avant et vers l'arrière ainsi que des recadrages significatifs, vers un plan de son buste en légère contre-plongée, le premier qui lui est consacré dans le film.

L'homme traditionnel accepte de bon gré que la femme s'installe au foyer. Dans le fond, l'accaparement domestique des femmes comme Gregoria ou Aurora est lié à des tâches de service et leur importance pour la préservation d'un ordre domestique établi, d'où l'inquiétude de ces femmes devant l'arrivée des Caribéennes. Ceci s'explique par le fait que l'homme est aliéné par l'idée du plaisir sexuel et cesse de valoriser leur investissement dans les tâches domestiques. Ces idées résument toutes les valeurs bourgeoises : fidélité au passé, patience, économie, prévoyance, amour de la famille, du sol natal, et ce sont les femmes qui accomplissent ces tâches domestiques parce que c'est leur rôle d'assurer le bonheur du groupe familial. Ainsi, dans *Flores de otro mundo*, le moment de plus grande extase pour Carmelo a lieu quand il voit Milady évoluer dans la cuisine (séquence 33). Son plus grand succès, celui qui ferait la preuve de sa domination, serait de pouvoir intégrer la Cubaine, voluptueuse et femme du monde, dans son

²⁷² «alegra el ojo»

²⁷³ «ha sido lo que había dicho»

foyer, de concilier d'une certaine façon le sexuel et le domestique, d'arriver à ce qu'elle règne chez lui plutôt que dans les boîtes à la mode – comme la discothèque de la séquence 23 – voire dans le bar du village (séquence 17). Par conséquent, le « règne » que l'ordre masculin réserve à la femme est principalement une prison et il ne lui permet de contrôler ce territoire que dans le but d'être servi. Ainsi, dans *Te doy mis ojos*, nous voyons Pilar enlever les assiettes et les couverts du dîner (séquence 46), jeter les restes à la poubelle et ranger les courses même si elle arrive tout juste à la maison (séquence 34) ou encore repasser (séquence 44). Par contre, Antonio se contente d'arriver et de s'affaler dans le fauteuil (séquence 28). Il reste à la porte de la cuisine (séquences 34 et 46), regardant, n'envahissant le « terrain » de Pilar que pour la harceler verbalement. C'est-à-dire qu'il veut démontrer sa force et restant à une distance qui révèle son refus de s'investir dans les tâches quotidiennes. Au contraire, son beau-frère, John, prototype d'un homme non traditionnel, participe activement aux tâches domestiques aux côtés d'Ana comme cela se voit dans la séquence 4 et comme le raconte Pilar à ses collègues dans la séquence 15.

Curieusement, le meilleur exemple de la façon dont la domination domestique dérive nécessairement vers une forme d'asservissement est offert par un personnage non traditionnel. Orpheline de mère et placée dès sa tendre enfance dans des centres d'accueil, Trini, l'une des héroïnes de *Hola, ¿estás sola?*, a idéalisé le concept de foyer et se sent heureuse en réalisant des tâches domestiques. Déjà dans la séquence 4, elle affirme son goût pour le foyer, considérant « indispensables » pour un voyage tous ses ustensiles de cuisine. Elle s'occupe de débarrasser la table pendant qu'Olaf et Niña se regardent émerveillés (séquence 27). De même, elle s'occupe de gérer l'argent et de faire les courses (séquence 28). Elle se met à étendre le linge juste avant de se disputer avec Niña qui, elle, demeure oisive (séquence 29) et elle s'empresse de prendre le balai pour balayer les bris du verre cassé (séquence 40) pendant leur repas sur la côte. Même quand elle fait la connaissance de Pepe, pendant les préparatifs de ce qui est censé être une fête, la troisième phrase qu'elle lui adresse est « *Toi, tu as faim*²⁷⁴... » et elle s'empresse d'aller à la cuisine lui préparer une omelette. Ce que l'on peut constater ici, c'est que, lorsqu'une personne assume les tâches domestiques et, en plus, semble en jouir, elle se

²⁷⁴ “tú lo que tienes es hambre”

retrouve seule dans son travail et elle deviendra automatiquement une espèce de domestique, car ni Niña ni Mariló ni Pepe ne se soucieront le moindre du monde de l'aider.

C. Eduquées dans le silence et le dévouement

La grave dispute entre Pilar et sa sœur Ana à la fête nuptiale de cette dernière (séquence 25) a lieu vers le milieu du film *Te doy mis ojos* et, juste après, Pilar retourne auprès de son mari. Le déroulement de cette séquence et les arguments qui y sont présentés montrent une manipulation claire et intentionnée du spectateur, au moyen du heurt entre la raison et l'émotion au cours duquel Pilar finit par s'imposer. En effet, Pilar s'approche d'Ana pour la féliciter pour l'organisation de la cérémonie mais Ana est fâchée à cause de la présence d'Antonio. Pilar lui confesse timidement qu'elle regagne le foyer conjugal et Ana considère que c'est de l'inconscience de sa part. Pilar va réagir avec virulence, refusant à sa sœur le droit de lui reprocher cette prise de décision et contrattaquant en lui reprochant son absence quand leur père était malade alors qu'Ana était loin à l'étranger. Pourquoi placer automatiquement le spectateur du côté de Pilar ? En partie à cause de l'agressivité mise par Ana pour défendre ses arguments, à cause de sa façon de traiter Pilar comme une petite fille qui ne comprendrait que quand on lui parle en criant. À ce stade du film, Pilar a déjà pris confiance en elle-même ; d'une certaine façon elle a « mûri », au moins jusqu'à un état de rébellion adolescente contre l'ordre familial établi. Par ailleurs, il est très facile d'être d'accord avec sa réplique, dans laquelle elle demande simplement que soit reconnue son indépendance et sa capacité à décider. Mais l'argument décisif qui fait que le spectateur prend plutôt parti pour Pilar, c'est le souvenir d'une époque révolue, dans laquelle elle prenait soin de son père tandis qu'Ana était à l'étranger. Le spectateur ressent immédiatement de la sympathie pour quelqu'un qui reste pour affronter les problèmes et, au contraire, de l'antipathie pour quelqu'un qui disparaît, et ce courage passé de Pilar se superpose à la situation présente, écartant le danger concret que renferme la décision de retourner vivre avec Antonio, dont presque aucun spectateur, bien calé dans son fauteuil, ne se souvient.

La valorisation universelle du dévouement, plus propre à la femme qu'à l'homme, agit en arrière-plan de cette prise de position. Il était naturel, par

exemple, que ce soit la femme qui prenne en charge ses parents âgés ou des malades, principalement en raison de son assignation au domaine domestique. Cependant, la réalisatrice, une fois la prise de position passée, une fois que le dénouement a eu lieu et que tous les pièges émotionnels ont été démasqués, envoie un message clair sur le dévouement, au moins dans sa conception traditionnelle. Il équivaut au sacrifice de la femme, à son propre renoncement et, par conséquent, il est négatif car, comme l'écrit Sophie Tolstoï :

« Je suis tellement habituée à vivre une vie qui n'est pas la mienne, mais celle de L. et des enfants, que le jour où je n'ai rien fait pour eux, ou dans leur sillage, je me sens mal à l'aise et vide.²⁷⁵ »

Parce que l'analyse rationnelle – qu'il est presque impossible de faire avec l'effet immédiat de la scène, mais qui arrive plus tard, quand les conséquences sont palpables – nous dit que le fait de rester s'occuper d'un père qui rendait la vie impossible à sa mère l'a incitée à intérioriser la soumission conjugale au mari. C'est à ce moment-là qu'elle a appris à tout supporter au nom du lien conjugal et à trouver naturelle la réclusion au foyer et dans l'ambiance familiale. En résumé, c'est là qu'a commencé à se forger sa condition de victime. En revanche, Ana, elle, apparemment non solidaire, est celle qui part et laisse Pilar « avaler des couleuvres²⁷⁶ », voyage à l'étranger, élargit ses horizons, mûrit, se débrouille toute seule, consolide son estime de soi, et surtout, reste en dehors de l'influence familiale malsaine. L'opposition se manifeste ici clairement entre le bastion familial et l'absence de frontières, le premier apparaissant comme un noyau fermé, la seconde comme une ouverture sociale et mentale. De toute évidence, la réalisatrice ne peut s'opposer à l'attention logiquement portée à celui qui en a besoin. L'obligation assumée par Pilar de rester recluse dans un monde restreint ou devoir s'occuper de son père à cause de la pression sociale dont souffrent les femmes, qui sont en charge des malades de la famille, font que Pilar rejette petit à petit cette éducation avec laquelle Ana avait déjà pris ses distances. Comme cela a déjà été mentionné, l'ouverture entraîne toujours l'intériorisation de la justice et de l'égalité, tandis que les relations fermées finissent par signifier hiérarchie et soumission.

²⁷⁵ Tolstoï, Sophie, *Journal intime*, Paris, Editions Albin Michel, 2010, p. 169.

²⁷⁶ "se comiera los marrones"

La valorisation de l'expérience vécue agit aussi sur le spectateur. La raison doit-elle se taire face à l'expérience ? À la différence d'Ana, Pilar a connu « l'enfer » du foyer paternel – le dévouement –, « l'amour » d'Antonio, la maternité. Tout ceci l'amène-t-elle à mieux analyser sa situation et lui donne-t-il le droit de demander à Ana, pour qui « *tout a été très facile*²⁷⁷ » de se taire ? Le dévouement, l'amour et la maternité, concepts idéalisés par la morale masculine et le cinéma classique lui-même sont en réalité des distorsions de l'entendement, des obstacles qui aveuglent une vision logique... toutes choses qu'Ana représente. Ce qui, en revanche, est certain, c'est que cette dernière essaie d'imposer sa vision logique à travers une hiérarchie qui, en quelque sorte, ressemble à celle qu'imposaient leurs parents sur Pilar. De fait, Ana est la famille de Pilar mais c'est quand, dans l'avant-dernière scène, elle offre son aide à Pilar sans essayer de s'imposer, quand elle se comporte plus comme une amie que comme une sœur, qu'elle est de nouveau acceptée et que son aide – prendre Juan en charge – sera efficace. Cependant, tant qu'elle se comporte comme une sœur, même pleine de logique, même en possession d'une raison que Pilar ferait mieux d'écouter, sa conduite est teintée d'une nuance désagréable d'autorité. Aucune solution ne peut venir de la sœur, mais de l'amie, en revanche, oui. La solution pour Pilar ne peut venir de rien qui soit assimilé à la famille. Par conséquent, la déclaration d'émancipation de Pilar face au pouvoir familial – qui sera complétée quand elle affrontera sa mère dans la séquence 43 – a son versant positif puis devient presque une démarche nécessaire pour s'affranchir du lien conjugal. Et, dans la mesure où le spectateur s'est identifié à Ana, dans la mesure où il aurait aimé conduire Pilar sur « le droit chemin » sans tenir compte de son approbation, il est aussi interpellé sur la façon correcte d'aider quelqu'un qui souffre d'un traumatisme : l'aider à prendre une décision – comme en réalité Rosa le fait avec Pilar – et ne pas décider à sa place.

Nous reconnaissons dans la figure de la mère, la cause première du sens du dévouement qui caractérise Pilar. L'accusation de cette dernière dans la séquence 43, quand elle reproche à sa mère d'avoir supporté un mauvais mari, met en évidence le fait que de cultiver une certaine image héroïque, dévouée, qui éveille la sympathie et la pitié d'autrui, pourrait être un stimulant qui pousse les femmes traditionnelles à supporter des situations humiliantes. C'est une image qui, de fait,

²⁷⁷ "todo ha resultado muy fácil"

a été louée par le cinéma classique de tous les continents. Mais cela renvoie aussi à l'idée que les enfants voient la souffrance et la violence autour d'eux et grandissent, dans ce cas-là, avec des modèles qui n'engendrent que de la violence. Les filles – comme dans le cas de Pilar – grandissent avec un modèle féminin conjugal soumis et souffrant et les fils – probablement Antonio – avec un modèle masculin agressif. Tout le film agit d'une certaine façon comme une plaidoirie contre la compassion, sentiment qui finalement ne libère pas celui qui en est l'objet, mais, à travers la reconnaissance de son attitude, le stimule à y demeurer et non à chercher un changement qui permette d'en finir avec cette situation. Si la mère était importante comme absente dans *Hola, ¿estás sola?*, si elle était très importante, dans *Flores de otro mundo* par exemple, comme personnage qui éduque l'homme ou comme celle qui transmet les liens et les valeurs ; le cas de la mère de Pilar et Ana, qui conforte l'idée de la condition de victime de Pilar, est différent. Et, non seulement par la dimension de dévouement ou d'endurance qu'il acquiert, mais encore, comme nous le verrons, par la dimension complémentaire de la discrétion ou le silence envers elle-même.

Il est assez singulier – voire étrange, si l'on se place du point de vue d'Ana – qu'après avoir fait irruption chez sa sœur avec son fils au milieu de la nuit, et en pantoufles, Pilar ne parle pas avec elle de ce qui arrive. Elles n'évoquent pas la maltraitance pendant la promenade de la séquence 2. Il est simplement question que Pilar reste quelque temps chez Ana. Celle-ci est surprise quand elle découvre un panorama consternant et surtout les certificats des services d'urgence chez sa sœur (séquence 3) et le regard qu'elle pose sur celle-ci dans la séquence 4 dénote la grande contrariété de celui qui découvre une victime silencieuse. Un premier plan montre Pilar et son fils, lui sur le lit et elle, rangeant des livres, puis dans le second plan, en contrechamp, Ana et John sont montrés de l'autre côté de la pièce, en train d'essuyer la vaisselle. Le silence de Pilar est l'interprétation caractérisée de la femme traditionnelle qui ne doit pas parler de ses problèmes domestiques, d'autant plus si c'est une femme maltraitée. Ceci met en relief l'aliénation de Pilar car elle ne trouve pas les mots pour en parler. En réalité, cet incipit vise à mettre en évidence, non seulement pour Ana mais encore pour le spectateur un grave problème car la victime se tait, ne proteste pas et ne se plaint pas. Quand Ana dit à Pilar qu'elle est au courant de son drame et lui propose de l'aider (séquence 6), Pilar manifeste dans sa réponse qu'elle a intériorisé la

morale perverse de la discrétion et de la réclusion au foyer : « *Je ne veux pas te déranger chez... De quoi je vais vivre?... cela fait des années que je ne travaille pas.*²⁷⁸» Elle est incapable d'avoir une initiative qui la sorte de sa passivité, incapable de demander de l'aide. Les femmes maltraitées ont d'énormes difficultés pour reprendre en main leur vie à cause d'un problème d'estime de soi, qui les fige, mais Icíar Bollaín n'en parle pas dans son film. Elle met essentiellement en parallèle la Pilar timide et silencieuse du début avec la Pilar décidée et capable de demander de l'aide à la fin, si bien que l'un des grands progrès du personnage est d'avoir surmonté la passivité inculquée pour partager, et de réussir à communiquer, à mettre des mots sur son mal-être. Il est déjà assez significatif qu'Ana tâche d'avoir cette conversation avec Pilar en marge de leur mère dont elles se sont séparées au cimetière. Il serait possible de penser que c'est pour ne pas l'inquiéter ou parce qu'elle sait sa réaction. Mais c'est dans la séquence 12 que le modèle de discrétion que Pilar adopte apparaît clairement. Face à la volonté d'Ana de révéler la vérité, de la proclamer pour que Pilar réagisse, la mère s'entête à faire tout le contraire. Elle détourne le visage comme quelqu'un qui apprendrait une nouvelle à son insu, réclame pour Pilar le droit à décider – comme si elle pouvait le faire à ce moment-là ! –, essaie d'interrompre le torrent verbal d'Ana en faisant le geste de partir avec la robe et lui demande, en criant aussi, de se taire car « *mère passionnée ou mère hostile, l'indépendance de l'enfant ruine ses espoirs. Elle est doublement jalouse : du monde qui lui prend sa fille, de sa fille qui en conquérant une part du monde la lui vole.*²⁷⁹» De nouveau, la réalisatrice joue avec l'émotionnel et le rationnel, obligeant Ana à se montrer trop agressive, plus encore quand un regard de Pilar sur sa sœur révèle jusqu'à quel point elle se sent mal à l'aise en écoutant le récit de son malheur à voix haute. Ainsi, pour le spectateur, le personnage de la mère devient un personnage positif et celui de la sœur, Ana, négatif. Icíar Bollaín utilise constamment un jeu qui consiste à mettre le spectateur face à des situations afin qu'il prenne partie et, par la suite, elle lui montre qu'il s'est trompé. La réalisatrice oppose ainsi une rhétorique subtile et individuelle à une rhétorique imprégnée de stéréotypes. La discrétion, tout comme le dévouement, jouit de la considération sociale de la vertu et on admire celui qui est capable de préserver son intimité et de ne pas ébruiter ses problèmes. L'un des buts de ce film est d'en finir avec ces mythes pour que

²⁷⁸ "No quiero molestarte en casa... ¿de qué voy a vivir?... hace siglos que no trabajo"

²⁷⁹ Beauvoir (de), Simone, t.2, op. cit. p. 376.

personne ne croie que la victime est meilleure ou qu'elle sera mieux vue pour avoir tu sa souffrance. Le dénouement de la scène, d'abord avec la « défenestration » de la robe de mariée et, ensuite, avec le refus de Pilar d'être touchée par sa mère, révèle le désir ou le besoin de Pilar de rompre ce lien avec sa mère, de surmonter l'éducation reçue qui est en train de la détruire au niveau personnel.

Il est clair, de ce fait, que le concept traditionnel de « femme » exige qu'elle se taise, qu'elle soit discrète et qu'elle ne se plaigne pas. Néanmoins, il suppose aussi qu'elle soit belle, admirable et, de ce fait, être le réceptacle du regard d'autrui est, pour elle, un attrait puissant. De cette conjoncture entre beauté et discrétion va surgir la meilleure métaphore pour décrire la femme comme une œuvre d'art tel un tableau ou une sculpture aussi agréable pour les yeux du spectateur et beauté passive. Le regard se porte sur tous les signes et symboles qui parsèment, balisent les films d'Icía Bollaín.

III. L'EXALTATION DE L'IMAGE

A. La femme comme œuvre d'art. L'érotisme du regard.

Un bon exemple du jeu sur les regards et de la transformation de la femme en œuvre d'art que nous venons d'évoquer nous est donné par la séquence 36 de *Te doy mis ojos* : Antonio se décide à accéder à un territoire qui lui est étranger, l'église-musée de Santo Tomé. Les derniers mots de la séquence antérieure, de son psychologue, sont comme un défi : « *Comment peut-on savoir ce que pense l'autre à tout moment... ou ce dont il rêve²⁸⁰?* » Venir sur le lieu de travail de son épouse, ce travail auquel elle se rend chaque jour tout en obtenant un profit minimum – donc, de manière incompréhensible pour lui –, semble nécessaire pour pénétrer dans son intimité. La démarche dégingandée d'Antonio, qui ne jette qu'un bref coup d'œil sur la richesse culturelle qui est accumulée dans cet endroit, son regard étranger à tout cela, révèlent que c'est la première fois qu'il se trouve dans ces lieux et visite un musée. Un plan le montre rapetissé dans une salle énorme... et vide. Alors que, dans la salle contiguë, Pilar explique le sens d'un tableau, projeté en diapositive sur le mur, à un groupe relativement important. Sur un plan

²⁸⁰ « ¿cómo se puede saber lo que piensa el otro en cada momento... a lo que sueña? »

d'ensemble, Comme l'a écrit Pascale Thibaudeau, il faut souligner que « *la mise en scène positionne Pilar devant le mur où est projetée la diapositive de Danaé ce qui veut dire que la silhouette se confond visuellement avec le tableau qui se superpose sur le corps de Pilar. Cet effet produit une espèce de fondu enchaîné profilmique.*²⁸¹ » Face à Pilar se trouvent les visiteurs du musée avec la lumière du projecteur dans un coin. Ce projecteur et le mur sur lequel l'image se détache sont les pôles de lumière, les spectateurs et Pilar se trouvant au milieu. Pilar est placée dans un coin du champ avec l'image projetée sur un bord du cadrage fait que le poids de la composition de ce plan correspond au public situé dans la pénombre. Cela permet d'annoncer dans ce plan l'importance, pour Pilar, de qui observe et le fait qu'Antonio entre dans le champ, s'unissant à l'activité des spectateurs et se dirige vers le fond du groupe, anonyme, presque comme un espion montre qu'Antonio accède à un terrain « privé » de Pilar : c'est *l'homme* incarné dans ce personnage primitif qui visite la source secrète du désir de la *femme*, aussi étrangère pour lui que l'est l'église pour Antonio. Il se produit une espèce de couplage topologique qui oppose le lieu de la frustration (celui où se trouve Antonio) et le lieu du désir (le plan où Pilar apparaît offerte aux yeux de tous).

Pilar narre le sens du tableau et son histoire. Jupiter, converti en « poudre d'or », s'introduit dans la chambre où la belle Danaé a été enfermée par son père. Pilar décrit les connotations érotiques, la nudité de Danaé et sa pose explicitement sexuelle. Le projecteur projette l'ombre de Pilar sur le tableau pendant qu'elle parle : d'abord, elle se trouve juxtaposée sur la partie de la tête de Danaé, puis elle se déplace vers ses jambes. « *La projection du mythe de Danaé sur le visage de Pilar se produit d'une manière littérale et pas seulement métaphorique.*²⁸² » Puis des contrechamps des spectateurs, très attentifs aux explications de Pilar, sont insérés. L'un d'eux l'interpelle, étant d'accord sur les sens érotiques, demandant à Pilar d'interpréter les désirs de Danaé, comme si le personnage filmique pouvait agir comme porte-parole du personnage du tableau. Face à la singularité du dispositif Pilar-Danaé sous la lumière, les spectateurs – pour la plupart des jeunes à l'aspect décontracté, bohème – ressemblent à un groupe anonyme dans

²⁸¹ Thibaudeau, Pascale, op.cit. p. 234: “*La puesta en escena coloca a Pilar delante del muro en el que se proyecta la diapositiva del cuadro, es decir que su silueta se confunde visualmente con el cuadro que se superpone sobre su cuerpo, realizando así una suerte de fundido encadenado profilmico.*”

²⁸² Thibaudeau, Pascale, ibidem: “*La proyección del mito de Danae en la figura de Pilar se produce de una manera literal y no solamente metafórica.*”

l'ombre. Elle répond avec désinvolture et avec esprit, provoquant des rires, assumant le premier rôle qui, en fait, reviendrait au tableau. La réalisatrice insère également des plans d'Antonio qui inspecte d'abord le groupe et ensuite se concentre sur Pilar, alarmé de constater le ton des questions et des réponses. Pilar résume dans l'histoire du tableau la survie de la féminité : « *Certains voulurent l'avoir très près d'eux, d'autres voulurent l'enfermer à clé*²⁸³... », phrase sur laquelle on insère le plan rapproché plus catégorique d'Antonio, de face, sec... presque menaçant, « ...il exista un roi qui voulut brûler le tableau, mais celui-ci survécut pour arriver jusqu'à nous et être à la vue de tout le monde²⁸⁴ ». Ici, la position de Pilar par rapport au tableau devient définitivement révélatrice du sens de la scène. Après avoir incliné la tête comme Danaé, elle cesse de se placer latéralement, elle cesse d'expliquer le tableau et, se tournant vers lui, se place juste au centre, cachant les hanches du personnage. Elle assume sa sexualité, faisant coïncider cette attitude avec les derniers mots « *à la vue de tout le monde*²⁸⁵ » tout en projetant également son ombre sur le tableau ou « *lui faisant de l'ombre*²⁸⁶ ».

De ce fait, il est clair que la scène n'est pas simplement une description de la tâche de Pilar à l'église, mais aussi l'expression d'un acte érotique. Le plaisir de Danaé est le plaisir de Pilar : le plaisir de parler avec culture et assurance, d'expliquer une œuvre d'art jusqu'à assumer l'attention qui lui reviendrait ... ; *le plaisir d'être regardée et admirée par les spectateurs, d'appartenir à tous et à personne*²⁸⁷. L'énergique scène sexuelle des deux protagonistes (séquence 23) demeure toujours dans notre mémoire. Ce nouveau plaisir est proposé comme base de la *sexualité féminine*, discrète et sans ostentation, mais en même temps, ouverte au spectateur, étrangère à l'homme, douce et appuyée sur le regard, exposée et, par conséquent, en franche opposition avec la sexualité masculine, violente et exclusive, prédatrice, organisée autour du coït, ostentatrice et, en même temps, refermée sur un espace privé.

²⁸³ "algunos quisieron tenerla muy cerca, otros quisieron encerrarla bajo llave..."

²⁸⁴ "hubo un rey que quiso quemar el cuadro, pero sobrevivió para llegar a nuestros días y estar a la vista de todos"

²⁸⁵ "a la vista de todos"

²⁸⁶ "haciéndole sombra"

²⁸⁷ Beauvoir (de), Simone, *t.2*, op. cit. p. 414 « elle a besoin que des yeux encore plein de mystère la découvrent elle-même comme mystère ; elle n'est désirable, aimable, que si on la désire, on l'aime. »

Le tableau de *Danaé* est l'avant-dernière séquence des associations réussies entre des œuvres picturales et des états psychologiques de Pilar que propose la réalisatrice et la dernière sera la violente séquence de l'agression de Pilar par Antonio. La première de ces séquences est la séquence 7 où, quand Pilar découvre l'intérieur de l'église de Santo Tomé – comme Antonio dans la séquence 36, mais avec fascination et non avec étonnement –, église dominée, par ailleurs, par des femmes, sa sœur Ana et une autre collègue comme restauratrices, ou Rosa comme employée, elle s'arrête face à plusieurs tableaux.

« Auparavant, quand Pilar entre dans la cathédrale pour retrouver sa sœur, un travelling arrière l'accompagne tout en regardant vers le haut, impressionnée par la hauteur des nefs. Une fois de plus, une impression de fragilité se dégage et Pilar semble écrasée par la grandiose architecture ce qui renforce un panoravelling vertical qui élève la caméra bien au-dessus de la protagoniste. La plongée qui en résulte souligne la petitesse de Pilar, perdue au milieu de la nef.²⁸⁸ »

Les trois premiers tableaux présentent comme dénominateur commun de figurer des cardinaux, des personnages masculins, âgés, sévères et liés à la religion. Ils semblent tous la regarder avec rigueur : l'homme et ses schémas, la tradition, la religion, la sévérité semblent l'accuser ou se montrer à tout le moins comme des personnages imposants et oppressifs.

« Cette impression est produite par la contre-plongée avec lequel les tableaux sont centrés ainsi que le raccord du regard de Pilar qui doit lever les yeux pour les contempler. Les angles de prises de vue et le montage consacrent visuellement la domination symbolique du pouvoir masculin à travers l'institution religieuse.²⁸⁹ »

Puis, elle s'arrête devant un tableau complètement différent : une vierge triste aux yeux baissés. Elle s'identifie à cette image : une femme humble qui souffre, humble. Le titre, d'ailleurs, est révélateur : « *La Dolorosa*²⁹⁰ ». « *La mise en scène*

²⁸⁸ Thibaudeau, Pascale, op. cit. p. 238: “un travelín de retroceso la acompaña mientras avanza mirando hacia arriba, impresionando por la altura de las naves. Otra vez, desprende una impresión de fragilidad, está como aplastada por la arquitectura grandiosa, lo que refuerza un panoravelling vertical que eleva la cámara muy por encima de la protagonista. El picado que resulta de ello hace hincapié en la pequeñez de Pilar, perdida en medio de la nave.”

²⁸⁹ Thibaudeau, Pascale, op. cit. p. 235: “Los ángulos de toma de vista y el montaje consagran visualmente la dominación simbólica del poder masculino mediante la institución religiosa.”

²⁹⁰ “La douloureuse”

souligne ainsi le fort contraste entre la suffisance des personnages précédents et le visage de souffrance et l'attitude de recueillement de la Vierge.²⁹¹»

Pour qu'apparaisse clairement cette identification de Pilar avec cette Dolorosa, Ana fait irruption à ses côtés pour souligner « *c'est qu'elle est sortie de chez elle en pantoufles*²⁹² », comme la protagoniste dans la première séquence. En contre-plongée, on voit les deux sœurs avec, au centre, le personnage du tableau...penché, comme si elle regardait Pilar. Mais ce n'est pas seulement la souffrance qui se manifeste à travers le personnage du tableau qui s'applique subtilement à Pilar, mais encore sa qualité *virginale*. Elle aussi est vierge dans un certain sens puisque, soumise aux structures masculines qui l'enferment dans sa maison, dans les soins à apporter à son mari et dans le plaisir du coït, elle méconnaît la sexualité féminine, et n'a jamais ressenti le plaisir d'être admirée.

Peu après, quand pour la première fois, nous voyons Pilar dans son nouveau travail (séquence 9), elle observe fascinée les détails du tableau du Greco, *El entierro del conde de Orgaz*, le plus grand trésor de l'église de Santo Tomé. La scène débute précisément sur un plan moyen du tableau qui ne montre pas de façon significative les détails du sujet central mais des personnages angéliques, asexués, peuplant la partie supérieure du tableau. Le regard que pose Pilar sur chaque tableau tout au long du film est accompagné d'un « effet-miroir », c'est-à-dire qu'elle se retrouve représentée dans ce qu'elle observe. Ici elle semble avoir dépassé la phase de la vierge douloureuse pour entrer dans une étape encore asexuelle – dans le sens de la sexualité féminine mentionné ci-dessus – non pas réprimée, mais joyeuse et ouverte à de nouvelles expériences. Les modèles picturaux disparaissent lors du long processus de conquête d'Antonio, comme si l'attention de Pilar n'admettait plus d'autres influences ou s'était fermée aux possibilités de cette nouvelle forme de sexualité. Quand elle retourne auprès d'Antonio, une fois ce processus terminé, une fois peut-être aussi que le désenchantement au sujet de son couple s'empare d'elle, Pilar se tourne de nouveau vers l'art car « elle découvre le pouvoir de l'art, authentique moyen de libération²⁹³ ». Ce revirement se passe dans la séquence 27, chez Rosa, lorsque

²⁹¹ Thibaudeau, Pascale, ibidem: "*La puesta en escena subraya así el fuerte contraste entre la suficiencia de los personajes anteriores y la cara de sufrimiento y la actitud de recogimiento de la Virgen.*"

²⁹² "es que ha salido de casa en zapatillas"

²⁹³ Thibaudeau, Pascale, op. cit. p. 231: "*descubre el poder del arte, auténtico medio de liberación.*"

les doigts de Pilar se posent sur la couverture d'un livre d'art, illustrée par des personnages féminins dont la sexualité est explicite. Ce n'est plus seulement le regard, mais aussi le toucher qui la captive. Et c'est précisément Rosa qui lui ouvre les portes d'une nouvelle occupation, commenter des tableaux, activité qui est le sujet de la conversation dans cette scène, de sorte que vont de pair la perspective de réaliser un travail où elle sera le centre de l'attention et la découverte par Pilar du plaisir d'être admirée. Immédiatement après (séquence 28), Pilar explique à son fils un tableau d'un livre, *Orphée et Eurydice*. De nouveau un plan moyen de la peinture ouvre la scène, mais convenablement projeté sur le détail du sexe couvert d'*Eurydice*. Ensuite il y a un plan panoramique ascendant qui nous montre les visages des personnages de la peinture et le buste nu d'*Eurydice* – qui essaie de se couvrir de son bras –, de sorte que le corps en partie nu d'*Eurydice* représente – en suivant la ligne des tableaux du film – un pas de plus dans la découverte progressive de la féminité par Pilar. Par ailleurs, les explications que donne Pilar au sujet du tableau se focalisent bien sur le regard. La condition que les deux sinistres personnages de droite imposent à *Orphée* pour pouvoir ressusciter, c'est qu'il ne la regarde pas et sa dévotion pour elle est si grande qu'il est incapable de la respecter. *Eurydice* représente donc celle qu'il est impossible de ne pas regarder. Subtilement, apparaît l'idéal qui se forge dans l'esprit de Pilar, devenir quelqu'un de si irrésistible qu'il est impossible de ne pas le regarder car elle a besoin de regards la contemplant et d'oreilles écoutant ses explications. Le dénouement de l'histoire est tragique – la mort d'*Eurydice* –. Pilar, elle, entre à ce moment-là dans une phase narcissique, autant avec son fils que lorsqu'elle est au travail en train de donner des explications au public. Cependant, Pilar ne finit pas l'histoire car, précisément, quand elle explique qu'*Orphée* finit par regarder *Eurydice*, Antonio pénètre dans l'appartement. C'est le regard d'*Orphée*, et non pas la mort d'*Eurydice* qui finit son histoire. Observons aussi de quelle manière la réalisatrice manifeste, à travers la mise en scène, l'opposition entre la masculinité brute d'Antonio et une autre forme de féminité qui se révèle chez Pilar. Quand celle-ci, penchée sur le livre d'art, lui montre le tableau de *Danaé* qu'elle a choisi de commenter, Antonio recule, prostré dans un fauteuil, mais aussi à une certaine distance du livre, comme si celui-ci lui faisait peur. Il étend tout au plus le bras pour le toucher délicatement. La composition du champ tire parti de l'épuisement d'Antonio et de sa position pour suggérer qu'il se « retire » devant le

livre et qu'il n'est pas capable de l'affronter. Et de fait, il le fuit car, quand Pilar essaie de lui expliquer quel tableau elle a choisi pour un essai, Antonio se lève pour aller se coucher.

Le degré suivant dans le rapport érotisé de Pilar à l'art est le passage du contact timide avec les doigts ou de l'explication du contenu, au fait d'« être étendu sur l'art », littéralement : en signe de réconciliation, après son terrible déchaînement de colère pendant leur retour de la maison de campagne de son frère, Antonio offre un livre d'art à Pilar. Elle, qui, au début, demeurait distante et silencieuse, « fond » dès que ses doigts commencent à tourner les pages, notamment quand elle s'arrête sur *Les trois Grâces*. Antonio commence également à la caresser et Pilar commence à haleter cependant qu'une expression de plaisir apparaît sur son visage. Mais d'où vient réellement le plaisir de Pilar, des mains d'Antonio ou du toucher du livre ? La mise en scène donne l'impression qu'elle va faire l'amour avec son mari tout en pensant à « un autre ». Le cadrage « coupe » le livre qui apparaît sous le bord visuel. C'est Antonio qui semble accaparer le champ, abordant Pilar par derrière, comme un prédateur, symbolisant le caractère spectaculaire de la sexualité masculine par opposition au caractère discret de la sexualité féminine. Cependant, quand Pilar se penche sur lui, apparemment extasiée, elle s'appuie sur le livre qui apparaît de nouveau au moyen d'une correction du cadrage et « envahit » l'acte sexuel qu'envisage Antonio, s'offrant à Pilar comme une alternative de plaisir. Ce plan – conceptuellement très dense – indique la phase sexuelle dans laquelle se trouve Pilar, entre la sexualité masculine que lui offre Antonio – sexualité violente, qui exige la soumission – et la sexualité féminine – délicate, artistique – qui se concrétise dans le tableau *Les trois Grâces* et attire avec force l'attention de l'observateur. Mieux encore, Pilar se trouve entre la sexualité génitale, excitée par Antonio, et la sexualité « cérébrale », d'autant plus que c'est bien la tête et l'intelligence qui s'appuient sur le tableau.

Par ailleurs, il est évident que le choix du tableau *Les trois grâces* permet des interprétations variées et ramifiées. D'un côté, il s'agit bien de la nudité féminine sans entraves – et non pas partielle comme dans *Eurydice* –, comme si Pilar découvrait pleinement d'autres formes de plaisir en accord avec sa féminité. De même, il existe une sorte de communauté sexuelle entre les trois personnages, qui peut se comprendre comme une suggestion lesbienne, mais qui,

pour la réalisatrice, propose probablement, comme contrepoint à la sexualité coïtale fermée, une sexualité partagée, légère, joyeuse, quelque chose comme la version artistique de la sexualité en groupe qu'elle montrait dans *Hola, ¿estás sola?*, quand les deux amies « se partageaient » le Russe Olaf. Néanmoins, si cette idée est approfondie, il serait même possible d'avancer que le tableau incarne la solidarité féminine, au-delà de l'aspect sexuel, car il ne faut pas oublier que, pour Pilar, une communauté avec deux autres amies, Rosa et Lola, pourrait se substituer à son union avec Antonio. Enfin, le processus qui conduit à l'identification totale de la femme avec une œuvre d'art atteint son climax dans la séquence 36 devant *Danaé*, moment où Pilar atteint son premier « orgasme féminin » produit par le plaisir d'être admirée, orgasme qui coïncide avec l'orgasme du personnage du tableau devant l'arrivée du dieu Jupiter sous forme de « poudre d'or ». De même que Danaé fut enfermée par son père, mais réussit à contourner la restriction et connut le plaisir, de même que la féminité a enduré la répression du masculin, mais – comme l'explique Pilar – « *elle est arrivée jusqu'à nous pour être à la vue de tous*²⁹⁴ ». Et Pilar a enduré la répression de son mari. Elle a été dominée par sa sexualité agressive, mais a vu une nouvelle forme de sexualité, impossible à « cloîtrer » définitivement, se frayer un passage pour enfin se manifester.

Antonio, personnage aussi perspicace que brutal, est témoin de l'explication du tableau que fait Pilar. Pourtant, même s'il ne comprend pas bien, il détecte quelque chose d'étrange et c'est pourquoi il est si nerveux dans la scène suivante. Le passage d'une scène à l'autre est rapide et sans transition ce qui transmet une sensation de brusquerie et d'inquiétude chez Antonio lorsqu'il est au travail dans le magasin d'électroménager. De fait, ses propres mots devançant d'une fraction de seconde sa pensée et son esprit est envahi par l'image de Pilar devant *Danaé*, si bien que le montage produit un heurt entre le désir de Pilar de s'offrir à qui voudra la regarder et la volonté d'Antonio de la posséder en exclusivité. Incapable de la contacter par téléphone, malgré les menaces qu'il avait proférées quelques séquences auparavant pour cette même raison, il casse son téléphone portable en le jetant sur un plan de travail et court voir son psychologue (séquence 38). Celui-ci devine aussitôt son trouble et l'incite à parler, mais Antonio a du mal à

²⁹⁴ “ha llegado hasta aquí para estar a la vista de todos”

exprimer ses craintes. D'emblée, il se contente d'un « *je ne sais pas*²⁹⁵ » et, ensuite, parle du changement d'attitude de Pilar, de son changement d'aspect, des vêtements qu'elle porte, « *elle est plus belle*²⁹⁶ », comme de quelque chose d'inquiétant. Son intuition lui dit qu'il existe un danger, mais comme il ne sait pas comment l'interpréter correctement, parce que le travail de Pilar lui semble étrange au plus haut point – « *parler de dieux, d'amours et de bêtises*²⁹⁷ » –. De sorte qu'il interprète ce changement comme le signe d'une infidélité conjugale, comme la possibilité que Pilar ait connu un autre homme dans son travail. Si cette hypothèse est fautive, au fond, il voit malgré tout juste en pressentant que Pilar reçoit du plaisir d'une source autre que lui-même. De fait, sans qu'il sache ou n'en ait clairement conscience, la scène à laquelle il a assisté devant Danaé était une infidélité dans les règles à l'exclusivité sexuelle masculine, et ce, au nez et à la barbe de celui qui, dans le film, est le représentant par excellence de cette sexualité masculine. Le regard s'est substitué au phallus comme instrument de plaisir, le collectif à l'homme unique, le temple à la chambre ou au réduit clandestin et la position centrale de la femme a remplacé sa prostration sur le lit – comme la comparaison entre les séquences 23 et 36 le met en évidence –. La réaction brutale d'Antonio dans la séquence 44 qui mérite une analyse plus approfondie ne peut s'expliquer que comme la conséquence de la compréhension – tardive – de l'essence de ce plaisir de se sentir admirée et d'exister par le regard d'autrui.

Le couronnement de cette identification de Pilar avec Danaé passe par une allusion supplémentaire dans la séquence 42, quand les deux époux se trouvent devant la rivière. A la question de pourquoi Pilar veut expliquer des tableaux, elle répond qu'elle « *aime ça... qu'elle oublie tout...elle-même*²⁹⁸ ». Existe-t-il une façon plus subtile et à la fois plus directe de faire allusion à un orgasme, en employant, d'ailleurs, presque les mêmes mots avec lesquels elle décrit l'extase érotique de Danaé, « *...les jambes entrouvertes...étrangère à ce qui l'entoure*²⁹⁹... » ?

²⁹⁵ “no sé”

²⁹⁶ “está más guapa”

²⁹⁷ “hablar de dioses, amores y chorradas...”

²⁹⁸ “me gusta... me olvido de todo... de mí misma”

²⁹⁹ “con las piernas entreabiertas... ajenas a lo que la rodea...”

B. La femme sur le devant de la scène

Le « problème de la scène » dans la filmographie de la réalisatrice n'est pas des moindres. L'attitude face à la scène permet de broser un portrait de plusieurs de ses personnages. Pilar, pour commencer, fait preuve d'un véritable enthousiasme quand elle a l'occasion de s'y placer, ce qui équivaut à une évolution sexuelle, comme nous l'avons vu. La jeune Cubaine Milady, de *Flores de otro mundo*, a l'habitude de se comporter comme si elle était sur scène en train d'interpréter un rôle et il est assez probable que sa subsistance à la Havane en ait dépendu. Sa tenue habituelle peut être comprise comme un moyen pour provoquer l'attention d'autrui. La moue de mécontentement qu'elle a en descendant de la voiture de Carmelo pour mettre les pieds pour la première fois dans le village (séquence 7), non seulement en regardant l'endroit mais aussi en regardant les vieillards qui la dévorent des yeux, ne peut être interprété que comme un désaccord avec le public qui est le sien ce jour-là. Et l'ennui qui l'envahit dans la séquence 18 est lié à la jalousie qu'elle ressent à l'égard de Patricia qui, elle, peut sortir du village ; au peu de *glamour* du bar, certes, mais aussi au fait que le foot a complètement absorbé l'attention du public d'hommes. L'instant d'avant, la plupart d'entre eux faisaient attention à elle – constituant un public peu agréable, mais un public, en fin de compte – et, maintenant, elle est seule, dans un coin, ignorée de tous, vaincue par le grand spectacle de masses.

L'un des personnages du même film, l'une des participantes à la caravane de femmes, ose se placer dans la partie avant de l'autobus pour raconter des blagues (séquence initiale). Ce n'est pas une attitude habituelle entre des personnes qui ne se connaissent pas. C'est pourquoi nous pouvons pressentir que cette femme apprécie particulièrement ces situations dans lesquelles elle peut être le centre de l'attention. Sa hardiesse va jusqu'à lui faire raconter une blague sexuelle – sur le plaisir que ressent une patiente dans le cabinet d'un gynécologue – qui agit comme un élément provocateur qui attire l'attention sur elle, mettant en lumière la motivation ultime qui anime toutes les femmes présentes. De plus, la blague choisie exige une gesticulation et une expressivité propres à l'interprétation, dépassant la simple énonciation. Pour finir de définir ce personnage, on peut rappeler qu'à sa descente de l'autobus, elle s'étire et sourit, comme si elle attendait les *flashes*. Même si le personnage en lui-même n'a plus d'importance dans le reste du récit, nous devons le comprendre comme un

exemple de la fin ultime qui a poussé la plupart des femmes à participer à la caravane : « se placer sur scène » et y recevoir l'admiration des hommes. C'est ce à quoi prétend aussi Milady, quoiqu'avec d'autres procédés, de même qu'un grand nombre des femmes du groupe qui va surmonter la timidité naturelle qui empêche une femme traditionnelle de le faire ouvertement.

Néanmoins, la scène n'est pas nécessairement associée à l'arrogance et au désir de monopoliser le centre de l'attention. Elle peut être également un lieu de relations sociales, de participation à des situations de communauté, de partage et de solidarité. Par exemple, la piste de danse où Niña connaît le jeune homme russe (séquence 17 de *Hola, ¿estás sola?*) constitue un lieu de rencontre, où beaucoup de gens s'adonnent à la même activité ludique. Le comportement du Russe attire l'attention car il se détache clairement de la foule par son envergure, mais cela ne doit pas être interprété comme une intention de se faire remarquer. Bien au contraire, il fait montre d'une forte personnalité qui ne se soucie pas de voir les autres railler ses mouvements dégingandés. De fait, si l'on affine l'analyse, Niña s'éloigne du comptoir, se plaçant, d'une certaine façon, à l'écart du divertissement général, avant de se diriger vers la piste, grâce à Olaf. Par conséquent, c'est l'attitude du Russe qui provoque chez Niña, qui n'a pas encore appris la valeur de la solidarité, un premier désir de participer à la communauté. Son intention de le draguer les sépare de cette communauté et le situe dans une autre subtile confrontation entre l'amour romantique et la collectivité. Cette rencontre entre les deux personnages présente de nombreuses similitudes avec la scène du karaoké dans *Mataharis* (séquence 22). Manuel, le séduisant syndicaliste que doit surveiller Inès, participe au karaoké de la fête du départ en retraite et incite Inès à chanter avec lui. Il n'y a là aucune intention de se faire remarquer, mais seulement celle de prendre part à un divertissement habituel entre collègues, le partageant avec eux. Plus encore, cette situation sert à faire sortir Inès pour la première fois de son attitude attentive, discrète, et même harcelante avec sa caméra et son micro cachés dans son manteau. Malheureusement, elle sort de son « rôle » au service d'obscurs intérêts capitalistes, pour se fondre dans la communauté et partager la joie saine et ouverte des travailleurs.

Si nous reprenons le modèle cinématographique, dans les différentes attitudes affichées face à la scène, nous trouvons l'opposition entre le cinéma

« positif », fait de communication et de relation, et le cinéma « négatif », exhibitionniste, qui ne cherche qu'à obtenir des applaudissements ainsi que l'admiration du spectateur. Icíar Bollaín, semble elle-même se servir de la scène, en recourant de nouveau à un karaoké, pour évoquer son attitude à ses débuts comme réalisatrice. Elle n'intervient qu'une fois en tant qu'actrice dans un de ses films et il s'agit d'une apparition furtive d'une minute à peine dans *Hola, ¿estás sola?* (séquence 39). Ce fait donnerait lieu à deux analyses différentes : pourquoi ne s'est-elle pas dirigée elle-même plus fréquemment ? Quelle valeur particulière avait pour elle son intervention dans cette scène ? Pour ce qui est de la première question, nous pouvons nous risquer à affirmer que, fidèle à son objectif de faire un cinéma éminemment didactique, destiné à provoquer à la réflexion critique du spectateur et à lui faire dépasser ses émotions immédiates, mais aussi opposée au narcissisme fréquent chez les auteurs, elle préfère ne pas se laisser distraire par une tâche moins réflexive et plus émotionnelle en même temps qu'elle rejette l'auto-exhibition. Quant à la seconde question, il est facile de deviner une similitude entre elle-même et la femme qui monte sur scène pour participer au karaoké sur la terrasse de Mariló. Elle a osé tourner ce film, son premier film, tout comme le personnage qu'elle interprète brièvement ose chanter. Elle a osé imiter les réalisateurs qu'elle admire, tout comme le personnage qu'elle interprète a osé imiter les chanteurs consacrés. Elle se montre timide, manquant d'assurance, mais avec un plaisir croissant, comme le montrent tant la réserve du début que l'enthousiasme qui s'empare peu à peu de la chanteuse. Elle se sent aussi stimulée par son équipe, tout comme la chanteuse spontanée est encouragée par Pepe. A la fin de la scène, elle cache son visage honteux, comme celui qui pense « *comment je m'en suis tirée*³⁰⁰ ? » Les applaudissements que les personnes assises lui offrent, depuis un plan général qui relègue Pepe et elle-même à l'arrière plan, autrement dit, depuis la distance d'un fauteuil dans une salle de cinéma, sont ceux qu'elle aimerait recevoir comme réalisatrice. Par conséquent, de cette brève apparition, il n'est pas possible de déduire l'intention de pérenniser sa propre image dans le film – comme chez Hitchcock, par exemple –, mais plutôt de présenter dès son premier film la métaphore de la scène comme expression du fait cinématographique en lui-même, de l'exposition au public. Nous avons déjà mentionné le sens transgresseur du strip-tease feint que réalise Trini dans la

³⁰⁰ « ¿cómo habrá salido? »

séquence 42 du même film et la façon dont le spectateur est leurré par la transformation d'un acte apparent de capture scopique, dans lequel la femme est un objet de désir capturé par le spectateur viril, en un acte de solidarité. Ceci implique une lecture complémentaire sur l'usage de la scène. Trini feint d'être admirée à partir d'un plan frontal dirigé sur elle-même où elle regarde directement la caméra ; elle essaie d'attirer l'attention du groupe sur elle, mais elle insiste sur les maillots de bain qu'elle partage et sur lesquels elle veut attirer l'attention. De ce fait, le centre de la scène n'est plus le corps féminin qui est censé être exhibé, mais les maillots de bain qui se retrouvent dans les mains des personnes présentes. La scène n'est plus un lieu d'exhibition et se remplit au contraire de solidarité. A travers cette scène, la réalisatrice offre au spectateur ce sentiment de partage.

En dépit des exemples d'Olaf et de Manuel, la scène est globalement un endroit rejeté par la masculinité. La séquence 26 de *Te doy mis ojos* se déroule pendant une réunion de thérapie du groupe de maltraitants. Le psychologue leur propose une activité visant à améliorer la capacité d'empathie, ou à se mettre à la place de l'autre. Elle consiste à « mettre en scène » l'arrivée de l'homme au foyer où l'attend son épouse qui est censée être une femme au foyer, sans activité professionnelle. Ainsi, l'effet de « mise en scène » permet de jouer d'autres rôles qui finissent par dégager la vérité. L'échec de l'essai révèle l'inexpressivité de l'homme – déjà commentée dans la deuxième partie –, ses carences empathiques, l'incapacité à se mettre dans la peau de la femme, incapacité qui est en grande partie responsable de la maltraitance conjugale. Puis, il existe une seconde conséquence, beaucoup plus subtile, qui est l'incapacité de l'homme à « tirer profit d'un endroit sur la scène », autrement dit, à aimer recevoir le regard. Cette conséquence peut être synthétisée par l'affirmation suivante : « les hommes n'aiment pas être regardés ». En revanche, ils aiment attirer l'attention, puérilement, avec des commentaires cocasses et des rires, mais depuis les gradins et non depuis le centre même de la situation. La mise en scène alterne avec la scène improvisée par les « spectateurs » – qui sont les autres membres de la thérapie –, sous forme de champ-contrechamp, et l'opportunité est donnée aux acteurs de « s'offrir » à ceux-ci, mais, par timidité ou par égoïsme, la situation leur déplaît. Ils sont incapables d'en tirer profit et y renoncent sans avoir été capables d'articuler deux phrases à la suite. Les lunettes noires avec lesquelles

joue l'un d'eux sont un symbole d'occultation, une volonté de demeurer dans l'anonymat. La masculinité qui tend à se renfermer sur elle-même, dans son égo, elle est dominante – ou violente comme ces hommes – et ceci ne peut être montré publiquement. Cette masculinité est incapable de s'exhiber et encore moins de s'offrir ou d'accéder aux mots pour s'exprimer et partager par la parole.

Olaf et Manuel appartiennent à une catégorie d'hommes nouveaux, « idéaux » dans une certaine mesure, qui renoncent à faire ostentation de leur masculinité et qui, au contraire, sont fondamentalement solidaires. Et, juste avant la scène de la thérapie que nous venons d'évoquer, un autre personnage faisant partie de ces hommes « peu masculins » d'Icía Bollaín, l'Écossais John, devenu récemment le mari d'Ana, monte également sur scène et joue de la guitare, discrètement au sein d'un groupe musical. Il porte la tenue écossaise typique qui sera analysée dans un autre chapitre comme une icône androgyne. Au bout de quelques minutes sa mère monte sur scène pour chanter et finit par accaparer l'attention. Ainsi, elle fait taire de sa voix ceux qui jouent d'un instrument de sorte que, s'il existe une forme de concurrence sur scène entre l'homme et la femme, celle-ci finira par triompher.

Il est possible d'aller encore plus loin dans l'analyse des intentions de la réalisatrice en accordant de l'importance au concept de scénario. Il est assez évident que la mise en scène de l'explication du tableau suggère une projection cinématographique, commençant par le fait, essentiel, que l'objet d'analyse est une image projetée. Et cette ressemblance a son importance dès le moment où dans une église on commente une image de diapositive. Il est logique qu'un guide explique les objets artistiques propres à l'endroit – comme le tableau du Greco dans la séquence 9 – et la raison d'être d'un musée est de mettre le public en contact avec l'art dans son sens le plus physique, le plus palpable. C'est la raison pour laquelle il s'avère très étrange de commenter un tableau du dehors et sous la forme d'une image projetée. Mais, si la réalisatrice défie le vraisemblable en introduisant la projection, nous devons comprendre qu'elle veut renforcer la suggestion cinématographique dans la scène, ce qu'elle obtient en déplaçant l'accent du « photographique » – *Danaé* – au « cinématique » –. Pilar elle-même s'exprime au moyen de gestes et de mots ainsi que par le biais du dialogue du spectateur avec l'œuvre d'art, c'est-à-dire avec les désirs et les pensées de *Danaé*, traduits par celle qui assume son point de vue, Pilar. Nous pouvons voir là une métaphore de la communication qui aspire à s'établir entre le film et celui qui

le regarde. En réalité, Pilar serait l'équivalent d'une « actrice », et le rôle qu'elle interprète est celui de Danaé, fondant sa personnalité avec celle du personnage du tableau et exprimant ses émotions comme les siennes propres. Mieux encore, il y a une seconde scène d'explication d'un tableau (séquence 41), abstrait cette fois, dans laquelle Pilar accentue l'aspect d'interprétation par la cadence de la voix et par la gesticulation, c'est-à-dire en dépassant la simple information pour s'introduire pleinement dans l'interprétation. Le résultat, notamment par la nature même de ce second tableau, s'avère beaucoup plus pédant. Est-il possible de comparer le plaisir que ressent Pilar devenue l'objet des regards avec celui d'une actrice quand elle exerce son métier ? Il est assez raisonnable de penser que la réalisatrice, qui a aussi été actrice, n'ait pas oublié le narcissisme caractéristique de nombreux acteurs et actrices. En effet, il y a un détail qui, s'il est pris en compte, signalerait une considération peu aimable du métier d'acteur de la part de la réalisatrice. Seules des images d'un film sont visibles dans la filmographie d'Icíar Bollaín, et elles appartiennent à un film pornographique, interprété par des femmes dans leur expression charnelle la plus absolue, comme pur objet de désir. Il est possible d'aller au-delà de l'interprétation des acteurs et arriver jusqu'au créateur cinématographique lui-même, comme sujet qui ressent un plaisir quand le spectateur porte sur son œuvre un regard admiratif. L'attitude commentée de Pilar ou de Milady face au scénario peut être équivalente à celle des réalisateurs qui font du cinéma pour sans autre objectif que de recevoir les applaudissements et l'admiration du public. Par contre, l'attitude d'Olaf, de Manuel ou de Trini dans le scénario correspondrait à celle des cinéastes qui cherchent dans leur œuvre un espace de communication et de relation et nous pourrions penser ici, pourquoi pas, à la grande source d'inspiration d'Icíar Bollaín qu'est Ken Loach.

Dans *Mataharis*, comme nous le verrons dans dernière partie de cette thèse, la réalisatrice se dirige au spectateur afin qu'il ne reste pas dans la superficialité d'un regard admiratif porté sur le film mais qu'il passe à l'action. Ceci aura une implication pour le réalisateur, qui ne doit pas faire des films pour qu'ils soient admirés mais plutôt des films qui incitent à agir. Ainsi, pour éviter tout doute possible, nous verrons que dans son film *También la lluvia*, la réalisatrice présente et critique sans symbolisme le personnage du réalisateur plus préoccupé par son œuvre que par les valeurs que celle-ci défend. De ce fait, il y a une conclusion sur la responsabilité morale de l'auteur dont il faut en tenir compte. Par rapport à

d'autres indications de sa filmographie et à la fin qu'elle offre au narcissisme de Pilar, il est possible de voir un avertissement implicite – et non une adhésion – contre l'admiration comme fin en soi et, surtout, la reconnaissance d'une dimension morale dans l'usage qui est fait de la scène.

C. La destruction de l'image « féminine »

Si l'on revient à *Te doy mis ojos* en ayant à l'esprit ces questions de la sexualité et de l'importance de l'image, il est évident que la séquence 44 complète « l'itinéraire sexuel » du film, initié dans la séquence 23 – l'acte sexuel entre les époux – et qui se poursuit dans la séquence 36 à savoir, le plaisir érotique que connaît Pilar comme réceptrice du regard. Lorsque les émotions font place à l'analyse logique, une caractéristique dans le cinéma de la réalisatrice, nous découvrons leur richesse conceptuelle et leur valeur plus symbolique que narrative. Dans l'exemple qui nous intéresse, la séquence se compose de deux parties, avec le saut temporel d'une nuit entre les deux, mais avec une unité de lieu et, surtout, un facteur commun : l'importance d'un objet, une robe. Ces objets sont des connotateurs symboliques et culturels. Dans la première partie, la réalisatrice la place au centre de la mise en scène puis, dans la seconde partie, c'est précisément sa destruction et/ou son absence qui supposent une insupportable violence pour le spectateur.

La scène débute sur un plan rapproché d'un sac d'où sort une robe à rayures qui se déplie devant nos yeux, occupant pratiquement le champ. Ici nous retrouvons l'écho d'une autre scène antérieure, la séquence 12, qui débute pareillement, avec une housse blanche occupant tout le champ derrière lequel apparaît la mère de Pilar et Ana. Dans cette même séquence, il s'agit d'une robe de mariée, fortement iconique, symbole du rite par excellence de soumission de la femme au pouvoir masculin, qui finira par être jetée de la terrasse. Dans le second cas, celui qui nous intéresse ici, la robe de Pilar aura la même force et finira aussi par être détruite parce que, bien que haïe par l'homme, elle symbolise aussi une forme de soumission de la femme – à l'image de celle-ci – que la réalisatrice rejette. Après le plan d'introduction, on passe à un plan américain où Pilar, étend la robe sur la table à repasser et se dispose à la repasser. Son regard plusieurs fois hors champ nous prévient de l'arrivée d'Antonio, qu'elle doit affronter pour mener à bien son projet de se rendre à l'exposition à Madrid. Ensuite, arrive un

plan général du salon où se déroule la scène, important pour établir les rapports spatiaux. Antonio entre avec une bière, voit Pilar et vient s'asseoir au premier plan. Pilar, au second plan, lui parle de ses projets, de son possible départ pour Madrid le lendemain, tout en repassant sa robe qui domine la partie gauche du champ, tout comme Antonio en occupe la partie droite, l'objet et l'homme étant disposés en opposition. Antonio commence à bouillir de colère et devient insupportable quand il regarde du coin de l'œil la robe que Pilar continue à repasser. La robe est le détonateur qui le fait se lever et sortir de la maison en claquant la porte. Il suit le conseil du psychologue qui lui a conseillé de s'isoler dès qu'il perçoit les premiers symptômes de la colère. Par conséquent, derrière un apparent conflit entre mari et femme lié aux projets de travail de cette dernière, se trouve, latent, doté d'une énorme force, le conflit entre la robe, outil de travail de Pilar pour accomplir une tâche qui lui procure un plaisir érotique, et l'homme, qui veut imposer sa forme masculine d'érotisme.

Un peu plus tard, le jour s'est levé : Antonio est allongé sur le canapé, présenté en plan moyen, apparemment endormi, avec deux bouteilles de bière, comme à son habitude, sur la petite table derrière lui. S'il est rentré à la maison, nous pouvons en déduire que c'est parce qu'il a dominé sa colère et que tout ce qui arrive ensuite n'est pas le fruit de la colère, mais du calcul. Il est possible que pendant son absence, Antonio ait procédé à des recoupements qui lui permettent d'interpréter la scène de *Danaé* comme une infidélité en règle. Quoi qu'il en soit, à ce moment-là, Pilar entre dans le salon, couverte simplement d'une serviette, et se dirige vers le côté opposé du salon, où la robe est accrochée à un porte-manteau, dépliée pour le spectateur comme la robe de mariée de la séquence 12 qui est presque tout le temps accrochée à un fil à linge. Elle est restée là toute la nuit, faisant compagnie à Antonio, mais dans une position inversée, l'homme en position horizontale et la robe verticale, à l'endroit le plus éloigné du salon, renforçant la confrontation entre l'homme et la robe déjà annoncée dans le plan de la nuit précédente. Pilar emporte sa robe et revient sur ses pas. Le cadrage se focalise de nouveau sur Antonio, qui ouvre les yeux – il ne dormait donc pas vraiment – et se redresse dans le canapé. Pourquoi la serviette et non pas une robe simple pour la maison, comme dans la séquence 41 ? Parce que cela suggère une frontière entre la nudité et la non-nudité, qui est le noyau central de la scène : Pilar est au premier plan dans la salle de bains en train de mettre ses

boucles d'oreilles. Il y a un plan identique dans la séquence 17, quand Pilar se regardait dans la glace et replaçait une mèche de ses cheveux derrière l'oreille. Elle contemplait alors son image dans le but de l'offrir à Antonio. Maintenant, elle se pomponne pour une foule, pour tous ceux qui désirent la voir. Auparavant la caméra était du côté de Pilar et maintenant elle est du côté des spectateurs. Ce simple détail révèle le changement de mentalité de Pilar, qui a cessé de se considérer comme la propriété exclusive de son mari pour se créer à une image publique. Par derrière, apparaît Antonio qui reste sur le pas de la porte. D'une manière ou d'une autre, soit qu'elle se soit habillée en vitesse, soit qu'il ait mis du temps à se lever et à aller à la salle de bains, il n'a pas eu l'occasion de la voir nue. Et c'est sur un ton impératif – qui éveille l'inquiétude chez elle, comme un ressort subconscient – qu'il lui dit de se retourner, sous prétexte de lui adresser la parole en la regardant dans les yeux, mais aussi pour pouvoir la regarder et se moquer d'elle – « *Quelle touche tu as !*³⁰¹ » –... du fait qu'il identifie la robe à Pilar car il se rend compte qu'elle fait attention à son apparence donc à son image – « *je veux être présentable*³⁰² ». C'est la première tentative d'Antonio pour créer un sentiment d'insécurité chez Pilar, afin qu'elle ne désire plus être regardée. Antonio emploie le même regard, avec le sourcil froncé, que lorsqu'il l'avait vue avec l'uniforme du musée lors du rendez-vous furtif près de la rivière (séquence 20). Il montre alors que le vêtement est un obstacle entre lui et elle, perçue comme objet de conquête – il en arrive même à dire « *j'aime ce qu'il y a dessous*³⁰³ » –. Mais, à l'uniforme aseptisé s'est substituée une robe accompagnée de quelques préparatifs pour peaufiner l'image et la condescendance de Pilar à l'égard de son uniforme – voire le fait de l'enlever – a été remplacée par la fermeté pour défendre son allure au-delà de l'opinion de son mari. Pilar profite de la moindre fente (de la porte) que lui laisse Antonio, se montrant en partie provocante, mais aussi avec les yeux baissés et nous retrouvons ici encore le rôle et la puissance du regard.

La scène se déroule caméra à l'épaule, remplaçant les mouvements délicats qui ont prédominé jusqu'alors dans le film. C'est un changement important dans la scène, dans la mesure où nous sommes prévenus de l'irruption de la partie violente et inquiétante, de la menace que suppose Antonio. Ce dernier accule Pilar dans le couloir, lui répétant que ce qui lui plaît, à elle, c'est que les gens la

³⁰¹ “vaya pinta”

³⁰² “quiero estar presentable”

³⁰³ “me gusta lo que hay dentro”

regardent, cependant que Pilar met son manteau à côté de la porte d'entrée. Les mots d'Antonio sont précis et révélateurs : « *ce qui te branche, c'est qu'on te regarde de haut en bas pendant que tu bouges*³⁰⁴ » ; ils sont vrais dans le fond et explicatifs pour le spectateur, indiquant qu'enfin Antonio a compris ce qui attire Pilar dans les commentaires de tableaux. L'interphone sonne – c'est Lola – et Pilar, après avoir provoqué timidement Antonio, essaie de sortir, mais celui-ci l'en empêche. Elle commence alors à montrer des signes de faiblesse et Antonio la prie instamment de lui expliquer un tableau, à lui seul, si bien que Pilar, paralysée, est incapable de prononcer un seul mot. La scène est incompatible avec un seul spectateur, avec l'exclusivité, car le plaisir d'être l'objet des regards consiste à n'appartenir à personne en particulier et « à tous les spectateurs en même temps ». Mais l'interpellation d'Antonio – « *et alors, il n'y a pas un public suffisant ici*³⁰⁵? » montre qu'il cherche à dénaturiser ce plaisir en le réduisant à une seule source, au regard d'un seul spectateur.

Antonio prend le livre qu'il lui avait offert, l'ouvre précisément au tableau *Les trois Grâces* et commence à en faire des commentaires grossiers, pendant qu'il continue d'avancer vers Pilar, qui se trouve acculée dans un côté du champ. Finalement, il déchire la photo du livre...laissant présager ce qui va arriver. Il déchire une nouvelle feuille et jette le livre. Acceptant le sens de « solidarité féminine » inscrit dans le tableau *Les trois Grâces* – commenté dans le chapitre précédent –, Antonio essaie de déchirer, de détruire cette solidarité pour que Pilar n'ait pas ce refuge, le refuge de ses amies qui attendent en bas, et qu'elle reste soumise à l'autorité masculine. Le sens de la beauté imprimé dans les tableaux, dont Pilar jouit, est réduit dans la bouche d'Antonio à des obscénités. Ce sens de la beauté est radicalement perverti, laissant présager de ce qui va se passer. Quant à Pilar, elle est terrorisée et pressent qu'il va lui arriver la même chose. Après tant de métaphores picturales identifiant les états d'âme de Pilar à divers tableaux, la dernière d'entre elles fait allusion à la destruction de son image, voire de sa propre similitude, de l'apparition mentale comme « œuvre d'art » digne d'être admirée qui s'était forgée dans son esprit. Au cas où il subsisterait encore un doute, Antonio exprime verbalement cette identification, en insistant avec son : « *ce qui te plaît, c'est qu'on te regarde de haut en bas*³⁰⁶... », mais y ajoutant les

³⁰⁴ “lo que te enrolla es que te miren de arriba abajo mientras te mueves”

³⁰⁵ “¿qué pasa, aquí no hay público suficiente?”

³⁰⁶ “lo que te gusta es que te miren de arriba abajo”

détails anatomiques « ...*les nichons et le cul*³⁰⁷». Pilar est habillée et il est impossible qu'un spectateur voit son anatomie car sa robe n'est ni provocatrice ni moulante. C'est ainsi qu'Antonio comprend que Pilar s'identifie aux personnages féminins qui apparaissent sur les tableaux et c'est la raison pour laquelle il mentionne les parties du corps les plus visibles dans les tableaux. La destruction du papier, de la robe et de l'auto-considération artistique de la femme sera si radicale que nous n'entendrons plus parler de tableaux dans les scènes restantes.

Dans la suite, le champ a changé et le rôle principal revient désormais à Pilar. Si, auparavant, elle était poussée par la progression menaçante d'Antonio vers la partie droite, c'est maintenant Antonio qui émerge de la partie gauche, en criant, et elle est au centre, en légère plongée, dans le but de situer Antonio à la place du spectateur... pour obliger celui-ci à refuser qu'Antonio parle en son nom. Le jeu avec la situation du spectateur est clair et expressif. Il recule d'abord avec Pilar, ressentant le harcèlement d'Antonio, dans une mise en scène qui vise à ce qu'il se solidarise avec le personnage féminin. Après quoi, il se situe face à Pilar, redoutant la colère d'Antonio, selon un montage qui doit le conduire à rejeter toute tentative de comprendre celui-ci, d'approuver son argument selon lequel « les femmes veulent s'exhiber ». Le personnage masculin, lui, fait remarquer nettement « *ce que tu aimes, c'est qu'on te regarde*³⁰⁸ », convertissant cette phrase en un des axes de la scène. Sa colère provient de sa toute nouvelle lucidité, du fait de comprendre que son rival n'est pas un autre homme, ni même un amateur d'art qu'elle aurait pu rencontrer, mais simplement le plaisir du regard. Ainsi, ce qu'un homme violent comme Antonio fait pour riposter à cette connaissance, c'est d'essayer de détruire l'image de Pilar. Et pour cela, il commence à lacérer les vêtements de Pilar, comme il vient de le faire avec les pages du livre car Pilar habillée appartient à son public. Pilar nue n'appartient qu'à lui seul, son mari. La caméra se tourne, inquiète, essayant de saisir la violence de la scène, passant d'un personnage à l'autre avec des mouvements brusques. Les poils du pubis acquièrent la même importance que le sexe d'Antonio dans la séquence 23. Celui-ci était exhibé impudiquement comme symbole d'autorité, ceux-là sont mis à nu par la force, comme symbole de possession car « *un des rêves du mâle, c'est de « marquer » la femme de manière qu'elle demeure à jamais sienne.*³⁰⁹ » Antonio

³⁰⁷ "las tetas y el culo"

³⁰⁸ "lo que te gusta es que te miren"

³⁰⁹ Beauvoir (de), Simone, *t. 1*, op.cit. p. 273.

entraîne alors Pilar sur le balcon et ferme la porte-fenêtre, exposant la protagoniste comme dans une cage. Elle se retourne vers Antonio avec une expression de terreur démesurée...que l'on peut comparer à celle qu'elle avait quand elle se sentait physiquement menacée, notamment dans les séquences 30, à l'intérieur de la voiture, et 34, quand il s'était fâché parce qu'il n'avait pas pu la joindre. Ces deux expressions dénotaient la peur de ce qui allait arriver. Pilar avait le regard fuyant, se protégeant le visage avec les bras. Sur le balcon, en revanche, elle regarde Antonio en le suppliant, horrifiée, non par la crainte d'être frappée, comme cela est évidemment déjà arrivé dans les épisodes de maltraitance, mais par ce qu'elle ressent, par ce sentiment à l'opposé de la scène de celui éprouvé dans la séquence de commentaire de *Danaé*.

Pilar a-t-elle été violée ? Oui, mais pas de la manière habituelle, autrement dit, pas au moyen d'un coït forcé, selon le style « masculin ». Elle a été obligée d'exhiber son corps, dénaturant le plaisir de recevoir le regard, typiquement féminin. La robe, et par là le soin personnel, l'élégance, la façon de se comporter... sont la clé de l'admiration. Mais la nudité « chosifie » la femme, en fait un objet de désir, de possession, l'exact contraire de ce à quoi une femme féminine – Pilar – prétend. Antonio, en lui arrachant sa robe et en l'exhibant ainsi, l'oblige à passer de la condition éthérée de femme admirée s'identifiant aux œuvres d'art, à un vil et charnel objet de faim sexuelle. Ce que révèle le visage atterré de Pilar, ce n'est pas la crainte pour son intégrité physique – qui n'est pas directement menacée – mais le fait que l'expérience d'être regardée cesse d'être une source de plaisir et devient honteux, traumatisant, parce qu'elle a été exposée nue, contre son gré. Par la suite, quand Antonio fait rentrer Pilar, le chignon de celle-ci se défait, avant que lui ne la prenne par le cou. Ces deux détails ont des connotations sexuelles – le jeu sexuel « d'étouffer » la partenaire pendant l'orgasme – et la scène se termine sur la miction de Pilar. C'est le « *bruit* » fait par Pilar à ce moment-là que perçoit le spectateur, comme nous l'avons déjà signalé. Paradoxalement, dans la séquence 19, auprès du psychologue Antonio flattait ce bruit qui l'accompagnait dans la maison. Le bruit semblait alors poétique mais, dans cette séquence, il apparaît comme le résultat d'un acte de violence terrible, et la poésie de cette scène en est détruite. De plus, Antonio, à ce moment-là se calme...comme un violeur qui éjacule, en réalité, c'est la victime qui éjacule. Le

corollaire de la situation, ce « *lave-toi*³¹⁰ » qu'il prononce, renvoie de nouveau à ce qui suit l'acte sexuel. L'idée de viol parcourt la scène tout en marquant les différences – les oppositions – avec un viol ordinaire. Parce qu'il ne s'agit pas d'un viol du corps – viol du genre « masculin », mais du viol de l'image de la femme – viol du genre « féminin ».

Enfin, le plan final montre Pilar allongée par terre, hors d'elle...apparemment plus fâchée qu'effrayée. Frustrée de constater ce qui a été détruit, ce qu'elle appréciait le plus, ce qui lui donnait le plus de plaisir : son image. Le plan général s'arrête sur son corps nu quelques secondes, sans aucune pudeur, en accord avec l'ostentation qu'en a fait la réalisatrice pendant la scène, sans le dissimuler ni le cacher. Cependant, le spectateur ne peut ressentir aucune excitation devant cette image parce qu'elle est corrompue à la racine par la violence. Si, à l'infinie complexité de la scène est ajoutée une autre lecture, il semblerait qu'après avoir offert au spectateur l'attirante nudité de Pilar (séquence 23) dans le contexte de la relation sexuelle avec Antonio, c'est la « dénaturalisation » du plaisir de la regarder qui est mise en avant par la réalisatrice, parce que ce corps restera toujours lié à la violence avec laquelle il a été découvert. Pilar pleure-t-elle de rage devant le spectateur, du fait qu'il ne « la regardera plus jamais de la même façon » ? C'est possible, et bien que la répulsion que suscite l'acte d'Antonio prédomine dans chaque spectateur, la réalisatrice réussit à annuler Pilar de façon subliminale comme objet de désir-admiration.

L'efficacité destructrice d'Antonio apparaît de façon aussi significative dans la séquence suivante. La visite de Pilar au commissariat de police a un objectif didactique évident, et constitue une incitation pour que les femmes maltraitées dénoncent la moindre agression. Cependant, en même temps, elle est insatisfaisante pour la protagoniste, qui ne sait pas comment transmettre à un agent de police le mal qu'elle a enduré, pas du tout conventionnel puisque ne laissant pas de traces physiques. De surcroît, elle a affaire à un homme qui, bien qu'aimable, n'a aucune idée du sens de cette phrase répétée « *il a tout abîmé*³¹¹ » que Pilar prononce. Antonio n'a aucune idée du déchirement intérieur, absolu « *tout*³¹² », de la « frigidité pour le plaisir du regard » qu'il a provoquée.

³¹⁰ "lávate"

³¹¹ "lo ha roto todo"

³¹² "todo"

Malgré toute la richesse conceptuelle et de mise en scène, cette séquence 44 renferme des contradictions importantes par rapport au reste du film. Pour commencer, les protagonistes ne semblent pas être les mêmes que dans la séquence 42, qui se déroule au bord de la rivière, sans parler de la séquence 39 où Antonio s'appliquait humblement à écrire dans son journal. Pilar y était demeurée ferme devant Antonio se montrant capable d'amener la conversation sur le terrain psychologique. Plus encore, en lui recommandant de surmonter sa peur, elle avait assumé un rôle d'autorité similaire à celui du psychologue. Antonio, vaincu, était d'ailleurs parti non pas comme un loup orgueilleux, mais « *la queue entre les jambes*³¹³ ». Alors que là, dans la séquence 44, nous nous trouvons de nouveau plus près du schéma agressivité-peur des séquences 30 et 34 que de la séquence 42, comme si Pilar avait oublié cette fermeté et Antonio tout ce qu'il avait appris pendant la thérapie. Comment l'expliquer ? Nous pouvons supposer qu'Antonio, déçu par une thérapie à laquelle il n'avait jamais vraiment cru, voyant qu'il n'allait pas convaincre Pilar de renoncer à ses projets et que sa fragile structure chancelait, après une nuit d'insomnie et deux bières, ait décidé dans un moment de colère de détruire ce qui lui faisait mal. A cette logique agressive-destructrice, primitive au fond, il préfère s'en prendre directement à la beauté de Pilar. (Pensons, par exemple, à la fin de *Sweet bird of youth* (Richard Brooks, 1962) où le protagoniste, un gigolo qui vit de son physique, est défiguré par le frère de la jeune fille qu'il a séduite).

Il ne s'agit donc pas que personne ne veuille plus regarder Pilar, mais qu'elle-même renonce à être regardée après ce traumatisme, qu'elle renonce à cette forme de plaisir qui rivalise avec – ou dépasse même – celui qu'Antonio lui procurait. Le problème est qu'une telle subtilité n'appartient pas au personnage décrit au travers d'Antonio. L'image donnée de lui est celle d'un macho manquant d'assurance, violent, irréfléchi, grossier, à qui la thérapie a réussi à inculquer un vernis d'éducation à grand peine. Et pourtant, son comportement dans cette scène révèle un personnage différent, machiavélique, méchant, doté d'une grande capacité destructrice.

La conclusion en est que les deux personnages ont intériorisé l'esprit du récit, ont cessé d'être eux-mêmes et reflètent par leur conflit et leurs actions la problématique du plaisir au masculin et au féminin que la réalisatrice met en

³¹³ “con el rabo entre las piernas”

évidence. Tous les deux comprennent la vocation de Pilar comme une infidélité qui lui donne un sentiment de culpabilité et, par conséquent, l'affaiblissent devant le harcèlement de son mari qui s'en inspire pour agir de façon singulière en contrôlant la destruction qu'il mène à bien, dans un mouvement qui n'a rien à voir – en dépit des apparences – avec ses crises colériques.

Cette séquence de *Te doy mis ojos* illustre en détail la question de la destruction de l'image de la femme qui « tombe amoureuse » d'elle-même, et elle est en même temps essentielle au déroulement du film. Et, même si elles n'atteignent pas le degré de complexité conceptuelle de cette scène, nous pouvons déjà remarquer dans ses films antérieurs de petites – ou pas si petites – « vengeances » contre les images artificielles et trompeuses. Il en va ainsi de la raclée que reçoit Milady dans la séquence 28 de *Flores de otro mundo*, à son retour au village après sa randonnée sur la côte avec le camionneur : elle se dirige vers Carmelo, toute souriante, comme si elle allait lui raconter une expérience amusante, mais aussi vers la caméra, de sorte que le spectateur voit une nouvelle fois son visage attirant. Elle reçoit alors une énorme gifle qui la fait chanceler. L'agent interne est Carmelo, mais du fait de la façon de le filmer – qui a déjà été commentée – et du choix des images, avec la main qui frappe apparaissant hors champ, le montage situe le spectateur dans une position solidaire avec Carmelo, comme s'il partageait ses motivations ou appliquait à son tour un petit châtiment aux mensonges de Milady. Nous pouvons identifier un dernier agent, idéologique, qui guide Carmelo ainsi que le spectateur et qui est la réalisatrice en personne. Après le visage de Milady, vient son corps, si admiré et dont elle tire si bien parti, qui reçoit les coups de pied de Carmelo. Plus encore, quand elle se tord de douleur par terre, on aperçoit sa culotte, mais la vue de celle-ci, dans un contexte non sexuel, mais agressif, ne suscite aucun sentiment pervers chez le spectateur. La scène où nous pouvons le mieux contempler le corps de Milady est aussi la plus désagréable, comme si était ébauchée la théorie de destruction de l'image désirée qui sera pleinement développée dans *Te doy mis ojos*. Il est bien évident que la scène n'est pas une apologie de la maltraitance physique. Bien que le personnage de Milady ne soit pas très sympathique, il inspire tout de suite de la compassion et la violence acharnée de Carmelo, qui, en plus, va affronter Óscar – qui n'y est pour rien – et Alfonso, provoque aussi un rejet immédiat. La réalisatrice atteint un double objectif : celui de détruire l'image enjôleuse et de vacciner ses

spectateurs contre la violence. Presque aussi important que la raclée en elle-même est le moment où Milady se regarde dans la glace pour constater les effets des coups reçus (séquence 29). Elle apparaît au premier plan frontal, de sorte que l'image que capte le spectateur est exactement l'image qu'elle voit elle-même, dans son reflet. Elle a été blessée là où cela peut lui faire le plus mal, dans son apparence, dont elle se sert pour séduire les hommes. Nous devinons alors tous les moments où elle utilisait le miroir pour rehausser son aspect et se complaire de sa beauté charmeuse. Nous comprenons alors l'objectif didactique de la raclée pour le personnage, apprendre à quel point est fragile ce qu'elle valorise tant. Son image se dissipe dans un fondu significatif au noir, effaçant la beauté et la frivolité. Avec la simplicité propre à son premier film, une scène propose également, dans *Hola, ¿estás sola?* la destruction de la beauté artificielle. Ses convictions étant perverties par l'influence d'une figure qu'elle considère maternelle, Trini se laisse maquiller et coiffer d'une façon si voyante qu'elle s'avère ridicule (séquence 29). Intentionnellement, le personnage arrive au premier plan, comme s'il offrait son image au spectateur. La dispute avec Niña, dans le fond due à la jalousie de celle-ci vis-à-vis de sa mère, tourne en bagarre dont la conséquence est l'affaissement de la coiffure. Il n'existe pas de profondes réflexions sur l'image, simplement la perception l'idée qu'un aspect de « paon » peut éloigner deux amies et que l'artifice est contraire à l'amitié.

En tout état de cause, la « destruction de l'image féminine » ouvre une brèche pratiquement insurmontable entre Iciar Bollaín et le reste des réalisatrices de sa génération. Elle peut bien évidemment partager avec ses contemporaines le rejet de la masculinité traditionnelle dominante, reconnaître comme elles que la « sensibilité féminine » conduit à des pièges émotionnels et que la femme apprécie se situer au centre de la scène. Mais, une fois cet endroit occupé, une fois que la reconnaissance est acquise, il est rare que les autres femmes cinéastes se chargent de le détruire. Bien au contraire, l'accession à cette reconnaissance est souvent l'objectif du récit : *Siete mesas de billar francés* se termine sur une protagoniste qui assume le leadership d'une équipe devant une table de billard ; *Juegos de luna*, pareillement, sauf que c'est devant une table de poker ; *53 días de invierno* a pour dénouement le triomphe artistique – littéralement sur la scène – ; la folle protagoniste de *La Moños* a transformé Barcelone en sa scène ; le documentaire *Gala* est un « autel » pour la muse

éponyme ; *Miguel et Williams* se centre sur une femme qui redonne l'inspiration aux deux plus grands génies littéraires de tous les temps. Tous les films d'Isabel Coixet traitent de la femme souffrante transformée en objet de dévotion masculine : *Atlas de geografía humana*, par exemple, qui traite de femmes en crise qui retrouvent l'amour. Et même si des films comme *Sé quien eres*, *La suerte dormida*, *Para que no me olvides*, *Yoyes* ou *Entre rojas* proposent des protagonistes qui surmontent la tentation – interne au récit – de l'admiration pour embrasser une tâche solidaire ou élevée, la propre nature de cette tâche et le caractère aguerrri qu'elle requiert les transforment en objets d'admiration externe. Elles sont offertes au spectateur comme modèles d'admiration, d'une certaine façon pour que le spectateur « tombe amoureux » d'elles. Cependant, Icíar Bollaín ne dessine pas ces profils de femmes « admirables », sa contribution au féminisme ne consiste pas à brosser le portrait d'héroïnes, de gagnantes ou de rédemptrices, mais à profiler des femmes parfaitement reconnaissables, quotidiennes qui, dans le fond, se contentent de s'en sortir et de survivre. Celui qui aura détecté les échos évidents d'*Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000) dans les plans d'Eva réalisant son travail avec le bébé sur les bras s'apercevra aussi qu'elle ne suscite aucune empathie avec sa maternité, contrairement à l'héroïne américaine. Eva n'est pas appelée à une haute mission salvatrice, et, bien entendu, ne s'attend pas à une récompense finale de deux millions de dollars mais, elle ne souhaite qu'une chose simple qui est celle de récupérer la confiance de son partenaire. Icíar Bollaín ne veut donc pas créer de modèles ou d'icônes féminines qui s'opposent aux modèles masculins omniprésents, mais apprendre à toutes les femmes quelles sont les valeurs qui les aideront à s'épanouir comme des personnes et quelles sont les valeurs qui les limiteront comme telles. Ainsi, la propre différenciation sexuelle, la propre féminité appartiennent au second groupe. Pour finir, dans la dernière partie de ce travail, nous identifierons les messages les plus clairement positifs que la réalisatrice envoie aux femmes, en nous centrant toujours sur ses quatre films et sur leurs aspects liés à la solidarité, au partage et à la communauté.

Partie 4

LA TROISIEME VOIE – AU-DELA DU GENRE

I. ESPACES DE RENCONTRE ENTRE HOMMES ET FEMMES

- A. Profils alternatifs d'hommes et de femmes
- B. L'androgynie
- C. L'accord de cohabitation
- D. Conflit entre sexe et camaraderie
- E. La chasteté des couples exemplaires

II. LA PREFERENCE POUR LES RELATIONS ENTRE FEMMES

- A. Le conflit purificateur
- B. La capacité solidaire des femmes
- C. De la fausse solidarité féminine à l'absence de solidarité
- D. L'intimité physique féminine : scènes de lit entre femmes
- E. Des hommes « en sommeil »

III. DÉNOUEMENTS ET APPELS AU SPECTATEUR

- A. Les trois fins possibles de *Hola, ¿estás sola?*
- B. L'histoire latente dans *Flores de otro mundo*
- C. Les trois fins possible de *Te doy mis ojos*
- D. La fin symbolique de *Mataharis*. Contre le regard et en faveur de l'action

■ Partie 4. LA TROISIEME VOIE – AU-DELA DU GENRE

I. ESPACES DE RENCONTRE ENTRE HOMMES ET FEMMES

Pour Icíar Bollaín, la possibilité qu'un homme et une femme puissent cohabiter harmonieusement et communiquer correctement suppose de laisser de côté les profils clairement sexualisés décrits dans les parties antérieures. Toujours pour Icíar Bollaín, les enfants sont l'une des raisons essentielles pour lesquelles il est conseillé que les membres d'un couple arrivent à un accord de cohabitation, beaucoup plus pragmatique et concret que romantique. Les rapports sexuels, en raison de la charge de domination qu'ils contiennent, sont pratiquement écartés des relations qui se veulent exemplaires. Il en est de même pour les formes insidieuses de la domination masculine qui sont le résultat d'une imbrication entre les exigences séculaires de la tradition virile et les principes égalitaires des sociétés démocratiques d'aujourd'hui.³¹⁴

A. Profils alternatifs d'hommes et de femmes

Les profils traditionnels d'hommes et de femmes font ressortir des caractéristiques propres à chacun des sexes, reconnues par l'imaginaire social, qui, dans la pratique, constituent un fossé infranchissable pour leur communication mutuelle. Il est judicieux de rappeler que, dans ce contexte traditionnel, la femme a été faite pour aimer, l'homme a été fait pour commander³¹⁵. Ce n'est donc qu'à partir de personnages possédant des traits différents qu'il est possible de concevoir la rencontre entre hommes et femmes, sur un pied d'égalité et dans un climat de bonne entente. Si l'homme traditionnel se caractérise par sa confiance en lui-même³¹⁶ et sa résistance au changement, les modèles masculins positifs que la réalisatrice propose auraient comme trait essentiel leur vulnérabilité, qui, loin d'être un défaut, leur permet d'être perméables à la compréhension et à la solidarité. Si la femme traditionnelle doit être coquette et soucieuse de son apparence, suggestive et passive, les modèles

³¹⁴ Courtine, Jean-Jacques (dir.), *Histoire de la virilité, la virilité en crise ? XXe-XXIe siècle*, Paris, Editions du Seuil, 2011, p. 20.

³¹⁵ Domingo, Carmen, *Histoire politique des femmes espagnoles. De la IIe république au franquisme*, Rennes, PUR, 2008, p.148.

³¹⁶ Valdivia Sánchez, Carmen, *La familia: concepto, cambios y nuevos modelos*, La Revue du REDIF, vol.1, 2008, pp.15-22. www.redif.org consulté le 21/03/2010.

féminins loués par la réalisatrice sont des personnages décidés qui partent à la recherche de ce qu'ils désirent au lieu d'attendre – d'attendre que l'homme le leur apporte – et qui décident de faire partie de la société, échappant ainsi au domaine privé. Ces femmes entrent résolument dans l'espace public à travers le travail par exemple.

Lors du tournage de *Hola, ¿estás sola?*, le concept de Génération X n'était pas encore popularisé – en Espagne, tout au moins – pour faire allusion à ces jeunes qui possèdent un bon bagage intellectuel, mais sans perspectives, déçus, sans contrôle sur leur propre vie, conformistes, jouissant d'un certain niveau de confort et qui se réfugient dans les plaisirs immédiats. Ce phénomène social naissait à peine et, par conséquent, il serait un peu téméraire d'affirmer que les personnages de Niña et Trini étaient bien définis mais c'est ainsi qu'ils nous apparaissent aujourd'hui. Peut-être est-ce parce qu'Icíar Bollaín a, par une intuition presque métaphysique, devancé une des évolutions à venir de la société contemporaine ou parce qu'elle défendait un discours universel et intemporel opposant l'action à l'immobilisme et la passivité. En tout état de cause, elle a esquissé, avec ce film, une réponse à un discours existentiel catastrophiste qui allait, quelques années plus tard, proliférer dans la culture, et notamment dans le cinéma. De ce fait, la réalisatrice anticipe un peu sur « l'homme light », hédoniste et dont le bonheur est l'un de ses projets fondamentaux, décrit par Enrique Rojas³¹⁷. Au conformisme du petit copain qui accompagne Niña dans les premières scènes, s'oppose le courage de la jeune fille, qui va, tout d'abord, abandonner son domicile et puis, prenant le strict nécessaire pour tout bagage, quitter la ville vers une destination imprévue. À la tentation de se raccrocher à un travail bien rémunéré et peu fatigant, mais très superficiel et appauvrissant pour l'esprit, s'oppose la capacité à repartir de zéro. Aux niveaux minimaux de confort que le capitalisme a établis, s'oppose la modestie d'une maison qui tombe à moitié en ruines, d'un matelas partagé en guise de lit, d'un cageot de fruits en guise de tablette de petit-déjeuner et des déchetteries en guise de fournisseurs de meubles. À la passivité que le patriarcat réserve à la femme, s'oppose la décision de la jeune fille de choisir son compagnon de route. À l'éclat des espèces sonnantes et trébuchantes, d'autant plus difficiles à gagner que des mains égoïstes le contrôlent, s'oppose la lucidité morale nécessaire pour s'en saisir et

³¹⁷ Rojas, Enrique, *El hombre light*, Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina, 2000.

fuir l'esclavage institutionnalisé. À la vacuité de lieux de diversion conçus comme des pièges pour l'esprit, s'oppose un regard toujours ouvert vers de nouveaux horizons, vers le monde entier et sa richesse. À la famille à la fois refuge et cage s'oppose l'amitié constituant un véritable soutien. À l'immaturité et au caprice, s'oppose l'apprentissage.

Et qui donne vie à ce discours optimiste opposant le mouvement, présenté comme une bouffée d'oxygène pour la nature humaine, à l'immobilisme perçu comme une drogue étouffante ? Ce sont deux femmes. En d'autres termes, les figures qui, traditionnellement, étaient représentées comme le refuge recherché par l'homme après avoir accompli sa mission et qui garantissaient, par conséquent la pérennité du foyer et des valeurs traditionnelles. Des figures qui, généralement, établissaient difficilement des liens solidaires entre elles, étant, le plus souvent, représentées comme des personnages jaloux et intéressés. Pourtant, ici, ce sont elles qui prennent en charge la dimension révolutionnaire, soulignant par contraste et leurs opposés masculins. Il en est ainsi non seulement de Niña et Trini, mais encore de Mariló, la mère de la première, qui fait preuve d'une force de conviction peu communément prêtée aux femmes à l'époque de la production. Il s'agit, ni plus ni moins, d'une femme qui, ayant mis au monde une petite fille dans les années soixante dix – dans l'Espagne franquiste –, ose abandonner son foyer, se mettre à son compte, sans partenaire fixe, et manipuler les règles du capitalisme avec une adresse digne d'un homme.

En contrepoint à ces personnages féminins, notons le plan qui représente des hommes offerts au regard de Niña à travers les vitres d'une cafétéria comme dans une vitrine et qui symbolise parfaitement le profil mi-timide, mi-« chosifié » propre au caractère masculin tout au long du film. Ce plan, clair exemple de subversion du regard – que la réalisatrice veut susciter – met en scène, tout d'abord, un petit ami presque jeté du lit, de la chambre et de la maison de sa compagne, en claire opposition avec le héros sexuel habituel, qui envahit la chambre de la femme et part à sa guise. Un personnage également présenté comme pusillanime, ayant peur de son père, manquant de force pour s'embarquer dans l'aventure que Niña lui propose. Apparaît ensuite un « chargé de relations publiques » aliéné par son rôle d'homme d'entreprise, qui parle par slogans et se voue corps et âme à la tâche aussi ridicule que servile d'amuser les touristes du nord de l'Europe. Quant au personnage prometteur de Pepe, modeste et

sympathique dans son inconsistance, il révèle également une insignifiance morale, un manque de discernement, une prédisposition à se laisser porter par le courant, qui le décrédibilisent.

Les deux seuls personnages masculins dotés d'une consistance morale dans *Hola, ¿estás sola?* sont le père de Niña et Olaf. Le premier a des idées claires, ancrées dans une mentalité conservatrice... et la réalisatrice se charge de le faire disparaître du récit après quelques minutes, avant même le générique. Olaf, synthèse de toutes les perfections physiques et idéologiques est un objet de désir sexuel pour les deux amies – avec une phrase significative de Trini « *si tu ne te le tapes pas c'est moi qui vais le faire*³¹⁸ », qui vient souligner sa passivité face à l'accord explicite des deux amies. Il vit chez les autres, il est toujours de bonne humeur, cordial et généreux, immuable et semble avoir une sensibilité particulière ; souvent associé à la féminité, qui traditionnellement tend vers le conservatisme et non au changement. Cependant, il a une limitation importante : sa méconnaissance de la langue espagnole. Ses premières phrases titubantes en espagnol (dans la séquence 33, avec Pepe) transmettent la tendresse que peut susciter un enfant qui commence à parler, mais trahissent aussi sa vulnérabilité. Jusqu'à ce moment précis, il n'y avait même pas de sous-titres quand il s'exprimait en russe, autrement dit, ces premiers mots intelligibles ne supposent pas pour le spectateur le passage d'une langue à l'autre, mais simplement le passage d'une incompréhension totale à une légère compréhension, exactement comme chez un petit enfant. L'acte sexuel privé avec Niña (à la séquence 27) suppose l'abandon d'une position passive et ses premiers mots supposent un timide abandon de sa vulnérabilité. Ainsi, même s'il est l'homme « idéal », la réalisatrice ne s'attarde pas sur ce personnage. Il existe sans aucun doute davantage d'hypothèses justifiant sa disparition. Il est possible de supposer, par exemple, qu'elle est due à son refus de faire partie des projets de Mariló, ou au fait qu'il devient une référence pour Niña ou encore à la nature même de leur relation, une relation préservée de l'usure du temps. Mais nous ne pouvons éviter de penser que, du fait de sa perfection, il aurait neutralisé le message et l'intention du film, prenant le dessus sur les personnages appelés à être les vrais protagonistes, en l'occurrence les deux amies. Ce personnage masculin n'est en fait qu'une figure secondaire qui ne sert pas la volonté réaliste d'Icíar Bollaín :

³¹⁸ “si no te lo follas me lo follo yo”

celle de montrer comment dans une société traditionnellement dominée par les hommes, s'affirme l'autonomie de femmes qui prennent le dessus affectivement et sexuellement.

Dans son second film, *Flores de otro mundo*, la réalisatrice diversifie les profils masculins et féminins, pour établir des comparaisons et souligner le succès dans le récit des caractères qui prédisposent à la communication. Parmi les trois couples qui composent l'éventail de relations du film, il y en a un qui se consolide et deux qui se séparent. Carmelo, aussi bien qu'Alfonso, sont des types d'hommes imperméables au changement et aux influences, qui prétendent dominer leurs compagnes. Le premier entend le faire en s'appropriant les mécanismes propres à un système capitaliste qui considère la femme comme une possession ; et le second, en portant un regard paternaliste sur la femme, propre à l'assujettir et à la subordonner puisqu'il la juge secondaire face aux « importantes » tâches sociales qu'il accomplit. Ce sont des hommes « invulnérables », qui, par conséquent, ne recherchent pas une relation avec les femmes sur un pied d'égalité mais considèrent que ce sont elles qui doivent s'adapter à leur mode de vie. Ainsi, ils exercent, par et au nom de la virilité, une domination persistante, visible ou insidieuse, sur ces femmes³¹⁹. C'est chose aisée parce qu'ils ont affaire à des femmes très enclines à se laisser dominer. D'un côté, nous avons Milady qui vit aux crochets des hommes et s'arrange pour les duper et de l'autre, Marirrosi, élégante et distinguée, qui use d'insinuations et d'une apparente timidité pour attirer l'homme qui lui plaît. Entre les deux, il existe cependant des différences, car Milady, déploie ses charmes pour séduire, et ce de manière visible, jouant son rôle plus activement. Pour preuve, la réalisatrice lui consacre une scène où se produit une véritable domination sexuelle, quand elle amène Carmelo à l'orgasme sans se déshabiller ni même se décoiffer (dans la séquence 8). Par contre, Marirrosi, en revanche, est incapable d'opposer une résistance à Alfonso ni de le faire renoncer un tant soit peu à son enracinement à son village. Elle fait des propositions si timidement, qu'il les écarte aussitôt et elle se soumet volontiers à ses pulsions sexuelles comme si elle en était flattée. Ces deux femmes retrouvent cependant leur lucidité au dernier moment, – quand un engagement conjugal planait sur leur tête – et ce sont les hommes qui sont réduits à demeurer seuls avec leur irréductible autosuffisance.

³¹⁹ Héritier, Françoise, *Hommes, femmes. La construction de la différence*, Paris, Le Pommier/ Cité des sciences et de l'industrie, 2005, p. 30.

Damián, lui, représente un autre type de personnage masculin. Timide et peu sûr de lui, avare de paroles, il est très peu vu au bar – centre névralgique de la vie sociale du village –, ni aux matchs de football, aux projections de films porno... Il ne s'investit guère dans l'organisation de la prochaine fête des célibataires et se prête peu aux échanges des propos plus ou moins grossiers sur les femmes. Pendant le bal sur la place (séquence 4), il reste en retrait, se contentant de marcher dans l'ombre, sans aborder les invitées. D'une certaine manière, c'est comme s'il se sentait un étranger dans son propre village, de même que Patricia est une étrangère dans la société espagnole. C'est un « *paysan*³²⁰ », c'est ainsi qu'il se présente lui-même, comme ses voisins, mais on pourrait dire qu'il n'est pas fier de l'être car cette condition engendre chez lui un complexe d'infériorité à l'égard de sa femme, Patricia. C'est d'ailleurs dans ce complexe qu'il est possible de trouver l'origine d'une réaction démesurée de sa part, dans la séquence 42 : indigné d'entendre qu'en fait ils ne sont pas mariés, et que Patricia cherchait dans le mariage une sécurité familiale, il réagit vivement. Cette réaction est d'autant plus forte qu'il se sent leurré, jaloux, parce qu'elle a appartenu à un autre homme ou, simplement, parce qu'il craint de la perdre à tout moment, en l'absence d'un lien légal entre eux. Il est alors tenté de se refermer sur lui-même, de rejeter ce qui est venu de l'extérieur : il va être poussé à affronter ses craintes, à se retrancher à l'intérieur de sa masculinité « campagnarde » et à chasser de chez lui Patricia et ses enfants. Cependant, au moment décisif du départ de la Dominicaine, Damián décide de mettre sa masculinité en retrait, poussé par la discrète intervention de sa mère qui a surmonté les réticences à l'égard de Patricia. Son débat intérieur, rendu manifeste par son visage extrêmement crispé, se traduit dans l'acte de couper des bûches (séquence 46). En fait, il s'agit de bouts de bois allongés et minces – est-il nécessaire de les fendre pour qu'ils brûlent bien ? – qui peuvent être lus comme une métaphore phallique, si bien que le geste de les fendre à la hache, représenterait l'échec des pulsions possessives et jalouses masculines. Il existe un antécédent « phallique » dans le film, sous forme de bananes que le groupe de femmes Dominicaines coupent en morceaux dans la cuisine de Damián tout en préparant le repas (dans la séquence 31), instant qui est lié à l'évocation du manque d'habileté sexuelle des Espagnols³²¹.

³²⁰ «un paleta»

³²¹ Jean-Baptiste Saurel, réalisateur de *La bifle*, court-métrage sélectionné à la semaine de la Critique (Cannes 2012), reprend cette idée : « il y a dans notre imaginaire commun une idée

Patricia, de son côté, est un personnage au passé compliqué et dont les décisions actuelles ne le sont pas moins. Elle a un mari dans son pays natal, mais son divorce n'étant pas légal, elle se retrouve victime d'un chantage, de la part de celui-ci. Quant à sa participation à la fête des célibataires, elle a, au départ, un mobile intéressé : chercher un refuge pour elle et ses enfants. Si on la compare au personnage de Milady, il est possible de dire que c'est Patricia qui a le plus de motifs de feindre et de leurrer, mettant en pratique les astuces typiquement « féminines » pour se construire une personnalité fictive susceptible de la mettre à l'abri et de jeter un voile discret sur ses secrets passés. Néanmoins, elle fait précisément le contraire, dit toute la vérité, ne plie pas devant sa belle-mère Gregoria, n'a pas peur de Fran. Et, devant le dilemme de mentir à Damián ou de s'exposer à se retrouver sans abri, elle choisit cette dernière option et raconte à celui-ci toute la vérité sur son existence. Elle n'a même pas recours à des regards insinuants ou à la coquetterie, comme Marirrosi, et d'emblée, elle refuse celui qui veut profiter d'elle au bal. Patricia remarque, avec une attention sincère et non pas comme une simple séductrice, l'homme qui lui inspire la plus grande confiance, faisant preuve du même discernement pour le choisir que Niña ou Trini dans le premier film de la réalisatrice. Le fait qu'elle et Damián restent finalement ensemble et qu'ils attendent un enfant met en évidence le pari de la réalisatrice pour des profils s'écartant de l'orgueil masculin et de l'astuce féminine.

« On ne saurait mieux dire. C'est au sein du monde donné qu'il appartient à l'homme de faire triompher le règne de la liberté ; pour remporter cette suprême victoire, il est entre autres nécessaire que, par-delà leurs différenciations naturelles, hommes et femmes affirment sans équivoque leur fraternité.³²² »

Un regard attentif sur la suite de la trajectoire créatrice d'Iciar Bollaín, et le fait que les rôles principaux dans le film *Te doy mis ojos* reviennent presque totalement à Pilar et à Antonio, permettent de constater que la réalisatrice dénonce les modèles sexuels classiques. Il importe surtout de révéler le fond de domination qui parcourt la relation sexuelle, avec ses rôles masculin et féminin précis, et le contrepoids offert par les personnages d'Ana et John est faible. Ce

terrible de la virilité qui m'a pourri mon adolescence », « Moi ça m'a créé de gros complexes, ça a été une adolescence douloureuse à cause d'exigences de performances, de taille de pénis... La vérité n'est pas du tout ce qui se raconte dans les vestiaires de foot et je voulais le dire. » <http://www.slate.fr/story/56585/bifle-cannes-2012-virilite> consulté le 28/05/2012

³²² Beauvoir (de), Simone, *t.2*, op.cit. p. 652.

couple, formé par la sœur de Pilar et son compagnon Ecossais hérite des caractéristiques récurrentes des portraits d'homme et de femme tels que la réalisatrice les a brossés précédemment chez Niña, Patricia, Olaf et Damián, autrement dit, à la volonté chez la femme répond la vulnérabilité chez l'homme. Mais ces caractéristiques sont poussées à un point tel que la première en arrive à asservir son conjoint et que le charisme de ce dernier est presque inexistant. Ana s'adresse à sa sœur de façon autoritaire voire despotique, mais ne chancelle pas devant Antonio lui-même, lui adressant un regard furibond – exprimé à travers un plan moyen – quand il la surprend en train de rassembler les affaires de sa sœur (séquence 3) et partant la tête haute. Elle a vécu à l'étranger, ce qui signifie que, contrairement à Pilar, elle a renoncé au noyau familial fermé, a cherché à élargir ses horizons. De même, elle n'apprécie nullement les détails romantiques, comme le prouvent son aversion pour la robe de mariée traditionnelle (séquence 12) et le dialogue avec Pilar dans la cuisine, où elle mentionne qu'il n'a existé aucun détail spécial lié à son engagement avec John (séquence 18).

Malgré les faiblesses du personnage que nous venons de mentionner, John reçoit une espèce d'hommage du genre féminin dans son ensemble quand Pilar et ses collègues en font l'éloge dans le bar où elles déjeunent (séquence 15). Elles soulignent, notamment, sa participation aux tâches domestiques, ce qui, pour elles, en fait, non pas un étranger, mais un extraterrestre. L'absence d'implication de l'homme dans le travail à la maison est ainsi dénoncée, considérée comme une caractéristique typiquement masculine. Dans le même temps, John aime les enfants et il est assez tendre pour s'endormir tout en lisant le conte qu'il partage avec eux (séquence 48). Ainsi, nous trouvons chez lui le même indice de vulnérabilité que chez le Russe Olaf, les mêmes déficiences dans la maîtrise de la langue, ce qui donne lieu à un moment comique au cimetière, quand il ne comprend pas la préoccupation de sa future belle-mère à savoir, l'endroit où il sera enterré (séquence 6).

Plusieurs détails prouvent que dans le couple John-Ana, c'est elle qui prend l'initiative. Pour commencer, c'est lui qui s'est installé en Espagne, même s'ils se sont connus en Grande-Bretagne. La séquence de la discussion à propos de la liste de mariage est significative, car elle s'y montre aimable mais ferme : le pragmatisme s'imposant sur les scrupules puisqu'elle accepte une cuvette de wc comme cadeau de mariage alors que John trouvait cette idée peu convenable.

Mais le plus remarquable est la subversion iconique créée par l'androgynie des vêtements de mariage, subversion couronnée par la photo nuptiale où elle soulève la jupe écossaise de son mari, inversant ainsi les rôles habituels selon lesquels c'est l'homme qui est fier du corps de sa femme et l'exhibe. Tout cela fait de John un homme sans beaucoup de personnalité, d'une certaine façon, un grand enfant et les différents moments passés avec Juan, le fils de Pilar, confirment cette impression. Même l'acteur choisi pour ce rôle manque de charisme. Il ne semble pas tant être le compagnon d'Ana que quelqu'un qui se laisse entraîner par elle et qui s'efface devant sa personnalité plus marquée. En même temps, Ana se comporte avec une telle énergie qu'elle apparaît comme une *dominatrix*, un sergent chef, et le récit met clairement en question cette force de caractère, dans le face-à-face avec Pilar. Tous ces éléments peuvent nous amener à conclure que la réalisatrice ne cherche pas à montrer une relation de couple, celle d'Ana et de John, est pleinement épanouie ; ce qui prime est la volonté réaliste de montrer combien l'équilibre affectif, amoureux et culturel est complexe et parfois irréalisable.

Le personnage féminin de *Te doy mis ojos* qui, sans aucun doute, est le plus apprécié (ou le plus proche des convictions) de la réalisatrice est celui de Rosa. Celle-ci détient une parcelle d'autorité au musée, est entreprenante, refuse les relations stables – ou du moins impliquant un engagement – et sait exercer son influence discrètement, sans empiéter sur l'autonomie d'autrui, à la différence d'Ana. Par de multiples aspects, elle est une variante positive du personnage de Mariló, à qui elle ressemble beaucoup, à commencer par l'âge, mais, à la différence de celle-ci, elle conçoit le monde du travail comme une intégration de forces dans un projet commun et non comme la manipulation intéressée de celui qui va réaliser le travail par celui qui dirige. C'est sans doute le profil féminin le plus achevé de la filmographie de la réalisatrice. Le personnage de Rosa a su esquiver les pièges que le capitalisme et l'affectivité tendent à la femme même si, précisément en raison de sa force de caractère, elle est reléguée à un rôle secondaire, n'offrant pas la force dramatique ou la possibilité d'évolution caractéristique des protagonistes.

Dans *Mataharis*, enfin, les profils de femmes soumises à leurs partenaires – dont Pilar serait l'archétype – sont évités et l'accent est mis sur la soumission au

système économique³²³. Il ne reste plus de personnages masculins dominateurs à l'excès, comme le Carmelo de *Flores de otro mundo* ou l'Antonio de *Te doy mis ojos* ; dans le pire des cas, ce sont des hommes qui ont renoncé à la relation avec leur épouse, tellement ils sont absorbés par leur travail, comme dans le cas d'Alberto, le mari de Carmen. Quant à la principale relation de couple, celle d'Eva et Iñaqui, elle semble être un prolongement de celle qui est proposée entre Ana et John. C'est la femme qui fait preuve d'initiative, est énergique et hyperactive, et chaque fois que le couple se dispute, c'est elle qui domine verbalement. Il est intéressant, à ce titre, de relever l'usage que fait la réalisatrice – dans la séquence 26 – de gros mots ou de noms malsonnants, caractéristiques dans le film antérieur de l'agresseur, Antonio. Ils constituent de petites explosions d'agressivité qui font pencher la balance du côté de la femme, Eva, et qui suggèrent un profil masculinisé. De la même façon, sa décision d'aller dormir au salon comme signe de réprobation est un clair renversement de la traditionnelle « expulsion » de l'homme du lit conjugal quand les deux époux sont fâchés. Le mode de vie – mi-imposé et mi-accepté – de ce personnage, déchiré entre ses responsabilités professionnelles et domestiques, est l'indice essentiel qui explique sa façon d'être ; en explication de sa façon d'être ; le récit insiste aussi sur le fait que sa froide efficacité professionnelle – les méthodes de détective d'une moralité douteuse – vient s'infiltrer également dans ses relations avec son entourage familial. En même temps, il y a une sorte d'avertissement implicite dans ce film quant à la dureté de caractère peu souhaitable qui envahit la femme si elle veut jouer à la « superwoman ». Iñaqui, pour sa part, est un homme tranquille et conciliant, vulnérable à cause du fils naturel qu'il a eu avant de connaître Eva, pas assez sûr de lui pour dire toute la vérité à sa femme ; bien plus tendre que décidé ; capable aussi de dialogue et de sincérité quand il le faut ; et vulnérable à cause du fils naturel : il porte en effet une dette – avoir fui son devoir par le passé –, mais il a assez de qualités pour être un bon compagnon. Le dénouement saura résoudre le déséquilibre de pouvoir entre eux, suggérant la possibilité d'un accord de vie en commun fondée sur l'égalité, ce qui n'est même pas insinué dans le cas d'Ana et John.

³²³ « Les femmes continuent à être exclues de la sphère du pouvoir et de la plupart des hauts postes de direction (le plafond de verre) y compris dans ces pays, comme les nordiques, qui possèdent une assez large législation sur le thème de l'égalité. » in Morales Romo, Beatriz, *Roles, estereotipos e identidades de género en el cine*, Universidad de Salamanca, 2010, p. 29.

Néanmoins, le personnage féminin le plus représentatif (et dont la caractérisation, peut-être voulue, la transforme en un « double » physique de la réalisatrice, un *alter ego* plus ou moins conscient dans le récit) est celui d'Inès, qui se trouve à la croisée des chemins, tant sur le plan professionnel que sur le plan sentimental.³²⁴ Elle aura l'occasion de vivre une relation sentimentale avec le syndicaliste Manuel, qu'elle refuse finalement, s'écartant de lui. Elle aura aussi l'occasion de mener à bien une vie professionnelle réussie mais, consciente de l'environnement corrompu du monde du travail, elle préférera y renoncer. En ce qui concerne le premier aspect, il est possible d'affirmer que même si la réalisatrice évoque des relations de couples qui peuvent atteindre une certaine harmonie, comme celle d'Eva et Iñaki, elle semble préférer, tout en la suggérant, l'indépendance affective. Ceci mise à part, les personnages « idéaux », comme Manuel ou Olaf, qui reflètent une possible supériorité morale, doivent être évités d'une part parce qu'ils peuvent entraîner l'assujettissement de la femme par l'ascendant et d'autre part parce qu'ils risquent de ne pas résister à l'usure d'une relation prolongée. Mais le second aspect est encore plus important, car la réalisatrice semble reconnaître qu'à l'heure actuelle, la plus dangereuse – ou plutôt la plus fréquente – des dominations est la dictature professionnelle plus encore que la dictature sentimentale.

Dans ce dernier domaine, la réalisatrice privilégie l'image positive de la femme moderne, qui a assez confiance en elle pour affronter la situation lorsqu'elle se trouve prise dans une relation sentimentale menant à une impasse. C'est le cas de Carmen qui se décide à abandonner son mari. Pourtant, elle n'échappe qu'exceptionnellement à la soumission professionnelle, étant donné que la réussite de son entrée sur le marché du travail, après une très longue marginalisation, semblant avoir désamorcé sa résistance face aux injustices du système. Les chefs d'entreprise dénués de scrupules, comme Valbuena, seraient donc les nouveaux « maris dominateurs ». Parmi les trois subordonnées, une à l'autorité de ce chef d'entreprise, une seule femme prend la décision de l'abandonner, et il apparaît clairement que ces nouvelles formes de domination

³²⁴ Inès possède les dispositions à communiquer, à savoir lire les émotions, à parler, à reconnaître les nuances sociales, à exercer les sens de la façon la plus subtile, mais aussi à avoir des sentiments altruistes, de l'empathie, à prendre soin des autres seraient plus développées du côté des femmes adoucies par leurs œstrogènes. Klein, K., Hodges, S., *Gender differences, motivation, and empathic accuracy: when it pays to understand*, Personality and Social Psychology Bulletin, vol.27, pp. 720-730, 2001.

masculine sont les plus menaçantes pour la femme : n'oublions pas que Carmen abandonne son mari, mais pas Valbuena, et qu'Eva se montre énergique avec Iñáqui, mais docile envers Valbuena. Inès représente l'espoir d'une nouvelle émancipation face aux contraintes et dérives du capitalisme et symbolise un profil de femme qui va au-delà de l'indépendance sentimentale. Elle ne se laisse pas dominer par cet embourgeoisement garant d'un peu de confort et de sécurité économique en échange d'un dévouement aveugle à l'égard au chef d'entreprise ; d'une certaine manière, c'est un profil qui rappelle les jeunes protagonistes de *Hola, ¿estás sola?*, mais la réalisatrice admet qu'il s'agit d'un phénomène proportionnellement encore minoritaire : seule Inès se libère de conditions de travail aliénantes mais pas Eva ou Carmen.

B. L'androgynie

L'intention de la réalisatrice de « désamorcer » les schémas traditionnels de la masculinité et de la féminité implique un parti pris esthétique qui trouve sa pleine expression dans *Te doy mis ojos*. Pour commencer, elle nous offre un personnage féminin, Lola, dont le travail est traditionnellement masculin – gardien de sécurité – et qui revêt l'uniforme de l'emploi ; c'est une femme robuste et qui donne une impression de force physique. Mais la façon dont est utilisée la nationalité du partenaire d'Ana pour briser visuellement la distinction entre sexes est particulièrement habile et significative. La culture écossaise n'ayant pas la réputation d'être spécialement ouverte ni tolérante, le choix d'un personnage écossais au lieu, par exemple, d'un nordique, qui dans la mentalité espagnole est plus associé à la liberté – comme fiancé d'Ana et comme symbole de l'homme sensible, qui ne cherche pas à dominer la femme, est clairement explicité dans les séquences du mariage et de la fête nuptiale (séquences 24 et 25). Il s'agit d'une volonté éminemment esthétique qui s'exprime à travers un symbole: le kilt. C'est par l'androgynie que la réalisatrice « dynamite » la dimension traditionnelle de l'acte du mariage, et la jupe masculine est un élément démystificateur essentiel. Après le plan initial centré sur le Maire, le spectateur voit, en contrechamp, les mariés, qui présentent un aspect conventionnel : John porte frac et nœud-papillon et Ana une robe de mariée classique. Le spectateur ne peut alors que se demander si, finalement, Ana n'a pas transigé avec les conventions du mariage – que sa mère défendait – et choisi la tenue traditionnelle. Mais tous deux sont assis

et le coup de théâtre a lieu au moment où, applaudis par les assistants, ils se lèvent : c'est alors que l'on constate le renversement non seulement du rite nuptial traditionnel, mais aussi de la distinction sexuelle que supposent les codes vestimentaires, en l'occurrence le pantalon blanc chez elle et la jupe chez lui. Pantalon et kilt complètent, dans les deux cas, une tenue androgyne. Cette androgynie sera d'ailleurs le thème esthétique de la fête qui s'ensuit : le détournement des marques sexuelles de l'homme et de la femme, leur mélange et leur intégration dans une espèce de grande bisexualité. Les invités évoquant ainsi un métissage culturel où se mêlent Espagnols et Ecossais, un « métissage sexuel », car les jupes écossaises se mêlent aux pantalons et, de fait, les femmes portent surtout des pantalons. Des pieds à la ceinture, il s'avère impossible d'identifier le sexe de chacun, si bien que le sexe, comme distinction, est dilué, au moins esthétiquement. Il n'y a qu'un personnage qui ne participe pas à ce mélange et ce n'est pas le fruit du hasard : il s'agit d'Antonio dont la tenue et l'attitude sont clairement masculines. Il est l'élément discordant non seulement d'un point de vue esthétique, mais aussi parce qu'il représente « la masculinité » dans ce qu'elle a de plus rigide ; il n'est pas là pour participer à la fête, mais pour ramener Pilar dans son foyer.

De son côté, Patricia, dans *Flores de otro mundo*, assimile rapidement la façon de s'habiller des villageoises, nécessaire pour s'intégrer aux tâches qui lui incombent : aussi bien dans la séquence 6 – dans la cuisine – que dans la séquence 9 – en plein air, conduisant le bétail – nous remarquons ses vêtements larges et rugueux ainsi que ses cheveux attachés. Patricia travaille comme un homme, et donc s'habille comme tel ; ou, plus exactement, ni les tâches accomplies, ni l'aspect extérieur ne permettent de discerner l'identité sexuelle de la Dominicaine. L'intention androgyne qui caractérise le traitement de ce personnage est claire si nous la comparons à Milady, comme nous y invite cette même séquence 9 dans laquelle elles apparaissent ensemble ou encore la séquence 11, où elles voyagent toutes les deux en voiture et où la jeune femme cubaine vante la qualité du lycra de ses pantalons. Milady est là pour exploiter sa féminité dont elle vit, tandis que Patricia a comme objectif de faire partie de la société-foyer, ce qui suppose qu'elle s'acquitte ponctuellement de ses obligations : la Cubaine a besoin de son apparence féminine, alors que la Dominicaine a besoin de son travail. La tension entre ces deux personnages met en évidence les

tensions d'un microcosme social où s'affrontent valeurs traditionnelles et préjugés et les tentatives de transgression sociale et sexuelle.

Il y a toutefois un moment dans le film où Patricia est présentée ou offerte au regard du spectateur à travers celui de Damián dans sa féminité spécifique. C'est au moment où elle et Damián vont se mettre au lit (séquence 15) : celui qui apparaît d'abord sur l'écran, c'est lui, mais suivant son regard, le contrechamp conduit le spectateur vers Patricia, qui est de dos, assise sur le lit, en petite tenue, en train de plier ses robes. Quand elle se redresse, la caméra la donne à voir à partir des genoux, dans un plan américain, tandis qu'elle va poser ses vêtements sur une chaise. Et lorsqu'elle se penche pour les déposer sur la chaise, la centralité du plan met en avant l'endroit où la réalisatrice veut que le spectateur porte son regard : ce sont les hanches et les fesses de Patricia, qui se reflètent dans le miroir. Ensuite, elle se redresse et se place devant le miroir, comme si elle voulait se faire une beauté avant de se coucher. Soulignons qu'il n'existe pas de plan semblable de Damián, car il apparaît dans un plan moyen. Il s'agit donc d'insister sur le profil sexuel de Patricia, désirable pour lui et pour le spectateur. Mais cette scène se termine par un échec parce que leur intention de faire l'amour est freinée, paralysée par le grincement du lit et la honte de Damián victime du harcèlement de sa mère. La tentative – du spectateur par le biais de Damián – de s'approprier la féminité de Patricia échoue donc parce que le personnage de Patricia ne peut ou ne doit pas être contemplé sous une perspective sexualisée. Cependant, l'autre scène du lit entre les deux se termine par un « succès » (séquence 26) et par « succès » il ne s'agit pas l'acte sexuel, mais de la communication entre eux... Or, dans cette séquence le corps de Patricia n'est pas exhibé, mais, au contraire, couvert d'une chemise de nuit qui monte jusqu'au cou, ce qui efface toute marque de féminité.

S'agissant de *Hola, ¿estás sola?*, l'acariâtre propriétaire de l'appartement de Trini à Valladolid fait un commentaire bizarre à son sujet quand elle la voit pour la première fois. En montrant l'appartement à un couple d'immigrants, elle pénètre dans la pièce où les deux amies sont allongées (séquence 3 et, en faisant allusion à Niña qui est à moitié cachée, elle demande : « *c'est un ou une*³²⁵? ». Pendant pratiquement tout le film, Niña ne fait rien pour se donner un aspect féminin et s'habille d'une façon neutre – sweat ou tee-shirt et jean – ; elle se fâche quand la

³²⁵ “¿es ésta o éste?”

féminité de Trini est ostentatoire (séquence 29) ; elles en viennent même aux mains jusqu'à en effacer toute trace ; enfin, lorsqu'on la voit avec une robe courte, ce n'est que sous l'influence de sa mère, qui lui en offre une (séquence 31b). Mais elle ne tarde pas à revenir à ses tenues habituelles, de sorte que le manque d'indices sexuels chez Niña doit être interprété comme une valeur à préserver, tandis que la féminisation passagère est due à des influences indésirables. A contrario, le compagnon sentimental que trouve Niña lors de ses péripéties dans la capitale, le Russe Olaf, a les cheveux plus longs qu'elle, inversant les codes habituels... Et, mise à part le côté comique de la situation, dans cette scène de la fête (séquence 31c), ceux qui dansent le plus longtemps ensemble, ce sont précisément les deux hommes, Olaf et Pepe. Ils finissent même par s'enlacer pour rester debout, au moment où Pepe commence à être ivre, de sorte que loin d'être une allusion homosexuelle, ce détail vise à éliminer toute dimension sexuelle de la danse.

C. L'accord de cohabitation

Force est de constater que pour la réalisatrice, la relation de couple n'est pas la meilleure situation pour la femme mais, dans son souci de réaliser une analyse réaliste de la société actuelle, elle ne peut qu'admettre qu'un tel lien existe pour la plupart des femmes de son temps, donnant en outre souvent lieu à la procréation. Il aurait été trop dogmatique de sa part de volontairement écarter des relations sentimentales mal engagées et ignorer l'existence des enfants ainsi que leur besoin de soins et d'attention. Elle ne tombe jamais dans des extrêmes idéologiques comme, par exemple, l'affirmation selon laquelle les enfants doivent être élevés en dehors du milieu familial et propose des modèles positifs de relation entre les géniteurs, fondés non pas sur des sentiments, mais sur des « accords de vie commune », qui assurent la stabilité familiale et qui, de plus, servent d'exemple à leurs enfants, se substituant aux rôles hiérarchiques traditionnels.

À ce titre, le début de la relation entre Patricia et Damián (à la séquence 4 de *Flores de otro mundo*) est admirable par son côté insolite : dans un contexte de fête, sur la place du village où hommes et femmes dansent en tâchant de se rapprocher le plus possible et où Alfonso déploie tout son charme en faisant de l'esprit pour séduire MARRIROSÍ : nous assistons donc ici au rituel codifié caractéristique des préliminaires de l'approche sexuelle entre hommes et femmes.

Dans cette ambiance, la première chose que Patricia, assez fâchée, dit à Damián, et qui marque le point de départ de leur relation, c'est « *toi aussi, tu vas vouloir me toucher les fesses*³²⁶? ». Cette phrase ne doit pas nous étonner car, lorsque Patricia s'aperçoit que Damián, timidement certes, la regarde et l'admire, elle est harcelée par un villageois, mais c'est un propos qui renferme un sens profond, la question pouvant être traduite par « *Tu vas me respecter ou pas*³²⁷? ». La réponse de Damián est monosyllabique, sans figure de rhétorique ni phrase ingénieuse, ce qui révèle que Damián est un homme à qui l'on peut faire confiance. Presque aussitôt, d'ailleurs, Patricia lui demande s'il aime danser et comme il répond par la négative, elle lui propose de s'asseoir pour parler. Tous deux refusent le côté superficiel de la danse, qu'ils perçoivent comme une forme de galanterie, et ils sont prêts à construire un dialogue sincère. Buvant un verre ensemble, ils ne perdent pas non plus de temps à essayer de se plaire mutuellement, mais expriment avec franchise leur situation et leurs désirs. La réalisatrice a recours à un plan fixe moyen d'une minute pour montrer leur conversation, un plan direct, sans additif ni trucage, fondé sur l'interprétation des acteurs. Un plan aussi essentiellement sincère que le dialogue. Damián précise bien que le village est un endroit où l'on travaille beaucoup et où le divertissement est presque inexistant. De son côté, Patricia lui avoue, sans ambages, qu'elle est là pour s'installer et pour avoir la possibilité de faire venir ses enfants de la République dominicaine. Bien que sa tante dans l'autocar l'ait prévenue que les hommes « font » facilement des enfants mais qu'ensuite ils ne veulent pas s'occuper d'eux, Patricia n'utilise pas d'arme de séduction pour leurrer Damián et ensuite inclure ses enfants dans le lot. Bien au contraire, elle annonce ses aspirations et ce qu'elle peut offrir : ses bras pour travailler. Isolés de l'ambiance de fête, Patricia et Damián représentent un havre d'honnêteté et de cohérence. Pendant que les autres s'amusent et se préparent à donner libre cours à leurs passions, eux font des projets d'avenir et assoient les bases de leur « contrat de vie commune » : s'adapter à une vie morne et laborieuse, et accepter les enfants de l'autre et leur prodiguer de l'affection. À la fin de ce dialogue, non sans raison, les feux d'artifice se reflètent sur le visage de Patricia et l'illuminent plaçant ainsi le personnage dans une position centrale et symbolique.

³²⁶ “¿tú también vas a querer tocarme el culo?”

³²⁷ “¿tú me vas a respetar o no?”

Cet accord est respecté durant une bonne partie du film : nous voyons notamment Damián coucher les deux enfants de Patricia et être leur complice à table. À son tour, Patricia essaie d'être aimable avec sa belle-mère et assume sa part de travail qui consiste aussi bien à préparer les repas qu'à conduire le bétail dans les champs. La parfaite définition du lien qui les unit est énoncée par Patricia devant sa tante dans la scène de la promenade en voiture (séquence 37) : même si Lorna fait en sorte d'introduire un élément romantique en disant « *tu es tombée amoureuse...*³²⁸ », Patricia fait la sourde oreille, décrivant des attitudes concrètes et non des sentiments et évoquant en ces termes les qualités de Damián : « *il aime les enfants, me traite bien, me fait rire...* ». Patricia est satisfaite de son mariage parce que son partenaire fait son possible pour faciliter la vie commune et la rendre agréable. (Comme elles sont loin les passions aussi fascinantes que destructrices idéalisées par le cinéma !).

Il est même un moment où la solidarité des conjoints se fait particulièrement sentir, lorsqu'ils ont à affronter l'intransigeance de Gregoria dans la séquence 38b : Damián prend le parti de son épouse et menace discrètement sa mère de quitter la maison si elle n'accepte pas que Patricia et lui, en tant que couple, doivent être unis. Ce n'est pas seulement lui qui fait un geste pour elle ; en fait, c'est aussi elle qui, en l'incitant, avec sa force de conviction, à prendre position dans le conflit entre belle-mère et belle-fille, lui permet de prendre un clair avantage sur sa mère : il prouve – peut-être pour la première fois dans sa vie – qu'il est capable de s'opposer à la tutelle de sa mère. Peu après, le personnage antipathique de Gregoria se met au diapason de sa belle-fille quand il s'agit justement de concevoir la vie conjugale : au cimetière (séquence 40), alors que la vieille femme prend soin de la tombe de son mari, Patricia lui pose sensiblement la même question que celle que sa tante lui avait posée, « *vous l'aimiez beaucoup*³²⁹? » et Gregoria lui répond dans les mêmes termes que Patricia alors, « *il était bon et me traitait bien*³³⁰ ». Ce qui donne à penser que Gregoria et son mari étaient arrivés à un accord de vie commune qui admettrait une définition aussi simple que celle de « bien traiter l'autre ».

Mais, peu après, se produit une crise causée par la confession de Patricia à propos de son mari dominicain, Fran, à la séquence 42. Cette crise sera

³²⁸ “tú te has enamorado...”

³²⁹ “¿lo quería mucho?”

³³⁰ “era un buen hombre y me trataba bien”

finalement bénéfique puisqu'elle finira de renforcer l'accord de vie commune, menacé par la jalousie de Damián et par le sentiment d'insécurité que produit en lui la découverte du caractère illégal de son union avec Patricia. Sa réaction met en évidence son besoin d'un document officiel pour se sentir uni à Patricia dont le passé est comme un élément incontrôlé qui l'inquiète. Il se dit trop de choses dans le dialogue entre les deux, dialogue qui ressemble plus à une manifestation idéologique en faveur des immigrants qu'à une dispute vraisemblable entre des personnes sincères quant à leurs intentions, dès leur première rencontre. Pourtant, ce qui en ressort, ce sont surtout les doutes d'un homme qui, tout en ayant partagé tant de tâches avec son épouse et en la regardant avec respect et affection, n'a pas encore appris à lui faire confiance. C'est donc la confiance qui s'impose comme un aspect essentiel de l'accord de vie commune. Cela se traduit par la décision de Damián de ne pas s'accorder le droit de demander à sa compagne des explications sur son passé et de ne pas craindre l'avenir. C'est cette exigence – peut-être inconsciente – de contrôle sur la vie de l'autre, à laquelle Damián met symboliquement fin en fendant les bûches, dont nous avons déjà mis en évidence les connotations phalliques, dans la mesure où le contrôle est considéré comme un attribut de la masculinité.

Mais on ne peut pas oublier que la conception de la scène du conflit donne à la petite Janay un rôle à la fois central et secondaire, caractéristique des victimes qui subissent les conséquences, mais ne peuvent pas intervenir pour modifier les événements. Au début de la scène, elle est assise à côté de Damián qui conduit le tracteur, mais il finit par l'expulser du véhicule et elle fuit alors le harcèlement des adultes. Ce qui est souligné ici, c'est le fait que les enfants sont le maillon le plus fragile dans les accords imparfaits de vie commune, les premiers à souffrir des brouilles et, par conséquent, la raison la plus solide pour y remédier. C'est pourquoi, quand Damián arrête la voiture de la tante de Patricia, alors qu'elle est sur le point d'emmener les enfants (séquence 46), et ressort les bagages du coffre, la caméra se focalise sur les enfants qui observent stupéfaits et amusés ce que fait leur père adoptif. De même, l'ambiance chaleureuse de la scène du dîner de Noël (séquence 48) tient en partie à la joie des enfants ; et le dénouement du film, en ce qui concerne Patricia, redonne le rôle principal à Janay, habillée en blanc et sur le point de faire sa première communion, définitivement intégrée aux rites du village et, par conséquent, installée dans un foyer et dans un

environnement social, sans peur de se retrouver sans abri. Qui plus est, la grossesse de Patricia affirme visuellement que l'entente dans le couple débouche sur une filiation positive dans ce cas puisque ces enfants, à leur tour, seront élevés avec l'idée que l'entente entre homme et femme existe bien et que la domination est destructrice.

S'opposant à cette vision des choses, il est évident que dans les deux autres relations de *Flores de otro mundo*, il n'y a pas d'accord de vie commune, mais la volonté des hommes de voir les femmes s'adapter à leur mode de vie : Carmelo a créé dans le village « une cage dorée » pour Milady et veut l'obliger par la force à s'y installer. De son côté, Alfonso, aussi sympathique soit-il, ne fait rien pour aller à la rencontre de MARRIOSI et, immuablement ancré dans le village, il attend toujours que ce soit elle qui se rende à Santa Eulalia pour le rejoindre ; tout l'amour qu'il lui déclare ne cache pas – et MARRIOSI le comprend aisément – sa rigidité, son incapacité à renoncer au moindre aspect de son quotidien pour s'adapter aux désirs de cette femme. De fait, la relation entre MARRIOSI et Alfonso est l'exemple le plus clair de la façon dont le sexe occulte le manque de communication et comment il est utilisé pour éviter tout débat sur le mode de cohabitation. Il n'y a que dans la scène du départ que, lorsque toute relation sexuelle est impossible, la divergence affleure inévitablement. Outre ces observations concernant les relations de couple, dans aucun des deux cas il n'y a d'enfants à prendre en charge.

Par contre, il y en a un dans la relation entre Pilar et Antonio – *Te doy mis ojos* –, le cas *a priori* le plus extrême d'absence d'accord de vie commune et de prédominance absolue de paramètres irrationnels comme la jalousie, l'intimidation, la soumission et le masochisme. Peut-être est-ce l'existence de Juan, le fils du couple, qui suggère à la réalisatrice l'idée de créer une scène entre les deux protagonistes où il existe une tentative d'arriver à un accord de vie commune : elle se passe au bord de la rivière (séquence 42) quand la thérapie psychologique semble avoir calmé la violence d'Antonio et que le travail en dehors du foyer semble avoir conféré une certaine assurance à Pilar. Celle-ci essaie de lui faire voir à quel point son travail de guide touristique l'épanouit et de lui montrer la nécessité pour lui de quitter son travail dans le magasin de son frère. Pilar a conçu un projet plus ou moins élaboré pour sa famille : partir pour Madrid, où elle travaillerait et où son salaire les ferait vivre jusqu'à ce qu'Antonio trouve un autre

emploi. L'immobilisme d'Antonio, son incapacité – masculine – à faire face aux changements et, surtout, à faire suffisamment confiance à Pilar pour admettre qu'elle puisse prendre en charge provisoirement le foyer, font échouer les perspectives d'un accord entre les deux et relance avec une virulence accrue une violente dynamique de domination qui ne laisse pas d'autre solution à Pilar que d'abandonner son mari et de partir. Le petit Juan n'est pas un motif suffisant pour préserver une unité familiale gangrenée à la racine et, de plus, la réalisatrice nuance son innocence enfantine en le faisant passer pour le complice de son père. La lecture du dénouement, du point de vue de Juan, inclut deux aspects : il s'agit, d'un côté, d'une punition pour avoir collaboré avec son père dans sa stratégie pour capturer sa mère et, de l'autre, c'est un moyen pour placer l'enfant sous la tutelle d'un couple très différent à celui de ses parents – sa tante et son oncle Ana et John – auprès de qui il connaîtra une façon de vivre radicalement distincte de celle qu'il a observée chez lui.

Cette réflexion sur les accords de cohabitation et les alternatives possibles à la vie de couple traditionnelle se poursuit dans *Mataharis* : si la relation d'Inès et Manuel peut encore être évitée et celle de Carmen et Alberto a tellement languï qu'elle semble irrécupérable, c'est celle d'Eva avec Iñiqui qui connaît une situation complexe. Cette relation est déjà compromise par le poids d'un passé, secret et non avoué, celui de l'existence de son fils Javi ; par ailleurs, certaines tendances dominatrices – chez Eva, qui assume le contrôle de la maison – se sont déjà affirmées. Néanmoins, il subsiste encore des ponts de communication entre eux, une disposition au dialogue – que Carmen et Alberto ont perdue – et, surtout, ils ont des enfants en bas âge. Ce n'est pas le cas d'Inès ni celui de Carmen, dont la fille s'est déjà émancipée. De sorte que la dynamique familiale d'Eva et Iñiqui et toutes les décisions qu'ils prendront pour l'avenir auront nécessairement des répercussions sur leurs deux jeunes enfants, Sara et Nico, impliquant un niveau autre de responsabilité.

La scène de la grande dispute entre Eva et Iñiqui (séquence 44) débute avec un plan de leur bébé dans la baignoire. L'entente initiale se manifeste par le fait que les deux conjoints s'occupent du bébé. Mais, dès que le thème de la fin de semaine est abordé, Eva détourne la conversation vers un sujet qui l'inquiète, le fils naturel d'Iñiqui, motif de heurt entre eux, et à partir de là, le bébé n'est plus un prétexte au rapprochement et à la complicité, mais l'enjeu d'une lutte pour

accaparer l'enfant et se séparer de l'autre. D'abord, Eva sépare Nico de son père pour l'emmener sur la table à langer où elle le sèche et lui met de la crème. Ensuite, elle le quitte un moment pour aller chercher l'huile et Iñiqui en profite pour s'approcher et lui mettre sa couche, ce qui révèle une routine de tâches partagées mais qui, pendant la dispute, les divise. Peu après, Eva revient avec l'huile et la laisse sur la table à langer d'un air provocateur, comme si elle le défiait de le faire correctement ; Iñiqui, de plus en plus altéré par la discussion, ne parvient pas à appliquer l'huile sur le bébé ; et, quand Eva lui adresse un commentaire blessant sur l'abandon de ses responsabilités à l'égard de son fils de Saragosse, elle emmène le bébé dans la chambre. La réalisatrice reflète très bien cette attitude des parents en colère qui semblent se servir des enfants comme d'un bouclier devant l'autre. Ce n'est qu'apparemment qu'ils semblent s'occuper de leur progéniture car, en fait, ils cherchent une complicité affective avec l'enfant afin d'exclure l'autre. Ce qui est ainsi mise en évidence, c'est l'idée que les enfants ne sont pas l'objet de l'attention, mais une arme contre le conjoint avec lequel on se dispute. Finalement, quand Eva propose une séparation, Iñiqui envisage un avenir sombre, où ils devraient se relayer pour voir leurs enfants et leur expliquer que « *Papa et Maman ne s'aiment plus* ». Par conséquent, il s'oppose à la suggestion d'Eva, pas tant pour des raisons affectives – sentiments réciproques – mais plutôt à cause du préjudice qu'ils causeraient aux petits. Iñiqui souligne donc, devant une prise de décision aussi drastique, cet aspect essentiel qui a été présent dans presque toutes leurs scènes de ménage et dans celle-ci notamment : les enfants. D'une certaine façon, c'est ce qui fait sortir les parents de leur mutisme face à une réalité qui les touche profondément.

Il peut paraître étrange que la réalisatrice prône la séparation dans *Te doy mis ojos*, même en dépit des enfants, et que, dans le film suivant, elle brandisse les enfants comme un motif de réconciliation. La différence essentielle, bien entendu, se trouve dans le profil du couple en question et dans le mobile de la décision. Alors que Pilar place la sécurité de son fils au-dessus de tout, voire d'elle-même, Eva conçoit la séparation comme une réponse à un orgueil blessé. Il ressort de cela qu'il est aussi néfaste de risquer sa vie pour ses enfants que de ne pas en tenir compte lorsque l'on se trouve en situation de conflit – c'est le cas de Pilar –. L'inquiétude d'Iñiqui pour ses enfants et la tendresse dont il fait preuve à leur égard sont manifestes, aussi bien quand il sort le bébé de la baignoire que

lorsqu'il s'intéresse aux dessins de sa fille (séquence 38). Il est possible donc de considérer qu'il a une influence positive contrairement à Antonio qui utilise son fils comme son complice pour arriver à faire revenir Pilar dans le foyer conjugal. Il n'épargne cependant pas à son fils le spectacle de ses crises de colère. De son côté, Iñiqui ne possède pas l'efficacité d'Eva, et parfois il se défile – comme quand Nico est souffrant (séquence 10) – mais, en général, il fait preuve d'une bonne disposition, même si celle-ci pourrait être améliorée dans des aspects pratiques.

Il ne faut pas passer sous silence l'aspect « moral » de la conduite des enfants dans ces deux films : alors que Juan agit de manière préjudiciable à sa mère – sous couvert d'une vulnérabilité affective « innocente » –, la petite Sara propose un dénouement favorable en élargissant la conception étroite et figée de la famille qui est celui d'Eva puisqu'elle inclut dans son dessin le frère distant parmi les membres de la famille (séquence 52). Il ne s'agit pas là de la seule intervention de Sara qui tend à se constituer en obstacle au comportement de sa mère quand celle-ci se montre agressive ou inquisitrice envers Iñiqui. Par conséquent, la famille, pour Iciar Bollaín, est une structure, une entité où les liens traditionnels ne suffisent plus : la famille est une métaphore de la société avec ses tensions et ses crises.

La séquence 44, quant à elle, a une importante fonction cathartique. Le premier pas pour résoudre un conflit est d'en prendre toute la mesure en le mettant en lumière, de faire affleurer toutes les divergences : il est clair qu'Eva ne valorise pas suffisamment la capacité d'Iñiqui à s'occuper des tâches domestiques, et, qu'en même temps, il s'est montré un peu paresseux en la matière. Il est évident qu'Eva s'est arrogé le droit de prendre des décisions sur presque tout ce qui concerne la famille, mais également qu'Iñiqui ne ressent pas un grand respect pour la facette professionnelle de son épouse, car il aurait trouvé logique qu'elle reste plus longtemps à la maison après la naissance de Nico. Et il est évident, qu'en dépit des apparences, l'histoire du fils naturel est surtout un détonateur – dans le récit en général et dans cette scène en particulier –, une excuse pour reconsidérer les rôles au foyer. Il n'est pas décisif pour la vie commune qu'Eva accepte cet élément ; en revanche, il est vital que la communication entre eux soit fluide et que le respect s'impose.

Dans l'avant-dernière scène du film se produit la résolution favorable du conflit entre Eva et Iñaqui, mais il est tout à fait clair que cela ne se fait pas en se fondant sur des sentiments romantiques. Déjà dans la séquence 39, quand Iñaqui essayait de calmer Eva – qui ne savait pas comment affronter l'histoire de son fils – avec des mots affectueux, à aucun moment, il ne parle d'amour, lui rappelant : « *je suis ici avec toi* ». Ce propos mettait en lumière le fait que ce ne sont pas des sentiments diffus, mais des décisions personnelles et concrètes qu'il pouvait présenter en sa faveur. Il ne s'agissait donc pas de faire revivre un amour en danger, mais d'arriver à un accord de vie commune. Ainsi, ils hériteraient d'un mode de communication biaisé, peu enclins à déceler les angoisses, les hésitations, voire les souffrances de l'autre.³³¹ Et, plus tard la séquence 61 s'ouvre sur un parallèle très clair avec la séquence immédiatement antérieure, où Carmen quitte son foyer et abandonne son mari : Eva apparaît en train de préparer une valise et son image est reflétée dans un miroir provoquant ainsi une incertitude chez le spectateur au sujet de ses intentions. L'apparition d'Iñaqui et son attitude marquent une opposition radicale avec la situation de Carmen. Alors que cette dernière devait s'adresser à son mari, absorbé par ses affaires, et ne trouvait chez lui aucune réponse ou esquisse de dialogue, c'est maintenant Iñaqui qui fait son apparition, disponible, avec la ferme intention de voir Eva et de lui parler, après avoir laissé les enfants chez leurs grands-parents pour faciliter le dialogue. Leur réconciliation semble dépendre de l'acceptation par Eva de l'existence de Javi, le fils de Saragosse, et, de manière émouvante, elle atteint son climax quand Eva donne à son mari le dessin que la petite Sara a fait de toute la famille – y compris Javi – et le tee-shirt qu'elle a elle-même acheté à l'enfant. Mais l'accord « rationnel » de vie commune s'appuie sur deux détails à peine soulignés. En premier lieu, la déclaration de confiance mutuelle : elle s'engage à écouter, à poser des questions et à ne pas demander d'explications qu'il ne désire pas lui donner. Lui, de son côté, tout en reconnaissant qu'il aurait dû parler de Javi à Eva bien avant, s'engage, dans le fond, à ne plus se cacher, à ne pas se comporter comme quelqu'un qui occulte par peur des pans entiers de sa vie. Pour Eva, de plus, faire confiance à Iñaqui implique d'accepter qu'il est capable de résoudre des problèmes domestiques – peut-être pas aussi efficacement, comme il le reconnaît dans la séquence 44, mais à sa manière – et donc de prendre des décisions. Elle

³³¹ Dr Meynard, Jean -Albert, *Le sexe du cerveau*, Paris, Editions L'Archipel, 2011, p. 121.

renonce à son rôle dominateur-inquisiteur au foyer, ainsi qu'aux méthodes d'investigation froides et professionnelles qui la caractérisaient jusque-là, et lui renonce à l'attitude passive et honteuse qui sert de prétexte à sa femme pour prendre le dessus. Ainsi, l'objectif affiché est l'équilibre des responsabilités propres à deux personnes de même statut qui collaborent et non pas la hiérarchie qui surgit naturellement quand l'un assume plus de devoirs que l'autre³³².

Enfin, l'initiative d'Iñaki qui demande à Eva de l'accompagner pendant son déplacement est une preuve de respect à l'égard de la vie professionnelle de son épouse. Il a été habituel dans le cinéma de présenter des femmes qui faisaient en sorte d'aider leur mari dans leur travail, ou simplement de leur faciliter la vie pour qu'ils puissent mieux le faire, mais il est rarissime qu'un époux désire assister au déroulement de la profession de son épouse – sans parler de tous ces cas où le succès de l'épouse devient une cause d'autodestruction pour l'homme. Il s'agit d'une inversion des rôles habituels de genre, derrière laquelle on pressent un objectif qui va au-delà de la surprise immédiate : la reconnaissance de la valeur professionnelle de la femme – admettre qu'elle puisse connaître le succès et l'épanouissement personnel en dehors de l'espace privé – aiderait à améliorer son auto-estime, permettant d'atténuer son obsession pour l'efficacité et le perfectionnisme, obsession caractéristique de ceux qui, comme les femmes pour des raisons sociales et culturelles, doivent constamment faire la preuve de leur existence et de leur légitimité.

D. Conflit entre sexe et camaraderie

Cette préférence de la réalisatrice pour l'accord de cohabitation va de pair avec la mise en scène d'un conflit certain entre sexe et camaraderie, les deux ayant bien du mal à coexister. Ainsi, quand, dans *Flores de otro mundo*, Milady fait la connaissance d'Óscar (séquence 7), elle s'adresse à lui avec sa douceur enjôleuse habituelle, le considérant sans doute comme un enjeu bien plus intéressant que le groupe des vieux sur lequel elle tombe dès son arrivée au village. Cela touche le jeune Óscar qui, à partir de ce moment-là, la regarde avec

³³² « La masculinité et la féminité sont des constructions relationnelles dans lesquelles la définition de l'une dépend de la définition de l'autre. Même si le masculin et le féminin peuvent avoir des caractéristiques générales [...], on ne peut pas comprendre la construction sociale de chaque masculinité ou féminité sans faire référence à l'autre. » Kimmel, Michael, *Changing men*, Philadelphia, Temple University Press, 1995, p. 12.

une dévotion absolue, enfreignant ainsi les codes de conduite de son groupe d'amis extrémistes, codes intégrés comme en témoigne son crâne rasé de *skinhead*. Mais le moment où Milady et Óscar fument en cachette un joint partagé (séquence 18) révèle une complicité entre eux qui pourrait se justifier par leur condition commune de subordonnés de Carmelo, lui comme employé et elle comme maîtresse. Ultérieurement, Óscar ose la protéger de la colère de Carmelo (séquence 28) courant le risque d'être victime des coups qui sont destinés à Milady. Même si le récit n'ignore pas ses sentiments romantiques du jeune homme, évidents dans ses regards, il laisse la porte ouverte à une relation sincèrement amicale jusqu'à ce qu'Óscar se décide à avouer à la jeune Cubaine son intérêt érotique pour elle ; et le jeu des plans marque clairement un avant et un après ce moment-là. Cet aveu se produit lorsque Milady sort pour la première fois de chez elle après son escapade sur la côte et après le « châtiment » de Carmelo. Óscar, qui observe le village depuis le toit d'une maison – peut-être est-il en train de la chercher ? –, la voit et s'approche d'elle (séquence 36). Il lui demande de ses nouvelles et Milady lui répond avec franchise, sans son habituelle affectation, sans essayer de le duper, sur le même ton qu'elle emploie quand elle téléphone à sa famille. À cet instant-là, elle le considère comme son égal, comme un compagnon, mais au moment où elle va prendre congé pour continuer son chemin, Óscar ose lui dire qu'elle lui plaît ; Milady change alors de ton, rit bruyamment et retrouve l'expression affectée avec laquelle elle traite habituellement les hommes. La mise en scène abandonne alors les plans d'ensemble des deux jeunes pour passer à un champ-contrechamp, montrant que c'en est fini de la camaraderie et de l'égalité. Milady commence à regarder le jeune homme comme une victime dont elle peut tirer parti. Effectivement, elle se servira de lui pour quitter le village, alors qu'Óscar, avec toute sa bonne volonté et sa candeur juvénile, prétend l'entraîner vers un mode de vie qui la dégoûte, en créant pour elle une autre cage dorée comparable à celle que Carmelo lui avait préparée, à ceci près qu'elle serait faite non pas de luxe, mais de tendresse. Les amis-compagnons partagent, mais les amants essaient de tirer profit l'un de l'autre et d'assumer un contrôle l'un sur l'autre. Tel est l'idée qui se dégage de cet exemple.

Un autre cas, le plus représentatif d'une relation qui, au départ, revêt un caractère solidaire avant de dériver – ou dégénérer, selon la réalisatrice – vers le

romantisme et, arrivé à ce point, de se rompre, est celui de la relation qui s'établit entre Manuel et Inès dans *Mataharis*. Quand, à l'initiative d'Inès, ils se rencontrent dans une fête (séquence 22), elle envisage de le séduire, tandis que les intentions de Manuel, retransché derrière son amabilité et son éternel sourire, ne sont pas claires. Il pourrait vouloir la draguer. En l'invitant à participer au karaoké, c'est-à-dire en ne cherchant pas l'intimité mais une activité collective, publique, il semble écarter toute intention immédiate de conquête et vouloir consolider l'empathie avec une personne qui s'est déclarée victime du système et désireuse de lutter contre ses injustices. L'élément étonnant ici est le refus initial d'Inès qui, si elle s'est infiltrée dans un groupe et a contacté ses membres, ne devrait pas avoir de mal à chanter en public. En fait, cet effet de surprise le confirme : la stratégie d'Inès est de rechercher une intimité qui lui permette de conquérir la volonté de Manuel.

Ils se retrouvent, par la suite, au travail, quand Inès traîne son chariot de ménage (séquence 27). Elle passe devant le bureau de Manuel, sans le remarquer. Lui, par contre, la voit, s'empresse de sortir et de l'appeler – dans l'espoir de la conquérir ? –. Il lui donne des documents sur la sous-traitance pour qu'elle les étudie et les explique à ses compagnes. Par ce geste, il lui témoigne toute sa confiance, la convertit en « leader syndicale spontanée », lui confie la mission d'endoctriner ses compagnes, considérant que les messages verbaux sont plus facilement assimilés que des textes complexes. Manuel lui adresse un grand sourire et fait demi-tour pour repartir ... si bien qu'il n'a pas essayé de jouer au conquérant avec Inès, ni de paraître drôle ou sympathique. Il a simplement cherché, avec une grande amabilité, à la faire participer à sa cause de défense des travailleurs. C'est alors Inès qui le retient avec le papier à moitié détruit qu'elle vient de récupérer dans le broyeur à papier. Il faut signaler ici qu'elle est passée devant son bureau sans l'intention de le lui donner ce document. Il semblerait donc que, si elle le lui donne, ce n'est pas en raison d'une soudaine solidarité avec sa cause, mais pour « l'accrocher » – intention renforcée par sa gestuelle car elle se penche sur son chariot, dans une posture qui exprimant une espèce de rapprochement soumis –. Il est probable que s'il s'était intéressé à elle dans une perspective personnelle-sexuelle, Inès se serait bien gardée d'agir ainsi car, de ce fait, elle porte préjudice à celui qui l'a embauchée. Par conséquent, apparaissent clairement aussi bien l'intention séductrice d'Inès que la camaraderie de Manuel.

Le rôle du broyeur de papier et l'apparente complicité d'Inès semblent avoir de l'effet car elle parvient à amener Manuel sur un terrain apparemment plus personnel, une bière partagée à la terrasse d'un bar (séquence 28). Mais le jeune syndicaliste ne profite pas de ce rendez-vous pour faire des avances à Inès ou pour lui proposer des rencontres ultérieures plus intimes. Au contraire, il le met à profit pour lui exposer ses réflexions sur le monde du travail qui incluent des messages sur la servitude à l'égard de l'employeur que sans aucun doute Inès peut s'appliquer à elle-même et qui, effectivement, la touchent à en juger par sa mine déconfite. Il semblerait donc que ce soit Manuel qui amène Inès sur son terrain, celui des idéaux et non pas Inès qui l'oriente vers son terrain, celui de la séduction. Mais en réalité, Manuel n'est pas indifférent au charme d'Inès – ou à leur apparente entente idéologique – et le passage à une situation plus personnelle est marqué par l'invitation au concert de Rosendo (séquences 41 et 42). Auparavant, Carmen avait découvert, pendant qu'Inès installait une caméra cachée dans le bureau de Manuel, le numéro de téléphone de sa collègue sur le bureau de celui-ci, agrafé précisément aux deux entrées pour ce concert (séquence 40).

Le baiser que Manuel se décide à donner à Inès, qu'elle lui demande du regard, signifie que la stratégie de « Mata Hari » a finalement triomphé, que la femme a finalement réussi à placer l'homme sur le terrain de jeu qui lui convient – ce qui démontrerait une intelligence émotionnelle supérieure – ; autrement dit, Inès est parvenue à faire passer Manuel du terrain des explications et des confidences sur fond éthique à celui des sentiments et du désir d'une intimité sexuelle. Mais la « chute » de Manuel a lieu juste quand commence la « rédemption » d'Inès, sensible à la sincérité engagée de Manuel : son départ de la salle de concert symbolise le point final de sa mission d'espionnage et, *de facto*, de son travail de détective. Et le fait que Manuel la suive, la préférant à la musique de Rosendo, est l'aveu de son intérêt amoureux mais, surtout, est révélateur de l'avenir qui l'attendrait si cette relation se poursuivait : abandonner le groupe, avec toutes ses implications solidaires et poursuivre un amour refermé sur deux personnes, seules au fond, tout comme ils se sont retrouvés seuls dans la rue.

On ne peut écarter la possibilité qu'Inès soit également tombée amoureuse de Manuel, à en juger par le baiser brûlant qu'elle lui donne à la sortie du concert. Mais ce n'est pas l'amour qui compte ici. Le sens de ce baiser n'est même pas

clair, car cela pourrait aussi être une manière de rachat du baiser de Judas qu'elle lui a donné quelques instants auparavant. Ce que le récit laisse en suspens, par contre, c'est la question de la viabilité d'une relation entre eux. Inès, après avoir senti naître en elle des remords pour ce qu'elle a fait et après avoir saboté l'enquête en emportant avec elle du matériel sensible, aurait-elle pu dire la vérité à Manuel ? Auquel cas une rencontre sentimentale entre eux deux aurait-elle pu voir le jour ? N'est-ce pas plus ou moins ce qui arrive à Eva et Iñiqui, un autre couple de protagonistes ? Iñiqui reconnaît qu'il a un fils naturel, se voit obligé de dévoiler un fait caché jusqu'alors, ce qui détermine favorablement sa relation. Mais la trajectoire de ces deux couples s'oppose sur un point important, au moins depuis la perspective des personnages féminins : tandis qu'Eva passe du « contrôle » vers la « confiance » et d'épouse vigilante et indésirable à celui de compagne qui partage et comprend, Inès a abusé de la solidarité et de la confiance de Manuel et maintenant elle devrait donc, désormais, « se contenter » de son affection. Autrement dit, après avoir partagé avec Manuel des assemblées, des discours sur la dignité des travailleurs et un plan d'opposition aux abus des patrons, serait-elle disposée à « rabaisser » sa relation jusqu'à l'usure que l'on appelle « amour », obligeant cette relation à affronter les petits heurts de la vie quotidienne ?

La scène où tout ceci est élucidé se passe dans les escaliers de chez Manuel (séquence 58). Les allusions coléreuses que fait Valbuena à Inès dans la scène antérieure coïncident avec un plan moyen sur elle, assise en train d'attendre, le visage sérieux et les yeux baissés. S'il n'est pas étonnant qu'elle ait décidé d'attendre dans l'escalier, on peut, en revanche, se demander pourquoi elle a monté plusieurs marches jusqu'au palier du premier étage. Sa décision peut trouver sa justification dans les intentions significatives de la mise en scène, le plan en plongée révélant la hauteur qu'elle a atteinte, alors que l'on voit Manuel s'approcher, en bas de l'escalier. La supériorité morale d'Inès est ainsi rendue manifeste car c'est elle qui a rendu plus aisée la défense des travailleurs au tribunal et elle qui a adhéré à l'engagement solidaire que Manuel prêchait, tandis que ce dernier s'est un peu détourné de son prosélytisme et s'est recentré sur sa vie personnelle et sentimentale. Pendant la scène du concert de Rosendo, la réalisatrice nous montre un autre plan en plongée qui revêt la même signification, mais avec une inversion des personnages : au moment où Manuel va l'embrasser. Un plan montre Inès l'y invitant du regard – celui-ci étant dirigé vers un point

exagérément haut, comme si Manuel se trouvait à un endroit plus élevé –, ce qui dénote la supériorité morale de cet homme sur elle. Par contre, le baiser – l'inclination romantique – qu'elle lui suggère, mais qu'il choisit, le « rabaisse » à son niveau. En résumé, il semblerait qu'il y ait une construction hiérarchique des valeurs : la solidarité se trouve en-haut et l'amour, ou ses succédanés, est en bas. Une fois réunis, assis sur les marches, sentiment normale dans un contexte de camaraderie, mais très inconfortable pour l'effusion sentimentale, comme le signale une déformation du plan quand ils s'embrassent. Inès s'arrange pour esquiver rapidement l'aspect personnel et s'intéresse à la résolution de l'affaire au tribunal. Et sa conversation ne traite pas de « toi » ou « moi », encore moins de « toi et moi », pas plus que de projets d'avenir, de fautes ou de pardons, mais du succès des travailleurs face aux abus des patrons. Inès embrasse finalement Manuel, les yeux humides, tout en avouant sa satisfaction quant à la tournure des événements. C'est elle qui prend l'initiative des baisers d'adieu, nombreux et sincères, exprimant ainsi un amour contenu ou simplement une admiration pour la pureté du personnage. Mais Manuel, lui, pose ses mains sur les joues d'Inès en lui demandant ce qui lui arrive. C'est ce même geste apparemment affectueux que nous avons vu chez Alfonso (*Flores de otro mundo*) et chez Antonio (*Te doy mis ojos*), qui indique un désir plus ou moins conscient de retenir et de posséder. Inès ne lui rend pas la pareille car elle n'essaie pas de l'embrasser ou de le retenir. Elle extériorise un sentiment contre lequel elle lutte et elle va finalement prendre le dessus ; lui, au contraire, est sur le point de se laisser emporter par un sentiment amoureux et de vouloir la posséder. À ce moment critique, Inès pourrait décider de s'offrir à Manuel ... ou de finalement décider, comme c'est effectivement le cas, de lui rendre son intimité, violée par les intromissions de la détective qu'elle était, sous la forme d'un sac avec tout le dossier de l'agence. C'est ce même dossier qu'elle interpose entre eux, montrant ainsi à quel point cette affaire les sépare irrémédiablement. Néanmoins, dans le même temps, ce geste signifie que ce à quoi il a droit ce n'est pas de la posséder, mais de posséder son intimité. Manuel demeure déconcerté, se demandant de quoi il s'agit. C'est un moment singulier, car elle sait tout, mais lui ne sait rien, et il est possible d'interpréter cette situation comme une revendication de la lucidité féminine face à une relation sentimentale. Manuel pense qu'ils ont l'avenir devant eux, mais elle sait qu'ils sont sur le point de se séparer pour toujours ; elle est en situation de choisir pour les deux, parce

qu'elle sait ce qui leur convient, tandis que lui, obnubilé par l'amour, est dénué de la lucidité nécessaire pour prendre la décision correcte.

Le fait qu'Inès renonce à la possibilité d'une relation sentimentale avec Manuel pourrait être interprété autrement, d'une certaine façon plus simple : sa mission d'espionnage de Manuel la placerait dans une situation de dette envers lui, supposerait son pardon et la relation débiterait en plaçant Inès en position d'infériorité, ce que la réalisatrice veut éviter. Une objection serait que c'est précisément une situation de vulnérabilité qu'Inès se trouve vis-à-vis d'Eva, car il veut être légitime à ses yeux. Cependant, l'objection perd de sa force si la différence de sexes est prise en compte : une des manières de combattre la suprématie traditionnelle de l'homme dans le domaine sentimental, c'est de présenter des personnages masculins vulnérables et des personnages féminins forts, de sorte qu'il semble normal que la réalisatrice, dans le but de représenter des relations équilibrées, place les hommes dans une position de vulnérabilité, les privant ainsi de cette puissance de domination et d'autorité. L'hypothèse qu'Inès renonce à Manuel pour ne pas se trouver dans une situation d'infériorité sentimentale est-elle vraiment justifiée ? Dans le contexte du film, la raison la plus vraisemblable de l'échec de cette relation, c'est, comme cela a été souligné, le conflit entre sexe et solidarité, celle-ci étant toujours supérieure à celui-là.

En poursuivant notre réflexion sur ce film, force est de constater qu'à un autre niveau, la relation entre Carmen et le photographe Sergio ressemble beaucoup à celle d'Inès et Manuel. Ils rentrent en contact pour une raison professionnelle, mais la découverte de l'infidélité de l'épouse de Sergio laissera affleurer des similitudes entre eux. Tous deux s'investissent dans leur travail et, surtout – et peut-être précisément pour cette raison – tous deux sentent que leur partenaire leur est devenu étranger et qu'ils sont incapables de renouer la communication au sein de leurs couples respectifs. C'est de cette façon que s'insinue l'idée destructrice que la relation sexuelle finit par conduire à la solitude. C'est ainsi que ces deux personnages parlent de l'incommunication et de la distance affective comme ils n'ont jamais pu le faire avec leur partenaire (séquence 35) et que, à plus d'un titre, ce sont des « âmes sœurs », des personnages pas précisément exemplaires mais à la fois victimes et collaborateurs du système capitaliste vertical. À l'instar d'Inès et de Manuel, ils se sentent attirés l'un vers l'autre et arrivent à un moment crucial où ils doivent

décider s'ils concrétisent cette attirance mutuelle. Et, finalement, ce sont les étreintes qui l'emportent et non pas les baisers ou la passion déchaînée : ils s'enlacent sur la terrasse, en dansant (séquence 35), mais sans aller jusqu'à passer la nuit ensemble ; ils échangent des accolades amicales en se quittant (séquence 43), mais il ne se passe rien de ce que la scène semblait réclamer à cor et à cri : en un mot, échanger des baisers.

Il est inévitable de commenter le fait que c'est Carmen qui évite de faire ce pas décisif. C'est elle qui refuse l'invitation de Sergio à prendre « un dernier verre » et ils se quittent sans aller nulle part ; c'est elle également qui évite l'aspect personnel quand Sergio tient à parler de celui-ci au moment de la séparation : Carmen débute cette dernière rencontre en lui donnant le dossier qui lui garantira le succès dans une action en justice contre son associé, mais Sergio la regarde intensément, comme si l'aspect professionnel ne l'intéressait pas à ce moment précis. Carmen détourne les yeux et lui demande s'il a parlé avec sa femme ; Sergio lui répond qu'il ne sait pas comment s'y prendre et prononce une phrase qui est – vertu des scénaristes – une perle d'ambiguïté et qui résume le sens de la scène : « *une chose est l'entreprise ... et une autre nous deux* », avant de regarder Carmen à nouveau. Qu'entend-il par « nous » ? Le contexte indique qu'il s'agit de Sergio et de son épouse... mais le regard indique clairement qu'il fait allusion à Carmen et à lui-même. C'est de l'aspect professionnel et de l'entreprise qu'elle veut parler, mais lui veut aborder l'aspect personnel, le « nous ». Carmen décide alors de partir et Sergio la remercie en ajoutant « *...pour tout*³³³ », ce qui constitue une dernière tentative de faire une place aux sentiments dans cet adieu. Carmen évite de nouveau ce terrain en lui rappelant qu'il peut compter sur elle s'il devait engager une procédure, insistant sur le fait que l'appui qu'il peut attendre d'elle se limite au domaine professionnel. Sergio cherche sa bouche et Carmen lui tend la joue. En revanche, c'est dans l'accolade finale, symbole de solidarité par excellence, que Carmen se donne pleinement, faisant de cet instant un instant où il est superflu de prendre ses distances et d'apaiser ses émotions. Était-ce la prudence qui retenait Carmen, la peur de s'investir dans une relation adultère ? C'est peu probable si l'on tient compte du fait qu'elle-même finira par abandonner son mari peu après et que Sergio, trompé par son épouse et incapable de lui parler, suivra certainement le même chemin. C'est plutôt la lucidité – qu'elle

³³³ « ...por todo »

partage avec Inès et qui constitue l'un des *leitmotivs* du récit – de celui qui comprend que les moments d'échange et de soutien qui ont été vécus sont bien supérieurs aux moments de passion qui pourraient être partagés. Et une nouvelle fois, c'est la femme qui possède cette lucidité face à un homme aliéné par une pulsion érotique immédiate.

Enfin, même dans le cas d'un homme qui présente un profil idéal comme le russe Olaf de *Hola, ¿estás sola?*, la relation sexuelle se heurte toujours à la camaraderie. Olaf fait preuve à plusieurs reprises de générosité – par exemple l'argent qu'il donne à Trini (séquence 28) et le geste spontané de partager son omelette avec Pepe (séquence 31a) ; son geste répété de soulever Niña de terre symbolise l'intention d'être l'égal de sa partenaire ; il est toujours de bonne humeur, il est le parfait camarade et les images des deux amies avec lui dans Madrid (séquence 20) montrent une communauté en parfaite harmonie. Mais c'est précisément l'acte sexuel entre Niña et lui (séquence 27), moment où il cesse d'être son camarade et devient son amant, qui suppose la marginalisation de Trini. Celle-ci, se considérant l'amie reléguée dans la cuisine, prend la décision de partir vivre avec Mariló. Le désir de Niña d'avoir à la fois à ses côtés son amant et son amie s'avère impossible car le lit qu'ils ont partagé tous les trois (séquences 18 et 23) est devenu un territoire sexuel, un lieu de rivalité. Le déroulement du film mettra l'accent sur le moment décisif où Trini décide de partir, étant donné que Mariló l'utilisera afin de rentrer en contact avec Niña pour la convaincre de participer au projet de buvette sur la côte. Cette scène s'avèrera incompatible avec la solidarité et où Mariló dévoilera son vrai visage de capitaliste exploiteuse. Par conséquent, l'acte sexuel non ludique – comme celui du trio dans la séquence 19 – mais romantique et égoïste implique la dislocation de la communauté car c'est l'intimité amoureuse qui prend le dessus. Un parallèle est clairement établi entre cette volonté d'affirmation de l'intérêt personnel et la suprématie du gain individuel dans un système libéral et capitaliste. La disparition d'Olaf du film est d'ailleurs très liée au caractère idéal de l'éphémère, au fait d'en finir avec une relation avant que le temps ne se charge de la détériorer. Néanmoins, cette disparition s'avère également nécessaire pour que le lien de solidarité qui unit Trini à Niña se renoue, encore plus solide et pur, plus lucide qu'il ne l'était au départ.

S'il existe divers exemples où le sexe l'emporte sur la solidarité, ce n'est que pour annoncer la fin d'une relation. Il y a donc un axiome applicable aux films de la réalisatrice qui peut se résumer, avec un certain humour, à cette phrase : « s'il y a insinuation de sexe, la relation n'aboutit pas ». Et c'est vrai dans le cas de Niña et Olaf, dans celui de Carmelo et Milady, de Marirrosi et Alfonso, de Pilar et Antonio, voire dans celui d'Inès et de son amant occasionnel à l'aspect d'homme primitif. La mise en scène du sexe dans tous ces cas – plus ou moins explicite, plus ou moins allusive – précipite la décomposition de la relation, parce qu'elle suppose la présence d'éléments pervers de domination et d'incommunication.

E. La chasteté des couples exemplaires

La défense des valeurs de solidarité face à l'affirmation des pulsions sexuelles va au-delà d'une simple prédilection pour les premières lorsque les personnages se trouvent face à un dilemme émotionnel. De fait, même dans des relations où l'activité sexuelle va de soi, la réalisatrice fait en sorte de la « cacher » – voire de la mettre entre parenthèses – afin que ce soit le lien de camaraderie dans le couple qui prédomine.

Dans *Flores de otro mundo*, la désagréable mère de Damián – désagréable au moins jusqu'à ce qu'elle arrive à interagir en harmonie avec sa belle-fille – est le personnage à qui incombe la fonction de frustrer la rencontre sexuelle entre celui-ci et Patricia (séquence 15). Ce qui est frappant, c'est qu'elle n'intervient pas directement pour les interrompre, mais elle agit comme une menace latente. Si le spectateur la voit allumer la lumière et se lever du lit, inquiète, comme si elle voulait intervenir immédiatement... ce n'est pas le cas de Damián, si bien que l'approche de la scène par la réalisatrice peut paraître surprenante car elle écarte les deux alternatives les plus logiques : la première serait que Gregoria se fasse entendre – par un cri, une toux, n'importe quel bruit, une apparition soudaine – dans la chambre d'à-côté, de façon à interrompre réellement les ébats du couple ; la seconde, que la scène se déroule uniquement dans la chambre du couple et que les grincements du lit soient suffisants pour décourager Damián. Pourquoi donc intégrer ces plans de Gregoria si le personnage n'intervient pas en réalité ? D'un côté, cela semble être une mise en scène des pensées et craintes de Damián – comme si la réalisatrice évoquait l'esprit du maître Buñuel (*Ese oscuro objeto de deseo*, 1977), expert dans l'art d'exprimer l'impossibilité des amants à

réaliser l'acte sexuel. Mais cela semble également être un acte de censure extérieur au récit – car le récit se déroule dans la chambre du couple –, un peu comme s'il s'agissait du « long bras » de l'auteur, disposé à intervenir si les conjoints consomment l'acte sexuel. S'il est bien vrai que, dans les chambres des maisons du village, les lits sont inconfortables et que la cohabitation entre plusieurs membres d'une famille n'est pas propice à l'intimité amoureuse. Tout ceci est bien montré, d'une façon réaliste même, dans cette scène. Il n'en reste pas moins qu'il existe une lecture sous-jacente qui est l'exhibition du « non-sexe » comme preuve que le terrain de rencontre entre les deux protagonistes ne sera pas le lit. Nous pourrions ajouter que ce n'est pas un hasard si Damián demande à se placer au-dessus de Patricia juste avant de se rendre compte du bruit : tout le sens possessif de l'acte sexuel est symbolisé dans cette demande de Damián et il semble « puni » et voué à l'abstinence et à la frustration pour avoir prétendu dominer son épouse.

Le sens de l'autre scène de lit qui réunit Damián et Patricia (séquence 26) est radicalement différent : c'est une scène de véritable échange, pendant laquelle Damián apprend à être expressif, complimente sincèrement Patricia et la fait même rire. Il n'y a plus de plans insérés de Gregoria, alors même que le rire de Patricia pourrait la mettre en alerte, aussi bien que les grincements du lit. La vieille femme n'apparaît pas pour la bonne raison qu'il n'y a pas lieu de censurer le dialogue affectueux des conjoints. Il s'agit, au contraire, d'accentuer la sensation d'intimité – qui est synonyme ici de camaraderie – entre eux au moyen de plans rapprochés et d'une mise en scène très différente de celle de la séquence 15. Malgré tout, il semblerait qu'après les chatouilles, il soit logique que Damián et Patricia passent à une autre phase de l'acte physique... À ce moment-là, la « censure » intervient de nouveau, sous forme d'une coupure et d'un changement de scène. Ce n'est bien sûr pas le fruit du hasard si cette coupure nous entraîne précisément vers des images à fort contenu sexuel, en l'occurrence un film pornographique que les villageois se trouvant dans le bar du village dévorent des yeux. Cette association de proximité admet plusieurs lectures. Il en est une qui semble cohérente, à savoir ne pas s'attarder sur la relation sexuelle que la réalisatrice désire entre Damián et Patricia parce qu'elle ne veut pas convertir les spectateurs en *voyeurs* morbides pareils à ceux qui regardent le film

pornographique ... assimilant, ici, ceux des spectateurs qui attendaient que la scène sexuelle soit montrée avec les villageois rustiques du bar.

Dans le couple formé par Iñáqui et Eva le sexe n'est pas représenté, et curieusement le « non-sexe » l'est. Nous voyons les deux conjoints dans de multiples scènes de partage des tâches domestiques – s'occupant de leurs enfants, les conduisant à l'école, baignant le bébé –, dans plusieurs disputes, mais jamais dans leur intimité sexuelle. Le spectateur soupçonne que la frustration d'Iñáqui quand son épouse s'endort en revenant d'une filature (séquence 5) est à associer au fait qu'il n'y aura pas d'intimité dans la chambre, la nuit de vendredi. Cette scène illustre la distance entre eux, distance provoquée par le rythme de la vie moderne et les contraintes du travail d'Eva, distance qui se fait sentir également sur le plan physique... mais elle insinue également cette impossibilité « buñuelienne » de réaliser l'acte sexuel. Ce qui, en revanche, est montré explicitement, c'est une scène de distanciation sexuelle, quand Eva décide de dormir dans le salon, suite à sa dispute avec Iñáqui au sujet de son fils de Saragosse (séquence 48). En rentrant chez lui, Iñáqui trouve son épouse sur le canapé du salon, lui tournant le dos ; ensuite, on le voit mettre son tee-shirt dans la chambre tout en regardant vers le salon et se coucher. Mis à part l'opposition entre les pièces, il y a aussi une opposition dans les positions : la scène débute avec Eva au premier plan et sa tête dans le bord droit. Mais cette scène de distanciation aurait été plus efficace si le spectateur avait pu la comparer avec la situation opposée, autrement dit si un moment de rapprochement sexuel lui avait été montré auparavant. Si un tel contraste est évité, il est possible de penser que – du fait que ne peuvent pas être mises en doute les qualités des deux scénaristes (Icíar Bollaín et Tatiana Rodríguez) ne pouvant être mises en doute – c'est bien intentionnellement que nous a été cachée la relation physique ou que les couples sont « punis », condamnés à l'abstinence dans le récit parce qu'on leur réserve des qualités plus élevées.

De fait, en analysant la manière dont évolue la relation entre Eva et Iñáqui, on observe qu'ils passent d'une collaboration solidaire imparfaite, dans laquelle la femme prétend exercer une tutelle sur tout ce qui arrive dans la maison et refuse de demander le soutien de son mari, qui se défile dès qu'il en a l'occasion, à une solidarité beaucoup plus complète, mise en évidence dans la séquence 61 : les deux conjoints y prennent l'engagement de se faire mutuellement confiance,

engagement scellé par une étreinte intense qui représente le moment de plus grand rapprochement physique entre eux montré dans le film. Cette étreinte contraste fortement avec la séparation nocturne de la scène 48, mais peut également être interprétée comme la concrétisation de l'idéal du mariage religieux – deux corps fondus en une seule chair –, non pas par une imposition légale et sociale, mais par un accord mutuel de confiance. De ce fait, cette accolade s'oppose aussi à l'union charnelle qui unissait Pilar et Antonio dans un film antérieur, résultat d'un processus dans lequel convergeaient la capture et la soumission. La réalisatrice veille d'ailleurs bien, dans *Mataharis*, à ce que la plus grande envergure physique de l'acteur ne le convertisse pas en « dominateur » dans le champ, c'est pourquoi l'actrice passe ses bras sur le dos de son partenaire, jusqu'aux épaules, dans une position assurément forcée. Avec ce plan, la réalisatrice attribue au bras un caractère de solidarité – il est ce qui réunit les deux protagonistes en les mettant sur un pied d'égalité –, de même qu'elle avait attribué à l'acte sexuel dans *Te doy mis ojos* un caractère de domination. Il s'établit ainsi une opposition symbolique entre les deux. Et si elle avait montré, à travers la relation d'Alfonso et Marirrosi dans *Flores de otro mundo*, que le sexe est un obstacle à la communication, car il cacherait artificiellement les divergences des deux partenaires, dans *Mataharis*, elle propose le « non-sexe », la distanciation sexuelle, comme chemin vers la réconciliation authentique selon un idéal de camaraderie, ne serait-ce que parce qu'elle ne clôt pas artificiellement, sous le signe de l'affectivité passionnelle, des situations qui requièrent un dialogue et des décisions fermes.

Mataharis propose une autre situation annonciatrice d'une rencontre sexuelle et qui, finalement, se résume à peu de chose. Elle a lieu entre Carmen et son mari Alberto (séquence 47) : il travaille, imperturbable, quand Carmen rentre à la maison ; la caméra la suit pour renforcer l'idée de « rapprochement », qui est l'essence de la scène. Carmen fait alors quelque chose d'inattendu : elle se penche vers Alberto, lui parle directement et pose sa main affectueusement sur son épaule, dans une attitude qui traduit la recherche d'un rapprochement entre eux impensable dans les scènes antérieures ; pour finir, elle l'invite, comme fortuitement, à aller au lit. Le spectateur détecte en elle l'influence de l'histoire avec le photographe ; sa façon de renouer un lien avec son mari passe par la relation sexuelle. Pour qu'il ne subsiste aucun doute sur ses intentions, un plan

moyen de Carmen est introduit, assise sur le lit, son beau dos occupant la centralité du plan, s'étirant pour mettre une chemise de nuit à bretelles. Ainsi, la connotation érotique est évidente, car la figure de Carmen est offerte au spectateur comme prélude de ce qu'elle prétend faire avec son mari. Elle revient dans le salon avec l'évidente intention de le séduire... mais son regard se heurte, en champ-contrechamp, au dos de son mari, courbé sur son ordinateur portable. Ces images ont une force visuelle semblable à celle du dos de Carmen, mais les deux moments se teintent de connotations opposées – la solidité imperturbable face à la sensualité – et elle renonce à se rapprocher de lui.

« L'une des plaintes féminines les plus rencontrées en consultation de couple est fondée sur cette incompréhension mutuelle dans l'échange. Les femmes aiment parler de leur vécu émotionnel et attendent en retour de leur partenaire un minimum conjugal garanti, qui ne vient presque jamais. Les hommes trouvent leurs femmes inlassablement bavardes, perdues dans les détails relationnels futiles ou d'une quotidienneté banale dont ils ont peine à mesurer l'intérêt immédiat pour la poursuite d'une relation de qualité. Les couples se font et se défont sur des attentes illusoires.³³⁴ »

Deux lectures de cette scène sont possibles : la première, c'est que, située dans le contexte concret du film, il s'agit d'une critique du personnage de Carmen qui, dans la séquence précédente, essayait de convaincre Inès de passer outre ses scrupules en acceptant de se plier à n'importe quelle exigence d'un client : dans cette séquence, en effet, elle a dévoilé son côté le plus antipathique – après avoir révélé sa dimension humaine pendant l'histoire avec Sergio. Une seconde interprétation possible, sans doute la plus importante, est que la réalisatrice tient à nous montrer que le sexe n'est pas le meilleur chemin pour renouer une communication rompue et qu'il ne servira, au contraire, qu'à occulter le problème de l'incommunication. La seule voie légitime réservée à Carmen est la séparation avec son mari, pour mettre fin à une solitude partagée et à un simulacre hypocrite de mariage, destinée renfermant donc une charge morale. Le contact sexuel n'aurait fait que retarder le processus et aurait maintenu le conflit latent.

Si, pour clore ce point, nous revenons à *Te doy mis ojos*, il convient de remarquer qu'Ana et John se parlent une seule fois tout au long du film et que cette scène indique la nature de leur relation : il s'agit d'un débat sur la bienséance d'accepter ou non une cuvette de toilette comme cadeau de mariage

³³⁴ Dr Meynard, Jean -Albert, op. cit. p. 121.

(séquence 21). Et ce, dans un film où la présence du lit est particulièrement pertinente, comme symbole de territorialité, aspect également très explicite dans la séquence 4, où l'enfant, Juan, sur un lit, est le centre d'attention ; à l'avant-dernière scène, la réalisatrice confronte le territoire des sœurs avec le territoire des hommes-enfants, les uns et les autres sur un lit ; c'est encore sur ce « territoire » que se produit le moment de rencontre sexuelle passionnelle entre Pilar et Antonio. De ce fait, ce ne peut être le fruit du hasard que la relation d'Ana et John soit définie par un sujet de conversation aussi dénué de romantisme et de sensualité, mais qui, à la fois, met en avant les solides bases de communication sur lesquelles elle repose. L'aspect apparemment frivole de ce genre d'échange sous-entend une dimension essentielle de la nature d'une relation possible entre deux êtres : le partage de la quotidienneté dans ce qu'elle a parfois de plus dérisoire comme par exemple une cuvette de wc. Dans une relation idéale, semble nous dire la réalisatrice, le sexe n'est qu'une dimension de plus dans le partage la prise commune de décisions.

II. LA PREFERENCE POUR LES RELATIONS ENTRE FEMMES

Nous l'avons vu, dans la filmographie d'Icíar Bollaín, le sexe non seulement ne doit pas être considéré comme un fondement fiable pour la construction d'une relation, mais encore il introduit généralement des distorsions dangereuses dans le couple qui peut se transformer en lieu de manifestation de la domination masculine. D'après le point de vue d'Icíar Bollaín, l'homme tend à être individualiste et fermé, tandis que la femme sympathise plus facilement avec ses semblables. La conséquence logique en est que les relations harmonieuses entre homme et femme comme celles qui ont été décrites dans le chapitre précédent constituent plus l'exception que la norme et que les relations d'entraide, de compréhension ou de solidarité entre femmes sont naturelles. Ceci ne veut pas dire pour autant que le conflit en soit absent, mais il est canalisé de façon positive.

A. Le conflit purificateur

Le conflit est un recours habituel pour dynamiser toutes sortes de récit. Mais pour Icíar Bollaín, il a un sens un peu plus profond : loin d'être une simple accroche destinée à capter l'attention du spectateur, il sert à extérioriser les

divergences et apparaît comme un exercice salutaire de purification intérieure, évitant le ressentiment. Un contre-exemple significatif, qui corrobore cette idée est celui de la séquence 43 de *Te doy mis ojos*. Ce passage du film illustre en effet le caractère néfaste de la conciliation, qui ne sert qu'à masquer les vraies questions. La mère de Pilar et Ana fait devant Pilar toute une déclaration relative à la réconciliation fraternelle : elle explique de quelle façon elle a perdu l'occasion de dire adieu à un de ses frères et combien elle l'a regretté ; son intention est de convaincre Pilar de se réconcilier avec sa sœur. Ce personnage est d'une nature apaisante ; c'est elle qui, plus tôt dans le film, incitait Pilar à « s'arranger » avec son mari agresseur (séquence 12). Si son portrait peu avantageux a déjà été brossé pour le spectateur, si le fait de la placer habituellement à côté des tombes du cimetière en dit long sur le genre d'apaisement qu'il est possible d'attendre d'elle, la réponse de Pilar finit par la situer à sa triste place dans le récit : Pilar exprime tout son mépris pour l'idée de réconciliation et reproche précisément à sa mère sa résignation, son incapacité à réagir et à se défendre. C'est à ce moment-là qu'arrive Ana, mais Pilar préfère éviter un échange de phrases polies et fausses, une réconciliation superficielle, et décide de partir. Les deux sœurs sont appelées à se réconcilier, mais pas devant leur mère, pas comme si sa présence et son attitude les incitait à le faire. Elles le feront, au contraire, dans des circonstances où leurs retrouvailles seront sincères.

En effet, mise à part la violence inhérente au personnage d'Antonio, c'est précisément entre les deux sœurs que la scène la plus dure se produit. Elles échangent des propos très violents (séquence 25) et le contexte de fête nuptiale, par contraste, rend la tension entre elles presque insupportable. Ana reproche à sa sœur Pilar de vouloir revenir avec son mari après tout ce qu'elle a subi et celle-ci lui réplique qu'elle n'a pas le droit de s'immiscer dans sa vie privée. Ana ne réapparaît plus avant la séquence 43 déjà mentionnée et la façon dont Pilar va la voir donne à supposer qu'elle a été définitivement marginalisée du récit, que la relation entre elles s'est détériorée à jamais. Mais il n'en est pas ainsi et Ana réapparaît à un moment décisif pour sa sœur, quand celle-ci prend la décision de quitter Antonio. La dispute qui a lieu alors entre elles peut être probablement interprétée comme un « conflit purificateur », une extériorisation de la toute-puissance et de l'individualisme de Pilar ainsi que des aspects négatifs de chacune d'elles pour que, en sortant d'elles-mêmes, elles aient l'occasion de se

retrouver et de se redécouvrir sous une perspective nouvelle. La réconciliation de la séquence 48 sera au moins aussi intense que la dispute et révèle que le heurt peut être le prélude de l'entente, que c'est la même sincérité dont elles font preuve pour s'offrir soutien et reconnaissance qui apaise le conflit et la divergence.

Dans le premier long métrage de la réalisatrice, *Hola, ¿estás sola?*, il n'est pas exagéré de dire que Trini et Niña passent la plupart de leur temps à se disputer et à se chamailler. Ainsi, Trini gifle Niña sur la terrasse de l'hôtel où elles travaillent et Niña riposte en la poussant (séquence 11), ce qui entraîne leur licenciement et leur discussion sur le fait de retourner à Madrid ou non à la séquence suivante. Dans une autre séquence, elles en viennent aux mains, se tirant les cheveux quand Trini annonce qu'elle ira vivre avec Mariló (séquence 29). Auparavant, d'ailleurs, Trini avait manifesté de façon très brutale leur manière de régler les différends les opposant au sujet de ce que Niña doit faire avec sa mère : « *si tu veux, on sort, on se pète la gueule et affaire réglée*³³⁵ » (séquence 21). Ces trois moments sont liés à leurs divergences en ce qui concerne le personnage de la mère, personnifiée par Mariló, mais la plus grosse dispute a lieu sur les bas-côtés d'une route et traite de l'amour de Niña pour le jeune homme russe : Niña est descendue du train qui les emmenait sur la côte, décidée à rentrer à Madrid pour chercher Olaf. Trini s'en rend compte à temps et la suit, mais ne parvient pas à la convaincre de remonter et le train part sans elles, emportant leurs bagages et Pepe (séquence 38). Des deux côtés de la route, elles s'invectivent : « *si je traverse, je te casse la figure*³³⁶ » ou « *tu peux crever je m'en fous*³³⁷ »... C'est Trini qui tient ce type de propos à Niña, car c'est elle surtout qui souffre du fait que Niña ait pris une décision majeure sans la consulter. Tous ces moments de heurt et d'affrontement sont suivis de rapides réconciliations, si bien qu'ils ne supposent aucun ressentiment ou séparation entre elles. Ils expriment plutôt avec franchise une divergence, ont la vertu de l'expressivité, autrement dit, ils évitent que le conflit soit intériorisé et se transforme en aversion. C'est ainsi que, sans le dire expressément, la réalisatrice défend également dans ce contexte l'extériorisation des émotions en opposition avec la résignation ou la discrétion. En fait, tout le film est la manifestation du conflit entre les deux amies causé par des obsessions personnelles – la famille, l'argent, l'indépendance – qui tendent à les séparer plus

³³⁵ «si quieres salimos, nos damos cuatro hostias y asunto arreglado»

³³⁶ «como vaya ahí te parto la cara»

³³⁷ «por mí como si te mueres»

qu'à les unir. Le conflit est le chemin qui sépare la première scène entre elles, dans la chambre, quand elles dorment sur des matelas qu'elles ont rapprochés (séquence 3), de l'accolade attendrissante sur la plage qui scelle la reconnaissance de leur amitié comme leur plus grand trésor (séquence 46). Finalement, le conflit est ce qui permet de consolider une affinité, une camaraderie, et de les convertir, en véritable union après les avoir purifiées.

B. La capacité solidaire des femmes

Les relations entre femmes peuvent être difficiles, en commençant par la première qui est celle entre mère et fille. Qui n'a pas entendu dire au moins une fois que le pire ennemi des femmes était les femmes ? Mais, ce n'est pas une question de « nature ». Ce que tente de démontrer Icíar Bollaín, c'est que les conflits et frustrations ne sont pas le résultat d'une « nature » au sens proprement biologique du terme. Les femmes sont capables de tisser autrement les liens sociaux et affectifs comme en témoignent les trajectoires de ses personnages femmes. C'est à ce stade que se pose la question du genre comme une construction sociale et culturelle. Néanmoins, l'amitié entre femmes, l'entraide et la transmission de l'expérience ont toujours existé de manière généralisée. La rivalité et la jalousie sont souvent mises en avant mais la solidarité et la fraternité occupent une place prépondérante dans les relations entre femmes.³³⁸ L'histoire de plusieurs femmes démontre qu'une femme n'a pas besoin d'être mariée pour trouver appui et intimité à ses côtés. Elle peut créer des relations enrichissantes et de diverse nature, entre autres, l'amitié qui est source d'affection et de véritable force.

L'union, si elle naît du conflit, s'accompagne généralement d'un comportement construit et stimulé par les femmes dans les films qui nous intéressent : la solidarité. C'est ainsi que le personnage de Rosa, dans *Te doy mis ojos*, constitue le vrai moteur du processus de libération du personnage principal, Pilar. C'est un personnage indispensable pour comprendre l'évolution de la protagoniste, même si son rôle est secondaire en termes de présence à l'écran. Elle peut être tenue pour le paradigme de la solidarité personnifiée dans la filmographie d'Icíar Bollaín, avec la valeur ajoutée de sa discrétion. Elle est présentée comme un personnage représentant une certaine autorité (séquence

³³⁸ Alborch, Carmen, op. cit. p. 143.

7), ayant un bureau pour elle toute seule et restant apparemment distante lorsqu'elle converse avec Pilar, assise derrière son bureau ; même la mise en scène en champ-contrechamp vis-à-vis de Pilar semble indiquer une opposition entre les deux femmes. Mais, si l'on approfondit le sens de la mise en scène, nous comprenons qu'en fait c'est la tutelle un peu accablante d'Ana – assise sur le même siège que sa sœur et légèrement en retrait – qui crée cette opposition et que la façon négative de présenter le travail – temporaire et assez mal rémunéré – correspond à la réalité quotidienne. Rosa, pour sa part, se désintéresse de l'acceptation rapide d'Ana et veut que ce soit Pilar qui donne son approbation. Par conséquent, elle propose mais n'oblige personne, elle propose son aide à qui en a besoin mais demande que l'on fasse l'effort de s'approcher, de prendre la décision ultime, se démarquant de la protection bien intentionnée et paternaliste d'Ana.

Un autre moment significatif du récit est celui où Rosa présente Pilar à un groupe d'amies (séquence 11). En effet, cette séquence se situe, dans le film, entre deux moments spécialement délicats pour Pilar : elle vient juste de recevoir la fleur qu'Antonio a laissée anonymement, de sorte que l'influence de son mari-prédateur la poursuit, faisant naître chez elle un mélange de peur et de désir, et, juste après, elle va affronter la dure scène où Ana, à tue-tête, fait état des mauvais traitements dont elle a été victime. Rosa suppose donc une présence sereine, une présence qui, à partir de gestes aussi naturels que le fait de présenter à Pilar des amies et de lui suggérer de venir déjeuner avec elles, libère peu à peu l'héroïne de la prison mentale et affective dans laquelle elle se trouvait. Rosa se démarque donc de l'agressivité d'Ana, qui – tout comme le spectateur – veut résoudre le problème de sa sœur par la voie rapide et de façon péremptoire. Et le fait que, dans une scène ultérieure (séquence 15), dans la cafétéria où elles déjeunaient d'habitude, la proximité d'Antonio attire moins l'attention de Pilar que celle ses amies ne doit pas être interprétée comme un échec de cette stratégie simple. Il s'agit d'ajuster le temps du récit au rythme naturel de maturation affective du personnage, qui n'acceptera la « porte ouverte » que lui offre Rosa pour se libérer que lorsqu'elle sera vraiment convaincue de ce qu'elle doit faire.

Le moment décisif de *Te doy mis ojos* est constitué par un plan bref et apparemment fondamental dont Rosa est la protagoniste. Cela se passe durant la fête nuptiale d'Ana et de John (séquence 25). La terrible dispute entre les deux sœurs domine la scène et le corollaire en est un plan d'Ana qui pleure en

imaginant ce qui pourra finir par arriver à sa sœur. La réalisatrice utilise, par ailleurs, ce plan pour offrir un contraste visuel avec la joie habituelle des nouveaux mariés le jour de leur mariage. Mais, entre ces deux moments, il existe un plan général où le rôle principal revient à Pilar qui traverse le fond de l'écran, avec son fils, de droite à gauche, à la recherche de son mari. Ce plan inclut également Rosa, qui bavarde au premier plan avec un Écossais. Le regard qu'elle pose d'abord sur Pilar et ensuite sur Ana révèle que, comme spectatrice, elle est consciente de ce qui se passe entre les deux sœurs. Si Ana a été la meilleure complice du spectateur, celle qui interprétait le mieux l'envie pressante qu'il pouvait ressentir de résoudre la situation que traversait Pilar, c'est maintenant elle qui est observée. Rosa devient spectatrice de la spectatrice, dans un processus de transfert durant lequel elle va prendre le relais d'Ana afin d'aider Pilar, assumant, par conséquent, le point de vue du spectateur et consolidant une nouvelle stratégie, différente de la protection et de la tutelle proposée par Ana. Dans l'architecture globale, le point médian du film a une importance spéciale. Il coïncide dans ce cas avec la dispute d'Ana et Pilar, qui supposera la fin de l'influence de la première sur la seconde. Le plan qui suit immédiatement celui de Rosa est l'ouverture de la seconde partie du film, dans laquelle c'est elle qui orientera la vie de Pilar vers sa libération.

C'est notamment le cas dans la séquence 27, où le projet professionnel qui fera sortir Pilar de Tolède est en gestation. Lola l'expose avec enthousiasme, mais il y a trois détails qui montrent que Rosa tient à ce que Pilar en fasse partie : d'abord, elles se réunissent toutes les trois chez Rosa pour déjeuner – ce n'est pas précisé, mais on peut le déduire de la solennité de l'endroit et de la désinvolture de Rosa dans la cuisine –, alors que, d'habitude, elles déjeunent dans un bar, de sorte que le spectateur peut imaginer que c'est Rosa qui a choisi qui elle invitait et, notamment, écarter les deux autres collègues habituelles, Carmen et Raquel – considérant, comme le film le montrera par la suite, qu'elles n'ont pas une bonne influence. En second lieu, Rosa demande à Lola si « elle a déjà parlé à Pilar des formations », ce qui est une première tentative pour parler du projet de « visites guidées ». C'est une invitation explicite à participer à ce projet, mais il y en a une autre, implicite, mais aussi importante sinon plus : Pilar demeure au début sur le seuil de la porte de la cuisine, en position d'observatrice qui n'ose pas faire le premier pas pour s'intégrer, ou qui ne se sent pas encore

dans un climat de confiance pour le faire. Mais Rosa l'y invite sous prétexte qu'elle peut apporter son aide dans les préparatifs du repas. En lui tendant une boîte de conserve et un ouvre-boîte, elle lui propose, en réalité, d'entrer dans le cercle, de partager les tâches et de faire partie d'une petite société, à laquelle Lola donne vie sous la forme d'une affiche imaginaire « Visites guidées, avec Rosa, Pilar et Lola ». On peut admirer la grande subtilité avec laquelle est présenté le personnage de Rosa, diamétralement opposé – dans son comportement – à celui d'Ana.

Contrepoint d'Ana, Rosa est aussi, dans la séquence 33, le contrepoint théorique de la position de Carmen et de Raquel quant aux relations avec les hommes : tandis que celles-ci pensent qu'une femme doit s'engager avec un homme pour pouvoir avoir des relations sexuelles et donnent même l'exemple de Pilar, Rosa recommande à Lola, dont la vie sentimentale est le déclencheur de la séquence, de « *se faire plaisir de temps en temps* » et de fuir des engagements. Autrement dit, elle prône la non-soumission à la figure masculine, message que précisément Pilar avait besoin d'entendre pour s'écarter des conventions sociales figées et aliénantes vers lesquelles ses autres collègues essaient de l'entraîner. Il va sans dire que Rosa ne fait pas partie de cette « coaction amicale » que Carmen et Raquel exercent sur Lola pour qu'elle aille voir El Chato et se réconcilie avec lui. Un détail de la scène suivante démontre l'efficacité de la stratégie de Rosa et l'influence qu'elle exerce sur Pilar : quand cette dernière retrouve son mari et lui explique, en réponse à son interrogatoire pressant, avec qui elle a déjeuné, elle ne nomme que Rosa, comme si elle lui reconnaissait un statut spécial parmi ses collègues. Plus tard, Rosa, satisfaite, écoute les explications de Pilar commentant un tableau abstrait (séquence 41) et cette position « dans l'ombre » décrit parfaitement sa relation avec Pilar, son rôle de discrète bienfaitrice. Enfin, Rosa interviendra, dans la séquence finale, dans le départ plein de dignité de Pilar de chez elle. Elle est la première à entrer et à parler, avec autorité, et aide Pilar à prendre ses vêtements dans les armoires, tandis que Lola joue le rôle de « garde du corps ».

En résumé, Rosa a une responsabilité à plusieurs niveaux par rapport à Pilar. Premièrement, elle lui propose un travail qui suppose une certaine autonomie pour elle. Deuxièmement, Rosa la présente à un groupe d'amies. Troisièmement, elle lui offre une perspective professionnelle pour l'avenir.

Quatrièmement, elle lui suggère une attitude autonome vis-à-vis de ses relations avec les hommes. Pour finir, elle lui propose de participer physiquement à l'émancipation définitive, dans une trajectoire exemplaire de soutien d'une femme à une autre femme nécessitant une aide urgente. Il est tout à fait remarquable que Rosa fasse tout ceci très subtilement, proposant sans obliger, par pur altruisme – ou par pure solidarité entre femmes –, sans s'arroger le rôle principal, de sorte que, à aucun moment, Pilar ne semble lui devoir une quelconque reconnaissance et que la relation entre elles ne s'en trouve dénaturée par une dépendance ou un sentiment de dette.

À la vue de tout cela, l'absence de Rosa dans la décisive scène 44 peut sembler regrettable. En fait, elle était censée se trouver tout près, dans le hall d'entrée, en train d'appuyer sur l'interphone et il aurait été aisé de justifier une intervention lui permettant de sauver Pilar. Et néanmoins, le récit la laisse en marge de la violente réaction d'Antonio ; elle est proche dans l'espace et, en même temps, étrangère à ce qui se passe... comme si cette scène était indispensable dans le récit. Comme si, également, la réalisatrice avait tenu à souligner le fait que, quoique cela puisse être évité, c'était en réalité un passage obligé. La dimension cathartique, de purification de Pilar aux prises avec son narcissisme naissant, et la destruction de l'image d'Antonio que permet cette séquence pourraient expliquer cette décision. De la même manière, Rosa n'accompagne pas Pilar lorsque celle-ci va porter plainte, ce qui réaffirme l'idée de parcours personnel que Pilar doit faire par elle-même. Il s'agit d'un rituel initiatique dont le récit cinématographique met en valeur les étapes essentielles. Ainsi, Pilar passe par trois phases : *victimisation, dénonciation et action*.³³⁹

Il n'existe pas d'équivalent du personnage de Rosa dans le reste de la filmographie d'Icíar Bollaín mais, en revanche, il existe de nombreuses situations où les femmes s'entraident ou, simplement, constituent une entité solide face aux agressions externes. Le premier exemple qui semble s'imposer est celui du groupe de Dominicaines de *Flores de otro mundo* : dès la scène initiale, lorsqu'elles sont installées au fond de l'autocar, leur groupe donne la sensation de constituer un refuge face au regard raciste de quelques autres voyageuses. Plus explicitement encore, dans la séquence 31, la mise en scène les décrit comme une force qui s'oppose aux tendances dominatrices de Gregoria, opposant les

³³⁹ Alborch, Carmen, op. cit. p. 146.

unes à l'autre, dans un champ-contrechamp significatif. Il se produit alors un échange froid de mots mais c'est finalement la vieille dame qui s'en va et ce sont les Dominicaines qui restent dans la cuisine. Même Patricia ose lever la voix pour dire, de sorte que Gregoria puisse entendre, que les portes de sa maison resteront toujours ouvertes à ses proches. Pour souligner la solidité du groupe, on présente peu après une scène de contraste, avec Milady, dans la cuisine également, mais seule cette fois-ci, observée par Carmelo (séquence 33). C'est lui qui aborde la Cubaine qui, à la différence de Patricia, a trop peur de lui répliquer. Différentes nuances imprègnent les deux séquences qui mettent en scène les hommes, propriétaires des maisons dans lesquelles se déroule l'action, face aux nouvelles arrivées : les natifs face à des étrangères. Mais, si dans le premier cas, c'est le groupe qui transmet la force pour s'opposer à celui qui essaie d'assujettir, dans le second, c'est la solitude qui est cause de passivité et de faiblesse.

Un deuxième exemple est donné par le groupe de collègues de Pilar. Même si elles sont différentes entre elles, même si quelques-unes ont des préjugés et une vision à laquelle elle ne peut adhérer, elles lui ouvrent la perspective d'un monde au-delà de son royaume domestique et de son couple, comme le manifeste la séquence où elles font connaissance (séquence 11). Cette séquence est d'autant plus significative qu'elle comprend un plan d'une grande force iconique : Pilar vient de recevoir la rose d'Antonio, comme cadeau anonyme, et l'apparition de ses collègues distrait son attention. Elles l'invitent à les accompagner à déjeuner et, alors, on les voit marcher de dos, comme un groupe en parfaite harmonie, avec la rose en marge, dans la main de Pilar, mais symboliquement « tombée ». Par conséquent, le groupe représente la force qui permet d'affronter les pièges et les chaînes que l'homme réserve à la femme. Son pouvoir définitif apparaît très clairement dans la séquence finale du film, qui est imprégnée de ce même concept de territorialité qui parcourt le film : tout comme la maison d'Ana est le territoire ennemi pour Antonio – et c'est un objectif stratégique d'y entraîner Pilar pour lui faire l'amour – ou que la maison de sa mère est un territoire neutre qui favorise la première rencontre entre Pilar et Antonio, la maison d'Antonio et de Pilar est la « tanière du prédateur » ou le « royaume de l'homme ». L'irruption du trio de femmes dans cette scène finale équivaut à l'invasion par une armée qui arrache la protagoniste à la prison où elle a vécu presque tous les moments violents, victime de sa solitude. Le contraste avec la fuite initiale de

Pilar, toute seule au milieu de la nuit, en proie à la panique, est évident et illustre bien l'importance du groupe comme soutien pour exécuter les plans de libération.³⁴⁰ Ainsi, la mise en scène du plan final insiste à nouveau sur l'idée du groupe car, face à l'homme seul et paralysé, impuissant malgré sa masculinité ostentatoire, un trio de femmes avance, avec un destin, projeté par le *travelling* ascendant au-delà des montagnes qui enferment la ville. Mais, elles sont également associées au moyen de ce mouvement de caméra au ciel qui clôt le film, comme si leur solidarité était la meilleure équivalence possible de l'idéal céleste, en opposition, d'ailleurs, à l'association ciel-cimetière de la séquence 6.

Si l'on tient compte de cette volonté de mettre en exergue de solidarité entre femmes, il est intéressant d'analyser la séquence 27, quand se met en marche le projet de Lola, Rosa et Pilar, et de la comparer avec une scène très ressemblante où Antonio et son épouse se trouvent à la campagne pour aider le frère de ce dernier dans la construction d'une maison (séquence 29). Les trois compagnes, tout en s'affairant à des tâches quotidiennes comme la préparation d'un repas, planifient leur avenir, dans un esprit de groupe et une grande joie. Par contraste, le trio d'hommes de la séquence à la campagne partage également la même tâche mais sans se parler et en jouant comme des primates : ils se mouillent avec le tuyau d'arrosage, comme s'ils urinaient, ou feignent de se battre. Puis, quand ils se réunissent pour déjeuner et qu'un thème de conversation surgit, immédiatement le frère d'Antonio exhibe sa puissance, et l'humilie : c'est ainsi que s'établit une claire opposition entre l'empathie des femmes les poussant à faire des projets ensemble et l'agressivité individualiste des hommes. Mais il existe une seconde opposition dont le but est de montrer qu'un groupe de femmes ensemble n'implique pas toujours la solidarité : il y a aussi trois femmes dans la séquence 29 et elles préparent aussi le repas, mais il n'existe pas la moindre communication entre elles car il n'y en a qu'une qui parle, la belle-sœur d'Antonio, pour « *se plaindre des vues sur l'oliveraie* ». Ici, les femmes sont de simples subordonnées de l'homme, des intendantes qui s'occupent de la logistique alors que ce sont les hommes qui réalisent le travail.

³⁴⁰ « *Avant les femmes s'aidaient à s'adapter, à dépasser ou supporter les dures conditions de la vie, et servaient de soupape pour soulager la solitude, l'injustice et le mécontentement ; maintenant, elles s'encouragent pour transformer les vieux modèles de subordination et pour lutter contre leurs émotions, de manière à ce que celles-ci ne constituent pas un obstacle sur le chemin de la croissance et du changement.* », Alborch, Carmen, op.cit. p. 146.

À maintes autres reprises, s'ébauchent des tentatives de communication et de soutien mutuel entre les femmes. C'est le cas, par exemple, quand Lola prévient Pilar que des gens l'attendent à l'entrée du musée (séquence 9) et lui sourit affectueusement, traitant ainsi avec délicatesse une personne qui vient de commencer un nouveau travail. Ce détail est à nouveau souligné par une construction en contrepoint : dans la séquence suivante, le frère d'Antonio le presse, en montrant son mécontentement, pour qu'il s'occupe de clients au magasin d'électroménagers. Nous pouvons aussi évoquer ici l'aide que Carmen apporte à Eva quand celle-ci lui demande de rester avec ses enfants (séquences 21 et 23 de *Mataharis*) : non seulement elle se montre ravie et assume la responsabilité en toute tranquillité, mais encore elle lui prête sa voiture. C'est la même Carmen qui écoute les plaintes de sa collègue concernant la situation dans laquelle se trouve Iñaqui (séquence 37), dans une séquence qui révèle la facilité avec laquelle une femme dévoile son intimité à une autre femme avec qui elle partage quelque chose, dans ce cas, une tâche de surveillance.

Dans *Flores de otro mundo*, outre les exemples déjà cités, il est également fait allusion à une autre grande histoire de solidarité qui, finalement, n'a pas abouti. Deux Caribéennes se retrouvent, par des voies différentes, dans un village perdu et arriéré du plateau de la Meseta de Castille. Elles apparaissent comme des éléments étranges et étrangers dans la société rurale et leur entente ou leur soutien mutuel est presque inévitable. D'emblée, tout s'oriente dans cette direction, au moyen d'un ensemble de séquences (de la 9 à la 14) qui expliquent le début de leur amitié. Milady se présente à Patricia et la première chose qu'elle fait, c'est l'aider à guider le bétail. Immédiatement après, Patricia l'emmène en voiture et la met au courant de certains aspects spécifiques de la vie sociale de l'endroit. Elle lui explique, par exemple, la difficulté qu'il y a à passer son permis de conduire, que les villageois sont « sales et radins ». Dans le même temps, Patricia s'ouvre à son amie et lui raconte des histoires sur sa belle-mère. Après, quand elles vont chercher les enfants à l'école, Milady est témoin du harcèlement de Patricia par Fran et, sans besoin d'explications, elle comprend le problème de la Dominicaine. La séquence 14, où l'on pourrait croire que l'intimité entre elles s'est accentuée parce que Patricia, d'une nature serviable, arrange les cheveux et fait la manucure de la jeune femme cubaine, montre pourtant déjà des différences de caractère entre elles qui, à long terme, finiront par les éloigner l'une de l'autre.

Nous avons déjà commenté le fait que la mise en scène indique une attitude « aristocratique » chez Milady, mais la mésentente est encore plus évidente si l'on se fonde sur la manière de vivre de l'une et de l'autre dans un pays étranger. Alors que Patricia parle de la façon de s'en sortir, mentionnant notamment des problèmes de permis de séjour, et raconte son expérience d'employée de maison à temps complet – ayant même l'ingénuité de dire à Milady : « *je ne te le recommande pas* » –, Milady ne pense qu'à s'amuser et, ce qui l'intéresse, ce sont les endroits frivoles de Madrid. C'est ainsi que Patricia lui offre sa solidarité alors que Milady a d'autres préoccupations : elle-même et son désir de passer du bon temps. De surcroît, la boîte de cigares cubains qu'offre Milady à Patricia est un geste qui sépare plus qu'il ne rapproche, car ce cadeau constitue une espèce de dette entre elles.

Par la suite, après un bref moment où elles se saluent (séquence 17) et qui sert à opposer leur attitude, Milady travaillant comme serveuse et suscitant l'admiration des hommes alors Patricia tient son rôle de mère, les deux Caribéennes ne se retrouvent pratiquement que pour prendre congé l'une de l'autre (séquences 38 à 38a). Milady se rend alors chez Patricia, la rejoignant ainsi que les amies dominicaines qui sont venues lui rendre visite. Il faut rappeler, au passage, que Gregoria avait clairement prévenu Damián qu'elle « *ne voulait pas voir cette femme roder par ici* » (séquence 25). Patricia ne veut pas céder aux menaces de sa belle-mère car elle perdrait toute crédibilité vis-à-vis de ses amies et deviendrait une soumise. De ce fait, elle n'est pas décidée à fermer sa porte à Milady. En effet, elle l'inclut dans ce que, plus tard, elle appelle « mes proches ». Milady porte sur le visage des stigmates de la violence de Carmelo et la tante de Patricia, le personnage le plus perspicace et observateur du groupe de Dominicaines, lui demande ce qui lui est arrivé. Il s'agit là d'un moment essentiel car il dévoile un des thèmes sensibles abordés par Icíar Bollaín qui est ce lui de la maltraitance des femmes. Remarquons au passage que les femmes, Milady dans ce cas, sont capables de mettre des mots sur les choses. Le récit cinématographique élabore avec le langage nouveau du corps et de la souffrance de ces femmes. Mais, finalement, Milady ment, disant qu'elle s'est cognée contre une porte. Vraisemblablement, personne ne la croit, mais la Cubaine montre ainsi

qu'elle ne fait pas suffisamment confiance aux autres.³⁴¹ Encore une fois Iciar Bollaín affiche sa volonté de réalisme : se libérer par le langage implique une construction de soi que Milady n'est pas encore en mesure d'assumer de par son individualisme et son manque de solidarité.

Un peu plus tard, le groupe se promène dans le chemin d'accès au village ; Patricia et sa tante vont de leur côté et Milady, Daisy et Graciela du leur. Les deux premières forment le groupe « sensé » et les trois autres, le groupe « frivole », et ce bien que, dans les deux groupes, le sujet est celui des hommes, plus précisément, Damián et Carmelo. Le ton est très différent, car Patricia met en valeur les qualités de son compagnon qui favorisent la vie commune cependant que Milady se plaint d'avoir mal choisi son compagnon. La séparation entre les deux groupes de femmes disparaît quand les occupants d'une camionnette qui passe à côté d'elles font un commentaire grossier : à ce moment-là, le groupe de femmes redevient uni face à une agression extérieure, face à cette masculinité qui les chosifie verbalement. À la nuit tombante, au moment de la séparation, après que Patricia a donné des photos à sa tante et lui a demandé un service, un mouvement de caméra rassemble de nouveau le groupe. Dans ce cas, c'est l'observation furtive de Gregoria – qu'elles appellent « *l'agent secre³⁴²t* » pour s'amuser –, lourdes de préjugés racistes, qui les réunit. Mais la situation qu'il est nécessaire de souligner débute après le départ des Dominicaines. Dans le contrechamp, Milady et Patricia agitent la main, dans un étrange plan moyen frontal dans lequel elles semblent prendre congé du spectateur. Elles se retrouvent seules, une fois encore, les deux seules étrangères de Santa Eulalia. Patricia regarde Milady, recherchant une réciprocité, offrant sa solidarité, une complicité entre elles, peut-être un soutien pour résoudre le problème de Milady avec Carmelo d'une façon plus digne qu'en partant avec Óscar – pour le tromper lui aussi. Mais Milady regarde toujours dans le lointain et, ensuite, vers le bas, vers elle-même, incapable de rendre à Patricia cette solidarité-amitié, pour laquelle il est aussi important d'être disposée à aider que de se laisser aider. Milady ne comprend pas le concept de solidarité ; elle peut être aimable et rendre service, mais elle n'en reste pas moins essentiellement individualiste, affrontant

³⁴¹ « *Mais, quelques femmes sous-estiment la compagnie des autres femmes car elles considèrent la présence d'un homme comme un plus et son absence comme une carence. Elles ont l'habitude d'avoir une sensation d'abandon à cause du manque de compagnie masculine.* », Alborch, Carmen, op. cit. p.151.

³⁴² «el agente secreto»

seule les problèmes. Nous faisons ici allusion au parallèle que nous avons déjà commenté entre les séquences dans les cuisines de l'une et de l'autre (séquences 31 et 33) et la conséquence la plus palpable dans le film est qu'elle ne peut résoudre les situations désagréables qu'en s'enfuyant. Finalement, le regard de Milady se pose sur Patricia... pour prendre congé et sortir du champ. Patricia regarde la jeune femme cubaine qui s'éloigne ; dans le contrechamp, Milady suit le chemin de la voiture, disparaissant dans l'obscurité. Dans cette fin de séquence, est condensé le dénouement du film pour les deux protagonistes : Milady quittera le village, Patricia y demeurera. Ici, Patricia rentre à la maison, tout en suivant Milady du regard. Elles ne se reverront plus.

Si l'on songe à la réflexion menée précédemment sur la notion de conflit, il est possible que, l'absence d'un vrai conflit entre les deux Caribéennes soit précisément ce qui empêche une amitié de se consolider entre elles. L'individualisme de Milady la rend capable d'avoir une relation sexuelle occasionnelle, mais pas de s'impliquer suffisamment pour lutter ou pour entrer en conflit. Elle semble reproduire le comportement et les stratégies acquises dans un environnement social où la séduction et la ruse sont supposées permettre aux femmes de prendre le dessus. Elle bénéficiera toutefois d'un geste de complicité solidaire, dont l'origine est surprenante : c'est la petite Janay qui la sauve de la colère prévisible de Carmelo, quand celui-ci apparaît par surprise, en plein milieu de la matinée et que la Cubaine organise par téléphone son départ pour aller retrouver l'Italien Enrico (séquence 32). Le montage fait alterner la conversation téléphonique douceuse de Milady dans la chambre avec le rapprochement progressif de Carmelo qui arrive en voiture. Ce montage cherche clairement à créer l'inquiétude chez le spectateur, qui a vécu l'épisode de la violence de la pépinière. Le regard de Carmelo qui commence à monter l'escalier révèle à la fois sa curiosité et sa volonté de surprendre sa maîtresse. Mais Janay, qui dessinait dans le salon – et à qui Carmelo jette une casquette par jeu, indiquant que la présence de la fillette est habituelle – intervient. Elle se lance sur Carmelo et lui fait des chatouilles puis elle l'entraîne vers la salle de bains – sans pouvoir éviter que Carmelo regarde de nouveau vers la chambre –, lui demande de lui laver les mains et continue de jouer avec lui, tâchant de faire beaucoup de bruit pour prévenir Milady. Finalement, elle obtient gain de cause puisque Carmelo lui dit d'entrer pour prévenir Milady qu'elle dépense trop en téléphone. La porte de la

chambre s'ouvre soudain, effrayant Milady... mais c'est l'enfant qui apparaît et non pas Carmelo.

Cette attitude de la petite fille peut être interprétée comme une réponse à la marque de confiance que Milady lui a témoignée quelques séquences auparavant. Toujours dans le salon de Carmelo, la jeune femme cubaine montre à la petite, non sans nostalgie, les photos de sa famille et lui avoue, tout en lui faisant croire qu'il s'agit d'un secret, qu'elle a un fiancé italien (séquence 21). À travers l'attitude de Janay, la réalisatrice transmet au spectateur un autre message, relatif à la capacité de solidarité de la femme et de la fillette qui, dans ce cas précis, affrontent une situation de domination. Janay intervient pour appuyer un adulte qui se voit injustement harcelé, mais dans *Mataharis*, la petite fille d'Eva et Iñaqui se comportera d'une manière comparable. Au contraire, le seul garçon significatif, Juan, le fils d'Antonio et Pilar, se met, lui, du côté du harceleur. L'enfance dans les films d'Icíar Bollain est un lieu sensible des conflits et elle montre comment les tensions affectives et sociales peuvent déterminer certains comportements.

Le concept de solidarité est beaucoup plus diffus dans *Hola, ¿estás sola?*, même si la relation entre Trini et Niña peut paraître exemplaire dans ce sens. Elles partagent beaucoup de choses dans le film, mais c'est Trini qui croit dans la force du groupe. Niña est bien plus individualiste et la plupart des revirements du film ne sont pas le résultat d'un accord entre elles, mais d'initiatives qui lui appartiennent en propre : le rêve immature de « devenir riche » lui appartient, elle prend l'initiative d'introduire Olaf comme élément perturbant et assume le choix du versatile Pepe comme compagnon de Trini. Ensuite, bien que l'obsession de Trini pour la figure maternelle influe sur sa décision d'aller à Madrid et de contacter Mariló, c'est Niña qui finalement doit valider cette initiative – comme le démontre la discussion de la séquence 12, juste après qu'elles ont été renvoyées de leur emploi d'animatrices. De même, ni la vie à l'hôtel sur la côte, ni la maison de Madrid ne plaisent à Trini, mais elle les accepte pour Niña. Trini semble intellectuellement simple, ce qui serait lié à son esprit grégaire, tandis que Niña, plus intelligente, tend à agir comme un leader. Leurs personnages ne se ressemblent pas, ils n'ont pas les mêmes intérêts et il va de soi que Niña ne soumet pas ses idées ou sa volonté aux désirs de Trini.

La séquence 38, dans laquelle les deux jeunes filles se disputent après leur descente du train, représente le moment le plus aigu de l'individualisme de Niña,

car elle prend une décision très importante sans consulter son amie. L'esprit de liberté de Niña heurte l'esprit d'équipe de Trini. Même si celle-ci essaie de dissuader Niña avant de lui reprocher d'avoir provoqué une situation l'ayant obligée à laisser toutes ses affaires dans le train, ce qui la contrarie réellement, c'est que son amie ait essayé de partir sans compter avec elle. Et le point important est que Niña n'ait pas compris que la seule raison pour laquelle elle avait accepté le projet de « devenir riche », c'est pour rester avec son amie. Pour la première fois dans le film, Niña change d'avis sous l'influence de Trini, ce qui équivaut à reconnaître qu'au-delà de ses propres désirs, il faut prendre en compte ceux de sa compagne d'aventures. La dernière décision de Niña dans le film, en l'occurrence partir à la recherche d'Olaf, est de même nature que celle de descendre du train, mais son attitude est très différente à l'égard de Trini. Quand elles se promènent sur la plage (séquence 46), Niña lui explique ses raisons, lui fait savoir que l'important pour elle, c'est de savoir ce qu'est devenu le jeune homme russe. Ainsi, elle ne se contente plus de prendre des initiatives en ignorant sa compagne. Il semble bien que la solidarité entre femmes s'instaure aussi dans ce cas comme un rituel d'initiation : se construire en se construisant avec autrui.

Il est peut-être discutable de parler de solidarité entre deux personnages aussi différents, qui s'affrontent – quoique paisiblement – durant une grande partie du long-métrage ; qui, en réalité, ne font rien l'un pour l'autre et qui vont même, à un moment donné, suivre des chemins différents – la maternité pour l'une et la recherche de l'amour pour l'autre. Il n'existe sans aucun doute pas ici de protection mutuelle – comme celle qui est montrée dans *Flores de otro mundo*, entre les Dominicaines –, ni de personnage ayant fonction de guide aidant à réorienter une vie problématique – comme le fait Rosa avec Pilar dans *Te doy mis ojos*. La « solidarité en présence » ou fondée sur une proximité librement choisie : la présence de chacune d'elles sert de référent à l'autre et ceci est décisif pour surmonter certaines dépendances inscrites dans leur tempérament et qui lestent leur existence. C'est lorsqu'elles se séparent, et qu'elles cessent de vivre ensemble, qu'elles doivent affronter une plus grande vulnérabilité morale.³⁴³ Après la fête d'adieu, la séquence 33 nous montre la nouvelle situation des deux amies.

³⁴³ « Les femmes ont besoin des autres femmes pour éclaircir ou évacuer la confusion, déterminer ou préciser les situations qui nous causent des problèmes et ainsi nous redonner de la confiance puisque nous nous sommes transformées en miroir les unes par rapport aux autres. », Alborch, Carmen, op. cit. p. 146.

Pour commencer, le spectateur assiste à l'arrivée de Trini et Pepe, dans l'escalier : ils sont décrits comme des invités en visite, comme des personnes étrangères à la maison. Trini s'est arrangée à la manière de Mariló. On apprend peu après qu'elle a accepté de travailler comme domestique chez celle-ci, qu'elle est la compagne sentimentale de l'insignifiant Pepe – insignifiant du fait de son manque flagrant de personnalité – et qu'elle vient pour faire participer Niña dans l'affaire de Mariló. Elle joue le rôle d'une intermédiaire. Niña, de son côté, parle d'abord d'argent. La séparation des deux amies a accentué les obsessions personnelles de chacune d'elles – leur affection, même fausse, et l'argent –, ce qui les convertit en des êtres particulièrement manipulables.

Leurs retrouvailles et leurs sincères déclarations d'amitié – dont celle, déjà mentionnée, au bord de la route – les conduiront à retrouver leur lucidité. Cette évolution des relations entre les deux femmes justifie le fait que Niña s'empare de la recette d'une nuit et la donne à Trini. Par ailleurs, découvrir la liaison subreptice entre Mariló et Pepe ouvre douloureusement les yeux à Trini, mais elle ne surmonte sa tristesse que lorsqu'elle découvre que Niña est à ses côtés – l'embrassant et la couvrant de sa veste – et lui montre une affection aussi précieuse sinon plus que celle que pourrait lui donner une mère. C'est à ce stade que la solidarité et l'échange se constituent comme des valeurs à la fois personnelles et sociales. Ces valeurs peuvent apparaître dès l'enfance comme le montre la réalisatrice. Notons le rôle essentiel joué par les petites filles.

De fait, à travers ces messages apparemment innocents s'esquissent des changements drastiques. À titre d'exemple, la mise en scène du repas familial dans la séquence 6 de *Flores de otro mundo* privilégie clairement la position de l'homme – Damián. Le plan général place géométriquement Damián comme point de convergence des lignes du bord de la table, faisant de lui le chef de famille, entouré des autres membres de la famille. C'est Gregoria, sa mère, qui nous rappelle que la condition de chef de famille suppose autre chose qu'une place à table en lui proposant, à lui seul, un repas qu'elle a préparé spécialement – un ragoût de pommes de terre. Une hiérarchie, ancestrale, selon laquelle l'homme de la maison détient des privilèges dont ne profitent pas les autres est explicitement exprimée dans cette séquence. Mais, à part Gregoria, gardienne des traditions du village, trois personnes venues d'un endroit très éloigné, plus précisément Patricia et ses deux enfants, sont assises à cette même table. Patricia a déjà provoqué

une certaine rupture dans le foyer, révélée dans cette même séquence par sa façon de cuisiner – des haricots blancs sans sauce –, et par ses habitudes d'hygiène, comme cela sera expliqué ultérieurement. Cependant, c'est la petite Janay qui défie ouvertement cette hiérarchie traditionnelle, arborant une moue de déception, marquant un temps de silence puis demandant des pommes de terre. Son innocence infantile empêche que quiconque réplique et Gregoria lui sert aussi des pommes de terre. L'intervention de la fillette vient mettre en évidence non seulement l'attitude exclusive de Gregoria, mais aussi le fait que le repas finit par devenir vraiment familial, partagé par tout le monde, ceux de l'extérieur ayant les mêmes droits que les natifs. Étant donné que l'intégration est l'un des *leitmotifs* du film, nous trouvons dans ce petit détail l'un des plus importants symboles subversifs – en ce qui concerne, ici, l'ordre hiérarchique établi. Qui pourrait affirmer en effet que l'évolution positive du personnage de Gregoria n'a rien à voir avec la présence de Janay ?

Cette séquence de *Flores de otro mundo* peut être mise en parallèle avec *Mataharis* où nous pouvons affirmer, plus catégoriquement encore, que le plus grand changement de mentalité d'Eva, est dû à sa propre fille, la petite Sara. La petite fille a été présentée dans le film comme une présence discrète, une espèce de lest qui distrait Eva de ses tâches, mais qui, en fait, intervient chaque fois que sa mère harcèle son père ou viole son intimité. Elle fait beaucoup de dessins parmi lesquels apparaît un portrait de la famille qu'elle dessine dans une des premières scènes où elle se trouve à la maison (séquence 15) et qu'elle donne à sa mère sans que celle-ci y fasse très attention. Vers la fin du film (séquence 51), elle dessine un deuxième portrait qui inclut le fils naturel de son père, Javi. Ce dessin suppose symboliquement l'intégration de Javi dans la famille, intégration à laquelle Eva avait opposé une résistance, par dépit, pensant que le contrôle sur le foyer lui avait échappé et ressentant cette nouvelle présence comme l'irruption de figures étrangères au sein de la cellule familiale. En résumé, elle défendait un concept fermé et conservateur de la famille qui rejette ceux qui s'en approchent de façon « hétérodoxe » et semblent menacer l'ordre établi. Ce sont toutes ces précautions exclusives que Sara remet en cause avec son dessin : elle décide, mue par son instinct infantile que le fils de son père – dont ses parents sont censés ne pas lui avoir parlé directement ! – mérite d'appartenir à la famille et qu'il ne faut pas avoir peur de ceux de l'extérieur, qu'il vaut toujours mieux réunir que

séparer. Sara ouvre la porte à Javi et provoque un changement fondamental dans l'attitude de la jalouse gardienne de la structure familiale, tant et si bien que, immédiatement après, Eva encadre le dessin et achète un cadeau, de bienvenue, à Javi.

N'oublions pas qu'au-delà de l'opposition de mentalité et de génération entre Janay et Gregoria ou entre Sara et Eva, il s'agit de moments d'échange et de partage entre femmes. Un doute subsiste d'ailleurs : si les fillettes, dans l'un et l'autre cas, avaient montré leur désaccord à des hommes, auraient-elles eu des réponses aussi positives ? Ce qu'Iciar Bollaín nous montre sans ambiguïté c'est que le genre est une construction à long terme : le comportement de ces fillettes révèle qu'elles ne sont pas encore imprégnées par les préjugés qui renvoient à une nature féminine biologique, immuable. Elles font bouger les lignes de la structure familiale traditionnelle.

C. De la fausse solidarité féminine à l'absence de solidarité

Les femmes réagissent par rapport à des limites et à des préjugés qui les enferment dans un « essentiel » féminin et peuvent aussi reproduire ces stéréotypes et instaurer les unes avec les autres, diverses formes de soumission patriarcale. La relation de Pilar avec ses collègues de travail, dans *Te doy mis ojos*, nous en offre un exemple assez évident. Nous avons déjà commenté l'intérêt de l'inclusion de la protagoniste dans un groupe d'amies, mais il convient de signaler que, au sein de celui-ci, le spectateur peut détecter des différences importantes de mentalités : alors que Rosa croit en son indépendance, ne se soumet pas à la tutelle d'un homme et ouvrira à Pilar les portes d'une nouvelle vie, Raquel et, plus encore, Carmen se soucient beaucoup du sexe et accepteraient des relations insatisfaisantes avec des hommes comme moyen de séduction. C'est dans une situation intermédiaire que se trouve la robuste Lola, qui entretient avec son partenaire une relation « d'internautes » un peu puérile mais qui, à la fin du film, va faire partie de la société créée par Pilar et Rosa. Signalons à ce titre l'importance de la séquence 33, dans un restaurant, car elle définit les relations entre ces personnages féminins et les affinités qui lient certaines d'entre elles, affinités représentées spatialement et symboliquement : le plan moyen nous montre Pilar et Rosa, d'un côté de la table, Raquel et Carmen de l'autre, et Lola, placée au centre. Elles débattent de l'attitude à adopter devant un conflit de

couple : Carmen se décrit en une phrase lapidaire : « *si tu n'as pas de partenaire, tu ne baises pas*³⁴⁴ » et, en face, Rosa décrit sa relation avec un homme dans des termes tels que : « *lui, il n'a qu'à repasser ses chemises et moi, qu'il m'emmène au cinéma*³⁴⁵ ». Finalement, lorsqu'apparaît El Chato, Raquel et Carmen poussent Lola à reproduire une attitude de soumission féminine et de céder à l'attrait de ce qui pourrait apparaître comme une attitude romantique. Elles sont parfaitement conscientes de ce qu'il finira par arriver, ne se font pas d'illusion sur la nature de la relation-piège – l'expression : « *elle est dans le sac*³⁴⁶ ! » l'exprime sans ambages – et savent que le conflit réapparaîtra – « *... et à la prochaine*³⁴⁷ » disent-elles –. Mais elles poussent leur amie à accepter les mêmes conventions sociales qu'elles-mêmes assument. Elles sont solidaires dans la soumission, non dans la liberté, devenant ainsi complices des structures patriarcales, comme si – à l'instar de la mère de Pilar –, ayant été modelées par des schémas préétablis – dans ce cas, le besoin de sexe –, elles ne toléraient pas que d'autres femmes y échappent. C'est pourquoi Rosa elle-même, qui présente Pilar à ces collègues, agit, au sein du groupe, comme contrepoids à une mentalité qui pourrait être nocive pour Pilar.

De façon inconsciente, même Lola – qui aide tant Pilar à la fin du film – se laisse envahir par des clichés romantiques quand Antonio laisse un cadeau à Pilar (séquence 14) : elle l'interprète comme une marque d'amour et cette interprétation implique une légère incitation dans l'esprit de Pilar, incitation allant dans le sens d'une réconciliation avec Antonio. En résumé, une femme peut être la meilleure alliée d'une autre femme quand elle essaie de comprendre ses raisons et son parcours, mais elle peut aussi reproduire contraintes et codes traditionnels. C'est le cas de la relation entre Inès et Carmen, respectivement la plus jeune et la plus âgée des détectives de *Mataharis*. Dans la séquence 6, après avoir été exhibée par Valbuena devant des clients importants et avoir reçu la consigne selon laquelle toute méthode est bonne pour atteindre son but – avec une remarque machiste du genre : « *Si c'est nécessaire, tu te le tapes*³⁴⁸ » –, Inès cherche auprès de son chef l'appui qui lui permettrait de s'acquitter de la mission qui lui est confiée. Son attitude donne à penser que c'est la première fois que la jeune

³⁴⁴ « si no tienes pareja, no follas ».

³⁴⁵ « las camisas que se las planche él y a mí que me lleve al cine ».

³⁴⁶ « ya está en el bote ».

³⁴⁷ Y hasta la próxima ».

³⁴⁸ « si hace falta te lo follas ».

détective doit « s'infiltrer » et qu'elle n'a pas de référence en la matière. Mais Valbuena ne lui offre pas le conseil dont elle aurait besoin, car il lui dit de « se débrouiller, comme tout le monde³⁴⁹ » et la menace subrepticement. Par contraste, c'est Carmen, qui a observé la scène et exprime son malaise face à l'attitude agressive de Valbuena, qui l'informera de la méthode pour s'infiltrer en se faisant embaucher par le biais d'une entreprise d'intérim. Par conséquent, Carmen, en offrant à sa collègue un appui et des solutions pratiques, manifeste une attitude solidaire, improbable entre hommes, qui s'élabore comme une stratégie de défense face à l'autorité hiérarchique et à l'autorité masculine. Le regard final que porte la détective expérimentée sur Inès après lui avoir expliqué ce qu'elle devait faire est particulièrement significatif. Elle s'identifie réellement à sa « mère » ou à son « mentor », observant fièrement comment la personne qu'elle a formée va affronter sa première tâche à responsabilité... Tout se passe comme si elle se cherchait elle-même en Inès, avec vingt ans de moins. C'est pourquoi, plutôt que la collègue aidant une jeune inexpérimentée, Carmen est le visage souriant de la structure patriarcale. Face à une figure de père bourru qui ne s'occupe pas de l'éducation de ses enfants, elle est la mère qui leur apprend à se comporter, avec une tendresse séduisante, si bien que sa douceur suscite la reconnaissance plus qu'elle n'éveille la réflexion sur les principes ainsi transmis.

L'importante séquence 46, la dernière entre ces deux personnages, achève d'ailleurs de révéler explicitement la tutelle de Carmen et son intention d'intégrer pleinement Inès sur le marché du travail telle qu'elle le connaît, avec toutes ses conséquences et ses servitudes, en gommant les scrupules qui peuvent remettre en question le bien-fondé du travail réalisé et en acceptant l'autorité absolue de celui qui paie. Carmen dévoile là un visage plus dur, signifiant sa volonté d'empêcher sa « disciple » de se rebeller contre l'ordre établi, quoiqu'elle se permette un léger chantage émotionnel en rappelant à Inès ses débuts. C'est donc un clair avertissement à l'égard de ces modèles traditionnels que la réalisatrice intègre dans ces séquences. Malgré tout, un dernier geste rachète en partie le personnage de Carmen : quand Valbuena, en colère, demande où est Inès (séquence 57), une fois que celle-ci a pris position en faveur des travailleurs, Carmen répond par un : « *Je n'en sais rien* » sec et ferme. Elle soutient son regard ce qui équivaut au reflex maternel de préserver les enfants de la colère du

³⁴⁹ “se busque la vida, como todos”.

père lorsque les enfants décident de prendre leur indépendance. C'est cette attitude qui révèle son respect pour la décision finale d'Inès. Il serait possible de dire que Carmen n'a pas de chance avec ses gestes de solidarité : c'est ainsi que, lorsqu'elle propose de s'occuper des enfants d'Eva (séquence 23), parce qu'elle sait que celle-ci est stressée par ses petits ainsi que par son travail, il s'avère qu'Eva profite de cette bonne disposition pour épier son mari, cédant à ses penchants négatifs.

Si nous nous intéressons maintenant à *Flores de otro mundo*, on ne peut que constater que les amies et compatriotes de Patricia représentent un appui important pour elle, une espèce de filet de sécurité qui garantit que, même si tout se compliquait au village – comme, de fait, c'est sur le point d'arriver –, elle ne se retrouvera pas seule. De ce fait, quand Patricia est sur le point de s'en aller du village suite à la dispute avec son mari, c'est sa tante qui apparaît avec sa voiture pour l'emmener ce qui prouve, qu'en aucun cas, elle est abandonnée. Mais, dans certaines scènes, les mouvements de caméra établissent des différences entre les unes et les autres : cela se passe, notamment, dans la séquence 5, dans la chambre ; dans la séquence 30, dans la cuisine de la maison du village et dans la séquence 37, lors de la promenade sur le chemin d'accès au village. Dans tous ces cas, le montage sépare, les plaçant dans les plans différents, Patricia et sa tante, d'un côté, et les deux amies – Graciela et Daisy – de l'autre, ou celles-ci accompagnées de Milady. L'intention semble évidente : la tante, symbolisant le bon sens, essaie d'orienter Patricia vers une solution au grand problème de sa vie, le harcèlement de son mari Fran. C'est donc le vrai soutien ou la solidarité authentique. Mais les deux amies se soucient davantage de savoir si Patricia va s'engager et comment se comporte Damián au lit, ce qui revient à représenter une fausse solidarité dont le symptôme est l'obsession pour les questions sexuelles.

Mais le paradigme de la « fausse solidarité » dans la cinématographie d'Icía Bollaín est, sans aucun doute, la « caravane de femmes ». Nous avons déjà signalé les aspects dénigrants pour la condition féminine de cette initiative et la façon dont les invitées sont rabaissées au rang de proies faciles par l'instinct prédateur d'hommes primitifs, mais il existe un autre aspect dont il faut tenir compte : elles font en groupe ce qu'elles n'oseraient pas faire toutes seules, soit à cause de leur timidité ou à cause d'une éducation qui les oblige à être discrètes. Aucune de ces femmes n'essaie de résoudre son problème de solitude ou de

sexe par elle-même, mais toutes se réfugient dans le groupe, dans une initiative collective, pour décider de s'offrir à un homme. Le processus rappelle la dynamique des groupes de jeunes, dans lesquels les filles sortent en groupe et, ensuite, se séparent au fur et à mesure qu'elles trouvent un fiancé. L'entente qui règne dans l'autobus à la première séquence de *Flores de otro mundo* ne traduit pas un véritable intérêt solidaire. Il décrit simplement la camaraderie de celles qui ont choisi la même destinée mais, ici, ce mouvement collectif prend son sens le moins noble, une dimension grégaire s'il s'agissait de cette « solidarité de horde » dont font preuve les hommes quand ils essaient de s'affirmer face au sexe opposé. Ces femmes sont d'ailleurs dépeintes comme un troupeau quand elles accèdent au salon municipal (séquence 2), où un alignement parfait d'hommes avec des roses rouges les attendent. Le film nous présente d'abord un plan général qui les « rapetisse », qui souligne le fait qu'il n'y a pas de force en elles, avant de nous les montrer passant à travers le couloir masculin. Ces images sont à rapprocher de celles que le spectateur va découvrir peu après (séquence 6), grâce à une métaphore qui ne manque pas de charme montrant les moutons d'un pasteur pénétrant dans un enclos devant les yeux de la petite Janay.

De cette solidarité parfois fausse entre femmes à l'absence de solidarité entre les hommes de la filmographie d'Icíar Bollain que nous étudions ici, il n'y a qu'un pas. De fait, si la camaraderie entre hommes n'est pas montrée ou l'accent est mis sur le manque de communication entre eux et la distance l'est, nous pouvons en déduire que la réalisatrice a manifestement l'intention de faire remarquer que la solidarité est une vertu féminine. C'est ainsi que, dans *Hola ¿estás sola?*, il est logique, qu'en qualité de copains respectivement de Niña et Trini, Olaf et Pepe nouent des liens d'amitié. En fait, le nom même du second suggère déjà une connexion : Pepe est le nom familial de José, l'équivalent de Joseph en espagnol, et Trini, lorsqu'elle fait la connaissance du Russe (séquence 17), le compare avec Saint-Joseph. Et, en effet, pendant la partie du film où ils sont ensemble, on devine certaines perspectives de fraternité. Quand ils font connaissance, à la fête qu'organisent les deux amies (séquence 31a), ils partagent immédiatement, à l'initiative d'Olaf, l'omelette que Trini a préparée ; la mise en scène insiste sur ce point car elle les rapproche tout le temps, suggérant l'idée d'affinité au-delà de leur disparité physique évidente. Peu après, ils danseront ensemble (séquence 31c), d'abord comiquement serrés l'un contre

l'autre et, ensuite, au rythme d'une danse russe, Pepe essayant d'imiter les mouvements d'Olaf. Et, enfin, ce dernier donnera même à boire à Pepe comme à un enfant. Dans la séquence 33, également, tandis que les deux amies parlent des difficultés économiques qu'elles traversent, ils auront leur aparté, où Olaf montre ce qu'il est en train d'apprendre en espagnol et Pepe l'aide à lire un texte. Mais, dans les séquences 35 et 36, cette amitié naissante prend fin : Olaf demeure étranger aux projets de Mariló et à sa stratégie pour convaincre les autres de participer à son affaire – on présume que c'est parce qu'il ne la comprend pas –, tandis que Pepe se montre très intéressé par ce qui lui est offert. Ils ne partagent plus de cadrage et Pepe, au contraire, est toujours aux côtés de Mariló. Le jeune homme russe disparaît mystérieusement – ce qui sert dans le récit à marquer l'opposition du personnage avec Mariló –, mais on peut lire entre les lignes qu'une femme rusée et/ou une affaire sont suffisantes pour rompre une relation d'amitié entre deux hommes.

Dans *Flores de otro mundo* aussi, il y a une scène d'apparente intimité entre deux hommes, quand Carmelo essaie d'éclairer Damián sur la nature des femmes qui se sont rendues à la fête des célibataires (séquence 3). Mais c'est un moment d'incitation et d'éducation et, pas vraiment de solidarité. Ainsi, quand Carmelo parle à Damián comme à un disciple, il essaie de lui inculquer une manière de voir les femmes pareille à la sienne, imprégnée de préjugés et dépourvue de respect à leur égard – les étiquetant comme s'il s'agissait de bétail. Et de fait, les leçons que reçoit Damián auraient fini par le conduire à la même solitude que celle que connaît Carmelo à la fin du film. Au contraire, si Damián parvient à mener à bien sa vie sentimentale, c'est précisément parce qu'il n'a pas intégré le point de vue de Carmelo sur les femmes. Mais le moment d'incommunication entre Alfonso et Carmelo au bar d'Aurora (séquence 27) est encore bien plus significatif. Ils se retrouvent au comptoir et tout semble les rapprocher : Carmelo travaille chez Alfonso, dans sa pépinière ; ils ont tous deux une relation compliquée avec les femmes de l'extérieur ; à un moment délicat, peu avant (séquence 23), ils manifestent leur désarroi face à l'absence de Milady et de la lettre de Marirrosi qui expose ses difficultés à se rendre au village. Alfonso entame alors la conversation en s'intéressant aux raisons de l'inquiétude de l'autre en l'occurrence, l'adaptation de Milady à cet endroit. Tout semble donc prêt pour que se produise entre eux un moment d'intimité amicale propice à un échange. Mais la réponse de Carmelo est

laconique, vague, et montre qu'il n'envisage absolument pas de s'ouvrir à Alfonso. Le plan de clôture de la séquence est un plan des deux, regardant hors-champ, incapables d'établir des liens empathiques entre eux, aussi propices que soient les circonstances. Ils démontrent par là même qu'ils sont ensemble, mais qu'en réalité, ils se retrouvent seuls.

Toujours dans le même esprit, la réalisatrice nous montre dans *Te doy mis ojos* des réactions d'Antonio vis-à-vis de son frère qui sont négatives, dénuées de solidarité et plutôt hiérarchisées. Il y a bien un troisième personnage, un ami qui les aide à construire la maison du frère, avec qui il semble exister une relation de bonne entente, mais la scène où il intervient (séquence 29) le laisse pratiquement en marge, sauf lorsqu'il participe aux jeux puérils – tels que s'asperger avec le tuyau d'arrosage, feindre de se battre – des deux frères. Finalement, la plus grande preuve de solidarité entre hommes apparaît lors de la consultation du psychologue (séquence 13), dans la première scène : les personnages présents sont tous d'accord pour se justifier et échapper aux accusations portées contre eux, les qualifiant comme des agresseurs, et « dénoncent » les conduites de leur femme qui les poussent à bout, les rendant responsables de leurs réactions, proclamant même qu'eux aussi sont des victimes... C'est la « solidarité de la horde », dont l'objectif est de se reconnaître dans ses semblables et de s'opposer à ce qui est différent, de se défendre et d'affronter les femmes... Apparemment donc, cette « solidarité de la horde » est la seule solidarité possible entre hommes. Ils ne tombent d'accord que sur la base d'une distinction de genres, creusant un fossé entre le concept « d'homme » et celui de « femme ».

Il existe un autre exemple significatif dans *Flores de otro mundo* : la fête des célibataires. Différents moments suggèrent une camaraderie entre les hommes du village (séquence 2), mais uniquement parce qu'ils ont les femmes en face, parce qu'ils sont plus effrontés et sûrs d'eux-mêmes dans cette « horde ». Cette qualification étant d'autant plus pertinente ici qu'ils vont « chasser », autrement dit, conquérir le « troupeau » de femmes. Par conséquent, la réalisatrice nous présente les hommes comme des êtres fortement individualistes, qui ne fonctionnent selon les stéréotypes de la virilité et de la séduction masculines. Ce comportement fondé sur la concurrence et la conquête se manifeste par un conflit entre eux. Nous retrouvons d'ailleurs la même situation chez les deux associés du studio photographique dans *Mataharis* : Sergio et son associé auraient dû

consolider une relation d'amitié et de camaraderie, mais le second trompe le premier en réalisant des travaux pour son compte et, de plus, il séduit sa femme. Le mythe cinématographique du cinéma classique relatif à la loyauté entre hommes, à leur capacité à unir leurs forces en vue de l'obtention d'un résultat, et à la jalousie compétitive entre femmes est littéralement inversé dans le cinéma d'Icíar Bollaín – en cohérence avec les propositions des autres réalisatrices de sa génération telles qu'Isabel Coixet ou Gracia Querejeta. Il s'agit d'un retournement des stéréotypes qui a une visée « subversive » et démystificatrice.

Il existe néanmoins, ici aussi, quelques (rares) contre-exemples. Ainsi, dans *Mataharis*, il est possible d'identifier la capacité à lutter pour des idéaux élevés de solidarité, au moins avec le personnage de Manuel et avec celui de son compagnon Fernando, qui apparaît moins souvent. La première apparition de Manuel en public a lieu pendant l'assemblée des travailleurs (séquence 19), s'opposant aux dociles représentants syndicaux « officiels » et proposant l'unité d'action contre les décisions des patrons. Il n'occupe aucun lieu privilégié dans le groupe et parle comme s'il ne comptait pas plus que les autres... Mais, plus tard, il explique à Inès qu'il appartient à une catégorie professionnelle supérieure et que les changements envisagés dans les nouvelles modalités du contrat ne l'affectent pas. À ce moment-là, ce personnage est porté aux nues de la solidarité désintéressée, pour s'être impliqué dans une affaire dont il ne tirera aucun profit et qui lui vaudra l'hostilité de ses supérieurs. Et cette valorisation sera d'autant plus nette dans la scène suivante, lorsqu'il adopte un engagement syndical inattendu et reflète la prise de position éthique sous-jacente dans ce film en dénonçant une forme d'esclavage moderne, sournoise et subreptice. C'est un idéologue au visage humain, qui s'adresse au groupe avec empathie et qui est capable de le mobiliser et qui se montre aussi très différent de son compagnon Fernando, idéologue théorique, décrit dans la séquence 22, pendant la fête à la discothèque, comme une espèce de prédicateur. Ces qualités sont renforcées par l'allusion à un passe-temps qui implique à la fois le leadership et le collectif : Manuel est entraîneur d'une équipe de football amateur et nous voyons les stratégies d'alignement de son équipe qu'il dessine sur un papier, les sermones qu'il adresse à ceux qui ne s'exécutent pas et la façon dont il investit l'argent des indemnités de déplacement dans les maillots des joueurs.

Ce personnage est d'autant plus curieux qu'il ne fréquente personnellement personne, sauf Inès. Il s'adresse au groupe des travailleurs et remplit sa fonction d'entraîneur, mais il n'interpelle directement son compagnon, Fernando, que pour l'interrompre et lui signifier cordialement qu'il ennuie tout le monde avec ses discours. On pourrait s'attendre à ce qu'il existe un lien spécial entre eux, mais il n'existe, en fait, aucune vraie solidarité. Manuel et Fernando partagent un projet et, pourtant, il n'existe aucun geste complice entre eux. Mieux encore, l'autre passe-temps que Manuel avoue à Inès avant le concert de Rosendo (séquence 42), c'est d'aller tout seul au cinéma – à des séances peu fréquentées. D'ailleurs, son goût pour les concerts de ce chanteur le plonge au plus profond du groupe – des gens qui dansent et sautent enveloppés d'un excès de décibels –, mais sans pouvoir communiquer avec personne en particulier. L'impression suggérée est que le personnage est très sociable, mais peu enclin au contact personnel... Par conséquent, ce que la réalisatrice concède dans ce cas au personnage masculin, c'est sa capacité altruiste à lutter pour des causes sociales, à s'engager idéologiquement. Cet engagement social et politique ne semble pas être accompagné d'une remise en question personnelle ni de la capacité à susciter une réflexion, ni d'un langage qui remettent en cause un comportement masculin. À en juger par l'analyse du chapitre final, il est présenté avec l'atout supplémentaire d'y exhiber son leadership, mais se démarquant clairement du comportement féminin en négligeant des petits détails de relations personnelles, sans créer des liens d'empathie, sous forme de confidences, par exemple, avec ceux qui partagent son quotidien. Inès ne constitue pas une exception dans le cas de Manuel puisque la relation qui les unit passe directement de l'idéologie au romantisme.

Alfonso, le propriétaire d'une pépinière dans *Flores de otro mundo*, se montre également désireux de mener à bien des améliorations dans le village afin d'éviter que les jeunes ne s'en aillent. C'est également une forme de solidarité, mais qui vise à préserver un lieu et un mode de vie plus qu'à favoriser des personnes concrètes... et, à protéger un ordre de vie immuable. Il y a un altruisme sous-jacent, mais mal orienté, comme le montre le récit. Le seul salut du village, la seule façon dont il pourrait paraître attirant aux personnes du dehors, consisterait à changer la mentalité de ses habitants. Ils devraient cesser d'être avares, sales et sexuellement immatures, comme Alfonso lui-même le pressent dans les scènes

finale, alors que ce qu'il ambitionne, c'est de faire des changements minimes – autobus, piscines, subventions – pour qu'en fait, tout demeure tel quel, pour que l'essence du village subsiste. Son propre conservatisme, son refus de sortir de son milieu, confirment le fait qu'il veuille préserver un paradis fictif où il était peut-être arrivé en fuyant de la ville mais l'enferme dans une immobilité critiquable et critiquée dans la filmographie d'Icíar Bollaín.

D. L'intimité physique féminine : scènes de lit entre femmes

Une conversation se fait entendre en pleine obscurité. La fête des célibataires de *Flores de otro mundo* est le contexte narratif et quelques instants avant, nous avons assisté aux rituels d'approche entre hommes et femmes dans le village de Santa Eulalia. Après l'ellipse des feux d'artifice et le retour de Damián à la maison, que se passe-t-il sans aucun doute dans les maisons du village ? Vraisemblablement, l'accouplement final des célibataires en mal de femme avec les nouvelles arrivées. Sur la bande-son, se font entendre des voix de sud-américaines, ce qui renforce la première intuition, à savoir que, derrière cette obscurité se cache une scène d'intimité sexuelle. Mais la lumière s'allume et nous découvrons alors de quel genre d'intimité il s'agit (séquence 5). Les quatre Dominicaines se serrent les unes contre les autres dans une même chambre. Patricia veut partager avec les autres l'espoir que Damián a éveillé en elle. Ses amies ne connaissent pas les détails, contrairement à sa tante. Tandis que les premières représentent la joie partagée³⁵⁰, la tante représente le bon sens et la réalité. Celle-ci souligne avec ses questions et ses commentaires les aspects conflictuels que supposerait une relation avec Damián, faisant allusion à la folie qu'il y aurait à demeurer dans ce petit village, primitif et perdu autant qu'à celle de vivre à l'ombre d'un certain Fran qui menace le bonheur de sa nièce. La scène se termine sur un plan rapproché de Patricia serrée dans les bras de sa tante. Il s'agit, par conséquent, d'une intimité différente de l'intimité sexuelle. C'est l'intimité entre des femmes qui partagent des expériences et des espoirs, mais qui savent planifier et raisonner également. C'est pourquoi l'accolade entre tante et nièce est un contrepoids de la sexualité qui orchestre les relations entre villageois et invitées – qui n'est pas montré, mais qui peut être deviné – : un contact

³⁵⁰ « L'amitié avec d'autres femmes nous procure réconfort, sécurité, aide et sagesse. Elle nous permet ainsi d'avoir un état général qui nous permet de baisser la garde, nous relaxer, jouer et même ne pas représenter », Alborch, Carmen, op. cit. p. 150.

physique aussi, tendre, mais bien plus productif et solidaire – voire plus intime, de par ce qui est partagé, que le contact sexuel.

Un autre moment important pour découvrir des émotions partagées entre deux femmes a aussi lieu sur un lit : c'est le cas de Pilar et de sa sœur Ana dans l'avant-dernière séquence de *Te doy mis ojos*. Le lit cristallise dans les films d'Icíar Bollaín une forte identité : lieu de l'intime, de la conjugalité, de l'affection. C'est le lieu du plaisir mais de la violence aussi, de la ruse et d'un corps à corps qui peut être destructeur³⁵¹. La partie principale de la séquence se déroule dans la chambre d'Ana et John. Celui-ci s'est endormi à côté du petit Juan, après lui avoir lu un conte. Les deux sœurs s'assoient sur le lit conjugal, si bien que Pilar « usurpe » la place qui reviendrait à l'époux. Nous avons vu Ana et John dans la cuisine, dans le salon en train de débattre de la liste de mariage, à la mairie, durant la fête qui s'ensuit, et au cimetière... mais jamais dans l'intimité de la chambre ; c'est justement là que vont se réconcilier Pilar et Ana. Le lit devient alors le creuset de l'échange. Mieux encore, c'est dans cette même maison que se déroulera l'intense scène sexuelle entre Pilar et Antonio, mais pas dans le même lit : elle a lieu dans le lit qu'occupent John et Juan, comme s'il s'agissait d'un « terrain masculin » opposé au « territoire féminin » où se déroule la scène entre les sœurs. Si bien que le contraste entre les deux genres d'intimité que nous offre le film apparaît clairement : l'intimité sexuelle et l'intimité fraternelle-solidaire. La première est présentée comme un processus de conquête-capture, correctement reflétée dans la disposition physique des personnages pendant la réalisation de l'acte sexuel. La seconde est présentée comme une extériorisation tranquille de sentiments et le dépassement de malentendus, symétrique dans la mise en scène car, après avoir déposé leurs sacs et s'être assises, les deux sœurs sont montrées dans un plan au cadrage parfaitement centré, insistant sur l'idée d'égalité, de ressemblance et de camaraderie.

La structure du film met d'ailleurs en relation les scènes finales avec les scènes initiales et cette avant-dernière séquence correspond à la deuxième séquence dans laquelle Ana et Pilar parlent pour la première fois, avec John et Juan en retrait. Mais, à ce moment-là, un véritable échange n'existe pas, Pilar ne parle guère, ne raconte pas ce qui lui arrive et tout s'avère artificiel. Le lieu sert à renforcer le contraste, cette scène initiale se déroulant en plein air, par une

³⁵¹ Perrot, Michèle, *Histoire de chambres*, Paris, Editions du Seuil, 2009.

matinée lumineuse, tandis que la scène décisive précédant la fin a lieu de nuit, dans l'intimité de la chambre conjugale. Après le commentaire d'Ana sur le caractère théâtral de la tentative de suicide d'Antonio – sur un ton plus didactique qu'intime, en accord avec le plan d'ensemble –, s'ensuit à une alternance de plans centrés sur l'une et l'autre sœur, non pas en champ-contrechamp, mais avec une présence systématique de chacune des sœurs dans le plan de l'autre – occupant un côté du cadrage –, depuis un angle de caméra qui rapproche les deux visages, mettant en évidence un rapprochement spirituel, une relation étroite entre les deux, une véritable intimité. C'est alors que sont échangées quelques-unes des phrases les plus significatives du film pour situer chaque protagoniste dans le drame : Ana reconnaît qu'elle n'a pas su aider Pilar et Pilar reconnaît qu'elle n'a pas su extérioriser son traumatisme. Ayant appris l'une à écouter et l'autre à parler, une fois surmontées la tentation de contrôle de la part d'Ana ainsi que l'immaturité de la part de Pilar, toutes les deux se trouvent sur un même plan humain et la communication est possible.³⁵² C'est alors que Pilar demande à sa sœur de s'occuper de l'enfant et qu'Ana se propose « *pour tout ce dont elle aura besoin*³⁵³ », avant qu'elles ne tombent dans les bras l'une de l'autre.

Dans *Hola, ¿estás sola?*, déjà, les premières images de Niña et Trini nous les montrent toutes les deux, se réveillant après avoir passé la nuit ensemble dans la même chambre, mais sur des matelas différents, tête-bêche, si bien que la scène suggère une intimité « naissante », mais atténuée par les divergences d'intérêts, comme le montrera le récit. Occasionnellement, le temps de deux plans à peine, elles partagent la même chambre dans l'hôtel où elles travaillent comme animatrices sur la côte, mais, en arrivant à Madrid, elles prennent symboliquement possession d'un appartement en y introduisant et installant un matelas (séquence 16). La première scène domestique consistera alors à préparer le lit où elles dormiront ensemble, de sorte que ce lit partagé symbolisera un projet vital commun. Mais l'apparition de Mariló va supposer un désaccord qui conduira Niña à sortir toute seule et à rencontrer le jeune homme russe qui, dorénavant, occupera une place dans le lit. La situation des trois personnages sous le même toit et avec un seul lit aurait pu donner lieu à une communauté, suggérée par le

³⁵² « Nous devons nous habituer à demander de l'aide et à en donner aussi. Nous ne pouvons prétendre et encore moins exiger que l'on devine nos besoins. », Alborch, Carmen, op. cit. p. 152.

³⁵³ "para lo que sea".

plan du trio au lit (séquence 18), un plan qui marque déjà des oppositions : lui est endormi et en train de ronfler, elles sont réveillées, à ses pieds et par les scènes suivantes où elles partagent tout, jusqu'à leur partenaire sexuel. Cependant, l'expulsion de Trini du lit (séquence 27) suppose le triomphe de l'intimité du couple Niña-Olaf et la dissolution de la communauté. Le lit sera aussi le théâtre de la dispute entre Niña et Trini (séquence 29) mais, nous l'avons vu, le conflit extériorisé n'est que la phase préalable de l'entente, si bien que cette même séquence se termine sur un plan journaliste où elles se serrent l'une contre l'autre, après que Niña a défait la coiffure sophistiquée de son amie. C'est ainsi que, déjà dans ce premier film, le lit est proposé comme un lieu de rencontre, très connoté symboliquement, où s'expriment les émotions des protagonistes.

E. Des hommes « en sommeil »

Le genre de communication et d'intimité que peuvent avoir deux femmes est bien entendu impossible entre hommes, nous l'avons montré, mais il n'est pas davantage envisageable entre un homme et une femme. Non seulement, il n'existe pas une seule scène de confidences entre un homme et une femme – sauf, lorsqu'elles sont arrachées de force, comme c'est le cas pour Damián et Patricia ou pour Eva et Iñaqui –, mais, de surcroît, la réalisatrice fait en sorte d'écarter, de manière visible, l'homme lorsque deux femmes ont quelque chose d'important à partager ou à élucider, et le sommeil est une ressource utilisée fréquemment à cette fin.

Ainsi, au début du film *Hola, ¿estás sola?*, un matin, quelqu'un frappe à la porte de la chambre de la protagoniste, Niña, qui se réveille alors. Comme tout réveil, celui-ci contient une charge symbolique et effectivement, c'est après qu'elle a été découverte par son père – et après lui avoir montré involontairement ses seins nus – que se déclenche le processus qui va la faire mûrir. À ses côtés, se trouve son fiancé Dani... en train de dormir. Plus tard, quand Niña amène Olaf pour la première fois à la maison (séquence 18), elle demande à Trini de leur laisser le lit. La courte conversation entre elles qui s'ensuit a une importance incontestable car elle oppose amitié et attirance sexuelle momentanée, posant ainsi le problème, par le biais du droit à occuper le lit, de laquelle des deux doit prévaloir. Pendant qu'elles débattent de la question, Olaf s'endort – fort à propos car il tranche la question et évite un conflit. Et lorsque Niña décide d'abandonner

le projet de buvette de Mariló et de descendre du train dans une gare située entre Madrid et la côte (séquence 38), ses compagnons de voyage, Trini et Pepe, sont endormis. Mais, en réalité, la scène débute avec le réveil de Trini et la découverte de l'absence de Niña, donnant l'impression que Trini a comme un sixième sens qui lui fait pressentir la crise intérieure de son amie et son absence, comme si un lien spirituel les unissait. Elle part aussitôt à sa poursuite et essaie de la convaincre de remonter dans le train. Devant l'obstination de Niña de retourner à Madrid, Trini revient dans le train pour récupérer les bagages et prévenir Pepe... mais celui-ci dort profondément et ne l'entend pas. Immédiatement après, se produit une grosse dispute entre les deux, chacune d'elles sur un côté de la route, qui permet à Trini d'extérioriser sa loyauté envers Niña, car elle déclare qu'aucun projet commun n'est valable si elle ne le partage pas avec elle. Entre-temps, il est facile d'imaginer que Pepe dort toujours.

Dans le troisième film, *Te doy mis ojos*, l'attendrissante réconciliation entre Pilar et Ana (séquence 48) est l'un des moments les plus intenses du film du point de vue émotionnel, mais il suppose le dépassement des entraves qui les séparaient et une totale disposition à s'aider mutuellement. Dans la même maison, dans une autre chambre, le mari d'Ana et le fils de Pilar dorment placidement. Le petit garçon ignore ce qui s'est passé ; par contre, John n'ignore pas que son épouse a dû aller aux urgences avec sa sœur avant la tentative de suicide d'Antonio. Malgré tout, la lecture d'un livre de contes – qui est resté ouvert sur sa poitrine – l'a conduit au sommeil, tout comme son neveu. Il faut chercher la fonctionnalité narrative plutôt que la vraisemblance de cette situation, aussi étrange que le sommeil de l'enfant au début du film. Pendant que les femmes règlent leurs problèmes, planifient leurs vies et déclarent leur disposition à s'entraider, en un mot, tandis qu'elles partagent leur intimité, l'homme dort, demeure étranger et ne se rend compte de rien.

Il n'est pas toujours nécessaire que le personnage masculin soit physiquement endormi, il suffit simplement qu'il s'écarte ou ne comprenne pas. C'est le cas, notamment, dans *Hola, ¿estás sola?*, se produit d'abord une succession de plans qui nous montrent Trini, Niña et Olaf ensemble (séquence 20), d'abord sur le canapé et ensuite dans les rues de Madrid ou en téléphérique, se prenant en photo. Leur façon de se tenir les uns les autres ou de rapprocher leurs trois têtes pour tenir dans le champ d'une photo montrent une forte volonté

communautaire, voire sexuelle, comme on l'a déjà vu. Et en arrivant dans un bar, la réalisatrice nous offre un plan d'ensemble du trio, mais dès que les deux personnages féminins commencent à parler avec Mariló, Olaf reste à l'écart, la caméra se déplace pour cadrer les deux amies et le Russe semble simplement s'être évaporé de la scène. Il est clair qu'il ne peut rien apporter à leur conversation car il ne comprend pas l'espagnol, mais la mise en scène l'exclut et son incompréhension de la langue agit comme la métaphore de son incapacité à accéder à l'intimité des deux amies. Alors qu'il existe un terrain, le terrain ludique, que l'homme peut partager avec la femme, il en existe un autre, le terrain affectif, celui des sentiments, où l'homme n'a pas sa place. L'intimité féminine est interdite à l'homme : elle ne peut être partagée que par d'autres femmes. Cette idée est encore soulignée lors de la fête à la séquence 31c, séquence apparemment peu importante : Niña, en premier lieu, et ensuite Mariló essaient d'éclaircir les circonstances de leur séparation ; immédiatement après, Trini se rapproche de Mariló pour se blottir à ses côtés avec la dévotion d'une fille adoptive... Que font les hommes pendant que les femmes décident du genre de relation qu'elles vont avoir ? Pepe et Olaf s'amuse en dansant ensemble, étrangers à ces affaires.

Devant ce catalogue d'hommes « en sommeil » ou étrangers à ce qui les entoure, le « faux rêve d'Antonio » (séquence 44 de *Te doy mis ojos*) est significatif et important. Antonio feint de dormir dans le salon tandis que Pilar va chercher sa robe pour se préparer et aller passer son entretien. Peut-être s'habille-t-elle très vite pour essayer de sortir avant qu'il ne se réveille, mais Antonio est sur le qui-vive et fait échouer ses projets. Quand l'homme ne dort pas ou intervient dans l'intimité de la femme, il la détruit. Dans *Flores de otro mundo*, Damián a également accès à des épisodes du passé de Patricia – son mariage avec Fran –, que l'on peut considérer comme intimes et qu'elle ne souhaiterait pas raconter (séquence 42). Il en résulte que l'orgueil de Damián est blessé et que le conflit naissant est sur le point d'en finir avec leur relation. Le contraste est clair avec la réaction compréhensive de Milady (séquence 14), en dépit des énormes différences de caractère entre les deux. L'empathie qu'une femme peut ressentir pour les vicissitudes intimes d'une autre femme – aussi différentes soient-elles – est inconcevable chez un homme.

III. DÉNOUEMENTS ET APPELS AU SPECTATEUR

Icíar Bollaín nous dit que l'histoire des femmes est aussi celle des hommes, du rapport entre les sexes, de la différence des sexes. Elle montre au fil des liens qui se nouent et se dénouent le bouleversement des rapports entre les sexes qui implique une recomposition incessante. Son œuvre cinématographique est loin du cinéma de thèse et elle reflète à travers la captation réaliste d'une époque, la sienne, les doutes et le mal-être d'une société qui se cherche. La construction du récit cinématographique reflète ces doutes et cette quête identitaire dans laquelle peuvent se reconnaître les destinataires de ses films.

A. Les trois fins possibles de *Hola, ¿estás sola?*

La séquence 46 de *Hola, ¿estás sola?* est le point culminant d'un processus d'apprentissage pour les deux amies. Après s'être réunies sur la plage au lever du jour, Niña montre, en donnant à Trini l'argent volé dans la caisse, qu'elle a surmonté son appétence pour le gain et l'argent. Trini, de son côté, démontre, par son aveu sur ses illusions déçues au sujet de Mariló, qu'elle est devenue lucide et a renoncé à son rêve d'avoir une famille. Une fois surmontées les obsessions qui leur ont fait quitter leur ville natale, que leur reste-t-il ? Précisément, ce qu'elles possédaient au début, mais ne savaient apprécier dans toute sa dimension, relation amicale et humaine. La sagesse accrue des deux protagonistes converge vers une seule valeur suprême, l'amitié. Leur union, leur rapprochement physique, leurs accolades, le projet qu'elles partagent après de nombreuses scènes où s'insérait un heurt entre elles par le biais de la mise en scène, révèle la fin du parcours : savoir enfin apprécier ce qui est vraiment important. Elles se lèvent, proches l'une de l'autre, et sortent du champ.

Au plan suivant, la réalisatrice nous montre une nouvelle fois la plage, la mer et le ciel nus. Mais, maintenant, l'angle de la caméra fait converger les lignes de séparation plage-mer et mer-ciel en un même point, juste au bord gauche du cadrage, à mi-hauteur. Composition géométrique intentionnée : ce point de convergence est comme un guide, une destination, un point de départ. Trini et Niña marchent parallèlement à la ligne de la plage, de dos, Niña serrant encore Trini contre elle. Leurs pas les conduisent précisément vers ce point. Le plan est fixe, les amies s'éloignent, des reflets sur la mer des rayons du soleil sont le

prélude du lever du jour, tandis que Trini énumère différentes destinations touristiques possibles où dépenser l'argent que Niña a récupéré : L'Inde, New York, Venise... Ce sont des destinations différentes sur différents continents qui convertiront les protagonistes en citoyennes du monde, comme si l'amitié n'était que le premier pas pour se fondre dans l'humanité entière. C'est pourquoi ce plan, aussi bien formellement que conceptuellement, est conçu pour être un plan de fin de séquence et *aurait être un plan de fin de film*, avec les deux amis se rapprochant de ce point de fugue, marchant, solidaires, serrées l'une contre l'autre.

En effet, elle passe à un plan moyen presque frontal des deux amies, avec un *travelling* qui les suit, plan conceptuellement opposé au plan précédent – fixe, général et vues de dos. Niña révèle alors qu'elle va rentrer à Madrid à la recherche d'Olaf. Trini essaie de la décourager, mais Niña répète que « Olaf l'aimait beaucoup et s'il ne les a pas accompagnées, c'est qu'il avait sans doute une raison³⁵⁴ ». La séquence finale dans le train renforce cette nouvelle orientation. Niña dit qu'elle retournera à Madrid à la recherche d'Olaf et Trini, qu'elle sera mère, autrement dit, elles ont des objectifs « égoïstes », contraires à cette « société » amicale qu'elles ont formée, au-delà de toute autre ambition. Après avoir abattu les icônes classiques, argent, famille, couple, pour souligner que le plus important qu'elles possèdent, c'est elles-mêmes. Elles commencent à faire des projets qui les sépareront sans aucun doute comme la mise en scène en champ-contrechamp les a déjà séparées. Pourquoi ce changement de cap du film ? Existe-t-il un message caché, plus profond, du genre « l'amitié est un paradis inatteignable » – ou une utopie – parce que, tôt ou tard, d'autres désirs entraîneront l'être humain dans d'autres directions ? Cette dernière question ne semble pas pertinente à en juger par les messages contenus dans les films postérieurs et si l'on prend en compte l'âge de la réalisatrice et le ton du film, discordant à force de pessimisme.

La réponse à la question posée : pourquoi ne pas achever le film sur ce climax d'amitié, pourrait trouver une explication – au moins partielle – de type commercial. Le personnage d'Olaf, sorte d'homme idéal plus que réel, a constitué une présence trop puissante pour la faire disparaître sans plus. Une certaine déception aurait subsisté chez le spectateur sans une explication logique de son

³⁵⁴ «Olaf la quería muchísimo y que si no las acompañó tuvo que ser por algo».

destin, ou, au moins, sans le rendre au film d'une certaine façon. S'il n'est pas récupéré comme présence physique, il l'est au moins comme référence, comme destination vers laquelle tend Niña, évoqué à travers la musique russe que l'on entend une nouvelle fois. Mais une telle explication perd de sa force si l'on tient compte du fait qu'une nouvelle fin a été tournée, dans laquelle Niña retrouvait Olaf à l'hôpital, plâtré après un accident³⁵⁵. La rencontre de Niña sur la terrasse de Mariló avec un grand garçon portant des cheveux longs, qui s'aidait de béquilles et portait une minerve (séquence 45) était déjà une précieuse suggestion de ce qu'il était advenu du Russe qui travaillait sur les toits. Certes, ce dénouement explicatif aurait fait se volatiliser la magie d'une telle suggestion. Ainsi, l'option de privilégier la communauté solidaire entre les deux amies ne devait-elle pas peser bien lourd dans l'esprit de la réalisatrice car elle trouvait raisonnable que toutes les deux cherchent des chemins indépendants. En n'incluant pas cette scène, la réalisatrice choisit de préserver jusqu'à un certain point, dans les limites du film, le caractère principal des deux amies. Ainsi, le Russe demeure dans une sorte de limbes et, au moins, d'après ce que l'on voit, c'est Niña et Trini qui clôturent le film, de sorte que le résultat est une espèce de compromis entre la revendication de l'amitié comme valeur suprême et le souvenir de « l'homme idéal ». Et comme il devient nécessaire de donner un objectif à Trini car Niña en a déjà un, la réalisatrice a recours à la maternité, considérée tout au long du film comme un concept illusoire. Elle l'enveloppe d'un message positif porté par Trini – et sa génération – avec l'espoir qu'elle s'y prendra mieux que sa propre mère de celle-ci ou de celle de Niña.

Par conséquent, *Hola, ¿estás sola?* nous invite à reconnaître dans l'amitié, la camaraderie, la solidarité non pas une fin exclusive comme ancrage ou comme racines de la personnalité idoine : d'autres projets, des idées fixes et des ambitions seront déçus ou aboutiront, mais il subsistera toujours la référence valable de l'amie. Nous pouvons identifier des destinataires naturels, logiques, par ailleurs, visés par le récit, les jeunes de la génération de la réalisatrice, des personnes qui se cherchent, sans un projet encore bien défini, mais qui sont invitées à se tourner vers une direction quelconque, en dépit de la crise économique. L'importance spécifique des deux filles met notamment l'accent sur la rupture avec les canons de passivité-immuabilité féminins traditionnels : les

³⁵⁵ Interview avec Icíar Bollaín du 12 juin 2010, annexe 6

filles ne doivent pas non plus s’asseoir et attendre. Bien que le film ne nous offre pas nettement un tableau patriarcal oppressif – contrairement aux suivants –, on peut songer que toute spectatrice, devant un film avec deux protagonistes masculins aventuriers, aurait pensé : « *ils peuvent faire tout cela car ce sont des garçons* ». Ainsi, Niña y Trini agissent comme des modèles actifs de quête existentielle pour toute spectatrice de cette génération... et, au passage, comme modèle d’amitié si rare entre des femmes dans le cinéma fait par des hommes.

B. L’histoire latente dans *Flores de otro mundo*

La dispute entre Patricia et Damián (séquence 42) produit une certaine surprise qui provient de son incohérence avec le reste du récit. Leur discussion passe d’un sujet à l’autre, fait allusion à des faits non montrés pendant le film et produit une sensation de chaos. Il semblerait que l’on prétende y synthétiser la méfiance des Espagnols face aux étrangers et les plaintes de ceux-ci au sujet du monde dans lequel ils ont abouti. Le fait ponctuel d’un mariage dont l’annulation n’a pas de légalité – celui de Patricia avec Fran – entraîne un torrent d’accusations de la part de Damián – sur les mensonges, l’argent envoyé en cachette, la prostitution et la volonté de Patricia de tromper le « paysan » qu’il est. Patricia répond par une attitude défensive : après avoir énuméré les difficiles péripéties par lesquelles elle est passée avant son arrivée au village, elle semble assumer l’accusation de tromperie et ne prétend s’excuser qu’en invoquant le besoin et ses enfants. Au dénouement, Damián prédit qu’après avoir profité de lui, dès qu’elle sera en possession d’un permis de séjour, elle partira. Cependant, la réponse de Patricia est étonnamment simple : elle a recours à des phrases que l’on attendrait plutôt dans la bouche de Milady – « *mon amour*³⁵⁶ », « *je veux vivre avec toi*³⁵⁷ » et même marchant comme une petite fille qui veut convaincre un adulte qu’elle va bien se comporter – faisant que, tout ce que dit Damián étant vrai, cela paraisse faux.

Faisons un exercice d’imagination pour trouver un autre scénario : Patricia est une immigrante qui décide de se marier à un villageois pour pouvoir faire venir ses enfants de son pays d’origine. Elle ne l’aime pas et lui a menti sur son passé parce qu’elle est mariée à un Dominicain, et ils sont tombés d’accord pour

³⁵⁶ “mi amor”.

³⁵⁷ “quiero vivir contigo”

extorquer de l'argent au « paysan ». De son côté, Damián est un homme infantile, timide avec les femmes, qui accepte de se marier avec une étrangère pour satisfaire son désir sexuel réprimé par l'éducation maternelle et entretenu par le mythe de la sensualité des Caribéennes – ce qui est insinué dans sa conversation avec Carmelo (séquence 3). Quel est le dénouement logique des mensonges de la femme et de l'immaturité de l'homme ? Précisément, ce que nous voyons à la fin de la scène : elle, perdue au milieu d'un endroit éloigné, se retrouvant sans sa fille Janay, l'ultime raison de tout ce qu'elle a fait, lésée plus que bénéficiaire des manœuvres de sa mère. Lui, ancré sur son tracteur de village, les regarde partir, les perd. Et dans cette scène, auraient affleuré tous ces motifs cachés : l'argent envoyé, les mensonges sur le passé, le permis de séjour obtenu par mariage, les roueries pour tromper le « paysan »... et l'excuse de Patricia pour avoir eu recours à ces manœuvres immorales afin d'échapper à la misère et de pouvoir donner un abri à ses enfants. Cela aurait été un dénouement naturaliste, essentiellement pessimiste, interprété par des personnages déterminés par leur environnement social. Même le plan où Milady et Patricia agitent leurs mains face à la caméra (séquence 38a) pourrait laisser supposer que toutes les deux en réalité, et non seulement Milady, finiraient par quitter le village.

Mais ce n'est pas au développement de ce fil narratif que nous avons assisté. Damián a traité Patricia avec respect, a fait en sorte de s'occuper de ses enfants et a même défié sa mère pour elle. Et Patricia s'est investie dans les tâches domestiques, a démontré qu'elle avait des principes solides – par exemple, elle ne voulait pas accepter les cigares cubains de Milady. De même, elle n'a pas hésité à défier Gregoria pour défendre ses proches, comportement opposé à celui qu'adopterait une personne ayant quelque chose à cacher. Elle a également fait l'éloge de Damián à sa tante, elle est parvenue à une certaine entente avec Gregoria et n'a pas cédé au chantage de Fran. Aussi bien Damián que Patricia sont deux personnages beaucoup plus dignes et sensés que ne le montre cette scène et ils n'ont pas de quoi avoir honte. Il semblerait que la réalisatrice, en voulant exprimer, dans cette séquence de climax, tous les préjugés communs des Espagnols à l'égard des immigrants et toutes les vicissitudes que ceux-ci connaissent, oblige les personnages à se comporter de façon cohérente avec leur histoire dans le film. L'incohérence est là, palpable... mais il est possible d'en

déduire beaucoup de choses qui auraient pu arriver, mais dont il a été décidé qu'elles n'arriveraient pas.

Nous pouvons signaler au moins deux motifs pour lesquels l'expérience – conduite à l'initiative d'Alfonso – de faire pénétrer des femmes dans le village archaïque de Santa Eulalia a échoué : d'abord, le procédé choisi, une humiliante « caravane de femmes » qui rabaisse la femme au rang de marchandise que l'homme soupèse et capture ; ensuite, la différence presque insurmontable qui était perceptible entre la mentalité des villageois et celle des visiteuses. Sous de nombreux aspects, il s'agit d'une opération « contre nature », qui essaie d'introduire un profil cosmopolite de femme dans une ambiance fermée et donc hostile, dont la métaphore la plus claire sont les semences africaines qu'Alfonso essaie de faire pousser dans sa serre. La conséquence la plus réaliste aurait été que les trois femmes protagonistes finissent par quitter le village, même si le pessimisme est nuancé avec l'espoir d'une nouvelle fête des célibataires. Puis, dans le cas concret de l'histoire de la Caribéenne qui épouse un villageois, la réalisatrice connaissait le témoignage réel d'un homme trompé par une étrangère latino-américaine et qui est tombé dans une grave dépression quand elle est partie. Pourquoi ne pas proposer un dénouement semblable pour l'histoire de Patricia et Damián, peut-être en répartissant les responsabilités sur les deux ?

La réponse la plus évidente et immédiate est d'apporter un message constructif à une société qui doit faire face, pour la première fois depuis longtemps, au défi de coexister avec une forte population étrangère. Que le plan de clôture du film révèle le point de vue du village est indubitable : l'autobus avec les nouvelles invitées et les enfants qui les « guidaient » a disparu dans le lointain. Il ne reste que le plan fixe des premières maisons du village et les acclamations des villageois semblent naître des entrailles de l'endroit. Et que le village, trop attardé pour être considéré comme normal, renferme un fort contenu symbolique, ceci est également indubitable. Il semblerait que la réalisatrice désire décrire une mentalité patriarcale, endogamique, obscurantiste, qui contemple l'extérieur avec autant de désir que de peur... et qu'elle prétende l'identifier avec certains secteurs de la société espagnole de son temps. Cette mentalité fermée ne conduit qu'à l'appauvrissement et à la mort sociale symbolique, représentée dans le film par le village abandonné que visitent MARRIROSÍ et Alfonso dans la séquence 39. La tentation d'apporter une sève nouvelle, des femmes, comme symboles de fertilité

et de l'implanter, plus ou moins de force, est condamnée à l'échec et c'est ce qu'illustrent les histoires de Carmelo et Alfonso. Ceux-ci se sont contentés d'amener des femmes d'autres cultures et de demander ou d'exiger qu'elles s'adaptent à leur mode de vie et à la réalité du village, sans s'engager eux-mêmes à quoi que ce soit. Les hommes réunis pour préparer la nouvelle fête des célibataires (séquence 53) n'ont rien appris de ces échecs. Ils sont toujours « radins et sales » et l'on peut présumer que le résultat de cette initiative ne sera pas meilleur que celui de la première.

Mais la réalisatrice veut laisser un brin d'espoir et, en même temps, montrer le chemin à suivre pour revitaliser la société : c'est la mission de l'histoire de Damián et Patricia. Ce qu'elle souligne à souhait, c'est que seule une conception ouverte, recevant ceux qui s'intègrent sans préjugés, les accueillant comme nos semblables et non pas comme des domestiques, et acceptant de nouvelles formes de cohabitation peut conduire au succès. N'oublions pas qu'en réalité, tous deux n'étaient pas mariés et, de ce fait, éviter de stigmatiser à cause du passé tout en respectant les motifs et l'intimité de l'autre. Tout ceci rendra possible l'insertion fructueuse de nouveaux membres, autrement dit, la fertilité que représente la grossesse de Patricia dans les scènes finales. Dans le fond, le métissage est l'espérance de la société, tandis que la préservation dogmatique de sa pureté entraînera sa mort.

Une lecture intelligente du film qui en reste aux aspects purement sociologiques s'arrêterait là. Mais il y a une lecture plus profonde en matière de genre qui souligne bien à qui est adressé ce film. La société rurale, telle qu'elle est montrée dans le film, est fondamentalement masculine et le monde extérieur est fondamentalement féminin. En effet, dans le village, il ne semble rester que des mères-veuves – et celle qui semble destinée à en devenir une, Aurora – avec leurs fils, tandis que les filles semblent s'être évaporées, elles sont parties loin, comme la sœur d'Aurora, dont le nom Olvido (j'oublie ou l'oubli) n'est pas le fruit du hasard. Pourtant, la réalisatrice ne présente pas le cas d'une hypothétique histoire d'un homme de la ville décidé à se mettre en couple avec une villageoise... quoique, d'une manière significative, elle fasse figurer un homme qui est revenu de la ville, Alfonso, au village. Mais c'est un homme solitaire, sans aucun lien sentimental avec les femmes des villes et par conséquent infertile. Par ailleurs, l'image, apparemment sans importance, de Damián fendant les troncs –

métaphore phallique que nous avons analysée précédemment –, juste avant de prendre la décision de récupérer Patricia, prend une valeur symbolique particulière et profonde comme synthèse de tout le message positif du film : c'est l'éclatement des valeurs masculines, de l'orgueil et de l'instinct de possession surtout, le seul chemin pour que l'homme puisse retrouver la femme. Damián le parcourt, il évolue ; Damián, le timide qui était incapable de participer au bal, finit par être entouré de femmes caribéennes sur la photo prise pour la première communion de Janay, laissant voir son large sourire de satisfaction. Mais ni Alfonso ni Carmelo n'ouvrent leur esprit, pas plus qu'Antonio dans *Te doy mis ojos*. Ils sont condamnés à la solitude, sorte de mort symbolique, comme s'ils étaient des carcasses creuses à l'image du village abandonné, décrit avec un évident parallèle, dans les séquences 50 (Carmelo) et 53 (Alfonso) de *Flores de otro mundo* et à l'image aussi de la scène finale de *Te doy mis ojos* – Antonio. Se trouve ainsi souligné le vide existentiel où ils se retrouvent, comme si, une fois les femmes libérées de leur joug, il ne leur restait plus rien pour apporter de la richesse à leur vie, comme si leur code masculin était incapable de leur offrir la moindre espérance.

La masculinité, dans l'univers d'Icíar Bollaín, est condamnée à l'extinction et la seule option de l'homme actuel est de nuancer les tendances dominatrices qu'une éducation traditionnelle lui a inculquées, de s'ouvrir à l'influence bienfaisante de la femme et de partager avec elle une destinée d'égal à égal... ou de mourir, seul, vide et sans descendance. Subsiste-t-il encore un doute sur le fait que le destinataire de ce film, c'est l'homme ? Il ne reste, pour s'en convaincre, qu'à réfléchir sur les seuls personnages qui évoluent réellement et changent profondément : Damián, d'abord et ensuite, poussée par celui-ci, sa mère qui l'a élevé. De surcroît, l'histoire qui n'a jamais été racontée sur un Damián, paysan, leurré par une Caribéenne attirante qui ne chercherait qu'à résoudre son problème de séjour, aurait eu un fond de jalousie et d'orgueil, fortement sentimental. En revanche, l'histoire qui est racontée manifeste à tout moment que les sentiments sont secondaires devant la bonne disposition pour la vie en commun, devant – comme nous l'avons analysé précédemment – l'acceptation d'un accord de cohabitation entre l'homme et la femme.

C. Les trois fins possible de *Te doy mis ojos*

Antonio, montré dans un plan américain, gelé, ne sachant quoi faire, le regard profond mais sans personne à regarder, aurait été la synthèse en une seule image du destin du maltraitant : la solitude. Mieux encore, le contexte qui conduit à ce moment ajoute une nuance de « vide » : non seulement, il se retrouve seul, mais encore il a perdu ce qu'il essayait de posséder avec brutalité. Le statisme du plan suggérerait qu'on pourrait faire apparaître le mot FIN. Et s'il s'agissait d'un film sur la maltraitance domestique – ou en général sur la maltraitance –, le film se serait terminé là. Mais, dans les *bonus* du DVD du film, nous trouvons une scène ajoutée qui était prévue comme scène finale : Pilar explique à un groupe d'enfants dans une pièce vide les tableaux de Dürer *Adam* et *Eve*. Cela nous indiquerait que son dessein de devenir guide professionnelle aurait abouti, mais, de surcroît, cette scène, en liaison avec la séquence 28 – dans laquelle elle explique *Orphée et Eurydice* à son fils –, met en scène un public d'enfants, insistant sur l'importance de leur éducation pour qu'ils ne reproduisent pas les règles de comportement patriarcal de leurs aînés. Le plan final aurait été l'image de ces deux tableaux, symétrique autour de l'axe central, « opposés » l'un à l'autre... symbolisant donc l'affrontement entre le masculin et le féminin, au commencement de l'Histoire ! En récupérant les références picturales du film, le spectateur aurait aussi pu être sensible au contraste avec le tableau principal, *Les trois Grâces* : homme et femme séparés, face à face, en opposition avec les trois femmes ensemble et en communion. Dans tous les cas, la nudité renforce le concept de représentation du genre, dans la mesure où ces personnages représentent le masculin et le féminin. Cette fin aurait été cohérente avec le déroulement du film, avec l'opposition entre les sexualités masculine et féminine qui le parcourt... mais peut-être la portée aurait-elle été trop « intellectuelle ». Par ailleurs, le conflit entre les genres n'est pas explicite dans le film, mais plutôt latent. Il serpente parmi d'autres sujets et messages dont l'impact est plus fort, c'est pourquoi le spectateur serait resté déconcerté devant cette fin ou se serait vu obligé de reprendre tout ce qu'il avait vu.

En conséquence, la réalisatrice choisit une fin encourageante, positive... et compréhensible. Les trois compagnes marchent de dos, suivies par la caméra dans un *travelling* ascendant qui semble les pousser au-delà des monts qui constituent une frontière pour la banlieue de la ville. Cette fin rend subtilement le

premier rôle aux *Trois Grâces*, significatif de la solidarité féminine, et annihile l'effort d'Antonio de la détruire. Mieux encore, ce dénouement est à rapprocher des propos que Pilar échange avec sa sœur dans la scène précédente : « *il faut que je me voie*³⁵⁸ », affirmation de sa quête identitaire. En effet, ce rapprochement nous permet de comprendre que Pilar trouve sa place ou sa « nature » au sein du groupe de compagnes. Ainsi, Pilar a dépassé son identité comme « conjointe » ou objet de domination pour son mari, mais elle a également dépassé son identité comme « actrice » ou objet d'admiration pour le public, soit, dans les deux cas, des identités issues du regard d'autrui. En portant son propre regard sur elle-même, elle se découvre comme « compagne » et partie prenante dans une collectivité.

Il est possible de remarquer une radicalisation du message de genre dans ce film par rapport aux deux films précédents. Alors qu'il n'était pas considéré comme important de présenter dans *Hola, ¿estás sola?* la communauté des deux amies comme objectif final, ici, une telle issue constitue le seul espoir de survie. L'amitié ne semble même pas importante, étant donné que Pilar, Lola et Rosa ne peuvent pas être considérées comme des amies, à l'instar de Niña et Trini, car elles n'ont pas de passé commun et seul le travail les unit ; ce qui est décisif, c'est la solidarité qui engendre la communauté. Les femmes de *Hola, ¿estás sola?* « se cherchent » et la protagoniste de *Te doy mis ojos* « se défend ». Par conséquent, l'apologie de la communauté a une motivation éminemment défensive. L'homme, l'éducation et les structures sociales configurées dans une perspective masculine – qui incluent une conception particulière de la féminité – constituent une menace pour la femme. Les hommes vulnérables de *Hola, ¿estás sola?* sont maintenant oubliés. L'équilibre relatif, dans *Flores de otro mundo*, entre hommes fermés et hommes ouverts – avec Damián comme représentant du poids narratif de ces derniers – explose dans *Te doy mis ojos*. Dans celui-ci, la prépondérance de la masculinité agressive, dominatrice et irréductible est absolue : Antonio, son fils Juan, son goujat de frère et le chœur des maltraitants qui se rendent aux séances de thérapie sont à la tête de la caractérisation masculine. Le psychologue est inefficace ; le policier qui s'occupe du cas de Pilar est ignoré car incapable de comprendre le problème ; et John, qui est le seul à être doté d'une sensibilité suffisante pour tenir le rôle de contrepoint, est dépeint par les femmes du film

³⁵⁸ “tengo que verme”.

comme l'exception – « *c'est un extraterrestre* » –, comme un cas isolé, nullement significatif. Bien entendu, la question que l'on se pose naturellement est la suivante : pourquoi la réalisatrice perçoit-elle cette menace en 2003 et pas en 1995 ? Évolution, maturation, meilleure connaissance de la société et notamment de la réalité féminine... peut-être les circonstances politiques ? Toutes ces hypothèses sont envisageables...

Une telle représentation extrémiste de l'homme pourrait sembler un règlement de comptes avec le genre masculin. C'est ce qui se serait passé si la réalisatrice avait choisi comme plan final celui de la solitude impuissante d'Antonio. Mais le choix des trois amies et de leur destinée comme fin suppose que l'accent est mis sur les vraies destinataires du film, les femmes. Le danger, placé sous le signe de la sexualité notamment, les guette avec tout ce qui va de pair : le manque d'estime, la dépendance au sexe et la vanité d'être admirées ne sont que des palliatifs et seule la solidarité libérée des stigmates sexuels leur offre l'espoir de s'épanouir comme êtres humains.

D. La fin symbolique de *Mataharis*. Contre le regard et en faveur de l'action

Des trois personnages principaux de *Mataharis*, celui qui renferme le plus de sens et le plus grand espoir est celui de la plus jeune, Inès. Carmen et Eva représentent des types identifiables de femmes et le récit les porte à réaliser de petites révolutions dans leur vie privée, concernant leur partenaire. Carmen optera par se séparer d'un conjoint avec qui tout échange a disparu et Eva choisira de restaurer la confiance mutuelle des conjoints. Mais il s'agit de femmes installées – par leur âge, également –, qui se limitent à faire quelques ajustements dans leur vie sans changer leur situation professionnelle. Elles continueront à mener des enquêtes sur l'existence d'autrui, flirtant avec l'immoral, devant toujours omettre leurs scrupules pour conserver leur salaire et leur mode de vie. Contrairement à elles, Inès cherche son chemin et la transformation qu'elle connaît est radicale. Ses aspirations initiales, alors qu'elle s'investit dans ce qu'elle considère comme sa grande vocation, devraient aboutir à son succès personnel ; pourtant, à la fin du film, la réalisatrice nous la montre dotée d'une conscience sociale et défendant les droits des travailleurs. C'est elle qui est porteuse du message principal du film, à savoir l'importance de l'honnêteté sociale, message adressé à ces femmes qui

croient que leurs aspirations doivent consister à être à la hauteur des hommes dans un monde d'hommes à la morale masculine.

Ce n'est pas une coïncidence si la réalisatrice montre souvent Inès en train de marcher d'un pas décidé (séquences 7, 27, 30, 42 et 46), donnant l'impression d'un personnage en mouvement, qui se déplace, qui va quelque part. Cependant, elle est toujours seule, égoïste, ignorant la solidarité. Elle s'apprête à exécuter un travail d'espionnage indigne, à en faire des comptes-rendus à de sombres capitalistes exploités ou à sa collègue Carmen et à s'éloigner de Manuel, syndicaliste convaincu. Quand celui-ci la choisit pour chanter au karaoké et, surtout, quand il l'entraîne à participer au vacarme général pendant le concert de Rosendo (séquence 42), il semble essayer, symboliquement, d'éveiller la mentalité sociale d'Inès. Mais, au milieu d'un groupe uniforme, sautant tous et reprenant en chœur l'interprète, Inès se démarque car elle ne saute pas, n'est pas joyeuse, et la caméra ne peut éviter de se fixer sur elle, de la singulariser. Elle finit par sortir de la salle car elle n'est pas encore prête à se diluer dans la société, en partie parce qu'elle traîne encore sa faute, en partie parce que Manuel nourrit à son égard des sentiments non sociaux – il vient de lui donner un baiser – et que l'intégration ne doit pas venir d'une idylle – ou de la main de l'homme.

La brève et apparemment anodine séquence 59 marque la naissance de la nouvelle personnalité d'Inès. Elle vient de résoudre son conflit professionnel et a donné à Manuel toute l'information de suivi dont elle disposait. Elle a accompli son devoir et elle est devenue un personnage social. Elle a contribué à la lutte des travailleurs et, par conséquent, elle est intégrée dans un projet. Comment cela se traduit-il dans la mise en scène ? Par un *travelling* soutenu sur Inès, qui marche, en pleurs, parmi les passants. Pour la première fois, elle ne marche pas seule car elle s'est mêlée à ses semblables, avec les personnages communs ; elle n'est plus une présence étrange qui observe. Le plan soutenu se termine sur elle, de dos, presque cachée parmi la foule, et sa « dissolution » parmi les gens est accentuée avec un fondu au noir. C'est un plan qui revendique l'union avec le groupe face à l'individualité du personnage, caractéristique du reste des scènes. Plus encore, c'est un plan qui synthétise toute la doctrine sociale qui parcourt le film : « l'individu doit aspirer à cesser d'être un individu pour faire partie d'un projet »... quelque chose comme « la socialisation de la personnalité ». Après avoir beaucoup marché, Inès trouve finalement sa destinée : la communauté.

Ainsi, après avoir lancé un avertissement aux hommes de *Flores de otro mundo* sur le danger de l'entêtement et sur les bienfaits de l'ouverture, après avoir prévenu les femmes de la menace des moules sociaux et familiaux créés par les hommes dans *Te doy mis ojos*, à qui la réalisatrice s'adresse-t-elle dans *Mataharis* ? Le message de genre est dilué par rapport aux films précédents, quoiqu'on apprécie chez les protagonistes féminines une plus grande lucidité morale et une plus grande capacité d'action que chez les hommes, la menace globale provenant du capitalisme en tant que système. Est-ce donc le spectateur en général qui est interpellé ? Oui, mais avec une nuance importante : pas le spectateur comme conjoint ou travailleur mais, bien que cela paraisse une redondance, comme *spectateur ou observateur*.

Le film *Mataharis* débute avec des images captées par une caméra numérique à la main, concrètement la preuve d'une infidélité ; la texture, le mouvement et le caractère entrecoupé de ces images ne laissent aucun doute au spectateur sur l'intention de faire remarquer la présence de quelqu'un qui observe. Immédiatement après, on montre un plan depuis la nuque de cet observateur, qui porte effectivement une caméra et que nous identifions comme une femme par ses cheveux. L'image s'apaise et il semble que ce soit cette jeune femme qui assume le point de vue. Mais il y a un *zoom* de rapprochement et l'image recommence à bouger. Ainsi est-il mis en évidence qu'il y a une caméra derrière la protagoniste du film, qui est elle-même objet d'observation. Qui est cet ultime observateur ? Si l'on considère que la réalisatrice qui fait bouger la caméra ne constitue qu'une intermédiaire, ce dernier observateur est le spectateur cinématographique. L'espionne se retourne et son visage est nettement visible, comme s'il s'offrait au spectateur, avec la même clarté que celle avec laquelle, quelques instants auparavant, on voyait les visages du couple adultère : elle correspond à une personne qui, ultérieurement, répondra au nom d'Inès. Ce transfert de sujet à objet d'observation a un objectif très clair qui est d'indiquer au spectateur qu'il va faire avec Inès la même chose qu'Inès est en train de faire avec le couple initial : espionner. D'autres personnages apparaissent à l'écran, Carmen et Eva, et l'image est toujours entrecoupée, palpable manifestation de l'œil-caméra, si bien que le portrait élargit le nombre de personnages qui sont soumis à l'œil espion du spectateur. Le terrain de jeu est délimité : le film sera un grand exercice d'espionnage, d'intromission dans l'intimité, cohérente avec la

profession des personnages observés. Mais si nous tenons compte du fait que, dans cette scène initiale, Carmen manie également une caméra numérique et qu'il y a aussi un bref plan de la femme qu'elle observe, mais pas un plan depuis la nuque de Carmen, nous constatons qu'il ne se produit pas cet alignement entre objet-spectateur interne-spectateur externe qui se produit avec le plan depuis la nuque d'Inès. Nous pouvons interpréter cette divergence comme une invitation à identifier Inès comme projection ou « double » du spectateur dans le film, à suivre ses pas en comprenant que ce que le récit lui réservera en appellera directement au spectateur. À deux autres reprises, une caméra interne (cachée) se fait de nouveau remarquer, lors de la fête de départ en retraite (séquence 22) et pendant l'assemblée qui a pour but de mettre sur pied une stratégie de résistance (séquence 41). Dans les deux cas, c'est Inès qui la porte, filmant les visages des assistants, en qualité d'infiltrée de l'entreprise pour dénoncer qui peut constituer un obstacle. Cette caméra qui espionne apparaît vraiment quand Inès et Carmen l'installent dans le bureau de Manuel (séquence 40).

Mais le regard, dont on a rehaussé le rôle central à l'aide de ces ressources techniques, s'avère tout au long du film masochiste, impuissant et, surtout, coupable. Masochiste est la femme mature qui vérifie sur l'écran du téléviseur de l'agence (séquence 12) l'infidélité de son mari – l'homme qu'épiait Inès –, en pleurs, mais incapable de détourner son regard. Impuissant est le regard de Sergio sur sa femme et son amant quand ils se baignent nus dans la mer (séquence 34), parce que ces spectacles respectifs ne produisent aucune réaction, ne les incitent pas à agir, pas même, dans le dernier cas, à lui parler de leurs problèmes conjugaux. De même, le regard d'Inès est coupable parce qu'il implique de réaliser une sale besogne, de dénoncer ceux qui osent tenir tête à l'entreprise toute-puissante. Le visage d'Inès pendant la scène déjà mentionnée (séquence 41) et quand elle visionne les images enregistrées de Manuel (séquence 45) ne laisse aucun doute sur le sentiment de culpabilité croissant qui s'empare d'elle.

Sa rédemption viendra de sa transformation d'observatrice en actrice. Quand elle cesse d'être du côté de ceux qui regardent les travailleurs en lutte pour leurs droits et passe de « l'autre côté », quand elle se décide à agir et prend des initiatives concrètes au profit de ces mêmes travailleurs, quand elle se montre solidaire avec eux, se plaçant sur un plan moral réellement « à leurs côtés », bien

plus qu'elle ne l'était quand elle s'approchait physiquement d'eux, alors le personnage d'Inès atteint sa plénitude dans le récit. Ainsi, sa solidarité se traduit, comme cela a déjà été signalé, au moyen d'une immersion dans la masse sociale, d'un processus de dilution parmi les gens – opposé à sa solitude, dans le reste du film. Ainsi, l'appel au spectateur l'invite à abandonner sa place de « spectateur », à cesser de contempler les conflits et les injustices et de peut-être se plaindre en vain de l'état des choses ou à se sentir satisfait d'avoir acquis une conscience sociale des problèmes et à passer à l'action, assumant son appartenance à une communauté, seul milieu où il pourra être fort, authentique et pas une simple marionnette aux mains du système.

Après s'être diluée parmi les gens, Inès ne réapparaîtra que dans la scène finale, qui récupère la texture drastiquement fragmentée de la première scène. Nous voyons Carmen et Eva et, comme par un fait exprès, Inès, en dernier lieu. Un premier plan la montre avec cette démarche énergique qui la caractérise, puis, au plan suivant, elle se rapproche de la caméra, s'offrant de nouveau au spectateur... mais disparaissant sur un côté. On perd Inès de vue, l'image floue d'un bâtiment apparaît un instant et arrive le fondu du noir final. L'appel se concrétise au-delà du conceptuel : « *Cesse une fois pour toutes de regarder et remue-toi, comme elle.* »

CONCLUSION

■ CONCLUSION

Comme le titre de cette thèse l'indique, « Le cinéma espagnol postmoderne. Icíar Bollaín : Réalisme et engagement d'une cinéaste humaniste. La libération de la femme comme dépassement des stigmates sexuels », notre parcours de réflexion et d'analyse de l'œuvre filmique d'Icíar Bollaín s'est attaché à retracer la filiation de cette réalisatrice par rapport à une génération antérieure de cinéastes femmes (Pilar Miro entre autres) et à déceler les liens tissés aussi bien avec les autres réalisatrices de son époque dans les années 1990 qu'avec le contexte culturel, social et de l'Espagne de ces dernières décennies.

La production d'Icíar Bollaín se présente comme une œuvre engagée et résolument didactique, soucieuse de la dimension humaine qu'elle retrace à travers des itinéraires multiples et dans des environnements réalistes, familiers pour le spectateur espagnol. Mais c'est également une œuvre qui, parce qu'elle aborde des questions liées à la condition sociale et humaine, acquière aussi une dimension universelle et nous interpelle. Preuve en est le succès incontestable d'un film comme *Te doy mis ojos* tant en Espagne qu'au-delà des frontières. C'est aussi un cinéma qui est capable de dépasser les frontières étroites du genre car il est à la fois un révélateur et une dénonciation des clichés et stéréotypes sexistes. Notre préoccupation, tout au long de ce travail, a été d'éviter l'analyse de supposées spécificités féminines d'une œuvre réalisée par une femme et d'aborder la production cinématographique d'Icíar Bollaín dans la variété de ses modes d'expression mais aussi au travers des réactions qu'elle peut susciter dans l'environnement social et culturel de notre époque.

Même si le nombre de réalisatrices et cinéastes femmes en Espagne s'est accru (à partir des années 1990, il y en a 28 qui représentent 18,6 % des cinéastes qui ont réalisé leur premier film entre 1990 et 1998), il n'est probablement pas très facile d'être une cinéaste femme en Espagne : mentionnons que plusieurs ouvrages sur l'histoire du cinéma espagnol s'attachent à définir des constantes définitives de l'œuvre filmique des ces femmes comme si elles ne pouvaient pas être créatrices, cinéastes et réalisatrices avant tout. Dans le cadre de ce travail, nous nous sommes attachés à montrer qu'Icíar Bollaín aborde des thématiques qui peuvent se retrouver dans d'autres films réalisés à notre époque. Qu'il s'agisse de films courts à valeur parfois documentaire, de

longs métrages, Icíar Bollaín n'hésite pas à balayer tout le spectre des « maux » qui affectent la société espagnole : délitement du cercle familial, maltraitance des femmes, rapports et conflits de pouvoir aussi bien dans l'espace intime que dans celui du travail, forte prédominance des relations de hiérarchie et de répartition des tâches dans le couple , émigration, stéréotypes de sexe , exploitation sous des formes diverses et même prostitution plus ou moins clandestine.

Cette fresque sociale, qui emprunte au cinéma social mais aussi à la chronique, accorde une place particulière aux personnages féminins mais ces derniers ne peuvent se révolter, s'affirmer et se construire que dans la relation dialectique des genres : l'acceptation de soi-même, malgré la solitude et les conflits, malgré les ruptures et les désillusions amoureuses, l'exploration du monde des sentiments ne donnent pas lieu de la part de la cinéaste espagnole à un simple portrait « en miroir » ou narcissique. Il y a une réelle empathie d'Icíar Bollaín par rapport à ces personnages de la vie courante des classes moyennes espagnoles, et parfois même populaires et ses films ne prétendent pas affirmer ce qui pourrait être les caractéristiques d'un cinéma de femme. Il s'agit d'un cinéma réaliste par l'ancrage dans un espace réel : celui de la ville, ou encore du monde rural qui ne fait qu'accentuer de façon paradoxale les préjugés et les discriminations de genre, précisément ceux que la réalisatrice cherche à démonter; un ancrage dans un environnement qui ne peut être assimilé à un simple décor et qui est souvent d'un révélateur des relations et des conflits latents : espace clos de la maison familiale ou même de la chambre où s'éprouvent les époux et les amants, village enclavé dans les zones rurales d'une Espagne où persistent les traditions et les vieux démons d'une période traditionaliste, espace collectif des bars et cafés où la sociabilité est encore imprégnée des rites spécifiquement masculins.

Loin du cinéma de « thèse », celui d'Icíar Bollaín ne fait que révéler par touches implicites et grâce à la construction d'un récit où sont évoqués ponctuellement certains événements de l'histoire espagnole passée (brèves allusions à l'époque franquiste à travers la photographie d'un père de famille militaire, etc.) les éléments nécessaires pour la lecture et l'interprétation. De toute évidence la société contemporaine espagnole porte encore les traces d'un passé qui a lourdement pesé sur l'évolution des mentalités et des mœurs, un passé qui affleure dans certaines images et séquences comme par exemple dans les cimetières où opère le rite du souvenir. Une vision de sa démarche et de son

œuvre qui tenterait de cerner les caractéristiques d'un cinéma de réalisatrice féminine serait réductrice. C'est pour cette raison que nous avons souhaité montrer au cours de notre réflexion ce qui, à nos yeux, est une dimension particulièrement significative de ce cinéma : un cinéma didactique, exemplaire (dans le sens étymologique du terme) qui s'appuie sur la réalité et une volonté de proposer au spectateur, comme le font d'autres réalisatrices comme Isabel Coixet, un contrat de lecture et les clefs susceptibles d'éclairer la construction du film. Parmi les clefs de lecture il faut noter qu'Icíar Bollaín accorde une place particulière à l'intertextualité cinématographique : non pas parce qu'elle a une attitude révérencieuse par rapport aux cinéastes ou films « mythiques » évoqués mais, parce que ces références lui permettent de démystifier aussi bien les clichés et préjugés qu'ils véhiculent et de se les approprier avec une intention parfois parodique et souvent même humoristique. Cela est particulièrement explicite dans les références qu'elle fait à certains genres comme celui du western et de la mise en scène subvertie du concept de « virilité ». Dépasser les clivages imposés par les genres, qu'il s'agisse du genre cinématographique ou du genre sexué est une démarche que l'on retrouve dans tous ses films.

Il est donc difficile de parler d'un cinéma de genre, si tant est qu'il existe un cinéma de genre (masculin ou féminin). Par contre, Icíar Bollaín aborde explicitement les relations genrées : le genre entendu ici comme une construction sociale et non seulement comme une identité sexuée. Elle tient compte à tout moment, avec une façon de filmer simple sans artifice de construction, et qui n'est pas sans rappeler le cinéma de Ken Loach l'évolution mouvante des relations de genre, les structures nouvelles et complexes de la famille (famille monoparentale, homosexuelle, etc.) qui rompent avec les dogmes du passé. Il convient de montrer à cet égard la maturation de ce cinéma. Cette maturation est perceptible dans la construction filmique. Dans un de ses premiers films, *Hola, ¿estás sola ?*, le film est construit à partir de pans de vie qui se croisent et s'imbriquent temporairement. Un des fils conducteurs est peut-être le thème de la quête, fil conducteur qui sera repris avec force dans des films postérieurs comme *Mataharis* et surtout *Te doy mis ojos*. Dans le cas de *Hola, ¿estás sola ?*, la construction du film suit presque naturellement les déambulations de deux jeunes femmes que rien ne semble rattacher au monde environnant. Les rencontres se font et se défont au hasard des rencontres et des départs donnant lieu à une espèce de

chronique sentimentale où les personnages principaux sont de toute évidence les femmes. Dans ce cas il s'agit de trois personnages féminins et le thème de la filiation, très lié à celui de l'identité, apparaît en toile de fond. La quête d'une des jeunes femmes pour retrouver sa mère ne donne rien et seule la perspective d'une maternité librement désirée permet de renouer le fil de la filiation. L'élaboration de la réflexion d'Iciar Bollaín, la construction de ses films s'affirment avec *Te doy mis ojos* qui soulève de façon explicite et courageuse le problème de la maltraitance des femmes. Encore une fois, il semble que le pari de la réalisatrice soit celui de centrer l'attention du spectateur sur les femmes. Indiscutablement transparait, dans ce film primé à la cérémonie des prix Goya, la question des relations hommes-femmes dans une Espagne encore très imprégnée de valeurs « machistes ». Ce film, qui fait alterner scènes de violence et scènes d'intimités sexuelle, est construit comme une lente descente aux enfers (celle de la violence) où la superposition d'une voix off (comme dans la séquence 23, la voix du Maire qui célèbre le mariage d'Ana et John) suscite une distance entre le spectateur et la scène décrite, l'obligeant à prendre conscience de la dimension dramatique de certaines situations. Dans ce cas, il s'agit bien de dénoncer le paradoxe d'une institution, celle du mariage, qui permet tous les abus sans que certains droits fondamentaux soient respectés. Comme la plupart de ses films, celui-ci nous plonge dans la réalité du moment : celle d'un pays où il y a une véritable prise de conscience de la violence faite aux femmes.³⁵⁹ Cette question suscite débats et émois : en 2002, une manifestation de femmes à Madrid avait dénoncé le refus du Parti Populaire alors au pouvoir de voter une loi contre les violences faites aux femmes. Sans dramatisme mais avec force, la réalisatrice construit le récit d'une destruction et celle d'une renaissance : celle de Pilar qui conquiert autonomie professionnelle et lucidité grâce à l'aide d'autres femmes.

Identité et quête sont également les deux éléments essentiels qui structurent le récit dans *Mataharis*, titre qui nous rappelle qu'il s'agit ici d'une référence pleine d'humour à un autre genre, celui du film policier et d'espionnage qui a tant contribué à la diffusion de certains préjugés sexistes (femme séductrice et fatale). Encore une fois il s'agit, à travers de portraits croisés de femmes, de tisser les liens qui unissent des vies et des parcours somme toute pas très éloignés les uns des autres. Femmes seules ou trahies, femmes qui se reconstruisent à travers

³⁵⁹ 11% des femmes espagnoles est concerné par ce phénomène : Yañez Hernández, Jaime, *L'Espagne du XXI^e siècle*, Paris, Editions du Temps, 2006.

certaines formes de solidarité. Dans ce cas la solidarité dépasse l'entre-aide entre femmes pour s'inscrire dans la sphère du collectif et de l'engagement social puisque Inés découvre l'univers des travailleurs et de l'exploitation professionnelle. Comme deux images qui se superposent, dans ce film ce sont deux situations d'exploitation qui émergent : celle de l'exploitation des femmes qui sont forcément des « séductrices » et pour lesquelles les frontières entre travail et sexe ne sont jamais bien délimitées nous dit la réalisatrice ; et celle de l'exploitation par le système capitaliste et ultralibéral du travail d'autrui. Dans les deux cas s'opère une prise de conscience qui permettra, comme dans le cas des films antérieurs, aux personnages de se reconstruire en posant un regard lucide sur la société de leur époque. A travers la métaphore d'une flore importée et artificiellement adaptée à un environnement qui ne lui convient pas, Iciar Bollaín traite la question également très sensible de l'immigration et, dans le cas précis de *Flores de otro mundo*, d'une immigration sexuelle. Encore une fois est posée la question de l'exploitation des plus démunis (dans ce cas, encore une fois les femmes), par un système social qui reproduit des préjugés sexistes, des valeurs discriminatoires et qui n'est pas prêt à accepter la diversité.

Il est donc possible de discerner une évolution dans le traitement de certains thèmes. Il conviendrait peut-être de s'attarder brièvement sur le 5ème film (*También la lluvia, Même la pluie*) qui, même s'il n'a pas fait l'objet d'une étude de notre part, est une illustration remarquable, à notre sens, de cette maturation de l'œuvre cinématographique d'Iciar Bollaín. Ce film montre comment la réalisatrice a évité les pièges de ce qu'il convient d'appeler « le cinéma de genre » et a réussi à prendre la distance nécessaire pour aborder des thématiques qui lui tiennent à cœur avec une perspective idéologique parfaitement assumée. Ces thèmes sont essentiellement ceux qui concernent les relations de dominant et dominé (colonisation, rapports de force, exploitation économique qui renvoie en écho à la domination familiale et à celle de la femme dans le couple traditionnel), préservation de certains environnements, évolution et construction de ses personnages, masculins et féminins en l'occurrence et surtout réflexion sur la création cinématographique qui est magnifiquement exposée avec *También la lluvia*.

La présentation de cette grande figure du cinéma espagnol contemporain nous a donc permis de constater qu'il est possible pour les femmes créatrices de

dépasser les frontières du genre et de contribuer à mettre à nu les préjugés et les clichés qui occultent parfois l'originalité d'une œuvre. En s'engageant comme femme, comme créatrice, Icíar Bollaín nous propose des films qui, au-delà de leur valeur sociologique et même parfois anthropologique, nous permettent de comprendre de façon plus critique mais aussi plus humaine la société de notre époque.

BIBLIOGRAPHIE

- I. CINEMA ESPAGNOL
- II. ANALYSE FILMIQUE ET ESSAIS CRITIQUES
- III. HISTOIRE DE L'ESPAGNE CONTEMPORAINE
- IV. ECRITS D'ICIAR BOLLAIN
- V. SITES WEB CONSULTES

■ BIBLIOGRAPHIE

I. CINEMA ESPAGNOL

AGUILAR, Carlos, *Guía del cine español*, Madrid, Cátedra, 2007.

BERTHIER, Nancy, *Ana Mariscal, Directora de cine bajo el franquismo (aventura de Segundo López, aventurero urbano...)*, *filmar en femenino* (Dir. Emmanuel Larraz), Dijon, Hispanística XX, 1996.

BORRÁS MIGUEL, Mercedes, BERMEJO BERROS, Jesús, CANGA SOSA, Manuel (Coord.), *Siete miradas, una misma luz, Teoría y análisis cinematográfico*, Universidad de Valladolid, 2008.

CAMÍ-VELA, María, *Mujeres detrás de la cámara, Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*, Ocho y Medio, Libros de cine, 2001.

CAPARRÓS LERA, José María, *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al cambio socialista, 1975-1989*, Barcelona, Anthropos, 1992.

CAPARRÓS LERA, José María, *Historia del cine español*, T&B Editores, 2007.

CASTEJÓN LEORZA, María, *Mujeres directoras de cine. Entre el cine de mujeres y el punto de vista de género*, IPES ELKARTEA, Pamplona, 2011.

CERDÁN, Jostexo, DÍAZ LÓPEZ, Marina (eds.), *Cecilia Bartolomé, El encanto de la lógica*, La Fábrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, 2001.

DEVESA, Dolores, POTES, Alicia, *Seis mujeres guionistas: Contar historias, crear imágenes*. Málaga: Festival de Cine Español de Málaga, 1999.

FEENSTRA, Pietsie, HERMANS, Hub. (eds), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, Foro Hispánico, Editions Rodopi B.V., Anterdam – New York, 2008.

FEENSTRA, Pietsie, (Dir.), *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995) À corps perdus*, Paris, l'Harmattan, Champs visuels, 2006.

FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico, *El libro del guión*, Ediciones Díaz de Santos, 2005.

GALÁN, Diego, *Pilar Miró nadie me enseñó a vivir*. Plaza Janés, 2006.

GUBERN, MONTEVERDE, PÉREZ PERUCHA, RIAMBAU y TORREIRO, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009.

GUTIERREZ SAN MIGUEL, Begoña, *Teoría de la narración audiovisual*, Cátedra, 2006.

HEITZ, Françoise, *Pilar Miró vingt ans de cinéma espagnol (1976-1996)*, Artois Presses Université, 2001.

HEREDERO, Carlos, F., (ed.), *La mitad del cielo, Directoras españolas de los años 90*, Málaga, Primer Festival de Cine Español de Málaga, 1998.

HEREDERO, Carlos, F., *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

KAROUBI, Laurence, *Ana Mariscal, une femme artiste dans l'Espagne de Franco*, sous la direction d'Emmanuel Larraz, Université de Bourgogne, UFR de Langues et Communication, thèse Doctorat, 20/12/2007.

LAMEIGNÈRE, Erwan, *Le jeune cinéma espagnol des années 90 à nos jours*, Paris, Séguier, 2003.

LARRAZ, Emmanuel, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Paris, Ed. du Cerf, 1986.

MARISCAL, ana, *Hombres*, Editorial El Avapiés, Madrid, 1992.

MARISCAL, ana, *Unamuno y la profesión de actor*, 150 Aniversario Sociedad Bilbaína, Bilbao, 11/05/1989.

MARTIN MÁRQUEZ, Susan, *Feminist Discourse and Spanish Cinema*, New-York: Oxford UP, 1999.

MERINO, Azucena, *Diccionario de Mujeres Directoras*, Madrid, Ediciones JC, 1999.

MONTEVERDE, José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992) : un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós, 1993.

PAYAN, Juan Miguel, *El cine español de los 90*, Ed. JC Madrid, 1993.

PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio, *Pilar Miró Directora de cine*, Calamar Ediciones, 2007.

PUIGDOMÈNECH, Jordi, *Treinta años de cine español en democracia (1977-2007)*, Ediciones J.C, 2007.

SEGUIN, Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Nathan Université, coll. «128», Paris, 1994.

SILES OJEDA, Begoña, *La mirada de la mujer y la mujer mirada (En torno al cine de Pilar Miró)*, Argitapen Zerbitzua, Universidad del País Vasco, 2006.

SILES OJEDA, Begoña, art. *Ander eta Yul, une anomalie dans la production cinématographique basque*, Revue Ikusgaiak, N°5.

THIBAudeau, Pascale, *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995) – À corps perdu, El cine de denuncia social en España: el caso de Te doy mis ojos (Bollaín)*, Feenstra, Pietsie (Dir.), L'Harmattan, Paris, 2006.

TORRES, Augusto M., *El cine español en 119 películas*, Alianza Editorial, 1997.

VIDAL, Nuria, *El cine de Pedro Almodovar*, Barcelona, Ed. Destino, 1989.

II Encuentro de nuevos autores (2000) – 46 Semana Internacional de cine, Fundación Autor, Valladolid, 2001.

II. THEORIE

ALBORCH BATALLER, Carmen, *Solas. Gozos y sombras de una manera de vivir*, Madrid, Ediciones Temas de hoy, 1999.

ANDERSON, Carol et al. *Flying solo: Single women in Midlife*, New-York, Norton & Norton Company, 1994.

ASTELARA, Judith, *Veinte años de políticas de igualdad*, Madrid, 2005.

AMOROS, Celia, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985.

ARENDT, H., *Le système totalitaire*, Paris, Le Seuil, 1992.

ARIÈS, Philippe et Béjin, André, *Sexualités occidentales*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

ARRANZ, Fátima, *Cine y Género en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010.

BADINTER, Elisabeth, *X Y de l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992.

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

BARD Christine., Baudelot Christian., Mossuz-Lavau Janine. (dir.). *Quand les femmes s'en mêlent. Genre et pouvoir*. Editions de La Martinière. 2004

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BARTHES, Roland, *Sémiologie et cinéma*, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1993.

BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1984.

BEAUVOIR de, Simone, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

BEDARIDA, François, *La mémoire contre l'histoire*, revue Esprit, numéro spécial (7), de juillet 1993, *Le poids de la mémoire*.

BLUM, Léon, *Du mariage*, Paris, Albin Michel, 1937.

BOCK, Gisela, "Historia de las mujeres y la historia del género: aspectos de un debate internacional", en *Historia Social*, núm. 9, Invierno, págs. 55-77.

BOFILL, Mireia, *Reivindicación de la Mostra como espacio de relación en Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos*, Barcelona, Paidós, 2002.

BOSH FIOL, Esperanza (Compiladora), *La violencia de género, algunas cuestiones básicas*, Fa (Formación Alcalá), 2008.

BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Seuil, 1998.

BRACONNIER, Alain, *Mère et fils*, Paris, Odile Jacob, 2005.

BURIN, Mabel, *Género femenino, familia y carrera laboral: conflictos vigentes. Trabajo y familia. Subjetividad y procesos cognitivos*, Buenos Aires, Universidad de ciencias Empresariales y Sociales, 5. 2004.

BUTLER Judith, *Défaire le genre*, Paris, ed. Amsterdam, 2006.

- BUTLER, Judith. *Trouble dans les genres : le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit : Cyanthia Kraus. La Découverte : Paris, 2006.
- BURCH, Noël. *De la beauté des latrines : pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- CAMPILLO, Neus, "Crítica, libertad y feminismo. La conceptualización del sujeto", en *Eutopías*, vol. 90, 1995.
- CAMPOS, Arantza y MENDEZ, Lourdes, (ed.), *Teoría feminista: Identidad, género y política*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1989.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos, *Cuatro ensayos sobre la mujer*, Madrid, Alianza, 1985.
- COURTINE, Jean-Jacques (dir.), CORBIN, Alain, VIGARELLO, Georges, *Histoire de la virilité*, Paris, Editions du Seuil, 2011.
- CRUZ, Jacqueline, ZECCHI, Barbara (eds.), *La mujer en la España actual*, Barcelona, Icaria editorial, 2004.
- DIAZ-DIOCARETZ, Myriam, "Para el discernimiento del patrimonio femenino del sociotexto", en *Discurso*, núm. 5, 1990.
- DIDIER, Béatrice, *L'écriture - femme*, Paris, PUF écriture, 2004.
- DUBY, Georges ; PERROT, Michelle. Sous la direction de Françoise Thébaud. *Histoire des femmes en Occident - V. Le XXe Siècle*, Paris, Plon, 2003.
- ECHARD, Nicole, MATHIEU, Nicole-Claude, *L'Arraînement des femmes : essais en anthropologie des sexes*. Paris : École des hautes études en sciences sociales, 1985.
- FERRAND, Michèle, *Féminin masculin*, Paris, Ed. La Découverte, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*. Paris, Gallimard, 1976.
- FOUCAULT, Michel, « *Le vrai sexe* », in *Dits et Écrits IV*, Paris : Gallimard, 1984.
- FRAISSE, Geneviève, *La différence des sexes*, Paris : P.U.F., 1996.
- FRAISSE, Geneviève, *Du consentement*, Paris : Seuil, 2007.
- FREUD, Sigmund, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1954.
- FREUD, Sigmund, *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.
- FRIEDAN, Betty, *The feminine Mystique*, New-York, W.W. Norton & Company Ltd, 2001.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker, *Vivir sola no es lo mismo que estar sola*: ALBORCH, Carmen, y el *compromiso de la soledad*, in Encinar, Ángeles et Valcárcel, Carmen (ed.), *Escritoras y compromiso: Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid: Visor, 2009.

- GRÜN, Anselm, CHAUVIN, Charles, *L'identité masculine en question*, Paris/Montréal, Médiapaul Editions, 2005.
- GRUNERT, Andrea (dir.), CinémAction n° 121, « *Le corps filmé* », Paris : Nathan, 2006.
- GUIONNET, Christine, NEVEU, Eric, *Féminins/Masculins: Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2004.
- HERITIER, Françoise, *Masculin-féminin. (1), La pensée de la différence*, Paris : O. Jacob, 1996.
- HERITIER, Françoise, *Masculin-féminin. (2), Dissoudre la hiérarchie*, Paris : O. Jacob, 2002.
- HERITIER, Françoise, *Hommes, femmes. La construction de la différence*, Paris, Le Pommier/ Cité des Sciences et de l'industrie, 2005.
- HUYSSSEN, Andreas, « *Féminité de la culture de masse, l'autre de la modernité* », in SELLIER, G. & VIENNOT, E. (org.) *Culture d'élite, culture de masse et différence de sexes*, Paris : L'Harmattan, 2004.
- JUNG, Carl Gustav, *Psychologie du transfert*, Paris, Albin Michel, 1980.
- KAËS, René, FAIMBERG, Haydée, *Transmission de la vie psychique entre générations*, Dunod, 1993.
- KIMMEL, Michael, *Changing men*, Philadelphia, Temple University Press, 1995.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980.
- KUHN, Annette, *Cine de mujeres*, Madrid, Cátedra, 1991.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, p.14-15, PUF Quadrige, Paris, 2002.
- LAQUEUR, Thomas, *La fabrique du sexe : Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 2002.
- LEVY-STRAUSS, Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949.
- LIPOVETSKY, Gilles, *Le bonheur paradoxal*, Gallimard, 2006.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.
- MARTIN, Marcel, *le langage cinématographique*, Paris, Ed. du Cerf, 1985.
- MARTÍNEZ SALANOVA, Enrique, IX Congreso de Inmigración, Universidad de Almería, 22 de abril de 2005.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1978. (2 tomos).
- MEYNARD (Dr.), Jean-Albert, *Le sexe du cerveau*, Paris, Editions L'Archipel, 2011.
- MILL, John Stuart, *El sometimiento de las mujeres*, Madrid, Editorial EDAF, 2005.

- MINVILLE, Esdras, « *Le capitalisme et ses abus* », dans *Pour la restauration sociale au Canada*, École sociale populaire, Nos 232-233, 1933.
- MORALES ROMO, Beatriz, *Roles, estereotipos e identidades de género en el cine*, Universidad de Salamanca, 2010.
- MORENO, Amparo, *Mujeres en lucha: El movimiento feminista en España*, Barcelona, Anagrama, 1977.
- MOSHER, D.L., ANDERSON, R.D., *Macho personality, sexual aggression, and reactions to guided imagery of realistic rape*, *Journal of Research in Personality*, 20, 77-94, 1986.
- MOSHER, D.L., SIRKIN, M., *Measuring a macho personality constellation*. *Journal of Research in Personality*, 18, 150-163, 1984.
- MOSSE, George L., *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, Paris, Editions Abbeville, 1997.
- MURDOCK, G.P., *Social Structure*, New-York, Macmillan, 1949.
- NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad, LOSCERTALES ABRIL, Felicidad (Coord.), *Las mujeres y los medios de comunicación. Una mirada de veinte años (1989 – 2009)*, Instituto Andaluz para la mujer – Junta de Andalucía, 2009.
- PARSONS, T., BALES, R.F., *Family, socialization and interaction process*, Glencoe, Ill: The Free Press, 2005.
- PATEMAN, Carole, *Le contrat sexuel*, Paris, Editions La Découverte, 2010, traduction française de Charlotte Nordmann.
- PERROT, Michèle, *Histoire de chambres*, Editions du Seuil, 2009.
- RAJAN RAGHURAM, G., ZINGALES Luigi, *Saving Capitalism from the Capitalists*, Crown Business, Press, 2003.
- RICOEUR, Paul, *Temps et Récit*, Éditions du Seuil, 1984.
- RODRÍGUEZ, María Soledad, *Le cinéma d'Isabel Coixet: de la conception à la création*, in *Regards sur les Espagnoles créatrices (XVIII-XXè siècle)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.
- ROJAS, Enrique, *El hombre Light*, Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina, 2000.
- ROUSSEAU-DUJARDIN, Jacqueline, *Orror di femmina. La peur qu'inspirent les femmes*, Saint-Denis : Presse Universitaires de Vincennes, 2006.
- SANGRO, Pedro, PLAZA, Juan F., *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*, Eds. Laertes, 2010.
- SEGURA, D.A., PIERCE, J.L., *Chicana/o family structure and gender personality: Chodorow, familism, and psychoanalytic sociology revised*, *Signs*, 19, 62-91, 1993.
- SELLIER, Geneviève, *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*. Paris : CNRS ÉDITIONS, 2005. Fich10TG
- SELLIER, Geneviève, VIENNOT, Éliane. *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*. Paris, L'Harmattan, 2004.

SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Historique », 1977.

STEVENS, E.P., *The prospect for a women's liberation movement in Latin America*. *Journal of Marriage and the Family*, 35, 313-331, 1973.

SULLIVAN, H. S., *Teoría Interpersonal de la Psiquiatría*, Buenos Aires: Psique, 1964.

TOLSTOÏ, Sophie, *Journal intime*, Paris, Editions Albin Michel, 2010.

VARIKAS, Elena, *Penser le sexe et le genre*, PUF, "Questions d'Ethique", 2006.

VEGETTI-FINZI, Silvia, *El mito de los orígenes. De la madre a las madres, un camino de la identidad femenina*, in Tubert Silvia, *Figuras de la madre*, Madrid, Cátedra, 1996.

VIDAL, Catherine, *Féminin masculin: mythes et idéologie*, Paris, Belin, 2006.

VIGARA TAUSTE, Ana María (dir.), *De igualdad y diferencias: diez estudios de género*, Madrid, Huerga & Pierro Editores, 2009.

III. ANALYSE FILMIQUE

AUMONT, J. et MARIE, M., *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1989.

BERTHIER, Nancy (coord.), *Lexique bilingüe des arts virtuels*, Paris, Ophrys, 2011.

CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1993, (Signo e imagen).

CASSETTI, Francesco, DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1990.

COSTA, Antonio, *Saber ver cine*, Barcelona, Paidós, 1988.

GARDIES, André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El análisis cinematográfico*, Editorial Complutense, 1995.

JULLIER, Laurent, MARIE, Michel, *Lire les images de cinéma*, Paris, Larousse, 2007.

MERCADO, Gustavo, *L'art de filmer*, Paris, Pearson Education France, 2011.

TERRASA, Jacques, *L'analyse du texte et de l'image en espagnol*, Paris, Armand Colin, 2011.

IV. HISTOIRE DE L'ESPAGNE CONTEMPORAINE

AJA, Eliseo, ARAGO, Joaquín, *La inmigración en la encrucijada*, Anuario de la inmigración en España, 2008.

AMELL, Samuel y GARCÍA, Salvador (ed.), *La cultura española en el postfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Madrid, Playor, 1988.

CABREJAS DE LAS HERAS, Gloria, *La Transición a la Democracia en España*. Historia y Fuentes documentales, Castilla La Mancha, ANABAD, 2004.

DOMINGO, Carmen, *Histoire politique des femmes espagnoles. De la IIe République au Franquisme*, Rennes, PUR, 2008.

GIL AMBRONA, Antonio, *Historia de la violencia contra las mujeres*, Cátedra, 2008.

LORENTE, ACOSTA, Miguel, *Los nuevos hombres*, Destino, 2009.

MUERZA, Pedro, PASTRANA, Enrique, GONZÁLEZ, Regina, REOYO, Beatriz, BELZUNEGUI, Rosa, *Violencia sobre la mujer*, Instituto de Psicoanálisis de Pamplona, Ediciones Ennate, 2005.

RIVAS VALLEJO, María Pilar, BARRIOS BANDOS, Guillermo, *Violencia de género – Perspectivas multidisciplinar y práctica forense*, Thomson-Aranzadi, 2007.

V. ICIAR BOLLAIN

BOLLAÍN, Iciar, *Ken Loach, Un observador solidario*, Madrid, Ed. El País Aguilar, 1996.

HOLA, *¿ESTÁS SOLA?* Guión original, Viridiana, número 15, Madrid, marzo de 1997.

HOLA, *¿ESTÁS SOLA?* Cuento y guión original, Editorial Planeta, 1997.

BOLLAÍN, Iciar, LLAMAZARES, *Reflexiones a partir de flores de otro mundo Cine y literatura*, Página de Espuma, 2000.

BOLLAÍN, Iciar, II Encuentro de Nuevos Autores. Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 2001.

TE DOY MIS OJOS, guión original con Alicia Luna, Madrid, Editorial Ocho y medio, 2003.

MATAHARIS, *Guión cinematográfico de Iciar Bollaín y Tatiana Rodríguez*, Madrid, colección Espiral, Ocho y Medio, Libros de cine, 2008.

VI. SITES WEB CONSULTÉS

ALONSO PÉREZ, Matilde, FURIÓ BLASCO, Elies, 2007, *El papel de la mujer en la sociedad española* : <http://hal.archivesouvertes.fr/docs/00/13/36/74/PDF/>

ARRANZ, Fátima, *La situación de las mujeres y de los hombres en el audiovisual español: estudio sociológico y legislativo*, Equipo investigador de la UCM, www.cimamujerescineastas.es/archivos/1255974265-ARCHIVO.pdf

BOURDIEU, Pierre, « À propos de La Domination masculine », revue Agone, 28 | 2003, mis en ligne le 16 avril 2005. URL : <http://revueagone.revues.org/397>.

CORCUFF, Philippe, « Individualité et contradictions du néo-capitalisme », SociologieS, Théories et recherches, <http://sociologies.revues.org/index462.html>

DANEY, Serge, *Le cinéma, la mémoire sous la main*, N°66/67 – Morts ou vifs, 2008. www.revue-chimeres.fr

FOUQUET, François, « 25 thèses sur le capitalisme », Revue du MAUSS permanente. <http://www.journaldumauss.net/spip.php?article404>.

GARRAU, Marie, « Le contrat social contre les femmes », La Vie des idées. URL : <http://www.laviedesidees.fr/Le-contrat-social-contre-les-femmes.html>

QUELQUEJEU, Bernard, *Reconnaître les identités collectives – Un aperçu de la pensée de Paul Ricoeur, Méditer*, Diasporiques N°2 nouvelle série, juin 2008. www.diasporiques.org/Diaspo_2_Ricoeur.pdf

MONTESINOS, Rafael, CARRILLO, Rosalía, *Feminidades y masculinidades del cambio cultural de fin y principio de siglo*, in *El Cotidiano*, Vol. 25, Núm.160, marzo-abril, 2010, <http://www.redalyc.org>,

POUJOL, C., POUJOL, J., *Mon conjoint : bonne mère et mauvaise mère à la fois*, 2003. www.relation-aide.com

SAUREL, Jean-Baptiste, réalisateur de *La bifle*, court-métrage sélectionné à la semaine de la Critique (Cannes 2012), <http://www.slate.fr/story/56585/bifle-cannes-2012-virilite>

TARNOWSKI, Jean-François, théoricien du septième art, <http://jftarno.free.fr/>

Bollaín Iciar

De: I bollain [i.bollain@hotmail.es]
Envoyé: vendredi 29 juin 2012 16:49
A: noureddine.ababou@bem.edu
Objet: Trabajo de Tesis

Estimado Noureddine:

He leído con mucho interés tu estudio sobre mi trabajo y quiero darte las gracias por el mismo. Creo que es un estudio muy minucioso y riguroso tanto del contenido de las películas como de su forma. Es un esfuerzo formidable de análisis, muy interesante para mí, ya que encuentras a veces significados en las imágenes que yo buscaba de manera no siempre consciente. Aprecio también tu esfuerzo en viajar a Madrid para hacerme en dos ocasiones una entrevista personal así como la excelente preparación de la misma (muchos periodistas no hacen sus entrevistas la mitad de preparados que tú).

Quiero darte las gracias y la enhorabuena por haber culminado tu estudio con éxito.

Un abrazo fuerte

Iciar Bollain



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Cotutelle internationale avec :

Présentée et soutenue par :

Noureddine Ababou Lyazrhi

Le mercredi 26 septembre 2012

Titre :

Le cinéma postmoderne espagnol : Icíar Bollaín

Réalisme et engagement d'une cinéaste humaniste

La libération de la femme comme dépassement des stigmates sexuels

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Études audiovisuelles

Unité de recherche :

Laboratoire LLA-CREATIS (EA 4152)

Directeur(s) de Thèse :

Madame Solange HIBBS (Professeure à l'Université Toulouse 2 Le Mirail)

Madame Nancy BERTHIER (Professeure à l'Université Paris Sorbonne IV)

Rapporteurs :

Madame Pascale THIBAudeau (Maître de Conférences, HDR à l'Université Paris 8)

Madame Marie FRANCO (Professeure à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3)

Tome 2

ANNEXES

ANNEXE 1 . FILMOGRAPHIE D'ICIAR BOLLAIN

ANNEXE 2 . FLORES DE OTRO MUNDO

ANNEXE 3 . HOLA ¿ESTAS SOLA?

ANNEXE 4 . MATAHARIS

ANNEXE 5 . TE DOY MIS OJOS

ANNEXE 6. INTERVIEWS AVEC ICIAR BOLLAIN

ANNEXE1 – FILMOGRAPHIE D'ICIAR BOLLAIN

I. REALISATRICE

A. Longs métrages

B. Courts métrages

II. ACTRICE

III. PRIX REÇUS COMME ACTRICE

■ Annexe 1. FILMOGRAPHIE D'ICIAR BOLLAIN

I. REALISATRICE

A. Longs métrages

- *Hola, ¿estás sola?* (1995) – Réalisatrice et coscénariste
- *Flores de otro mundo* (1999) – Réalisatrice et coscénariste
- *Te doy mis ojos* (2003) – Réalisatrice et scénariste
- *Mataharis* (2007) – Réalisatrice et coscénariste
- *También la lluvia* (2010) – Réalisatrice
- *Katmandú, un espejo en el cielo* (2012) – Réalisatrice et scénariste

B. Courts métrages

- *Bajo corazón* (1992)
- *Los amigos del muerto* (1993)
- *Amores que matan* (2000)
- *¡Hay motivo!* (por tu propio bien) (2004)

II. ACTRICE

- *El Sur*, de Víctor Erice (1983)
- *Las dos orillas*, (1986)
- *Al acecho*, de Gerardo Herrero (1997)
- *Mientras haya luz*, de Felipe Vega (1987)
- *Malaventura*, de Manuel Gutiérrez Aragón (1988)
- *Venecias*, de Pablo Llorca (1989)
- *El mejor de los tiempos*, de Felipe Vega (1990)
- *Sublet*, de Chus Gutiérrez (1991)
- *Un paraguas para tres*, de Felipe Vega (1992)
- *Entretiempo*, de Santiago García de Leániz (1992)
- *Jardines colgantes*, de Pablo Llorca (1993)
- *Tocando fondo*, de José Luis Cuerda (1993)
- *Dime una mentira*, de Juan Sebastián Bollaín (1993)
- *El techo del mundo*, de Felipe Vega (1994)
- *Tierra y libertad*, de Ken Loach (1995)
- *Menos de cero*, de Ernesto Telleria (1996)

- *Niño nadie*, de José Luis Borau (1997)
- *Subjúdice*, de Josep Maria Forn (1998)
- *Leo*, de José Luis Borau (2000)
- *Nos miran*, de Norberto López (2001)
- *Sara, una estrella*, de José Briz Méndez (2002)
- *La balsa de piedra*, de George Sluizer (2002)
- *La noche del hermano*, de Santiago García de Leániz (2005)
- *Rabia*, de Sebastián Cordero (2009)

III. PRIX REÇUS COMME ACTRICE

PRIX 1989

- **Prix Icaro Jeunes Créateurs attribué par le Journal Diario 16.**

PRIX 1990

- **Festival du Cinéma Espagnol, Murcia, Espagne**
Prix d'interprétation féminine

PRIX 1992

- **Festival International du Cinéma de Gijón, Espagne**
Prix d'interprétation féminine
- **Cartelera Turia, Valencia, Espagne**
Prix de la Meilleure actrice espagnole de l'année
- **Festival du Cinéma Espagnol, Murcia, Espagne**
Prix d'interprétation Francisco Rabal

PRIX 1993

- **Festival International du Cinéma Jove, Valencia, Espagne**
Prix de la Meilleure Interprétation féminine
- **Radio Nacional de España (RNE), Madrid, Espagne**
Prix Ojo crítico II Milenio

Nomination

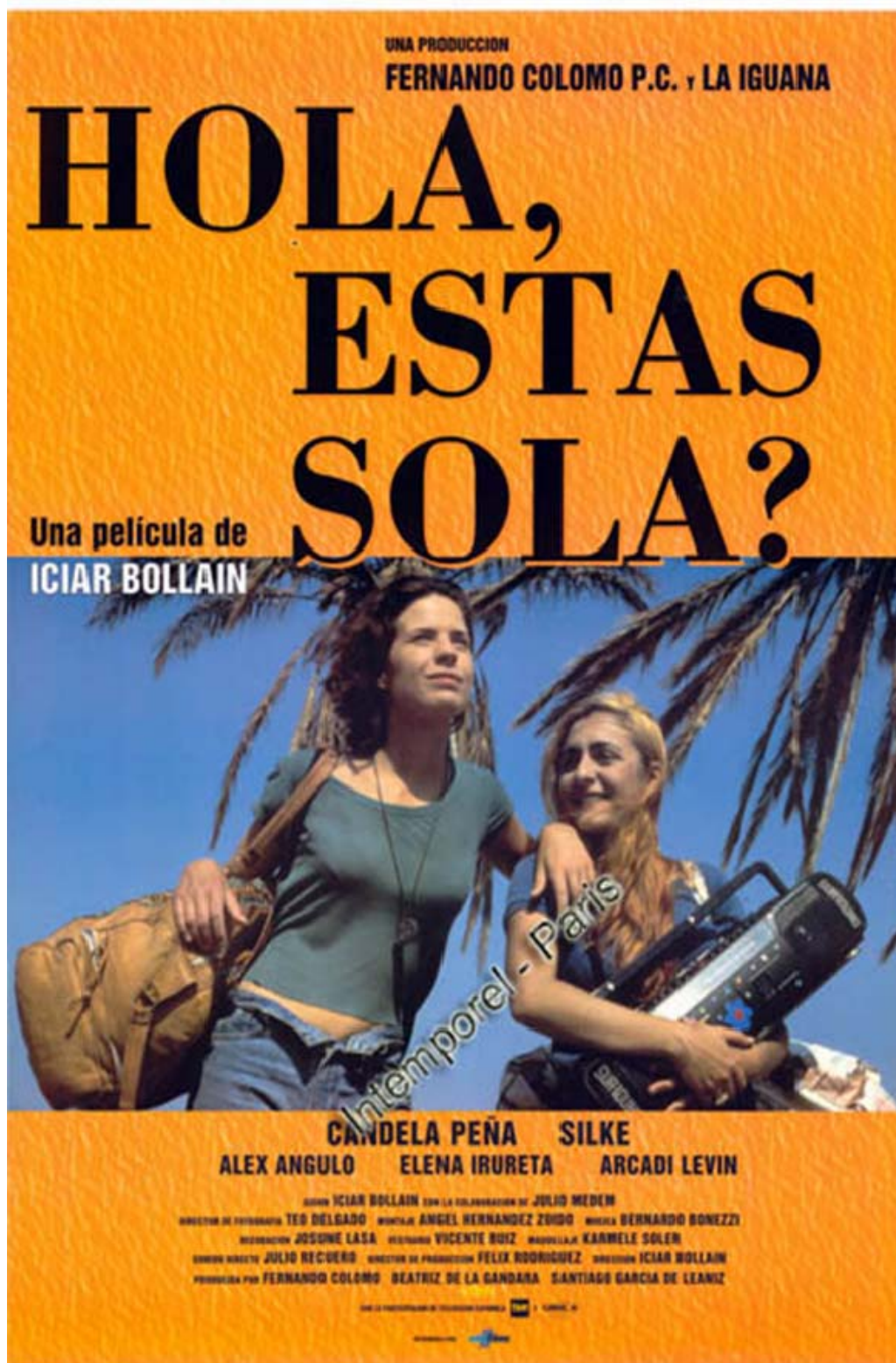
- **Prix Goya d'interprétation féminine pour Leo**

ANNEXE 2 – HOLA ¿ESTAS SOLA?

- I. AFFICHE *Hola ¿estás sola?*
- II. FICHE TECHNIQUE *Hola ¿estás sola?*
- III. DECOUPAGES *Hola ¿estás sola?*
- IV. PHOTOGRAMMES *Hola ¿estás sola?*

■ Annexe 2. HOLA ESTAS SOLA

I. AFFICHE *Hola ¿estás sola?*



© La Iguana S.L. 1995

II. FICHE TECHNIQUE *Hola ¿estás sola?*

Réalisation :	Icíar Bollaín
Scénario :	Icíar Bollaín avec la collaboration de Julio Medem
Production :	Fernando Colomo Beatriz de la Gándera Santiago García Leániz
Directeur de production :	Felix Rodríguez
Assistant réalisateur :	Manuel Martín Cuenca
Montage :	Ángel Hernández Zoido
Image :	Teo Delgado
Décors :	Josune Lasa
Habilleur :	Vicente Ruiz
Maquilleuse :	Karmele Soler
Son :	Julio Recuero
Effets spéciaux :	Jorge Rodríguez
Montage son :	Bela da Costa
Mixage son :	Alberto Herena
Musique :	Bernardo Bonezzi
Photographe :	Daniel Martínez
Promotion :	Enrique González (Directeur de Altafilms) Alicia Luna (Altafilms)

Distribution

Niña :	Silke
Trini :	Candela Peña
Mariló :	Elena Irureta
Pepe :	Álex Angulo
Olaf (le Russe) :	Arcadi Levin
Petit ami de Niña :	Daniel Guzmán
Père de Niña :	Pedro Miguel Martínez

Synopsis

Niña a 20 ans et quitte son père divorcé et son intransigeance. Elle part avec son amie Trini à Malaga où elles trouvent un emploi d'animatrices dans un hôtel pour touristes retraités. Elles partagent une manière de faire les choses sans trop se poser de question.

Niña annonce à Trini qu'elle a une mère qui vit à Madrid mais qu'elle ne l'aime pas à cause de son excès d'égoïsme et de cynisme. Trini arrive à convaincre Niña d'aller à Madrid et la force à rencontrer sa mère, Mariló. Le courant passe mal entre Niña et sa mère et c'est entre Trini et Mariló que s'installe une relation chaleureuse.

Les deux amies partagent pourtant tout : un studio et un petit ami, Olaf, un Russe qui ne parle pas un mot d'espagnol. Lorsque celui-ci s'attache plus à Niña qu'à Trini, celle-ci trouve à son amie un autre compagnon qu'elle a choisi au hasard dans un bar : Pepe, qui a presque la quarantaine. La mère de Niña propose aux deux couples de gérer un petit établissement balnéaire qu'elle vient d'acheter. Olaf fait faux-bond à Niña et disparaît dans la nature. Elle part cependant avec Trini et Pepe, et le bar qu'ils gèrent génère vite des profits. Mais Mariló s'arroge tous les bénéfices sans les redistribuer sous prétexte qu'elle doit d'abord récupérer son investissement.

Les deux amies partagent donc une nouvelle déception : Mariló. Niña trouve un amour et elle le perd, retrouve sa mère et elle la perd de nouveau. Mais, elle trouve une amie, Trini, et celle-ci elle la gardera pour toujours.

PRIX - 1995

■ 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Espagne

- ▶ Prix du Meilleur Jeune Réalisateur
- ▶ Prix du Public
- ▶ Mention spéciale du Jury de la Jeunesse

■ Nomination aux Prix Goya, Espagne

Meilleure Réalisation Novel

■ Festival Internacional de Bergamo, Italie

Deuxième Prix

PRIX - 1996

- **7ème Biennale du Cinéma Espagnol, Annecy, France**
Grand Prix du Jury
- **Festival de Cine de Comedia, Peñíscola, Espagne**
 - ▶ Prix du Meilleur film
 - ▶ Prix du Meilleur réalisateur
 - ▶ Prix de la Meilleure actrice (Candela Peña)
- **Festival de Cine de Huesca, España**
Prix du Meilleur Long métrage de la Muestra de Cine Europeo
- **Muestra Cinematográfica del Atlántico, Cádiz, Espagne**
Prix du Jury au Meilleur Long métrage
- **Asociación de Críticos de Cine de Andalucía, Sevilla, Espagne**
Prix du Meilleur Film Espagnol
- **Prix Sant Jordi Radio Nacional Española au Meilleur Opera Prima**

PRIX - 1997

- **Prix de la Critique de Cinéma de Catalogne, Barcelone, Espagne**
- **Cartelera Turia, Valencia, Espagne**
Prix de la Critique au Meilleur Opera Prima 1996
- **Mostra de Novos Realizadores, Fortaleza, Brésil**
Prix au Meilleur Rôle Féminin : Candela Peña, Silke et Elena Irureta

Participation

- **Cine Lit Festival International de Portland, Oregon, Etats-Unis**
- **American Film Market, Hollywood, Los Angeles, Etats-Unis**
- **Oldenburg International Film Festival, Allemagne**
- **Semaine du Cinéma Espagnol à Pékin, Chine**

III. DECOUPAGES *Hola ¿estás sola?*

1	0'15''	Maison paternelle de Niña	Un matin, Niña est surprise par son père au lit avec son fiancé. Niña fait sortir son copain, Dani, de la maison et se dirige vers la cuisine. Elle se dispute avec son père car il n'aime pas le mode vie de sa fille. Elle ne travaille pas et ramène des garçons à la maison et à cela elle réplique avec sérénité que ce n'est pas facile de gagner sa vie. Il insiste sur le fait qu'elle devrait travailler dans le magasin avec lui mais elle lui répond qu'elle déteste ce travail. Le père, exaspéré, finit par la gifler. Elle prend ses affaires et, après avoir embrassé son père longuement, elle s'en va.
2	4'04''	Valladolid	Niña parcourt sa ville, d'un quartier à l'autre en passant par le centre avec le générique qui défile et une musique russe de fond.
3	6'28''	Appartement en location de Trini	Deux immigrants africains visitent un appartement à louer qu'une logeuse antipathique leur fait visiter. Dans la dernière chambre se trouvent Niña avec son amie Trini, toutes les deux encore au lit. Les Africains acceptent de louer l'appartement et la logeuse avertit les deux jeunes filles qu'elles doivent le libérer dès le lendemain matin suivant.
4	7'34''	Appartement en location de Trini	Niña y Trini préparent un sac de voyage que Trini prétend remplir d'ustensiles de cuisine. Dani apparaît et elles lui disent qu'elles partent pour s'enrichir mais, sans aucun destin ni projet. Trini observe des photos et à partir de celles-ci elles décident d'aller à Malaga. Niña propose à Dani de les accompagner mais celui-ci n'ose pas.
5	10'25''	Gare et train	Les deux amies arrivent à la gare ... Comme elles n'ont pas d'argent pour payer les billets, elles forcent une serrure de voiture et s'installent dedans... Le véhicule se trouve sur un wagon de train et elles voyagent ainsi... Trini raconte à Niña qu'elle avait l'habitude d'ouvrir les portières des voitures avec ses amis et elle lui explique comment il faut conduire.
6	12'26''	Train	Une fois la nuit tombée, Trini parle du père qu'elle n'a pas connu et de la mère qu'elle a très peu connue. Niña la console en lui disant que ce ne sont pas les mères les plus importantes.
7	13'49''	Plage de Malaga	Trini y Niña arrivent sur la côte de Malaga et s'assoient sur une plage sous un palmier pour consulter les offres d'emploi. Un travail d'animatrices (GO) dans un hôtel semble les intéresser.

8	15'00''	Petit bureau de Relations Publiques	Les deux amies sont informées par un responsable de ressources humaines en quoi consiste l'emploi d'animatrice.
9	15'34''	Equipements de l'hôtel	Niña y Trini s'occupent de jeux dans la piscine, de la gymnastique et du loto pour les touristes étrangers de l'hôtel.
10	16'44''	Chambre et terrasse de l'hôtel	Dans sa chambre d'hôtel, Trini dit à Niña que ce mode de vie ne lui plaît pas et qu'elle préférerait avoir sa propre maison avec un environnement plus intime. Ensuite, elle lui propose d'aller à Madrid mais Niña n'est pas d'accord avec cette idée. Pendant qu'elles interviennent dans un autre jeu pour les étrangers, Niña révèle à Trini que sa mère vit à Madrid et qu'elle est propriétaire d'un salon de coiffure.
11	18'56''	Terrasse de l'hôtel	Le soir, sur la terrasse de l'hôtel, Trini pose des questions à Niña au sujet de sa mère. Celle-ci finit par lui confesser que sa mère l'avait abandonnée et que, depuis, elle n'a jamais eu de ses nouvelles. Cette confession est faite en termes très durs qui finissent par provoquer une dispute entre elles.
12	20'46''	Rue de Malaga	Trini y Niña ont été renvoyées et sont assises dans la rue en se posant la question de ce qu'elles vont faire. Niña est fâchée et répond sèchement à tout ce que lui dit Trini qui, de son côté essaie d'être agréable mais surtout elle est confuse par rapport à la mère de Niña.
13	21'42''	Salon de coiffure de Mariló	Trini y Niña, une fois à Madrid, vont au salon de coiffure de Mariló. Elles la rencontrent, et celle-ci les reçoit avec un masque facial et une cordialité apparente face à l'enthousiasme de Trini y la froideur de Niña.
14	23'06''	Terrasse de la cafétéria	Mariló, Trini y Niña prennent le petit déjeuner ensemble. Mariló se renseigne sur les intentions des amies et leur propose sa maison pour les loger. Niña préfère chercher un appartement.
15	24'02''	Faubourgs de Madrid	Dans une benne, Trini et Niña cherchent des chaises et des objets qui puissent leur servir.
16	24'28''	Appartement de Niña et Trini	Les deux amies apportent un matelas dans l'endroit qui sera leur maison. Niña est satisfaite mais Trini n'aime pas l'endroit. Alors qu'elles font le lit, Mariló leur rend visite. Trini la reçoit avec beaucoup d'enthousiasme et de baisers mais Niña fait la tête. Mariló leur offre une nappe, lance une invitation à dîner chez elle et s'en va aussitôt. Niña est gênée et dit qu'elle n'acceptera pas l'invitation.

17	27'35''	Discothèque	Niña fait la connaissance d'un jeune homme russe physiquement gigantesque. Ils ne se comprennent pas du tout mais ils se plaisent et Niña décide de l'emmener à la maison.
18	29'28''	Appartement de Niña et Trini	Niña entre à la maison avec le jeune homme et réveille Trini pour lui demander de lui laisser le lit. Trini est enchantée par l'apparence physique du jeune homme russe et demande à Niña qu'ils dorment les trois ensemble. Niña voudrait coucher avec lui mais, entre temps il s'est endormi. Elles l'entendent ronfler et finalement les trois partagent le même lit.
19	31'38''	Appartement de Niña et Trini	Le matin, Trini a des projets touristiques et a baptisé le jeune homme russe "Olaf". Niña désire rester avec lui à la maison et elles finissent par se disputer afin de savoir qui sera sa partenaire. L'idée de Trini s'impose et le jeune homme russe finit par avoir une relation avec les deux.
20	33'59''	Appartement de Niña et Trini. Centre de Madrid y téléphérique	Assises sur un canapé, les deux amies décident que les trois resteront ensemble. Ils sortent faire du tourisme à Madrid. Ils se promènent dans le centre ville, se prennent en photo et montent dans le téléphérique.
21	35'26''	Bar	Dans un bar les deux amies parlent de Mariló et Trini essaie de convaincre Niña de demander à Mariló pourquoi elle était partie de chez elle. Olaf ne participe pas à la conversation. Trini vole un verre, le cache et l'emporte avec elle.
22	36'24''	Salon de coiffure de Mariló. Rue de Madrid	Niña va au salon de coiffure de Mariló. Celle-ci ne veut pas lui expliquer pourquoi elle était partie et Mariló lui dit qu'elle voudrait qu'elles soient amies, mais Niña lui rappelle qu'elle est sa mère et s'en va. Elle s'assied sur un banc et fond en larmes.
23	38'21''	Appartement de Niña et Trini	Niña revient à la maison ; Trini y Olaf sont au lit, endormis. Niña se couche sur des coussins près d'Olaf et lui prend la main.
24	38'59''	Appartement de Niña et Trini	Le lendemain suivant, Olaf n'est plus là. Les deux amies discutent pendant le petit déjeuner, se demandant s'il va revenir ou pas. Niña veut y croire mais Trini lui dit qu'il leur a peut être dit qu'il devait partir et qu'elles ne l'ont pas compris.
25	40'29''	Rue de Madrid	Trini y Niña distribuent des tracts publicitaires dans la rue.

26	40'46''	Devant le portail de Niña y Trini	En revenant à la maison, Trini et Niña rencontrent Olaf; Niña lui saute au cou.
27	41'17''	Appartement de Niña et Trini	Ils ont fini de dîner et Trini débarrassent la table, Niña et Olaf se regardent intensément. Trini décide d'aller dormir dans la cuisine. Niña et Olaf font l'amour.
28	42'54''	Appartement de Niña et Trini	Le lendemain matin, Olaf entre dans la cuisine et réveille Trini. Celle-ci arrive à ce qu'il comprenne qu'elles ont besoin d'argent et il le lui donne. A divers moments on voit Olaf en train de dîner avec les deux amies, chantant une chanson à Niña, prenant un bain et travaillant comme ouvrier du bâtiment sur le toit d'une maison.
29	45'09''	Appartement de Niña et Trini	Trini arrive à la maison maquillée et coiffée par Mariló et informe Niña qu'elle va aller vivre chez Mariló. Les amies se disputent et se battent mais, aussitôt, elles se réconcilient. Elles décident de faire une fête de départ et Trini demande à Niña qu'elle lui trouve un compagnon.
30	48'21''	Extérieur d'un bar	Niña s'approche d'un bar et observe les hommes réunis à l'intérieur. Elle se décide pour un petit bonhomme chauve, un peu âgé et qui s'appelle Pepe.
31a	49'14''	Appartement de Niña et Trini	Niña, Trini, Pepe, Olaf se réunissent ainsi que Mariló, invitée à la fête par Niña. Ils se présentent les uns aux autres.
31b	51'09''	Appartement de Niña et Trini	Pepe explique à Trini qu'il est serveur occasionnel et chanteur par vocation et lui chante une chanson. Mariló offre une robe à Niña. Ils se réunissent pour trinquer et Olaf prononce un long toast en russe que personne ne comprend puis, à la mode russe, les verres sont jetés.
31c	53'37''	Appartement de Niña et Trini	Mariló explique à Niña les circonstances de sa séparation avec son père. Après Trini s'est assise à côté de Mariló, fascinée par celle-ci et « l'adopte » comme mère. Pendant ce temps, Olaf et Pepe dansent.
31d	56'35''	Appartement de Niña et Trini	Pendant que Niña dort, Pepe et Trini se soutiennent ivres et Olaf chante. Mariló s'en va sans faire de bruit, en regardant avec mépris le jeune russe.
32	57'33''	Toits	Au-dessus des toits, Olaf et des compatriotes à lui travaillent comme couvreurs.

33	58'11''	Appartement de Niña et Trini	Trini y Pepe rendent visite à Niña y Olaf. Pendant qu'Olaf montre à Pepe ses progrès en Espagnol, Trini invite son amie, Niña, à déjeuner dans la maison de Mariló.
34	59'43''	Maison de Mariló à Madrid	Niña découvre la maison de sa mère. A l'heure du repas, Mariló expose son projet : elle a acheté une terrasse à des amis sur la côte et propose aux jeunes d'aller travailler avec elle comme copropriétaires. Pepe est d'accord, Olaf ne fait pas attention et Niña s'y oppose avec divers arguments mais, Mariló possède les contre-arguments pour tout et finalement utilise un argument sentimental pour convaincre sa fille : passer l'été ensemble.
35	1h 2' 38''	Appartement de Niña et Trini	Niña explique à Olaf avec un dessin le projet de Mariló et lui, il lui exprime, avec un espagnol hésitant, combien il l'aime.
36	1h 03'39''	Terrasse à Madrid	Deux jours sont passés et Olaf a disparu. Niña, très triste, essaie avec Trini de trouver une explication à cette disparition.
37	1h 05'38''	Train	Niña, Pepe et Trini voyagent en train. Niña est déprimée et ne comprend pas la disparition d'Olaf. Trini essaie de faire comprendre à Niña que, lorsqu'une bonne chose se termine il ne faut pas chercher à en connaître les raisons.
38	1h 06'45''	Petite gare	Niña descend du train pendant que Trini et Pepe dorment. Trini se réveille et descend elle-aussi. Elle n'arrive pas à convaincre Niña de remonter dans le train et celui-ci s'en va sans elles. Les deux amies se retrouvent de chaque côté de la route et se disputent. Niña réclame son indépendance pour faire ce dont elle a envie mais Trini lui réplique que, pour elle, un projet ou une affaire n'a de sens que si elles sont ensemble. Elles se réconcilient, font de l'auto-stop et un camionneur les récupère...
39	1h 11'20''	Bar-terrasse de Mariló	L'organisation de l'activité quotidienne de la terrasse de Mariló est régie par un rituel immuable : Pepe s'occupe du comptoir et chante le soir dans un karaoké, Trini officie comme serveuse alors que Niña ramasse les tables et fait la vaisselle pendant que Mariló passe de table en table et discute avec les clients.
40	1h 12'53''	Maison de Mariló sur la côte	Pendant un repas, Mariló vante le comportement de Pepe et défend la théorie du travail bien fait. Trini lui donne raison dans sa théorie, mais Niña n'est pas d'accord et affirme que les choses sont bien ou mal faites, elles ne sont pas ce qu'elles sont. Elle se dispute avec Trini pour ce désaccord, se lève de table et s'en va.

41	1h 14'57''	Bar-terrasse de Mariló	Pendant qu'elles travaillent Niña semble mécontente et Trini lui reproche de continuer à regretter Olaf et de trop penser à lui.
42	1h 15'35''	Plage	Pepe et Mariló commencent à devenir intimes. Arrivent Niña et Trini : celle-ci a subtilisé des maillots de bain et, en simulant un <i>strip-tease</i> , elle les enlève un à un et les distribue.
43	1h 16'28''	Plage	Trini et Pepe sont assis au bord de l'eau et elle lui propose d'avoir un enfant mais, lui, ne semble pas réjoui par cette idée. Niña est assise sur un hamac près de Mariló. Elle écrit une lettre à son père et Mariló ne veut pas que Niña lui parle d'elle.
44	1h 17'28''	Maison de Mariló sur la côte	Pepe fait les comptes et constate qu'ils ont gagné beaucoup d'argent. Niña veut partager cet argent mais Mariló s'y oppose en invoquant son autorité, alléguant que c'est elle qui a apporté le capital initial. De ce fait, elle garde tout l'argent.
45	1h 20'06''	Bar-terrasse de Mariló	Un Jeune homme grand avec une jambe plâtrée rappelle Olaf à Niña. Trini essaie de bien faire et lui a cherché un partenaire mais Niña n'apprécie pas cette initiative. Le flirt entre Pepe et Mariló continue. Trini s'en rend compte, fait une scène de jalousie à Pepe et s'en va.
46	1h 22'53''	Plage	Au petit matin, Niña va chercher Trini à la plage. Elle la trouve gelée de froid, lui laisse sa veste, l'embrasse et lui donne une enveloppe avec la recette de la veille. Trini lui confesse qu'elle s'était fait des illusions avec Mariló et Niña lui dit que Mariló ne souhaite être la mère de personne. Les deux amies se lèvent et marchent enlacées tout en faisant des projets pour leur avenir. Trini veut voyager mais Niña affirme qu'elle veut retourner à Madrid chercher et retrouver Olaf.
47	1h 25'15''	Train	Les deux amies voyagent en train à destination de Madrid. Trini déclare son désir d'être mère et Niña lui confirme qu'elle sera une bonne mère. Le train qui les emmène, traverse le plateau de la Castille avec une musique russe comme fond sonore.

IV. PHOTOGRAMMES *Hola ¿estás sola?*



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.



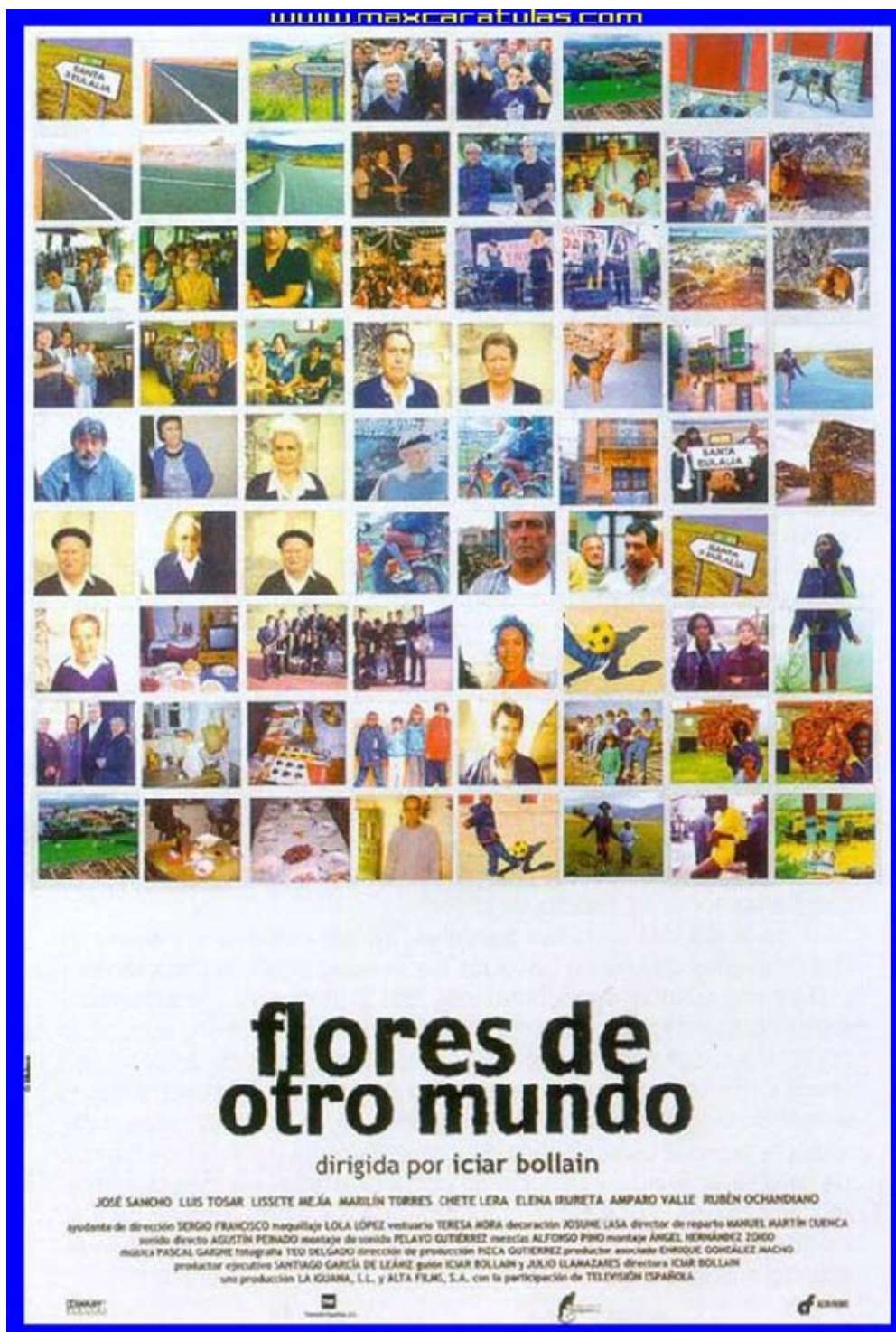
Hola, ¿estás sola? Copyright ©1995 La Iguana S.L.

ANNEXE 3 – FLORES DE OTRO MUNDO

- I. **AFFICHE *Flores de Otro Mundo***
- II. **FICHE TECHNIQUE *Flores de Otro Mundo***
- III. **DECOUPAGES *Flores de Otro Mundo***
- IV. **PHOTOGRAMMES *Flores de Otro Mundo***

■ Annexe 3. FLORES DE OTRO MUNDO

I. AFFICHE *Flores de Otro Mundo*



II. FICHE TECHNIQUE *Flores de Otro Mundo*

Réalisation :	Icía Bollaín
Scénario :	Icía Bollaín, Julio Llamazares
Production :	La Iguana S.L., Alta Films
Directeur de production :	Pizca Gutiérrez
Producteur associé :	Enrique González Macho
Producteur exécutif :	Santiago García de Leániz
Image :	Teo Delgado
Effets spéciaux :	Pau Costa
Décors :	Josune Lasa
Habilleuse :	Teresa Mora
Maquilleuses :	Ione Gabarian, Itziar Arrieta, Lola López
Son :	Agustín Peinado
Montage son :	Pelayo Gutiérrez
Montage :	Angel Hernández Zoido
Mixage son :	Alfonso Pino
Musique :	Pascal Gaigne

Distribution

Damián :	Luis Tosar
Patricia :	Lisete Mejía
Carmelo :	José Sancho
Milady :	Marilin Torres
Alfonso :	Chete Lera
Marirrosi :	Elena Irureta
Óscar :	Ruben Ochandiano
Gregoria :	Amparo Valle

Synopsis

Lors d'une fête annuelle des célibataires, trois couples vont se former. Cependant, la motivation de s'assembler cache pour certains une raison occulte.

Pour Patricia, Dominicaine, mère de deux enfants et Milady, Cubaine, c'est l'occasion de régulariser leur situation clandestine. Quant à Marirrosi, de Bilbao, c'est le seul moyen d'échapper à sa solitude. Elle rencontre Alfonso, un charmant horticulteur. Malgré leur amour, la distance et les séparations trop fréquentes ont raison de leur relation. Carmelo, le riche entrepreneur du village, installe Milady dans sa maison, en lui offrant de vivre dans un confort de parvenu. Mais, Milady s'échappe de cette prison dorée que lui impose Carmelo, amant jaloux et violent. Le troisième couple est Damián et Patricia. Par-delà la méfiance et la différence des cultures, ce couple reste uni malgré la méfiance de la mère de Damián et le retour du père des enfants de Patricia. Sur un fond d'histoires d'amour, ce film aborde des thèmes graves tels que le racisme, la clandestinité et la solitude des hommes.

PRIX - 1999

- **Festival International de Cannes, France**
 - ▶ Prix du Meilleur Long métrage
 - ▶ Prix de la Meilleure Interprétation féminine (Elena Irureta, Lissete Mejía et Marilyn Torres)
 - ▶ Prix du Meilleur Scénario
 - ▶ Prix du Public
- **Festival International du Cinéma de la Femme, Arcachon, France**

Prix de la Presse : Meilleur Film
- **Festival du Cinéma Européen en Essonne, France**

Prix du Meilleur Film
- **Festival Internacional de Cine de Bogotá, Colombie**

Prix du Meilleur Film (ex aequo)

■ **Nominations**

- ▶ Prix Goya du meilleur scénario original
- ▶ Prix Goya du Meilleur acteur révélation (Luis Tosar)

PRIX - 2000

■ **Festival Internazionale Cinema Donne, Turin, Italie**

Prix du Meilleur Film

■ **Rencontres du Cinéma Espagnol de Nîmes, France**

Prix du Meilleur Film

■ **Seattle International Film Festival, Etats-Unis**

Nominé au Prix des Nouveaux Talents du Cinéma

■ **Productores de España**

Prix José María Forqué

III. DECOUPAGES *Flores de Otro Mundo*

1	16''	Autocar	Un autocar traverse une plaine agreste et déserte. Nous y voyons à l'intérieur seulement des femmes, d'âge différent et de diverses conditions. Il y a un groupe de Dominicaines parmi lesquelles se trouve Patricia qui n'a pas vu ses enfants depuis un an. Il est à remarquer aussi la présence de Marirrosi, de Bilbao. Une passagère raconte une blague assez verte au sujet d'une consultation chez le gynécologue. Le générique du film se superpose à cette scène.
2	2' 44''	Village de Santa Eulalia	La destination est un petit village où elles sont reçues par les villageois et la fanfare municipale avec, à sa tête, Alfonso, l'organisateur du voyage. Applaudies par tous, elles sont conduites vers une grande salle où les hommes célibataires les attendent. Les uns et les unes montrent une timidité adolescente. Le Maire fait un petit discours dans lequel il explique que l'objet de la fête est qu'hommes et femmes se rencontrent dans le milieu rural.
3	7'4''	Place du village	C'est l'après-midi, il y a une fête sans trop de monde. Carmelo parle avec Damián. Il lui explique des choses sur les femmes espagnoles et étrangères comme un homme qui a vécu et qui désire et sait trouver des aventures faciles. Carmelo raconte à Damián qu'à La Havane il a une maîtresse cubaine et que, lors de son prochain voyage, il la ramènera au village.
4	8' 37''	Place du village	Le soir, il y a plus de familiarité entre les villageois et les femmes. Entre regards et sourires se produit le premier contact entre Marirrosi et Alfonso lorsqu'ils sont en train de danser. Damián, timide, ne s'intègre pas, mais il coïncide avec Patricia qui fuit un homme qui la harcelait. Ils s'assoient tous les deux et commencent à discuter et dire clairement quelles sont leurs intentions. Patricia veut faire venir ses enfants avec elle, et Damián reconnaît que le village est un endroit agréable mais ennuyeux. Pendant leur discussion ils sont attentivement observés par Gregoria, la mère de Damián. Les feux d'artifice attirent l'attention de tout le monde.
5	12' 44''	Le village, maison de Damián et maison où sont logées les Dominicaines	Au petit matin, la place du village est restée presque vide. Damián revient tout seul à la maison où sa mère l'attend avec la lumière allumée. Pendant ce temps, Patricia parle avec sa tante Lorna et ses amies sud-américaines dans une petite chambre où elles dorment très serrées toutes les quatre, les unes contre les autres. Patricia leur raconte sa joie d'avoir connu Damián mais sa tante, Lorna, un peu pessimiste, lui rappelle un certain Fran et Patricia devient triste.

6	14' 30''	Le village et la maison de Damián	Des mois sont passés, Patricia a récupéré ses enfants et c'est l'heure du repas. Sa fille, Janay, est en train d'observer avec émerveillement un troupeau de brebis. Il y a une petite altercation entre Gregoria et Patricia sur la manière de cuisiner les haricots. Par le biais de détails infimes, la mère revendique son espace d'influence au sein de la famille et Damián perçoit cette tension. Le repas se déroule dans une atmosphère sérieuse et relativement silencieuse.
7	17' 11''	Place et bar d'Aurora	Au bar, Alfonso fixe un rendez-vous par téléphone avec Marirrosi. Les autres villageois présents sont très jaloux. Carmelo arrive avec sa fiancée cubaine, Milady, et les villageois présents demeurent ébahis par son physique très attirant. Aurora, la propriétaire du bar, parle aux hommes qui se trouvent là et les avertit des intentions peu honnêtes de Milady et en général de toutes les immigrantes en incluant aussi Patricia.
8	20' 10''	Maison de Carmelo	Carmelo essaye d'impressionner Milady avec le luxe de sa maison et l'amène rapidement au lit. Elle fait semblant de lui résister, le pousse et se laisse poursuivre jusqu'à la chambre à coucher. Carmelo tente de la dominer au lit mais, elle, très experte, lui provoque un orgasme rapide et s'en va.
9	22' 19''	Le champ	Patricia essaye de guider les vaches vers la ferme mais sans succès. Milady apparaît, se présente et lui montre comment stimuler les bêtes.
10	23' 50''	Pépinière d'Alfonso	Pendant les tâches quotidiennes d'Alfonso, on assiste à la lecture d'une lettre de Marirrosi qui dit combien il lui manque et qu'elle le verra à nouveau cette fin de semaine.
11	24' 39''	Voiture de Patricia	Milady et Patricia vont en voiture à un village proche. Le froid rappelle à Milady un fiancé italien, Enrico. Patricia lui raconte qu'il est difficile d'obtenir le permis de conduire. Milady prend une photo des deux.
12	25' 44''	Boutique	Milady prend plus de photos. Patricia lui raconte ses mésaventures avec la mère de Damián.
13	26' 45''	A l'extérieur du collège	Patricia rencontre Fran qui était son mari auparavant. Il essaye d'être flatteur mais elle ne se laisse pas enjôler.
14	28' 09''	Maison de Damián	Patricia coiffe Milady et lui fait de la manucure. Milady lui parle de la proposition de mariage faite par Carmelo et Patricia décrit ses péripéties à Madrid lorsqu'elle cherchait un travail pour obtenir une carte de séjour. Milady offre des cigares Havane à Patricia pour qu'elle les donne à Fran.

15	30' 47''	Chambre à coucher	Damián et Patricia essaient de faire l'amour mais le grincement du lit effraye Damián et finalement il y renonce. Dans la chambre mitoyenne, Gregoria entend tout. Patricia prend cette situation avec humour.
16	32' 36''	Pépinière d'Alfonso	Marirrosi rend visite à Alfonso dans la pépinière. Marirrosi lui apporte des objets pour sa maison, mais cela n'intéresse pas Alfonso car il est pressé de lui montrer des orchidées africaines qu'il a plantées. Il commence à glisser sa main sous la jupe de Marirrosi et ils finiront par faire l'amour à même le sol.
17	34' 51''	Bar d'Aurora	Milady aide comme serveuse dans le bar d'Aurora, mais elle s'ennuie énormément.
18	36' 46''	Bar d'Aurora	Le soir, le match de football ennue encore plus Milady. Elle retrouve en cachette Óscar dans la cour pour fumer un joint. Trois individus rentrent au bar, des connaissances d'Óscar. Ils provoquent une altercation avec Carmelo en parlant grossièrement des femmes « nègres ». Une bagarre est sur le point d'éclater mais les trois individus s'en vont et Carmelo, fâché, ordonne à Milady de rentrer à la maison avec lui et qu'elle oublie le travail de serveuse au bar.
19	40' 08''	Maison de Damián	Gregoria attend que reviennent Damián, Patricia et les enfants. Patricia essaye d'être aimable avec Gregoria, mais celle-ci se montre renfrognée.
20	41' 01''	Toit	Du haut de l'échafaudage, Óscar contemple les toits des maisons du village. Carmelo monte à son tour, de mauvaise humeur, et lui parle durement.
21	41' 41''	Maison de Carmelo	Milady parle au téléphone avec ses parents. Elle leur ment en leur disant qu'elle va bien et que le village est joli. Ils lui signalent qu'Enrico l'a appelée et elle se sent joyeuse. Elle est avec Janay, elle lui montre des photos et lui parle d'Enrico, comme si c'était un secret.
22	44' 06''	Route	Milady passe devant la pépinière de Carmelo. Sur la route un camion s'arrête. Milady parle avec le chauffeur avec son ton provocateur habituel et accepte son invitation de l'accompagner à Valence.
23	46' 04''	Pépinière d'Alfonso	Pendant qu'Alfonso lit une lettre pessimiste de Marirrosi, Carmelo, préoccupé, regarde la route par où est partie Milady.
24	46' 59''	Discothèque	Milady danse sans retenue.

25	47' 43''	Cuisine de Damián	Damián dîne avec les enfants ; il se montre complice avec le benjamin. Gregoria se plaint de Milady et annonce qu'elle ne veut plus la voir à la maison.
26	48' 34''	Chambre à coucher	En allant se coucher, Damián demande à Patricia que ce soit elle qui rende visite à Milady pour ne pas déranger sa mère. Patricia lui demande si elle lui plaît et elle arrive à ce que Damián exprime ses sentiments pour elle.
27	50' 37''	Bar d'Aurora	Dans le bar, seul des hommes sont en train de voir un film pornographique. Alfonso parle à voix basse au téléphone. Carmelo arrive au bar et se rapproche de Carmelo mais ils sont incapables de maintenir une conversation en raison du bruit.
28	51'41''	Route et pépinière d'Alfonso	Óscar récupère avec sa mobylette Milady, qui vient de revenir de Valence. Il l'amène à la pépinière où se trouve Carmelo, qui, en la voyant, l'agresse brutalement. Il fait de même avec Óscar quand celui-ci essaie de la défendre. Alfonso s'interpose et force Carmelo à quitter les lieux.
29	54' 17''	Pépinière d'Alfonso	Alfonso aide Milady à soigner une blessure sur sa pommette. Elle, en larmes, se regarde dans un miroir.
30	54' 50''	Maison de Damián	Les amies dominicaines rendent visite à Patricia. Elles s'apprêtent à préparer le repas dans la cuisine et Damián entre et dépose deux poulets. La tante de Patricia s'est rendu compte de la bonne relation entre Damián et sa nièce.
31	56' 26''	Cuisine de Damián	Gregoria apparaît subitement et parle froidement à Patricia en lui demandant qu'elle avertisse quand il y a de la visite. Une fois Gregoria partie, Patricia affirme qu'elle accueillera toujours ses amies.
32	57' 37''	Maison de Carmelo	Pendant que Milady parle au téléphone avec Enrico, Carmelo arrive à la maison et il est sur le point de la prendre en flagrant délit mais, Janay intervient en le distrayant tout en avertissant Milady. Carmelo se plaint alors de ce qu'elle peut dépenser au téléphone.
33	59' 44''	Cuisine de Carmelo	Milady prépare le repas pendant qu'elle écoute un pasodoble. Carmelo, tout fier, danse avec elle tout en lui suggérant qu'ils devraient avoir des enfants. Milady se tait.
34	1h 57''	Cuisine de Damián	Dans la maison de Damián, la famille et les Dominicaines mangent dans la cuisine, serrées autour de la table et en silence. Le téléphone portable de l'une d'elles sonne et elle répond en parlant à haute voix.

35	1h 2' 01''	Toit et rues de Santa Eulalia	Óscar travaille avec Carmelo sur un toit. Quand il voit Milady, il se dépêche de descendre et la croise. Il lui demande comment elle va et ose lui dire qu'elle lui plaît. Elle rigole, enchantée par cette déclaration.
36	1h 3' 36''	Cour de la maison de Damián	Patricia et ses amies sont en train de parler et, à ce moment, Milady arrive. Elles se présentent et la tante de Patricia lui pose la question au sujet de la blessure qu'elle a à sa pommette. La Cubaine ment en disant qu'elle s'est blessée avec la porte d'une armoire.
37	1h 4' 40''	Route	Les femmes se promènent. Milady parle avec les deux plus jeunes de son erreur d'être venue en Espagne, d'être avec un homme qu'elle n'aime pas et la difficulté qu'elle trouve maintenant à partir. Patricia vante les qualités de Damián devant sa tante et celle-ci lui signale que Fran veut plus d'argent.
38a	1h 6' 00''	Extérieur de la maison de Damián	Epiées par Gregoria, la tante et les amies de Patricia lui disent au revoir ainsi qu'à Milady. Patricia donne à sa tante une enveloppe avec de l'argent. La voiture s'en va, Milady et Patricia restent seules. La première s'en va à son tour et s'éloigne.
38b	1h 7' 25''	Maison de Damián	Gregoria ordonne à Damián de ne plus accepter les femmes dominicaines dans la maison. Patricia s'oppose à Gregoria et se plaint de son agressivité. L'apparition de Janay atténue la colère de Patricia, qui, par la suite, essaie d'être conciliante. Damián intervient et pose un ultimatum à sa mère en la menaçant de quitter la maison et d'aller vivre dans l'autre maison avec sa famille.
39	1h 9' 29''	Village abandonné	Alfonso et Marirrosi se promènent à travers un village inhabité. Leurs avis divergent sur la vie au village. Quand elle lui propose de venir un jour à Bilbao, il refuse en prétextant qu'il a une assemblée de copropriétaires. Pendant qu'il lui explique l'ordre du jour il l'embrasse et ils finissent par faire l'amour.
40	1h 11' 49''	Cimetière	Gregoria nettoie la tombe de son mari devant Patricia. Au détour d'une brève conversation, elles découvrent toutes les deux qu'elles ont eu la chance d'avoir des maris qui s'occupent bien d'elles. Quand Patricia sort du cimetière Fran l'attend.
41	1h 13' 18''	Cafétéria	Fran essaie de faire chanter Patricia, en la menaçant de parler avec Damián. Patricia n'accepte pas le chantage et lui reproche son manque de dignité.

42	1h 15' 00''	Champ	Damián a pris Janay avec lui sur le tracteur. Patricia s'approche d'eux et parle avec Damián. Elle lui explique qu'elle a falsifié les documents du divorce avec Fran. Damián le prend mal, l'accuse d'avoir menti, la soupçonne d'avoir travaillé comme prostituée à Madrid et pense que, dès qu'elle aura la carte de séjour, elle l'abandonnera. Patricia tente de le convaincre du contraire bien qu'elle admette que la raison du mariage était la conséquence des difficultés pour obtenir la carte de séjour. Damián, humilié, lui dit de s'en aller avec Fran. Il fait descendre Janay du tracteur en la poussant et la petite fille s'en va en courant. Damián reste tout seul sur le tracteur, triste et pensif.
43	1h 19' 38''	Maison de Carmelo	Milady ramasse des photos et les range dans un sac de voyage.
44	1h 20' 8''	Route	Óscar récupère Milady et commence à faire des projets avec enthousiasme. Mais, ceux-ci ne plaisent pas du tout à Milady.
45	1h 21' 51''	Chambre d'hôtel	Milady s'habille, laisse un petit mot et s'en va discrètement pendant qu'Óscar se douche.
46	1h 22' 38''	Intérieur et extérieur de la maison de Damián	Patricia termine de préparer les valises et se dispose à partir avec ses enfants et sa tante dans la voiture de celle-ci. Gregoria incite Damián à ne pas les laisser partir. Il sort de la maison et, face à la voiture, sans dire un mot, ressort les bagages du coffre de la voiture. Patricia en pleure de joie.
47	1h 26' 05''	Place du village	L'hiver est arrivé. Au milieu d'une chute de neige, Janay, son frère ainsi que d'autres enfants s'amuse dehors.
48	1h 26' 29''	Bar d'Aurora	Aurora et sa famille se réunissent autour d'un repas avec Alfonso et Marirrosi ainsi que leur sœur, Olvido, pour fêter Noël. Le sujet de Milady sort dans la conversation et Aurora informe Marirrosi qu'elle a laissé aussi tomber Óscar. Olvido demande à Alfonso et à Marirrosi quand ils pensent se marier. Alfonso insiste sur ce sujet avec humour mais Marirrosi, incommodée, évite de répondre.
49	1h 28' 13''	Maison de Damián	La famille de Damián fête Noël et Gregoria est heureuse, entourée de ses petits-enfants y compris les enfants de Patricia.
50	1h 28' 47''	Maison de Carmelo	Carmelo dîne tout seul, déprimé, avec, comme fond sonore, le message de Noël du Roi Juan Carlos.

51	1h 29' 25"	Extérieur du bar d'Aurora	Marirrosi dit au revoir affectueusement à Olvido et monte dans la fourgonnette d'Alfonso. Olvido commente à Aurora qu'elle ne voit pas Marirrosi rester au village.
52	1h 30' 08"	Gare d'autocars	Alfonso y Marirrosi se disputent pour savoir qui doit rendre visite à l'autre pour la Saint Sylvestre. Alfonso lui demande de rester vivre au village mais, Marirrosi a peur de voir sa vie dépendre de la sienne. Elle lui dit au revoir mais cela ressemble à un adieu.
53	1h 32' 42"	Bar d'Aurora	Pendant que les hommes préparent une nouvelle fête des célibataires en regardant des lettres et des photos de femmes, Alfonso lit une lettre de Marirrosi dans laquelle elle met fin à leur relation. Face aux plaintes d'un villageois par rapport à l'argent, Alfonso leur recommande d'être généreux et propres pour établir des relations avec les femmes.
54	1h 34' 44"	Eglise du village	Janay fait sa première communion, contemplée par sa mère, heureuse ainsi que le reste de la famille.
55	1h 35' 36"	Extérieur de l'église	La tante Lorna prend une photo de la famille. Les femmes entourent Damián, Patricia est enceinte et Gregoria souriante.
56	1h 36' 03"	alentours du village	Un autocar avec des invités pour une nouvelle fête des célibataires arrive au village et il est accueilli par les enfants. On entend les applaudissements des villageois et la musique de la fanfare.

IV. PHOTOGRAMMES *Flores de Otro Mundo*



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



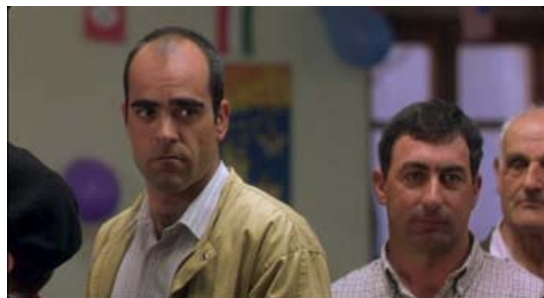
Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



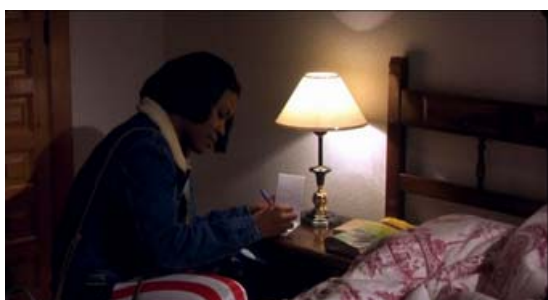
Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.



Flores de otro mundo, ©1999, La Iguana S.L.

ANNEXE 4 – TE DOY MIS OJOS

- I. **AFFICHE *Te doy mis ojos***
- II. **FICHE TECHNIQUE *Te doy mis ojos***
- III. **DECOUPAGES *Te doy mis ojos***
- IV. **PHOTOGRAMMES *Te doy mis ojos***

■ Annexe 4. TE DOY MIS OJOS

I. AFFICHE *Te doy mis ojos*



Copyright © 2003 Alta Films

II. FICHE TECHNIQUE *Te doy mis ojos*

Année :	2003
Réalisation :	Icíar Bollaín
Scénario :	Icíar Bollaín, Alicia Luna
Pays :	Espagne
Production :	La Iguana S.L., Alta Producción
Directeur de production :	Pizca Gutiérrez
Producteur associé :	Enrique González Macho
Producteur exécutif :	Santiago García de Leániz
Directeur artistique :	Víctor Molero
Image :	Carles Gusi (A.E.C.)
Effets spéciaux :	Pau Costa
Décors :	Josune Lasa
Habilleur :	Estíbaliz Markiegi
Maquilleuse :	Ana Ribacoba
Coiffeur :	Paco Rodríguez
Son :	Eva Valiño
Montage son :	Pelayo Gutiérrez
Montage :	Angel Hernández Zoido
Mixage son :	Alfonso Pino
Musique :	Alberto Iglesias

Distribution

Pilar :	Laia Marull
Antonio :	Luis Tosar
Ana :	Candela Peña
Aurora :	Rosa María Sardá
Rosa :	Kiti Manver
Thérapeute :	Sergi Calleja
Lola :	Elisabet Gelabert
Juan :	Nicolás Fernández Luna
John :	Dave Mooney
Raquel :	Chus Gutiérrez
Carmen :	Elena Irureta

Synopsis

Par une nuit d'hiver, une jeune femme terrorisée, Pilar, s'enfuit de chez elle en emmenant son fils pour se réfugier chez sa sœur Ana. Antonio, son mari, vient la chercher, veut la ramener à la maison, lui promet de changer, de ne plus être violent. Rien n'y fait, Pilar a pris sa décision. Il va alors tenter de la reconquérir et de maîtriser ses accès de colère qui inmanquablement débouchent sur de la violence physique. Thérapie de groupe, retour sur soi, Antonio veut guérir. Pilar, devant les progrès d'Antonio, décide de retourner vivre dans le foyer conjugal. Antonio essaie de manifester un intérêt à l'égard de la nouvelle passion de sa femme, l'Art, et lui offre un ouvrage sur les classiques de la peinture. Ce répit est de courte durée car Antonio détruit la chose la plus précieuse pour sa femme : le regard. Les amies de Pilar viennent l'aider à prendre ses affaires et à disparaître de la vie d'Antonio. Ainsi, Pilar va trouver loin de son époux un nouveau sens à sa vie.

PRIX - 2003

■ Prix Goya Académie du Cinéma Espagnol

- ▶ Prix du Meilleur film
- ▶ Prix du meilleur réalisateur : Icíar Bollaín
- ▶ Prix du Meilleur Scénario original : Icíar Bollaín y Alicia Luna
- ▶ Prix d'interprétation féminine : Laia Marull
- ▶ Prix d'interprétation masculine : Luis Tosar
- ▶ Prix d'interprétation féminine second rôle : Candela Peña
- ▶ Prix du Meilleur son: Eva Valiño, Pelayo Gutiérrez et Alfonso Pino

■ Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Espagne

- ▶ Prix d'interprétation féminine (Concha de Plata) : Laia Marull
- ▶ Prix d'interprétation masculine (Concha de Plata) : Luis Tosar

■ Prix "ONDAS" Cadena Ser Radio, Espagne

Prix du Meilleur Film Espagnol 2003

■ Prix "Protagonistes" Onda Cero Radio, Espagne

- ▶ Prix d'interprétation féminine : Laia Marull
- ▶ Prix d'interprétation masculine : Luis Tosar

- **Prix Sant Jordi R.N.E. de Cinematographie**
 - ▶ Prix du Public du Meilleur film Espagnol de 2003
 - ▶ Prix d'interprétation féminine : Laia Marull

- **Prix Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC)**
 - ▶ Prix du Meilleur film
 - ▶ Prix du meilleur réalisateur : Icíar Bollaín
 - ▶ Prix du Meilleur Scénario original : Icíar Bollaín y Alicia Luna
 - ▶ Prix d'interprétation féminine : Laia Marull
 - ▶ Prix d'interprétation masculine : Luis Tosar
 - ▶ Prix de la Meilleure Musique Originale

- **Prix des Producteurs d'Espagne (F.A.P.A.E.)**
 - ▶ Prix du Meilleur Film Espagnol 2003

- **Prix "Fotogramas de Plata"**
 - ▶ Prix de la Critique pour le Meilleur Film Espagnol 2003
 - ▶ Prix des lecteurs Meilleure interprétation féminine: Laia Marull
 - ▶ Prix des lecteurs Meilleure interprétation masculine: Luis Tosar

- **Prix A.D.I.R.C.E (Asociación de Directores de Cine de España)**
 - ▶ Prix Juan Antonio Bardem de la Meilleure Réalisation : Icíar Bollaín
 - ▶ Prix d'interprétation féminine : Laia Marull

- **VI Prix "Tirant" Diario Levante**

Prix du Meilleur Film Espagnol

- **Prix des Lecteurs "El País de Las Tentaciones"**
 - ▶ Prix du Meilleur Film Espagnol
 - ▶ Prix d'interprétation féminine : Laia Marull
 - ▶ Prix d'interprétation masculine : Luis Tosar

- **Prix Nationaux "Cien de Cine":**
 - ▶ Prix du Meilleur Film
 - ▶ Prix d'interprétation féminine (ex aequo): Laia Marull et Candela Peña
 - ▶ Prix d'interprétation masculine : Luis Tosar

PRIX : 2004

■ Prix Union des Acteurs de Madrid

- ▶ Prix d'interprétation féminine : Laia Marull
- ▶ Prix d'interprétation masculine : Luis Tosar
- ▶ Prix d'interprétation féminine second rôle : Candela Peña

■ Cartelera Turia

- ▶ Prix du Meilleur Film Espagnol
- ▶ Prix d'interprétation féminine : Laia Marull
- ▶ Prix d'interprétation masculine : Luis Tosar

■ Prix La Navaja de Buñuel, Version Espagnole, TVE

Prix du Public du Meilleur film Espagnol de 2003

■ Area de la Mujer, Gijón, Espagne

XI Premiu Pasionaria

■ Prix Olid Meliá, Valladolid, Espagne

Meilleur Film Espagnol

■ Observatoire contre la Violence Conjugale et de Genre

Prix annuel au meilleur travail pour l'éradication de la violence conjugale et de genre

■ Semaine de Cinéma et de l'Image "Fuentes Del Ebro" 2004

Prix Valeurs Humaines "José Couto - José A. Parrado"

PRIX ET FESTIVALS ETRANGERS : 2004

■ 1ère Rencontre Internationale de Scénaristes Européens

Grand Prix Européen du Scénario: Icíar Bollaín y Alicia Luna

■ XXVI Festival International de Films de Femmes de Créteil, France

- ▶ Grand Prix du Jury
- ▶ Prix du Public : Meilleur Film

■ XVIII Festival Internacional de Cine de Guadalajara, Mexique

- ▶ Prix du Meilleur Long Métrage Ibéro américain
- ▶ Prix FIPRESCI de la Critique
- ▶ Prix du Public : Meilleur Film Ibéro américain

■ **XIV Festival du Cinéma Espagnol à Nantes, France**

- ▶ Prix du Public
- ▶ Prix d'interprétation féminine : Laia Marull

■ **Festival International du Film à Seattle, Etats-Unis**

Prix d'interprétation masculine : Luis Tosar

■ **Muestra de Cine Internacional de Santo Domingo, Santo Domingo**

- ▶ Prix du Meilleur Film
- ▶ Prix d'interprétation féminine : Laia Marull

■ **Festival International du Film de Copenhague, Danemark**

Prix d'interprétation masculine "Golden Swan" : Luis Tosar

■ **Festival International du Film de Palic, Serbie & Montenegro**

"Silver Tower" du Meilleur Film

PRIX ET FESTIVALS ETRANGERS : 2005

■ **14ème Festival International du Cinéma du Paraguay**

Prix Panambí Section la Femme au Cinéma

■ **Awards du Film Européen**

- ▶ Award du Public du Meilleur Réalisateur Européen : Icíar Bollaín
- ▶ Award du Public pour la Meilleure Actrice Européenne : Laia Marull
- ▶ Award du Film Européen pour le meilleur Compositeur : Alberto Iglesias

■ **Association de la Critique Argentine**

Nominé Meilleur Film Etranger en Langue Espagnole

■ **Bodil Awards de Copenhague, Danemark**

Nominé Meilleur Film non Américain (Bedste ikke-amerikanske film)

III. DECOUPAGES *Te doy mis ojos*

1	0' 19''	Maison de Pilar. Ville de Toledo	De nuit, Pilar ramasse quelques vêtements, réveille son fils Juan et ils sortent hâtivement de leur maison. Ils prennent l'autobus pour aller chez sa sœur Ana. Sur cette scène se superpose le générique du film.
2	3' 19''	Aux alentours du fleuve	Pilar se promène avec Ana. Celle-ci lui propose de rester à la maison et lui annonce son mariage avec son fiancé écossais, John.
3	4' 08''	Maison de Pilar	Ana va à la maison de Pilar pour récupérer des affaires pour sa sœur et son neveu Juan. Elle découvre des débris Dans la cuisine et des certificats médicaux des urgences de sa sœur dans sa chambre à coucher. Apparaît Antonio, le mari de Pilar qui se fâche en la voyant chez lui et lui ordonne de s'en aller.
4	6' 27''	Maison d'Ana	Pilar parle à son fils de la possibilité de rester quelques jours chez Ana. Face à la demande de Juan de vouloir voir son père, Pilar sort de la maison.
5	7' 44''	Extérieur maison d'Ana	Pilar se dirige vers une cabine téléphonique pour laisser un message à Antonio mais la nervosité l'en empêche. Antonio guette dans la rue, à proximité du portail de l'appartement d'Ana, et il est sur le point de rattraper Pilar mais, celle-ci arrive à se réfugier dans le portail. De l'extérieur, depuis une petite lucarne de la porte, il essaie de la convaincre de différentes manières pour qu'elle revienne avec lui. Il échoue dans ses différentes tentatives car elle est très effrayée.
6	11' 15''	Cimetière	Ana, Pilar, leur mère, et Juan vont au cimetière visiter la tombe de leur père accompagnés de John. Pendant que la mère essaie de parler d'enterrement à John, Ana et Pilar s'éloignent et Ana offre son aide à Pilar pour qu'elle prenne ses distances par rapport à Antonio mais Pilar n'est pas très convaincue de le vouloir.
7	13' 40''	Musée de Santo Tomé	Pilar va à l'église-musée où travaille sa sœur comme restauratrice. Elle discute avec la responsable, Rosa, qui lui propose un travail.
8	15' 26''	Extérieur maison de Pilar	Antonio joue au ballon avec son fils Juan et lui pose des questions au sujet de sa mère. Il apprend donc, par son fils, qu'elle a commencé à travailler.

9	16' 47''	Musée de Santo Tomé	Pilar travaille au musée comme chargée du guichet pour les entrées et la vente de livres et de cartes postales. Lola, qui est agent de sécurité, est une de ses collègues de travail. Pilar finit par montrer une véritable fascination pour l'art.
10	17' 46''	Magasin d'appareils électroménager	Antonio travaille comme vendeur d'appareils électroménager. Son frère, qui travaille aussi dans le magasin, le traite avec peu de considération.
11	18' 09''	Extérieur musée de Santo Tomé	À midi, Lola remet à Pilar une fleur laissée pour elle par un admirateur. Elles se réunissent avec Rosa et des amies qui travaillent dans d'autres musées et vont déjeuner ensemble.
12	19' 09''	Maison d'Ana	La mère apporte la robe de mariée de Pilar à Ana. Ana refuse de la porter pour son mariage. Après les conseils prodigués par la mère à Pilar pour qu'elle revienne avec Antonio, la mère et sa fille Ana se disputent au sujet de la décision que doit prendre Pilar. Celle-ci, mise sous pression par sa mère et sa sœur, au bord d'une crise de nerfs, finit par jeter la robe de mariée par la terrasse.
13	21' 43''	Cabinet du psychologue	Antonio participe à une séance de thérapie de groupe où surgissent les typiques arguments misogynes des hommes maltraitants. Le témoignage de Julián, qui a été sur le point de tuer sa femme, impressionne tout le monde.
14	24' 26''	Musée de Santo Tomé	Antonio dépose un cadeau à Pilar, par l'intermédiaire de Lola, incluant un petit mot lui demandant de revenir à la maison. Lola, en sachant que l'admirateur secret de Pilar est en réalité son mari, est surprise et elle est ravie pour Pilar.
15	26' 04''	Bar	Pilar et ses collègues de travail parlent des hommes pendant le déjeuner et en particulier du fiancé d'Ana. Antonio apparaît à l'extérieur du café.
16	27' 17''	Cabinet du psychologue	Pendant la deuxième séance de thérapie de groupe, le sujet porte sur la colère et que faire pour éviter une situation violente. Face à l'exercice que leur demande le psychologue, les hommes se comportent comme des enfants à l'école.

17	29' 18''	Maison de la mère de Pilar et d'Ana	L'anniversaire de Juan est fêté chez la mère de Pilar et Ana. Antonio se présente à la fête provoquant l'irritation d'Ana et la nervosité de Pilar. Pilar joue la coquette avec subtilité avec Antonio en échangeant des regards et provoquant un rapprochement. Quand Antonio s'en va, dérangé par le fait que le cadeau de John plaise plus que le sien à Juan, Pilar le suit et lui parle dans les escaliers.
18	32' 55''	Cuisine de la mère de Pilar et d'Ana	Pilar décrit à Ana comment Antonio l'a demandé en mariage en incluant le détail romantique de l'offrande mutuelle de différentes parties de leur corps. Antonio lui avait offert ses mains.
19	34' 32''	Cabinet du psychologue	Dans une consultation privée avec le psychologue, Antonio a du mal à exprimer ce qu'il ressent pour Pilar. Il pense à quelque chose qui lui plaît d'elle et signale le doux bruit qui accompagne Pilar lorsqu'elle se déplace.
20	36' 19''	Les alentours du fleuve	Pilar et Antonio se fixent rendez-vous furtivement. Antonio lui explique ses progrès avec la thérapie et lui demande d'être à ses côtés, lui jurant qu'il va changer. Il lui montre un petit cahier avec des pages de différentes couleurs où il consigne ses émotions et tous les deux expriment leur révolte vis-à-vis de la famille, du travail, le désir d'un changement dans leur vie, en criant très fort face au pont de la ville.
21	40' 14''	Maison d'Ana	Quand Pilar arrive à la maison de sa sœur, Ana et John sont en train de préparer la liste des invités pour leur mariage, incluant « l'accompagnateur secret » de Pilar. Ana et John se disputent au sujet de la liste des cadeaux de mariage et c'est l'avis d'Ana qui s'impose.
22	41' 16''	Extérieur musée de Santo Tomé	Le midi, Pilar n'accompagne pas ses collègues à déjeuner en évoquant une fausse excuse et retrouve Antonio qui la convainc d'aller à la maison de sa sœur Ana.
23	42' 20''	Chambre à coucher chez Ana	Antonio et Pilar font l'amour. Pilar, dans ses moments d'excitation maximum « offre » son corps à Antonio. Une fois l'acte consommé, Antonio se montre plus vulgaire et moins affectueux. Il insiste sur le fait qu'ils doivent vivre à nouveau ensemble alors qu'elle souhaite partir avant qu'Ana ne revienne. La scène est envahie par la voix du Maire...

24	46' 30''	Salle de la Mairie	...qui officie la cérémonie de mariage entre Ana et John et rappelle les obligations des conjoints. La tenue des mariés attire l'attention par son côté bisexuel, Ana en pantalon et John en jupe écossaise. Antonio apparaît au milieu de la cérémonie et s'assoit à côté de Pilar, de son fils et de sa belle-mère.
25	47' 37''	Terrasse d'un restaurant (fête de mariage)	Au bal de la cérémonie de mariage, les jupes écossaises se mélangent avec les pantalons et Pilar s'amuse avec son fils, observés par Antonio. Pilar s'approche d'Ana et celle-ci lui reproche d'avoir amené Antonio. Pilar lui annonce qu'elle retourne vivre avec lui et les deux sœurs se disputent avec véhémence. Pilar se plaint qu'Ana ose émettre une opinion sur sa vie après avoir esquivé dans le passé les problèmes familiaux et réclame son indépendance et le droit de décider de sa vie. Elle s'en va avec Antonio et leur fils, suivis du regard par Ana, qui est en pleurs, et par Rosa.
26	51'30''	Cabinet du psychologue	Deux hommes sont incapables de jouer une simple scène ménagère quotidienne : l'arrivée du mari à la maison le soir. Les autres hommes présents éclatent de rire.
27	53' 14''	Maison de Rosa	Pilar est invitée à déjeuner avec Rosa et Lola. Celles-ci expliquent à Pilar un projet de travail qui consiste à créer une petite entreprise de visites guidées.
28	54' 44''	Maison de Pilar	Pilar explique à son fils le tableau de peinture d' <i>Orphée</i> et d' <i>Eurydice</i> . Antonio arrive à la maison et propose à Pilar d'aller à la campagne ce week-end pour aider son frère. Pilar raconte à Antonio qu'elle souhaite suivre une formation sur l'art et lui montre un tableau qu'elle devra décrire. Antonio, épuisé, l'écoute à peine et va se coucher.
29	57' 16''	Maison en construction	Antonio participe à la construction de la résidence secondaire de son frère avec un ami pendant que les épouses préparent le repas. Pendant la pause du repas, le frère humilie Antonio devant tout le monde en se moquant de ses opinions.
30	58' 39''	Voiture d'Antonio	Après avoir été humilié par son frère, Antonio ressent un excès de colère. Pilar est incapable de le calmer et sa faiblesse offusque de plus en plus Antonio. L'enfant qui était en train de dormir se réveille et se blottit contre sa mère.
31	1h 31''	Extérieur du musée et autobus	Le midi, Pilar se dépêche de prendre l'autobus pour rentrer à la maison.

32	1h 51''	Maison de Pilar	Le soir, pendant que Pilar aide Juan à faire ses devoirs, Antonio arrive à la maison avec un cadeau pour Juan et un livre d'art pour Pilar cherchant ainsi la réconciliation. Avec ses caresses, il excite Pilar.
33	1h 3' 20''	Bar	Pilar et ses collègues vont déjeuner et Lola raconte une dispute qu'elle a eue avec son fiancé, el Chato. Alors qu'elles sont assises au bar en train de débattre sur les relations avec les hommes, el Chato fait une apparition. Celui-ci appelle Lola qui ne souhaite pas lui parler mais, ses amies l'incitent à aller le voir. Ils se réconcilient, avec comme fond la voix des amies qui simulent la conversation entre Lola et el Chato.
34	1h 5' 29''	Maison de Pilar	Lorsque Pilar rentre du travail le soir, Antonio lui reproche d'avoir éteint son portable. Elle s'en excuse mais lui se fâche et s'énerve de plus en plus presque au point de la frapper. La panique de Pilar le surprend et il se retient.
35	1h 7' 06''	Cabinet du psychologue	Antonio consulte le psychologue et celui-ci lui demande qu'il consigne les sentiments négatifs ressentis sur un journal, surtout quand il n'arrive pas à localiser Pilar. Il affiche sa peur de la voir partir avec un autre et parle de son désir de savoir à tout moment ce qu'elle fait et ce qu'elle pense. Le psychologue essaie d'analyser ces excès de paranoïa avec des arguments rationnels.
36	1h 9' 24''	Musée de Santo Tomé	Antonio va visiter le musée et assiste à une des explications d'un tableau faite par Pilar. Il s'agit de <i>Danaé</i> , dont Pilar commente les significations érotiques. Elle est attentive et en même temps admirée par le public présent. Face à l'inquiétude d'Antonio, Pilar semble s'identifier avec le personnage central du tableau.
37	1h 11' 49''	Magasin d'appareils électroménager	Pendant qu'il travaille, Antonio appelle plusieurs fois Pilar sans pouvoir la joindre. Il perd patience et casse en mille morceaux son téléphone portable en le fracassant contre un plan de travail.
38	1h 12' 57''	Cabinet du psychologue	Antonio arrive nerveux au cabinet du psychologue. Il ne comprend pas pourquoi Pilar est si différente et craint qu'elle ne rencontre un autre homme qui partage son intérêt pour l'art. De même, il reconnaît qu'il n'a rien d'intéressant à lui offrir. Le psychologue repousse rationnellement les peurs d'Antonio et lui explique que respecter, aimer et admirer sont des éléments essentiels pour maintenir l'affection d'une femme.
39	1h 15' 04''	Maison de Pilar	Le soir, quand il rentre à la maison, Antonio se met à faire "ses devoirs": écrire sur son journal tout ce qui l'inquiète. Un enchaîné montre comment il entreprend de faire cet exercice quotidien.

40	1h 16' 54''	Maison de Pilar	Un matin, Pilar trouve le journal d'Antonio par terre et le lit.
41	1h 17' 34''	Musée de Santo Tomé	Les pages du Journal d'Antonio se confondent avec un tableau abstrait que Pilar explique au musée, observée par Rosa. Lola s'approche de Rosa et lui dit qu'on leur a proposé un travail.
42	1h 18' 34''	alentours du fleuve	Pilar et Antonio se rencontrent. Elle lui explique qu'un travail lui a été offert à Madrid et propose à Antonio de partir tous et de changer de vie. Il trouve des excuses afin de justifier son refus et se fâche. Il essaie de faire peur à Pilar avec des gestes et des mots de colère mais elle reste sereine et, de plus, elle ose lire à haute voix son journal pour lui montrer que la peur le domine en ce moment. Antonio lui arrache le journal des mains, le jette dans le fleuve et s'en va.
43	1h 21' 45''	Cimetière	La mère tente de convaincre Pilar de se réconcilier avec sa sœur Ana. Pilar accuse sa mère avec mépris d'avoir supporté un mari qui lui rendait la vie impossible et tout cela pour être considérée comme une victime. Arrive Ana mais Pilar trouve une excuse et s'en va avant de lui parler.
44	1h 24' 03''	Maison de Pilar	Le soir, Pilar prépare une robe pour aller passer un entretien le lendemain à Madrid. Antonio observe, offusqué, comment elle la repasse et sort de la maison. Le lendemain matin suivant, quand Pilar est sur le point de partir, il la harcèle, déchire le livre d'art qu'il lui avait offert, crie en répétant que ce qu'elle aime c'est de s'offrir au regard des autres. Ensuite il déchire sa robe et la traîne toute nue sur le balcon. Elle, horrifiée, ne se retient plus et urine. A ce moment-là, il se calme et la laisse toute seule, effondrée et en pleurs.
45	1h 28' 36''	Commissariat de Police	Pilar veut poser plainte contre Antonio. L'agent de Police qui la reçoit essaie de prendre la plainte selon les usages habituels mais Pilar a l'impression qu'elle n'est pas comprise. Bien que l'agent de Police tente de la retenir, elle, commotionnée, s'en va.
46	1h 30' 32''	Maison de Pilar	Le dîner familial se déroule en silence. Une fois seuls, Antonio essaie de s'excuser auprès de Pilar mais elle lui réplique que cela lui est égal car elle ne l'aime plus. Ensuite Antonio menace de s'ôter la vie et se plante un tire-bouchon dans le bras. Pilar se jette sur lui pour l'en empêcher.
47	1h 33' 04''	Hôpital	Ana accompagne Pilar à l'hôpital. Une infirmière leur signale qu'Antonio va bien, qu'il est sous sédatif et qu'il passera la nuit là-bas.

48	1h 34' 01''	Maison d'Ana	Pilar et Ana arrivent à la maison de cette dernière. John dort près de Juan. Pilar projette d'abandonner Antonio, elle laisserait Juan avec Ana et envisage de compter sur l'aide économique de ses amies. Ana est désolée de n'avoir pas su l'aider. Pilar lui répond qu'elle n'était pas capable d'extérioriser son drame et qu'elle doit se retrouver.
49	1h 36' 29''	Maison de Pilar	Antonio mange tout seul. Arrivent Pilar, Rosa et Lola, pour récupérer les affaires de Pilar. Sous le regard fixe d'Antonio et en silence, Pilar prépare une valise aidée par Rosa. Pilar s'en va avec ses amies, Antonio reste seul et, à travers la fenêtre, il les voit s'éloigner.

IV. PHOTOGRAMMES *Te doy mis ojos*



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



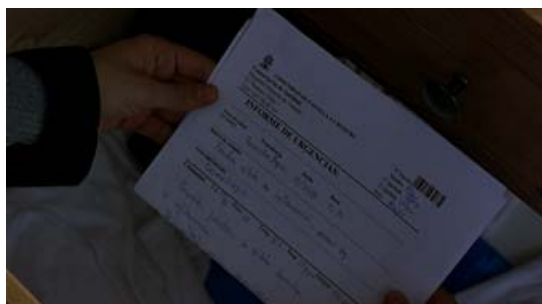
Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



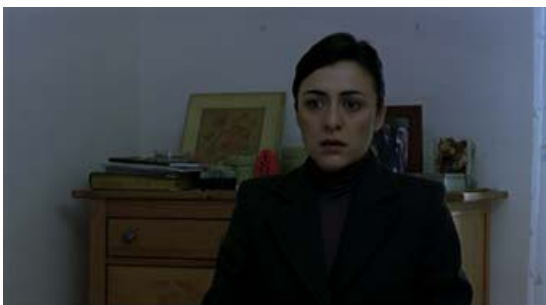
Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



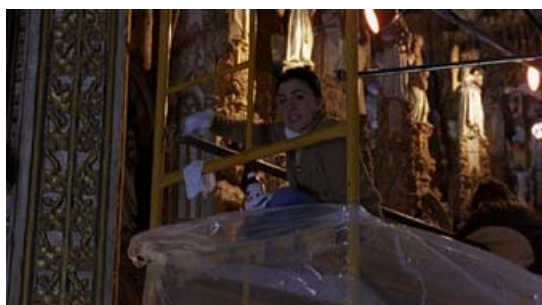
Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



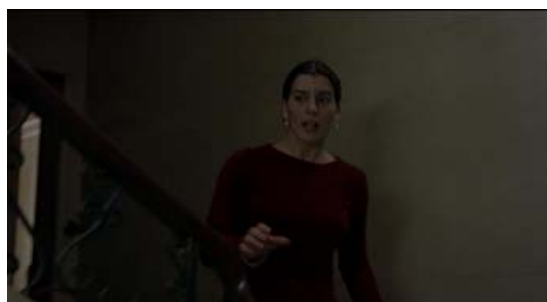
Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



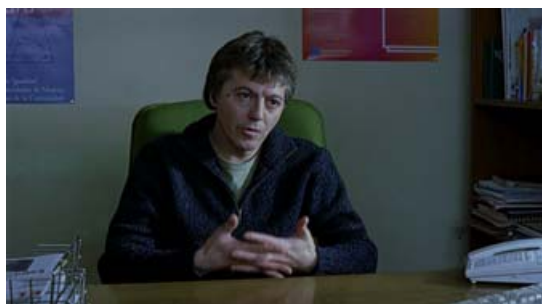
Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



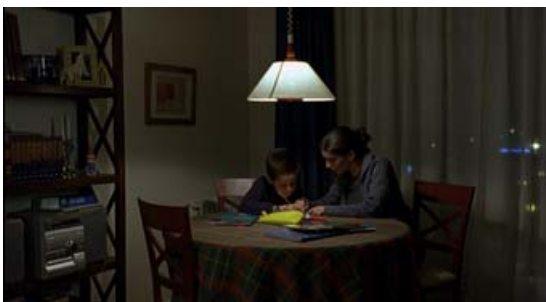
Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



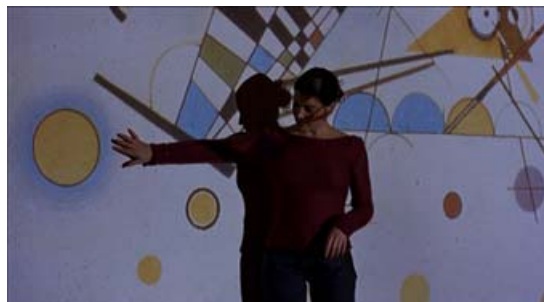
Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



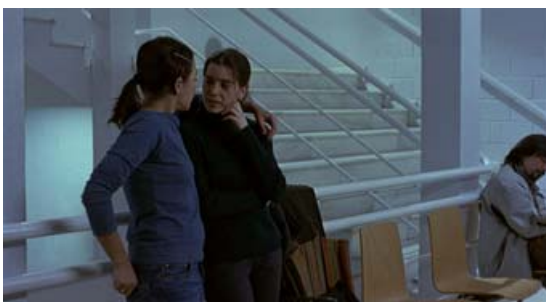
Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.



Te doy mis ojos, © 2003, La Iguana S.L.

ANNEXE 5 – MATAHARIS

- I. **AFFICHE *Mataharis***
- II. **FICHE TECHNIQUE *Mataharis***
- III. **DECOUPAGES *Mataharis***
- IV. **PHOTOGRAMMES *Mataharis***

■ Annexe 5. MATAHARIS

I. AFFICHE *Mataharis*



Copyright, © 2007 Sogepaq

II. FICHE TECHNIQUE *Mataharis*

Année :	2008
Réalisation :	Icía Bollaín
Scénario :	Icía Bollaín, Tatiana Rodríguez
Pays :	Espagne
Production :	La Iguana S.L., Sogecine, participation de TVE, Canal+ España
Directeur de production :	Pizca Gutiérrez
Producteur associé :	Enrique González Macho
Producteur exécutif :	Santiago García de Leániz, Simón de Santiago
Directeur artistique :	Víctor Molero
Assistante réalisateur :	Arantza Etxeberría
Image :	Kiko de la Rica (A.E.C.)
Effets spéciaux :	Curro Muñoz et Antonio Inglott
Habilleur :	Estíbaliz Markiegi
Maquilleuse :	Eli Adánez
Coiffeuse :	Itziar Arrieta
Son :	Álvaro Silva
Montage son :	Pelayo Gutiérrez
Montage :	Angel Hernández Zoido
Mixage son :	Alfonso Pino
Musique :	Lucio Godoy

Distribution

Eva :	Najwa Nimri
Iñaqui :	Tristán Ulloa
Inés :	María Vázquez
Manuel :	Diego Martín
Carmen :	Nuria González
Sergio :	Antonio de la Torre
Valbuena :	Fernando Cayo
Alberto :	Adolfo Fernández
Femme trompée :	Mabel Rivera
Samuel :	Manuel Morón

Synopsis

Madrid. Trois femmes, Eva, Inés et Carmen travaillent comme détectives privées dans une agence. Elles observent les secrets des autres, ont l'habitude de ne juger ni les déceptions ni les mensonges, mais ont bien du mal à gérer leur vie privée.

Alors que son couple est au plus mal, Eva part à la demande d'un vieil homme à la recherche d'un amour de jeunesse. Carmen, qui souffre d'un manque de communication avec son mari, cherche à prouver à un photographe que sa femme le trompe avec son associé. Enfin, Inés, la plus jeune, s'infiltré dans une usine afin de trouver des preuves qui permettraient de faire tomber les représentants syndicaux. Exercice périlleux lorsque l'on tombe amoureuse d'un des syndicalistes et qu'on adhère à ses positions.

Ces trois portraits de femmes illustrent les résonances qui s'établissent entre vie privée et vie professionnelle, ainsi qu'entre valeurs morales et « raison d'entreprise », et ceci avec plus d'acuité dans un milieu où l'on passe son temps à espionner la vie des autres.

PRIX - 2008

- **Festival International du cinéma de Guadalajara, Mexique**
Prix du Meilleur Scénario original : Icíar Bollaín y Alicia Luna
- **XIXe Festival du cinéma de Valenciennes, France**
Prix d'interprétation féminine : Najwa Nimri
- **XVIIe Prix Cartelera Turia**
Prix Spécial du Meilleur Long métrage
- **Prix Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC)**
 - ▶ Prix du Meilleur Scénario
 - ▶ Prix d'interprétation féminine second rôle : María Vázquez
- **Prix Ojo Crítico Cine RNE**
Prix d'interprétation féminine: María Vázquez

2007**■ Nominations**

- ▶ Prix Goya 2007 du Meilleur scénario
- ▶ Prix Goya 2007 de la Meilleure production
- ▶ Prix Goya 2007 d'interprétation féminine
- ▶ Prix Goya 2007 d'interprétation féminine second rôle
- ▶ Prix Goya 2007 de la Meilleure chanson originale

III. DECOUPAGES *Mataharis*

1	0''	Rues de Madrid	Trois femmes font leur travail comme détectives privées. La plus jeune, Inés, surveille un homme dans la rue puis dans un restaurant de luxe. Une autre, Eva, transporte son bébé dans un landau et doit lui changer les couches pendant qu'elle mène une enquête. La dernière est un peu plus âgée, Carmen. Elle intervient aussi à l'extérieur avec une caméra puis, elle reçoit les clients dans un bureau. L'image est entrecoupée, montrant ainsi la prise de vue avec une caméra numérique. Ces images se superposent à celles du générique du film.
2	2' 28''	Agence de détectives	Carmen s'occupe d'un client par téléphone. Inés arrive et l'informe qu'elle a pris en flagrant délit avec une femme la personne qu'elle surveillait. L'agence va devoir traiter un cas sensible et Inés veut s'en occuper. Carmen demande à Inés de prendre en charge une affaire mineure mais celle-ci, lui demande de la confier à Eva parce que cela fait longtemps qu'elle n'est pas passée chez elle.
3	3' 55''	Maison d'Eva	Eva réalise à toute allure toute une série de tâches ménagères, donne des instructions à son mari qui vient d'arriver avec leur fille puis elle s'en va.
4	4' 55''	Maison de Carmen	Carmen dîne avec son mari, sans échanger un mot et devant la télévision. Le dîner terminé, le mari se met à travailler sur son ordinateur portable et Carmen se met à parler toute seule tout en s'adressant au personnage qui apparaît sur l'écran de la télévision.
5	5' 56''	Maison d'Eva	Eva arrive à la maison épuisée et s'affale sur le canapé. Iñaki, son mari, lui réchauffe un plat pour dîner mais il se rend compte elle s'est déjà endormie.
6	7' 10''	Agence de détectives	Vabuena, le chef d'agence a deux cas importants à traiter et, il en confie un à Inés où elle devra s'infiltrer dans une entreprise et surveiller deux employés, Manuel et Fernando, qui sont soupçonnés de vol. Son chef, obséquieux avec les clients, insiste auprès d'Inés pour qu'elle remplisse sa mission coûte que coûte et efficacement. Il rajoute que les clients lui fourniront beaucoup de détails. Carmen explique à Inés qu'à travers une agence d'intérim elle s'infiltrera comme femme de ménage.
7	9' 28''	Zone industrielle	Inés voyage en autobus et regarde attentivement une photo, celle de Manuel, un jeune homme attirant. Puis, elle marche entre d'immenses bâtiments industriels.

8	10' 16''	Hangar industriel	Habillée avec l'uniforme de femme de ménage, Inés reçoit les explications sur ses fonctions. Elle entre dans le bureau de Manuel et vide la corbeille à papier pendant que celui-ci maintient une conversation téléphonique exaltée au sujet d'un match de football.
9	11' 41''	Maison d'Inés	Inés essaie de reconstituer les papiers déchirés qu'elle a ramassés dans la corbeille à papier. Elle arrive à distinguer un schéma d'un terrain de football avec la formation d'une équipe.
10	12' 22''	Maison d'Eva	Le matin, Iñiqui est sur le point de sortir avec les enfants mais le bébé a de la fièvre. Il y a une légère dispute pour savoir lequel des deux doit rester avec le bébé et finalement Eva cède et reste à la maison.
11	13' 23''	Maison d'Eva	Eva demande un rendez-vous chez le pédiatre et regarde, presque sans le vouloir ou par déformation professionnelle, l'agenda de son mari. Elle y trouve une annotation en relation avec « Marta ».
12	14' 03''	Agence de détectives	Eva montre à une cliente la vidéo de la surveillance sur son mari et celle-ci constate, en larmes, son infidélité. Eva a son bébé près du bureau dans un landau et, lorsque son chef arrive, il lui jette un regard noir.
13	15' 20''	Maison d'Inés	Inés prépare un poulet rôti pour le dîner avec son fiancé. Celui-ci arrive, lui dit qu'il n'a pas faim. Il s'approche d'elle et, entre baisers et caresses, il l'amène au lit.
14	16' 14''	Maison d'Inés	Après avoir fait l'amour, Inés s'assoie devant le poulet, seule et fâchée, alors que son fiancé dort.
15	16' 40''	Maison d'Eva	Le matin, juste avant de sortir de la maison, le téléphone d'Iñiqui sonne et Eva voit sur l'écran que c'est Marta qui a appelé. Elle signale à son mari l'appel qu'il a eu et celui-ci lui ment en lui disant que ce sont des amis.
16	18' 27''	Studio de photographe	Carmen montre une vidéo à un photographe, Sergio, qui démontre que son associé travaille pour son compte. Cependant Sergio découvre aussi que son associé rencontre sa femme. Carmen propose à Sergio de se renseigner pour savoir ce qui se trame.
17	19' 55''	Maison d'Inés	Inés se prépare pour aller au travail et, à nouveau, elle observe bien les photos des hommes qu'elle doit surveiller.

18	20' 15''	Extérieur hangar industriel	Inés assiste à une réunion de travailleurs. Un représentant syndical parle et défend la stratégie de l'entreprise pour réduire les coûts. Manuel s'y oppose en dénonçant les mauvais nouveaux contrats qui seront proposés aux travailleurs. Il propose la confrontation avec l'entreprise et obtient l'adhésion des travailleurs. Le représentant syndical est furieux.
19	21' 49''	Maison d'Eva	Pendant que sa fille dessine, Eva contrôle l'agenda d'Iñaqui et trouve l'adresse de Marta. Eva referme l'agenda quand Iñaqui rentre à la maison et s'occupe de sa fille affectueusement.
20	22' 56''	Maison de Carmen	Le mari de Carmen travaille le dos voûté devant l'ordinateur pendant qu'elle parle aux plantes. Il la regarde à peine lorsqu'elle lui dit qu'elle va se coucher.
21	23' 44''	Agence de détectives	Eva s'occupe d'un vieil homme qui désire retrouver une ancienne fiancée, Amparo, qu'il avait eue durant la guerre. Ensuite, elle appelle les renseignements téléphoniques pour connaître le numéro de téléphone de Marta mais la réponse est négative. Elle demande à Carmen de rester avec les enfants le samedi et qu'elle lui prête sa voiture pour aller au village du vieil homme. Inés arrive à l'agence et elle signale qu'il n'y a aucun indice de vol dans l'entreprise qu'elle surveille mais par contre plusieurs problèmes au travail. Elle décide de prendre une veste avec une caméra incorporée et s'en va participer à une fête de départ en retraite de la personne qu'elle doit surveiller.
22	26' 52''	Discothèque	Inés est avec ses collègues femmes de ménage qui ne sont pas d'accord sur le fait de prendre le risque de défier l'entreprise. Inés s'arrange pour coïncider avec Manuel au comptoir du bar et s'assoie près de lui et des autres hommes. Fernando défend l'idée d'une plainte collective de tous les travailleurs contre l'entreprise. En même temps, Manuel demande à Inés d'où elle vient et celle-ci lui ment et lui dit qu'elle a eu plusieurs contrats comme intérimaire et qu'elle est prête à lutter pour l'entreprise. Finalement, quand Manuel doit monter sur scène et chanter au Karaoké, il la fait monter avec lui et ils chantent ensemble.
23	30' 25''	Extérieur maison d'Eva	Eva confie à Carmen ses deux enfants et un énorme sac. Ensuite, elle attend dans la voiture de Carmen qu'Iñaqui descende avec la bicyclette et la mette dans le coffre de leur voiture.

24	31' 51''	Route vers Zaragoza	Eva suit Iñaqui sur la nationale et elle est surprise de voir qu'il se dirige vers Zaragoza. Ensuite, une fois arrivé là-bas, elle le voit garer la voiture, rentrer dans un immeuble, et en sortir avec un enfant qu'il amène à la terrasse d'une cafétéria.
25	33' 35''	Extérieur maison de Marta	Quand Iñaqui ramène le garçon et s'en va, Eva s'arrange pour connaître Marta et son fils. Elle se présente pour rendre des lunettes qu'Iñaqui aurait oublié à la terrasse et Eva apprend que son mari est bien le père de cet enfant.
26	35' 15''	Maison d'Eva	Iñaqui arrive à la maison avec le vélo et Eva l'attend de pied ferme. Elle lui annonce qu'elle sait qu'il a deux familles. Il se fâche, furieux d'avoir été espionné. Elle persiste et le harcèle jusqu'à ce qu'il avoue que l'enfant, Javi, est le fruit d'une relation antérieure et qu'il ne l'a su qu'il y a seulement deux mois. Iñaqui essaie de lui demander pardon de le lui avoir caché mais, Eva insiste pour savoir s'il lui cache d'autres choses. Leur fille les appelle et interrompt la dispute.
27	38' 22''	Zone industrielle	Inés prend l'autobus pour aller à l'usine. Pendant qu'elle nettoie, elle découvre un papier au sujet des contrats dans le broyeur de documents. Elle croise Manuel qui lui donne un document par rapport à la sous-traitance et lui demande d'en parler avec ses collègues. Inés lui montre le papier qu'elle a trouvé et Manuel semble intéressé. Inés apprend que Manuel n'agit pas pour son propre intérêt et accepte d'aller boire une bière avec lui.
28	40' 18''	Terrasse d'un bar	Manuel lui explique qu'il est représentant syndical par hasard et critique les accords entre syndicats et entreprise – subventions contre docilité – et que ce sont les travailleurs qui sont perdants puisque personne ne les défend. Manuel poursuit sa réflexion sur les salaires et les négociations salariales. Inés l'écoute se sentant mise en cause.
29	41' 46''	Agence de détectives	Inés fait le rapport à son chef Valbuena et celui-ci en déduit que les vols n'ont été qu'une excuse pour surveiller les syndicalistes conflictuels.
30	42' 27''	Maison d'Inés. Cafétéria des cadres	Inés reste pensive près d'un grand poster de Mata Hari. Finalement, elle prend le rapport de surveillance et se réunit avec les cadres de l'entreprise.

31	43' 32''	Agence de détectives	Inés explique à son chef que ces cadres souhaitent avoir des preuves pour pouvoir licencier Manuel et Fernando. Valbuena se réjouit en pensant à l'argent qu'il va pouvoir leur demander et félicite Inés pour son travail. Cependant, elle a des scrupules par rapport à ce qu'elle va faire.
32	44' 36''	Studio de photographe	Carmen montre à Sergio une vidéo qui prouve que sa femme a une relation amoureuse avec son associé, mais Sergio n'arrive pas à y croire. Elle lui propose de continuer à les surveiller lors d'un mariage à Peñíscola. Sergio lui demande de l'accompagner et insiste jusqu'à ce qu'elle accepte.
33	46' 52''	Maison de Carmen	Carmen apprend que sa fille qu'elle attendait ce week-end, ne pourra pas venir... et que son mari avait oublié de le lui dire.
34	47' 25''	Intérieur d'une voiture, sur la plage de Peñíscola	Carmen et Sergio attendent dans une voiture et mangent. Il lui pose des questions par rapport à son travail et elle lui répond que les cas d'infidélité ne lui plaisent pas car elle pense que le dialogue avec le ou la partenaire est plus facile que de faire appel à un détective privé. L'épouse de Sergio et son associé apparaissent, se dirigent vers la plage et se déshabillent. Sergio, triste, ne peut s'empêcher de les regarder.
35	49' 07''	Terrasse à Peñíscola	Carmen et Sergio sont assis à une terrasse. Il réfléchit avec tristesse au manque de communication et à la distance qui détruisent les couples. Carmen, se sentant concernée, regrette le moment où le contact physique et émotionnel se perd. Ils se lèvent pour danser et se serrent très fort l'un contre l'autre.
36	52' 05''	Rues de Peñíscola	Sergio propose à Carmen de prendre un dernier verre mais elle préfère se retirer et s'éloigne à travers une rue vide.
37	53' 04''	Intérieur d'une voiture, à Madrid	Carmen et Eva sont en train de mener une surveillance. Eva se plaint que son mari lui ait caché qu'il avait un fils et a peur qu'il n'ait une relation avec Marta. Carmen lui conseille d'être compréhensive avec Iñáqui mais Eva, épuisée depuis la naissance du bébé, déclare qu'elle a l'impression de ne pas connaître son mari...
38	54' 33''	Maison d'Eva	Eva fouille dans l'ordinateur de son mari. Sa fille la distrait. Iñáqui arrive et se rend compte qu'elle l'espionne mais il ne dit rien.

39	55' 35''	Maison d'Eva	Iñaqui annonce à Eva que le samedi il va à Zaragoza et cela la dérange. Elle justifie son espionnage pour savoir ce qu'il ne lui raconte pas et il lui répond qu'il est prêt à répondre à toutes les questions qu'elle souhaite. Elle lui demande s'il a une relation avec Marta ou s'il la désire. Iñaqui lui répond qu'il n'y a rien entre eux et que c'est avec elle qu'il partage sa vie et non avec Marta. Mais Eva lui réplique qu'elle a perdu confiance en lui.
40	57' 44''	Bureau de Manuel dans le hangar industriel	De nuit, Carmen et Inés installe une caméra et un microphone cachés. Carmen découvre le numéro de téléphone d'Inés sur le bureau de Manuel et pose la question à Inés à ce sujet. Elle lui répond avec des faux-fuyants.
41	59' 05''	Salon	Manuel, Fernando et un conseiller – qui mène la discussion – informent les travailleurs pendant une nouvelle réunion, de la stratégie à suivre pour défendre leurs droits face à l'entreprise. Ils leur proposent que chaque travailleur dépose une plainte individuelle contre l'entreprise jusqu'à ce qu'il y ait une paralysie bureaucratique. Manuel retrouve Inés et l'invite à un concert de Rosendo.
42	1h 0' 38''	Salle de concert	Manuel explique à Inés qu'il abrège les repas de travail, profite du temps qu'il lui reste pour aller au cinéma et avec l'argent des frais il achète des maillots pour son équipe de foot. Ensuite, il l'embrasse. Le concert commence et il acclame Rosendo alors qu'elle semble mal à l'aise et s'en va. Il la rattrape à l'extérieur de la salle et lui demande s'il l'a offensée. Elle lui dit que non, l'embrasse avec fougue mais elle insiste qu'elle doit partir.
43	1h 3' 46''	Devant le lac de la Casa de Campo	Carmen remet le rapport sur son associé. Elle lui pose la question s'il a parlé avec sa femme et il lui répond qu'il ne sait pas comment le faire. Ils se disent adieu, avec des regards affectueux et prolongés, et une longue étreinte.
44	1h 4' 48''	Maison d'Eva	Iñaqui et Eva baignent leur bébé. Elle continue à être fâchée et provoque une dispute. Ils se critiquent mutuellement sur la manière d'assumer les tâches ménagères et le travail. Elle revient sur la question de l'enfant qu'il a seulement vu après dix ans, et lui, blessé, se tait et se concentre sur le bébé. Elle lui propose une séparation et il lui demande si réellement elle est prête à affronter cette épreuve avec les enfants.

45	1h 8' 39"	Maison d'Inés	Inés, préoccupée et pensive, visionne la vidéo enregistrée par la caméra cachée dans le bureau de Manuel.
46	1h 9' 30"	Cafétéria	Inés remet à Carmen une partie du rapport sur Manuel et lui dit qu'elle ne veut pas continuer avec ce cas parce que ce que fait l'entreprise lui semble indécent. Carmen essaie de la persuader en utilisant plusieurs arguments et finalement lui rappelle l'enthousiasme avec lequel elle a commencé le métier de détective.
47	1h 11' 24"	Maison de Carmen	Le soir, Carmen fait des avances à son mari et porte une nuisette osée. Cependant, le mari ne fait pas attention à elle et continue à travailler, le dos voûté sur l'ordinateur.
48	1h 12' 22"	Maison d'Eva	Iñaki arrive à la maison le soir et trouve Eva couchée sur le canapé du salon. Elle lui tourne le dos et il ne voit pas qu'elle est réveillée. Il va se coucher, peiné et triste.
49	1h 13' 01"	Village	Eva cherche dans le cimetière du village d'Amparo. Un dessin de la famille fait par sa fille tombe par terre et elle le regarde pensive.
50	1h 14' 04"	Agence de détectives	Eva informe le vieil homme qu'elle a retrouvé Amparo. Lui n'ose pas se mettre en contact avec elle étant donné qu'il a honte de la manière dont ils se sont séparés. Il demande à Eva de jouer à l'intermédiaire.
51	1h 15' 22"	Maison d'Eva	Eva est avec sa fille. Celle-ci la surprend en lui montrant des dessins de la famille sur lesquels apparaît un membre de plus, son nouveau frère Javi.
52	1h 16' 24"	Rue de Madrid	Eva récupère dans un magasin le dessin de sa fille encadré et ensuite elle s'arrête dans un magasin de sport.
53	1h 17' 01"	Agence de détectives	Valbuena essaie de calmer par téléphone les cadres qui lui ont confié la mission. Nerveux, il a une altercation avec Eva et lui ordonne de joindre Inés tout en lui passant un savon.
54	1h 18' 08"	Maison d'Inés	Eva laisse un message à Inés sur son téléphone et lui demande de remettre d'urgence le rapport que Valbuena attend.
55	1h 18' 25"	Agence de détectives	Protégée par la solitude de la nuit, Inés ramasse des dossiers, des CD et des cassettes vidéo.

56	1h 18' 59''	Devant le Tribunal	Inés voit, depuis sa voiture, les travailleurs réunis sur le point de présenter leurs plaintes contre l'entreprise... Elle voit aussi Manuel, l'air triste, en train de la chercher.
57	1h 19' 41''	Agence de détectives	Valbuena présente des excuses par téléphone aux cadres parce qu'ils n'ont pas été avertis de la plainte. Furieux, il jure devant Carmen de faire payer à Inés ce qu'elle a fait.
58	1h 20' 22''	Portail de l'immeuble de Manuel	Inés attend Manuel assise dans les escaliers. Quand il arrive, elle lui demande comment cela s'est passé au tribunal. Il lui répond, satisfait, que l'entreprise accepte de négocier. Inés l'embrasse et lui donne, les larmes aux yeux, tout le matériel de la surveillance et s'en va.
59	1h 21' 41''	Rue de Madrid	Inés marche dans la rue en pleurant et disparaît parmi la foule.
60	1h 22' 20''	Maison de Carmen	Carmen s'en va de la maison, après avoir prononcé quelques mots insignifiants avec son mari qui ne sait comment réagir.
61	1h 23' 23''	Maison d'Eva	Eva et Iñáqui se réconcilient. Eva remet à Iñáqui le dessin de sa fille et le maillot avec le prénom de Javi inscrit au dos. Iñáqui est ému et lui demande pardon de ne pas avoir parlé avec elle de toute l'affaire. Elle aussi s'excuse et l'assure qu'elle lui fait confiance. Iñáqui lui demande s'il peut l'accompagner – elle va voir Amparo –, elle sourit et ils tombent dans les bras de l'un et de l'autre.
62	1h 25' 54''	Rues de Madrid	Plans entrecoupés, comme dans la scène 1, montrant l'activité de la ville, Carmen assise dans son bureau, Eva faisant une surveillance avec le landau du bébé à ses côtés et Inés en train de marcher d'un pas ferme. Son image est celle qui clôt le film.

IV. PHOTOGRAMMES *Mataharis*



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



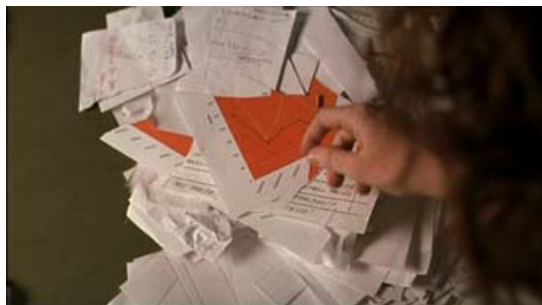
Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



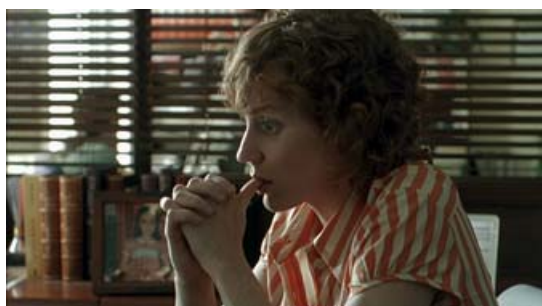
Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



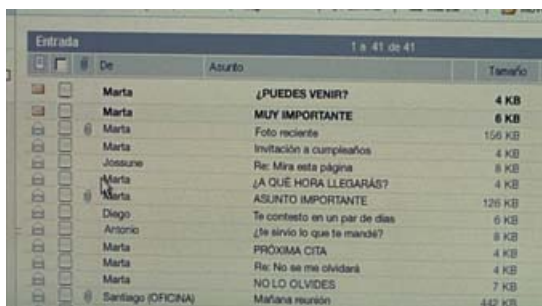
Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



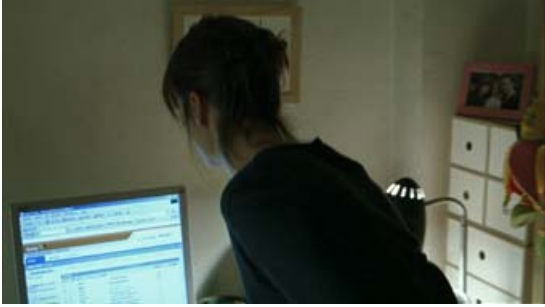
Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



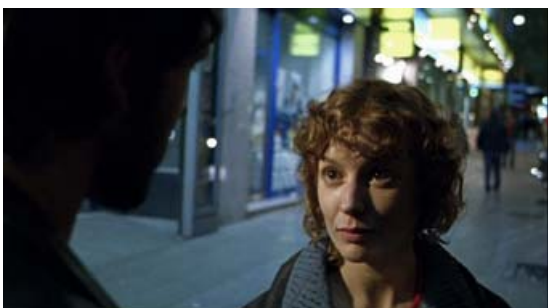
Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



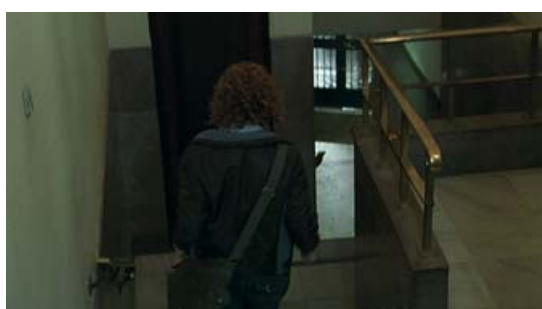
Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



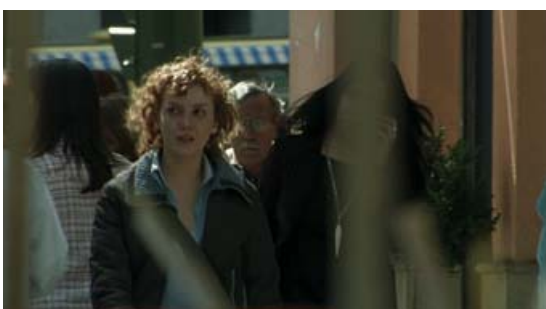
Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.



Mataharis, 2007 © La Iguana S.L. - Sogecine S.A.

ANNEXE 6 – INTERVIEWS AVEC ICIAR BOLLAIN

I. Madrid, le 12 juin 2010

II. Madrid, le 17 mars 2012

■ Annexe 6. INTERVIEWS AVEC ICIAR BOLLAIN

I. Madrid, le 12 juin 2010

NA **He seleccionado algunas preguntas y la primera pregunta es: ¿el salto de actriz a directora es fácil? ¿Parece paradójico?**

IB Yo creo que aprendes un montón como actor de dirección sin darte cuenta. Bueno, hay una primera cosa que ocurre y es que cuando llegas a un “plateau”, cuando llegas a un equipo habiendo trabajado como actor estás en casa o sea no te resulta extraño, es un lugar que es familiar y digo que hay primeros directores que han hecho sólo cortos y de repente se encuentran en un equipo de cuarenta, cincuenta personas y eso impone como actor ya has estado ahí. Entonces esto lo tienes ganado. Y luego el deber del director y del actor es también al mismo lado de la película que es lado más creativo. Y a veces tú estás ayudando al director en su puesta en escena y si tienes un poco de cabeza y escuchas un poco lo que el director está buscando, entiendes lo que está buscando.

NA **El actor tiene una parte narcisista, en cuanto que se exhibe para ser mirado, mientras que el director es lo que se llama en francés “le Voyeur” que mira y crea mirada: son prácticamente dos posiciones opuestas.**

IB Mirar y ser mirado, eso no lo sé. La verdad es que eso seguramente es lo más diferente entre dirigir y actuar. Porque yo siempre digo que el actor es el único en un equipo de rodaje que no ve lo que hace o sea que todos los demás están o escuchando el sonido que graban o viendo por la cámara la imagen que crean el que poner la luz la ve, el decorador de su decorado pero el actor interpreta con sus emociones y no ve lo que está haciendo, entonces el director es un poco su espejo. Entonces en eso es muy distinto pero tanto director como actor están contando una historia, sabes, están como en el mismo equipo. Entonces todo esto ayuda muchísimo a dirigir.

NA **Tenemos por ejemplo que sea Clint Eastwood o que sea Woody Allen o que sea otro director, solían dirigirse a sí mismos, de modo que se situaban en el centro de su creación y se retrataban como querían, lo cual probablemente reforzaba su narcisismo.**

IB Sí, yo lo he evitado hasta ahora.

NA **¿No te interesaba dirigirte a ti misma?**

IB Pues estaba a punto a veces porque no encontraba a una actriz, pues ¡yo voy misma! Ya ¡yo estoy aquí! No me tengo que pelear porque estoy en rodaje de todas formas. Pero me da un poco de... me agobia un poco porque es como verte a ti mismo, dirigirte a ti mismo, montarte a ti mismo y me parece un poco un “egotrip”

NA **Salvo el tímido Cameo en “*Hola, ¿estás sola?*”**

IB Sí muy breve, en un karaoke....

IB En esta última había un personaje que no encontrábamos y que pensaba pues que lo hago yo. Pero creo que yo disfruto más dirigiendo a otra actriz y además me puedo imaginar lo que voy a hacer yo pero lo que hace otra actriz es siempre distinto y siempre va a aportar algo diferente y lo prefiero. Y creo que además es complicar un poco el rodaje porque necesitas un doble de luces, necesitas salirte de la escena para verla, los actores nos obligan a trabajar con un doble no hablar contigo entonces yo creo que es un poco complicarse la vida.

NA **La segunda pregunta es, lo que has leído un poco sobre la tesis que se compone de cuatro partes: la primera sobre los antecedentes y el contexto de tu obra, la segunda la masculinidad, la tercera feminidad, y la cuarta quieres acabar con la solidaridad. Y sacando siempre los temas como la sociedad...**

Quisiera saber ¿qué es lo que realmente quieres denunciar?

IB Yo quiero hablar de todo esto. La palabra denuncia no está dentro de mis objetivos. O sea, entre mis objetivos está más, pues hablar de cosas que están ocurriendo, que me importan y que creo que a los demás también y que no veo en el cine entonces lo cuento porque no lo veo. Y como a veces son temas duros como por ejemplo la violencia en la casa y demás se convierten en si mismo como en una especie de denuncia pero mi objetivo no es denunciar sino más que nada entender, ¿por qué pasa esto? ¿De dónde viene? por ejemplo la violencia, ¿por qué un hombre trata así a una mujer?, ¿por qué una mujer aguanta tantos años con un hombre que la trata así?, a que yo busco más entender el problema que... creo que al hablar de el se denuncia por si mismo. Pero no es el objetivo final hacer una denuncia sino es hablar de un lugar crítico, de algo que está pasando, intentar entenderlo, no. Y sobre todo intentar reflejar lo que pasa. Luego ha habido un cine español de los noventa más bien de los ochenta un poco escapista, la Comedia madrileña, que yo he interpretado como actriz a veces y con el que no me he identificado nunca, ni como personaje, ni como espectadora y a mi de repente me apetece reconocer en la pantalla a la gente que sale, me gusta. Me gusta reconocer problemas de mi tiempo entonces, es eso lo que hago.

NA **Entonces eso más o menos obliga al espectador a pensar.**

IB Sí

NA **Porque hay la parte escarpate, es decir hay algo detrás. La violencia existe pero ¿por qué?**

IB Sí pero, el por qué. Y luego hay una cosa que descubrí también haciendo en concreto esta película, todos llevamos un violento dentro, más o menos, hay muchos grados, hay verdaderos torturadores y tal, pero, el sentimiento de posesión, el miedo a perder al otro, los celos, todos esos son cosas universales. Luego hay la gente que no controla todos esos sentimientos o se deja arrastrar por ellos puede llegar a la violencia pero hasta un grado. Yo creo que todos nos podemos identificar y también podemos ser víctimas

fácilmente de alguien que ejerce el poder contigo o sea que eso fue también lo que me sorprendió que no estamos tan lejos de muchas cosas.

NA Y ese miedo tú crees que en la sociedad española se nota, mucho o poco, de perder a la pareja.

IB Yo creo que en la sociedad española hay algo diferente de otras sociedades, es que los roles de los hombres y de las mujeres han cambiado muy de prisa. Las mujeres se han incorporado al mercado laboral muy a golpe la mujer tenía un rol muy concreto, muy familiar y han cambiado mucho las cosas y yo creo que los hombres han perdido pie o sea de repente, porque igual que nosotras tenéis una educación muy pesada de lo que significa ser mujer, creo que los hombres también tienen una educación muy pesada de lo que significa ser hombre y ya no es real, o sea el hombre no es el que trae en la casa, ahora hay traerlo los dos, el hombre no es el fuerte, el no sé qué o no sé cuanto, y la mujer también. Entonces, yo creo que hay hombres muy descolocados. Y yo creo que eso genera miedo y al vez inseguridad. Y genera agresividad. Y yo creo que eso, creo que la violencia es totalmente universal. Pero creo también que España tiene además esa característica: hay hombres... que es que el rol masculino, no..., es muy real, con este paro, con esta inseguridad, es muy difícil representar al hombre que se espera de uno. Es que no lo tiene tan fácil tampoco.

NA Tuve la impresión en las películas que el entendimiento no era posible entre sexos sino entre seres humanos, no como hombre, mujer sino como dos personas, dos seres humanos. No sé si es cierto o no.

IB ¿Que el entendimiento es posible entre seres humanos? Sí, claro.

NA Pero no entre sexos, es decir esa relación de dominación, jerarquía entre hombre y mujer, eso para ti, no.

IB No.

NA **Es ¿uno y uno?**

IB Uno y uno, claro.

NA **Nada de hombre, mujer.**

IB No, es que nadie es más que el otro.

NA **Y también, la búsqueda de la solidaridad, el apoyo siempre está visible. La familia es una estructura patriarcal que facilita la sumisión de la mujer y si considera el capitalismo como una estructura de competitividad, jerarquía y explotación... pero para todos los casos, sexo, familia, capitalismo, si son “moldes” de relaciones humanas netamente masculinos y por ello hay que superar.**

IB Es que te digo que tu has hecho unos análisis que yo no he sido tan auto-consciente, me ha fascinado lo que has escrito tú, porque yo no lo he pensado tanto como tú. Hombre, si la estructura capitalista es patriarcal, evidentemente... que yo no lo había pensado tanto. Lo que veo es que, y lo que creo que cuento, es que esto se hace entre todos o sea que no... porque hay una cosa en que tú en poco del análisis que haces. Haces un análisis como si el hombre siempre se relacionara hacia la mujer de una manera en la que intenta la sumisión de la mujer y yo no estoy tan de acuerdo. Analizas de una manera bastante crítica a Carmelo el personaje de Pepe Sancho y yo creo que Carmelo es un hombre violento cuando tiene celos y tal pero creo que Carmelo lo que es, es un hombre que se ha equivocado de cabo al rabo. Se ha enamorado de una mulata de veinte años que no ha salido nunca de la Habana entonces que ¿a quién se le ocurre? Y se relaciona como sabe hacerlo que es, yo mando, ésta es mi casa pero luego tiene una fragilidad enorme porque es que se ha enamorado. Yo cuando investigué esa película me encontré con tíos que se habían ido al Caribe y demás y se habían buscado una esclava y lo que tenían en casa era una esclava de trabajo y sexual y no sentían por ellas mayor respeto que te he traído, te tienes que estar agradecida, y te he dado una casa yo me

acuesto contigo cuando me da la gana y tú trabajas y a cambio tienes una casa, no te quejes. Pero no había absolutamente ningún sentimiento no te digo de respeto sino amoroso y a mi lo que me parecía interesante en el personaje de Carmelo porque primero ese personaje no me interesaba, es un bruto, que no me voy a molestar a hacer una película sobre un bruto sin más, ¿sabes? Pero lo bonito de Carmelo me parece que en sus esquemas se ha enamorado y quiere tener niños con ella, es la madre de sus hijos.

NA Ya pero sigue un poco con el esquema tradicional

IB Totalmente tradicional. Pero además es que se ha equivocado de mujer y ahí está su fragilidad o sea que no solamente es un hombre que somete a otra sino que el tonto de él digamos se ha enamorado a quién se le ocurre, sabes que te digo. No es este bruto que vi, que vi. Que las trataba y varios así y las trataban un poco como animales. Y no es ese el personaje yo creo que en tu análisis le das poca cancha y yo creo que el personaje es más humano. Porque tiene esa fragilidad y esa debilidad, que es que se ha enamorado. Ha sido obtuso también y de poco inteligente emocionalmente porque no es una persona para enamorarse.

NA A lo mejor se enamoró porque también vio que los demás tenían pareja

IB Es totalmente inconciente de su realidad, él tiene cerca de sesenta años, esta niña tiene veinte, en el pueblo viven cincuenta personas o ciento cincuenta o sea ¿en qué momento piensas que eso va a ser una buena combinación? Eso no va a funcionar, jamás. Eso lo ve cualquiera. El no lo ve porque como se parece a si mismo fantástico y además se ha enamorado y está ofreciendo lo que ella quiera y su amor, pues no lo ve. Eso no va a funcionar nunca.

NA Hay que matizar un poco lo escrito

IB No, es tu análisis, pero que yo al personaje cuando yo lo imagino, tú has entendido eso, pues es totalmente respetable lo que tú has entendido, pero

yo no pretendía ser tan dura con el personaje. O sea que las relaciones entre las personas a veces no salen también por eso porque nos equivocamos de persona... Y que no siempre las relaciones aunque lo parecen es nada más que sumisión suelen ser más complejas que eso. Y yo lo que intentaba con Carmelo es hacerle más complejo que el simple bruto.

NA Porque a través de los personajes cuando en las películas invitas al espectador a identificarse un poco; que haya un poco de crítica por parte del espectador y también hay una cierta voluntad tuya a querer “educar” a ese espectador

IB Educarlo me parece muy ambicioso. Pero si que intento contar cosas y que se entienda lo que se cuenta y sobre todo a mi me gusta salir del cine con algo. No es ir a mi casa y que se me olvida la película esa misma noche. Y las películas que te enseñan algo no prácticamente pero te muestran o algo que nunca has visto o desde un punto de vista que no te habías planteado son las que te llegan, las que te conmueven, o las que te dejan algo. A mí sí me gustaría dejar algo. No aspiro que sea mucho, pero algo sí. Hay que pensar y reflexionar y en las grabaciones que te pueden pasar aquí o que mires un tema, por ejemplo en “*Te doy mis ojos*” había, tenía mucho miedo a hacerlo pero que tenía un poco que entender a este señor. ¿Esto señor quién es y por qué hace esto? Tenemos el peligro de justificarle y de eso estamos aterradas la coguionista y yo solo nos faltaba justificarle diría yo. Si te quedas en un retrato plano de que es malo entonces no has ganado nada. ¿Quién es? Hay que entender quién es.

NA Me parece que la película muy didáctica ya que en una presentación por el Ministerio sobre la violencia de género, unos psicólogos explican las cuatro fases del maltratador y éstas se ven en ella.

IB Sí es que lo sacamos de psicólogos y de gente que ha escrito.

NA Entonces ¿qué les pasa a las mujeres?

IB Es que había otra cosa que nos pasaba ahí es, ¿por qué una mujer se queda con un hombre? Bueno, si yo considero una película, que entendamos por qué una mujer se queda con un hombre yo me doy con un canto a los dientes, misión cumplida. Entenderlo por qué... Sobre todo cuando te quedas con un tema tan duro sigues teniendo una responsabilidad de no simplificar, de no hacer algo maniqueo y de aportar algo porque sino no metas en este lío, sin ser didácticos porque eso es lo peor pero que hay que intentar eso, mostrarlo entenderlo y si eso ayuda a comprender a esas mujeres, pues, qué bien. Y de hecha ha ayudado, me encontré con mucha gente que la usa pero me encontré con una mujer policía que me dijo que se la ponían para sensibilizar a los policías, a intentar a entender cómo está psicológicamente una mujer que viene a denunciar y esto en la película era una sesión de policías. Pues eso está muy bien si consigues eso es fantástico.

NA **Y al nivel de influencia, supongo que Ken Loach tiene su parte y ¿hay otros directores?**

IB Es que hay distintas cosas. A mí se me ocurre dirigir cuando veo una película ahí de *Campion* que me encantó ver en el festival, "sweetie", que es una de sus primeras películas. Me encantó una niña gorda y fea y adolescente y bastante odiosa. Pero tenía una frescura esa película que me entusiasmó y luego me enteré que la mujer era directora o sea que la directora era mujer. Y luego rodeé con Chus Gutiérrez en *Sable*, y más que nada fue como ver a una persona igual que yo y además no hicimos muy amigas. Porque si simple había rodado con hombres bastante mayores que yo, directores con un prestigio ya, pues, como Gutiérrez Aragón, José Luis Borau, Víctor Erice, o sea gente con mucho peso, con José Luis Cuerda, y de repente me encontré con una igual, pues me dije que si ella puede, pues que también yo puedo. Entonces influencia directa en cuanto a lanzarme a dirigir pues estas dos experiencias. Y ya como directora, como espectadora, es que me gustan cosas muy eclécticas. Me puede gustar Kubrick, me puede gustar David Lynch, me puede gustar Coppola y me puede gustar el cine francés y algún cine italiano, es un poco así. Pero las experiencias

directas como estas que te digo te marcan mucho y Loach, lo que me marcó mucho fueron dos cosas: uno, una forma de rodar muy al servicio del actor para que el actor lo viva y se meta y tal, y eso fue muy revelador porque como actriz te encuentras siempre muy encorsetado por la técnica y él la odia y un rigor a la hora de contar las cosas y en los guiones. Yo me acuerdo que estaba escribiendo « *Hola estás sola?* » cuando hice *Tierra y Libertad* y a la vuelta que hacer *Tierra y Libertad* hice una lectura digamos de clases de mi guión que no lo había hecho antes y de repente me hice preguntas muy concretas como: estas chicas ¿cuánto ganarían?, ¿cuánto les cuesta un piso, en Madrid?, ¿Dónde realmente pueden pagarse un piso?, pues no será en el centro, estábamos hartos de ver en las películas españolas del momento, que toda la gente estaba en pisos en la Latina. No irían, en Aucera que es un barrio de emigrantes y de gente con poco dinero. Entonces si que hice una lectura más pegada a la realidad, de clases, bueno aquí vamos a poner el nombre a las cosas. Y eso sí, y en general tu cine es así, que tiene aciertos.

NA ¿Y la elección de Valladolid fue casualidad?

IB Fue por casualidad porque quería una ciudad de la que salir para llegar a Madrid. No quería meterme en líos regionales de acentos, porque entonces ellas deberían de tener, como quería ser realista, pues que si llegan a Coruña eran gallegas, si salen de Barcelona son catalanas, entonces no quería tener esta obligatoriedad. Y Valladolid me parece perfecta porque es una ciudad donde hablan un castellano modélico. Entonces una ciudad castellana un poco universal.

IB Y luego también porque hay mucha España que nunca sale en las pelis, es una cuestión que a mí me ha fascinado haciendo mis pelis. De repente te vas a Valladolid y es otro tamaño. De repente es que en el cine sólo aparecen Madrid y Barcelona. Parece que España es Madrid y Barcelona y me pasa lo mismo en *Flores de otro mundo* con los pueblos, que los pueblos o salen pueblos de Belén, sabes, de preciosos de la posguerra, pero los pueblos de ahora son flipantes, como los de flores de otro mundo, que tienen

una parabólica y no sé qué. Y así en unos pueblos a caballo entre lo rural y lo urbano y son fascinantes y es una España que no asoma a las pantallas de cine. Eso me gusta mucho. Y Valladolid de repente fue un descubrimiento también. Aunque sale muy poquito pero le da como otra frescura, no, el salir del barrio de la Latina.

NA **Y en esta película *Hola, ¿estás sola?***, has opuesto el amor frente a la solidaridad, entre las dos chicas ya que cada una buscaba lo suyo. También ver a un ruso con una pintas y te preguntas ¿de dónde salió este señor?

IB Es un disparate total.

NA **Para mí sería el hombre, digamos ideal**

IB Es el hombre ideal porque no lo entiendes, (risas) no hay que hablar con él. Sí, sí es el hombre ideal.

NA **Y vive en los tejados**

IB Vive en los tejados. Dice algo pero no sabes qué o lo igual no te complica la vida.

IB Pues esta historia es muy divertida porque me la inventé de pe a pa que fue un rato corto y que me la inventé de pe a pa y yo me moría de risa sola contando la historia. Y lo del ruso, al ruso, en vez de ser un San José como dice Cándela en la película, era un oso porque era un ruso grande, gigantesco que luego no encontramos y encontramos a Arcadie el actor y bueno pues es un San José en vez de un oso es un San José. Pero a mí me parecía el colmo del romanticismo estar en los brazos de un tíaron enorme con el que no te entiendes pero que te miras y estás encantada de dirigir. Como en la felicidad, me parecía muy bonito como... otra vez es una persona muy fresca, como no te entiendes pues no puede preguntar en que trabajas ni cuanto ganas. Es una cosa inmaterial. Nos gustamos y estamos. Y es una cosa que hacen los niños cuando juegan. No saben quién eres ni

de dónde vienes y ni les importa y es, jugamos ¡guay! y juegan. Yo tengo tres y los veo hacer todo el rato. Eligen un amigo pero así. A que eres mi amigo te dicen y voy a jugar con este que es mi amigo, que te acabo de decir que es mi amigo entonces se van y juegan, pues los dos igual. Me gustas y te gusto pues ya. Y lo que dices de la solidaridad, es muy curioso, supongo que lo habrás leído dentro de las entrevistas y tal. El final era otro. Al final le encontraba, y está rodado.

NA La escena del tren, pensé que iba a acabar con las dos amigas caminando en la playa

IB La película está rodada y termina. La escena del tren no estaba rodada porque no existía en el guión. No, van en el tren, sí. Lo que no existía es el plano final, eso me fui a rodarlo después de montar la película. Estaban las dos en el tren y la última escena era: ella, la chica, la niña en el hospital, hay una especie de plano así circular un poco mágico, con una habitación muy blanca y él está escayolado, dormido y ella está allí a su lado y no sabemos si es un sueño o real pero vamos da a entender que lo ha encontrado. Y lo rodamos y ahí está el escayolado y ahí ella sentada mirándole. Y eso era el final de la película. Y cuando lo rodamos y cuando lo vi montado, dije: pero que cosa más triste acabar en una habitación de hospital. Y además, además de que me pareció muy clostrofóbico, pensé en realidad fue como que la película fue ella sola creciendo y la amistad de estas dos fue ganando terreno en la historia y en vez de ser una historia de amor que también es una historia de amistad. Y bien que pensé es que esta amistad se merece un final de ellas. Pero eso ocurrió o sea que la película se contó sola digamos a medida que rodamos, a medida que ellas funcionaron, a medida que monté fui encontrándome con que eso no era el final de la película sino el otro y después de acabar el rodaje y todo nos fuimos a rodar el plano de nuevo, del tren, para tener un final que cerraba la película. Pero eso lo descubrimos por el camino, no estaba así previsto.

NA Para mí fue algo un poco generoso para el espectador

IB Era feo, era triste, yo pensaba que era importante porque era que lo encontraba pero luego me di cuenta de que no era tan importante y de que lo importante era que estas dos terminaran juntas y amigas. Y esa era la película.

NA **Si, porque hay un planteamiento totalmente diferente de estas dos chicas: una la maternidad y la otra encontrar al Ruso de momento. Pero lo más importante para ellas es la amistad**

IB Eso es lo que prevalece eso es lo que encuentran. Una cree que busca esto, lo otra busca el otro y lo que hace es que se encuentran las dos.

NA **Y también lo que se cuenta es el perfil de Mariló: pasa de mujer independiente a capitalista porque lo de madre, no tiene nada. Y también es un personaje egoísta**

IB Yo tampoco sé como me salió este personaje, muy divertido pero... Es un personaje escrito desde la inconciencia total, es horrible. Pero tú sabes lo que me han agradecido este personaje las feministas. La adoran las feministas porque rompe el molde de madre bondadosa, (risas) como a Carmen Alborch, les fascina porque es romper el molde de la madre buena. No tengo ni idea y además cuando te leí pensé: esto es de psicólogo, esto lo tengo que mirar, tengo una madre adorable que me ayuda muchísimo en la vida y con mis niños entonces no tengo absolutamente ningún motivo para hacer ese retrato. ¿Por qué lo he hecho? No tengo ni idea. Yo creo que ¿sabes qué? Que yo he escrito *Hola, ¿estás sola?* todo el rato buscando el humor y la ironía. Y yo creo que igual que el Ruso no habla y no sé qué, pues Mariló es lo contrario de lo que uno espera que sea. Que es una mala madre. Y digo que fui buscando esta cosa y salió Mariló.

NA **Porque si fuera una película francesa, la hubieran matado**

IB La hubieran matado. Ah sí, ¿a la madre? Porque es tan mala. Y luego porque yo creo que me divertía, me divertía hacer una madre egoísta porque es que, eso es un tabú. Pero lo hice muy inconciente.

NA **¿Es realmente egoísta?**

IB Sí, sí, yo creo que lo hice por puro romper el tabú. La madre mala, egoísta que explota a su hija. (risas)

NA **Bueno, por lo menos cogieron una parte del dinero**

IB Se vengan. Y luego la otra madre que hay *te doy mis ojos* es lo que pasa es que es un retrato un poco de la investigación que hicimos, que me resultó escalofriante, hay otras madres, pero esta me pareció muy espectacular porque es una madre que ha sufrido el maltrato que luego lo está haciendo sufrir a la hija y que no sale del esquema y que lo que me parece más interesante de todo es que si sale de este esquema su vida se desmonta. O sea, si yo veo lo que le está pasando a mi hija, veo lo que me ha pasado a mí. Y si veo lo que me ha pasado a mí me cojo una depresión porque lo que veo es que tengo una vida de mierda. Con lo cual no veo lo que me pasó a mí y tampoco veo lo que le pasa a mi hija. Y luego de otra cosa que nos contaban mucho y es que, muchas veces las madres a parte de las cosas que son muy tradicional de: "quédate con tu marido y aguanta y tal, tal, tal". Lo que veo en estas hijas es que están desquiciadas porque lo están. Y cuando llegan a casa y van con el marido como se sienten un poco protegidas, porque están en la familia pues están alteradas, están histéricas, tan malas contestaciones al marido y tal pues lo que ve una madre, que tu hija está inaguantable. Sin ir más allá de por qué, porque están realmente muy alteradas. Entonces, las madres se quedan con esta impresión y dan la razón, pues que esto lo cuentan muchas mujeres, dan la razón a los maridos. Entonces, de ahí surge esa madre no es que no he tenido ningún problema con mi madre pero es que hay otra madre que es un retrato de lo que me han contado. La de *hola, ¿estás sola?* es pura invención y yo creo que pude reírme de los estereotipos.

NA **Y el título de la película *Te doy mis ojos*, de ¿dónde viene?**

IB Eso viene de un poema.

NA **¿Árabe o no?**

IB Es un poema que vi de una mujer afgana que escribió poemas y era el título de un poema que se llamaba: “*Y te daré mis ojos*”. Porque era un poema sobre llevar el burka. Entonces lo cogí, “*Te doy mis ojos*” cambiado, pero me parece muy bonito, porque mucho de lo que hablaban las mujeres con las que hablamos investigando la película era de una sensación de no verse, de no mirarse. Y entonces que si das tus ojos es que ya no te ves, entonces, me parecía algo muy poético y además es una idea terrible, terrible de dar los ojos, ¿no?, es terrible. Porque si das los ojos ya no ves el mundo desde tu punto de vista. Lo ves desde el otro. O sea tiene una cosa muy romántica pero muy terrible.

NA **Yo me acuerdo que es una expresión en árabe que se emplea cuando quieres realmente a una persona y eres capaz de dar un ojo por ella**

IB ¿Es capaz de dar sus ojos por ella?

NA **Sí**

IB Es que debe ser por eso el poema ese, ¿no?, “*Y te daré mis ojos*”.

NA **Habría que investigar**

IB Pues no me acuerdo, era de una autora afgana. Pero creo que vi la reseña, ni siquiera lee el poema ni nada vi la reseña y el título y dije qué bonito y tal y empecé a darle vueltas.

NA **Cuando lo tradujeron en Francia pusieron “*no digas nada*”**

IB No digas nada, ya.

NA **Y creo que en inglés, otra traducción**

IB *"Take my eyes"*, eso es más parecido. Es muy rara la traducción francesa.

NA **Del tabú, seguimos con la idea**

IB Del tabú, "y no digas nada", claro. No está mal pero que es más bonito *"te doy mis ojos"*. Es que no encontraron la expresión o no les sonó bien.

NA **Sí a lo mejor un poco...**

IB Es que es menos poético "no digas nada", es una orden, ¿no?

NA **Y aquí vemos el choque Hombre-Mujer**

IB Sí aquí sí, evidentemente, vamos y todo lo tú que describes en tu escrito.

NA **Masculinidad, feminidad, lo de dominar, la sumisión, todo. También lo de las miradas**

IB Pero no se lo doy yo, se la da él.

NA **Eso me parece un poco un trauma.**

IB Totalmente.

NA **Porque ni la pega, ni la viola**

IB No, no, es peor. La pisa y por dentro. Es peor, de hecho cosas así me contaron y me pareció impresionante porque me parece mucho más efectivo que pegar. Y una de las cosas que me decían muchas mujeres es que el daño físico se pasa, el daño psicológico es difícilísimo de curar y eso es lo que hace este tío, va directamente a dañarla por dentro. El palo no se lo doy yo se lo da el otro, pobrecita mía.

NA **A veces también el palo es el lado narcisista, se destruya esa imagen con un punto positivo que es la solidaridad. Algo muy bonito es al principio cuando ella se va de casa y es de noche y el marido no está**

IB Eso lo pescaste perfecto

NA **Y luego cambia**

IB Se va de día

NA **Cambia, ya entendió que hay un problema grave**

IB Eso lo has entendido, vamos me gustó mucho cuando lo leí porque es exactamente así. La primera vez se va desarbolada sin saber ni lo que lleva, las zapatillas y tal, de noche, huyendo con el niño. Y al final de la película se va, hace su maleta, se va de día, se va de cara y le dice adiós.

NA **Y también cuando el marido intenta suicidarse, la última frase sobre la violencia (36:25). Luego, al final de la película eran los cuadros enfrentados de Adán y Eva y esto lo vemos en los extras**

IB Sí. Estaba rodado y también lo corté. No hay ninguna película, de las que he escrito yo, que acaben como estaban rodadas y escritas, todas han acabado diferentes. Todas. Menos...

NA **Y ¿por qué este corte?**

IB Porque es una escena muy bonita con los dos cuadros.

NA **Porque hay un enfrentamiento entre un hombre y una mujer**

IB No, no era enfrentamiento, son los cuadros de Durero que los tengo en mi casa colgados, por cierto. Porque tenemos la réplica hecha. Y están uno junto a otro son el Adán y Eva de Durero. Hay uno que es una reflexión

sobre hombre y mujer, sí, porque sino no serían ni Adán ni Eva. Bueno, pues otra vez me pase un poco como con *Hola ¿estás sola?* o sea, la escena ya estaba terminada cuando ella da el paso de irse, delante de él. Y lo otro era contar como le iba. O sea iba a decir que le va bien y está en Madrid. Pero de repente es que no hacía falta, es que esto es mucho más... y otra vez era reducir porque de repente le va bien en museo, pequeñito, metido, no sé qué y de repente esto otra vez será, es alguien que se marcha y que se marcha. Y además cerraba mejor porque empezamos lo que tú has dicho, de noche corriendo, terminamos de día andando y eso es el final de la película. Y puede seguir y seguir contando, pero, estaba demás. Es que a veces las películas se acaban y tú las ves que se han acabado.

NA Y la famosa escena del balcón, ¿conoces algún caso real?

IB Cuando la saca al balcón, sí. Sí, eso me contaron algunas. De sacarlas desnudas o de sacarlas desnudas, no, pero de sacarlas en pijama para que les vea el vecindario y no sé qué si de sacarlas de noche al balcón. Y de dejarlas toda la noche fuera en el balcón, sí. Y sacarlas desnudas al pasillo de la escalera. La humillación de “eres una puta”, que te vean todos, ¡quieres que te vean todos! Me lo contaron.

NA Sí, porque es verdad que es la única escena que vemos desnuda. En tus películas no vemos escenas de sexo

IB El sexo si, tienen la de cuando la de “Te doy mis ojos”.

NA No es de tipo americano, cuando ves a una pareja en la cama

IB No

IB Pues es que, yo creo que las escenas de sexo en si mismas no tienen mayor interés, todas las semanas lo hacemos igual entonces o pasa algo en la escena, o antes, o después, o durante que merezca la pena contarlo y en el caso de “*Te doy mis ojos*” es una escena que empieza de amor pero que

termina siendo una escena de posesión y de entrega y de sumisión. Eso tiene sentido contarlo. Pero una escena de sexo por sexo, ya sabemos todos como va. Entonces no lo cuento, no. Eso es una cosa que dicen mucho los estudios que hacen estas mujeres, que en las películas de chicas hay menos sexo o si lo hay es distinto no ves necesariamente las tetas ni ves tanto o sea que están ahí para contar algo, no están para recrearte la vista. Hay una película que me han hablado que me encantaría ver que es un documental de una directora que ha juntado escenas de amor rodadas por mujeres y se llama: "Filmen desire" que no se quién la dirige me lo han contado, igual lo encuentras seguro en Amazon o en algo así. "Filmen desire" y es un documental todo hecho de piezas de directoras conocidas no españolas de hecho creo que no hay ninguna española. Y es muy curioso porque me contaban que es alucinante porque están totalmente diferente rodadas, a lo que estamos acostumbrados.

NA **Pasamos a *Flores de otro mundo*, hablas de la dureza de la vida, de los inmigrantes y el caso de Patricia que no está legalmente casada**

IB Patricia por la ilegalidad que ha hecho. Sí.

NA **Se aludía a mentiras de Patricia**

IB ¿Cuándo se alude a eso?

NA **Cuando empieza a hablar con Damián y le dice que se lo iba a contar y que no tuvo la ocasión. Para Damián, Patricia le había mentado y lo has hecho adrede y porque no lo has presentado desde el principio de otra forma: que Patricia le cuente la verdad a Damián diciéndole que su marido ha desaparecido u otra cosa por el estilo**

IB Es que le ha mentado, es verdad que le ha mentado. Por eso también es que me parece interesante o sea nadie es buenísimo ni malísimo. Patricia es una superviviente y entonces, quiere casarse, quiere rehacer papeles y quiere traer a sus hijos. Si le cuenta esto a este señor, este señor no se va a casar

con ella. Entonces como además vive en un país donde todo este tipo de cosas las llevan con un relajo porque no es Europa, o sea ahí también la gente se casa o no se casa, o no tiene hijos, desaparece, es una cosa un poco más relajada. Pues, ella dice: “¿para qué voy a explicar esto? Si yo con ese hombre no quiero nada, esto es una circunstancia, que me va a impedir casarme para que se lo cuente”. Ves, es verdad que le ha mentado. Pero no es una mentira como que está con el otro y no se lo cuenta a Damian, y nada así. Es simplemente porque tiene una circunstancia personal que no la ha explicado.

NA Sí pero para Damián es un engaño

IB Pero para Damián es un engaño pero eso es lo bonito de la escena. O sea que para Damián le llega al alma y además despierta todos los temores y todos los rumores que estaba escuchando. Bien aprovecharse, no sé qué, no sé cuánto y además cuando alguien rompe una especie de confianza tendrá la duda de en qué más me ha mentado que es lo que le pregunta Damián, y qué me más no me ha contado, en qué más me ha mentado que se vuelve a pasar en *Matahárís*. O sea, cuando alguien rompe la confianza de repente todo queda en el aire. Si me has engañado en esto, en qué más me has engañado. Puedo confiar en ti, no puedo confiar en ti. Y esto es terrible y eso es lo que les pasa. Pero sí claro que no le ha contado la verdad. Y de hecho se la cuenta presionada por el marido, sino no se la cuenta.

NA Y ahí también vemos la parte solidaridad. Ella necesita trabajar y él busca a alguien para tener una relación y quedarse como el paleta del pueblo

IB Es ese el complejo que tiene. Pues te has casado con el imbécil, con el tonto del pueblo para aprovecharte de él. Todos los miedos, todos los prejuicios aparecen. Damián que no los había tenido, que se había casado diciendo, bueno esta chica es buena y de repente, es como ves tú, lo que me habían dicho.

NA Y el papel de la madre que es dominadora, que no quiere dejar a su hijo que viva su vida

IB Una madre dominadora... es verdad, es verdad. Es que también ahí me encuentro con que es una realidad que me hablan. Y en una casa así donde se ha quedado sólo un hijo esto ya es una razón de poder o sea entra otra mujer y quién manda. Y eso es muy común y esto es, puede ser un motivo de conflicto, en algunos casos, ¿no? Pero, una mujer acostumbrada a mandar en una casa y llega otra y eso es un problema. Pero otra vez hay un cambio que de hecho me parece que es el personaje más bonito quizás de todos porque es la que cambia. La que se da cuenta de que gana mucho más de lo que pierde con esa mujer en la casa. Y eso es muy bonito, el reconocerlo y darse cuenta. Pero, a parte de que sean hombres o mujeres y tal es que vivimos con muchos miedos y muchos prejuicios y de repente cambiarlos, pues es un ejercicio difícil y que es bonito de ver en el cine.

NA Además de ser madre, es madre de pueblo con una educación tradicional

IB Yo me encontré con madres ahí y con mujeres que aceptaban fenomenal la presencia de estas emigrantes porque se daban cuenta de que suponían además la vida del pueblo y renovar, tener hijos y tal. Pero también había mucha gente con muchos prejuicios y luego había mujeres que se habían portado muy mal. Nos encontramos con hombres desolados que habían venido chicas jóvenes se habían casado, finalmente al tener papeles se habían marchado. Encontramos con uno que tenía treinta y pocos años con una depresión porque se había enamorado como un loco de ella y ella se había aprovechado. Entonces, yo elegí también las historias agrisadamente de manera que ni fuera muy edulcorada ni fuera tampoco terrible porque contar una historia terrible ¿para qué?

NA Dejaste un poco de lado los tópicos de las mujeres inmigrantes que se aprovechan de los hombres de pueblo para tener los papeles y luego largarse

IB No me fui a ningún extremo o sea, por ejemplo Milady se va porque es joven porque es que no pinta nada ir, sencillamente. Pues, Milady debía tener otro final que también está rodado, ¡es que cambia mucho el cine! A Milady la mataba Carmelo. La atropellaba, o sea cuando ella se va con el chico joven que se ve que cierra la puerta de la habitación, se la veía por el parking y de repente veíamos que la estaban viendo a través de un coche, era Carmelo y Carmelo arrancaba y lo rodamos y era espectacular. Porque era todo desde dentro del coche y se oía al sonido ¡klon, klon! y la mataba. Y ahí me hice una pregunta como me la hice en "*Te doy mis ojos*", digo, a ver: ¿A dónde vas con este final?, o sea ¿Necesitas realmente un final tan dramático? Y decidí que no.

NA **No porque en el tema**

IB No era el tema porque a Milady le iba mejor o peor, pero. No era el tema, no hace falta cargar tanto las cintas y tampoco hace falta dar tantos portazos a... o sea que también sin mentir y siendo consecuentes con la línea que llevas de película no puedes acabar de repente todo superfeliz porque no lo estás contando con estos términos. De repente acabar fatal es que me parece un poco gratuito. No hay necesidad.

NA **Sí, hubiera sido un final terrible**

IB Muy amargo y ¿para qué?, que sea bastante amargo es, que no sabremos dónde irá, la pobre le ira mejor o peor, pero

NA **A lo mejor el espectador iba a pensar volver a los tópicos**

IB No, me gusta mucho que también te diste cuenta de que cuando le agarra la mano el jovencito es que a mi me produce una angustia eso. Porque repite el mismo esquema pero joven a ésta la agarro y la otra hace cómo. Y con el perro y la casa de la hermana, dice: ¡por favor, qué claustrofobia! Y eso lo analizaste muy bien, vamos, era justo lo que quería contar y nadie me lo había dicho.

NA **No, es verdad, que hay que ver las películas detenidamente para poder sacar lo más posible**

IB ¡Qué paciencia! yo creo que las has visto más que yo

NA **Y si te parece bien pasamos a la cuarta, *Mataharis*, irónico supongo lo del plural porque con una es suficiente y aquí son tres**

IB Ya son tres, y luego que son unas Matahárís de pacotilla, haciendo la compra y con sus novios y con el gato en casa. Son unas Matahárís de...

NA **Y aquí un poco la influencia de Ken Loach**

IB Bueno hay subtramas pero siempre hay una historia principal, ¿no? Porque me acuerdo que Paul que es mi pareja y es el guionista de las últimas películas de Loach...

De hecho me avisaba mucho con *Matahárís* y de hecho la crítica que más le hace a *Matahárís* es difícil tener la misma intensidad si te diversificas en tres historias que si tienes sólo una. No, Paul lo que suele tener es unas estructuras más clásicas de historia principal y luego una subtrama importante. Pero no suele hacer tres historias, nunca hace tres historias. Que yo recuerde para atrás así las recientes, bueno ni "*Looking for Eric*", "*buscando a Eric*" con Cantona, *sólo un beso*, tampoco, *es un mundo libre*, tampoco, *fifty things*, tampoco, *Mi nombre es yo* hay una subtrama con la pareja joven, los dos junkees, tiene sus tramas pero suele escoger una trama. Y además es que Paul es muy cabezota en eso porque le parece que se pierde mucha intensidad con las historias múltiples. Y tiene razón.

NA **Bueno lo de *Matahárís*, son tres mujeres y tenemos al jefe (Valbuena), un horror de jefe y se comporta como si tuviera un harén**

IB Eso es un poco falso porque en las agencias de detectives, lo normal es que haya chicos y chicas. Y aquí se menciona, yo no sé si ya cayó un día algo, pero había la mención de chicos pero es que no me interesaba meter más

personajes ya tenía bastantes. Y lo que sí que conocimos fue unas detectives de Alicante que son dos mujeres pero tienen su propia agencia, ellas son las jefas y cuando hace falta contratan chicos. En este sentido esta agencia es un poco falsa porque habría chicos. De hecho hay casos que los llevan mejor chicos porque las chicas no pueden entrar un Puti Club o no pueden entrar en determinados lugares, llamaría la atención, entonces. Pero no me interesaba meterme. Entonces es él y sus chicas. Yo me reí tanto con ese jefe, a mí es que los mandones me divierten mucho... Me troncho de la risa y si son explotadores más.

NA **Sí porque siguen un poco la serie *Las chicas de Charlie (drôles de Dames)***

IB A mi es que hay una cosa de incorrección política que me hace mucha gracia. Y el jefe de la *Matahâris* lo tiene y la madre de *hola ¿estás sola?* también. Eso me divierte mucho.

NA **Tenemos a Inés, que tenéis un parecido**

IB Ya pero ella no se parece tanto a mí pero en esta película sí. Yo montándola a veces, era como yo hace cinco o diez años. Yo también me confundí. Yo creo que había una cosa simbiótica también de la forma de trabajar. Yo soy muy pesada y me temo que digo las frases de los personajes, es una cosa que mis actores me copian. Y si encima se parece físicamente pero luego si te fijas en Maria Vásquez en otras películas no se parece tanto. No somos tan parecidas.

NA **Sí, a lo mejor, pero en esta película hay un parecido**

IB Sí yo el pelito así, hay algo es forma de moverse, de hablar, también los diálogos los he escrito yo, pues a lo mejor son a mi estilo. Hay algo un poco, también del psicólogo de mirárselo.

NA **Vamos a hablar de Inés. Su relación con el sindicalista joven, ¿por qué lo has elegido así?**

IB Precisamente por eso.

NA **También ¿por la parte idealista?**

IB Pues eso, investigamos un poco también con los sindicatos y tal y nos contaron una cosa curiosa, bueno los sindicatos están muy desprestigiados, en todas partes, en España igual. Entra muy poca gente joven, la gente joven se va a las ONGs, la gente que quiere hacer algo. Entonces hay una cosa que nos explicaron que es la que explica él, que los Comités de empresa se arreglan un poco entre empresa y sindicato. Porque cuantos más representantes, eso lo dije en la película, cuantos más representantes de un sindicato hay en una empresa pues más subvención reciben. Entonces, pactan, el sindicato de la empresa, o un grupo de sindicalistas del sindicato X a fines a la empresa y tienen ahí un Comité de empresa, pues muy benigno, ¿sabes? Que no te va a molestar. Entonces, lo que le pasa a este que nos han contado que a veces pasa es que de repente faltan dos o faltan tres y entonces los buscan y éste es totalmente despistado porque no tiene mayor interés ni mayor afiliación política ni nada de nada, cae ahí. Entonces, se han encontrado, eso nos lo contó sobre todo la CNT, dentro de los sindicatos es como todavía los que están bastante cerca, no están tan burocratizados. Que nos contaron que ellos se han encontrado de repente con chicos jóvenes que empiezan a ver la historia y flipan. Dicen, pero eso no es justo, pero esto... Pero desde el sentido común no desde la ideología ni la militancia, sino, pero esto ¿por qué? Y entonces se implican, y eso les ha pasado. Y entonces la figura me parecía bonita me parecía interesante porque creo que yo un día si le pongo un sindicalista del PSOE de verdad, el rechazo es fuerte. Porque no te lo crees. Desgraciadamente. Luego, yo creo que el *casting* está un poco equivocado, entre tú y yo. Yo me imaginaba un chico que era menos guapo pero con más gracia, con más carisma. Es un personaje un poco diferente y él lo simplifica un poco porque es guapo y simpático pero yo me imaginaba a alguien un poco más... y ahí encorrimos

porque no lo encontraba, y no lo encontraba, y no lo encontraba aunque yo lo tenía en la cabeza y decidimos que era este, que está muy bien. Pero yo creo que el personaje sobre el papel tenía otros matices, que era menos guapo pero más *sweety* que dicen los ingleses o sea más agudo, con una inteligencia más verbal que de aspecto.

IB No, es por eso que quería que fuera alguien de estos tíos en un grupo de amigos, es el que se le ocurre las cosas, desgraciado chisposo y a lo mejor es gordito o sea no necesariamente es guapo pero tiene carisma tiene gracia el tío, es lo que yo buscaba y no lo encontré, no encontré a ese actor y entonces pues lo transformé en alguien atractivo físicamente con encanto y tal pero no tenía esa otra vuelta que me parecía de estos tíos que enamoran porque tienen gracia.

NA **Pues en esa pareja, él hace un paso adelante y ella da otro atrás. También las tres chicas viven en el trabajo a veces algo que ven en su pareja**

IB Si, ella da marcha atrás. Son como tres estadios de la vida. De hecho me parece como ... o sea si Eva no arregla su problema con Iñaqui va a terminar como Carmen y... es como una especie que podía ser la misma mujer o sea Inés podía ser la Eva joven, idealista cuando empezó y Carmen podía ser una Eva amargada que no ha resuelto sus conflictos al hablar. Yo creo que *Mataharis* sólo habla de comunicación.

NA **Para mí, el lado femenino en *Mataharis* es respeto, comunicación y confianza. Tenemos el caso de Eva e Iñaqui que se enfrentan por algo que esconde Iñaqui y que Eva supo por casualidad.**

IB Si, son los temas. De hecho la crisis hace que salgan cosas que no se estaban diciendo ninguno de los dos porque hay una escena que a mí me gusta mucho cuando se echan en cara ella sobre todo, que no estás que estoy sola y no se que, y él otro le dice porque no me lo dices y ella:

¿porqué no me lo preguntas? Que no están hablando, no están teniendo confianza el uno al otro. Ella también es culpable de la falta de confianza.

NA Y lo de la superwoman

IB Sí, sí, tú te has montado la película de la superwoman y la otra encima. Y luego es una cosa muy generacional que me he encontrado, que las mujeres de mi generación nos han engañado. (Risa) porque nos hemos creído que se puede hacer todo y esto es un timo, sabes. Lo dice Eva y lo identifica cuando dice tengo la sensación de timo. Si pero hemos desmantelado

NA Timo o engaño

IB Timo es engaño, pero no es que te ha engañado tu pareja, te ha engañado la sociedad. Ahora somos independientes, estudiamos, trabajamos, elegimos cuando tenemos hijos y tal y somos maravillosas pero al final eres una esclava de: tienes que ser madre, tienes que ser trabajadora, tienes que ser pareja pero nuestras madres eran madres y ya.

NA No crees que queréis controlarlo todo

IB De controlarlo todo y tampoco tienes otra opción.

NA Sí, aquí por ejemplo porque no tienen asistenta.

IB Sí, eso tú lo pones ahí, no es un problema de asistenta

NA O es que ¿quieres atacar el capitalismo?

IB Pero hay una cosa que eso es el timo: tu te pones a trabajar y a tener a hijos y de repente no hay una red debajo, no existe. Hay otros países donde se entiende que la crianza te va a demandar un tiempo y entonces se planifica para que eso sea compatible. En España no se planifica nada, entonces no hay guarderías, no hay. Porque en Alemania cuando una mujer se queda

embarazada recibe un subsidio, una persona viene de los servicios sociales a limpiarte la casa, a hacerte los recados, a hacerte la comida. Puede ser un chico o una chica cualquiera o sea se entiende que una mujer que tiene un hijo tiene unas necesidades y luego tienes un mercado laboral con horarios partidos, con sueldos a lo mejor menores pero eso no existe en España, entonces las mujeres se encuentran con un hijo y a los tres meses ya no tienen ningún subsidio no tienen absolutamente nada y vuelve al trabajo de nueve a nueve y si dices que no puedes o lo que sea te echan. Esta es la realidad en España, no hay guarderías públicas suficientes para todo el mundo, tienes que tener una renta miserable para tener una guardería pública. Ya no es un problema de asistenta, es que la vida no está concebida, no hay un apoyo a ningún nivel para que tengas hijos y las mujeres de repente lo que han echado es apencan con todo y los hombres, que tampoco se han enterado, y ahora se están enterando, empiezan a compartir las tareas. Pero los hombres siguen funcionando como funcionaban antes, es una pareja joven, los dos trabajan ella tiene un hijo y él sigue su vida normal y ella empieza a decir: que no puedo, que no llego, que no llego y además de no llegar laboralmente, de no llegar físicamente te das cuenta que te estás deteriorando físicamente que estás echando un trazo y que además tu pareja está esperando que sigas siendo, y tú también, la estupenda que el fin de semana echamos un buen polvo y dices es que no puedo con mi alma y además lo que dice Eva en la película: “no me he cortado las uñas de los pies” y tarde en depilarme, porque es que ya no puedes o sea no hay nada alrededor que te apoye y luego cada uno ha ido a vivir a su pisito lejos de la tía, lejos de la madre, lejos de la hermana y estás en tu pisito con tu película; lo absolutamente estresada con tu jefe que no te permite tal, con un compañero que no se entera y que tampoco se ha planteado que tal, que no puede decir en el trabajo voy a salir antes porque nadie lo va a entender. Ahora empieza a haber conciencia de eso pero un hombre no sale a las siete del trabajo en España ni a las seis, no sale, entonces en eso de repente eres Superwoman porque esa gente está haciendo todo y de ahí el timo: pero oye yo no era estupenda, independiente y no se que, soy una pringada que no hago más que currar todo el día...

NA **Pero esta pareja habló de comprarse un piso**

IB Querían comprarse una casa más grande, sí

NA **Eso significa que a nivel financiero pueden permitirse comprarse algo más grande**

IB En España, gente con 900 euros de sueldo se ha comprado un adosado y así está todo el mundo perdiendo las casas ahora. Ha habido un boom y es que España es muy muy de España y yo creo quizá has hecho una lectura más desde Francia y entonces aunque tengas una asistenta que venga dos horas y luego la gente también se organiza mal porque no se da cuenta de donde se ha metido y entonces tiene a la niña de cuatro escolarizada, de 9 a 4 la niña está en el cole y dices cuando tenga cuatro meses ella se acaba de incorporar la mete en guardería y es eso lo que hace la gente en España y lo que pasa en Europa hay muchas mujeres que pasan un año con sus hijos o tres. Esto no existe, yo lo he hecho porque me puedo dar el lujo porque soy mi propia jefa entonces tienes el niño a los tres meses en una guardería de ocho a ocho con tres meses, los destetan, esto es el común de los trabajadores aquí entonces si estás pagando una guardería que es privada y una hipoteca tienes a una asistenta que a lo mejor viene un par de días un par de horas pero nada más no te cubre y como el niño se ponga malo, esta historia de quien va si lo he vivido yo y lo viven todas mis amigas y llevárselo a la abuela y a no se quien y es un caos de muchísimas mujeres. Esa es la realidad y a lo mejor llaman engaño eso que están hablando, que son dos profesionales que tienen sueldo pero seguramente están pagando una hipoteca que coge casi todo el sueldo de él.

NA **Si es verdad que no se habla mucho de dinero**

IB No se habla de dinero así, de que cuestan las cosas pero eso es lo que cuestan y ya es mucho hablar, mucho... y así tienes a muchas parejas de mi edad al primer hijo, al año a los dos años se separan, no aguantan el tirón del estrés porque todos son quejas todos son frustraciones.

IB La ley de empleo domestico es licencia para explotar con la ley en la mano es muy alucinante

NA **En *Mataharis* hay la dualidad feminidad/masculinidad.**

IB Bueno hay este choque de roles de lo que se espera de él, de lo que espera de ella, sobre todo entre Iñaki y Eva las discusiones pero en los otros, no. A mí me gustan los hombres de *Mataharis*, me parecen tiernos menos el marido seta ese que no habla pero...

NA **Ese está comido por el capitalismo total**

IB Es una pareja que no se comunica. Sí, sí, el problema de este personaje es que no tiene mucho espacio de desarrollo pero yo creo que hay muchas parejas que cada uno está en su mundo en casa pero claro tiene tres escenas y en tres escenas es muy difícil de dar muchos matices pero vamos es relativamente común.

NA **Y estamos casi, casi en las últimas la evolución desde la primera película hasta la cuarta**

IB ¿Sobre lo que he contado en todas ellas?

NA **Puntos importantes en resumidas cuentas: la mirada, la amistad, la solidaridad pero no crees en la pareja o matrimonio. Si el matrimonio es uno más uno, sí**

IB Sí desde luego es que no hay otra (1+1). Yo creo que en los matrimonios son cosas de dos y son cosas de 50 y 50 y si tienes hijos absolutamente porque sino uno de los dos se va a frustrar y suele ser ella.

NA **Muchas gracias Iciar por haberme acordado un poco de tu valioso tiempo y así tus respuestas me permitirán confirmar ideas y modificar otras.**

IB Gracias a ti por interesarte a mis películas y la verdad es que quedé sorprendida por lo que leí. Suerte y si necesitas más informaciones mándame un correo y te contestaré.

II. Madrid, le 17 mars 2012

NA **Podemos abordar el tema financiero: ¿cómo financiaste tus películas? ¿tienes subvenciones?**

IB Básicamente hay tres fuentes de financiación.

Una de ellas es TVE que te compra los derechos de antena, la otra es el Ministerio de Cultura que te da una subvención que se llama "a la amortización". Eso quiere decir que cuando la película está terminada, estrenada, y ha hecho 300.000 euros en taquilla, entonces recibes la subvención. Esta subvención nunca puede ser más del 30% o del 33% del presupuesto total. Entonces, para hacerla el productor tiene que pedir un crédito, financiarlo cuando la película está estrenada y demás, pasan dos años y recibe la subvención.

NA **¿pasan dos años?**

IB Hay que esperar dos años. Durante todo este tiempo el productor tiene que estar financiando ese crédito que luego se devuelve con la subvención. Y si tú no haces esos 300.000 euros de taquilla, no recibes la subvención. Este es el sistema. Estas dos son los pilares más importantes de una producción y luego está, normalmente el otro 30% del presupuesto se cubre, o con una televisión autonómica, por ejemplo Antena 3 o televisión de Galicia o Canal Novo, han estado invirtiendo Canal Sur han estado invirtiendo dinero en cine. Otras posibilidades, hay también subvenciones regionales, en Cataluña, en el País Vasco y demás, esa la manera de financiar. Si no te dan el dinero Televisión Española como te he dicho también puedes ir a Telecinco o a Antena 3. Lo único que te pide Antena 3, hacer un cine que no... yo he ido con mis películas y no les interesa. A priori, supuestamente, luego mis películas son comerciales pero sobre el papel ellos hablan de películas más comerciales, más *thriller* más de género. Luego, la realidad es que mis películas también son muy comerciales pero ellos no lo ven cuando les llevas el proyecto. Y luego hay productores también que buscan dinero fuera, que buscan dinero a través de una co-producción o a través de ventas internacionales, si tienes un poco de nombre puedes conseguir algo de ventas internacionales, está el proyecto medio europeo que también puedes acogerte a él, que te da una parte de la financiación. Un poco la manera de financiar las películas. Pero el director no pone el dinero, lo pone el productor. El productor es el que se encarga de buscar el dinero. El director, no, al no ser que el director sea también el productor. Pero la función del

productor es la de encontrar el dinero, o ponerlo o encontrarlo, o las dos cosas. Y la del director es dirigir.

NA Y ahora con la política de recortes del gobierno y la situación de crisis económica

IB Eso lo que va a pasar ahora: son muchísimas menos películas, pero muchas, muchas menos. Hay un 70% menos de rodajes, ya. Comparado con el año pasado a estas alturas del año. A estas alturas del año había un 70% más de rodajes en marcha. Entonces se ha reducido muchísimo el fondo, va a haber menos dinero para esto, Televisión Española también tiene problemas, también tiene recortes, además no hay Presidente ahora mismo, con lo cual no se hacen convocatorias porque no hay quién las firme, no tienen Presidente, entonces está todo muy parado. Hay producciones que se arrancan ahora, pero la gente está un poco con la incertidumbre de ver si se va a poder hacer o no.

NA Yo me he focalizado sobre las cuatro primeras películas. En las 4 primeras películas que has hecho no empleas el tipo de *flashback*. Eso lo haces de forma expresa o no quieres incluirlos...

IB No, ninguna de estas cuatro he tenido la necesidad de contarlo así pero por ejemplo en la última que rodé en Nepal, Katmandú, hay que utilizar el *flashback* porque estoy hablando de una mujer que está en Nepal y tiene una gran vocación de Maestra y quiere enseñar allí y hay tres o cuatro momentos en los que hay muy breves *flashbacks* un poquito para situarla, para saber quién es, de dónde viene. Porque cuando tienes un personaje fuera de su entorno, es más difícil decir quién es o conocerlo. Y en este caso yo necesitaba explicar, pienso que tenía que explicar, la infancia, breve muy breve. Son *flashback* de menos de un minuto. Pero muy brevemente en la infancia que ha tenido, un matrimonio que ha roto y él que se ha marchado, un poco cuál es su *background*, cuál es su pasado para entender porqué quiere hacer lo que hace en Nepal. Entonces en este caso si los utilicé, es una convención, una manera narrativa más. A mi no me entusiasman y la verdad que si los puedo evitar prefiero evitarlos. Pero la verdad es que son muy útiles. Y en las otras películas no tenía necesidad.

NA También en las películas, en las cuatro, hay dos tipos de parejas. Parejas positivas como Damián y Patricia que dice que “me trata bien, me hace reír”,

Iñaki con Eva, “estoy contigo”, pero al contrario tienes a otra pareja que emplea el término "te quiero" Antonio, y la de Alfonso con Marirrosi. Eso ¿por qué?

IB Está como al revés, ¿no? Sabes lo que pasa Nouredine, es que tú le estás dándole más vueltas a lo que hago, que yo. Es que, la verdad no lo había pensado.

NA **Es decir, algo sobre el papel del amor en la pareja, o el engaño del amor...**

IB La verdad es que no lo he pensado mucho, lo que te contesté te lo voy a contestar así un poco sobre la marcha, pero... A veces el amor en una pareja es que te hagan reír, y estar con el otro y tener confianza. Yo lo que creo que eso es más amor que a lo mejor decir a alguien que le quieres.

NA **Pues al final yo concluyo en la tesis apuntando más un poco en la convivencia, es decir más convivencia que amor.**

IB Pues, bueno, convivir con alguien es amor. Porque convivir con alguien hay que hacer una serie de compromisos y tienes que ser flexible, tienes que darle al otro cosas que a lo mejor... Es un ejercicio de amor, más evidente a veces que decirlo, decir que "te quiero" con vividez, querer estar con alguien es quererle. Entonces no lo sé, la verdad es que no puedo contestarte porque no lo he pensado (risas).

NA **También algo me sorprendió, no estoy de acuerdo con mi directora, en la tercera parte hablé de la relación de pareja y no entendía que por ejemplo Pilar después de llevar diez años casada con Antonio siente tanto amor como en el primer día, para mi es casi imposible. Y la directora me dijo que para ella era posible**

IB Eso en la realidad, y está contado a propósito, es parte del maltrato, eso es la mecánica del maltrato. Lo que descubrí cuando empecé a trabajar en este tema, *a priori* lo que piensas es que hay una víctima y hay un maltratador. Y al poco que nos pusimos a investigar lo que descubrimos la otra guionista y yo es que tenía una historia de amor, ¿por qué? Porque hay una mujer que se enamora de un hombre, ese hombre no es lo que ya pensó y esa mujer sigue enamorada de aquel con quien se casó y sigue la esperanza de que vuelva a ser aquel de quien se enamoró. Entonces, de alguna manera es un poco irreal porque el hombre con el se ha

casado es el hombre con el se ha casado y es el mismo antes que después. Pero, ella cuando lo conoció se enamoró y luego en la convivencia empiezan los problemas. Ella sigue con la idea de aquel hombre que conoció y está esperando que vuelva de alguna manera. Entonces se enamora otra vez, está como... está más vigente porque está sin tocar porque está esperando todavía, no "estoy segura de que voy a conseguir que cambie y vuelva a ser el hombre del que me enamoré". Y luego, las psicólogas te dicen que en realidad en los noviazgos y demás ya hay señales de que ese hombre va a ser un maltratador. Hay señales pero no las ha visto esa mujer no las ha visto. Entonces se ha enamorado. Un maltratador durante un matrimonio lo ha sido durante el noviazgo pero no te has dado cuenta. Porque te ha estado controlando, porque ha estado probablemente minando tu autoestima, y tú no te has dado cuenta. Por cosas sutiles que ya ha empezado su trabajo, el control... Mientras sí que sigue diez años después sigue enamorada, porque no ve, no ve que, uno, que el hombre con el que se casó es lo que tiene delante, no es algo idealizado.

NA Cuando está en la cafetería con las otras compañeras, cuando sale Lola y está con el novio que busca excusas para que Lola vuelva con él, se da cuenta.

IB Se da cuenta, de que ese diálogo lo tiene ella. Por eso ya empieza a ver, toda la película de *"Te doy mis ojos"* es ver. Ver en que situación está, pero le cuesta toda la película verlo. Y eso, es como... eso me suena. Ese juego de "ahora te perdono, ahora sí, ahora no", en este juego estoy yo también. Pero cuando lo ves fuera es más fácil.

NA ¿Crees que la intimidad entre mujeres está fuera del alcance de los hombres?

IB ¿La intimidad? Yo creo que las mujeres tenemos más costumbre de hablar de nuestras intimidades que los hombres.

NA He puesto los hombres un poco dormidos, y las mujeres que se comunican

IB Las mujeres tienen por tradición y por todo mucho más tradiciones de comunicación y de contarnos lo que nos pasa, cómo lo sentimos. Tenemos más facilidad para hablar de sentimientos, pero no quita que hay hombres que lo hagan y hay otros que les gusta mucho hacerlo. Pero en general, de la cultura que tenemos es de las mujeres. También porque las mujeres históricamente están pendientes de los

sentimientos, se han ocupado del bienestar, de la pareja, del bienestar de los hijos, del bienestar de la familia. Entonces están más en contacto con... son más pendientes de los sentimientos y los hombres están en otra cosa. Y yo creo que una gran parte del problema de los maltratadores es que no tienen ninguna conexión con sus sentimientos, cero.

NA **Una pregunta sobre *Mataharis*. Es una película sobre la mirada del detective. Y luego en una metáfora se relaciona la mirada del detective con la mirada del espectador. Estás más dictando al espectador, a mirar**

IB Como un detective

NA **Y que se compromete**

IB Bueno, ahí el espectador, que haga lo que quiera. Pero, sí el espectador de alguna manera está mirando a los detectives como los detectives miran a los demás. Porque como levantamos el tejado de sus casas, y nos ponemos a ver que hacen y es cosa del espectador decidir si le parece bien o mal o peor. Pero sí que hay una mirada un poco como la de un detective sobre ellas. Estamos un poco espiando este pillar, cotilleando un poco sus vidas.

NA **Esto significa que estás un poco esperando algo del espectador, que se mueva, que actué.**

IB No, yo creo que si al espectador se le queda... A mí, *Mataharis*, me dejó una reflexión de varias cosas.

Una, en el plano laboral, bueno qué estamos dispuestos a hacer porque yo creo que en caso de un detective es más extremo y tiene una postura ética o no. Porque se le va a encontrar, lo de espiar a alguien y usar aquello que hacen su intimidad en su contra, se tiene un componente ético. Pero yo creo que cualquier cosa en cualquier trabajo se puede preguntar, ¿qué está dispuesto a hacer? ¿Qué no está dispuesto a hacer? Pero tan simple como me pagan por eso por hacerlo o bien o mal, ¿cómo lo voy a hacer? Es una cuestión ética. Lo hago bien o lo hago mal, y que le den por culo al trabajo. Eso, con respecto al trabajo y luego hay otra parte que también la dejó yo al espectador, yo creo que las tres mujeres están en diferentes estados de sus parejas y la falta de comunicación hace que puedas llegar a lo que le pasa a la pareja última, la pareja más mayor. Entonces, yo creo

que ahí el personaje de Najwa, el personaje de Eva, está como en un cruce de caminos. Si no se comunica va a terminar como termina Nuria (carmen), como la amiga mayor. Y si se comunica posiblemente salve su relación y eso también se lo puede preguntar al espectador. Yo me comunico, yo tengo conciencia de mi pareja. Yo le dejo que tenga sus secretos o le impongo que no los tenga, todo eso al espectador se lo puedo preguntar. Y si se lo pregunta, pues fenomenal, y si no, pues no pasa nada. Pero vamos, que es bonito, salir del cine pensando ¿y yo? Por eso a mi me gusta (risas).

Y yo ¿dónde estoy entre estas tres?, y yo ¿qué haría en esta situación? Y yo ¿qué hago en mi situación?

NA **Ahora hablando de la responsabilidad sobre todo del creador y director. Como por ejemplo en el uso del escenario de un tipo de exhibición, narcisismo o por el contrario algo que ofreces o compartes**

IB El ¿qué?

NA **Entre creador y director, esta mezcla de responsabilidad, en relación siempre con el espectador. Te parece que cuando se dice que el guionista o director es un poco narcisista**

IB Hablas de un guionista que se enseña a si mismo. Es un poco una historia que tú te inventas, pues claro estás hablando de ti. Aunque no hables de ti pero... Todo lo que hay en una pantalla, de una película, lo ha decidido el director. Es su gusto, es su criterio, es su elección, son todo elecciones del director. Y en ese sentido estás muy desnudo. Te tiene que parecer bien desnudarte tanto. A mi siempre me pasa que me doy cuenta de eso cuando ya estoy estrenando, me dan ganas de exiliarme y de desaparecer del planeta, porque me siento muy desnuda, supongo que me tiene que gustar porque sino no lo haría. Pero hay un punto de pudor, cuando te das cuenta de que todo lo que está ahí es cosa tuya de alguna manera cuando lo has decidido y entonces eso habla mucho de mí. Te sientes muy especial, muy desnuda.

NA **Luego lo vemos un poco, en *También la lluvia*, criticas un poco al productor y al director**

IB Eso es diferente. Una cosa es como creador, que de repente estás muy dispuesto, enseñado lo que has hecho y eso siempre es un momento que a mí por lo menos me da mucho vértigo y luego se me pasa. Pero lo que les ocurre al productor y director de *también la lluvia*, yo creo que eso es más un poco una ironía del guionista. A mí me gusta mucho ver como estos cineastas en el fondo están mirándose el ombligo mientras la realidad ahí fuera, es tremenda ¿no? De desigualdad social, de problemas con el agua y demás, y ellos están allí, una gran comida, bebiendo y hablando de lo humano y lo divino. Hay una crítica además vemos que al narcisismo sobre todo a vivir en una burbuja un poco.

NA **Y luego por ejemplo en las cuatro primeras películas las hiciste en España, las siguientes, fuera. ¿Hay una razón?**

IB Ha sido un poco coincido, porque el guión de *También la lluvia* lo escribió mi pareja, Paul Laverty. Es una historia que ocurría en Bolivia, que, *a priori*, no estaba escrita para que la hiciera yo, sino que las circunstancias fueron que el guión estaba ahí. Y a mí me pareció estupendo el guión y una ocasión muy buena de hacer algo diferente. Y la siguiente película, pues hay un productor que me propuso hacer una historia sobre algo que es real, que existe, que tiene un libro, en el que cuenta estos primeros años en Nepal y también me pareció muy bonito y también las circunstancias que era en Nepal, pero vamos no es que yo haya dicho bueno, voy a rodar fuera, no sé. Pero luego son las películas que me han encontrado a mí.

NA **Por ejemplo si tuvieras que cambiar algo de las cuatro primeras. ¿Qué cambiarías?**

IB No cambiaría nada. Yo he aprendido mucho con las cuatro. Cada una es un poco consecuencia de la otra y de lo que has aprendido en una lo practicas en la siguiente, no cambiaría nada. Quizás, si las hiciera ahora, serían muy diferentes. Seguro que también yo soy más madura y la salida es diferente, no sé en ¿cuánto? ni ¿en qué? Pero tal y como están las cosas, cambian, son como hijos, son uno es alto, otro bajo, uno gordo otro flaco, uno más listo otro menos listo pero los quieres a todos (risas). Y no tengo favorito, los quiero muchísimo a todos.

NA **Pensé que a lo mejor, con más distancia dirías: esto lo hubieras hecho así, o lo hubieras cambiado esta escena**

IB Ahí hay una duda que me entró al acabar *Mataharis* porque a mí me tiran mucho las historias de tres y ya lo hice en *Flores de otro mundo* pero es muy complicado y a mí me gusta mucho las historias corales pero tienen complicaciones. En *Mataharis* quizá si la volviera a hacer a lo mejor profundiría el personaje de Eva y el de Inés. Y lo haría él mismo es decir que la chica que tiene hijos y su pareja tiene a otro hijo con otra mujer estuviera investigando el caso de la fábrica y no hubiera historia de amor. Pero empieza como un caso ético muy difícil y al mismo tiempo estuviera ante el caso de su marido con estos. Haría algo más condensado, que haya menos protagonistas seguramente, no porque no me gusten, sino, y me encantan, el personaje que interpreta María Vázquez es precioso y el de Eva también. Pero creo que hubiera tenido como más dramatismo, si hubiera lo condensado en un solo personajes.

NA **Y luego cuando escribes tus guiones, en general lo que he visto en el cine español, lo más frecuente es que los directores son sus propios guionistas. Y no comparten. Tú, eres más... sois dos.**

IB Hasta ahora trabajo siempre con alguien, a mi la labor de guionista me parece muy solitaria y muy dura y es la que me resulta más áspera, también me cuesta más. Y entonces cuando tienes a otra persona con la que compartir, con la que pelearte un poco y hacer un poco de tenis, de ideas, pues me resulta más fácil. Aunque luego finalmente lo redacté yo, luego finalmente esté en mis manos. La mayor parte de las decisiones finales, a mi me gusta la colaboración con otra persona y creo que dos cabezas piensan más que una también. Pero, vamos, Paul, mi pareja escribe solo y no concibe escribir con nadie, eso es cada uno como mejor le vaya.

NA **Si, digamos que Paul más o menos es el típico...**

IB Si, es el guionista él solo. Que escucha opiniones, y tal, pero él solo con su guión. Yo en cambio me siento demasiado sola con mi guión. Es decir, me gusta compartir con otras personas.

NA **Y ésta, en la última de Katmandú...**

IB No, la he escrito yo y me ha ayudado un poco, ha colaborado. He hecho yo toda la escritura y él me hacía las preguntas incómodas, me ha ayudado con el esqueleto del guión, a hacer la estructura, un poco de la historia y desde luego toda la

redacción y toda la documentación la he hecho yo. Otra vez a no quedarme sola, lo prefiero. A ver, no tengo problema de autoría, a mí me parece que ya soy muy autora, que luego la dirijo y luego la monto o sea que no tengo afán de ser la única autora del producto proyecto.

NA Y luego en la películas, siempre en las cuatro primeras, tenemos el valor psicológico de las películas tenemos la impresión de que has cortado, con analizar una mirada profunda sobre el ser humano. Es decir que en la mirada que revela el hombre, ese hombre tiene que abandonar, o debe abandonar a su masculinidad y la mujer su feminidad, y realizarse como seres humanos más allá del género. Es la impresión que tengo yo. Lo que habíamos dicho la última vez: 1+1

IB Yo creo que hay que estar en colaboración, seguro, porque no tiene sentido de otra manera, más hay mitad y mitad de la población y lo que no sé es que si hay que dejar de lado la masculinidad y la feminidad. Obviamente habría que determinar lo que quiere decir la masculinidad y que es la feminidad. Hay valores masculinos, positivos que claro que estaría muy bien que las mujeres también importáramos, hacen una autoestima, y una practicidad a veces resolviendo cosas y tal, que está muy bien. Y las mujeres tienen cosas que a veces los hombres no, esto como lo que decíamos antes, como la capacidad de empatía que son tan fundamentales en el trabajo como los americanos lo llaman los "soft skills", como las aptitudes blandas o las aptitudes que son fundamentales incluso para dirigir una multinacional o sea para cualquier cosa porque en el fondo es saber trabajar en equipo, de tener conciencia de cómo están los demás para trabajar. La asertividad, comunicar lo que quieres y todo eso. Entonces yo creo que sí que nos tenemos que mezclar, pero sin perder, sino tomar del otro.

NA Los americanos dicen más masculinidades que sólo masculinidad. Entonces creo que aquí cuando se habla de masculinidad es quitar un poco esa parte machista y dejarla de lado y luego ser masculino.

IB Sí, claro, es que el masculino se entiende como lo que tiene que ser fuerte y heroico y eso es una tontería. Pero las cosas masculinas son además las cosas que nos diferencian que están muy bien y que podemos traspasar mutuamente.

NA **Por ejemplo en *Te doy mis ojos* sería unas sociedades que incorporan los “normales” y los hombres con faldas y las mujeres con pantalones**

IB Es el Kilt escocés, es que son así. Es una sociedad muy masculinizada, muy patriarcal y yo creo que le vendrían muy bien muchos valores femeninos para muchas cosas, para hacer política, para muchas cosas. De hecho las mujeres políticas lo dicen, cuando hay una mujer política se ponen otros temas sobre la mesa y sobre todo se ponen otros temas, no sé, le dan importancia a los temas de una manera diferente. Es lo que pasa en Islandia, les han trasvasado el poder a las mujeres porque están convencidos de que lo que ocurrió no hubiera ocurrido con más mujeres en el gobierno. O sea que fue una cosa de por mis cojones y se metieron en unas deudas y en unas inversiones absurdas, en una especie de afán competitivo absurdo que yo creo que las mujeres, porque tienen los pies en la tierra, al nivel de casa, de trabajo, de familia, ni tienen necesidad de hacer esto, no tenemos una economía estable, cuando vivimos bien. No nos metemos en esta carrera por enriquecerse cuando vivimos bien, o sea que es una pregunta de sensatez.

NA **Una pregunta en relación con la tercera parte de la tesis. Encontré muchas relaciones con las ideas que tiene Simone de Beauvoir... me sorprendió... cincuenta años más tarde, encontramos más o menos las ideas de dependencia de la mujer, la libertad, de una sociedad muy machista, eso se ve un poco en las películas**

IB Pues soy una inculta porque no he leído a Simone de Beauvoir

NA **Al repasar la obra de Simone de Beauvoir pensé que había una influencia. Otra pregunta es acerca de Ken Loach y es que al leer el libro que has escrito y encontramos tres valores: autenticad, solidaridad también y humanidad...**

IB Ojalá, me halaga. Lo intento pero creo del todo que lo consiga. A mí me impresionó mucho trabajar con él primero como actriz en *Tierra y Libertad*. Pero también como lees en el libro a mí me impresionó mucho el trabajo que hicimos los actores para empaparnos para hacer nuestro personaje, cómo conocimos a gente que había vivido la guerra, cómo hicimos un servicio militar de dos semanas para aprender a manejar las armas, cómo nos documentó, cómo nos trajo historiadores para que nos dieran en charlas, todo esto. Y luego rodamos en un lugar donde había ocurrido

la guerra civil y muchos de los extras, mayores, la recordarán y en el fondo estaban reviviendo otra vez aquello, no. A mí todo ese contacto total tan cercano con la realidad y con lo ocurrió me pareció muy riguroso y muy interesante y además muy rico. Yo venía de trabajar como actriz en el cine español de los noventa y finales de los ochenta que era un cine menos realista. Era un cine un poco como la que querías, que como es una película no tiene que ser real. Entonces de repente como personaje, vivías en un apartamento en el que no vivía nada más que una persona rica y llevaba una ropa que sería imposible, que tu personaje se podía pagar y ese tipo de cosas que a mí la verdad que me chocaban cuando las hacía y cuando vi el trabajo de Ken Loach y cómo lo hacía además, me gustaron mucho. Entonces, cuando escribí el guión de *Hola, ¿estás sola?* me puse un poco a revisar mi guión de *Hola, ¿estás sola?* desde ese punto de vista: pensé estas chicas ¿quiénes son? ¿de qué clase social son? ¿en qué barrio en concreto han nacido? ¿qué estudios tienen? O sea que de repente tu te pones a bajar eso a la realidad y por una parte lo limitas pero por otra parte yo creo que le das más raíz, le das más riqueza, y entonces fue un buen referente. No es que tenga sus películas como modelo pero sí que es un modo de trabajo que me gusta mucho. Así es que también luego hay una manera de trabajar con los actores, unos que los llevan mucho al extremo, él no, trabaja con los actores como trabajo yo. Yo ensayo con los actores, él no, porque los actores no conocen la totalidad de la historia. A mí me gusta mucho trabajar con los actores y saber que piensan y tal. Es otro concepto pero hay una serie de cosas que hace él que me parecen muy interesante y la verdad es que lo conocí en un momento ideal, porque estaba a punto de dirigir yo, y entonces se convirtió en una referencia muy nueva para mí, muy distinta de directores que había conocido y me gustó mucho. Y luego tiene una mirada ideológica sobre las historias que tampoco tenía yo tanta costumbre con los directores. Las películas que había hecho que sin hacerlas mía, creo que yo tengo otra manera de hacer las cosas, me parece muy interesante. Entonces conocer todo eso de primera mano es un lujo.

NA Y ahora ¿tienes algún proyecto?

IB Ahora mismo, he hecho las dos películas, una detrás la otra y llevo tres años sin parar como una loca y estoy un poco como no es de pensar bien ¿qué hago? Y cómo estaría hacer otra vez con Paul igual que *también la lluvia*. Hemos encontrado una historia que nos gusta a los dos, que podría escribir, me quito el problema de escribir, me gano el guión de Paul que Paul es un guionista fabuloso y si encontramos algo que podemos hacer en común eso es la idea, pero con calma. Es

que estrené *también la lluvia* y me cogí el avión a Nepal. Ha sido una experiencia dura pero interesante. Ha sido difícil rodar allí pero bueno creo que salió una buena peli.

NA **Dices eso por la gente...**

IB Es una cultura muy distinta. Ha habido allí choque de culturas. Hay un abismo, un poco, tienen una estructura social distinta, tienen una manera de ver el mundo distinta. Ha sido muy rico pero poner eso en común para hacer lo mismo. A veces era muy difícil.

NA **Y la mujer allí ¿qué tal?**

IB La mujer está hecha una mierda. La mujer es una ciudadana de segunda categoría. Están ahora empezando a conseguir sus derechos. Están haciendo un parlamento, están redactando la constitución, eso también lo cuenta la película o sea las mujeres y las niñas tienen un papelón...tienen muy pocos derechos y es una vida dura. Tienes que ir a verla.

NA **Pues esta tarde buscaré en la cartelera para ver en qué cine la estrenan.**

IB La tienen aquí cerca en Princesas.

NA **Bueno ¡cía, te agradezco mucho el tiempo que me has dedicado y ha sido un verdadero placer volver a verte aunque sea poco tiempo.**

IB Pues ya sabes si tienes más preguntas me mandas un mel y te contestaré cuando pueda y suerte para el resto de tu trabajo.



© El País, Isabel Muñoz, 15/01/12



© El País, Isabel Muñoz, 15/01/12



© El País, Isabel Muñoz, 15/01/12



© El País, Isabel Muñoz, 15/01/12

“Mi lucha como directora es huir del estereotipo. Yo voy al cine buscando emoción, y supongo que eso es también lo que quiero ofrecer con mis películas.” (El País Semanal N°1842, 15/01/2012)