

Politiques de l'amour

par Rubén García López

Aurores

*« Il y a une fontaine, fillette,
Qu'on appelle fontaine de l'amour,
Où dansent les étoiles
Et la lune avec le soleil. »*

Triana

Plan fixe, en plongée, sur un tourne-disque. Une main actionne l'aiguille et la place sur le disque. On entend un air cubain. À un moment de la chanson, la main arrête la musique. Le plan est remplacé par un carton, comme cela a eu lieu déjà plusieurs fois depuis le début du film. Nous pouvons y lire les paroles que nous venons d'écouter et un peu plus : « Tu arrives brûlant la brise, avec des chants de printemps pour planter ton drapeau, et la lumière de ton sourire. » *Alberto s'obstinait à écouter cette chanson comme une chanson d'amour qui n'en était pas une. »*

Retour au plan. La main place à nouveau l'aiguille au même endroit. Nous entendons les mêmes vers, mais maintenant la chanson continue. Les paroles complètes disent :

*« Tu arrives brûlant la brise
Avec des chants de printemps
Pour planter ton drapeau
Et la lumière de ton sourire.
Ici demeure la claire,
La tendre transparence
De ta présence bien-aimée,
Commandant Che Guevara. »*

La chanson, « Avec toi pour toujours, commandant », de Carlos Puebla, date de 1965 et a été écrite à l'occasion du départ de Cuba de Che Guevara. C'est un chant d'adieu et d'hommage. Le film, cependant, est de 1978 : *Vivir en Sevilla*, de Gonzalo García

1

Pelayo. Le Che est déjà mort depuis longtemps. Celui qui écoute la chanson est un adolescent, fils d'un peintre exilé qui retrouve sa ville, Séville, après la mort de Franco et la fin de la dictature, et qui tombe amoureux d'une femme, Ana. Comme cela arrivait à l'héroïne du long métrage précédent de son réalisateur, *Manuela* (1975), cette femme est aimée de plusieurs personnages. C'est à elle que pense Alberto en écoutant la chanson, c'est elle qu'aiment Miguel et Luis, et c'est elle qu'aime aussi le film, qui s'ouvre sur son visage, filmé dans deux plans fixes en l'espace de plus de sept minutes, visage aux cheveux bruns, à la peau claire et aux lèvres carmin sur un fond vert de végétation printanière. « *Chants de printemps* » : la première chanson que l'on entend pendant le générique sera un chant de bienvenue à cette saison au fil de laquelle se déroule le film tout entier. « *La lumière de ton sourire* » : lors de la scène initiale, un carton superposé à l'image dira : « *Parfois, de son corps, jaillissait la joie.* »

Mais les paroles qui suivent, que l'on entend la seconde fois, ne dissipent pas vraiment une équivoque. L'évocation antérieure, en réalité, se poursuit. Maintenant que l'on sait que l'auditeur est Alberto, il est clair que c'est en lui que « *demeure la claire, la tendre transparence* » de « *la présence bien-aimée* » d'Ana. Amour lointain, inavoué, qui laisse une empreinte de feu chez le jeune amoureux, cet adolescent de 1978¹. La dernière phrase dévoile alors l'équivoque : la chanson est dédiée à Che Guevara. Ce n'est pas une chanson d'amour, comme l'indique le carton, c'est un chant politique. Mais le déplacement de sens, en réalité, n'est pas si grand : Carlos Puebla a réellement écrit une chanson d'amour, mais dédiée à une figure politique, un hymne politique en forme de chanson d'amour. Gonzalo García Pelayo, dans *Vivir en Sevilla*, entonnera à son tour un chant politique à un moment historique précis où sont rompus les liens avec un passé traumatique en même temps que devient enfin possible un avenir lumineux, et il le fera en prenant l'amour comme protagoniste. La nouvelle signification de cet adieu qui, au cours de la lutte, est devenu élégie, manifestation de la survivance d'un idéal et d'un sentiment politiques au-delà de la mort de celui qui les incarnait momentanément, est la rédemption de la mort par l'amour, puisqu'il ne sera que la figure de la résurrection d'un pays, la possibilité d'une nouvelle Espagne quarante ans après que, comme l'affirme Luis dans une des scènes les plus importantes du film, être espagnol n'est plus quelque chose de repérable. Paraphrasant le titre d'un disque de Granada produit par le cinéaste lui-même, *Vivir en Sevilla* pourrait s'intituler « Espagne, année 78 » : une fois inauguré le premier gouvernement élu de la nouvelle démocratie après la victoire d'Adolfo Suárez aux élections de juin 1977, le pays se préparait, pendant le tournage de *Vivir en Sevilla*, à approuver

1. Nous pouvons rappeler ici une phrase prononcée par García Pelayo lui-même dans *Rocío y José* (1982) : « *José a eu le sentiment que moins l'amour est partagé plus il est authentique.* » L'amour de don Ramón, dans *Manuela*, lui non plus n'était pas partagé, et celui-ci l'arborait dans la plus pure tradition de l'amour courtois : l'aimée comme langage. Une chose que l'on peut dire aussi du personnage du Moreno et probablement du contremaitre de don Ramón, amoureux en silence. La chanson de Carlos Puebla vaut aussi pour eux, qui vivaient sous la bannière de leur bien-aimée, avec *Manuela* comme exemple et patrie.

sa nouvelle constitution. Le film se clôt précisément avec la lecture de fragments de cette constitution.

Cette fin mérite d'être examinée de près. Après la scène en apothéose de l'union finale d'Ana et Miguel (déclaration d'amour, Ana nue, couverte de sperme, plan aérien sur le fleuve accompagné de la chanson d'Azahar jusqu'à présent jamais entendue dans son intégralité, conclusion du plan sur la Giralda), qui devrait supposer également la clôture du film, nous entrons au contraire dans une longue coda : d'abord, avec la Giralda en arrière-plan, Luis parle à Alberto de l'amour – par la voix du réalisateur lui-même –, se livrant à une défense passionnée de l'acte d'aimer envers et contre tout, de l'amour comme énergie qui ne se perd pas, qui s'accumule, qui engendre, en réalité, plus d'amour encore, de l'amour en tant que « *seule chose qui importe* ». La scène se termine, après ces paroles ultimes et fondamentales de Luis, avec de nouveau la chanson de Carlos Puebla, mais cette fois il s'agit des quatre derniers vers, précisément ceux qui dévoilaient l'intention politique de la chanson.

Après cela, nous entrons dans une pièce de la maison de Luis jamais vue auparavant. Ana et lui se trouvent là, bien qu'elle ait finalement préféré Miguel. La déclaration de Luis à Ana dans la scène où ils s'unissaient présentait déjà des traits singuliers : il ne lui demandait pas de renoncer à Miguel, il affirmait, au contraire, que l'amour engendre plus d'amour et que celui qu'il lui vouait donnerait plus de force à son amour à elle pour Miguel. Bien que ce ne soit pas le choix d'Ana, qui affirmait alors ne pouvoir aimer qu'un homme à la fois, cette scène laisse penser qu'elle a peut-être maintenant changé d'avis. Quoi qu'il en soit, cela reste en suspens mais sera très vite résolu par une autre voie, celle de la paternité plurielle. Luis demande à Ana de dire quelque chose, n'importe quoi, car ce qu'il aime, c'est entendre sa voix. Il lui dit par exemple de lire le journal. Elle prend le journal intitulé *Nouvelle Andalousie* et lit rien moins que des extraits du projet de la constitution en marche à ce moment-là. Tandis qu'elle parle un carton apparaît à l'image : « *Ana a eu, effectivement, un fils.* » Phrase dont, de toute évidence, nous devons souligner l'« effectivement », qui établit un lien causal d'ordre matériellement impossible entre la constitution – ou sa lecture – et la maternité du personnage. Mais si un tel lien est improbable, l'affirmation suivante, de nouveau à l'écran, le rendra encore plus étroit : « *On n'a jamais su si l'enfant était de Luis ou de Miguel* », puis : « *Personne ne fut effrayé de la situation.* » Si la maternité est un élément clé du cinéma de García Pelayo, ce qui ressort dans sa formulation, c'est l'insouciance à l'égard de ce qui l'accompagne habituellement, la continuité de la ligne de filiation. La maternité n'est pas importante en tant qu'elle rend possible la continuité d'une lignée, d'une chair et d'un sang précis, mais parce qu'elle est la manifestation de l'amour comme création, de sa capacité à produire un être nouveau, et en cela, le symbole de la nature en tant que créatrice, comme l'illustre la présence obsessionnelle des arbres dans plusieurs de ces films¹.

1. Trois exemples : l'arbre sous lequel Manuela joue avec le bébé, l'arbre sous lequel Ana joue avec deux enfants (Iván et Vanesa, enfants de García Pelayo) dans *Vivir en Sevilla*, les arbres sous lesquels s'embrassent Pepa et Fernando dans *Alegrías de Cádiz* (2013).

La maternité inscrit les corps humains dans la chair de la nature : c'est l'exemple de tradition par excellence dans ce cinéma de plus en plus traditionaliste, le cycle qui revient sans cesse, cette fois-ci celui de la vie même dans sa constante reproduction. Ce qui n'évite pas, mais favorise plutôt, l'hétérodoxie des maternités proposées : l'Ana du film sévillan est un cas particulier. Manuela, dans le film auquel elle donne son nom, élèvera un fils qui n'est pas biologiquement le sien et qui finira, en fait, par être son amant ; José dit à Rocío, dans *Rocío y José*, qu'il voudrait avoir une fille d'elle et l'appeler Paloma (Colombe), montrant par là que les enfants sont fils de la Grâce compte tenu de ce que « blanche colombe » est une expression qui renvoie à la Vierge du Rocío. Quant à Pepa, l'équivalent d'Ana dans *Alegrías de Cádiz*, version exaltée de *Vivir en Sevilla* et réédition larvée de *Rocío y José*, elle a trois pères pour son enfant au lieu de deux pères possibles, ce qui lui permet d'affirmer, pour résumer, qu'il est « *de Cadix, de l'esprit de Cadix* ». Ce qui importe de la maternité, ce n'est pas l'identité du père, celui qui procréé, mais l'amour qui, à travers la chair, produit un être nouveau, pourquoi pas un nouveau monde. Et bien sûr nous comprenons tous que le futur enfant d'Ana n'est pas de Miguel ni de Luis mais de Séville et de tous ceux qui y habitent. De Séville et de l'Espagne : après l'annonce de la maternité, la caméra filme de nouveau en extérieur la Giralda, qui, à ce moment, figure l'identité symbolique entre Ana et Séville, puis s'élève vers le ciel tandis que l'on entend une nouvelle musique, précisément la seule qui, avec celle de Carlos Puebla, n'a pas de lien avec l'Andalousie. Il s'agit de « Paradis maintenant », de Pablo Guerrero, dont la base rythmique est proche de celle d'une jota, choisie de toute évidence pour ses paroles :

*« Et sur le mur tu écris ta grenade de songes.
Ton explosion de nouveaux horizons d'aurores.
Et ton imagination implore, contre la grise habitude
La vie est à nous, le paradis maintenant. »*

Vie qui nous appartient de nouveau après la mort du dictateur (sur la tombe duquel dansait précisément Manuela?), nouveaux horizons, aurores de l'Espagne qui (re)vit et, comme image finale, une affiche que nous nous rappelons avoir vue au milieu du film. Miguel pensait, comme nous le relatait le réalisateur, que « *c'était un message naïf, il le savait, mais il était surpris qu'une foule de choses naïves prennent une nouvelle valeur pour lui, c'était comme un retour à l'adolescence* ». Adolescence d'un pays qui rajeunit. « *Tout le film se construit donc, d'abord, à travers la vision (masculine) de celui qui a eu pendant de nombreuses années les yeux fermés et qui doit les frotter, incrédule et joyeux, chaque fois qu'il regarde le spectacle social et individuel des premières années de la transition démocratique; et, en second lieu, à travers le droit d'expression de celui que l'on avait obligé à rester silencieux*¹. » L'affiche dit : « *Viens avec nous changer la vie.* »

1. Manuel Palacio, « *Vivir en Sevilla* », in Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, p. 798.

La Constitution de *Vivir en Sevilla*, comme la réelle, a plusieurs pères. Cela veut dire que, à l'inverse de celle-ci, elle est fille de quelque chose de plus que d'un nombre déterminé d'individus. Cela signifie que ce qui est nouveau, bien que ce ne soit pas étranger à la filiation, est dû à l'amour et est relié à travers lui à tout ce qui existe. L'amour unit, associe, fusionne. Qu'est-ce que l'histoire d'amour entre Miguel et Ana, en fin de compte, si ce n'est l'union de la Séville traditionnelle et de la contre-culture? Miguel, homme des prairies par excellence du cinéma de García Pelayo, est relié à Toto Estirado ou Silvio, figures légendaires de cette Séville qui, depuis plus de dix ans, était le centre de l'underground hispanique. Ana est évoquée à travers les rues de Séville, le printemps, la Giralda, l'interprétation de Laventa, et elle accompagne toujours un homme, un seul à chaque fois. *Vivir en Sevilla* ressemble à un portrait de l'underground sévillan, mais sans proposer pour autant une condamnation de la Séville traditionnelle. Certes, la critique sociale n'est pas absente, mais l'assassinat du jeune Quique par la police est évoqué non seulement par Miguel mais, surtout, par Farruco, légende du flamenco très étrangère à une quelconque contre-culture. Comme le dit la voix *off*, la danse est un hommage à son propre fils mort dans un accident, mais le film le relie surtout à l'assassinat de Quique, faisant ainsi de lui le fils de Farruco et, à travers lui, de nous tous. Deux Séville s'unissent avec/en Miguel et Ana, union maintenant possible avec le nouvel horizon, le « paradis maintenant » que chante non pas un Andalou mais un chanteur d'Estrémadure, région proche, mais c'est autre chose. Comme dans *Alegrías de Cádiz*, la capitale gaditane est proposée comme modèle extensible au monde, de même *Vivir en Sevilla* proposera dans ses derniers plans une extension de la Constitution à la maternité, des habitants à la ville, de la Giralda au ciel, de Séville au monde. En fait, Cadix sera, dans ce qui est jusqu'à maintenant le dernier film de son réalisateur, comme la fille de l'union proposée dans le film sévillan, l'alliance absolue et définitive de la tradition et de la transgression, raison ultime de son laxisme narratif tout à fait conscient : il n'est plus besoin d'aller ailleurs.

L'amour est le moteur premier de tout le cinéma de García Pelayo, son démiurge singulier. L'amour comme moteur du mouvement, l'Andalousie comme espace de l'amour : formule résumée de façon exemplaire dans l'intrigue de *Corridas de alegría* (1982), où les deux protagonistes parcourent le sud de l'Espagne à la recherche d'une femme aimée que l'on ne voit jamais (de nouveau, l'empreinte de l'amour courtois, accompagnée, cette fois, d'une évidente référence au mythe du Quichotte). On pourrait considérer ce film et le précédent, *Intercambio de parejas frente al mar* (1979), comme les développements des caractéristiques de ce paradis à venir invoqué dans le film sévillan : la libération sexuelle, l'abolition de la censure, pas tant dans la vie publique que dans l'intimité même d'*Intercambio de parejas frente al mar*, et l'hédonisme sans limites de *Corridas de alegría*, la transgression à fonds perdus si éloignée du portrait sordide de la criminalité propre au cinéma *quinqui*¹ de l'époque mais dont la fin

1. Terme désignant de jeunes voyous dans l'argot des années 1980. (N.d.T.)

tragique annonce peut-être le fait que *Rocío y José* et *Veinte mil semanas* (1989) seraient, chacun à sa manière, les films qui nous diraient en quoi a consisté réellement ce paradis, ce qu'il a gagné avec la victoire du PSOE aux élections de 1982 et la fin de la transition : l'atemporalité présumée des traditions nationales et la prostitution.

Les trois premiers longs métrages de García Pelayo sont ceux qui, l'un après l'autre, célèbrent, explicitent et nuancent cette politique de l'amour qui semble constituer la ligne qu'il va développer dans toute son œuvre. L'un des cartons de la fin de *Manuela* affirme : « *L'amour s'en vient / la vie est possible* », et ce n'est pas aventureux de dire qu'il constitue le message final du film, dont la puissance est accrue par le fait que l'action se situe à la toute fin du franquisme. N'oublions pas, de plus, que telle n'était pas la conclusion du roman dont il s'inspire¹. Si Ana peut être Séville, Manuela est la campagne andalouse. L'amour est le lien qui unit tous les personnages à celui de cette femme forte mais timide : forte comme la terre, mais qui, comme elle, a aussi besoin d'un autre. La force implique la vulnérabilité parce que l'amour n'est autre que le besoin d'accéder à une extériorité, sans laquelle nous ne sommes rien, de sortir de nous-mêmes, de nous partager et nous incarner dans le battement de cœur d'un autre. Le tellurisme de *Manuela* passe par l'affirmation que même la terre, pour être terre, a besoin d'être aimée : travaillée, labourée, fécondée, habitée... En même temps personne n'est rien sans elle, tous vivent dans un amour qui, à l'exception d'Agua-charco, se manifeste dans la bonté de ceux qui l'aiment, sans désir de la violenter, évidemment. Bien que cet amour demande, souhaite, désire ardemment la communion charnelle, la seule existence de ce désir de lien avec une extériorité qui nous dépasse produit un effet manifeste dans la lettre finale que don Ramón adresse à Manuela, suggérant sa bonté comme un effet de l'amour qu'il lui porte : l'amour exige avant tout que nous soyons dignes de celui que nous aimons. Comme dans *Vivir en Sevilla*, Luis pourrait dire : l'amour nous rend meilleurs, même quand nous n'atteignons pas son objet. Car ce qui est important dans l'amour, avant tout, c'est aimer.

Vivir en Sevilla concrétise dans l'espace et le temps la dimension et le pouvoir de cet amour, l'étend au-delà de l'espace rural, du tellurique, jusqu'au monde urbain, et

1. L'héroïne du roman de Manuel Halcón, pour utiliser une expression traditionnelle et très à propos ici, est « fille de sa mère » : toutes deux ont le même caractère et la même façon d'affronter la vie. La fille est peut-être plus belle et capable d'extérioriser sa furie par des actes comme le *zapateado* sur la tombe de l'assassin de son père ou de planter une hache dans la tête de la nièce de don Ramón, scène écartée dans l'adaptation de Pancho Bautista et de Gonzalo García Pelayo. Dans le film, bien au contraire, il s'agit de ne pas identifier Manuela à sa mère : de faire en sorte que l'amour soit son but comme le veut son identification à la terre qu'elle habite. C'est Antoñito qui l'éloignera de ce destin : d'abord en tant que bébé dont l'apparition adoucit son caractère et l'ouvre à l'expérience de l'amour, et finalement comme adulte quand il revient vers elle après la mort d'Antonio. Lorsque Manuela, veuve et endeillée, ressemble de façon alarmante à l'image de sa mère, l'apparition d'Antoñito va lui rendre son sourire et elle ôtera son foulard noir comme elle le fit dans une scène précédente avec son mari. Tous deux s'embrassent, et nous savons maintenant qu'elle aimera et sera aimée. Le refus des terres laissées en héritage par don Ramón, décision qui concluait le roman (Manuela renonçant à la richesse), reste au second plan face à une chose qui n'est pas envisagée dans le roman : l'amour comme condition du bonheur et de l'intégrité du personnage.

nous dit, ou nous rappelle au passage, qu'il s'est toujours agi d'amour, que depuis le début l'amour était la question fondamentale à résoudre. Mais le film suivant, *Intercambio de parejas frente al mar*, réalisé aussi en 1978, nous révélera que *Manuela* et *Vivir en Sevilla* reliaient déjà l'amour à une question qui au fond, sans violence, le domine : qui aimer ? Dans *Intercambio de parejas frente al mar*, le film en cela le plus politique de son auteur, selon la conception que l'on a de l'amour peuvent surgir des sociétés radicalement différentes. Il s'agit ici de savoir si l'amour doit avoir un objet fixe ou non, si c'est ou non un sentiment lié à la forme du couple (du moins du couple clos sur lui-même) qui lui a été traditionnellement assignée. Non pas que le couple et son corollaire, la jalousie, dissimulent un sens de la propriété qui doit être critiqué et affronté, ni que les hommes, comme le montre clairement le cinéma de García Pelayo – et qu'il énonce même explicitement dans *Vivir en Sevilla* –, veuillent coucher avec toutes les femmes. Il s'agit de montrer que le couple n'est pas une forme qui s'accorde avec l'amour, que les sentiments mis en cause de dévouement, d'amitié, de collaboration et de coopération, de respect, d'écoute, de désir, d'admiration, de partage, et le désir d'extériorité et de dépassement qu'il implique, ne devraient jamais se limiter à la relation entre deux personnes mais devraient plutôt s'étendre et même s'universaliser. Ce n'est qu'extrait des limites du couple que l'amour devient un attachement politique, c'est-à-dire susceptible de créer un nouveau type de société, d'établir de nouvelles relations sociales. Indépendamment des conclusions, extrêmement ambiguës (autrement dit pessimistes), d'*Intercambio de parejas frente al mar*, l'intense débat qu'il suscite en fait un film politique de façon plus prégnante encore que *Vivir en Sevilla*, car il ne s'agit plus de l'espoir conçu dans un processus historique concret mais de nous demander dans quelle mesure nous pouvons nous-mêmes œuvrer pour un monde nouveau, être nous-mêmes l'aube nouvelle.

Crépuscules

« Là où l'amour n'est pas parvenu
viendra la police. »

Lagartija Nick

Dix ans exactement après la sortie d'*Intercambio de parejas frente al mar*, en 1989, Gonzalo García Pelayo, sans le savoir, affronte la dernière année de sa carrière cinématographique, vécue depuis 1986 à la télévision, et sans savoir non plus que, vingt ans après, son œuvre serait reconnue et que, ainsi encouragé, il reviendrait au cinéma. Les deux productions de cette année-là sont complètement opposées : *Pensión el Patio* (1989) est une série comique de ton populaire qui se déroule dans une pension sévillane délirante qui sera fermée l'année même de sa naissance, et *Veinte mil semanales* un épisode d'un peu plus de vingt minutes faisant partie d'une série composée d'histoires indépendantes réalisées par des cinéastes divers comme Iván Zulueta ou Adolfo

Arrieta, et qui constitue son œuvre la plus intime, obscure, claustrophobe et, disons-le, cynique. La série s'intitule : *Délires d'amour* (Antonio González Vigil, 1989).

Si la mort de Franco coïncide avec le début de la carrière cinématographique de García Pelayo, la victoire électorale du PSOE en octobre 1982 a coïncidé avec sa fin : la première phase de son œuvre cinématographique dure le temps de la transition espagnole. À l'inverse des quatre films précédents, celui qu'il réalise cette année-là, *Rocío y José*, ne peut être plus éloigné de son contexte politique et social, même si l'Andalousie a toujours été une région à part dans la péninsule. Éloigné aussi bien du sexe que de la politique, le film soumet l'amour à la Grâce, de telle sorte que si celui-ci est toujours plus grand que les amants, s'il les dépasse, la Grâce est plus grande que l'amour lui-même, fruit du ravissement des individus soumis à son influence. Même s'il est évident que Rocío plaît déjà à José avant le pèlerinage, la synchronie entre leur relation et les étapes du chemin est claire mais nous nous tromperions si nous considérons l'amour comme la résultante d'une influence transcendante, ou au moins divine, car il n'est d'autre dieu dans le cinéma de García Pelayo que le peuple andalou, comme on peut le remarquer dans la visite au Palmar de Troya de *Vivir en Sevilla*, unique scène qui réunit tous les personnages intéressés non pas tant par les apparitions mariales dans ce lieu que par la croyance populaire en ces apparitions, par l'intérêt pour la « *tradition de folie de la ville* » et la « *non-acceptation de la réalité* », comme l'exprime Luis par la voix du réalisateur. Si celui que l'on aime n'importe pas autant que l'acte d'aimer, l'objet de la croyance n'importe pas autant non plus que la croyance elle-même, cet élan de soi-même vers l'extériorité la plus radicale qu'il y aurait dans la foi et dans l'amour. La Grâce ne serait que la communion avec cette croyance incarnée dans le peuple, celui qui, dans *Rocío y José*, adore une vierge qui, curieusement, baisse les yeux comme le font toutes les femmes du cinéma de García Pelayo¹. L'amour ne fait plus qu'un avec la croyance et sa pratique, la tradition. Il ne fait qu'un avec une communauté (de croyants). Si la maternité était la tradition qui unissait l'amour, vie de l'esprit, à la nature, vie de la matière, l'amour lui-même est maintenant tradition : son mouvement spécifique n'est plus celui de la création de quelque chose de nouveau, mais la reproduction de ce qui existe déjà. Si l'amour, dans les films précédents, livrait les amants à leur en-dehors, il n'en était pas moins lui-même une extériorité qui, par son degré plus ou moins élevé de distance par rapport à une existence tout à fait exemplaire, pouvait précisément être pressentie pour la création d'un monde nouveau. Dans *Rocío y José*, l'amour ne part pas d'une extériorité et ne la fonde pas : il est le fruit d'une communauté, en elle et par elle il triomphe et se soumet. Le temps n'est pas un problème : si l'on objecte qu'une telle communauté dure ce que dure le rituel, le film postérieur *Tres*

1. C'est ce que l'on peut voir dans la séquence finale silencieuse de son premier film télévisuel, *Tres caminos al Rocío* (1986), qui, par la suite, offrira au cinéaste le seul prix de toute sa carrière, le prix Bravo de télévision accordé par la Commission épiscopale de l'enseignement en « *reconnaissance de valeurs éthiques, artistiques et apostoliques* » (ABC, 22 juin 1986, p. 125).

caminos al Rocío, consacré à la répercussion qu'a le pèlerinage sur l'expérience intérieure des pèlerins, montrera que cette communauté survit au-delà de la pratique du rituel qui la constitue (ce qu'illustre très bien le personnage du « grand-père »), ce qui est logique, puisque, comme on l'a déjà dit, ce qui est sacré, c'est le peuple dans l'exercice de sa croyance. Le Rocío est un chemin, mais un chemin sacré dès le début, par principe. Le mouvement des pèlerins est donc immobile : exercice du sacré, manifestation de la Grâce.

Trente ans plus tard, *Alegrías de Cádiz* reprendra en apparence le modèle de *Vivir en Sevilla*, développant en réalité l'esprit des deux films de pèlerinage : la ville de Cadix, triomphe, comme cela a été dit ci-dessus, de l'espoir exprimé dans la conclusion du film sévillan, c'est-à-dire union de la transgression et de la tradition matérialisée dans le carnaval qui sert d'axe à la vision projetée sur la ville, est vécue comme le baume de toutes les blessures (celles du désamour et de la mort essentiellement), comme l'espoir face au chaos de la civilisation de l'époque, comme l'inspiratrice, enfin, de toutes les formes d'amour : pour l'objet unique, pour l'objet multiple, pour l'amour lui-même. Cadix est le continent et le moteur inspirateur de l'histoire comme le fut avant le Rocío, espace sacré n'ayant plus l'apparence d'un chemin, espace donné comme principe, à l'opposé de cette Séville dont on relatait la reconquête en 1978¹. C'est pourquoi il ne s'agit pas ici de se rendre dans un lieu mais de s'y promener, de le parcourir, de le vivre et de le savourer. Il ne s'agit pas de raconter une histoire mais que chaque élément, chaque personnage et fragment de narration renvoient à la millénaire ville de Cadix, lui donnent un sens, la représentent, l'imitent ou l'incluent dans leur mouvement, toujours inspirés par elle. En réalité, le thème n'est plus l'amour mais la Grâce, dans le sens auquel il a déjà été fait allusion, en tant qu'espace, un espace présent, « *paradis maintenant* » définitif. Le peuple, un peuple.

Mais revenons à 1989. *Veinte mil semanales* se déroule dans un grand appartement de Madrid d'où nous ne sortirons à aucun moment et qui n'inclut aucune référence à l'Andalousie. L'histoire est racontée par un homme solitaire qui s'enregistre lui-même en vidéo en train de parler, puis il regarde l'enregistrement, y compris plusieurs années plus tard. Il fréquente des prostituées (chères) qui viennent chez lui. Après la visite de l'une d'elles il raconte à la caméra, à lui-même donc, l'intensité du rapport sexuel malgré le désintérêt de cette femme, l'évidente absence d'amour ou de passion. La possession charnelle, l'union des corps, la chaleur et la sueur produisent une émotion suffisante. Plus tard cette prostituée en amène une autre qui, curieusement, s'appelle Ana. Il la reconnaît comme un ancien amour qui, inavoué, l'a torturé et marqué à jamais, dix ans auparavant. Bien que le temps l'ait endurci, cela n'empêche pas qu'il éprouve à nouveau quelque chose pour elle, qui, de plus, à ce moment-là, partage son sentiment. Il acceptera de renouer la relation mais

1. Un seul exemple : dans le très métonymique *Vivir en Sevilla*, le panoramique sur la ville tarde à apparaître alors que c'est précisément un tel plan qui ouvre *Alegrías de Cádiz*.

à une condition : continuer à la voir comme une prostituée, une fois par semaine, à 20 000 *pesetas* la passe.

Nous découvrons que cet homme a souffert un jour, par amour, à la fin des années 1970, et nous devinons que la douleur fut grande. L'amour est une croyance maintenant abandonnée et le monde une flamboyante maison bourgeoise pleine d'images, de téléviseurs, de magnétoscopes, de caméras, habitée par un consommateur de lui-même, de sa solitude dont il connaît bien l'origine. Il n'y a pas d'extérieurs, les caméras ne regardent que le protagoniste (même quand il enregistre son ancienne amante en train de raconter sa vie, le récit de celle-ci et le sien se chevauchent aussi bien à l'image qu'au son), et quand l'objet aimé réapparaît, c'est lui qui vient, s'offre, et se fait payer. L'amour n'ouvre pas un chemin qui dépasse l'amant, l'extrait de lui-même, mais qui doit s'intégrer à sa solitude, accepter une intériorité blessée mais constitutive. L'amour ne fonde plus rien : la blessure et le commerce l'ont remplacé. L'amour réapparaît, mais comme les cendres du passé que l'argent ranime tout en le maintenant dans une limite acceptable, une pure intermittence sentimentale. Quand la femme propose que les rencontres se poursuivent mais non tarifées, la proposition est rejetée : l'amour est reconnu et même avoué, mais l'argent doit intervenir dans sa manifestation. Nous découvrons alors qu'il y a trois ans que l'histoire est arrivée et que la relation s'est maintenue ainsi pendant tout ce temps, de manière satisfaisante pour tous les deux, c'est du moins ce qu'il pense. C'est bien comme cela. C'est mieux que rien. Amour et commerce. Les années 1980 se terminent, ou du moins c'est ce que disent les calendriers. Et Gonzalo García Pelayo, pour l'instant, abandonne, abandonné.

(Traduit de l'espagnol par Marie Delporte)