

EL BOSQUE ANIMADO DE JOSÉ LUIS CUERDA : UNE « HISTOIRE MILLÉNAIRE » ?

FRANÇOISE HEITZ

Université d'Artois

En hommage à Carlos Serrano, qui me fit aimer *Flor de Santidad*

La Galice, cette veuve qui chante doucement avec la pluie sa
nostalgie de « l'ailleurs ... »

Maria Casarès

UN ESPACE SYMBOLIQUE

Le film *El bosque animado*, tiré du livre éponyme de Wenceslao Fernández Flórez, publié en 1943, présente à première vue avec le récit littéraire une différence importante. En effet, dans le livre, avec les mésaventures des habitants du lieu, alternent des chapitres dont les « héros » anthropomorphes sont les animaux et les plantes qui peuplent le bois de Cecebre. En 1985, le producteur Eduardo Ducay, après le succès de *Padre nuestro*, de Francisco Regueiro, demanda à Rafael Azcona une adaptation du « roman » (qu'il convient d'appeler plutôt « récit ») de Fernández Flórez, puis fit appel à José Luis Cuerda pour réaliser le projet. Cuerda a raconté avec humour comme il fut soulagé en lisant le scénario d'Azcona et en découvrant qu'il ne s'y trouvait aucun végétal ni animal

parlant¹. Si le bois est donc « animé », ce n'est pas au sens de « film d'animation » qu'il faut l'entendre. Tout d'abord, c'est un bois où règne beaucoup d'animation, car c'est un lieu de passage : la caméra qui s'y installe y découvre les habitants du village, qui doivent le traverser pour éviter un détour. Ainsi s'établit un topos en apparence très proche de celui des contes de fées². S'agit-il pour autant du bois que les enfants doivent emprunter au début ou au cours de leur quête initiatique, tels le Petit Poucet, Hansel et Gretel, ou encore Blanche-Neige ? Rien n'est moins sûr, car nous verrons que pour les deux enfants du récit filmique, il n'y a point d'itinéraire initiatique : la traversée du bois mène Pilara à la mort, quant à son frère Fuco, il ne quittera pas le bois, préférant pour toujours une existence régie par le principe de plaisir, singulièrement rabaisé par le contexte socioéconomique au simple instinct de survie. Le bois animé est le contraire du « bois dormant » du conte, et la belle qui vit tout près ne s'y arrête que pour des ébats très prosaïques, sans y trouver son prince charmant. Et pourtant, il y a bien des personnages appartenant au monde surnaturel dans ce bois, ou en lisière : une sorcière et des revenants. Ceux-ci s'inscrivent pleinement dans le paysage mental galicien : *meigas* et *Santa Compañã*, on y reviendra, mais on perçoit d'ores et déjà un deuxième sens du mot « animé » : habité par des esprits (*ánimas*).

Ce n'est pas le pittoresque du paysage galicien qui compte d'abord ici, ne serait-ce que parce que le film a été tourné pour une petite partie en Estrémadure, dans les terres de Béjar, et pour la partie galicienne, dans les « fragas » de Sobrado dos Montes, près de La Corogne, car Cecebre, comme de nombreux autres endroits, a été envahi par les eucalyptus qui remplacent les chênes centenaires, témoignant de l'appauvrissement général dans la diversité biologique des espèces.

Dans *La lengua de las mariposas*, film postérieur du même réalisateur (1999), on se souvient du début : des images fixes de personnages et scènes typiques de la Galice avec les lavandières, les défilés de géants et de grosses têtes, un attelage de bœufs placides, une femme, « un fichu noir noué sur ses cheveux invisibles autour d'un visage de grès raviné de mystérieux labours », —comme l'écrit si bien Maria Casares³ à propos de la terre de son enfance—, les enfants qui regardent l'objectif, fascinés et

¹ Alberto Ubeda-Portugués, *José Luis Cuerda, ética de un corredor de fondo*, Madrid : Sociedad General de Autores y Editores, 2001, p. 119.

² Cf. Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris : Robert Laffont, 1976.

³ Maria Casarès, *Résidente privilégiée*, Paris : Fayard, 1980.

sérieux, les parapluies qui fleurissent au-dessus du pavé luisant... De prime abord, rien de tel ici : le bois est un bois comme on en trouve en de nombreuses régions, et qui ne proclame pas d'emblée sa « celtitude ». Serait-ce pour affirmer sa dimension symbolique à valeur universelle ? L'idiosyncrasie serait-elle donc gommée ?

LE RÉALISME REVISITÉ ET LE DÉTOURNEMENT DES ARCHÉTYPES

Le cadre temporel n'est pas fourni avec précision. Avant le générique de fin, s'inscrit sur l'écran une phrase du roman : « Esto ocurrió en aquellos años en que una gallina costaba dos pesetas y el bosque de Cecebre era más extenso y frondoso. » Le flou de cette fausse précision, ici dans le cadre temporel, comme Cervantes le faisait dans son *incipit* du Quichotte en ce qui concerne le cadre spatial, n'éclaire rien *a posteriori* : la narration se déroule dans une Galice rurale et archaïque, marquée par le caciquisme, et que le scénario situe vers 1930. Le destin qui pèse sur les personnages ne suit pas l'itinéraire optimiste et ascensionnel des contes : les méchants ne sont pas punis, les bons pas récompensés, et le comble est que même la mort ne délivre pas de la misère. C'est pourquoi un premier niveau de lecture peut être celui du réalisme social.

C'est en fait toute une série de types truculents que le cinéaste fait vivre sous nos yeux. L'onomastique est en elle-même révélatrice : Marica da Fame, condamnée à une faim perpétuelle, appartient à la cohorte de ce que les Espagnols nomment « los pobres de solemnidad ». Elle attend sa fille Pilara au détour d'un chemin pour boire avidement une lampée de lait que l'enfant transporte de la maison de Juanita Arruallo où elle est employée, jusqu'au train, où les femmes ramassent les bidons et vont les vendre à la ville. Pour le petit-déjeuner, elle partage une tomate avec son fils Fuco. Malvís, interprété avec brio par Alfredo Landa (qui obtint avec ce rôle son premier *Goya*), décide de laisser son ami Geraldo creuser seul ses puits, préférant la vie aventurière de brigand, pour laquelle il s'invente le terrible surnom de « Fendetestas ». Mais il doit bien vite déchanter, reconnaissant que le bois n'est traversé que par des pauvres. Dès qu'on parle de Malvís, apparaît la dimension comique du personnage : le bandit se conduit comme un gosse qui s'amuserait à jouer au voleur avec le « gendarme » (le garde civil) pour dépouiller les passants et avoir « du bon tabac ». La dimension ironique est d'importance : les gosses, eux,

n'ont pas le temps de jouer ; toutes leurs activités sont orientées vers le travail pour Pilara, ou les larcins et le braconnage pour son frère Fuco, mais dans les deux cas, il s'agit de trouver sa subsistance. Par ailleurs, Malvis est un brave bandit, et non point un bandit brave, comme dirait Claude Hagège, glosant sur les subtilités sémantiques dérivant de la place de l'adjectif. Il se laisse attendrir par ses victimes amusées et non abusées, et tente maladroitement d'asseoir son autorité en s'exclamant : « ¿Qué bandido sería si hiciera rebajas? » L'inversion atteint son plus haut degré quand Pilara se rend compte que Malvis s'est emparé de la pièce qui a glissé de son tablier sans qu'elle s'en aperçoive. La situation narrative ressemble fort à celle de Cosette dans *Les Misérables*, mais le récit ne se complaît nullement dans l'évocation de la misère, et la gamine flouée, qui veut éviter d'être privée de salaire par sa terrible maîtresse, éviter aussi d'être considérée comme une voleuse, s'en prend violemment à Malvis, qui s'enfuit devant elle. Un bandit qui a peur d'une gamine, voilà l'inversion comique que propose la séquence. Par ailleurs, le « bandit » est un parfait individualiste : c'est un anti-Robin des bois. Dépourvu de conscience de classe, il ne souhaite nullement voler les riches pour donner aux pauvres : s'il trouve injuste d'accabler les seconds, sa couardise l'empêche de s'attaquer aux premiers. Cela ne lui viendrait pas à l'esprit de s'attaquer au *pazo* dans lequel il a volé un pistolet, d'ailleurs peut-être dépourvu de cartouches. Quand il décide d'attaquer la maison du curé, apparemment la plus riche du village, il le fait nuitamment, quand il est sûr que le curé s'est absenté plusieurs jours. Et le hasard providentiel fait qu'il arrive quand la vache est sur le point de mettre bas et qu'il est le seul à savoir l'aider à vêler. Venu en cambrioleur, il repart auréolé de sa bonne action, et pourvu d'un paquet entier de savoureux *farias*. Qui veut faire le mal fait le bien : tous les archétypes sont pulvérisés dans le récit filmique, fidèle en cela au récit littéraire.

Nul personnage n'est exempt de ce dynamitage : ainsi, seul un manque de distance critique, sans doute imputable à la spontanéité de l'interview, peut faire dire au cinéaste interrogé par Alberto Ubeda-Portugués que le maître du *pazo*, el señor D'Abondo, incarné par

Fernando Rey¹, est un « *El Gatopardo* a la gallega² ». En effet, nulle ressemblance entre la somptueuse demeure du prince de Salina³ et la simple aisance du pazo dont on ne nous montre ni l'habituelle tour ni le blason qui doit l'orner. Et que dire de l'abîme entre la grandeur aristocratique du dernier prince de Sicile et la caricature de nobliau qui nous est présentée ici ? En effet, le sieur D'Abondo a appelé Geraldo pour creuser un puits devant la maison. L'homme de métier affirme qu'il y a de l'eau plus loin, près du grand arbre. Mais le maître des lieux ne l'entend pas de cette oreille ; il s'entête et trépigne : « ¡El agua la encontramos aquí, aquí, aquí! » Le contrechamp moqueur nous donne à voir, au-delà de Geraldo aussi entêté que son employeur, en profondeur de champ, le fils de la maison qui caresse les jambes de sa cousine perchée dans l'arbre. Ainsi, dans la palette très large du renversement de tous les archétypes habituellement maniés dans les récits populaires, contes et légendes, ou bien observés dans la réalité sociale et transformés en objet d'étude par anthropologues et historiens, on assiste à quelques brèves mais réjouissantes scènes d'enfants plus mûrs que les adultes. La veine comique n'est pas aussi poussée que dans l'une des séquences finales de *La guerre des boutons* (Yves Robert, 1961), où les adultes jouent à une guéguerre beaucoup moins rationalisée que celle que mènent comme rite de passage leurs rejetons. Il n'empêche que le sieur D'Abondo est ridiculisé dans cette séquence, et que ce n'est point le seul trait de satire sociale dans le film. Dans le même pazo, elle apparaît plus subtile, au détour d'un plan, lorsque sous la panoplie de pistolets qui décore le vestibule, on trouve une statue de saint Antoine de Padoue. La violence exorcisée par la bondieuserie saint-sulpicienne, un plan qui en dit long sur les traits étonnants de cette terre galicienne qu'on voit se dessiner sous nos yeux. Toujours dans le pazo, c'est une autre figure archétypale qui vient en visite : celle du fou (« el loco de Vos »), sympathique et inoffensif habitant des campagnes reculées. Sa particularité est de donner à tout le monde : ici, il « téléphone » à son notaire pour lui stipuler : « Mis dos casas de La Habana, para estas señoras de la aristocracia »... Semblable à Malvís qui rend service au curé en aidant sa vache à mettre bas, le fou « donne » symboliquement aux riches. Inversion carnavalesque qui n'est pas poussée plus loin et

¹ « Fernando Rey hizo el señor D'Abondo como un favor que le pidió Ducay, que le conocía desde la época de *Tristana* », *op. cit.*, p. 123.

² *Op. cit.*, p. 123.

³ Incarné par Burt Lancaster dans *Le Guépard*, Luchino Visconti, 1962.

reste sur le ton de la farce sans approfondir la critique sociale. Simplement, quand Pilara sera enterrée, il n'y aura que le fou pour donner une poule (volée, il s'entend), à sa mère dépourvue de tout secours. Le lieutenant de la garde civile, qui est un brave homme, présente à Marica des condoléances qui ont l'accent de la sincérité. Mais le plan suivant est d'une absolue férocité, quand le curé qui, même au cimetière, se délecte de son cigare, prêche fermement à la mère une totale résignation. Peut-être faut-il voir dans ce plan fugitif —ce n'est qu'une hypothèse— un sursaut épidermique du cinéaste qui fit ses études au séminaire, où peut-être, qui sait, il reçut lui aussi une « *mala educación* ». En tout cas, cette satire du clergé ne figurait pas, il s'entend, dans le livre, même si l'auteur a pu être qualifié de sceptique ou d'agnostique. Et d'ailleurs José Carlos Mainer, dans sa préface du livre, relève : « Los cuentos de animales encierran la misma moraleja de la resignación, tras la que ya alguna vez se ha sospechado un fondo políticamente conservador y hasta reaccionario¹ ». Dans le film, quand Malvís, désespéré par la précarité de sa condition de brigand sans avenir, tombe sur la pièce qu'a perdue Pilara, il s'exclame en regardant vers le ciel : « ¡A ver si va a ser verdad que hay Dios! »

Si l'on examine de plus près la typologie des personnages, on peut établir une double triade. Celle des hommes tout d'abord : le brigand, le boiteux et le revenant. Ce sont tous trois des êtres marginaux, à des titres divers : on dirait en quelque sorte des « intermittents » face aux « emplois stables » représentés de façon humoristique par le curé, le garde civil et... le fou ! Geraldo a perdu sa jambe dans un accident sur un bateau. Il précise que lorsqu'il était marin, il regrettait toujours la terre : c'est le personnage du film qui incarne le mieux la fameuse nostalgie galicienne. Quant au revenant, de son vivant, il n'a pas réussi à émigrer : éternelle âme en peine, il révèle que le monde des morts est comme celui des vivants : peuplé d'antihéros. Malvís ne réussira jamais à être un vrai brigand, même si le produit de ses larcins peut lui assurer une subsistance apparemment plus digne que celle qu'assure la mendicité.

Quant aux femmes, le pendant du brigand serait la *meiga* (María Isbert) : elle sait y faire pour s'enrichir et même au seuil de la mort, ne consent pas à transmettre son « savoir » à Marica da Fame. La femme qu'aime Geraldo, c'est Hermelinda : sa beauté et sa sensualité attirent les

¹ Wenceslao Fernández Flórez, *El bosque animado*, Madrid : Austral, 2002, p. 24.

hommes, mais c'est elle qui se retrouve piégée. Type humain qui a de tout temps alimenté la littérature et le cinéma, telle Marguerite Gautier¹, elle n'a pas d'autre choix que le sempiternel dilemme : paysanne besogneuse ou cocotte entretenue. Enfin, la mégère (incarquée par Encarna Paso), tante d'Hermelinda et patronne abusive de Pilara, est un personnage stéréotypé par son sens atavique de la propriété². D'une façon générale, on remarque au bref énoncé de ces personnages, que les femmes semblent plus ancrées dans le réel que les hommes. Elles semblent mieux fixées qu'eux sur les charmes exotiques de « l'ailleurs » : ne pas rêver de Cuba, c'est se contenter d'aller à La Corogne.

L'humour corrosif qui règne parfois dans le film, ainsi que l'ambiguïté et le renversement étonnant de certaines valeurs, peuvent être considérés comme relevant d'une forme de réalisme : réalisme dans le portrait des mentalités spécifiques de la Galice traditionnelle. Dans un merveilleux article³, « Galicia contada a un extraterrestre », Manuel Rivas écrit : « Los gallegos somos como nos ven los demás, y al contrario. » La plaisanterie si connue à propos des Galiciens, dont on ne sait jamais en les voyant s'ils montent ou s'ils descendent l'escalier, comme tout topique, renferme, au-delà de l'exagération plaisante, sa part de vérité : l'ambiguïté érigée en système. « Deus é bo, mais o demo non é malo » (Dieu est bon, mais le démon n'est pas mauvais) : cette phrase astucieuse recèle des siècles de prudence devant le pouvoir. Dans le film, alors que Marica s'apprête à demander aux paysans de consentir à ce qu'elle les aide dans leurs récoltes pour percevoir une petite rétribution, elle commence par les saluer d'un « Buenos días », mais, méfiants, ceux-ci répondent spontanément : « ¡No crea, podían ser mejores! ». Dépassant le stade anecdotique, Manuel Rivas ébauche une réflexion anthropologique sur les origines de telles spécificités comportementales : « El país de llegada se convirtió en el país del adiós ». Terre du bout du monde européen, la Galice est définie par ce bel oxymore : « Es un lugar y un deslugar. » Il y ajoute une anecdote significative : « Oí a un campesino describir así el destino de dos de sus hijos, emigrantes: 'Uno anda cerca,

¹ *Le roman de Marguerite Gautier*, George Cukor, 1936, avec Greta Garbo et Robert Taylor.

² L'appât du gain est représenté de façon beaucoup plus noire dans *Divinas palabras*, film de J. L. García Sánchez d'après l'œuvre de Valle-Inclán, sorti la même année que le film qui nous occupe (*El bosque animado* obtint cinq Goyas en 1988 et *Divinas palabras* un de moins).

³ *El País semanal*, 14.10.01.

por Buenos Aires; el otro, lejos, en un sitio muy raro, Francfort o algo así.' El sabía lo que quería decir: ¿Hay periferia y centro en el universo? »

Dans *El bosque animado*, de façon encore ironique, comme nous le verrons, c'est la figure du revenant qui condense aussi celle de l'émigrant.

ENTRE HUMOUR ET FANTASTIQUE

El humor se coge del brazo de la Vida, con una sonrisa un poco melancólica, quizás porque no confía mucho en convencerla. Se coge del brazo de la Vida y se esfuerza en llevarla ante su espejo cóncavo o convexo, en el que las más solemnes actitudes se deforman hasta un límite que no pueden conservar en seriedad (...) El humor tiene la elegancia de no gritar nunca, y también la de no prorrumper en ayes. Pone siempre un velo ante su dolor. Miráis sus ojos y están húmedos, pero mientras, sonríen sus labios¹.

Dans son discours de réception à l'Académie, c'est ainsi que Wenceslao Fernández Flórez définissait l'humour. On reconnaît dans cette citation l'influence de Valle-Inclán, avec l'allusion aux miroirs déformants du callejón del Gato, qui offrent à Max Estrella dans *Luces de Bohemia* l'occasion d'asseoir son esthétique de l'*esperpento*. Mais on y voit surtout une intéressante définition de l'humour, dans ce qu'il a de tension entre l'observation d'un monde tragique et le parti pris d'en sourire. Ce choix était peut-être un non choix, c'est-à-dire la seule possibilité qui restait à un auteur qui, acceptant le régime en place, était confiné dans sa prison dorée. C'est l'idée que développe Eduardo Haro Tecglen dans un article significativement intitulé : « La paradoja como método² ». Lors d'un travail récent, il nous fut donné de réfléchir au premier film d'animation européen, *Garbancito de la Mancha*, qui commençait juste à s'ébaucher sous les pinceaux du dessinateur Arturo Moreno au moment où Fernández Flórez publiait *El bosque animado*, et nous y avons trouvé le même déséquilibre entre un ancrage réaliste

¹ *El humor en la literatura española. Discurso leído ante la Real Academia Española*, Madrid, 1945, p. 15, cité par José Carlos Mainer, *op. cit.*, p. 17.

² *El País*, 11.02.85 : « La paradoja de WFF no fue la única: otros escritores de la derecha se encontraron de repente metidos en la caverna entre laureles y gloria: prisioneros triunfantes, dorados. »

empreint d'un discours contraint et moralisateur et le domaine du merveilleux, où l'humour et la fantaisie prennent leur essor. Si l'idéologie conservatrice, alliée à des intérêts pragmatiques (la nécessité de plaire au public) induit sur le plan structurel le principe d'indécision comme règle du récit, la forme particulière de l'humour galicien introduit un ingrédient nouveau, qui, pour peu qu'on s'intéresse à cette terre du bout du monde, dote le film d'un charme envoûtant.

Plusieurs exemples témoignent par l'art du montage d'étranges ruptures de ton, qui, si elles peuvent surprendre au premier abord, se révèlent être un indice de la profonde compréhension par le cinéaste de cette terre déroutante¹, où l'on se trouve toujours « à la croisée des chemins », sinon sur le plan topographique (le cadrage récurrent est celui du chemin assez rectiligne qui traverse le bois), du moins sur le plan symbolique. La première rupture de ton intervient lorsque le pauvre Geraldo, désespéré par le départ d'Hermelinda, ne se décide pas à temps à lui avouer son amour : penchée à la fenêtre du train qui s'éloigne, elle ne peut comprendre ce qu'il s'efforce de crier. L'intervention des importunes sœurs Roade qui questionnent Geraldo avec une insistance comique sur l'emplacement de la maison de Juanita Arruallo, vient casser l'émotion avant qu'elle n'ait le temps de s'installer. Bien plus frappante encore est la scène de la veillée mortuaire, où la mère de la petite morte a l'air plus lasse que réellement affectée, et où alternent lamentations et plaisanteries des femmes du village. Avant que le plan de la dépouille de Pilara ne provoque chez le spectateur attendrissement et sentiment de révolte, la séquence prend une autre tournure : la veillée favorise en effet les retrouvailles de la belle Hermelinda et de Geraldo, qui s'empresent de quitter subrepticement le lieu des oraisons funèbres et vont s'ébattre dans le grenier de la maison louée aux deux vieilles sottes de la ville venues à la campagne pour soigner leurs nerfs. On est donc dans un cinéma à l'opposé de celui de Dreyer² : le surnaturel peut être suggéré avec humour, il n'est jamais affirmé. Aucun miracle ne se produit. Si prodige il y a, c'est celui de la vie, qui fait que l'érotisme est l'antidote contre la mort. Donc, nulle complaisance dans le pathos devant la mort doublement injuste de la fillette : injuste sur le plan social, car elle est morte d'avoir sauté du train en marche pour obéir à sa patronne abusive,

¹ José Luis Cuerda s'est fait construire une maison et a acheté des vignobles en Galice, qui est devenue sa terre d'élection.

² Carl Theodor Dreyer, *Ordet*, 1955.

injuste sur le plan ontologique car la mort d'une enfant en pleine santé n'est pas dans l'ordre des choses. Sautant directement de Thanatos à Eros, la séquence nous offre une savoureuse scène qui mêle émotion (celle que ressent le pauvre boiteux en faisant l'amour à sa belle) et amusement complice devant le quiproquo, car les deux vieilles filles qu'un rien terrorise sont convaincues en entendant le bruit rythmique de la jambe artificielle contre le sol qu'il s'agit de la *Santa Compañã* qui vient leur rendre visite. Dans cette séquence, la sottise superstition est raillée. Mais ce n'est pas là une règle absolue, et l'intérêt le plus grand du film réside probablement dans le principe d'incertitude qu'il installe quant au contrat de lecture à adopter, comme s'il s'agissait d'un récit fantastique. En effet, si la petite Pilara meurt d'un accident stupide dont est responsable la mégère qui l'exploite (dénonciation classique de l'exploitation de l'enfance maltraitée, à la Dickens), elle avoue quelque temps auparavant avoir vu *La Santa Compañã*. *A posteriori*, sa mort est donc interprétable aux deux niveaux : réaliste (victime de l'injustice du système) et fantastique (la Mort, incarnée physiquement par la funèbre troupe, est venue la chercher). On retrouve la même indécision qui faisait le charme du récit valle-inclanesque, interprétable, selon Eliane et Jean-Marie Lavaud¹ comme une tentation millénariste, mais aussi comme « une impossibilité définitivement reconnue de passer d'une société de productivité et de raison à la quête millénaire de l'intimité perdue. » Pilara est ainsi, dans une certaine mesure, *mutatis mutandis*, une nouvelle petite « fleur de sainteté ».

« Après la dichotomie qui isola les *litterati* de la société traditionnelle, les pressentiments de la mort furent assimilés à des superstitions populaires, même par les auteurs qui les estimaient poétiques et vénérables » écrit Philippe Ariès dans *L'homme devant la mort*². Mais il ajoute un peu plus loin : « Ce merveilleux legs d'époques où la frontière était incertaine entre le naturel et le surnaturel a masqué aux observateurs romantiques (il se référerait à Chateaubriand) le caractère très positif, très enraciné dans la vie quotidienne, de la prémonition de la mort. »

De la même façon, quand Hermelinda part pour La Corogne, exaspérée par les mauvais traitements que lui inflige sa tante Juanita

¹ Eliane et Jean-Marie Lavaud, *Valle-Inclán, un Espagnol de la rupture*, Actes Sud, 1991, p. 55.

² Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, vol.1 : « Le temps des gisants », Paris : Seuil, Points Histoire, 1985 [1^{ère} éd.1977], pp. 15-16.

Arruallo, Geraldo va voir la sorcière du village, pour qu'elle trouve le moyen de faire revenir la belle. La *meiga* lui donne un petit sachet que l'on doit déposer sur quelque chose ayant été en contact avec le corps d'Hermelinda. Pilara le met dans son lit, et le plan suivant, en montage *cut*, présente le retour d'Hermelinda. Même si celle-ci, probablement atteinte par la *morriña*, mais surtout désireuse de faire crever de jalousie sa méchante tante (la sorcière n'est pas toujours celle qu'on croit) avant de repartir à la ville où elle sera une fille entretenue, l'absence de transition entre les séquences semble insister sur la réussite de la recette magique. Finalement, il n'y a pas que dans *Astérix* que l'on croit à l'effet des potions magiques, et ce n'est peut-être pas un hasard si le druide celtique est revendiqué comme un héritage gaulois, lui-même magnifié par un succès éditorial planétaire.

Si les deux vieilles filles de la ville, aussi sottes que faciles à effrayer, partent convaincues que la Sainte Compagne cherche à leur rendre visite, c'est probablement que seuls les Galiciens ont le droit de se moquer de leurs superstitions, qui configurent ce système de croyances qui les fondent en vérité. Plus au Nord, d'autres populations celtiques se moquent du monstre du Loch'ness¹ : mensonge pour éloigner les importuns ou vérité pour les habitants du cru ? Qui sait ? Si le film prend souvent l'allure d'une fable démystificatrice, il n'est pas pour autant certain que cette clef soit la seule, ni même la bonne. En dernier ressort, ce qui fonde le spectacle et le justifie, c'est bien un problème de croyance.

L'un des personnages les plus attachants du film, en dehors des enfants, c'est peut-être celui de Fiz de Cotovelo (fort bien interprété par Miguel Angel Rellán), âme du purgatoire, et contraint à l'errance. Philippe Ariès rappelle l'émergence du concept de purgatoire, après le VI^{ème} siècle de notre ère :

On ne pouvait souscrire à l'intercession des vivants que si les défunts n'étaient pas tout de suite livrés aux supplices de l'Enfer. On admit alors, et Grégoire le Grand paraît jouer un rôle important dans la formation de cette pensée, que les *non valde mali* (absolument mauvais) et *non valde boni* (absolument bons) étaient livrés après leur

¹ Voir l'ingénieux film de Billy Wilder, *La vie privée de Sherlock Holmes* (1970) où les services secrets de la reine Victoria élaborent en secret dans le lac un prototype de sous-marin pour torpiller d'éventuels ennemis germaniques...

mort à un feu qui n'était pas celui du supplice éternel, mais celui de la *purgatio*.

Mais le motif de l'errance de Fiz est celui que les Galiciens attribuent traditionnellement aux membres de la Sainte Compagne : ne pas avoir tenu une promesse faite de son vivant. Ici, Fiz ne pourra reposer en paix tant qu'un autre chrétien n'aura pas tenu à sa place la promesse d'effectuer un pèlerinage à San Andrés de Teixido. On sait que ce pèlerinage local (limité par la concurrence écrasante de Saint Jacques de Compostelle), où les amulettes sont des figurines peintes de couleurs vives, est le signe de la permanence de l'animisme latent dans le christianisme galicien. C'est donc une nouvelle inversion ironique que l'on découvre ici, puisque la superstition (le pèlerinage à San Andrés) est considéré comme plus authentique que la religion : les messes pour le repos du défunt (que dans un élan de générosité, Malvís propose à Fiz de Cotovelo) s'avèrent complètement inefficaces pour résoudre le problème du revenant. Revenant qui est, encore une fois, le résultat d'un curieux syncrétisme : il apparaît tel qu'il a été enterré, pâle et portant une veste déchirée (il se plaint de ce détail à son interlocuteur, dans un dialogue surréaliste qu'il entretient avec Malvís le brigand), et a même un mouchoir autour de la tête et des petits bouts de coton dans les narines, accessoires ridicules dont il se débarrasse d'un air découragé quand les habitants s'enfuient à son approche. Isolé, c'est donc un marginal dans la mort, puisqu'il fait « bande à part », ne faisant pas partie du cortège de La Sainte Compagne¹. Egoïsme, scepticisme ou effroi des habitants, le fait est qu'il ne parvient pas à trouver un chrétien disposé à accomplir le pèlerinage à sa place. Il se plaint également que les villageois l'inondent d'eau bénite. Mais la roublardise du brave bandit Malvís va peut-être tout arranger, en débarrassant la contrée de son revenant. Il lui suggère en effet de suivre La Sainte Compagne, qui, s'en allant tout droit, va vers l'océan (« mar adentro »), océan qu'elle va traverser et donc finira par rejoindre Cuba. Le revenant qui a toujours rêvé de connaître la Perle des Antilles pourra ainsi accomplir son rêve outre-tombe. L'humour, admirablement servi par l'interprétation d'Alfredo Landa, décrédibilise ces histoires de fantômes que le film pourrait sembler parfois nous donner

¹ Traduite par « chasse infernale » dans le livre d'E. et J-M. Lavaud, *op. cit.* Rappelons que dans *Romance de lobos*, de Valle-Inclán, la rencontre de cette chasse infernale provoque le repentir de Don Juan Manuel Montenegro, qui change de vie et se met à pratiquer la charité.

comme argent comptant. La plaisanterie joue d'ailleurs sur l'avarice, autre trait de caractère de la paysannerie galicienne : « No teniendo que pagar el pasaje... » Ainsi, le revenant apparaît comme « exportable », une version inédite de la figure de l'émigrant, comme dans la délicieuse et vieillotte comédie parodique de René Clair, *Fantôme à vendre* (1935). Et pourtant, l'image cinématographique apporte deux limitations successives au processus de décrédibilisation de la superstition. En effet, qu'est-ce donc que cette procession nocturne que l'on voit à l'écran, et qui chemine vers l'ouest à travers la brume ? Le ton railleur du brave bandit, adepte de la philosophie du *Carpe diem*, choque frontalement avec l'image, qui demeure inexpiquée, puisqu'elle n'est pas présentée comme une hallucination. Tout le sel de l'histoire tient dans ces plans : d'un côté, un Malvis gouailleur qui manipule un revenant crédule, mais de l'autre, la prégnance poétique de cette procession visible à ses lumignons qui serpentent et s'éloignent vers l'Atlantique¹. A la fin, quand Malvis entoure de son bras protecteur le jeune Fuco qui décide, émule des *pícaros* littéraires, de devenir apprenti brigand (alors que l'histoire nous a montré qu'il en savait plus que son maître), un épilogue surprenant, dans un nouveau retournement, nous montre Pilara, hantant le bois, son bidon de lait posé sur la tête, et Fiz, qui ne semble pas avoir pu émigrer, comme le lui conseillait Malvis. Jeu métadiscursif sur la résistance des personnages à quitter la scène ? Portrait d'une terre archaïque enchaînée à ses superstitions ? En tout cas dimension attachante d'un film qui pose plus de questions qu'il n'affirme de certitudes et ballote sans cesse le spectateur étonné entre images et émotions contradictoires, tout ceci sans audaces de construction narrative, ni complexités esthétiques, les goûts classiques du réalisateur le poussant à préférer le fil d'une action linéaire et une planification sans artifices.

La Galice d'aujourd'hui, urbaine et industrielle, n'est plus la Galice archaïque, terre d'élection des superstitions, celle de l'éternel retour du présent mythique, tel que l'analysa en son temps avec acuité Mircea Eliade. Mais nous y croyons en traversant ce bois animé, le temps d'un film. Un film qui est une comédie douce-amère : semblable à la jambe artificielle de Geraldo, elle grince parfois.

¹ Soulignons que la poésie qui émane de tels plans doit beaucoup à l'art maîtrisé du directeur de la photographie, Javier Aguirresarobe.

