

STRATÉGIES MÉMORIELLES ET IDENTITÉ DANS LE CINÉMA GALICIEN ACTUEL (1989-2005)

Etude de trois écritures filmiques : *Siempre Xonxa* (1989) de Chano Piñeiro, *Finisterre* (1999) de Xavier Villaverde, *El lápiz del carpintero* (2001) d'Antón Reixa

CHRISTELLE COLIN

Université Toulouse Le Mirail

Selon Stuart hall, « les identités sont les appellations des différentes façons dont nous nous positionnons et sommes positionnés par rapport aux récits du passé¹ ». D'après cette définition, l'identité semble se construire sur une relation à la temporalité et notamment une relation à la mémoire. C'est cette relation qui nous intéresse et que nous souhaiterions étudier à travers le cinéma galicien² actuel.

Pour cela, nous partons de plusieurs postulats :

- d'une part, le fait que l'identité est en grande partie de l'ordre du discours. Ainsi, en reprenant le concept d'identité narrative proposé par Ricoeur, nous mettrons en évidence le rapport galicien à la temporalité dans la construction des représentations identitaires.

¹ Hall Stuart (dir.) *Questions of cultural identity*, London : SAGE Publications, 1996, p. 394.

² Nous ne reviendrons pas ici sur le concept de cinéma galicien ni sur son éventuelle validité. Nous considérons la définition de cette référence d'analyse de la manière suivante : le cinéma galicien est un cinéma produit en Galice par des réalisateurs galiciens.

- D'autre part, le fait que ce discours se fonde sur un processus de sélection de la mémoire mais aussi de sa valorisation ou dévalorisation. Ce discours devrait donc développer des stratégies c'est-à-dire « des procédures mises en œuvre de façon consciente ou inconsciente par un acteur (individuel ou collectif) pour atteindre une ou des finalités (définies explicitement ou se situant au niveau de l'inconscient), procédures élaborées en fonction d'une situation d'interaction c'est-à-dire en fonction des différentes déterminations (sociohistorique, culturelles, psychologique) de cette situation¹ ».

- Enfin, la possible relation entre la situation particulière exposée dans le film et un contexte plus général situé dans le hors champ textuel en prenant en compte que dans la perspective endogène, le texte montre l'image que la Galice se donne d'elle-même mais aussi ce que la Galice a envie d'être.

En partant d'un corpus spécifique (*Siempre Xonxa* (1989) de Chano Piñeiro, *Finisterre* (1999) de Xavier Villaverde et *El lápiz del carpintero* (2001) d'Antón Reixa) qui constitue à notre avis trois étapes essentielles de ce panorama cinématographique et en utilisant l'analyse filmique, nous analyserons dans quelle mesure et jusqu'à quel point l'idée galicienne ou la galicianité est exprimée dans un imaginaire filmique endogène qui se construit à partir de la mémoire ou de la métamémoire c'est-à-dire de la conscience qu'un groupe a de sa mémoire et ce qu'il en dit.

Ces trois écritures filmiques permettront de mettre en évidence l'homogénéité et les ruptures du récit identitaire, le parcours identitaire présent dans chaque film et finalement l'existence d'une tension entre un récit traditionnel essentialiste, un récit volontariste et un nouveau récit identitaire. Notre hypothèse serait donc que le cinéma galicien est porteur d'une redéfinition identitaire.

¹ Camilleri Carmel, *Stratégies identitaires*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 24.

DU DISCOURS ETHNOGRAPHIQUE AU DISCOURS DE RÉINTÉGRATION : *SIEMPRE XONXA* DE CHANO PIÑEIRO (1989)

Siempre Xonxa de Chano Piñeiro, réalisé en 1989 est un film essentiel d'une part, sur le plan formel puisqu'il s'agit d'un des premiers longs métrages galiciens en 35mm, et d'autre part, car il est l'un des films les plus représentatifs d'une série sur la construction de la référence identitaire en Galice et la constitution d'un imaginaire commun à partir de marqueurs identitaires différentiels.

L'histoire se passe dans un village de la Galice intérieure où évoluent trois personnages Xonxa, Pancho et Birutas, de l'enfance (1947) à la maturité (1985). A partir de cet argument, le film s'appuie sur une trame dramatique qui permet une réflexion sur les relations humaines et les limites de l'amitié (Birutas et Pancho, deux amis d'enfance aiment la même femme, Birutas est prêt à tout pour la récupérer). Dans un deuxième temps, il se construit sur un discours ethnographique sous-jacent basé sur une mémoire folklorique qui insiste sur les traits distinctifs galiciens et sur le thème de l'émigration comme matériau ethnographique et historique. Il faudra donc étudier l'approche de la thématique mémorielle dans ce texte et analyser comment ce choix narratif permet une interprétation de la réalité galicienne et une représentation identitaire.

Nous commencerons par analyser les indices de la mémoire folklorique dans le texte. En utilisant ce terme, nous faisons référence à la mémoire des coutumes, des fêtes, de la langue, des gens d'une région donnée mais aussi au processus de transmission verbale de ce savoir collectif. La réutilisation de ces indices identitaires folkloriques devrait permettre de proposer une identité essentialiste dérivée d'un nationalisme ethnique prôné par Fitche et qui se fonde sur une culture ethnique et historique. Cette conception est par ailleurs reprise au XX^e siècle par la tendance cognitiviste dans les années 80. Cette tendance réutilise en effet le critère ethnique en insistant par ailleurs sur la conscience d'une appartenance commune. Il s'agit de la matrice identitaire essentielle en vigueur en Galice. Celle-ci se définit comme une « nation-culture » pour reprendre le terme de Ramón Villares¹, c'est-à-dire comme une entité

¹ Villares Paz Ramón, « sobre a identidade histórica de galicia » in Freixanes Victor, F, et al. *Galicia: unha luz no atlántico*, Vigo : Xerais, 2001, pp. 46-75.

historique et culturelle : nous pouvons donc dire que le schéma identitaire de référence est celui d'une identité essentiellement culturelle.

Dans le film, ce schéma de référence s'appuie sur l'énonciation d'un ensemble de signifiants typiquement galiciens.

Le premier élément de référence utilisé est l'espace. Il s'agit d'une référence primordiale dans le film puisqu'il constitue sur le plan thématique et formel, l'axe essentiel de *l'incipit*. De nombreux plans d'ensemble, la perspective omnisciente signifiée par une forte plongée (perspective aérienne) et un panoramique lent présentent un paysage de moyenne montagne, puis un village. L'isotopie formelle renvoie à un travail de la notion spatiale et à une technique essentiellement documentaire. Si toutefois, il n'existe aucune référence toponymique renvoyant à un hors champ textuel, l'histoire est située d'emblée dans un paysage du nord de l'Espagne puis en Galice grâce à l'indice linguistique (paroles des enfants en train de jouer). La citation spatiale a donc d'abord une fonction d'ancrage. L'association d'une musique extradiégétique empathique (flûtes et violons) renvoie de toute évidence à un autre élément du discours identitaire : le caractère bucolique d'un espace associé à l'enfance. Cette association insiste sur le caractère primordial, originel de l'espace qui se charge alors d'une signification mythique. En ouvrant le film sur l'espace galicien depuis une perspective omnisciente, le narrateur accomplit métaphoriquement un acte divin de création : il crée le monde galicien et lui attribue une valeur temporelle de primordialité associée à l'image du paradis ou d'un âge d'or.

Par ailleurs, il nous introduit dans un microcosme qui, par un procédé de métonymie, renvoie à la Galice toute entière. La Galice intérieure, rurale, devient l'essence primordiale de l'espace galicien tout entier caractérisé par conséquent par les valeurs qui y sont associées. La ruralité qui substitue le monde traditionnel et permanent devient donc le gardien de l'identité galicienne. L'identité se fonde alors sur un critère idéal de pré-modernité qui va permettre de valoriser l'image du peuple associé à cet espace. Le film reprend donc ici, insiste sur des éléments d'un discours « galicianiste » antérieur et de son projet de récupération et de réhabilitation des valeurs galiciennes. Les images du texte filmique se superposent donc à celle d'un macrotexte national, à celle d'un autre champ textuel.

Plus loin, la technique documentaire qui privilégie les plans descriptifs, associe l'espace à la mémoire folklorique. L'espace est en

effet investi de traits particuliers qui définissent à leur tour la communauté. Ainsi de l'espace géographique et territorial (essentiellement défini par le critère linguistique) nous passons à la description d'un espace social et à son fonctionnement. La fin du générique propose, dans un plan fixe de cinq secondes, un tableau général de cet espace social défini par trois unités essentielles : la *parroquia*, la *aldea* et la *casa*. Ces trois unités représentent la structure de l'espace rural galicien :

- la *parroquia* correspond à une société naturelle entière et fermée, elle se compose de plusieurs noyaux de population (*aldea*). Signifiée à travers le symbole de l'église, elle renvoie aussi à l'importance de la religion dans la constitution de l'identité traditionnelle galicienne.

- le village traditionnel (la *aldea*) renvoie à une unité essentielle de l'espace galicien mais aussi à une réalité ethnographique. Au-delà de sa référentialité, il va constituer un objet d'étude, selon une perspective documentaire, sur une période de 40 ans. On y analyse en particulier le processus de désertification rurale. Xonxa, Pancho et leurs enfants, Caladihno et don Xosé Luis sont les seuls habitants en 1985 de cet espace rural vide associé à l'hiver.

- la *casa*, enfin, renvoie tant à l'espace qu'au groupe humain qui l'occupe, et constitue l'unité spatiale et économique minimale organisée autour d'un centre : la pièce unique de la cuisine et la *lareira*. Cet espace traditionnel se charge de temporalité puisque implicitement il est la formulation d'un système héréditaire, d'un patrimoine transmis de générations en générations.

Enfin, l'espace social est évoqué à travers la mémoire folklorique qui résume l'organisation de l'ordre social. La perspective documentaire s'attache, par exemple, à une description fidèle du carnaval à travers le personnage symbolique du *peliqueiro*. Personnage associé à la région de Lugo, il complète donc l'ancrage spatial, mais il évoque aussi la tradition en signifiant le rite. La description de la fête patronale à travers ses spécialités culinaires (*pulpo*) serait un autre exemple de ce temps ritualisé. La Galice nous est donc présentée ici à travers son aspect culturel et social, à travers une description de ses personnages et de leurs occupations quotidiennes. Par ailleurs le motif de la fête synthétise les valeurs et les normes de la communauté et à travers un acte de différenciation (une fête propre à une communauté) et délimite les contours de l'identification collective.

La référence culturelle est par ailleurs signifiée à travers l'évocation de légendes et d'êtres mythiques locaux (*dama de ouro, mouro*) qui constituent une référence temporelle en inscrivant la communauté dans une identité diachronique à travers une continuité temporelle. L'exemple du *mouro* est significative sur ce plan là : cette figure correspond en effet aux habitants primitifs de la Galice et constitue donc une référence préhistorique. La finalité du texte légendaire est temporelle puisqu'il inscrit la communauté dans une filiation.

En résumé donc, l'espace constitue le support central de cette mémoire :

- puisqu'il détermine la spécificité de cette dernière, il traverse le texte mémoriel en se constituant de manière concomitante comme élément référentiel et social, comme élément symbolique d'un tout.

- il se charge de temporalité et renvoie aux origines et à un temps transversal, permanent signifié par l'unicité spatiale (jamais on ne sort sauf dans la séquence du port de Vigo, de ce microcosme rural) par le *tempo* narratif basé sur le rythme des saisons et la répétition des tâches agricoles qui y sont associées, par la circularité diégétique, (l'incipit et la clôture du film sont investis par le même espace et le même personnage).

Tous ces éléments, nous le voyons, constituent une définition de la spécificité communautaire, de la cosmogonie galicienne et de son imaginaire. Ce procédé de plasmation d'une réalité galicienne se fonde donc sur le choix, la sélection de traits distinctifs qui apparaissent les plus représentatifs de la communauté tout en étant fidèles, en concordance, avec le hors champ textuel. Ainsi, le texte dans un premier temps, aurait une portée autoethnographique dans le sens que lui donne Reed Danahay :

(...) the term has a double sense-referring wither to the ethnography of one's own group or to the autobiographical writing that has ethnographic interest. Either a self autoethnography or an autobiographical (auto) ethnography can be signalled by 'autoethnography'¹.

Il se constitue comme une représentation à la fois documentaire et symbolique du propre groupe endogène. Cette représentation permet en

¹ Reed Danahay, *Autoethnography: rewriting the self and the social*, Oxford, 1997, p. 42.

sélectionnant des traits de différence et de ressemblance une cohésion de l'imaginaire galicien (c'est-à-dire une image que le groupe projette de son identité).

Mais au-delà d'un discours sur la création du contexte galicien qui insiste sur la communauté suggérée par cet espace, le texte met en place un discours autocritique. Ce discours se traduit à travers :

- une évocation de la situation de la Galice. Le texte fait état d'une situation économique et sociale déjà révélée dans le discours des premiers « galicianistes » à travers le motif de la colonisation intérieure ou de l'agression. Ce constat est à la charge du personnage de Caladihno, qui synthétise l'image d'un pays fermé, isolé, sans avenir, comme le montrent les tentatives frustrées de ses inventions pour s'enrichir. Ce discours est aussi présent dans le ton « esperpentique » du texte. Le propre personnage subit ce point de vue puisqu'il est toujours en profond décalage avec la réalité (sans toit, vêtu de guenilles, il est doué d'une certaine intelligence puisqu'il construit plusieurs inventions, cependant il vit dans un monde imaginaire alimenté par les légendes des trésors galiciens qui deviennent son obsession). Par ailleurs il est lui aussi un personnage critique et ironique notamment à travers la critique qu'il fait du curé et de Birutas à son retour d'Amérique. Ce personnage comique montre ainsi son pouvoir d'adaptation à une réalité sans issue, dominée par des groupes de pouvoir religieux et économiques. L'utilisation de l'*esperpento* agit ici tant comme référent identitaire galicien, en inscrivant le texte filmique dans une tradition littéraire, que comme instrument critique pour révéler une situation galicienne.

- une référence constante à l'utopie à travers le motif de l'émigration en Amérique ou une richesse légendaire de l'espace endogène. Selon l'interprétation qu'en donne Caladihno, l'espace est en effet rempli de trésor et d'or. L'obsession de Caladihno pour ces trésors le conduit à imaginer des inventions pour les retrouver. Cette obsession est aussi présente dans le discours critique qu'il porte sur la situation du pays : « este país don Xosé Luis, o que necesita son ovos, moitos ovos [de ouro] » A cette conception, s'oppose celle de l'instituteur, plus réaliste : « o que necesita este país Caladihno é xente que traballe ». La référence utopique toujours frustrée agit de la même façon pour insister sur une situation tragique où la permanence, l'immobilisme, deviennent synonymes d'atavisme.

Enfin le texte utilise un autre référent présent dans la matrice identitaire essentialiste : le référent d'opposition. Le seul référent national d'affirmation ne suffit pas à construire l'identité nationale. Ainsi, la communauté construit son identité à partir d'une affirmation, d'une conscience de son passé mais aussi d'un dialogue avec une référence autre, culturelle ou sociale. Implicitement, tout d'abord, la consolidation de l'imaginaire à travers les traits distinctifs galiciens peut être un signe de différenciation par rapport à un groupe exogène. Dans un deuxième temps et de manière paradoxale, le référent d'opposition apparaît en filigrane, de façon interne, à travers la relation entre les personnages. De cette façon, le deuxième axe du film apporte des informations intéressantes quant à la diffusion d'un autre type de discours identitaire dès lors, en rupture avec le discours essentialiste.

La relation entre Pancho et Birutas qui se situe sur le plan ambigu de l'amitié (complicité) et de la rivalité (dans le jeu et dans la vie) semble signifier une crise qui vient perturber le monde établi. Cette crise interne trouve différentes interprétations. D'une part, les caractères différents symbolisés à travers les deux personnages masculins pourraient symboliser différents archétypes du galicien, l'un étant la part d'altérité de l'autre. La séquence la plus évidente à ce sujet est celle du retour de Birutas des Amériques. Dans une conversation avec Pancho, il critique le monde galicien qu'il voit comme un monde fermé (« o mundo non acaba nestes montes »), réduit et surtout associé à la pauvreté et à un caractère. (« Ti e xonxa metidos nesta aldea do cu do mundo cada vez mais pobres e mais brutos »). Il insiste sur un monde permanent mais dans ses aspects économiques et essentiels négatifs. Le conflit se précise dans la réplique de Pancho qui met en évidence la dialectique entre deux mondes différents (« mais pobres é difícil, mais brutos, parecede aos que venides das Américas »). Même si Pancho insiste sur la situation économique de la Galice qui le poussera plus tard à partir lui aussi, il fait bien la différence entre deux espaces distincts et la communauté qui y est associée. Une fois encore, la dichotomie spatiale structure la représentation identitaire. L'espace est investi de valeurs concurrentes associées à chacun des personnages alors que le personnage féminin associé aux travaux, à la ruralité, au lieu de naissance et de retour synthétise à la fois la patrie et la terre-mère. Cette crise interne se fonde donc sur l'exacerbation du trait identitaire (rivalité, trahison de son ami en le laissant livré à lui-même en Amérique), incarné par le personnage de l'*indiano* qui pourrait être perçu comme le référent de l'altérité. Cette

altérité est signifiée par son apparence physique au retour d'Amérique (toujours vêtu d'un costume blanc, il représente la richesse mais aussi le décalage avec ce monde rural) et par ses actions notamment le viol de Xonxa alors qu'il a trahi Pancho en l'abandonnant au moment de partir en Amérique.

Cette crise (qui est le noyau essentiel du parcours identitaire qui s'effectue dans le film) persiste de manière latente d'abord depuis l'enfance puis s'exprime de façon révélée par la suite, à la fin du film, lorsque Pancho et Xonxa sauvent Birutas de son suicide. Ce pardon final dans lequel les liens du sang communautaire sont les plus forts, suivi de l'accomplissement de l'utopie de Caladinho qui grâce à une nouvelle invention peut finalement voler, fonctionne comme un retour à l'ordre. Selon ce discours, ce retour à l'ordre et l'unification communautaire qui en résulte n'est possible qu'à travers l'intégration de l'élément d'altérité symbolisé par la figure de l'émigré. L'émigration au-delà de son analyse anthropologique est ici signifiée comme un trait essentiel de la galicianité. En ce sens, *Siempre Xonxa* pourrait se définir comme un discours qui prétend redéfinir les relations avec les communautés galiciennes de l'extérieur. Cet élément discursif participe donc d'un discours supranational en parfait écho avec la loi de 1983 sur la galicité modifiant l'article 7 du statut d'autonomie à travers l'intégration à la vie sociale et culturelle des communautés galiciennes situées hors de la Galice.

En ce sens, le discours est un discours de réintégration qui s'exprime par ailleurs à un autre niveau. L'inclusion dans la référentialité galicienne d'un paysage qui appartient à la région de León (les premières images du prologue montrent en effet *las médulas*) pourrait signifier une réintégration d'ordre territorial de cette partie limitrophe à la Galice qui appartenait à l'ancienne *Gallaecia romana*. Il s'agit de la réintégration d'un élément territorial qui renvoie à une identité diachronique et suppose la ressemblance de ce territoire et de ces gens avec la communauté galicienne. A travers cet élément, l'espace se construit autour de la notion de frontière et cette réintégration fonctionne dans un sens utopique comme l'échos de revendications présentes dans le hors champ textuel. Ainsi le texte filmique, le champ textuel semble être l'espace de résolution de conflits ou problématiques du hors champ.

En conclusion, *Siempre Xonxa*, s'appuie sur un schéma identitaire essentialiste pour produire un discours d'identification à travers la formulation de traits communs (un espace et des coutumes), à travers le

référencement de ces traits dans le passé. Le discours produit est donc essentiellement un discours sur un passé qui persisterait dans le présent. Il permet donc l'unification à travers la volonté de préservation d'un héritage culturel qui identifie l'appartenance et la ressemblance du je à un nous collectif. Le film propose une consolidation interne de l'image communautaire imaginaire et institutionnelle sans la présence d'un discours d'opposition explicite. L'opposition qui naît de l'intérieur renvoie finalement à une conception qui personnifie l'image traditionnelle d'une Galice intérieure symbole de la terre-mère et d'une Galice extérieure de la diaspora. Cependant il faudrait se demander si l'utilisation de cette stratégie identitaire essentiellement culturelle et mythique qui réutilise des signes collectifs pour proposer et maintenir un modèle d'identification, donc d'une mémoire figée, n'est pas le signe d'une peur de la perte ou d'une perte déjà réelle d'une certaine authenticité ?

L'OBSESSION DU PÈRE ET LE CHOIX IDENTITAIRE DANS *FINISTERRE* (1999) DE XAVIER VILLAVERDE

Le deuxième film que nous analyserons dans ce parcours filmique et identitaire est *Finisterre* (1999) de Xavier Villaverde. Dix ans après *Siempre xonxa*, quelle représentation de l'identité nous donne-t-il ?

Ce film, par ailleurs, s'inscrit dans un discours de rupture puisqu'il appartient à une série de productions qui, depuis le début des années 90, montrent l'éclatement du sujet galicien, la « désidentité » due à une pathologie de la mémoire qui s'exprime soit à travers l'amnésie, l'oubli volontaire ou au contraire l'obsession mémorielle.

Finisterre met en scène une famille. Toute la trame narrative repose sur la relation au père. Par ailleurs, le film aborde ici un passé plus récent (1968 : période où les utopies étaient encore possibles puis 1992 et 1998) en se fondant sur les relations entre deux frères Mario et Berto, nés en Galice de parents américains. Berto et Mario se retrouvent adultes à Madrid et tout en se redécouvrant l'un l'autre, ils partent à la recherche de leur père qui les a abandonnés lorsque Mario était encore enfant.

Dans ce film, la question mémorielle est abordée au début du film dès le prologue et le générique, dans un premier temps à travers la codification du récit comme un récit mémoriel à la charge de Mario. La structure du texte fonctionne sur le souvenir comme *topoi* d'ouverture. Le texte se construit sur une référence déictique triple : un narrateur à la première personne commente ses propres souvenirs et l'histoire familiale que lui a transmis son frère (« mi hermano me contó que... »), le récit s'effectue au passé et mentionne une opposition spatiale entre un là-bas galicien associé à l'enfance et un ici madrilène. Le récit mémoriel est une transcription subjective du passé construite sur une alternance de plans correspondant à des souvenirs du passé (l'arrivée des parents en Galice, le caractère arbitraire des origines « éste fue el lugar donde su vieja furgoneta reventó », le paysage galicien signifié par l'élément naturel de la mer et des falaises) unis par des fondus (qui traduisent le temps qui s'est écoulé) et les commentaires en voix *off* du personnage adulte aujourd'hui. C'est donc une confrontation problématique entre passé et présent qui est ici mise en place. Cette confrontation due à la rupture de la linéarité temporelle par l'absence de certains éléments dans la mémoire de Mario, conduit à une crise chez le personnage. Ce contexte de crise va donc être encore une fois le moyen d'une recherche et d'une expression identitaire. La « désidentité » entraîne en effet une réaction, une prise de conscience et une redéfinition identitaire.

L'expression identitaire se réalise au début du texte filmique à travers la référence au schéma traditionnel essentialiste même s'il le fait de manière moins explicite que dans le film précédent. Ainsi la construction de la mémoire de l'espace galicien originel se fait à travers la figure du personnage féminin de la mère, associée à la terre-mère (notamment par ses idées hippies qui la lient profondément à la nature galicienne). Dans le film, la mère de Mario survalorisée par l'absence du père, symbolise les racines : c'est le seul personnage qui ne part pas de Galice et qui constitue donc le garant de la stabilité et de la permanence. Elle représente l'essence de la Galice dans le sens de patrie c'est-à-dire le lieu de naissance et de l'enfance.

L'espace au-delà de sa référentialité et de ce symbolisme acquiert une signification mythique révélée d'une part par le patrimoine mythologique associé à *Finisterre*. Cette terre, tout comme Lisbonne comme le fait remarquer le père de Mario, était associée à l'époque romaine, à la fin du monde connu mais aussi au culte du soleil qui disparaît dans la mer, c'est-à-dire à l'interaction de deux éléments cosmogoniques. Au monde

référentiel se superposent encore une fois le monde légendaire et mythique (dont la signification primordiale perdure dans le temps à travers un rappel rituel). L'identité par le biais de la mémoire de l'espace est donc sans cesse liée à une identité diachronique.

Par ailleurs, la mythification de l'espace est révélée dans le film d'une part par son association à la création. Les aveux du père à la fin du film se construisent sur un discours génétique où l'espace est un acteur essentiel : il participe de manière fusionnelle à l'acte de création (« engendrândoos con vuestra madre junto a los acantilados ») : le dieu-père dans un acte d'automythification (le gérondif indique toute la puissance de l'action) consacre la création du monde originel.

Enfin, la mythification s'établit par la présence d'un référent d'opposition qui constitue l'anti-monde. Symbolisée ici par la ville de Madrid où se retrouvent les deux frères, l'un sortant de prison pour insoumission, l'autre appartenant au monde nocturne et obscur de la prostitution et des affaires troubles. Cet espace qui reprend le principal référent d'opposition utilisé par le discours identitaire galicien (opposition périphérie/centre) est associé au présent (1998) et à une série de valeurs négatives de la ville et ses excès. L'opposition symbolique se crée entre le passé galicien familial des origines et le présent fragmenté, sans repères et sans avenir des personnages désormais adultes. L'espace acquiert donc une valeur axiologique évidente.

Par ailleurs, de la même façon que dans le discours précédent, *Finisterre* met en place un discours critique sur la situation galicienne. Ce discours critique vient d'un jugement interne de Berto. La séquence la plus significative à ce sujet est celle du match de foot que Berto et Mario regardent à la télé dans un bar de Madrid. Le football apparaît, on le sait, de façon générale, comme un élément de cohésion nationale. Ici, la défaite du *Deportivo de la Coruña*, l'équipe galicienne, est le prétexte pour formuler une critique sur le déterminisme et l'atavisme galicien : « es el triste destino de nuestra tierra, no damos con una, ¡cuánta razón tenía Rosalía ! ». Cette définition victimiste insiste sur le caractère tragique de la situation galicienne qui provoque un déterminisme, une négation des membres de sa communauté (« no damos con una »). L'espace et la valeur axiologique qui y est associée détermine donc les personnages. Par ailleurs la référence à Rosalía de Castro, personnage essentiel du *Rexurdimento* galicien, inscrit à nouveau l'identité dans une continuité historique.

Enfin, en contrepoint de cet atavisme, le discours s'organise autour de l'utopie des personnages, utopie signifiée par la référence obsessionnelle à l'Amérique chez le personnage de Berto, depuis sa jeunesse « él me dijo que en América hay un chollo de puta madre ». La référence à l'Amérique se constitue donc comme le cadre d'une projection identitaire proposé par la figure du père personnifiée dans le pronom personnel distanciateur *él*. De cette façon, la figure du père est là encore mythifiée par son éloignement physique et la façon dont Berto en parle. Enfin, l'Amérique renforce cette référence mythique, par son éloignement et ses promesses d'Eldorado, mais en aucun cas sert de référence explicite comme extension de la communauté galicienne.

Nous voyons donc comment le texte filmique réutilise les mêmes références du schéma identitaire traditionnel dans un discours moderne. Ces repères identitaires essentiellement associés au passé se fondent sur la mémoire de l'espace galicien et une dissolution de la tradition. L'identité est donc intimement liée à l'espace qui détermine le personnage. L'identité est par ailleurs liée à la confrontation entre deux temporalités : un passé avec quelques repères identitaires de l'enfance et le présent d'un personnage en crise défini par une mémoire obsessionnelle. Il s'agit donc d'aborder une crise du présentisme caractérisée par l'effacement des repères et la dilution de l'identité. Cette confrontation spatio-temporelle va être le point de départ d'un véritable parcours identitaire. La rupture des origines avec d'abord le départ du père puis des deux fils de la maison familiale conduit à des retrouvailles nécessaires, 20 ans plus tard et à la recherche d'un but commun : le père. L'absence ou plutôt la perte de repères identitaires est directement liée à celle du père. De cette façon, dans un mouvement inverse, la quête obsessionnelle du père se superpose à une quête des origines, une quête identitaire donc.

Ainsi, la fin du film, avec la rencontre avec le père inconnu, établit une transmission des origines (à travers les aveux et à travers le symbole de la lettre écrite par le père vingt ans plus tôt). Cette transmission correspond enfin à un rétablissement de l'ordre généalogique et cosmogonique où chaque personnage agit désormais dans une perspective de futur : Berto décide de partir seul en Amérique et Mario va construire sa propre vie. Le retour sur le passé est donc perçu comme un adjuvant nécessaire à la redécouverte de soi. Le rôle du père comme dépositaire de la mémoire et de l'identité est significatif. Ses aveux sont fondés sur un discours rétrospectif dans lequel il explique les origines de la famille et

sur un discours prospectif dans lequel il consacre la liberté et l'indépendance de ses créations : « os doy la libertad, os quiero libres ». Au-delà de l'intégration identitaire dans un flux temporel, ce personnage insiste sur une nouvelle définition essentialiste prospective et valorative: « si nos encontramos por el camino, seremos algo mejor que padres e hijos, seremos hermanos ». Cette réplique consacre d'une part le dépassement du modèle identitaire essentialiste traditionnel, fondé sur la généalogie verticale et d'autre part l'avènement d'un modèle volontariste où l'individu choisit son identité et s'inscrit dans une ligne atemporelle, horizontale.

Dans le film, le sujet galicien qui se construit dans un rapport à l'autre et au passé, est un personnage en crise car dépourvu de ses origines qu'il n'a pas oubliées volontairement mais qu'on lui enlève. Le sujet galicien est un enfant qui ne passe à l'âge adulte qu'à travers la quête du père. Le thème des origines est un lieu commun de tous les discours nationalistes qui cherchent à établir les sources primordiales de l'identité collective. *Finisterre* reprend de façon moins rigide toutefois le schéma identitaire essentialiste qu'il dépasse finalement en proposant une conscience communautaire d'une identité non plus basée sur le déterminisme mais sur un choix volontaire. Le je désormais n'appartient plus au nous, l'individu naît libre de construire sa propre vie, sa propre identité. Il existe cependant toujours une communauté fraternelle avec laquelle il pourra échanger des signes d'auto-reconnaissance.

EL LÁPIZ DEL CARPINTERO (2001) D'ANTÓN REIXA : DE LA MÉMOIRE HISTORIQUE À LA MÉMOIRE NATIONALISTE

Le troisième exemple d'écriture filmique se construit sur une mémoire historique. Ce film basé sur le livre de Manuel Rivas narre l'histoire d'amour de Daniel Da Barca, un médecin aux idées républicaines et de Marisa, la fille d'un homme influent du moment lorsqu'éclate la guerre civile. L'axe essentiel du film se centrera donc sur une trame dramatique populaire et sur une analyse des conséquences essentielles de la guerre : la répression.

Ce film peut apparaître relativement transgressif en comparaison avec les deux précédents ; il ne reprend que très peu d'indices identitaires essentialistes. S'il situe l'histoire à Santiago puis à la Corogne et dans l'île de saint Simon donc dans un espace reconnaissable à travers des métonymies symboliques qui permettent un ancrage référentiel (par exemple, la Torre de Hércules est associée à la Corogne), il insiste uniquement sur une mémoire historique de la guerre civile signifiée, dès le début du film, par une indication en surimpression (« poco antes del golpe de estado »). La mémoire historique, on le sait, est un autre élément discursif largement employé dans le discours essentialiste. Dans la phase la plus primitive de la recherche et de la constitution identitaire, l'historicité acquiert une place fondamentale. Dans le cas du discours galicien, la référence historique est en principe l'histoire celtique qui configure une différenciation ethnique. Ici donc d'une part, le discours sur la mémoire historique élimine toute référence à l'ethnicité et serait donc substituée par une nouvelle origine, plus proche : la guerre civile.

Dans un premier temps, comment se construit cette mémoire historique ?

D'abord, le récit apparaît là aussi codifié dès le début comme un récit mémoriel. Il s'agit en effet, d'un récit de vie prononcé par Herbal, ancien garde civil qui, à partir d'un objet qui fonctionne comme un déclencheur de mémoire : le crayon d'un vieux charpentier, raconte de nos jours, à une prostituée d'un club à la frontière entre la Galice et le Portugal, l'histoire de ce crayon étroitement lié à une période de sa vie. Tout le film se construit donc sur un *flash back* qui correspond à ces années de la guerre civile en Galice.

Mais, dans quelle mesure ce discours sur la guerre civile en Galice peut-il apporter des informations sur l'identité galicienne ?

Ce qui nous interpelle ici c'est tout d'abord le thème traité : la guerre civile en Galice sous son angle définitoire : la répression. Par l'ancrage référentiel dès le début du film, l'histoire s'insère dans un contexte particulier ; cependant, le traitement du thème reste relativement conventionnel et universel au premier abord.

La répression est signifiée par sa violence : l'irruption des gardes civils dans l'atelier des couturières renvoie à l'irruption du coup d'état dans le contexte de la république. Dès lors, c'est sur une opposition constante que se construit la répression à travers un montage en

alternance opposant le monde des prisonniers et le monde des phalangistes pour recréer la dialectique nationalistes/républicains. Chaque espace est porteur de valeurs concurrentes. Ainsi, à la violence phalangiste s'oppose la résistance symbolique à cette répression qui s'organise grâce à l'imagination des prisonniers.

Ce rythme binaire est marqué par une série de points forts qui correspondent à des plans descriptifs, des plans d'ensemble narratifs ou des gros plans expressifs qui traduisent l'horreur des exécutions et des *paseos*.

Dans le film, c'est tout le mécanisme de la répression et de sa résistance qui est disséqué. Pourtant, à travers une seconde lecture, le motif de la guerre civile permet une lecture identitaire.

Tout d'abord parce que la guerre et ses actions sont l'expression mais aussi la cause d'une crise d'identité. Cette crise est largement signifiée par le personnage d'Herbal. Herbal est un personnage déterminé par une mémoire familiale et une enfance traumatique signifiée par le retour obsessionnel d'images d'un père méprisant. Ces images filtrées aux tons froids, déformées sont associées à un malaise du personnage. Herbal est un personnage malade. Il est obsédé par son enfance et la relation de Daniel et Marisa. Or, les traces de cette obsession apparaissent à travers la maladie, cette fois physique, qu'il a, depuis qu'il participe à la répression. La maladie est ici un signifiant dont le signifié renvoie d'abord au rapport entre l'individu et l'ordre social : dans ce cas, l'ordre social imposé dont le bourreau est lui-même victime. La crise d'identité naîtrait donc de cette hypermnésie, de cette mémoire trop lourde à porter pour les survivants de ce conflit mais aussi en contrepoint de la démemoire des nouvelles générations.

En ce sens le film insiste sur un autre aspect mémoriel : celui de la transmission. La transmission du légat mémoriel cristallisée dans l'objet du crayon se fait, avec la mort d'Herbal, à une jeunesse apparemment sans avenir, une fois le récit cathartique et la résolution du conflit intérieur réalisé. Il s'agit donc d'un récit de la postmémoire où le traumatisme de la guerre est transmis à ceux qui ne l'ont pas connu. Le récit agit donc comme une résolution d'un conflit intérieur mais aussi comme un repère originel, une mémoire prothèse pour la constitution de l'identité de cette jeunesse désidentifiée.

D'une autre façon, la crise identitaire dans le film naît d'une opposition symbolique entre la mémoire du garde civil et l'autre mémoire associée au camp républicain dont le réalisateur est le principal dépositaire. Il faut voir en effet dans la mise en place du personnage de Daniel Da barca, médecin, politique qui se sauve plusieurs fois des exécutions au-delà de la référence à Francisco Comesaña, personnage du hors champ textuel duquel s'inspire le texte, la construction d'un héros. Or cette figure du héros se superpose à deux personnages clés de l'histoire galicienne : Daniel Castelao et Alejandro Bóveda. Du premier, il reprend le prénom et la profession et des deux, il récupère l'activisme politique au sein de *Partido Galleguista* et de son travail dans le processus du statut d'autonomie de la Galice réalisé à la fin de la seconde république et plébiscité en juin 1936. Cette superposition du hors-champ textuel et du champ textuel permet de créer un personnage qui synthétise les valeurs et les actions du passé républicain et de la Galice des vaincus, la Galice martyre. Le film montre la trace de la mémoire historique en inscrivant dans sa structure deux personnages référentiels : Castelao et Bóveda qui renvoient à un macrotexte de l'idéologie nationaliste. La mémoire voudrait donc faire ici concorder une unité politique (un *illo tempore* politique) avec une unité nationale.

Ce nouveau schéma identitaire se centre donc sur une attitude rétrospective en récupérant un passé républicain et nationaliste qui devrait servir comme nouvel élément identificatoire. D'une part, l'identification se produit de manière rétrospective : les origines de la Galice se calculent dès lors à partir d'une revendication politique institutionnalisée : le statut d'autonomie de la seconde république. En opérant cette substitution des origines, *El lápiz del carpintero* correspondrait à un nouveau cycle de recherche du référent identitaire national. Dans un deuxième temps, dans une visée prospective, le film propose le modèle républicain comme nouveau modèle identitaire politique.

En d'autres termes et pour conclure, le film exprime une situation à la fois pragmatique et ontologique.

Pragmatique dans le sens où il accomplit un devoir de mémoire lié à un destin collectif qui, à un moment donné, a été avorté. En ce sens, le texte pourrait être la traduction d'un nationalisme exacerbé comme l'entend Chebel puisque le texte est traversé par « une idéologie rétroactive et symbolique qui exprime la volonté de cumuler des éléments identitaires signifiants dont l'une des finalités est de rattraper un retard

historique important¹ ». Il travaille donc la transmission d'un légat mémoriel et politique où l'idéologie nie la mort à travers la reproduction d'un idéal en continuité avec un âge d'or politique.

Il exploite enfin une situation ontologique en consolidant et reconstruisant une identité interne basée sur un choix ici idéologique mais tout en intégrant la mémoire de l'adversaire. Le film introduit des éléments politiques et identitaires par la médiation d'un discours référentiel sur un passé donné (ici seconde république et guerre civile) et donne un autre ordre de discours qui dépasse l'objet (dimension idéologique : c'est-à-dire un discours situationnel sur le problème de la mémoire de la guerre en Galice et sa relation à l'identité, la référence à un passé mythifié et marqué idéologiquement comme utopie contemporaine).

CONCLUSION

En conclusion, nous pouvons réaffirmer la relation étroite qui existe entre la mise en place d'une stratégie mémorielle et le discours identitaire.

Il faut signaler d'une part la reprise intégrante d'un schéma identitaire essentialiste dans le premier texte, schéma qui persiste dix ans plus tard dans *Finisterre* où il est finalement nié et substitué par un modèle identitaire basé sur un choix volontaire. Le dernier film enfin, réadapte un élément de ce schéma identitaire : la mémoire historique, en en modifiant le contenu pour proposer un nouveau modèle identitaire. L'utilisation de la stratégie mémorielle est donc un outil pour signifier la transgression d'un modèle identitaire essentialiste encore très présent dans les représentations et la transition, du moins dans la représentation, vers un modèle volontariste fondé sur le choix identitaire (modèle moins déterminé et plus universel). Si l'on sait que l'image du passé est associée à un groupe dominant, on peut voir dans le premier film un écho à l'identité institutionnalisée alors que les deux autres films seraient

¹ Chebel Malek, *La formation de l'identité politique*, Paris : PUF, 1986, p. 189.

l'expression d'un autre groupe générateur d'identité (ici cinématographique et nationaliste) qui, à travers un récit alternatif, incarnerait un duel entre deux volontés de puissance. Ce duel qui s'exprime à travers la crise du personnage galicien établit donc un rapport de force essentiellement interne.

Ces trois exemples d'écriture filmique permettent donc de construire une idée du parcours identitaire élaboré par le cinéma galicien.

Dans les trois cas, la condition identitaire et la trame narrative qui y est associée se fonde sur une crise et une série de traumatismes et d'échecs qui font des personnages galiciens des victimes. La base de l'affirmation identitaire est donc fondamentalement « victimiste » mais aussi au final profondément utopique dans sa recherche d'une cohésion communautaire fraternelle.

Si la conscience d'une communauté d'appartenance (qu'elle soit ethnique à travers la tradition, ou idéologique à travers la récupération de valeurs léguées par l'histoire) et la consolidation du groupe endogène sont fortement présentes, on peut signaler la formalisation d'un autre schéma discursif identitaire basé sur une rupture d'un ordre primordial traversé par des crises distinctes avant que l'apparition d'un personnage, d'un nouveau héros galicien ne rétablisse un ordre primordial. A l'instar de J.P.Fusi nous pouvons donc dire que la représentation identitaire galicienne dans le cinéma se fonde sur un processus de consolidation, vertébration et intégration de la propre identité régionale sans être forcément une réponse à un centralisme d'état¹.

Pour finir, ce discours devrait être complété par une analyse de la perspective exogène qui fournit des éléments essentiels à la construction de l'identité depuis la perspective de l'altérité. Le parcours parallèle est tout à fait intéressant dans la mesure où il semble utiliser les mêmes stratégies mémorielles à des fins différentes. On y analyse en effet, une reprise de la mémoire folklorique pour élaborer une image stéréotypée du Galicien et de la Galice. Mais ce schéma ancien est aussi transgressé pour proposer en contrepoint la figure « modélique » d'un héros galicien qui constituerait alors une référence d'identification pour le groupe exogène.

¹ Fusi Juan Pablo, *Espagne, nations, nationalités et nationalismes : des rois catholiques à la monarchie constitutionnelle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 158.

Christelle COLIN

Cette stratégie d' « endoculturation » fondée sur l'insertion de prêtres d'une autre culture semble donc rompre toutes les frontières identitaires régionales pour proposer une nouvelle identité supranationale et dans tous les cas utopique.