

LE CINÉMA DE JUANMA BAJO ULLOA (LES AILES DE LA MORT)

JEAN-CLAUDE SEGUIN

Université de Lyon2

Le cinéma d'Euskadi, en cette fin de siècle, a su traduire, sans doute comme aucun autre, les inquiétudes et les doutes qui se sont installés au sein de la société basque. Secoué par la crise économique, en proie au terrorisme, rongé par la drogue, le Pays basque est parvenu à proposer une production cinématographique originale qui, souvent de façon explicite, se voulait le témoin des difficultés sociales que rencontrait l'autonomie. Ce cinéma "vérité" avait déjà vu fleurir, au cours des années 80, une première génération de cinéastes qui avaient pour noms Imanol Uribe, Eloy de la Iglesia ou Montxo Armendáriz. Leurs oeuvres, profondément ancrées dans la réalité, avaient été des miroirs irremplaçables qui rendaient compte d'une situation délicate. C'est sur la voie tracée par leurs aînés que d'autres metteurs en scène, plus jeunes, ont construit leur carrière au début des années 90. Julio Medem (né en 1958) a surpris par le caractère irrationnel de son cinéma : *Vacas* (1992), *La Ardilla roja* (1993) et tout dernièrement *Tierra* (1995). Enrique Urbizu (1962) réalise des oeuvres où se mêlent violence et humour : *Tu novia está loca* (1987), *Todo por la pasta* (1991), *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (1993), *Cuernos de mujer* (1994) et son prochain film *El Crimen del cine Oriente* (1995). Cette nouvelle génération a pourtant pris ses distances avec le cinéma militant de ses aînés. Sans renier ses convictions, elle a, avec un doute propre à cette fin de siècle, relu l'histoire avec une distance où se mêlent l'humour, le fantastique ou le surréalisme. Parmi tous ceux-là, le plus important et le plus surprenant est, sans nul doute, le benjamin Juanma Bajo Ulloa (né en 1967). La qualité de son travail et la richesse de son inspiration lui ont valu déjà de nombreux prix dont le plus significatif est probablement la

concha de oro du Festival de San Sebastián en 1991 pour *Alas de mariposa*. En opérant une lecture implicite de la société basque, il en démonte les rouages, en démontre les faiblesses. Sous l'apparence de récits intérieurs, ses films en disent bien plus long sur le mal de vivre de la société basque *finisecular* que d'autres oeuvres explicitement plus militantes¹.

LE RÈGNE TROUBLE DE LA MORT

Le cinéma de Juanma Bajo Ulloa présente un fort caractère de cohérence qu'il s'agisse de ses deux moyens métrages *Akixo* et *El Reino de Víctor* ou de ses deux films *Alas de mariposa* et *La Madre muerta*². Ils portent en eux une dimension tragique, et en ce sens il participe de ce que nous appellerons la "gravité basque" puisqu'aussi bien Urbizu que ses aînés Imanol Uribe ou Montxo Armendáriz construisent leurs récits sur un arrière-fond qui renvoie explicitement à la situation socio-politique du Pays basque. Même Julio Medem, dont le cinéma est moins grave, n'échappe pas à l'atmosphère ambiante. Dans l'un de ses premiers moyens métrages, Juanma Bajo Ulloa va d'ailleurs, explicitement, s'inscrire dans cette démarche dénonciatrice

Akixo (José Miguel), un jeune *alavés*, retrouve son cousin sud-américain et parcourt avec lui les rues et les bistrotts de Vitoria. Il dessine, peint et se livre aussi au trafic de drogue. *Akixo* entretient des rapports difficiles avec sa mère. Un jour, en tapant dans un sac en plastique, il fait éclater une bombe et sera amputé des deux jambes.

Je tiens à remercier d'emblée Juanma et Eduardo Bajo Ulloa qui ont eu l'amabilité de me transmettre du matériel (press-book, photo...) et d'autoriser la Filmoteca Vasca à me fournir une copie de deux moyens métrages, *Akixo* (1988) et *El Reino de Víctor* (1990/1991).

² Filmographie de Juanma Bajo Ulloa : *Cruza la puerta* (1984, 23 min, super 8), *El Último Payaso* (1985, 34 min, single-8), *A Kien pueda interesar* (1986, 7 min, single-8), *100 aviones de papel* (1987, 30 min, single-8), *Calor* (1988, 7 min, U-matic), *Akixo* (1988, 38 min, 16 mm), *El Reino de Víctor* (1989, 37 min, 35 mm), *Alas de mariposa* (1991, 108 min, 35 mm), *La Madre muerta* (1993, 108 min, 35 mm).

Le thème du film n'est pas sans rappeler celui de *27 horas* (1986)¹ dont il est presque le contemporain. La violence, la drogue et la jeunesse sont d'ailleurs au centre de nombreux films basques depuis le début des années 80 :

Akixo nació de la necesidad que tenía de plasmar unos acontecimientos que estaban sucediendo a mi alrededor ; creía que se me escapaban una serie de cosas relacionadas con Euskadi : drogas, borracheras, incomunicación con los padres. Me dije : “ Si no lo hago ahora posiblemente ya no lo podré hacer nunca. ” El equipo era gente de la calle que conocía perfectamente cuanto se trata en el guión²

Dans ces quelques phrases nous sentons le besoin qu'éprouve le cinéaste d'expulser le Pays basque comme problème. Mais ce moyen métrage reste, somme toute, assez conventionnel, malgré une construction audacieuse qui fait croire au spectateur que l'analepse est une prolepse. *Akixo* semble, en effet, se projeter dans l'avenir afin d'échapper à la présence pesante de sa mère, alors que de fait il ne fait que revivre son passé.

Le fond social sur lequel se déroule l'oeuvre laisse parfois transparaître un univers plus personnel qui annonce les films à venir. Ainsi l'image omniprésente de la mère castratrice qui étouffe le jeune *Akixo* même après qu'il aura subi l'horrible mutilation de ses membres inférieurs. Ces rapports d'une rare violence conduisent l'adolescent au mutisme absolu. Ces êtres étranges étaient d'ailleurs déjà présents dans *100 aviones de papel*, l'un des tout premiers films amateur du cinéaste dont il dit

Era una historia de “ suspense ” en torno a un escritor que reflejaba de una manera increíblemente descarnada los sentimientos de dolor y angustia de otra persona ; para conseguirlo tenía en cautividad a un retrasado mental al que infligía tormento para luego reproducirlo en sus libros; un día el “ cobaya ” se escapa y surgen los problemas³

¹ Film de Montxo Armendáriz.

² “ Entrevista - Juan Manuel Bajo Ulloa ”, *Interfilms*, n° 39, décembre 1991, p. 14.

³ *Ibid.*

La genèse de ce court métrage est révélatrice d'une démarche particulièrement éclairante pour le reste de son oeuvre. C'est Juanma Bajo Ulloa lui-même qui nous la livre

Cien aviones de papel surgió en mí como una necesidad de expulsar esos fantasmas que todos tenemos dentro desde niño. Hace tres años mis hermanos, mi madre y yo nos fuimos de casa pues ya no podíamos convivir con mi padre, fue una etapa difícil de nuestras vidas y tal vez para distraernos mi madre nos compró un *hamster* con el que todos jugábamos para escapar de la realidad. Nosotros le mirábamos extasiados sin saber por qué pasaba horas y horas dando vueltas en la jaula.

También leí libros en torno a las esquizofrenias de personas que dan el cariño a un animal antes que a una persona. El resto fue muy sencillo, nos reuníamos un grupo de amigos aportando las "pelas" que disponíamos¹

Les conflits personnels du cinéaste finissent par construire un étrange monde avec ses schizophrénies et ses autismes. Mais ce qui pourrait n'apparaître que comme une thérapie se révèle, dans une seconde lecture, comme l'expression d'un malaise bien plus général et profond. Au-delà du cas clinique, c'est toute la société basque qui passe devant la caméra scrutatrice de Juanma Bajo Ulloa. C'est à son chevet qu'il nous convoque.

Avec son deuxième moyen métrage, il précise les contours d'un univers et d'une écriture de plus en plus personnels. Il semble s'évader de la réalité qui l'entoure pour se réfugier, en apparence seulement, dans un monde merveilleux et inquiétant. Construit comme un conte de fées, *El Reino de Víctor* joue sur la relation entre le monde réel et le monde onirique. En voici le synopsis

Le jeune Víctor transpose l'univers de son existence dans un conte étrange : Sara (la princesse) et Víctor (le fils de l'ogre) vivent dans la maison du père de Víctor (l'ogre) d'où ils ne peuvent sortir. Un jour un homme s'introduit dans la demeure (le prince charmant) et finit par tuer le père de Víctor. Enfin libres Sara et Víctor peuvent quitter la maison.

Ibid.

Ce qui retient l'attention dans ce moyen métrage c'est le resserrement qui s'opère sur la structure familiale : le père, le fils et Sara qui est à la fois la maîtresse du père et la "princesse" de Víctor. Le film fait également appel à une construction régressive où l'enfance de Sara est évoquée par une voix enfantine qui l'appelle et par le plan d'un espace verdoyant au-delà d'une fenêtre. Ici, comme déjà dans le film précédent, une dialectique de l'intérieur et de l'extérieur s'instaure : les espaces mentaux bâtissent autour des êtres humains un mur étrange qui les empêche de communiquer avec leurs proches. Entre Víctor et son père, il n'existe que de la violence sans nuance. Mais la transposition qui s'opère (réalité-fiction), permet à l'enfant de redéfinir un univers dans lequel une solution existe ainsi que le souligne Bruno Bettelheim :

De toute façon, dès que l'histoire commence, le héros est précipité dans de graves dangers. Et c'est ainsi que l'enfant voit la vie, même si, en apparence, il vit dans des conditions tout à fait favorables. Il semble que pour l'enfant l'existence soit une série de périodes sereines, brusquement interrompues, et d'une façon incompréhensible, quand il se trouve projeté dans une situation très dangereuse. Il s'est senti en sécurité, sans l'ombre d'une inquiétude, et, en un instant, tout est changé, et le monde, si amical, devient un cauchemar hérissé de périls. C'est ce qui se produit quand l'un des parents jusque là tout amour, émet des exigences qui paraissent déraisonnables et des menaces terrifiantes¹

Nous pouvons dire que, d'une certaine manière, les personnages des films de Juanma Bajo Ulloa sont à la recherche d'une autre réalité qui leur permettrait d'échapper à la difficulté qu'ils ont de vivre. C'est dès lors une véritable déréalisation propre à la schizophrénie qui s'opère, telle que la décrit Nicolas Georgieff :

L'une des plus patentes de ces perturbations est l'autisme schizophrénique : un retrait de la réalité qui donne parfois lieu à une sorte d'extinction affective, d'indifférence ou de détachement apparents. Tout désir ou motivation semble alors s'éteindre (l'athymormie). Le patient reste apragmatique et figé, sans initiatives motrices ni vécu émotionnel manifeste, coupé de la communication avec autrui. Il ne montre plus d'intérêt pour le

Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris : Robert Laffont (Pluriel), 1976, p. 221.

monde. On a souvent attribué à ce retrait le sens d'un refus, d'une fuite devant une menace venant de la réalité ou d'autrui.

[...] Mais le trouble majeur est l'angoisse, lorsque le sujet perd le sentiment de la réalité du monde environnant (déréalisation) ou de sa propre personne et existence (dépersonnalisation)¹.

Ces phénomènes de déréalisation ou de dépersonnalisation apparaissent encore de façon indirecte dans *El Reino de Víctor*, mais deviennent manifestes dans ses deux longs métrages. Ami et ses papillons dans *Alas de mariposa* ou sa propre mère à la fin du film, la fillette Leire enfermée dans un hôpital psychiatrique dans *La Madre muerta* sont de claires illustrations de ces pathologies schizoïdes qui fondent l'univers créatif du cinéaste. Ce repli sur soi, qui caractérise les principaux personnages, est à rapprocher probablement de l'importance accordée à la scatologie. À plusieurs reprises elle apparaît sous différentes modalités : l'infirmière qui urine de peur ou la mère qui nettoie son bébé dans *La Madre muerta*, les récurrences des cabinets d'aisances dans *El Reino de Víctor* ou dans *Alas de mariposa*. Cet intérêt n'est probablement que l'une des modalités de la démarche régressive des personnages. Ces comportements étranges se construisent au sein d'univers familiaux particulièrement oppressants. La difficulté que les êtres rencontrent à renouer avec la réalité est à l'image des problèmes identitaires d'une société basque qui, sans l'espoir d'une issue à ses contradictions, préfère s'inscrire dans une démarche régressive et automutilante : Ami qui s'ouvre les veines avec un poinçon n'est que la tragique image d'un peuple qui s'autodétruit.

FAMILLE, JE VOUS HAIS

Au centre de l'univers du cinéaste se trouve la famille et les relations intrafamiliales. La cellule familiale est, en effet, à l'origine du mal de vivre des personnages. Qu'il s'agisse de la relation mère/fils du *Reino de Víctor*, de la famille patriarcale de *Alas de mariposa* ou de la tentative de reconstruction de la cellule familiale dans *La Madre muerta*, toute son oeuvre se construit autour de cette unité première dont le personnage primordial est la mère

Nicolas Georgieff, *La Schizophrénie*, Paris : Flammarion, 1995, p. 21-22.

Le cinéma de Juanma Bajo Ulloa (*Les ailes de la mort*)

Juanma.- El espectador que no esté obsesionado por su madre que levante la primera... pata.

Eduardo.- [...] Eso está más reflejado en *Alas de mariposa*. Aunque tengas problemas con tu madre, yo creo que es desde siempre una obsesión. Creo que vivimos en una sociedad matriarcal. Siempre estamos más juntos a nuestra madre¹.

Qu'elle soit unie ou désunie, la famille est à l'origine des malheurs des personnages et les enfants sont les victimes des caprices et désirs des parents. Ami, la fillette de *Alas de mariposa*, se voit obligée de subir le poids familial qui attend un héritier mâle et voit arriver une fillette. La naissance d'un jeune frère va provoquer un déséquilibre dans la famille, et la part d'affectivité parentale va se concentrer sur le nourrisson. Dès lors Ami, laissée de côté, va nourrir en elle une haine progressive envers son jeune frère qu'elle éliminera physiquement. Ce déplacement affectif est considéré par la psychanalyse comme un phénomène assez habituel dont Boris Cyrulnik nous fournit un exemple éclairant. L'auteur évoque le cas du petit Roger qui, à la suite de la naissance de sa petite soeur, est délaissé par sa famille

Sur le plan relationnel, ce petit garçon comblé, épanoui, extrêmement doux est devenu très agressif envers sa mère qu'il ne pouvait pourtant quitter. Il la surveillait sans cesse du coin de l'oeil, refusait d'aller à l'école, abandonnait ses copains de quartier et s'opposait violemment à tout ce qu'elle proposait : paroles, contacts, nourriture ou jeux. Vers huit ans, il a commencé à manifester des comportements sadiques, torturé des animaux domestiques, jeté son chat par la fenêtre et observé son agonie. Il a crevé un oeil à un petit voisin et promis à sa mère de lui crever l'autre dès qu'il reviendrait de l'hôpital²

Il y a entre le petit Roger et Ami plus d'une ressemblance. Les rapports conflictuels avec la mère vont trouver dans l'allaitement du petit frère une concrétisation tout à fait remarquable. L'une des marques fondamentales entre la mère et l'enfant est constituée par le moment de

¹ "La Madre muerta", *Días de cine*, TVE, 1993. Signalons que les scénarios des deux longs métrages ont été signés par les deux frères Juanma et Eduardo.

² Boris Cyrulnik, *Sous le signe du lien*, Paris : Hachette, 1989, p. 130.

l'allaitement dont le cinéaste fait une utilisation artistique tout à fait significative : Ami vient de se blesser et, désespérée, elle va voir sa mère qu'elle trouve en train d'allaiter le nourrisson

Ami.- ¡Mamá!

Madre.- ¡Ami! ¡Sal de aquí ahora mismo! ¡Me has oído!
¿Cuántas veces te tengo que decir que no entres cuando estoy aquí?
¡Vete!

Avec l'allaitement nous sommes au centre même du conflit et la psychanalyste Christiane Olivier nous explique, de façon remarquable, l'importance que revêt ce moment-lien entre la mère et l'enfant et les conséquences dramatiques que peut avoir le sevrage :

Bien sûr l'ingestion de nourriture paraît le moment idéal où se rétablit la continuité primitive entre extérieur et intérieur, c'est le moment le plus intense de la vie du nourrisson. Mais en même temps qu'il tète, il ne peut éviter d'intérioriser, de se remplir de tout le contexte maternel qui entoure l'allaitement. Toute la *Gelstat* maternelle pénètre en lui : odeur, chaleur, tonalité de la voix ; l'enfant fait sien tout ce qui lui vient de sa mère (ou de celle qui s'occupe de lui) car, à cette époque précoce de la vie, il ne distingue pas encore sa " personne " de celle de " l'autre ". *Le bébé introjecte donc bien plus que la nourriture* : la preuve en est donnée par l'hospitalisme provoqué par la brusque absence de l'éducatrice habituelle de l'enfant ; alors que tous les soins connus de lui, lui sont prodigués, l'enfant ne " se " reconnaît plus, par suite d'avoir perdu une partie de lui-même, et souffrir de cette perte qui n'est apparemment qu'extérieure¹

Lorsque quelques années plus Ami, devenue jeune fille, ira chercher du lait à la crèmerie, elle reproduira le schéma hérité de son passé. Afin de dérober un litre de lait, elle s'approche du camion du laitier qui livre sa marchandise et alors qu'elle tente, avec crainte, de voler une bouteille, un chien, caché dans le camion, se précipite sur elle. Plus de dix ans ont passé, mais la situation se reproduit à l'identique ou presque.

¹ Christiane Olivier, *Les Enfants de Jocaste*, Paris : Denoël, 1980, p. 76-77.

C'est également avec force que le personnage de la mère fait irruption dans le deuxième long métrage du cinéaste, dont le titre déjà annonce une absence. À la présence obsédante de la mère dans *Alas de mariposa* correspond, à l'opposé, son absence obsessionnelle dans *La Madre muerta*. Elle est au centre des récit de Juanma Bajo Ulloa : si dans un cas la naissance d'un enfant mâle la détourne de sa première fillette, dans le second c'est son absence définitive qui creuse le profond désarroi et l'autisme de l'enfant. Leire, la fillette de *La Madre muerta*, a vu sa mère assassinée et a aperçu l'assassin. La remarquable affiche du film, qui reprend des représentations traditionnelles de la vierge à l'enfant, est à sa manière une annonce épitextuelle du contenu diégétique du film. Une mère, tout de rouge vêtue, tient dans ses bras un enfant habillé de bleu. L'enfant, comme un animal, a une chaîne autour du cou et une déchirure vient séparer la mère et le fils. Cette représentation sulphurienne est un écho à une certaine peinture religieuse présente dans les premiers plans du film. On découvre ainsi, parmi d'autres représentations *La Vierge à l'enfant* de Simone Martini et *La Vierge à la chaise* de Raphaël. La réflexion sur les relations qui s'établissent entre la mère et l'enfant se construit sur un arrière-fond biblique dont ces tableaux ne sont que les éléments les plus manifestes. Car tant dans *Alas de mariposa* que dans *La Madre muerta* c'est bien l'omniprésence de la religion qui rend complexe les relations personnelles. Dans le premier film, elle est un rappel constant d'un ordre établi et nous retrouvons, outre les représentations déjà signalées, celle du Christ dans la chambre de la fillette, une statue de la vierge sur le bureau de la maîtresse d'école, un crucifix au-dessus du lit de la maternité... Cette présence constante se double de l'image du père qui ne cessait, à son tour, de rappeler qu'il faut se soumettre à la loi divine :

Padre.- No te olvides de rezarle [a Cristo]. Él es quien te protegerá para que nunca te pase nada malo aunque haya truenos. Si se te olvida, no te querrá y te castigará. Si la gente le rezase más no estaría el mundo como está. Debería temer más a Dios y tenerle más respeto.

Le père prêche la peur de Dieu et la nécessité de se conformer à un ordre surnaturel. Le film pourrait être lu comme l'illustration du châtement divin lorsque l'être humain n'est pas capable d'accepter son sort et de se résigner. Vouloir transgresser la volonté divine — ici avoir un enfant mâle — est à l'origine de tout le drame d'Ami. Cette lecture est

d'autant plus favorisée que le père s'appelle Gabriel. Le rôle de la religion dans le film est, en tout état de cause, ambivalent et il est difficile d'admettre qu'*Alas de mariposa* ne soit pas aussi un violent réquisitoire contre les croyances. Dans *La Madre muerta*, l'église, toujours présente, fonctionne comme dernier refuge pour le couple en fuite. Ils se cachent dans l'église désaffectée de San Prudencio.

Les relations conflictuelles que les êtres entretiennent avec leur entourage et le poids parfois trop pesant de la religion forment l'arrière-fond sur lequel se déroule le destin des personnages des films de Juanma Bajo Ulloa. C'est sur eux que se développe leur psychologie complexe et perturbée où l'inconscient ne cesse d'affleurer. Ici encore, le cinéaste dans un univers fortement introspectif tend cependant des passerelles entre ces destins individuels et les inquiétudes de la société basque de cette fin de siècle. L'oppression familiale est à l'image du poids que fait sans cesse peser la violence sur Euskadi et l'église, dont on connaît l'importance au Pays basque, est aussi désignée comme responsable de ce chaos.

LE CHARME DISCRET DE L'INCONSCIENCE

La déréalisation et la dépersonnalisation dans les films de Juanma Bajo Ulloa nous invitent à suivre les personnages dans les méandres intérieurs de leur inconscient. Cette exploration abyssale de l'être humain fonde une partie essentielle du récit. Peu ou prou, l'ensemble des personnages ont, à l'occasion, des comportements cliniques : Ami s'enferme dans la schizophrénie, Leire est une enfant autiste, la mère d'Ami régressera et reviendra à une époque où son deuxième enfant n'était pas encore né, la jeune fille Ami rencontrera sur son passage un violeur, Gorka... Quant à Ismael et Maite, ils apparaissent comme des *serial killers* particulièrement perturbés. La première remarque que nous pourrions faire sur ces univers intérieurs c'est qu'ils sont peuplés d'étranges animaux inquiétants : les fourmis s'installent progressivement dans la demeure de *El Reino de Víctor*, les lépidoptères, qui donnent son nom au film, gagnent les murs de la chambre d'Ami... Dans une entrevue accordée à la revue *Dirigido por...*, Juanma Bajo Ulloa nous fournit une explication au titre

Yo quería buscar un título que contrastara con la película, que no fuera tan duro como el filme, y traté de buscar algo más suave, más "light". Además, de alguna manera, la película gira en torno a

Le cinéma de Juanma Bajo Ulloa (*Les ailes de la mort*)

una persona a la que han cortado las alas desde pequeña, y se convierte en gusano. El símbolo de la mariposa parecía bueno porque también tiene un poco lo que tiene la película : la posibilidad de co-existir de las cosas más bellas con las cosas más feas. Una mariposa es un animal precioso, pero le arrancas las alas y es una cosa asquerosa, un gusano¹

Le cinéaste souligne parfaitement l'ambivalence du symbolisme de la métamorphose du papillon. Ami, dès sa plus tendre enfance, est fascinée par les papillons qu'elles tentent de dessiner à longueur de journée sans vraiment y parvenir :

Ami : Mamá no me salen las mariposas, creo que no se pueden dibujar.

Madre : Bueno, pues dibuja otros animales más grandes, un pez, un perro, una ballena por ejemplo.

Ami : Me gustan pequeños.

Ce sont ces insectes qui rythment son enfance : elle en découpe un dans une nappe ou cherche à en offrir un à sa mère qui ne lui prête pas l'attention attendue. Cette étrange fascination met en parallèle la vie éphémère du lépidoptère et celle d'Ami qui apprendra à sortir de sa claustration comme le papillon de sa chrysalide. L'ambivalence du symbole est particulièrement bien exprimée à deux reprises dans le film : le premier plan s'ouvre sur un tableau représentant une main retenant un papillon, plus loin dans le film, Ami regarde un livre sur ces insectes où l'on en voit un que l'on enferme dans un bocal. Double image de liberté et d'emprisonnement, reflet de l'existence de la fillette elle-même. Tout comme l'insecte prisonnier dans le bocal, Ami emprisonnée dans sa chambre va construire un étrange univers d'insectes : les murs en sont tapissés et certains pendent du plafond, comme des mobiles.

Afin de rendre le caractère claustrophobique de ce monde encore plus pesant, l'image a subi un traitement qui plonge la chambre dans un clair-obscur baroque, clair-obscur dans lequel baignent les films du jeune cinéaste qui a trouvé chez Javier Aguirresarobe, le directeur de la photographie le plus susceptible de traduire sa conception de la lumière

Antonio Castro, "Entrevista", *Dirigido por.*, n° 196, noviembre 1991.

Una razón adicional, en cualquier caso, para explicar que Juanma Bajo Ulloa, al abordar la realización de *La Madre muerta*, buscara la colaboración de Aguirresarobe debido a su concepción eminentemente tenebrista, para la que tuvieron como referencia, en esta ocasión, la obra de Caravaggio, y tras haber encontrado en el operador una abierta predisposición a experimentar. La elección del joven director vasco, por tanto, no andaba desencaminada, pues le permitía encontrar en el estilo y en la personalidad de su director de fotografía el caldo de cultivo que necesitaba para desplegar sobre la pantalla una historia preñada de ecos enfermizos y cercada por las aristas más sombrías de la maldad¹.

Le travail sur la lumière, la représentation d'un monde intérieur avec la présence récurrente des papillons et autres insectes, les conflits avec la mère sont autant d'éléments qui ouvrent sur un univers surréaliste qui entretient plus d'un rapport avec le cinéma de Luis Buñuel ou la peinture de Salvador Dalí.

Dans ce parcours des abîmes intérieurs bien fin de siècle auquel nous invite l'oeuvre de Juanma Bajo Ulloa, les êtres semblent définitivement enchaînés à leur destin et nous conduisent inexorablement au fond de l'âme humaine plongée dans le péché, la faute, la mutilation. Le désir de tuer la mère se change en une entaille profonde que se fait Ami elle-même dans l'avant-bras. Progressivement les êtres régressent. Le père finira paralysé sur une chaise roulante et définitivement silencieux à l'image de son propre père. La mère meurtrie d'Ami cherchera inexorablement dans son passé une issue à sa trop grande douleur et mêlera désir et réalité dans une démarche que nous explique Nicolas Georgieff :

Lorsque le refoulement des représentations inconscientes échoue, il se produit corrélativement un "refoulement de la réalité" : à un fragment de celle-ci, insupportable au regard des contraintes pulsionnelles, se substitue une représentation inconsciente qui échappe au refoulement, une construction imaginaire mais confondue avec la réalité. Le mode de représentation inconscient confond en effet représentation et

¹ Jesús Angulo et illi, *En el umbral de la oscuridad*, Javier Aguirresarobe, San Sebastián : Filmoteca vasca, 1995, p. 66.

perception, imaginaire (ou souvenir) et réalité, désir et réalisation du désir. C'est l'hallucination ou le délire¹.

Quant au monde intérieur de Leire dans *La Madre muerta*, il nous est presque totalement occulté. Cette fillette, qui a assisté à l'assassinat de sa mère, va s'enfermer dans un autisme définitif. Son comportement schizoïde dresse une barrière entre elle et la réalité et nous cache l'essentiel de ses pensées et désirs². La seule information que son comportement nous fournit c'est la peur panique que le sang lui inspire au point de la rendre totalement incontrôlable. Comme en écho aux replis sur soi des personnages, les espaces restent limités et nous apercevons des demeures oppressantes qui viennent redoubler les obsessions et les traumatismes des personnages. Ainsi ce couloir de multiples fois parcouru où la mère d'Ami passe et repasse sans cesse. Les éclairages à leur tour font le départ entre des intérieurs sombres où les ombres portées se projettent sur les murs et des extérieurs lumineux dont l'accès n'est pas toujours aisé.

Juanma Bajo Ulloa nous conduit au plus profond du désarroi de l'être humain qui ne sait plus bien comment échapper à une inexorable angoisse. La présence obsédante de la cellule familiale, transposition d'une société en proie à ses propres convulsions, construit des mondes clos où la dernière issue reste peut-être la création de mondes imaginaires, de récits merveilleux, de contes cruels où les restes d'une possible communication suragent encore.

UN JOUR MON PRINCE VIENDRA

Il y a du conte chez le cinéaste. Si ces films nous apparaissent étranges, ils ne font pourtant que reprendre, plus cruellement sans doute, les histoires qui ont parfois bercé notre enfance. Simplement, il en extrait la face inquiétante pour nous la livrer sous la forme d'un conte écrit Perrault et revisité Stephen King³. Nous avons déjà souligné le

Nicolas Georgieff, *op. cit.*, p. 37.

² L'intérêt pour ce grave dysfonctionnement psychique avait donné lieu au remarquable film de J. A. Salgot, *Mater amatissima* (1980).

³ Ainsi l'image d'Ismael déguisé en clown pour amuser Leire trouve d'étranges résonances dans le *It* du romancier américain. Il faut souligner l'importance d'un Stephen King dans le processus de

traitement particulier opéré par le cinéaste dans *El Reino de Víctor* qui entretenait plus d'une relation avec *Le Petit Poucet*. Avec *Alas de mariposa* nous sommes dans le monde de la métamorphose que Samaniego avait délicieusement illustré dans sa *fábula literaria*, "La Mariposa y el caracol"

En un bello jardín, cierta mañana,
Se puso muy ufana
Sobre la blanca rosa
Una recién nacida Mariposa¹

Quant à *La Madre muerta*, il s'agit, ni plus ni moins que d'une transposition du *Petit Chaperon rouge* ainsi qu'Eduardo Bajo Ulloa, coscénariste du film, nous le confirme dans le press-book

...Y Caperucita se vistió de luto

Bendijo el Lobo el día en que Caperucita cruzó el bosque, porque en ese diferente ser encontró todo lo que él no era. Le desconcertó, la ingenua temeridad de esa criatura ; le abrumó su cándida belleza..., y su pureza, despertó el entumecido músculo que escondía en su peludo pecho. Aquel amor repentino, sincero y desnudo, se prendió como un parásito del corazón del animal ; e igual que una sogá húmeda aferrada a su cuello, comenzó a arrebatarle la vida, a medida que la pasión que le atravesaba iba secándola. ¡Cómo la respetó segundos, minutos y horas observando sus infantiles movimientos, incapaz de perturbar la gracia de esa inocencia que anhelaba más que su vivir! Reprimió sus deseos de asaltarla y desflorarla, como la más bella demostración de su adoración, porque hasta un casto beso le hubiera parecido la más humillante violación en aquella virginal imagen. ¡Qué desesperación le atormentaba cegando su cerebro! Haciéndole engañarse con absurdas excusas, sólo con el propósito de retenerla un poco más tiempo a su lado. ¡Cómo no sería la pasión que le alimentaba!, que permitió mantener a la niña dentro de él sin disolverla en una asquerosa pero vital digestión. ¡Y cuán plácido! fue aquel corto, pero eterno, descanso, con la felicidad de poseer a

renarrativisation des récits. Son oeuvre fantastique est un des plus grands succès de librairie de ces quinze dernières années.

Samaniego, *Fábulas morales*, Madrid : Ediciones Busma S. A., 1984, p. 159.

Le cinéma de Juanma Bajo Ulloa (*Les ailes de la mort*)

su amada más cerca que nunca de él. Mas adivinando no más dicha en esa vida, dejóse cazar el Lobo, con la esperanza puesta en que ese Amor fuera correspondido en otro lugar, en otra existencia, donde no se lo impidieran con absurdas diferencias físicas y psíquicas, las mentes de sus creadores¹.

Cette étrange relation que nous décrit Eduardo Bajo Ulloa c'est en quelque sorte celle dont nous parle aussi Bruno Bettelheim lorsqu'il souligne combien le conte *Le Petit Chaperon rouge* était chargé sexuellement et combien la relation entre le loup et la petite fille est lourde de symbolisme

Quand le Petit Chaperon rouge, obéissant au principe de plaisir, et non au principe de réalité, succombe à la séduction du loup, elle retourne implicitement à une forme plus primitive d'existence. A la façon caractéristique des contes de fées (parce que l'enfant pense par extrêmes) ce retour est exagéré jusqu'à faire revivre à la petite fille son état foetal²

L'étrange univers de Juanma Bajo Ulloa fait se rencontrer le monde — soi-disant — merveilleux de l'enfance et de ses contes et celui des histoires horribles et monstrueuses. Il a lui-même expliqué combien les films fantastiques avaient eu une influence sur son cinéma

Fue una noche que daban en televisión una película de terror. Mis padres me obligaron a ir a la cama porque era "para mayores", creo que era *El Fantasma de la ópera*, hice como que me iba a la cama pero me quedé viéndola por la rendija de la puerta, pasé más miedo que si la hubiera visto en el cine, luego vi otras pero no me impresionaron tanto como aquella³

Ainsi la fuite intérieure à laquelle nous invite les films de Juanma Bajo Ulloa nous conduit vers les mondes des contes de notre enfance. La seule issue possible au repli sur soi de ses personnages reste la création

Press-book de *La Madre muerta*, Vitoria : Gasteizko zinema, 1993.

² Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 268.

³ "Entrevista - Juan Manuel Bajo Ulloa", *Interfilms*, n° 39, décembre 1991, p. 14.

d'univers fantastiques. En ce sens nous pourrions dire que ses films sont autoréférents puisqu'ils sont eux-mêmes des contes. Cet *ensimismamiento* n'est pourtant pas définitif et inéluctable. Il semble que le cinéaste se soit ménagé des portes de sortie, des ouvertures dans ces univers circulaires dont la noirceur n'est peut-être pas absolue : Víctor après la mort de l'ogre-père pourra quitter la grande bâtisse, Ami, malgré le viol de Gorka, porte en elle un nouvel être, image d'une certaine espérance, Leire parviendra à communiquer avec Ismael, l'assassin de sa mère, qui dit " Hablar no es importante. "

ASKATASUNA

En évitant le film à message et l'écriture militante, le cinéaste, dans une démarche fin de siècle, au-delà des certitudes idéologiques, nous propose une exploration sans faille de la société basque d'aujourd'hui. Derrière les destins tragiques des personnages, au fond des demeures closes où le moindre rayon vient briser les ténèbres, dans les psychismes perturbés de ces êtres absents, n'aperçoit-on pas l'image d'une société traumatisée par ses propres peurs et ses propres démons ? Comment ne pas sentir dans cette famille sans cesse déchirée un écho de ce peuple basque traversé par la violence politique, sociale et économique ? Sans chercher à retrouver terme à terme une reproduction de ce tragique conflit dans le cinéma du cinéaste, il n'est pas douteux que l'image conflictuelle de la mère, l'absence du père, la fragmentation de la famille, ses déchirements et le sentiment profond qu'il est tout de même possible de retrouver une unité originelle font de l'oeuvre de Juanma Bajo Ulloa la plus fondamentalement représentative de cette gravité basque par laquelle nous commençons ce bref exposé. Empruntant le chemin des écoliers, ses films sont parmi les plus importants que le cinéma basque nous ait offerts depuis longtemps. Ils sont surtout un cri pour une liberté à retrouver.