



HAL
open science

Clamando justicia : La Llorona, fantôme politique. Stratégies de reconfiguration d'un mythe

Diane Bracco

► **To cite this version:**

Diane Bracco. Clamando justicia : La Llorona, fantôme politique. Stratégies de reconfiguration d'un mythe. L'Avant-Scène Cinéma, 2021. hal-02982098

HAL Id: hal-02982098

<https://hal.science/hal-02982098>

Submitted on 28 Oct 2020

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

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

Clamando justicia

La Llorona, fantôme politique. Stratégies de reconfiguration d'un mythe

Diane Bracco (Université de Limoges)

Pour le générique de fin du troisième long-métrage de Jayro Bustamante¹, le chant folklorique mexicain « La Llorona », métamorphosé en « Llorona de los cafetales », a fait l'objet d'une réécriture qui éclaire le processus de remodelage de ce mythe syncrétique dans le film fantastique du cinéaste guatémaltèque. Le fantôme de la Pleureuse, issu d'un terreau à la fois précolombien et colonial, mobilise les problématiques de la mémoire historique et de la réparation que Bustamante, metteur en scène doté d'une forte conscience politique et sociale, place au cœur de son récit. Par le truchement d'un esprit féminin justicier, porteur de la voix des victimes du génocide ixil perpétré au Guatemala en pleine guerre civile, sous la présidence d'Efraín Ríos Montt (1982-1983), il forge un discours engagé et revendicatif, enveloppé d'une ambiance fantastique visant à en faciliter la diffusion commerciale aussi bien auprès du jeune public de son pays qu'à l'étranger. Ce sont précisément les différents axes de réinterprétation des archétypes de la Llorona que nous nous proposons ici de parcourir : il s'agira d'observer comment le réalisateur s'approprie le substrat mythique pour lui insuffler, à l'aune du contexte historique guatémaltèque, une dimension politique nationale qui réside dans l'intersection d'un double discours mémoriel et féministe.

No sé qué tienen las flores, Llorona, las flores del camposanto

La reprise, dans les paroles de la chanson revisitée, de deux distiques des versions les plus connues de « La Llorona » peut être lue comme l'indice d'une récupération partielle, dans la diégèse, de la matrice du mythe chanté par le folklore, et la revendication de l'ancrage dans une tradition immédiatement identifiable, affichée dans le titre même de l'œuvre filmique. Alors qu'une mystérieuse servante ixil, Alma, intègre son espace domestique confiné, assiégé par les proches des disparus, le général Enrique Monteverde, double fictionnel de Ríos Montt dont la Cour constitutionnelle a annulé la condamnation pour génocide, est tourmenté par les pleurs nocturnes d'une entité féminine. L'imaginaire de la Llorona convoqué ici renvoie initialement à une femme native qui, abandonnée par son amant colon, est condamnée par Dieu à pleurer éternellement les enfants nés de cette union, qu'elle a noyés dans un acte de désespoir. Aux origines du fantôme cinématographique de Bustamante se trouve donc un mythe transculturel aux nombreuses ramifications², né du métissage de la mythologie mésoaméricaine (déesse aztèque Cihuacóatl, figures féminines d'*asustaniños*, Chingada, Sihuanaba également appelée Cegua...) et des croyances européennes importées au moment de la conquête (spectre de la Fuente de la Peña de Jaén, déesse celte Morrigan, dames blanches, nymphes, ondines et autres déesses de l'eau, mais aussi, bien sûr, les référents catholiques coloniaux), qui s'érigent elles-mêmes sur les fondements mythologiques de la Grèce antique (la déesse lunaire Hécate et l'infanticide Médée). Jayro Bustamante, qui rappelle que la Llorona est adorée tout autant que la Malinche et la Vierge de Guadalupe sur le territoire hispano-américain, conserve les motifs

¹ Le film s'achève sur ce morceau, revisité de nombreuses fois, notamment par Chavela Vargas, Lila Downs, Ángela Aguilar ou Carmen Goett. « La Llorona de los cafetales » est ici interprétée par la chanteuse guatémaltèque Gaby Moreno et adapté à l'histoire narrée dans le film. Outre la réécriture des paroles, des instruments mésoaméricains (marimba, tun et chirimía) ont été incorporés à cette orchestration originale.

² A. MARTOS GARCÍA & A. MARTOS GARCÍA, « Nuevas lecturas de la Llorona: imaginarios, identidad y discurso parábólico », *Universum (Talca)*, 30 (2), enero de 2015, p. 179-195.

structurels du mythe : la double identité indienne et féminine du fantôme, figure psychopompe à laquelle donne corps la servante Alma, les pleurs nocturnes, l'eau et la noyade. De même, son approche s'articule autour des relations ethno- raciales incarnées par le couple originel, à travers le rapport de forces qui se joue à l'écran entre l'oligarchie blanche et les populations indigènes, qu'il s'agisse des familles ixiles présentes au procès et encerclant la demeure pour réclamer justice ou des subalternes travaillant au service de la famille de Monteverde. Quant au jeu de poursuite fantomatique entre le général génocidaire et la jeune domestique, qui offre ses bains nocturnes à l'œil concupiscent du vieux militaire pour mieux révéler la folie de ce dernier au cœur de sa sphère intime, il renverse le schéma primitif qui subordonne la femme autochtone au colon blanc, tout en actualisant la nature séductrice attribuée par certaines variantes à la Llorona³. On assiste, par conséquent, à une singulière réinterprétation de certains éléments constitutifs du modèle mythique dont Bustamante prend délibérément le contre-pied pour les insérer dans un contexte de signification inédit.

Lava tus penas, Llorona, Llorona, con agua bendita del río

Parmi eux, l'isotopie liquide joue un rôle prépondérant dans cette reconfiguration filmique en ce qu'elle repose sur une assimilation constante du personnage spectral d'Alma, à l'instar de la Llorona originelle, au leitmotiv de l'eau. Celui-ci, lui-même corollaire des larmes, motif idiosyncrasique convoqué à l'écran par le son des sanglots – paradoxalement, on ne voit jamais la jeune femme pleurer, se prolonge dans les images de l'ondoyante chevelure brune et, au passage, ne manque pas de mobiliser certaines références du récent cinéma fantastique *mainstream* (*The Ring*, Gore Verbinsky, 2002 ; *Mamá*, Andrés Muschietti ; *The Witch*, Robert Eggers, 2013). Le doute fantastique (Todorov) se cristallise en la personne de la silencieuse Alma, dont la présence introduit une constante ambiguïté entre perception rationnelle des événements et phénomène de hantise, tout en s'inscrivant dans la lignée du réalisme magique par la connexion du personnage avec les éléments naturels, héritée de l'animisme préhispanique. À Valeriana qui l'interroge sur ses origines puisque personne ne la connaît au village, la mystérieuse servante répond qu'elle vient du fin fond des montagnes, près de la rivière, évocation derrière laquelle apparaît en filigrane le cours d'eau où la Pleureuse mythique a noyé ses enfants. Omniprésente, l'eau, qui a fait l'objet d'un travail photographique spécifique dans l'élaboration de la texture visuelle du film, est saisie comme un élément fluctuant et fuyant, tout aussi insaisissable qu'Alma. Symbole ambivalent de mort (la noyade) et de (re)naissance, elle figure un seuil entre le réel et l'irrationnel, entre le quotidien oppressant de la famille enfermée et le monde surnaturel incarné par la domestique au prénom lourdement connoté, laquelle, en offrant par ses pleurs un écho aux revendications des manifestants hors-champ, donne à entendre la voix des âmes qui réclament réparation.

Alors que les autres employés ont pris la clé des champs (à l'exception du garde du corps créole Letona et de Valeriana, dont l'histoire secrète lui confère une position ambiguë), Alma surgit de la foule vociférante pour franchir la ligne de boucliers qui protège la demeure de Monteverde : elle pénètre au cœur du pouvoir en même temps que dans la fiction, qui se déroule par la suite intégralement à huis clos. Son immersion dans l'espace de l'ex chef d'État criminel s'accompagne d'étranges manifestations aquatiques : robinets qui s'ouvrent spontanément, inondation de la chambre

³ F. HORCASITAS & D. BUTTERWORTH, « La Llorona », *Tlacolan: Revista de Fuentes para el Conocimiento de la cultura indígena de México*, IV, 1963, p. 204-224

qu'elle partage avec Valeriana, infiltration du mur de l'alcôve des époux, qui accentue les problèmes respiratoires du général tandis que sa femme devient incontinente. L'humidité envahit les lieux et accuse un processus de dégradation qui affecte aussi bien le territoire domestique que les corps vieillissants du couple, lequel incarne à la fois la faute (Monteverde) et le déni (Carmen). Cette altération physique métaphorise de manière évidente la dislocation du ménage et de l'unité familiale initialement soudée autour du général, au fur et à mesure que la présence d'Alma catalyse la nature prédatrice du militaire et met au jour la vérité refoulée. Le personnage de Carmen, tourmenté par des visions nocturnes, intègre lui-même le réseau signifiant liquide au cours d'un processus identificatoire qui lui permet de vivre dans sa chair l'assassinat des enfants d'Alma, noyés dans une rivière par les soldats de son mari. Littéralement habitée par l'âme de la défunte elle-même abattue par le général, elle ouvre peu à peu les yeux sur les méfaits de Monteverde (la conjonctivite provoquée par l'humidité marque un retour du refoulé et la somatisation de cette prise de conscience) et, alors que parole et mémoire se libèrent, verse des larmes qui achèvent de la superposer à la figure de la Llorona.

Il est de ce fait significatif que l'épouse humiliée devienne celle qui rend physiquement la justice en étranglant de ses mains le général, coupable de génocide et d'abus sexuels sur les femmes indigènes. Bustamante exploite d'ailleurs ici doublement l'image de la noyade : la vengeance de Carmen, dans ses modalités, est une réponse à la mort des enfants d'Alma, qui constitue elle-même une variation sur l'infanticide du mythe primitif. Mais c'est aussi à travers le personnage de la jeune Sara, petite-fille de Monteverde, que le réalisateur retourne ce motif : ignorant les rapports hiérarchiques qui régissent son foyer, l'adolescente noue une étroite relation de complicité avec Alma, qui lui remet symboliquement une grenouille puis l'initie à l'apnée dans des épisodes teintés d'une inquiétante ambiguïté, jouant sur la menace de la noyade et son revers – apprendre à résister à la noyade. À plusieurs reprises, le mode de filmage et la composition visuelle suggèrent d'ailleurs une confusion des deux jeunes filles qui recueillent ensemble les portraits des disparus se déposant à la surface de la piscine. En conférant aux victimes une visibilité associée aux voix anonymes qui franchissent l'enceinte de la propriété, l'eau cesse d'être élément mortifère et devient ainsi le symbole d'une possible réconciliation, au-delà des fractures sociales et ethno- raciales. Dans son association rédemptrice avec Alma, Sara incarne la nouvelle génération capable de surmonter le déni (Carmen) et le doute (Natalia) afin d'ouvrir la voie à un futur résilient, fondé sur la réparation de la mémoire des familles bafouées par la Justice.

Sollosos de un pueblo herido, Llorona, y de su voz silenciada

Aux antipodes de la dame blanche grand-guignolesque et apolitique qui hante le film d'horreur du réalisateur étatsunien Michael Chaves, *The Curse of La Llorona*, autre relecture cinématographique de la légende sortie également en 2019, la Pleureuse de Bustamante, tout en sobriété, est le pivot d'une fable politique qui met les codes de genre en partie inspirés des œuvres fantastiques canoniques⁴ au service d'un réquisitoire contre le pouvoir oligarchique et l'oppression étatique. Le caractère malveillant et agressif du spectre féminin, hérité aussi bien de quelques variantes du mythe que de l'imaginaire forgé par certains films de terreur, est déplacé sur la figure despotique du *pater familias* que représente Enrique Monteverde, tant pour la nation que pour son entourage féminin. Le fait est

⁴ Notamment *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968), *The Omen* (Richard Donner, 1976) et *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980).

que le film fantastique de Bustamante est sous-tendu par la dénonciation d'une sujétion multiforme : les relations de genre qui se trament à l'écran articulent, dans une approche intersectionnelle, la réflexion sur les fantômes du passé – une guerre civile et un génocide qui plongent leurs racines dans les discriminations raciales héritées du colonialisme – à une virulente critique du patriarcat, dans la lignée des réinterprétations de la Llorona par la littérature *chicana* féministe⁵. En l'acclimatant au contexte historique du Guatemala contemporain, Jayro Bustamante érige ainsi l'âme errante en une figure éminemment politique, emblème de la double résistance des Mayas et des femmes en tant que groupes marginalisés et assujettis. Mue à la fois par une pulsion de mort et un élan régénérateur, l'entité justicière revient hanter les vivants pour punir le général qui incarne ce joug multiple : loin de tourmenter les femmes comme dans le mythe primitif, dont elle reprend cependant le double caractère oraculaire et performatif, elle rend possible la constitution d'une sororité nécessaire à l'émancipation du cercle féminin de Monteverde, tandis qu'elle visible littéralement les disparus aux yeux des protagonistes et du spectateur.

De fait, la Llorona est avant tout la personnification par métonymie du peuple ixil, cible de la politique génocidaire promue au début des années 1980 par Ríos Montt, au nom de la lutte antiguerrilla qui assimilait de manière systématique et abusive tous les Ixiles à des dissidents communistes, dans un climat marqué à la fois par le racisme étatique et la polarisation idéologique de la Guerre Froide⁶. Bustamante décharge ici la Pleureuse du poids de la faute originelle et de la condamnation divine en déplaçant la culpabilité, débarrassée de ses connotations religieuses, sur l'instigateur de cette extermination massive et ses agents. L'infanticide n'est plus commis par la femme native délaissée mais par les hommes du chef d'État, figure patriarcale blanche assimilée au colon de la légende, qui tue lui-même d'une balle la mère indigène. À travers sa réinterprétation métonymique du mythe, le metteur en scène se livre par conséquent à une forme de récupération de la mémoire nationale par le biais du langage cinématographique, une démarche artistique et politique qui s'inscrit dans le prolongement du processus de vérité et de réconciliation initié à la fin de la guerre civile guatémaltèque par la Commission pour l'Éclaircissement Historique créée en 1994. Dans le même temps, il évacue le fond colonial et misogyne du mythe mésoaméricain, poursuivant le travail mené dans ses deux précédents longs-métrages, *Ixcánul* et *Temblores*, sur la déconstruction des rapports de forces systémiques qui cadennassent encore aujourd'hui la société guatémaltèque.

Un grito agónico sueltas, Llorona, te quiebras en mil pedazos

Les pleurs et cris qui retentissent dans la nuit ne donnent ainsi pas à entendre seulement les voix des Ixiles massacrés mais aussi celles des femmes opprimées, protagonistes d'un film dont le réalisateur revendique la vocation féministe, déjà sensible dans ses précédentes œuvres. Le gynécée transgénérationnel réuni autour de Monteverde est marqué au fer rouge par un rapport problématique aux hommes : Carmen, l'épouse, a refoulé la honte liée aux exactions sexuelles de son mari ; Natalia s'interroge sur les actes de son père et, dans un dialogue renversant l'histoire de la Llorona, explique à

⁵ Sur les approches politiques de la Llorona, voir : C. MELCHOR IÑÍGUEZ, *La Llorona, la Malinche y la mujer chicana de hoy. Cuando ceda el llanto*, Universidad de Zaragoza, Escuela Universitaria de Estudios Sociales, 2007.

⁶ M. CASAÚS ARZÚ, « Le génocide comme expression maximale du racisme au Guatemala : une interprétation historique et une réflexion » in L. Capdevila & F. Langue (dir.), *Entre mémoire collective et histoire officielle. L'histoire du temps présent en Amérique latine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 69-111.

Alma, elle-même mère de deux enfants, qu'elle a été abandonnée par le père de sa fille ; Sara exprime justement son désir de connaître ce géniteur dont l'histoire trouble affleure dans de lacunaires discussions familiales ; enfin, Valeriana, fruit du viol probable d'une indigène par le général durant la guerre civile, est asservie dans le foyer de son père biologique. Dans la séquence du procès, les femmes outragées sous la présidence de Monteverde, précisément, font entendre à l'assistance leur confession, délivrée en langue kaqchikel et traduite en espagnole, et participent ainsi à un *dévoilement*, à la fois littéral et figuré, de la vérité historique. C'est dans cet épisode que s'exprime le plus manifestement l'intersectionnalité des oppressions que Bustamante dénonce dans l'ensemble de son triptyque et à laquelle il propose une solution drastique, à la fin du film : inspirée par la Llorona, c'est symboliquement Valeriana, la fille illégitime du général, incarnation la plus directe de l'articulation entre les axes identitaires de genre, d'ethnie et de classe, qui mène le rituel aboutissant à l'élimination finale de la figure oppressive, masculine et blanche. Dans ce dénouement spectaculaire où se corporalisent les fantômes du génocide, le cinéaste rend justice aux victimes en châtiant le double diégétique du chef d'État que la réalité a acquitté. Par la fiction, il offre donc la possibilité d'une réhabilitation mémorielle. Mais, de même que l'accusation de génocide est prononcée par une juge durant le procès, la sentence est exécutée par un tribunal féminin, hétérogène du point de vue social et ethno-racial, suggérant que dans le contexte guatémaltèque, le processus ne peut être complet et valide que s'il se double d'un démantèlement de tous les rapports de domination fossilisés, entretenus par un patriarcat que Bustamante condamne en réinventant une figure féminine forgée en partie par ce dernier.

En somme, dans ce troisième long-métrage, le réalisateur procède à une déconstruction réflexive du mythe dont il retourne en partie la trame pour l'adapter aux problématiques sociétales du Guatemala contemporain. Passé au filtre de sa caméra, le substrat mythique livre des clés de lecture pour aborder le conflit historique, politique et social entre les ethnies, les classes et les genres, au sein d'un pays qui demeure tourmenté par les spectres du colonialisme et de la guerre civile. Cette question de la vérité et de la mémoire historiques associée aux voix féminines hante plus que jamais les créateurs guatémaltèques qui, à l'instar de César Díaz, représentant, comme Jayro Bustamante, de la jeune génération engagée, se confrontent à l'urgence d'une exhumation mémorielle : dans *Nuestras madres*, son premier film sorti en même temps que *La Llorona* et primé par la Caméra d'or à Cannes, les fantômes du génocide se matérialisent cette fois dans les fosses communes où se joue le processus de réparation national, à travers une nécessaire reconstruction identitaire, à la fois individuelle et collective.