

« **Hablar no es importante** » : variations sur le silence dans les drames de **Juanma Bajo Ulloa**

Diane Bracco

Résumé

Le présent article se propose d'ébaucher une analyse des modalités de mise en scène du silence dans les deux drames qui ont permis au réalisateur basque Juanma Bajo Ulloa d'imposer son style singulier dans le panorama cinématographique espagnol des années 1990, à savoir *Alas de mariposa* (1991) et *La madre muerta* (1993). L'examen des déclinaisons narratives et filmiques du silence dans les deux récits révèle que celui-ci constitue la pierre angulaire de l'esthétique élaborée par ce cinéaste qui a fait de l'incommunication, entendue comme absence de parole et impossible dialogue, l'une de ses thématiques privilégiées.

Introduction

L'œuvre du réalisateur basque Juanma Bajo Ulloa est paradigmatique du renouvellement qui s'opère dans le paysage cinématographique espagnol après une décennie de crise, grâce à l'émergence, dès le début des années 1990, d'une génération de metteurs en scène inventifs et audacieux dont les propositions esthétiques permettent de réconcilier le grand public avec l'industrie nationale. Au sein de ce jeune cinéma espagnol, Bajo Ulloa occupe une place à part : il cultive une œuvre singulière détachée des deux grandes dominantes qui s'affirment alors, le cinéma de genre et le réalisme, tendances entre lesquelles il n'a pourtant de cesse d'osciller pour façonner un monde qui lui est propre. Les drames *Alas de mariposa* (1991) et *La madre muerta* (1993), longs-métrages sur lesquels nous avons choisi de nous centrer dans ce travail, lui permettent de développer et de sonder plus profondément l'univers sombre et silencieux qu'il avait esquissé dans plusieurs œuvres brèves, tournées à la fin des années 1980. L'incommunication imprégnant sa production primitive achève ici de s'imposer et d'apparaître comme un facteur majeur de la violence qui corrompt les relations humaines. La tragédie intime *Alas de mariposa* s'articule en deux parties d'égale durée mettant respectivement en scène l'enfance et l'adolescence d'Amanda,

dite Ami, au sein d'un modeste foyer espagnol, dans les années 1960 ou 1970. Rejetée par sa mère Carmen après la naissance tant attendue de son petit frère, la fillette décide de tuer celui-ci en l'étouffant ; le fratricide clôt le premier chapitre et précipite la détérioration des rapports familiaux, dont rend compte un deuxième volet plus obscur encore, tant d'un point de vue narratif qu'esthétique. C'est sous le signe d'une brutalité sanguinolente que le prologue de *La madre muerta* place le second récit filmique : au cours d'un cambriolage, le marginal Ismael abat une femme sous les yeux de sa fille, Leire, qu'il retrouve par hasard plusieurs années après. Devenue adolescente, celle-ci souffre d'un handicap mental provoqué par la balle qui a frôlé son crâne lors de cet épisode traumatisant de l'enfance. Convaincu qu'elle l'a reconnu, il décide de l'enlever et, avec l'aide de sa compagne Maite, entreprend de la faire disparaître. Mais son attraction naissante et irrationnelle pour cette jeune autiste à la psyché impénétrable l'empêchera d'accomplir l'acte criminel.

Tantôt contenue (*Alas de mariposa*), tantôt explosive (*La madre muerta*), la violence qui règne dans les deux fictions s'enracine dans un dialogue verbal brutalement interrompu ou présenté d'emblée comme impossible. C'est une analyse des déclinaisons narratives et filmiques du silence que nous nous proposons d'ébaucher ici, à la lumière du lien étroit unissant ce dernier à la violence multiforme qui dévore l'écran. D'un point de vue diégétique, il est saisi comme absence de parole symptomatique de l'incommunication rongant les espaces domestiques. Les lieux clos et asphyxiants dessinent une géographie intérieure du silence au sein de laquelle se meuvent les corps, intimement affectés par les défaillances d'une parole dont la circulation est irrémédiablement entravée. À travers l'examen des modalités de mise en scène de cette impossible verbalisation, il s'agira de cerner les contours de l'esthétique élaborée par un réalisateur qui ne cache pas sa méfiance à l'égard des mots : loin de se réduire à un simple vide sonore, le silence participe activement à la construction filmique et constitue l'une des spécificités de l'écriture cinématographique d'un conteur de l'écran qui préfère la musique des images à l'inconsistant langage verbal.

Une géographie intérieure du silence

À la tête des acceptions attribuées par les dictionnaires au terme « silence » figure la définition d'« état d'une personne qui s'abstient de parler » (Littré). Cette entrée constitue le premier prisme à travers lequel peuvent être radiographiées les relations humaines dans les deux drames de Bajo Ulloa : les dialogues souvent succincts et le mutisme de certains personnages

traduisent la difficulté voire l'impossibilité d'instaurer une communication avec l'autre. Ils sont l'indice de situations domestiques dégradées, propices à l'émergence d'une violence qui se déploie sur ce qui s'apparente à une carte intime du silence. L'analyse des modalités de mise en scène de ces territoires intérieurs révèle que les liens entre les individus sont irrémédiablement corrompus par l'incommunication. De manière générale, le cinéaste situe essentiellement l'action des deux films dans des lieux clos et irrespirables qui étouffent la parole des individus. La caméra parcourt ainsi l'étroit couloir de l'appartement familial de *Alas de mariposa* autour duquel se distribuent les différentes pièces configurant cette cartographie domestique de l'incommunication : le salon, espace d'un silence morbide, où Ami retrouve une nuit le corps sans vie de son grand-père et où sera placée, à la fin du film, la chaise roulante de son père, Gabriel, devenu tétraplégique et muet ; la cuisine, théâtre de la désagrégation des rapports familiaux ; l'alcôve parentale, où l'étreinte amoureuse réservée de la première partie cède le pas à l'incommunication la plus totale entre les époux ; la chambre du fratricide, crime silencieux qui a paradoxalement lieu dans l'unique pièce ouverte et lumineuse du logement, et celle, *a contrario*, plongée dans l'obscurité, où s'isole l'adolescente, antre cauchemardesque, orné des effrayantes créations en fil de fer auxquelles ont laissé place les dessins colorés de l'enfance.



Figure 1

Les motifs carcéraux que constituent le verrou, les barreaux des fenêtres et de la cage d'escalier, ainsi que l'ombre des persiennes qui se projettent sur les corps des personnages (figure 1), se conjuguent au procédé filmique du surcadrage (les encadrements des portes apparaissent à plusieurs reprises dans le champ) et font apparaître l'appartement comme un étau enserrant les sujets, un

espace feutré de claustration dont Ami ne parvient à franchir les limites que pour s'aventurer sur un autre territoire de l'enfermement : le baraquement où l'attire le jeune collègue de son père pour abuser d'elle.¹

La répression du verbe résulte de ce confinement spatial dans un foyer sur lequel pèse la tradition patriarcale, incarnée par le menaçant grand-père qui considère la naissance systématique de filles dans la famille comme une malédiction. Sa présence silencieuse est signalée sur le plan sonore par les effrayants coups de canne qui résonnent à plusieurs reprises dans l'espace filmique, et dont le tintement de la cloche dans le cimetière se fera l'écho, après son décès. Son mutisme volontaire, annonciateur du silence de la mort qui viendra le cueillir dans sa propre maison, semble même avoir contaminé ses proches : Ami apparaît comme un enfant plutôt solitaire et taciturne tandis que son père Gabriel peine à imposer sa voix face à celle de son épouse, qui a intériorisé le discours phallogentrique du grand-père et désire ardemment donner le jour à un fils. La grossesse de Carmen, que celle-ci choisit dans un premier temps de taire à l'enfant, constitue la première étape d'un processus de détérioration de la relation filiale conduisant progressivement à l'exclusion d'Ami ; une exclusion qui se cristallise lorsque le bébé – un garçon, enfin – vient au monde. La méfiance paranoïaque que Carmen développe à l'égard de la fillette finit par provoquer le fratricide qui précipite l'implosion de la cellule familiale. Un fondu au blanc puis au noir à valeur elliptique marque un basculement narratif vers une deuxième partie bien plus sombre montrant que l'animosité s'est définitivement installée entre les deux personnages féminins, pendant la dizaine d'années qui s'est écoulée. L'enfant, certes introvertie mais néanmoins capable d'amitié, est devenue une adolescente repliée sur elle-même et asociale, qui veille désormais à l'entretien du foyer à la place de sa mère, dépressive et murée dans son silence. Carmen ne sort de son apathie que lors des séquences d'affrontement avec sa fille, en particulier dans un épisode au cours duquel l'agressivité verbale manque de dégénérer en violence physique et court-circuite toute communication, malgré la timide médiation de Gabriel. De même qu'il s'efforçait d'entretenir un lien affectif avec Ami à l'heure du coucher dans le premier chapitre, l'impuissant père de famille, pour sa part, s'évertue vainement à rétablir le dialogue interrompu avec l'adolescente, jusqu'à ce que l'état végétatif auquel il est réduit au terme du récit réprime définitivement sa parole.

Les territoires domestiques du silence dans *Alas de mariposa* dessinent par conséquent une cartographie intime empreinte d'une violence contenue, intestinale, dont l'isolement, l'enfermement,

¹ Nous reviendrons plus loin sur le rôle de la rhétorique visuelle dans la construction de ces espaces de l'enfermement.

la maladie et la mort constituent les symptômes. Ceux-ci se manifestent à nouveau dans *La madre muerta*, mais cette fois sous la forme d'une brutalité explosive qui s'affiche dès la séquence inaugurale du meurtre de la mère de Leire : le silence nocturne est déchiré par les deux coups de feu que tire Ismael sur la femme, celle-ci ayant surpris le cambrioleur dans son atelier de restauration, puis sur l'enfant (figure 2).



Figure 2

La violence mortifère à l'origine du lien brisé entre mère et fille se déchaîne dans les lieux intérieurs au sein desquels les personnages échouent tout autant que les protagonistes de *Alas de mariposa* à verbaliser leurs émotions. Le silence dominant est néanmoins ponctuellement rompu par les expressions acoustiques de cette brutalité : les coups, les cris, les sons agressifs du verre brisé et des armes à feu, le bruit du train sous lequel Ismael projette de jeter Leire. Une atmosphère sonore ambivalente, à la fois retentissante et silencieuse, flotte ainsi sur la géographie intérieure configurée par les différents lieux de l'action : le bar de nuit désert dont le personnage principal prend soin de baisser le rideau de fer avant d'assassiner le patron ; l'appartement de la vieille femme sourde, tutrice de Leire, qui meurt d'une crise cardiaque en découvrant la présence d'Ismael, venu enlever sa protégée ; la demeure occupée par le couple, théâtre des maltraitances infligées par Ismael à Maite, où la jeune handicapée, muette, est enchaînée au mur de l'une des chambres, et où périt l'infirmière Blanca, dont le meurtre constitue lui-même un acte silencieux ; enfin, l'inquiétante cathédrale désertée où se réfugient les criminels, espace de recueillement abandonné, doublement associé au silence.² Les violences que subissent d'ailleurs les organismes au sein de ces funestes

² La clinique pour handicapés mentaux, ainsi que l'hôpital dont Ismael malmène les médecins et où Maite se suicide en se défenestrant, apparaissent comme des espaces de maladie et de mort qui s'insèrent de plain-pied dans cette géographie de la violence.

territoires – les coups, les agressions, les crimes – invitent à s'interroger sur le rapport qu'entretient le silence au corps et à une parole qui peine ou échoue à franchir les barrières somatiques.

Le corps, site d'une tension entre parole et silence

Les variations sur les liens entre silence et violence dans les deux drames peuvent être examinées à la lumière de la primauté du corps, dont rendent compte les représentations d'organismes menacés ou atteints dans leur intégrité. C'est en premier lieu dans la sensorialité perturbée des personnages qu'il convient de rechercher les causes de l'incommunication qui les affecte dans leur chair. Le silence apparaît ainsi comme le signe d'une défaillance de la parole mais aussi de l'écoute, qu'elle soit d'origine psychologique, cognitive ou organique. À l'instar de Carmen, que la dépression plonge dans le mutisme, et d'Ami, incapable de verbaliser ses émotions, le protagoniste de *La madre muerta* se montre peu enclin au dialogue et apparaît frappé de surdité, au sens figuré du terme. L'étymologie hébraïque de son prénom, « Dieu a entendu », met ironiquement en lumière son inaptitude à la communication, liée à une volonté de réduire l'autre au silence : il est significatif qu'il assassine sauvagement son patron, pour avoir proféré ordres et jurons, en activant la machine à bière du bar, dont il lui a préalablement enfoncé l'embout dans la bouche, siège du verbe. De même, sourd aux expressions de l'amour inconditionnel de Maite et à ses suggestions sur la marche à suivre pour enlever et assassiner Leire,³ il bride la parole de la jeune femme à chaque fois qu'elle formule des propos injurieux ou le presse de se débarrasser de l'adolescente. L'anthropologue Philippe Breton, qui a consacré une partie de ses travaux aux rapports entre parole, silence et violence, observe que cette dernière « est souvent, on le sait, la négation de l'autre, de sa parole ».⁴ De fait, Ismael fait montre d'une violence verbale doublée de mauvais traitements physiques destinés à réprimer la voix de Maite ; les coups pleuvent, accompagnés de multiples injonctions et menaces : « Pas une grossièreté de plus ! [...] Tais-toi ! », « je t'écrase », « je t'étripe »... Cette surdité à la parole de l'autre entre en résonance avec la déficience auditive réelle de la vieille femme qui s'occupe de Leire, handicap permettant d'ailleurs au ravisseur de s'immiscer dans sa cuisine sans qu'elle remarque sa présence, tandis qu'elle prépare placidement le repas. La communication verbale entre les deux sujets féminins s'avère être entravée

³ L'action d'écouter est ainsi interrogée ou niée, comme en témoignent les répliques de Maite : « Tu as entendu ? », « Tu ne m'entends pas, n'est-ce pas ? » (nous traduisons tous les dialogues cités dans ce travail).

⁴ P. Breton & D. Le Breton, *Le Silence et la Parole : contre les excès de la communication*. Toulouse : Erés, coll. « Hypothèses », 2009, p.53.

tout à la fois par ce dysfonctionnement sensoriel et par le mutisme de la jeune fille, fruit d'un double traumatisme psychologique et physique. Insensible aux *stimuli* extérieurs, Leire a intériorisé une violence impossible à formuler et n'éprouve nulle autre émotion que la peur panique provoquée par la vue du sang. Cet enfermement psychique est souligné par deux fois au cours du récit : « Qui allait adopter quelqu'un de si âgé et *qui ne parle même pas ?* », s'interroge l'infirmière de la clinique en rappelant à la directrice que Leire a été recueillie par une vieille femme elle-même atteinte de surdité ; à Ismael, qui s'étonne que leur otage soit incapable de rire, Maite fait pour sa part remarquer qu'« *elle ne parle pas non plus, c'est pire* ». Le récit met d'ailleurs l'accent sur le retour à l'état primitif qu'entraîne chez le personnage masculin et l'adolescente handicapée ce difficile ou impossible usage de la parole, faculté propre de l'être humain : guidé, tel un animal, par ses sens – son odorat hypersensible en particulier –, en proie à ses instincts criminels, Ismael évolue en marge de la société ; « être en dehors des lois », « sauvage au sein de la cité »⁵, il ne peut interagir avec les individus qui croisent son chemin que par le biais d'une violence pulsionnelle. Leire est, quant à elle, soumise à ses cycles biologiques et aux urgences primaires d'un corps que son cerveau défaillant ne lui permet pas de contrôler, ainsi que le notifie le vaste réseau visuel et sémantique scatologique déployé par le réalisateur tout au long du récit. Dans *Alas de mariposa*, c'est Gabriel, seul personnage s'étant efforcé tout au long du film de préserver un semblant de communication au sein du foyer, qui se retrouve condamné à un silence définitif, conséquence du coup fatal que lui a porté le violeur de sa fille : cette agression physique le laisse tétraplégique, prisonnier d'un corps inerte le privant de tout mode d'expression verbale ou gestuelle, au moment où, ironie du sort, Ami tente enfin d'établir un dialogue avec lui.⁶

Bien qu'il soit dans ces deux films l'indice d'une impossible verbalisation, le silence entendu comme suspension ou atrophie de la parole ne se réduit pas pour autant à une non-expression, il « n'est jamais un vide neutre »,⁷ pour reprendre les mots du théoricien du son au cinéma, Michel Chion. Il « couvre le bruit d'une intériorité déchaînée »,⁸ profondément enracinée dans le corps. Si l'individu se tait, son organisme dit la parole qui se dérobe : l'anthropologue David Le Breton rappelle à ce titre que « [l]a condition humaine est corporelle, il n'y a jamais de silence du corps ;

⁵ M.-S. Rodríguez, « La violence dans le cinéma de Juanma Bajo Ulloa : *Alas de mariposa* et *La madre muerta* » in C. Murcia & P. Thibaudeau (dir.), *Cinéma espagnol des années 90*. Poitiers : La Licorne, 2001, p.99.

⁶ « Les médecins ont dit que tu pouvais entendre », « Tu m'entends Papa ? Bouge la main si tu peux comprendre ce que je dis », « Dis-moi si tu m'as pardonnée. Dis-le-moi. »

⁷ M. Chion, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*. Paris : Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », [1990] 2008, p.51.

⁸ P. Breton & D. Le Breton, *Le Silence et la Parole : contre les excès de la communication*. Toulouse : Erés, coll. « Hypothèses », 2009, p.55.

tout fait sens dans nos attitudes, même dans le retrait ou le mutisme ».⁹ C'est de cette parole du corps dont rendent compte, dans les deux films, les multiples gros plans et plans rapprochés ainsi que certaines utilisations du procédé du champ-contrechamp, qui mettent en lumière l'intensité des échanges visuels entre les personnages. La chercheuse María Pilar Rodríguez considère d'ailleurs le regard comme un moteur de la mise en scène dans les deux films, comme « un élément fondamental sans lequel le cinéma de Bajo Ulloa ne pourrait être compris », puisqu'il « caractérise les visages et [...] confère force et sens aux personnages et aux situations ».¹⁰ Seul moyen de communication entre l'adolescente autiste et les autres sujets de *La madre muerta*, la vue est le sens qui préside tout particulièrement aux relations entre Ismael et Leire, dès la séquence inaugurale (figure 3).



Figure 3

Parce qu'elle permet la reconnaissance de la victime par le criminel des années après le meurtre, élément déclencheur de l'intrigue, elle revêt une indéniable importance narrative (figures 4&5).

⁹ P. Breton & D. Le Breton, *Le Silence et la Parole : contre les excès de la communication*. Toulouse : Erés, coll. « Hypothèses », 2009, p.62.

¹⁰ Voir « La mirada y el símbolo: cartografías de dolor y silencio en *Alas de mariposa* y *La madre muerta* de Juanma Bajo Ulloa », *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*. San Sebastián : Universidad de Deusto / Filmoteca vasca, 2002, pp.105-131. (Notre traduction)



Figure 4



Figure 5

Patente dans les séquences de contemplation silencieuse, la fascination irrationnelle exercée par la jeune fille sur son bourreau éveille la jalousie de Maite, et situe le regard et les pulsions scopiques au cœur du troublant triangle amoureux qui se dessine au fil du récit. Dans *Alas de mariposa*, l'extériorisation du monde intime d'Ami s'opère encore par le biais du corps, et en particulier des mains, qui modèlent les matériaux dont la protagoniste fait le support de ses créations plastiques. Elle donne libre cours à sa créativité dans des dessins et collages réalisés grâce aux crayons de couleur que lui offre sa mère et aux jouets cassés que son père, éboueur, recueille dans les poubelles. Aux papillons colorés de son enfance se substituent à l'adolescence les monstrueux insectes en fil de fer qu'elle suspend dans sa chambre – des insectes sans ailes, paralysés, qui préfigurent la tétraplégie de son père et son propre enlissement dans un foyer malade –, projection en trois dimensions d'une intériorité perturbée (figures 6&7).



Figure 6



Figure 7

L'outil de la création, le tournevis, devient au passage l'instrument des tourments qu'elle inflige à son épiderme en se scarifiant les avant-bras après chaque agression maternelle, faute de pouvoir mettre des mots sur sa rage. Le viol qu'elle subit ne fait que creuser plus profondément cette « cartographie de la douleur et du silence »¹¹ qu'elle inscrit à la surface de son corps. Paradoxalement, c'est à la suite de cet événement traumatique qu'Ami parvient à rétablir une timide communication avec sa mère : la séquence de montage alterné qui suit celle de l'agression montre les deux personnages féminins couchés dans leurs chambres respectives, spatialement séparés, et aux appels désespérés d'Ami répondent les larmes de Carmen. La parole jaillit sous la forme d'une

¹¹ Nous empruntons l'image à María Pilar Rodríguez. M^a P. Rodríguez, « La mirada y el símbolo » La mirada y el símbolo: cartografías de dolor y silencio en *Alas de mariposa* y *La madre muerta* de Juanma Bajo Ulloa », *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*. San Sebastián : Universidad de Deusto / Filmoteca vasca, 2002, pp.105-131.

apostrophe, « mamá », qui permet, pour la première fois depuis des années, une « restauration du lien », une « dissipation de la violence »¹² préparant le spectateur aux retrouvailles du dénouement ;¹³ des retrouvailles toutefois seulement illusoire puisque la mère, qui a sombré dans la folie et se croit revenue au temps où son fils était encore vivant, ne fait que répéter les mots inactualisables du passé. Ces derniers sont le signe d'un ressassement interminable qui, conjugué au mutisme du père paralysé, scellent l'échec définitif de la parole au sein du foyer.

L'impossible verbalisation dont souffrent les sujets n'est cependant pas synonyme de néant acoustique dans ces univers diégétiques où ne cessent par ailleurs de résonner les émanations sonores des corps : les gémissements apeurés de Leire, qui achèvent de la faire apparaître comme un animal à la merci de ses ravisseurs, les cris émis par Ismael et Maite lors de leurs disputes, les rires sardoniques des deux personnages, les hurlements d'aliéné du protagoniste dans la séquence de la cathédrale, les pleurs de Maite, ou encore, dans *Alas de mariposa*, ceux d'Ami ou de Carmen, sont autant d'indices acoustiques du trop-plein de ces corps, débordés par leurs passions. À l'instar des sécrétions organiques qui s'écoulent dans l'espace filmique, ils s'apparentent aux expressions de ce qu'Hélène Singer-Delaunay, dans ses travaux sur la voix, nomme le « corps interne », c'est-à-dire le corps dissimulé, invisible, par opposition au corps externe, apparent et visible :

Il s'agit en effet de matières expulsées du corps organique. « Exprimer » signifie d'abord « presser sur quelque chose » pour en faire sortir ce qui se trouvait à l'intérieur. Dans cette logique, les expressions seraient les déchets projetés hors du corps interne, par pression de ce dernier.¹⁴

En l'occurrence, ces éléments acoustiques apparaissent comme l'excédent corporel que la parole défaillante ne permet pas d'évacuer : les pleurs, les rires et les cris, éclats de cette « matière sonore malléable »,¹⁵ de ce « morceau de corps »¹⁶ qu'est la voix pour l'auteure, constituent tout autant que les matières excrémentielles, l'urine, le sang qui n'a de cesse de couler dans le second récit filmique, et même la larme qui roule sur la joue du visage paralysé de Gabriel, un accès aux

¹² P. Breton & D. Le Breton, *Le Silence et la Parole : contre les excès de la communication*. Toulouse : Erés, coll. « Hypothèses », 2009, p.55.

¹³ Ami n'a d'autre choix que de renoncer à son projet de quitter ses parents. Elle se retrouve prisonnière d'un foyer infecté par la maladie – folie de sa mère, tétraplégie et mutisme de son père – et l'enfant à naître est lui-même le fruit d'un traumatisme que son existence réactualisera constamment. Pour une analyse de ce dénouement pessimiste, marqué par l'enfermement des sujets dans un temps cyclique, voir M.-S. Rodríguez, « La violence dans le cinéma de Juanma Bajo Ulloa : *Alas de mariposa* et *La madre muerta* » in C. Murcia & P. Thibaudeau (dir.), *Cinéma espagnol des années 90*. Poitiers : La Licorne, 2001, p.103.

¹⁴ H. Singer-Delaunay, *Expressions du corps interne : la voix, la performance et le chant plastique*. Paris : L'Harmattan, coll. « Arts et sciences de l'art », 2011, p.13.

¹⁵ H. Singer-Delaunay, *Expressions du corps interne : la voix, la performance et le chant plastique*. Paris : L'Harmattan, coll. « Arts et sciences de l'art », 2011, p.13.

¹⁶ H. Singer-Delaunay, *Expressions du corps interne : la voix, la performance et le chant plastique*. Paris : L'Harmattan, coll. « Arts et sciences de l'art », 2011, p.32.

entrailles de l'être, à l'intimité indicible. Loin d'être silencieux, le corps offre par conséquent aux personnages des alternatives à la parole et, par des moyens qui lui sont propres, exprime les émois que les mots échouent à communiquer. En ce sens, il est évocateur qu'Ismael s'étonne moins de l'incapacité de Leire à parler que de son inaptitude à rire, signe d'une intériorité irrémédiablement ravagée : « parler n'est pas important », affirme-t-il à sa compagne. Cette formule laconique éclaire non seulement son rapport au verbe mais également l'existence silencieuse des autres créatures de Bajo Ulloa dans les deux fictions. Sans doute peut-on aller jusqu'à considérer le protagoniste de *La madre muerta* comme la voix diégétique d'un réalisateur qui, hanté par l'inconsistance des mots, a érigé le silence en principe esthétique de son écriture cinématographique.

Une esthétique cinématographique du silence

Dans une interview accordée à Carlos F. Heredero, Juanma Bajo Ulloa revient sur la genèse de ses films et suggère que le mutisme de ses personnages, tous marqués, pour ainsi dire, par des carences émotionnelles, n'est autre que le reflet dans la fiction de son propre rapport aux mots : « Je n'ai jamais beaucoup aimé les mots. J'ai toujours eu une certaine méfiance envers eux et je pourrais dire que, dans ma philosophie personnelle, parler n'est pas important, comme l'affirme l'assassin de *La madre muerta* ». ¹⁷ S'il serait bien évidemment réducteur d'analyser la création du réalisateur à la lumière de son seul vécu personnel, on ne peut toutefois ignorer l'importance du substrat biographique dans l'émergence de certaines constantes thématiques et esthétiques constitutives de son écriture. Le thème obsédant de l'incommunication plonge ses racines dans une enfance que le metteur en scène lui-même décrit comme marquée par l'isolement et des relations familiales conflictuelles. Les lieux clos et feutrés qu'il met en scène dans ses drames paraissent être eux-mêmes la projection diégétique de l'espace de clausturation auquel il assimile sa petite enfance : « jusqu'à l'âge de cinq ou six ans, ma vie a été comme un très long couloir, avec des chambres sur les côtés. Je m'imaginai que, dans chaque chambre, il y avait un mystère et ainsi passaient les jours. Plus ou moins comme dans mes films ». ¹⁸ Imprégné de l'univers photographique au contact duquel il a grandi dans le studio paternel, il fait montre d'une sensibilité précoce à l'image qui lui

¹⁷ Juanma Bajo Ulloa dans C. F. Heredero, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá de Henares : Fundación Colegio del Rey, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997, p.124. (Notre traduction)

¹⁸ Juanma Bajo Ulloa dans C. F. Heredero, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá de Henares : Fundación Colegio del Rey, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997, p.126. (Notre traduction)

permet, à l'heure de tourner ses premiers films, de développer une puissante esthétique visuelle. Ignorant les bases de la grammaire et de la narration cinématographiques, il privilégie une approche sensorielle et viscérale du septième art, fondée sur la suprématie d'une image qu'il érige en moteur du récit filmique :

Lorsqu'au cinéma, on utilise des mots pour raconter quelque chose, j'ai toujours tendance à penser qu'on y a recouru parce qu'on n'a pas trouvé d'autre façon de le faire. Cependant, ce qui est raconté avec des mots a moins de poids et exprime moins de choses que ce qui est raconté avec des images.¹⁹

Envisagé à la lumière d'une telle appréhension du cinéma, le silence comme suspension de la parole ne se réduit par conséquent pas dans ses drames à un simple blanc, associé à la passivité et au vide, mais s'impose comme une « entité active »,²⁰ une stratégie filmique d'exacerbation de la force expressive de l'image, et participe de sa mise en scène millimétrée : dans *La madre muerta*, il nourrit la tension générée chez le spectateur par les chorégraphies périlleuses qu'effectuent Ismael et Blanca pour échapper, dans deux séquences distinctes, aux regards respectifs de la vieille femme sourde et des geôliers de Leire. Par ailleurs, le réalisateur porte un soin tout particulier à la composition des plans, au cadrage, au dialogue entre champ et hors-champ, à la lumière et au chromatisme, éléments formels qui concourent à l'élaboration d'une véritable rhétorique visuelle faisant la part belle au symbole et à la métaphore. Dans le second long-métrage, les enchevêtrements de lignes autour desquels se distribue l'espace (les frises sur les murs, les carrelages, les baies, les vitres et vitraux, les jeux d'ombres, les tableaux, les barrières...) tissent une trame de motifs carrés et rectangulaires figurant l'enfermement à la fois géographique et mental des personnages (figure 8).



Figure 8

¹⁹ Juanma Bajo Ulloa dans C. F. Heredero, *Especulo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá de Henares : Fundación Colegio del Rey, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997, p.124.

²⁰ N. Losseff & J. R. Doctor (ed.), *Silence, Music, Silence Music*. Burlington : Ashgate Publishing, 2007, pp.1-2.

La violence mortifère s'impose quant à elle tout au long du film par le truchement de l'obsédante couleur rouge et de l'isotopie visuelle de la déchirure, dans laquelle s'inscrivent les fissures, la toile éventrée, les lampes cassées, le verre brisé, stigmates d'un monde diégétique fracturé, en instance de désagrégation²¹ (figure 9).



Figure 9

Dans *Alas de mariposa*, tandis que les gros plans sur le coussin de la chambre du bébé et le fauteuil vide du salon constituent les métonymies respectives du futur fratricide et de l'absence du défunt grand-père (figures 10-11), le motif central du papillon aux ailes arrachées, métaphore du funeste parcours d'Ami, annoncée d'emblée par le titre du film, sous-tend l'ensemble du récit filmique ; il se rappelle régulièrement à l'œil du spectateur par le biais d'un vaste réseau embrassant les diverses occurrences visuelles du lépidoptère.

²¹ Pour une analyse approfondie de ces éléments, voir C. Montoya Sors, « *La madre muerta* ou la géométrie de la marginalité selon Juanma Bajo Ulloa » in C. Murcia & P. Thibaudeau (dir.), *Cinéma espagnol des années 90*. Poitiers : La Licorne, 2001, pp.95-105.



Figure 10



Figure 11

C'est notamment la contiguïté d'un gros plan sur l'oreiller avec lequel la fillette étouffe son petit frère et d'un autre plan sur un papillon s'envolant par la fenêtre qui figure la mort de l'enfant, dans une séquence excluant significativement tout son diégétique : parce qu'il vient souligner la puissance suggestive des images de la tragédie intime qui va précipiter la désagrégation de la cellule familiale, ce silence dans la fiction présente une valeur emphatique et il est lui-même mis en relief par l'insertion d'une musique de fosse²² qui enveloppe toute la scène du fratricide.

²² Michel Chion la définit en ces termes : « On appellera *musique de fosse* celle qui accompagne l'image depuis une position *off*, en dehors du lieu et du temps de l'action. Ce terme fait référence à la fosse d'orchestre de l'opéra classique ». Il l'oppose à la *musique d'écran*, diégétique, « qui émane d'une source située directement ou indirectement dans le temps de l'action... » M. Chion, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*. Paris : Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », [1990] 2008, p.71.

De façon générale, dans les deux films, l'élément musical s'avère remplir une fonction essentielle dans la mise en images et en sons de cette violence générée par l'incommunication : composés par Bingen Mendizábal, les morceaux vibrants qui viennent en commenter les représentations sont autant de corps volatiles qui flottent au-dessus des mondes diégétiques. Ils révèlent le rôle primordial joué par la bande sonore dans les longs-métrages de Bajo Ulloa, celui-ci insistant d'ailleurs sur la complémentarité de la musique et du silence dans ses drames : « Je ne peux pas ne pas souligner la dimension que la musique confère au film. La musique comme élément de contrepoint à l'autre grand protagoniste de la bande sonore, le silence ».²³ Ces propos mettent en lumière la primauté de la musique dans le processus créatif de Bajo Ulloa, qui se dit particulièrement sensible à cet art depuis son adolescence et souligne l'importance de l'inspiration musicale au moment de l'écriture de ses scénarii.²⁴ Il conçoit la musique non comme un simple ornement mais comme un élément substantiel de la création filmique : à ses yeux, elle doit épouser l'image pour former avec elle une totalité cohérente, potentialiser sa force expressive et même « [la] guider, selon une cadence déterminée ».²⁵ De l'activation de ces différents mécanismes visuels et sonores que nous avons ici rapidement passés en revue naît ainsi la « musique visuelle »²⁶ dont Juanma Bajo Ulloa est le compositeur. Cette métaphore synesthésique que nous lui empruntons est significative, en ce sens qu'elle invite à appréhender ses œuvres comme de véritables partitions filmiques dans lesquelles le silence vient nécessairement trouver sa place. Quoiqu'il rende compte d'une impossible verbalisation dans la fiction, ce dernier ne peut par conséquent pas être assimilé à un simple négatif de la parole : ressort narratif majeur, principe structurant des deux drames, il est fondamentalement l'affirmation d'une présence dans cet agencement d'éléments visuels et sonores manipulés par un metteur en scène qui fait des expressions de l'indicible la clé de voûte d'une partie de sa création.

²³ Déclaration du réalisateur extraite du dossier de *Alas de mariposa*, archivé à la *Filmoteca Nacional* de Madrid. (Notre traduction)

²⁴ C. F. Heredero, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá de Henares : Fundación Colegio del Rey, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997, p.138.

²⁵ Déclaration du réalisateur extraite du dossier de *Alas de mariposa*. (Notre traduction)

²⁶ C. F. Heredero, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá de Henares : Fundación Colegio del Rey, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997, p.151.

Conclusion

Le monde noir et pessimiste ébauché par Juanma Bajo Ulloa dans ses œuvres brèves révèle toutes les facettes de sa violence au sein des espaces filmiques plus larges que le format du long-métrage offre au réalisateur. Les protagonistes des deux drames se révèlent être prisonniers d'une géographie intime qui étouffe leur parole et les meurtrit dans leur chair. Les variations sur les liens étroits entre violence et silence, dont rendent compte la mise en scène et la mise en sons des corps, servent le constat de l'incommunicabilité par le verbe des souffrances et carences émotionnelles de l'individu. Bajo Ulloa évacue en partie l'inconsistant langage des mots pour faire du silence l'une des composantes essentielles de son esthétique cinématographique, matière sonore qui emplit l'espace filmique et participe à l'élaboration de sa musique visuelle. Si cette écriture lui permet de faire entendre sa voix singulière dans le concert des nouvelles esthétiques cinématographiques qui surgissent en Espagne à l'aube des années 1990, elle le fait apparaître en même temps comme un metteur en scène inclassable, auteur d'une œuvre que certains chercheurs qualifient de « schizophrène »²⁷ : c'est paradoxalement à ce réalisateur du silence que le cinéma espagnol devra quelques années plus tard l'un de ses succès retentissants avec la sortie en 1997 d'*Airbag*, comédie populaire dont le propos parodique et les outrances visuelles et sonores situeront ce troisième long-métrage aux antipodes des deux précédents.

Diane Bracco

Université Paris 8

Laboratoire d'Études Romanes – EA1385

²⁷ E. Lameignère, *Le Jeune cinéma espagnol des années 90 à nos jours*. Anglet / Paris : Séguier, 2003, p.134.

Bibliographie

- BAJO ULLOA, Juanma & Eduardo, *Alas de mariposa* (guión cinematográfico). Madrid : Ed. Ocho y Medio, col. « Espiral », 2005.
- BERNÁDEZ RODAL, Asunción, « Simbolismo y maternidad en *Alas de mariposa* de Juanma Bajo Ulloa », *Rey Lagarto*, III, n° 23.
- BRETON, Philippe & David LE BRETON, *Le Silence et la Parole : contre les excès de la communication*, Toulouse : Erés, coll. « Hypothèses », 2009.
- CHION, Michel, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*. Paris : Colin, coll. « Armand Colin cinéma », [1990] 2008.
- HEREDERO, Carlos F., « Juanma Bajo Ulloa », *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá de Henares : Fundación Colegio del Rey, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997.
- HEREDERO, Carlos F., « Juanma Bajo Ulloa », *Veinte nuevos directores del cine español*. Madrid : Alianza, 1999.
- LAMEIGNERE, Erwann, *Le Jeune cinéma espagnol des années 90 à nos jours*. Anglet / Paris : Séguier, 2003.
- LOSSEFF, Nicky & Jennifer Ruth DOCTOR (ed.), *Silence, Music, Silence Music*. Burlington : Ashgate Publishing, 2007.
- MONTOYA SORS, Corinne, « *La madre muerta* ou la géométrie de la marginalité selon Juanma Bajo Ulloa » in Claude MURCIA & Pascale THIBAudeau (dir.), *Cinéma espagnol des années 90*. Poitiers : La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001.
- RODRIGUEZ, María Pilar, « La mirada y el símbolo: cartografías de dolor y silencio en *Alas de mariposa* y *La madre muerta* de Juanma Bajo Ulloa », *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*. San Sebastián : Universidad de Deusto / Fimoteca vasca, 2002.
- RODRIGUEZ, Marie-Soledad, « La violence dans le cinéma de Juanma Bajo Ulloa : *Alas de mariposa* et *La madre muerta* » in Claude MURCIA & Pascale THIBAudeau (dir.), *Cinéma espagnol des années 90*. Poitiers : La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001.
- ROLDÁN LARRETA, Carlos, « El cine de Juanma Bajo Ulloa ». *Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca*, n° 7, 1997.
- SEGUIN, Jean-Claude, « *La madre muerta* » in Julio PEREZ PERUCHA (ed.), *Antología crítica del cine español. 1960-1995. Flor en la sombra*. Madrid : Cátedra / Fimoteca española, serie mayor, 1997, pp.933-935.
- SINGER-DELAUNAY, Hélène, *Expressions du corps interne : la voix, la performance et le chant plastique*. Paris : L'Harmattan, coll. « Arts et sciences de l'art », 2011.
- VERA, Cecilia, BADARIOTTI, Silvia & Débora CASTRO, *Cómo hacer cine 5. La madre muerta, de Juanma Bajo Ulloa*. Madrid : Ed. Fundamentos, col. « Arte », serie « Cine », n°140.