

DE GARY COOPER QUE ESTÁS EN LOS CIELOS À EL PÁJARO DE LA FELICIDAD : PILAR MIRÓ, UNE FEMME QUI S'AFFICHE

FRANÇOISE HEITZ

Lille

Pilar Miró intitulait un de ses articles, paru dans *El País* le 18 juin 1994 : "Tal como éramos". C'est là le titre espagnol donné au film de Sydney Pollack, en français : *Nos plus belles années*¹. Il constitue un hommage à un réalisateur qu'elle admire, et fournit le prétexte à une démarche réflexive. Il est plus fidèle au titre d'origine (*The way we were*) que le titre français qui connote une nostalgie de la jeunesse tout à fait étrangère à Pilar Miró, elle qui déclara un jour : "soy de los que piensan que cualquier tiempo pasado fue peor"²

L'isolement du pays pendant la période franquiste, la répression et la censure généraient l'espoir qu'un jour, tout serait enfin possible.

"Para todos nosotros, a quienes de una u otra manera Franco nos machacó la juventud, aquel general de aspecto intrascendente era el enemigo. ¿A qué aspirábamos?

A todo. Nada menos que a todo. A cambiar el mundo y a cambiar nuestras vidas."

¹ Film de 1973 avec Barbara Streisand et Robert Redford.

² Extrait du programme de la pièce de Juan RUIZ DE ALARCON : *La verdad sospechosa*, montée par Pilar Miró en 1991.

Le plus grand changement réalisé par Pilar Miró fut de réussir à s'imposer dans un milieu presque exclusivement masculin, comme l'une des premières femmes espagnoles à réaliser des téléfilms puis à tourner pour le cinéma.

Parmi ses huit films déjà réalisés, il m'a semblé utile d'isoler les deux films intimistes : *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980), et *El pájaro de la felicidad* (1993), qui, situant la narration dans un présent quotidien, répondent le mieux au propos de ce colloque.

Dans *Gary Cooper...*, l'objet de la narration est le laps de temps décisif de trois jours dans la vie de la protagoniste, Andrea Soriano, avant l'opération qui peut lui coûter la vie. Il se trouve qu'Andrea est réalisatrice à la télévision (comme Pilar Miró auparavant), et au début du film, elle est interviewée au sujet d'un prix qu'elle vient de recevoir (comme Pilar Miró qui obtint en 1967 la mention spéciale du jury au festival de télévision de Montecarlo pour un téléfilm qui s'intitulait : *Una fecha señalada*)¹. Elle répond aux questions qu'on lui pose, en arrivant dans les studios où elle dirige l'adaptation de *Huis clos*. (Pilar Miró n'a jamais adapté la pièce de Sartre, mais elle aurait aimé le faire).

Andrea n'a pas encore vu le médecin qui lui révélera la gravité de son état et la nécessité urgente d'une opération (comme Pilar Miró, qui subit en 1975 sa première opération du coeur).

A ce stade, on aura compris l'importante part autobiographique du film, dont la protagoniste connaît les mêmes angoisses personnelles, la même expérience professionnelle, et jusqu'à certains traits de caractère de la réalisatrice.

Andrea est filmée en gros plan et s'adresse au spectateur à partir d'une double médiation, puisqu'on joue avec l'intervention supposée de la caméra de l'équipe de télévision. Celle-ci fait partie de tout l'appareil télévisuel montré dans le film et ne se substitue qu'idéalement à la caméra du film (la seule à filmer réellement), et qui elle, bien sûr, reste invisible.

Le début de l'interview est le prétexte humoristique à l'explosion d'Andrea. La question, lue à toute allure et sans aucune conviction par

¹ Interrogée sur ce téléfilm, la réalisatrice répond de la même façon que son personnage, déclarant qu'il n'avait rien d'extraordinaire.

De Gary Cooper que estás en los cielos...

Begoña (interprétée par Carmen Maura), a un effet comique secondaire. En suggérant perfidement de rendre hommage à l'institution, elle s'attire une réponse cinglante.

Andrea accepte ensuite de nuancer sa réponse, par une critique plus voilée

"Espero que este premio a un programa sin pretensiones estimule a dar más oportunidades y más libertad a todos los que quieran hacer algo en esta casa."

C'est avec la dernière question qu' intervient la rupture :

"¿Cambia este premio sus planes de futuro?"

Le regard frontal à la caméra se double maintenant d'une adresse au public, figure qui constitue une subversion du code de narrativité filmique. (L'exemple le plus célèbre est sans doute celui de la fin du film : *Le dictateur*, où Charlie Chaplin rompt le pacte d'illusion et s'adresse longuement au spectateur en fixant l'objectif de la caméra).

A travers les spectateurs appartenant à la fable (ici ceux du journal télévisé), l'adresse conjointe du regard et de la voix vise le public réel, celui du film de Pilar Miró dont Andrea Soriano est ici le relais désigné. L'énonciataire réel (le public cinématographique) recouvre pratiquement l'énonciataire diégétique (le public télévisuel), de même que la protagoniste se fait l'écho de la réalisatrice, abolissant quasiment en cet instant la distance qui sépare l'instance d'énonciation de l'auteur du film.

L'installation du régime d'adresse tenant à ce que le parleur ne dialogue plus avec les autres personnages¹, Begoña est court-circuitée. C'est à travers cet artifice qu'on atteint une pleine authenticité. A la source de l'énonciation, il y a ici une personne qui énonce avec force ses convictions.

Mais quel est le contenu explicite de l'énoncé ?

¹ Cf. Christian METZ, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1991.

En ces années difficiles de transition, où la démocratie n'est pas encore consolidée en Espagne¹, c'est un plaidoyer en faveur de la liberté d'expression et de création :

"Cuando me dejen, cuando encuentre un productor que se deje convencer..."

Notons au passage que c'est un plaidoyer en faveur du libre exercice d'un métier, mais pas une revendication féministe : en ces temps de transition (et un peu moins que sous la dictature), la création artistique est une tâche ardue pour tous. C'est Gilles Deleuze qui rappelle que les grands auteurs de cinéma sont plus vulnérables que d'autres créateurs : pour des raisons financières, il est plus facile de les empêcher d'accomplir leur oeuvre. "L'histoire du cinéma est un long martyrologe", dit-il².

C'est pourquoi, dans cette première partie de la réponse, l'énonciataire est encore plus subtil qu'il n'y paraît à première vue : en effet, il ne s'agit pas seulement d'expliquer une position personnelle au public (télévisuel et cinématographique), mais de convaincre d'éventuels producteurs. La seule différence entre Andrea Soriano et Pilar Miró est le décalage dans le temps : la fiction retrace l'expérience récente mais déjà passée de la réalisatrice (celle qu'elle connut avant sa première réalisation pour le cinéma : *La petición*, en 1976). Cependant, les entraves financières et politiques ayant peu évolué en quatre ans, le message ne perd rien de son actualité.

Notons aussi que l'auto-ironie contenue dans la proposition : "un productor a quien pueda engatusar con mi tremendo talento" évacue tout caractère de prière de cet appel à ceux qui ont le pouvoir de satisfaire une vocation et de la rendre effective. C'est un appel qui ressemble plus à un plan d'attaque.

La deuxième partie du message est l'affirmation d'une immense volonté de créer. A l'audace de la référence à des réalisateurs mythiques, auteurs de films-culte qui ont fait la gloire du cinéma hollywoodien et fait rêver la génération de Pilar Miró, s'ajoutent la prétention de la quantité, il est vrai en ordre décroissant, mais cependant considérable (entre 70 et 50

¹ Ce ne sera qu'en août 1981 que le 2ème film de Pilar Miró : *El crimen de Cuenca*, sera enfin autorisé en Espagne.

² Gilles DELEUZE, *L'image-mouvement*, Paris : Les Editions de Minuit, 1983, p.8.

films), et l'affirmation sans nuance de la fin : "Yo no quiero ser menos". La coupe franche qui suit permet le changement de séquence : la protagoniste initie une autre recherche et renoue le dialogue avec d'autres personnages.

Le deuxième film intimiste est *El pájaro de la felicidad* (1993). La protagoniste en est Carmen (toujours interprétée par Mercedes Sampietro), une femme qui approche de la cinquantaine et qui, après avoir été victime d'une agression et d'un viol en sortant de chez son fils, décide de rompre avec sa vie actuelle, de quitter Madrid, et de partir à la recherche de son passé pour trouver le chemin de l'avenir.

Pour dépasser ce résumé (tout résumé est en quelque sorte une trahison où l'oeuvre semble noyée dans la banalité quotidienne), soulignons la photographie de José Luis Alcaine, qui parvient à une très belle esthétisation du quotidien, établissant ainsi un lien avec le métier assumé par Carmen : restauratrice de tableaux. La peinture apparaît donc à la fois comme thème et comme forme de la création.

S'il n'y a pas ici, comme dans *Gary Cooper...* d'identité entre le métier du personnage et celui de son auteur, l'activité n'en est pas moins investie d'une charge symbolique : il convient de restaurer le passé pour s'instaurer dans le présent.

Carmen n'a plus à lutter pour faire reconnaître sa valeur professionnelle, reconnue par tous (là encore, similitude avec la situation actuelle de la réalisatrice) mais hormis l'indépendance financière et l'aisance que lui procure l'exercice de sa profession, celle-ci est inséparable de sa propre vie, dont elle est quasiment la métaphore.

Dans la partie inaugurale du film, située à Madrid, un ami de Carmen lui a proposé une commande de restauration passée par une dame dont il a pris la précaution de lui préciser qu'elle avait un caractère difficile. "Atiende bien a esa pesada" lui a-t-il recommandé en partant.

Des questions se posent alors : de quel passé s'agit-il ? Y a-t-il un rapport entre la représentation formelle (le portrait de Cour) et la situation sociale des héritiers de ce portrait ? Et donc, indirectement entre le portrait et la répulsion de Carmen ?

Le portrait est celui d'Isabelle de Valois, troisième épouse de Felipe II. Sa propriétaire indique d'abord qu'il "pourrait être" de Sánchez Coello.

La caméra semble caresser la toile où respandit la robe noire brodée d'or ornée d'un collier de perles. Pâleur du visage un peu empâté entouré de la traditionnelle fraise. Bref, solennité et sévérité de mise à la Cour de l'austère souverain. Contre-champ et voici les deux femmes qui contemplant le tableau. Le contraste entre elles est frappant : veste grise impeccable et sobre pour Carmen, robe de dentelle blanche façon mantille pour la commanditaire. Comme la reine du portrait, elle porte des perles au cou et aux oreilles. Le costume, véritable stéréotype hispanique, connote une idéologie réactionnaire. Il rappelle les "señoras" qui entouraient le Caudillo aux beaux jours de corridas, revendiquant la perpétuation de l'Espagne éternelle et catholique dont le mythe fleurit justement à partir de Philippe II.

D'ailleurs, le personnage se rengorge d'un air satisfait pour annoncer : "En esta casa nunca ha habido baratijas", démontrant par là la vanité de ceux de sa classe, pour qui les beaux objets sont un critère d'appartenance sociale, non une passion de collectionneurs. La caméra débusque ici un ridicule de caste.

La fin de la séquence est exemplaire. Lorsque la dame prétend aborder le sujet du prix de la restauration, Carmen lui tourne le dos et commence à s'éloigner. La caméra prend du recul et le plan d'ensemble du salon fait apparaître clairement la rupture entre la señora et son tableau d'un côté et Carmen de l'autre, qui s'en va en déclarant sans ambages le motif de son refus : "No me gusta usted, señora."

Cette impertinente réplique est à interpréter comme un indice autobiographique de refus d'allégeance. Contrairement à la réalisation de films de fiction, la restauration de tableaux anciens n'est pas une création. C'est cependant un artisanat au service de l'art, sans lequel celui-ci serait irrémédiablement perdu. "No parece el mismo", déclare un autre personnage, émerveillé par le travail de restauration d'une oeuvre de Murillo. Faire renaître à la vie : voilà une tâche qui ne peut s'exercer, tout comme la création artistique, que dans une pleine liberté. Il n'est plus question d'accepter les entraves subies par le passé¹.

¹ Un autre fait éclairant : à l'exception de la reconstitution de faits historiques (*El crimen de Cuenca*), et des adaptations littéraires (*La petición* et *Beltenebros*), les rôles féminins sont assumés dans tous les films par des femmes ayant acquis une compétence professionnelle à un niveau élevé :

Tournant le dos à ce passé-là mais aussi aux difficultés connues dans la capitale, Carmen rejoint sa Catalogne natale. Après ces retrouvailles dans un cadre automnal qui magnifie la splendeur des paysages, Carmen rejoint le Sud, un Sud non nommé, comme le Sud mythique de Víctor Erice (pour Pilar Miró, le meilleur film espagnol de tous les temps). Elle s'installe dans une maison en location et entame une relation amoureuse avec un universitaire espagnol installé aux Etats-Unis, en année sabbatique dans les environs d'Almería.

Elle voit bientôt apparaître Nani, sa belle-fille désemparée, accompagnée de son bébé. Carmen supporte d'abord difficilement la cohabitation, mais finit par l'apprécier.

Après une dure journée de labeur, Nani rentre à la maison où l'attend Carmen en dessinant le petit soldat de plomb qui est sur son bureau. Quand Nani arrive avec l'enfant, Carmen prend celui-ci dans les bras et s'adresse à lui en regardant le tableau :

"¿Qué te parece, chico? ¿Es un buen trabajo o es una chapuza?"

C'est la mère qui répond, d'un air admiratif : "¡No parece el mismo!". Symboliquement, maintenant que la réconciliation est accomplie, la restauration du tableau est achevée. Nani demande naïvement s'il va partir. Comme on consolerait un enfant, Carmen répond qu'on en apportera d'autres. Le dialogue se poursuit dans cette même veine, d'adulte initiatrice à jeune innocente. Nani s'enquiert : "¿Quiénes son?" et Carmen lui donne la clé :

"María y Santa Isabel. Murillo quiso reflejar un sentido positivo de la existencia."

L'enfant caresse le visage de sa grand-mère (désormais, c'est lui le sens positif donné à sa vie) et Carmen l'emmène. Par le fond gauche de l'écran, ils passent hors-champ et Nani reste seule à contempler le tableau. Dans

Clara est étudiante en Physique nucléaire et Julia est biologiste (*Hablamos esta noche*), et même la Carlota de l'adaptation actualisée de *Werther* travaille dans le service de neuro-chirurgie d'un hôpital.

la perspective d'une esthétique idéaliste, ce plan est infiniment plus "parlant" que le dialogue. Le visage y apparaît vraiment comme la "fenêtre de l'âme", et l'intériorité des personnages est donnée par les gros plans. Ainsi que le dit Jacques Aumont¹,

"Il faut pouvoir maintenir ou soutenir la contemplation, suspendre le temps (de l'action), pour mieux épouser le temps (du visage), sans distance."

La caméra nous invite à regarder un regard et en contre-champ, l'objet de ce regard. La contemplation du tableau induit la poursuite de l'identification des personnages de la fiction à ceux de la peinture, thème déjà développé dans une scène antérieure et emphatisé par les bras enlacés des personnages religieux. Nani a visité Carmen comme la Vierge a visité Elisabeth, mais Murillo est à son tour "revisité" par le cinéma et le sens religieux initial est subverti par l'érotisme, puisqu'une relation amoureuse s'amorce entre les deux femmes.

Toutefois, dans la séquence qui nous occupe, le processus d'identification aux personnages du tableau a ici une fonction apaisante : redoublement sémantique offert par la musique de Jordi Savall comme un remède à la solitude et à l'angoisse. Ce visage traité sur le mode portraitique (si fréquent chez Pilar Miró, dans les moments de pause du récit filmique), va à contre-courant de la défaite actuelle du visage au cinéma, dont Jacques Aumont se fait l'impitoyable observateur dans son ouvrage. Dans cette esthétique, on retrouve la même volonté de liberté, le même refus de l'aliénation de l'individu.

Au-delà de la possible ironie contenue dans le déplacement du signifié (la subversion du sens religieux), c'est la référence à la représentation picturale qui est porteuse de la dimension symbolique : créer des liens avec autrui pour se recréer soi-même.

Pour revenir au propos initial et conclure sur ce que le cinéma de Pilar Miró apporte à l'expression artistique comme caractéristique de notre fin de siècle, ces "morceaux choisis" ont tenté de démontrer qu'il en illustre parfaitement la grande mutation sociale, à savoir l'accession des femmes de classe moyenne ou aisée à l'exercice d'un métier librement choisi. Métier qu'elles tiennent aussi à exercer en pleine liberté : c'est le cas

¹ Jacques AUMONT, *Du visage au cinéma*, Paris : Ed. de l'Etoile, Cahiers du cinéma, 1992.

De Gary Cooper que estás en los cielos...

original de Pilar Miró qui commença à travailler en 1960 à la télévision et continue actuellement à tourner pour le cinéma, allant jusqu'à affirmer que son état naturel est "l'état de tournage" ("el estado de rodaje").

Dans ses oeuvres cinématographiques, transparaît la même volonté de création et de liberté à travers ses portraits de femmes.

Juan Antonio Pérez Millán conclut le livre qu'il consacre à Pilar Miró¹ en disant :

"El cine de Pilar Miró no se entendería si no fuera en íntima conexión con su actitud global ante la vida. Una actitud determinada, entre otros factores, por la rebeldía visceral ante lo impuesto, por una especie de necesidad de autoafirmarse oponiéndose de manera frontal a todo lo que viene dado "porque sí".

Dans le désenchantement général à la société espagnole, déçue en cette fin de siècle par une classe politique déconsidérée, c'est résolument vers la création artistique que se tourne Pilar Miró pour y trouver des raisons d'espérer. L'article cité précédemment se termine par cette déclaration

"Prefiero fabular en espera de la ética, apostar por la creación, los sentimientos y el pensamiento, es mi parcela de libertad. No quiero dejar nada tras de mí, pero tampoco la melancolía de quien ha tenido en las manos el pájaro de la felicidad y lo ha dejado escapar, como decía don Pío Baroja. Estoy con el poeta Angel González, cuando escribe

"No en el lugar del acto, no
en el de la renuncia,
jamás en el dominio
de la conformidad,
donde la vida se doblega, nunca."

¹ Juan Antonio PEREZ MILLAN, *Pilar Miró, directora de cine*, Valladolid : 1992, 37 semana internacional de cine.

FILMOGRAPHIE

- *La petición*, d'après une nouvelle de ZOLA : Ana Belén, Frédéric de Pasquale, Emilio Gutiérrez Caba, María Luisa Ponte... 86' (1976)

- *El crimen de Cuenca* : Daniel Dicenta, José Manuel Cervino, Amparo Soler Leal, Héctor Alterio, Fernando Rey... 88' Film de 1979, autorisé en 1981.

- *Gary Cooper que estás en los cielos* : Mercedes Sampietro, Jon Finch, Carmen Maura, Víctor Valverde, Agustín González... 98' (1980)

- *Hablamos esta noche* : Víctor Valverde, Daniel Dicenta, Amparo Muñoz, Mercedes Sampietro, Alfredo Mayo... 98' (1982)

- *Werther*, libre interprétation des personnages de GOETHE : Eusebio Poncela, Mercedes Sampietro, Feodor Atkine, Emilio Gutiérrez Caba, Victoria Peña, Mayrata O'Wisiedo... 105' (1986)

- *Beltenebros*, d'après le roman d'Antonio Muñoz Molina : Terence Stamp, Patsy Kensit, José Luis Gómez, Geraldine James, Simón Andreu... 115' (1991)

- *El pájaro de la felicidad* : Mercedes Sampietro, José Sacristán, Aitana Sánchez-Gijón, Carlos Hipólito, Daniel Dicenta, Asunción Balaguer... 122' (1993)

- *El perro del hortelano*, adaptation de la pièce de LOPE DE VEGA : Carmelo Gómez, Emma Suárez, Ana Duato... (en cours)