

**MÉDIA ET
REPRÉSENTATION
DANS LE MONDE
HISPANIQUE
AU XX^e SIÈCLE**



CINEMA ET ECRITURE : FRAGMENTATION ET MYTHES DANS L'ŒUVRE DE GUILLERMO CABRERA INFANTE

Maria Grazia SPIGA-BANNURA
Université d'Amiens
(France)

Depuis l'essor du Nouveau Roman, de nombreux auteurs s'emploient à assimiler les modalités de leur production narrative à celles du Septième Art. De même, bien peu de théoriciens évitent d'identifier ouvrages romanesques et œuvres filmiques. Si des correspondances peuvent être signalées entre ces expressions, il est impossible de ne point les différencier. Les livres de Guillermo Cabrera Infante absorbent des éléments cinématographiques pour mieux les utiliser, leur accordant ainsi un statut littéraire. Tout en étant incapables de résister à la fascination qu'exerce l'univers de la filmographie, les récits refusent de s'y perdre. Cabrera Infante fut critique de cinéma et c'est ce métier qui le poussa vers l'écriture. Aussi construit-il ses textes sur des personnages qui se réfèrent à un code de données filmiques. Celles-ci mettent en valeur des phénomènes de duplication, confrontant les protagonistes à leur fragmentation, provoquant une rupture avec une réalité extérieure grâce à une mise en abyme. Ancrées dans la fiction, elles fondent un espace où désir et érotisme règnent, où la quête de l'éternité s'articule sur les mythes.

Les ouvrages de Guillermo Cabrera Infante se présentent comme des structures linguistiques et non pas comme différentes séries de photogrammes. Le parcours même de l'auteur souligne la primauté du langage écrit ; la problématique de l'imitation des techniques cinématographiques ne se trouve pas au centre de fonctionnement de ses narrations. Les analyses de films de Cabrera Infante constituent, en quelque sorte, une initiation au discours romanesque. Entre 1954 et 1959, il les publia dans l'hebdomadaire cubain *Carteles* sous le pseudonyme de Caín. Puis, de 1959 à 1960, il fut le responsable de la rubrique cinéma au journal *Revolución* dont il contribua à créer le supplément littéraire *Lunes de Revolución*. En 1961, avec la parution de son premier livre *Así en la paz como en la guerra*¹, il cessa de produire des critiques cinématographiques. Il les rassembla dans *Un oficio del siglo XX*², en 1963, alors qu'il s'en éloignait. Celles-ci entrent dans la fiction grâce à l'ajout d'un prologue, d'un intermède et d'un épilogue où Caín apparaît comme une entité irréelle, légendaire.

¹ *Así en la paz como en la guerra*, Barcelona, Seix Barral, 1971 (1ère édition: 1961)

² *Un oficio del siglo XX*, Barcelona, Seix Barral, 1973 (1ère édition: 1963)

Après les publications de *Tres tristes tigres*¹ en 1967 et de *Vista del amanecer en el trópico*² en 1974, un nouveau retour à l'ancienne profession de l'écrivain est effectué à travers *Arcadia todas las noches*³. Paraissant en 1978, celui-ci se construit sur la réunion de cinq conférences qui furent prononcées en 1962, à la Cinémathèque de La Havane. Les différents textes mettent en lumière les œuvres de metteurs en scène tels que Orson Welles, Hitchcock, Hawks, John Huston et Vincente Minelli. Ces dernières ont été interprétées comme des tentatives de s'approprier des mythes littéraires alors que le narrateur y multiplie les parenthèses, les citations livresques, les références à Caïn. Les filmographies de ces importants cinéastes sont examinées à travers des éléments romanesques pour mieux souligner la complicité qu'elles recherchent avec l'écriture.

Aussi les critiques cinématographiques ont-elles une double fonction : elles renvoient à la représentation esthétique de la retranscription et elles permettent à la fois de traduire la "réalité". Elles se rapportent à un monde fictif tout en donnant une vision négative d'un état de fait. Cabrera Infante utilise la proximité entre cinéma et réel pour juger ce dernier. Ainsi, les analyses filmiques se transforment-elles en moyen de dénonciation. Dans *Un oficio del siglo XX*, il est souligné que la critique de cinéma ne peut exister que comme un être imaginaire dans une société où le cinématographe n'est point reconnu en tant qu'expression artistique indépendante du pouvoir en place. *Arcadia todas las noches* insiste sur ce rejet et, pour mieux le condamner, choisit comme objets de célébration des cinéastes anglo-saxons. Cette sélection est en elle-même une provocation à une période de l'histoire de Cuba où tout ce qui touchait de près ou de loin les États-Unis était honni, proscrit.

Le texte clôturant cet ouvrage glorifie les productions filmiques car elles créent un territoire idéal laissant place à l'espoir grâce à la puissance de l'imaginaire. Elles supplantent les mécanismes politiques et annoncent la fin d'un monde qui s'éloigne du cinéma. Ainsi, ce dernier devient-il subversif, détournant censure et interdits, menaçant les valeurs établies. Il évoque en fait la force déstabilisatrice de l'art, de la fiction.

Les critiques cinématographiques impliquent une remise en cause de l'ordre des choses. Dans l'œuvre de Cabrera Infante, les données filmiques imposent une distance entre les récits qui les intègrent, et le monde extérieur à ceux-ci. Les protagonistes des textes s'emparent de composantes tirées du Septième Art et les diffusent au sein des systèmes narratifs en les transformant en leur code référentiel. Ils ne renvoient donc pas à des éléments produisant "l'effet du réel" mais, au contraire, à ceux qui s'en écartent. Ils préfèrent l'illusion cinématographique qui renforce l'éloignement séparant l'écriture de la "réalité"

Les personnages des récits de Cabrera Infante n'ont cessé d'imiter les héros du grand écran qui, par là-même, deviennent des modèles. Ils sont d'autant plus exemplaires que la reproduction de leurs comportements enlève de la complexité aux situations qu'affrontent les instances narratives. Ces dernières s'identifient et se projettent dans des acteurs jouant dans des films qui proviennent, en général,

1 *Tres tristes tigres*. Barcelona, Seix Barral, 1970 (1ère édition: 1967)

2 *Vista del amanecer en el trópico*. Barcelona, Seix Barral, 1974

3 *Arcadia todas las noches*. Barcelona, Seix Barral, 1978

d'Amérique du Nord. Ainsi en est-il de Cué qui, à la page 149 de *Tres tristes tigres*, préfère adopter une réaction propre à une entité fictive incarnée par un comédien renommé. Cué, narrateur-protagoniste imaginaire, se rapporte à un personnage tout aussi irréel que lui.

He visto demasiadas películas de la Metro para no haber cometido el error de no querer ser un cubano típico, sino Andy Hardy que encuentra a Ester Williams y me volví y salí al balcón.

Du romanesque au cinématographe, d'un cliché à l'autre : la conduite vraisemblable est récusée au profit d'une représentation désirée. La référence au réel est abandonnée et remplacée par une nouvelle véracité offerte par les données filmiques. De même, le narrateur de *La Habana para un infante difunto*¹ renvoie constamment à des caractéristiques dominantes, à des archétypes. Tout comme Cué et les autres instances d'énonciation, il les fait siens pour mieux séduire les entités féminines. L'ironie contenue dans ces références marque une distance avec eux-mêmes. La confusion qu'ils entretiennent avec des personnages de cinéma tente de leur attribuer la perfection et le succès propres à ces derniers. En s'effaçant derrière des attitudes exemplaires, ils acquièrent une dimension idéale, une identité stéréotypée.

Les protagonistes des récits de Cabrera Infante créent un système de comparaison multiples qu'ils étendent à toutes les instances. Ainsi, Irene dans *Tres tristes tigres* est-elle assimilée à Marilyn Monroe, à la page 62, et Dulce est-elle confondue à Marlene Dietrich dans *La Habana para un infante difunto*, à la page 429. Ces deux exemples montrent le besoin d'identifier les personnages à des symboles de la sensualité et de la beauté. Il est impossible de citer tous les extraits où des analogies, des rapprochements entre comédiens et entités narratives sont indiqués. Sans doute faut-il voir dans ce réseau dense de reflets la recherche d'une identité harmonieuse.

Les discours des narrateurs s'articulent sur une prolifération de renvois aux œuvres du Septième Art. Acteurs, titres de films, séquences s'accumulent dans la textualité. Ils fondent la mémoire-même des protagonistes. Les souvenirs filmiques s'emparent de leurs réflexions ; tel est le cas de Silvestre à la page 336 de *Tres tristes tigres*.

... porque me olvidé de... Cué para recordar al Conde Dracula, al inolvidable Bela Lugosi... y vi a la bella y fatídica Carol Borland en La marca del vampiro junto al viejo Bela...

De même, le narrateur de *La Habana para un infante difunto* structure ses remémorations sur des citations cinématographiques, à la page 214 par exemple.

... como muchas mujeres asesinas - la bella Barbara Stanwick en Double Identity, la luminosa Lana Turner de El Cartero LLama dos Veces - de la pantalla había ejecutado su acción con toda frialdad, deliberada y alevosa...

La quête de la vérité et de la signification des personnages s'organise sur un système de miroitements : ils se contemplent dans l'espace paradigmatique des données filmiques. Celles-ci révèlent les divisions ontologiques des instances narratives alors que ces dernières tentent d'établir leur unité sur le code cinématographique. Les phénomènes de projection provoquent une distanciation : ils tendent des miroirs

¹ *La Habana para un infante difunto*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

offrant des images archétypiques qui sont en fait des masques. Les reflets proposés déclenchent inversion et ambigüité. Ainsi Silvestre l'affirme-t-il, à la page 308 de *Tres tristes tigres* en utilisant l'idée d'ambivalence sexuelle.

En cada actor hay escondida una actriz.

Les éléments du Septième Art impliquent le renversement, l'effet contraire, l'antagonisme. Ils imposent la déformation et la duplicité en créant l'illusion d'un rapprochement des stéréotypes ; Silvestre, à la page 142 de *Tres tristes tigres*, acquiert une apparence trompeuse grâce au cinéma. Il se dédouble en son entité contraire en s'attribuant la beauté physique qu'il ne peut avoir.

Un contraste entre parcours romanesque et références cinématographiques est instauré à travers les protagonistes. Les faux-semblants de l'univers des films supplantent ceux de la littérature: fiction dans la fiction, ils constituent un espace où les désirs se réalisent. Le narrateur de *La Habana para un infante difunto* précise cette discordance à la page 223: pour lui, le cinéma remplace la vie.

...lo que transcurría en la pantalla era para mi la vida.

Au sein des récits, l'artifice filmique se pose en "réalité". Aussi, la fragmentation s'étend-t-elle au discours narratif, engendrant une mise en abyme. Les textes de Cabrera Infante jouent sur une série d'effets de miroirs qui ne font qu'accroître l'impossibilité de se rapprocher du réel, de définir l'unicité des personnages.

Les instances narratives fondent un code référentiel pour mieux se confondre à des procédés particuliers à la prise de vue. Par exemple, Silvestre se transforme en caméra à la page 320 de *Tres tristes tigres*.

- Ahora regresa lentamente. Acércate despacio. Lo hizo y cerré un ojo. Vi como los canales, las radas y el mar paralelo pasaban lentamente... y era como el cine.

L'œil du narrateur est assimilé à un objectif qui tente de reproduire un ralenti. Cette deshumanisation indique toute l'importance du modèle filmique pour les personnages. De plus, elle instaure de nouveaux phénomènes de reflets par l'union mécanique de représentation, à un enregistreur d'images. L'utilisation de la reproduction atteint le langage : les données du Septième Art forment aussi un code méta-linguistique. Elles se constituent comme un idiome particulier aux textes de Cabrera Infante. Une terminologie technique s'impose parfois sur le vocabulaire, l'enrichissant et le remettant en cause. Comme le rapporte Codac à la page 165 de *Tres tristes tigres*, Silvestre utilise les modalités et la langue cinématographiques comme un moyen de confondre son existence romanesque à la représentation séquentielle.

... un día me hizo un marco con las manos, siendo él entonces el fotógrafo, y me dijo, no te muevas que te me vas del cuadro y otra vez llegué a su casa, que estaba oscura, con las puertas del balcon cerradas... y yo abrí el balcón y me dijo, ¡ Me echaste veinte mil full-candles en la cara !, en otra ocasión estábamos hablando Cué, él y yo y él hablaba de jazz y entonces Cué dijo una pedantería sobre los orígenes en Nueva Orleans y Silvestre le dijo, No vengas a meter en conversacion ese flash-back...

Il est intéressant de noter que ces mêmes termes sont aussi employés par Cain dans *Un oficio del siglo XX*, page 20 ; ce dernier y ajoute "sinopsis" et "secuencia". Ainsi les protagonistes ont-ils l'illusion d'appartenir à une œuvre filmée. En fait,

FRAGMENTATION ET MYTHES DANS L'ŒUVRE DE G. CABRERA INFANTE

Silvestre ne fait que répéter la tentation de Caïn de rendre possible une symbiose entre cinéma et instances littéraires. En établissant un passage entre les deux livres, cette répétition met l'accent sur l'aspect archétypique des références : l'univers cinématographique se réduit, en fait, à quelques poncifs à l'intérieur du discours des protagonistes. Les lieux communs filmiques représentent la totalité des productions du Septième Art. Cette métonymie fonctionne elle aussi comme un miroir déformant dans la surface de renvoi qu'est la textualité.

La multiplication de reflets étend les ruptures à la structure-même des récits. Entraînant une mise en abyme, elle rend absurde toute tentative de reproduire la "réalité" et privilégie l'artifice, la distance. Ainsi, les données tirées du cinéma impulsent-elles les jeux du langage ; elles provoquent, par exemple, des néologismes dans *Tres tristes tigres* à la page 165.

... y ahora tengo que explicar que Ingrid es Ingrid Bérghamo, que no se llama así sino que le dimos ese apodo porque así es como se pronuncia el nombre de Ingrid Bergman...

S'appuyant sur le ludisme et l'humour dans cet extrait, la référence à une célèbre actrice désigne la fracturation ontologique de l'entité. Son nom d'emprunt, un sobriquet construit sur une prononciation altérée - encore un reflet déformant -, rend compte à la fois de la fascination pour le cinématographe et de l'impossible unicité de l'être. Le monde fermé de l'île de Cuba se réfléchit dans une surface symbolique délimitée, celle des films. Cependant, cette dernière opère une ouverture sur le rêve. Elle permet de traverser le miroir en dédaignant la mort par le désir ; elle devient mythique.

Le cinéma s'érige en méta-espace vital et influe sur le parcours romanesque des personnages. Dans *Así en la paz como en la guerra*, le conte "Las puertas se abren a las tres" met en présence le couple de personnages entre deux lieux, entre deux rituels celui de la maison du cadavre que l'on veille avant l'enterrement, et celui d'une salle de projection où se produit la rencontre amoureuse. Mort, vie : la topologie reproduit une division primordiale où le cinématographe, associé à la séduction, devient l'emblème de l'existence. *La Habana para un infante difunto* reprend cette représentation, de même que le récit de Silvestre dans la section "Los Debutantes" de *Tres tristes tigres* qui a pour élément central le cinéma de quartier, place close et essentielle qui attire les protagonistes. Rien ne peut arrêter leur périple vers cet endroit magique, pas même la violence brutale qu'ils croisent sur leur chemin sous la forme d'un assassinat. Une opposition surgit entre le monde extérieur qui est lié à la rupture fatale, et le monde intérieur qui offre la continuité.

Les salles de cinéma occupent toute l'étendue urbaine. Leur multiplication souligne l'importance qui leur est accordée dans les récits. Elles créent une superficie qui, bien que fractionnée, constitue une spécialisation parallèle. Par la répétition des références, elles prennent une dimension obsessionnelle comme par exemple dans *La Habana para un infante difunto* à la page 30.

... fui al cine San Francisco... Podía haber sido mejor el cine Los Angeles, que no estaba tan lejos, o todavía mejor el Hollywood, al que nunca fui.

Ces méta-espaces développent, chez le narrateur-protagoniste, la mémoire topographique concernant la capitale cubaine. Ils permettent de tisser un réseau où il

est possible de fuir le "réel", la lumière du jour, pour mieux se réfugier dans l'obscurité. Le "noir", la nuit règnent dans ce lieux qui s'éloignent ainsi des limites et de la complexité de l'univers référentiel. L'état du spectateur a été assimilé par des nombreux théoriciens à celui du rêveur car c'est à travers les films que les désirs peuvent être accomplis.

L'obscurité inscrit les instances narratives dans le domaine onirique. Protectrices, les salles de cinéma symbolisent aussi les origines en devenant le prolongement du ventre maternel : telle est l'image qui se précise dans *La Habana para un infante difunto* à la page 212.

...volví al cine con mi madre, su genio controlado por mi ingenio, esta amante del cine que me llevó al teatro del pueblo a los veintinueve días de nacido, creándome un cordón umbilical con el cine, casi naciendo yo con una pantalla de plata en la boca...

L'espace cinématographique se transforme en nouvel utérus qui accueille après la naissance et nourrit le narrateur. L'entité de la mère s'érige en son initiatrice et en sa complice : elle lui transmet le penchant pour les œuvres filmiques. La salle obscure devient la superficie où l'œdipe peut être symboliquement vécu : en effet, il permet au protagoniste de s'approprier de la mère par l'intimité que procure la nuit créatrice du cinéma. Les conflits y sont abolis pour privilégier l'union, l'harmonie.

Ce rapprochement provoque aussi un éloignement car les lieux cinématographiques amènent le "je" du récit à se tourner vers les personnages de jeunes filles. L'érotisme succède à la relation maternelle : le passage d'une salle à l'autre désigne la quête du plaisir des sens. Les cinémas apparaissent comme des espaces de révélations et d'initiation comme l'affirme le narrateur de *La Habana para un infante difunto*, à la page 189.

... no me impidió seguir yendo al cine, a buscar a mi amor, a la muchacha posible que yo sabía que me esperaba en la oscuridad para compartir otras delicias que fueran algo más o algo menos que las que veían en la pantalla.

Ainsi, forment-ils un territoire de la stratégie amoureuse, des tactiques imposées par le désir. Cette topologie est dominée par la recherche de la disponibilité des corps.

Si les salles de cinéma constituent des méta-espaces où règnent la sensualité et la liberté, elles permettent également d'accéder à un domaine mythique. Le Septième Art reprend, entretient et produit lui-même des légendes auxquelles les personnages des textes de Cabrera Infante se réfèrent pour mieux acquérir une dimension idéale. Le cinématographe est confondu à une révélation mystique : la lumière venant de la cabine de projection est assimilée à celle céleste, divine. Aussi, l'obscurité filmique rappelle-t-elle la nuit des origines universelles. Lieux sacrés, les cinémas deviennent des temples voués à un culte magique répétant les rites de création à chaque séance. Accéder à l'espace théologique du cinématographe c'est participer à l'eucharistie. Le film supplante la déité exigeant communion et dévotion pour mieux préparer la voie menant au ciel. Les acteurs étant des étoiles, ils jouent le rôle de médiateurs dans cette entreprise.

Les noms que portent les cinémas renvoient à une thématique religieuse. Ainsi en est-il de "Los Angeles", "San Francisco" et "Hollywood", par exemple, que nous avons vus dans la citation de la page 30 de *La Habana para un infante difunto*. De

même, dans le récit de Silvestre dans *Tres tristes tigres*, la salle de projection où les personnages arrivent après un véritable pèlerinage se nomme "Arcadia", à la page 39 : la première rangée de fauteuils y est appelée "Paraiso". Le cinéma devient la terre promise, l'Eden retrouvé, le paradis initial.

Le cinéma enferme sa propre liturgie où les productions filmiques prennent la dimension de divinités païennes. A travers Caïn qui se présente comme une entité christique, *Un oficio del siglo XX* restitue des *Evangiles* qui se substituent à ceux du *Nouveau Testament*, aux pages 243 et 244. Ceux-ci se nourri sent de li tes de films; celle concernant les œuvres les plus importantes en compte douze, nombre biblique s'il en faut. *Evangiles dévoyés*, *Christ frappé de malédiction*, les mythes sont détournés pour mieux établir de nouveaux. Le cinématographe permet de supplanter Dieu, de rejeter le pouvoir autoritaire.

Grâce aux séances permanentes, le cinéma symbolise la pérennité : les films qui se répètent en revenant à leur point de départ figurent la circularité. Ils remettent en cause l'irréversibilité temporelle et s'érigent en mouvement perpétuel, tentant la spaciali ation de la durée. Ainsi, le dernier chapitre de *La Habana para un infante difunto* a-t-il pour titre: "Epílogo. Función continua". Le protagoniste-narrateur y confronte une déesse-mère géante et dévoreuse alors qu'il se trouve dans une salle de cinéma. Il expérimente le retour à la création primitive en disparaissant dans la matrice de celle-ci. Il naît à nouveau, voué au culte du cinématographe qui constitue un ordre cyclique contre le chaos du monde référentiel.

Dans les ouvrages de Cabrera Infante, les donnée filmiques ont pour fonction narrative d'ancrer définitivement les récits dan l'imaginaire. Si elles ne sont point les seules à y former une intertextualité, elles ne sont pas moins essentielles à la remise en cause de la production du réel. Elles imposent une distanciation en contestant l'écriture de l'intérieur; en devenant à la fois un code et un méta-langage, elles impliquent la multiplication des dédoublements et des effets de miroirs. Aussi, ne peuvent-elles qu'engendrer l'illusion de l'unicité de l'identité pour les personnages. La recherche de la définition ontologique et transcendente à travers la sensualité et les mythes cinématographiques se construit sur des faux-semblants. Les références aux archétypes du cinématographe imposent une mise en abyme en désignant des duplications. Cependant, elles tentent d'intégrer l'infini dans les textes de Guillermo Cabrera Infante en se proposant comme un nouveau paradi , un nouvel âge d'or. Elles supplantent les croyances religieuses ou politiques en constituant un idéal où rêves et désirs deviennent aussi ceux des lecteurs.