

**L' ICONOCLASME POETIQUE : MODALITES
DE DECONSTRUCTION ET DE RECONSTRUCTION
D'UN TEXTE CULTUREL ET FILMIQUE**

**ICONOCLASM POETICS: DECONSTRUCTION
AND RECONSTRUCTION OF CULTURAL
AND CINEMATIC TEXT TERMS**

Marion POIRSON-DECHONNE
Université Montpellier III, France
marion.poirson@gmail.com

Mots clés : Texte culturel, modélisation, déconstruction, transfert, iconoclisme, Alexandre Jodorowsky, Raoul Ruiz, filme

Resume : Raoul Ruiz et Alexandre Jodorowski ont questionné le texte culturel de la colonisation de l'Amérique. Le premier, dans *La Vocation suspendue*, par la déconstruction d'une partie du discours théologique qui a tendu à légitimer la *conquista* et ses conséquences; le second, dans *La montagne sacrée* par une mise en abyme modélisante, qui oppose, dans un combat sanglant, des crapauds représentant les conquistadores, et des caméléons les Indiens. Dans ces deux films, la signification politique du récit s'accompagne d'une déconstruction de celui-ci, associée à une forme particulière d'iconoclisme, qui constitue une remise en question du texte culturel initial et de sa figuration en images. Ces réalisateurs revisitent un second

texte culturel, celui de la vie comme songe et du *theatrum mundi*, qui met en doute la réalité et l'image. Enfin, ce travail de sape effectué permet un transfert du sacré à l'art ; le chamanisme ruizien et le syncrétisme jodorowskien se substituant à l'imagerie religieuse chrétienne.

Key words: Cultural text, modelisation, demolition, transfer, iconoclasm, Alejandro Jodorowsky, Raoul Ruiz, cinema

Abstract: Raoul Ruiz and Alexandre Jodorowski have questioned the cultural text of the colonization of America in their films. The first one, in *The Suspended Vocation*, by the demolition of a theological part of speech which tended to legitimize the *conquista* and its consequences; the second, in *The Holy Mountain*, by a shaping *mise en abyme*, who brings into conflict, as a bloody fight, toads representing conquistadores, and chameleons represented the Indians. In these two movies, the political meaning of the narrative comes along with a demolition of this one, associated with a particular form of iconoclasm, which constitutes a questioning of the initial cultural text and its representation in images. These directors at the same time revisit a second cultural text, that of the life as a dream and of the *theatrum mundi*, which also questions the reality of the image. Finally, this destruction allows a transfer of the sacred to the art; the ruizian shamanism and the jodorowskian syncretism tending to be substituted for the Christian religious imaging.

Palabras clave: Texto cultural, modelización, derribo, transferencia, iconoclasta, Alejandro Jodorowsky, Raoul Ruiz, cine

Resumen: Raoul Ruiz y Alejandro Jodorowski interrogaron el texto cultural de la colonización de América. El primero, en *La vocación suspendida*, por el derribo de una parte del discurso teológico que tendió a legitimar la conquista y sus consecuencias; el segundo, en *La montaña sagrada*, por una *mise en abyme* modelizante, que opone, en un combate sangriento, sapos, que representan a los conquistadores, y camaleones a los indios. En estas dos películas, el significado político del recitado se acompaña de un derribo de este, asociado con una forma particular de iconoclasia, que constituye un cuestionamiento del texto cultural inicial y de su figuración en imágenes. Estos realizadores vuelven a visitar un segundo texto cultural, el de la vida como el sueño y del *theatrum mundi*, que pone en duda la realidad y la imagen. Por fin, el trabajo de zapa efectuado permite una transferencia de lo sagrado al arte; el chamanismo ruiziano y el sincretismo jodorowskiano se sustituyen a las imágenes religiosas cristianas.

1. INTRODUCTION

L'art est un domaine qui permet de construire et déconstruire perpétuellement des textes culturels. Le cinéma et la culture d'Amérique latine sont marqués par ce jeu, qui a peut-être aussi à voir avec le cycle cosmique des morts et des renaissances dont parle Fernando Baéz (2008). Ainsi, le texte culturel de la représentation de la mort par le catholicisme occidental mêle le religieux et le funèbre : Christ portugais recouverts de peau humaine, représentation de vanités (avec leur signification de *Memento mori*, dans les églises et les couvents, fête mexicaine des morts). Ces éléments sont retravaillés par des danseuses comme Béatriz Navarro, qui axe sa recherche sur la colonne vertébrale, pilier du corps, point de départ du mouvement, et inverse la signification, en faisant des os l'image de la vie, et non de la mort. Ils le sont aussi par des cinéastes comme Patricio Guzman, dans *Nostalgie de la lumière*, en 2010, qui associe de manière poétique la quête des femmes, cherchant les ossements des disparus de la dictature dans le désert d'Atacama, au travail des chercheurs scrutant le cosmos à partir d'un télescope géant, car, dit le film, les os sont fait du même matériau que les étoiles ; ou dans *Le Bouton de nacre*, 2015, qui met en parallèle la colonisation meurtrière des Indiens à la déportation de prisonniers politiques sous Pinochet.

Comment le texte culturel de la *Conquista*, avec toute ces revendications d'un catholicisme triomphant, qui va de pair avec la reprise du territoire espagnol, le renvoi des Maures et des Morisques, et finalement la conquête de terres vierges, une expansion politique et économique sous des prétextes religieux, est relu, déconstruit et reconstruit par deux cinéastes, Jodorowsky, né au Mexique, et Raoul Ruiz, réalisateur chilien en exil, qui le croisent avec un autre, issu de l'art baroque, celui de la vie comme songe et du *theatrum mundi*, en s'attachant à dépasser l'idée mortifère de vanité ?

1.1. Deconstruction d'un texte culturel

1.1.1. *Le cirque des crapauds et des caméléons*

Dans *La montagne sacrée* (1973), Jodorowsky perturbe les repères habituels du spectateur en le confrontant à un récit en apparence non narratif, mais qui en fait essaim en une multitude de micro-histoires. L'une d'elles, particulièrement étrange, intervient au début du film. Celui-ci s'ouvre sur une scène muette, dans laquelle un personnage mystérieux, coiffé d'un immense chapeau et vêtu d'une sorte de dalmatique, dénude deux jeunes filles blondes, clones de Marilyn Monroe, et leur rase le crâne, suggérant l'entrée dans un ordre monastique, hypothèse que pourrait confirmer le titre. La montagne, dans l'imaginaire, par sa dimension verticale, et l'ascension qu'elle nécessite, a très souvent été associée aux itinéraires spirituels, si bien que l'adjectif sacré, qui lui est accolé, ferait presque figure de pléonasme. Cet aspect est renforcé dans la séquence par divers éléments visuels. La première partie, de caractère poétique, s'apparente à un collage, ou à un puzzle, à travers lequel le cinéaste dénonce les dérives du monde moderne (dictatures politiques, pouvoir de l'argent, obscénité, voyeurisme) et propose au déchiffrement du spectateur un certain nombre de symboles ésotériques, dont la signification s'éclaire partiellement dans la seconde partie du film. Un des symboles est d'ailleurs constitué par le crapaud, qui réapparaît dans l'épisode qui nous occupe, mais on peut aussi recenser l'œil, les cartes de tarots, le crocodile, motifs privilégiés par le réalisateur, qui manifestent une tendance au syncrétisme, dans une sorte de délire visuel et cosmique, illustré par un flux d'images psychédéliques.

D'emblée, le film nous confronte à un mélange de crudité, au sens propre du terme (*cruur* désigne en latin le sang qui coule) mais aussi à celui, dérivé, d'obscénité, comme ces plans de la crucifixion

d'un homme, relayés par une procession de chiens écorchés, et crucifiés, devant lesquels la foule s'agenouille. L'imagerie, grouillement d'insectes, amputation de membres, climat onirique, doit aussi beaucoup à Buñuel et Dali. La répétition délirante de certains motifs s'accompagne d'une critique politique virulente. La séquence d'exécution, le voyeurisme photographique des touristes, l'association d'Eros et de Thanatos rappellent la violence des dictatures latino-américaines, en lien avec les Etats Unis, le règne de l'arbitraire et l'aspiration à la liberté. Un des plans montre des oiseaux sortant d'une blessure par balles, sur le corps d'un étudiant abattu par une répression policière. Ces images sont mises en relation avec le viol d'une touriste.

C'est juste après que se situe la séquence du *Cirque des crapauds et des caméléons*. La caméra assume une fonction descriptive. Un premier panoramique, vertical, s'attarde sur le chapiteau. Le nom du cirque est proclamé et se lit sur des panneaux ou des affiches. Un travelling latéral montre le plateau où se joue le spectacle ; à la vision d'ensemble succèdent des plans fragmentaires des caméléons, costumés en Mayas. Une rupture intervient : au son des flûtes succède une musique guerrière, tandis que glissent des cubes en métal gris, dont la masse compacte est surmontée d'une voile frappée d'une croix rouge, en conformité avec la représentation iconique des caravelles de Colomb. Revêtus de tuniques frappées elles aussi de l'emblème de la croix, ou de cuculles en bure brune, les crapauds investissent l'espace dévolu aux caméléons, reconnaissable à ses maquettes de pyramides mayas. En totale déconnexion avec l'époque représentée, jaillissent des chants nazis. Dans la confusion, la poussière et la mêlée, les animaux combattent, ou du moins, c'est ce que suggère le montage. Le sang ruisselle des pyramides, devenant de plus en plus sombre et visqueux, pour manifester l'étendue du carnage.

Jodorowsky filme des animaux vivants en créant une sorte de *happening*, censé rejouer la *conquista*, la colonisation du Nouveau Monde par les Espagnols. Le *Cirque des crapauds et des caméléons* utilise comme acteurs les animaux éponymes, qui paraissent s'entretenir sous le regard de la caméra, grâce à un montage efficace. Cet épisode constitue la relecture fantasmée d'un texte culturel célèbre, cristallisant dans un raccourci saisissant l'arrivée des caravelles de Colomb et le massacre des Indiens. La présentation des autochtones est mise en scène d'une manière positive. Le sang qui ruisselle à la fin de l'épisode ne renvoie pas aux sacrifices humains des Mayas, dont le sang était destiné à nourrir les dieux, mais à la violence perpétrée par les Espagnols. Il s'agit donc d'une relecture par rapport aux textes officiels justifiant la conquête, perceptible à travers l'inversion des valeurs, le positif se trouvant cette fois du côté des Indiens, et le négatif de celui des conquistadors. Ainsi, les Indiens, représentés par les caméléons (animaux exotiques) s'opposent aux crapauds censés figurer les Espagnols, et pourvus, dans la symbolique occidentale, de connotations repoussantes. Du côté des Indiens, douceur (représentée par une musique de flûte), sensibilité artistique (représentée par la richesse décorative des plumes et des perles qui ornent leurs coiffes et leurs tuniques), paix. Du côté des Espagnols : violence, austérité et guerre. La séquence décline de façon implacable ces antinomies.

L'opposition apparaît marquée par des signes sonores et visuels, qui traduisent de façon métonymique un conflit historique qui perdure encore de nos jours, et trouvait des échos au moment du tournage du film. Ce cirque miniature emblématise un des sujets du film, qu'il met en abyme, car la mise en abyme passe par des effets de réduction et de spéularité.

La séquence qui suit revient au motif de la crucifixion. Le faux Christ se trouve dans une sorte d'entrepôt avec le panneau « Christs à vendre », en compagnie d'hommes déguisés en soldats romains, qui

s'empiffrent, et d'un travesti costumé en Vierge Marie, aux énormes seins. Cet assortiment d'humanité hétéroclite constitue une scène tant iconoclaste, car elle parodie l'imagerie religieuse codifiée, que carnavalesque, par ses symboles sexuels et son aspect de beuverie et de ripaille, dans la droite ligne des analyses de Mikhaïl Bakhtine. La scène suivante nous fait assister à la fabrication d'une effigie en plâtre. Le faux Christ, qui s'était écroulé ivre mort, se réveille au milieu d'une série de statues. La banalisation et la réduplication de l'image du Christ la privent de toute valeur, mais le caractère marchand est repris dans la séquence suivante, avec des prostituées tapinant devant une église. L'association entre sacré et marchandise relaie le motif de la *conquista*. La découverte de l'Amérique, la mission colonisatrice du continent ont masqué, sous la ferveur religieuse, un intérêt économique puissant : celui de l'or des Amériques, alors qu'à la fin du Moyen Age, les mines d'or et d'argent du vieux continent étant épuisées, peu de monnaie était en circulation. L'Espagne s'est enrichie, puis appauvrie, en épuisant ses colonies, et en menant une implacable politique d'évangélisation, destinée à asservir les Indiens, qu'on faisait travailler dans les mines, puis les Noirs de la traite.

Après cette partie de critique muette, à la narration décousue, qui met l'accent sur des images et des sons extrêmement violents, le film nous donne d'assister à un itinéraire spirituel, auquel est invité le jeune voleur à l'aspect christique, et une série de puissants de ce monde, dont chacun est associé à une des 7 planètes, et qui déclinent, l'un après l'autre, leur identité. Ils sont invités à faire l'ascension de la montagne sacrée, pour détrôner les immortels qui s'y trouvent, et accéder à leur tour à l'immortalité, par un alchimiste, joué par Jodorowsky, qui habite au sommet d'une tour (le décor de l'intérieur, peuplé de symboles ésotériques) est celui qui ouvrait le film, et l'alchimiste le personnage mystérieux, qui dévoile son visage.

La présentation de chaque personnage donne lieu à une vision extrêmement critique de la société, fustigeant la vente d'armes, le pouvoir de l'argent, les jeux guerriers qui conditionnent les enfants. Une séquence, elle aussi fondée sur la métaphore du cirque, vient renforcer la signification du combat des crapauds et des caméléons. Le personnage qui joue le rôle est une femme. Vêtue de paillettes, elle ouvre son récit par une parade à dos d'éléphant, avant d'endosser une tenue de femme d'affaires et d'inviter à visiter son usine de jouets, présentée en quelques images glaçantes. Ceux-ci sont destinés au conditionnement des enfants, auxquels on désigne des cibles potentielles, le Pérou, par exemple. On les invite à essayer leurs fusils, qui crachent des projectiles, sur l'effigie d'un Péruvien : en fait, au type indien marqué, aux caractéristiques ethniques, peau foncée, pommettes saillantes, yeux noirs, très évidentes, de manière à les préparer à une réalité hypothétique de guerre. Un peu comme le chien du film *Dressé pour tuer* (les Noirs, en l'occurrence) les enfants seraient formés à massacrer les Indiens dès leur plus jeune âge. La métaphore du cirque relaie les deux séquences, celle qui rejoue l'histoire (comme ces fêtes au Mexique et au Guatemala qui commémorent la *conquista*, et je me souviens d'avoir été très surprise de voir un homme de type indien ôter son masque d'Espagnol blond et rose en papier mâché). Par le biais du cirque, un terme qui peut être pourvu de connotations négatives, Jodorowsky fait un lien entre passé et présent, en présentifiant le passé, pour montrer qu'il n'est pas révolu. Il fustige en termes glaçants le pouvoir, la colonisation, la vente d'armes et l'oppression des populations indigènes.

Raoul Ruiz, d'une autre manière, déconstruit le préconstruit culturel, l'héritage théologique de la *conquista* en mettant l'accent sur un supposé message religieux, jeu d'hybridations improbables et d'anachronismes dont le spectateur attentif comprend vite l'imposure. Tous deux partent d'images ancrées dans la mémoire collective

pour les dynamiter, et proposer des significations nouvelles. Le donné social historique, malmené par l'imaginaire des réalisateurs, se trouve redistribué dans des textes qui en proposent une lecture ironique et décapante.

1.2. La Vocation suspendue ou l'iconoclasme ruizien

Dans *La vocation suspendue* (1978), Raoul Ruiz a établi le contexte, celui de querelles religieuses qui se sont déroulées au Chili, (entre les Jésuites et les partisans de la Vierge d'une part, entre la question du matriarcat de l'Eglise et celle de sa hiérarchie de l'autre). Le cinéaste les a conçues comme une métaphore de toutes les formes d'institution, qu'il s'agisse d'une église ou d'un parti politique. En effet, loin d'affaiblir l'institution, ces querelles servent, paradoxalement, à la renforcer. Une citation, que Ruiz prétend empruntée à la fois à Saint Augustin et Staline (le choix même de figures tutélaires aussi antithétiques apparaît comme un indice, et un trait d'humour, signalant au spectateur qu'il ne doit rien prendre au sérieux, car la déconstruction chez Ruiz prend la figure de l'ironie) et qu'il détourne librement, indique les enjeux du film. Pour survivre, une institution doit se muer en citadelle assiégée. C'est donc la métaphore de la guerre qui parcourt *La Vocation suspendue*, avec ses différentes zones (libre, occupée) ses espions, ses agents doubles, ses complots, ses trahisons, son langage codé et la nécessité de la clandestinité. Les partis adverses s'épient, s'affrontent, les personnages agitent un mouchoir blanc en guise de signal ou pratiquent l'intoxication. En même temps, les renversements d'alliance, les soupçons, font penser aux romans d'espionnage de John le Carré, ou de Percy Kemp, qui reposent sur l'ambiguïté, et dans lesquels l'identité des uns et des autres n'est jamais clairement définie, chacun pouvant à tout instant basculer.

Dans cette guerre où il est question de la grâce, et où l'une des religieuses se nomme mère Angélique (ce qui nous renvoie peut-être à des connotations jansénistes, jouant sur un second niveau de signification, très éloigné du Chili), mais où un nom donné à la Vierge rappelle d'abord le texte de Léon Bloy, *Celle qui pleure*, qui commentait l'apparition de Notre Dame de la Salette. Le réalisateur multiplie les références et use de l'onomastique pour tisser son univers. Le parti auquel s'opposent les partisans de la Montagne est nommé le parti noir, un parti religieux dans le film. Or, il y a bien eu un *parti noir*, nommé ainsi par ses adversaires, dont l'existence historique est attestée, qui a opposé aux laïcs des religieux de diverses obédiences, alliés à des partisans de l'antisémitisme au moment de l'affaire Dreyfus. Quant au peintre Malagrida, son nom est peut-être inspiré par celui du missionnaire jésuite italien, Gabriele Malagrida, qui évangélisa le Brésil, et s'opposa au marquis de Pombal en réfutant les causes naturelles du tremblement de terre de Lisbonne, dans lequel il voyait une manifestation de la colère divine et une incitation au repentir. Le marquis de Pombal le dénonça par la suite à l'Inquisition. Malagrida fut garrotté et brûlé vif le 21 septembre 1761. Mais si l'on s'interroge sur les dates, on s'aperçoit qu'elles ne coïncident pas vraiment. Le *parti noir* a sévi en France à partir de 1897, les apparitions de la Salette remontent à 1846, et les conflits les plus marquants, qui concernent la reconnaissance de l'apparition, s'étalent entre 1850 et 1857. Le croisement entre le *parti noir* et « les partisans de la Montagne » paraît assez improbable, d'autant que leurs adversaires n'étaient pas exactement les mêmes. En outre, Raoul Ruiz ne recherche pas la véracité historique, puisqu'il transpose les conflits dans les années soixante, pour le film en noir et blanc, et soixante-dix pour celui en couleurs. Malagrida (le peintre) se trouve également mêlé à la guerre civile espagnole, dont il a rapporté, et utilisé, des images

jugées profanatoires. Et pourtant, l'amalgame fonctionne, une impression d'unité jaillit des matériaux théologiques hétérogènes, peut-être parce que ces disputes ne sont guère familières au spectateur, qui les appréhende d'un bloc. Ce mélange d'époques, qui confère son intemporalité au conflit, et cette hybridation thématique et stylistique, montrent qu'il faut chercher le sens caché de ce film, auquel l'ironie et la satire confèrent un sens particulier au film. Au tout début, un des religieux qui débat avec le père Jérôme, désigne à celui-ci « l'infâme qu'il faut écraser », reprenant de manière un peu étonnante une expression voltairienne. Lorsque Jérôme éparpille à tout vent les morceaux de la lettre, des moines surgissent dans le cloître et s'en emparent pour reconstituer le texte. Une musique religieuse s'élève. L'ironie est accentuée par la surimpression sur le plan d'une croix lumineuse, comme si un miracle venait de se produire. D'autres indices, infimes, se glissent au cœur des controverses théologiques. La densité du dialogue les fait oublier. Il est ainsi question de Notre Dame du Mariage Blanc, ou du père Euthanasien Persienne, dont le prénom ne figure sur aucun calendrier, mais signifie Bonne Mort. Le père Persienne est dépeint comme un athée. S'agit-il d'un pseudo-thaumaturge de l'Eglise, soucieux d'accélérer sa fin, à l'image du réalisateur qui sape les fondements du discours théologiques par des associations douteuses, des raccourcis historiques et un imaginaire subversif ?

Tout cela nous renvoie peut-être à l'idée que cette querelle théologique n'est sans doute pas à prendre au sérieux, et c'est peut-être pour cela que la compréhension s'avère difficile. Eclatement, déstabilisation du spectateur, mélange de continu et de discontinu, *La vocation suspendue* se veut d'accès opaque, tandis que le mystère de l'intrigue reproduit, ironiquement, le mystère religieux. Parfois, les sutures sont nettes, parfois le film les brouille. Le spectateur, pour sa part, doit opérer un véritable travail de reconstruction.

En même temps, l'entrelacement de la métaphysique et de l'esthétique resurgit au cœur du film. Ruiz, qui affectionne les jeux de miroir, insère dans son œuvre une fresque, que l'on retrouve à plusieurs reprises, et qui cristallise les divers questionnements. C'est par le regard de Jérôme que nous la découvrons, un regard en mouvement restitué par un travelling qui dévoile divers aspects de la peinture dont les enjeux demeurent mystérieux. La disparité de construction du film, qui vise néanmoins à l'unité, est emblématisée par la fresque qui met en abyme la singularité de la structure et cristallise l'essentiel de l'iconoclasme du réalisateur. Parallèlement, le film met en scène le thème de la profanation, qu'il s'agisse de celle des corps ou de celle des images, puisqu'il s'agit, semble-t-il, de la même chose, l'homme étant modelé à l'image de Dieu. Dans ce film, le motif de la profanation joue un rôle identique à celui que revêt, chez Buñuel, le blasphème, crime contre le nom, ou, chez Pasolini, la *bestemmia* : elle attend en effet à l'*Imago Dei*.

La première profanation concerne le tombeau d'une religieuse, ouvert pendant la guerre civile espagnole par des républicains, qui ont photographié à loisir le visage de la morte (dépourvu de tout signe de décomposition), jusqu'à ce que l'on apprenne qu'il s'agit d'un faux. Des images de ce visage ont circulé, au point que Jérôme le reconnaît dans la fresque peinte au couvent (et probablement exécuté par Malagrida). La deuxième profanation semble intervenir à la fin, et concerne cette fois l'hostie, après consécration de celle-ci. L'iconoclasme du réalisateur s'exprime dans cette querelle des images qui prend dans le film diverses formes, opposant ses partisans et ses détracteurs. Les enjeux se révèlent donc tant théologiques qu'esthétiques. Ce fonds de guerre des images, cette ironie constituent une partie de l'iconoclasme de Ruiz, qui s'exprime de manière encore plus prégnante dans l'épisode de l'évêque. Subtilement, Ruiz s'attache à détruire l'expression même de la foi chrétienne, le *Credo*. Il déplace

la récitation particulière de celui-ci, à l'extérieur de l'église, et inverse les positions du questionneur et du questionné. Pourquoi le *Credo*, et sous cette forme ? Le symbole de Nicée, venu se substituer au symbole des apôtres, constitue, au moment du concile éponyme, une mise au point du dogme où chaque détail compte. A la fin de la querelle des images, il s'agissait d'éviter toute tentation d'hérésie en pesant chaque mot employé, de réaffirmer les principes de la foi. L'image de l'officiant est sacralisée un bref instant, par une voûte qui fait office de mandorle et réactive une forme d'imagerie médiévale. Mais l'image ne s'installe pas, son éviction se fait presque instantanément, la sacralisation est niée aussitôt que posée, la dignité de la cérémonie laisse place à la farce. La désacralisation est renforcée dans les séquences qui suivent. Le couvent glisse peu à peu vers la maison close. L'ironie de Ruiz vient, une fois de plus, invalider des querelles qu'il rend volontairement confuses ou contradictoires. Par ses propos iconoclastes, le réalisateur sape un fondement essentiel de la société mise en place par les conquérants, et qui la légitime, la religion.

Ces deux textes culturels, que le film déconstruit, vont de pair avec un démantèlement du texte filmique, qui brise la narration linéaire pour proposer d'autres formes de structuration, jeu des *leitmotive*, mise à distance de la diègèse, structure poétique du récit, construction spéculaire. Le spectateur, qui a parfois du mal à adhérer au récit, se trouve confronté à des modalités narratives relevant autant de la poésie que du poétique. Cette forme de déconstruction apparaît tout aussi efficiente dans des films qui présentent (et transposent à d'autres fins) un autre texte culturel : *le theatrum mundi, ou la vie est un songe*. En effet, au texte culturel de la *conquista*, ces deux réalisateurs en associent un autre, dont la réactualisation participe au travail de sape et de dénonciation qu'ils entreprennent, celui du *theatrum mundi* généré par le baroque.

2. ILLUSION VERSUS DESILLUSION : LE GRAND THEATRE DU MONDE

A l'époque baroque, un courant de pensée associe théâtre et vie, au point que ces deux domaines paraissent interchangeable. Le théâtre déborde sur le monde, la scène devient une métaphore de la vie. Par sa capacité d'illusion et d'artifice, le théâtre joue le rôle d'un miroir magique où se reflètent les illusions de l'époque ; cette image du monde qu'il renvoie n'est pas celle de la science et de la raison, mais une réalité perçue allégoriquement. La Renaissance a donné une conception vitaliste et unitaire de la nature, où l'homme fait partie d'un grand tout multiforme et animé, le *mundus*, qui constitue la totalité matérielle et spirituelle de la création. Si le théâtre reflète le monde, le monde adopte les caractéristiques du théâtre, la métaphore théâtrale devenant une façon de percevoir, de désigner le monde. Théâtre et vie échangent de manière quasi permanente leurs attributs. La vie se teinte d'irréalité, au point d'apparaître comme un rêve, une illusion.

Cette thématique, omniprésente chez Shakespeare, parcourt l'œuvre de Calderon, et plus particulièrement l'autosacramental intitulé *Le grand théâtre du monde*. Le dramaturge espagnol insère la comédie de la vie dans l'histoire du monde, elle-même assimilée au déroulement d'une comédie, en trois journées. Le spectateur assiste à une représentation théâtrale ayant pour objet le *theatrum mundi*, qui s'inscrit à son tour dans le drame du cosmos. Le procédé spéculaire rend compte de la nature du monde comme représentation, théâtre d'apparences. La tromperie et la séduction du monde s'apparentent à celle du théâtre. Le baroque a réactivé une image ancienne en la réélaborant. Tous les hommes jouent la comédie de la vie. Si le monde est un théâtre, la scène devient le reflet d'un reflet. Les représentations jouent sur les effets et la virtuosité des

machineries, pour assurer la victoire de l'homme sur l'illusion et le rendre spectateur de lui-même. A ce motif s'associe une réactualisation du mythe de la caverne. Cyprien, le protagoniste du *Magicien prodigieux* de Calderon, est trompé par un simulacre envoyé par le démon. Si le monde est une caverne, tout ce que l'on y voit relève de l'illusion. Toute l'existence devient précaire. Dans *La vie est un songe*, Calderon manifeste cette incapacité de l'entendement, qui peine à différencier la réalité du rêve.

Qu'est-ce que la vie ? Une illusion
Une ombre, une fiction
...Toute la vie est un songe
Et les songes sont des songes (Calderón de la Barca,
1961 : 92).

Sigismond, le protagoniste, constate que vivre c'est rêver, et que l'homme rêve sa vie jusqu'au réveil, depuis le roi jusqu'au plus pauvre des hommes.

Que reste-t-il de cette interrogation dans les œuvres de Ruiz et Jodorowsky, qui se livrent à une critique violente de la société, en particulier au Mexique et au Chili, une société dont les fondements s'enracinent dans l'histoire, religieuse et politique, de la *conquista* ? Comment la relecture du texte culturel du *theatrum mundi* permet-elle d'appréhender la réalité contemporaine, à travers le prisme du cinéma ?

II. 1. Les mystères de Lisbonne ou *la vie est un songe*

Cet autre film de Ruiz évoque à la fois la dimension énigmatique du rêve, mais il recèle aussi toute l'énergie du désir. La construction, une série de récits emboîtés, prolonge cette sensation, en jouant sur

le côté moratoire des révélations, venues répondre aux questions du spectateur et des personnages. *Les Mystères de Lisbonne* constituent une longue fresque, un récit arborescent et complexe un leurre. Ce qu'on nous présente comme la réalité se révèle être le rêve d'un enfant entre la vie et la mort. La fin du film se confond avec celle-ci. Des indices sont donnés, et parfois démentis, comme au début : « J'ai cru que je rêvais. Ça ressemblait à une image surgie de mes délires, de ma fièvre. Il m'a fallu longtemps pour admettre que ce visage était réel ».

Ce visage est celui de la mère fantasmée, que l'enfant victime d'un accident voit dans sa phase d'inconscience. Les figures paraissent floues, tandis que le trouble de l'image, le mouvement circulaire opéré par la caméra et les déformations légères suscitent une impression d'anamorphose. On retrouve cette dimension tout au long du film : plongées et contre plongées franches, qui provoquent une désorientation spatiale, ombres, reflets, filmage à travers une table transparente, angles bizarres. Ainsi, à un certain moment, l'enfant s'approche d'un tableau dont les lignes se brouillent, se décomposent. Puis l'image se reforme, et il entrevoit, fugitivement, un homme qui arme son fusil et s'apprête à tirer. Ruiz a-t-il voulu signifier par ce procédé la reconstruction d'une image qu'opère le travail du rêve ? A ce moment précis, il s'agit d'une image intériorisée, et non de la réalité.

L'anamorphose est un procédé qui, selon Baltrusaitis, permet de dédoubler et de déchirer la représentation. Son emploi n'a rien d'anodin. Ici, il constitue le moment précis où se conjuguent théâtre, peinture et rêve. Il apparaît comme un indice du leurre dont est victime le spectateur, et nous renvoie à la vérité de cette fiction : tout cela n'est pas réel. C'est d'un rêve qu'il s'agit. Comme l'écrit Pascal Bonitzer :

Elle (L'anamorphose) se donne ainsi tout à la fois comme discours métaphysique et comme espace de jeu. La repré-

sentation donne à voir ce qu'elle est, énonce métaphysiquement ce qu'est la représentation, dans le moment même où elle dévoile le faux-semblant de la réalité qu'elle feint de présenter, dans le moment glissant où déchoit l'objet de la réalité (Bonitzer, 1985 : 71).

Une séquence s'avère particulièrement intéressante. Elle s'articule sur divers plans. Sébastien, sauver Blanche, la femme d'un ami, dont il a été amoureux, tandis que le mari de celle-ci demeure passif. Il la porte évanouie dans ses bras, la dépose, inconsciente, sur le sofa, et se penche sur elle. La position de Blanche évoque aussi celle du *Cauchemar* de Füssli, mais avec d'autres altérations. S'agit-il d'une lecture du *Cauchemar*, ou de l'interprétation qu'en donne Rohmer dans *La Marquise d'O* ? Les séquences du récit du narrateur sont entrecoupées de plans qui le montrent en compagnie de la duchesse. Encore fois, il s'agit de récit dans le récit, mettant en abyme le thème principal, le mystère, créé dans cette partie par de multiples ellipses. La séquence qui nous occupe hésite entre théâtre et peinture, notamment en raison des nombreux sur cadrages. Le plan de Blanche allongée sur le canapé inverse la scène par rapport au *Cauchemar* de Füssli mais aussi à *La Marquise d'O*. Trois éléments, déplacés par Raoul Ruiz, font songer au film de Rohmer : l'incendie, l'officier, le sauvetage. La position de Sébastien rappelle celle de l'incube du tableau de Füssli. La séquence unit l'érotisme et la mort. Blanche a reçu la visite du mort-vivant (Ernest), et un des plans de la visite de Sébastien à Benoît suggère une scène vampirique. Erotisme, vampirisme, nécrophilie, Ruiz joue avec les fantasmes et les citations, en traitant sa propre version du *Cauchemar* comme un épisode de rêve, altéré, retravaillé, dans un climat nocturne. Le récit du père Dinis comporte des énigmes, auxquels il ne répond pas. La question de l'aveu et de la censure reste implicite. Le plan

de la duchesse morte cristallise à la fois les significations du tableau et celles du film auquel il se réfère.

La fin du film renoue, du fait d'une structure cyclique, avec son ouverture. Le récit du narrateur est quasiment le même. Joao se trouve dans une auberge. Il pose près de son lit le portrait et le théâtre, reconstituant la chambre d'origine, et s'étend sur le lit. Nous réentendons alors le monologue initial, tandis que la caméra effectue divers recadrages « J'avais 15 ans (le début disait 14) et je ne savais plus qui j'étais...J'ignore combien de temps a passé depuis le moment où je me suis évanoui. J'avais l'impression de rêver ».

L'image nous ramène au début du film. Le jeune garçon est couché en sens inverse. On constate qu'il est froid. Le style des premières images du film réapparaît. Une impression de flottement émane du traitement des visages, la lumière diffuse, imprécise, parfois surexposée, finit par se diluer par un fondu au blanc.

Les arts visuels modélisent le film de Raoul Ruiz. *Azulejos*, pictorialité de l'image, composition et éclairage à la manière des tableaux hollandais, ou de la peinture espagnole, allusion à *La Dentellière*, articulations du récit marquées par la réitération d'un théâtre miniature, gestes outrés, caractère mélodramatique des situations. Ce surinvestissement des modélisations par l'art nous avertit, à notre insu, de la facticité de l'œuvre, qui n'a cessé de nous leurrer dès l'origine : tout ceci n'était qu'un rêve, ou un film. On nous a abusés. Nous sommes victimes d'une illusion.

2.1.1. *Tout est Maya*

Dans *La montagne sacrée*, Jodorowsky, nous donne à voir un cirque dont les acteurs sont des crapauds et caméléons véritables, animés par leur propre mouvement, mais il figure aussi des personnages, également en PVR, présentés comme des manipulateurs.

L'un d'entre eux est associé au symbole de la croix gammée, que renforce la bande-son, avec ses chants guerriers nazis. La notion de manipulation visible, pour cet étrange spectacle de cirque en miniature, pourrait constituer le microcosme des manipulations exercées par le pouvoir, que dénonce le film, et qui s'exercent au quotidien dans le monde réel. C'est d'ailleurs au retour à la réalité que nous sommes conviés, dans le final du film, qui dévoile au spectateur l'illusion dont il a été victime. L'alchimiste, incarné par Jodorowsky, s'adresse aux spectateurs. Il les interpelle comme un maître ses disciples. Après ce voyage initiatique auquel nous avons assisté, nous sommes invités à ouvrir les yeux pour accéder enfin à la connaissance : « Non, c'est un film. Elargissez le plan... Vous ne devez pas rester prisonniers. Nous devons dissiper l'illusion. C'est maya. Adieu, montagne sacrée. La vraie vie est ailleurs ».

Ce jeu d'illusion/désillusion renvoie à un des grands thèmes du baroque, qui repose sur la tromperie du spectateur. *La vie est un songe* de Calderon et « Le monde est un théâtre » de Shakespeare trouvent ici leur équivalent, auquel Jodorowsky confère un supplément de sens. Sa formule « c'est maya » joue en effet sur les mots, en se fondant sur des références culturelles éloignées dans l'espace et le temps. D'un côté, les Mayas, dont il est visiblement question, à travers l'image des pyramides (décor du cirque) et dont l'extermination s'est rejouée devant nous par cette performance insolite. Un cirque qui, en dépit de la présence d'un espace dédié, le chapiteau, d'un meneur de jeu, et d'une ménagerie d'animaux sauvages ne correspond pas tout à fait aux critères habituels. Car de l'autre côté, maya renvoie à autre chose : un concept d'illusion. Il semble que Jodorowski s'appuie sur cette polysémie pour associer des réalités différentes, et procéder à ce jeu de déconstruction/reconstruction d'un texte culturel. Déjà, dans notre inconscient, une assimilation s'instaure entre les Indes orientales et occidentales, en raison de la

confusion de Colomb, qui croyait atteindre l'Inde en changeant de route. Le langage a entériné cette erreur. Avant de les rebaptiser amérindiens, il fallait préciser, Indiens d'Amérique. Tous ces jeux du langage et de l'inconscient contribuent à ancrer la polysémie jodorowskienne, le double sens qui se forge dans l'esprit même du spectateur. De plus, la confusion linguistique, issue d'une réalité historique, contribue à renforcer le concept d'illusion dont il est question à la fin du film, le jeu sur les mots entraînant le jeu sur les choses. Il est vrai que pour Jodorowski, la magie, qui en définitive reste liée au langage, à ses capacités combinatoires, à sa maîtrise des significations, s'avère efficace et opérante.

Le terme de *Māyā* est issu de l'hindouisme et signifie faculté de mesurer, géométrie, sagesse éternelle, puissance cosmique grâce à laquelle l'univers se manifeste et s'organise, mais surtout, illusion cosmique qui conduit l'homme à prendre le phénomène pour le noumène signification reprise par Schopenhauer et, dans ce contexte, par Jodorowsky, relayé par quelques autres significations, telles que puissance d'illusion, apparence ou magie, c'est-à-dire tout autant tromperie que créativité. Dans la philosophie spéculative védique, la *Māyā* constitue l'illusion d'un monde physique que notre conscience prend pour la réalité. De nombreuses philosophies ou recherches spirituelles cherchent à « percer le voile » afin d'apercevoir la vérité transcendante, d'où s'écoule l'illusion d'une réalité physique. Le dispositif cinématographique a souvent été comparé à celui de la caverne de Platon, auquel Jodorowsky vient substituer le concept de Maya. Le réalisateur interpelle le spectateur par l'utilisation répétée du regard à la caméra. Ce regard, tabou depuis les années 10, car il brise l'illusion diégétique, retrouve ici cette fonction d'adresse au spectateur, par laquelle il l'invite à prendre conscience de ce leurre dont il a été victime, et l'invite, après l'échec de la quête mystique des personnages, à un retour à la réalité.

Quelle signification revêt, en définitive, ce jeu de déconstruction et de reconstruction de textes culturels célèbres ? Vers quoi tend-il ? De quelle intention procèdent ces divers films ?

3. RECONSTRUCTION DES SIGNIFICATIONS

3.1. Transfert du sacré, ou le cinéma comme quête spirituelle

Pour Raoul Ruiz, le cinéma s'assimile, par certains traits, à la théologie. Le cinéaste met en relation les trois manières de pratiquer le cinéma et les trois systèmes théologiques (thomisme, néo-platonisme et mysticisme). Il lie le cinéma et la croyance, s'intéresse aux cérémonies religieuses ou magiques (en particulier celles de l'œuvre de Carmelo Bene), à ce qu'il nomme l'adorcisme et qui constitue l'inverse de l'exorcisme, l'acte d'adorer le diable. Dans le travail de l'acteur, ce qu'il représente vient de l'extérieur, l'occupe et le domine. Il l'adopte (adorcisme) ou l'expulse (exorcisme), pour créer un personnage mental, double imaginaire ou copie conforme que Raoul Ruiz nomme *hologramme chamanique*. L'acteur est possédé à tout moment de son jeu. Le cinéma que conçoit Raoul Ruiz s'apparente à une opération de l'esprit, proche de la pratique de la manipulation religieuse, que la culture chinoise nomme *chang*, c'est-à-dire médiation, interaction. Par le biais du Chang, c'est-à-dire « par un jeu de médiations, interactions et réflexions », le bouddhisme pouvait « mettre le taoïsme en perspective » ou d'avoir recours au confucianisme si le besoin s'en fait sentir.

De la même manière, le cinéma puise dans les différents arts. Ce dont Ruiz rêve, c'est d'un art chamanique. Chaque film est un *pharmakon*, ce qui signifie indifféremment poison ou remède. L'acte de filmer ressemble, par bien des points, à une séance de spiritisme. Il constate que les voyages chamaniques favorisent l'expérience du

dédoublément, perçu comme une opération complexe de l'imagination. En effet, le spectateur qui voit divers plans d'un personnage, filmé selon divers cadrages, peut imaginer aisément que ce dernier s'est dédoublé, voire démultiplié, et que tous ces doubles que présente le film ne seraient que des doubles imaginaires du spectateur ?

Le réalisateur chilien a souvent émis l'idée qu'en filmant, on fait toujours une transaction avec l'au-delà. Le commerce avec les esprits est pour Raoul Ruiz inhérent à l'acte de filmer. Il considère le film comme une forme de chamanisme axée sur le détachement, l'éclatement ou le dédoublément de soi, une opération complexe de l'imaginaire dévolue au spectateur, se référant aux « voyages chamaniques mécanisés par la technique cinématographique ». Les participants au rituel entrent en résonance cosmique avec ceux qui l'ont accompli avant eux. Le temps apparaît éclaté, mais il existe une communauté trans-temporelle du rituel. Les films, par les échos qui les relient les uns aux autres, forment une sorte d'iconostase, à savoir l'état mystique résultant du voyage entre des images variées. Le spectateur, qui voit divers plans d'un personnage, filmé selon divers cadrages, se trouve renvoyé à ses propres doubles imaginaires. Ruiz se réfère aux croyances des Scandinaves qui nomment *hamr*, des figures du double. Il voit en elles l'éparpillement d'une image originale qui n'est pas le fait de la mise à distance, et pose l'hypothèse que quand un personnage croise des animaux, ces derniers constituent peut-être des doubles de lui-même :

Et lorsque nous commençons à nous sentir intimement concernés par le sort de cette multitude de figures qui tournent autour du protagoniste et que nous l'aimons, nous avons peur pour lui. *Sommes-nous* lui ? Ne sommes-nous pas envahis par l'*hugr*, la troisième âme des Vikings, celle qui se rapproche le plus de l'âme personnelle dont nous parle notre tradition chrétienne ? (Ruiz, 2006 : 38).

Pour atteindre son objectif, Raoul Ruiz proposait une méthode, issue d'un texte du XVIII^{ème} siècle, dont l'auteur est un peintre chinois nommé Shih-t'ao. Cette méthode consiste à dynamiser l'arrière-plan et à focaliser l'attention sur lui, en rendant le premier plan statique. Le montage peut permettre d'attirer l'attention sur l'arrière-plan pour lui conférer une importance majeure. Tous les éléments non nécessaires, en formant un corpus énigmatique, entravent la lecture trop lisse de l'image à laquelle ils ajoutent une dimension d'étrangeté ou de suspicion

Pour lui, chaque image se révèle susceptible d'abriter, de receler d'autres images. C'est le cas des anamorphoses ou des images doubles de Dali, celles de ses tableaux ou celles de son film *Impressions de la Haute Mongolie*. Il préconise de multiplier les actions et les histoires, pour créer des arborescences. Ce procédé constitue une nouvelle étape en direction du film chamanique. Le film devient alors un système combinatoire, à la manière de Ramon Lulle. Le réalisateur, obsédé par les nombres et les mathématiques, voudrait qu'un film soit multiple tout en donnant une impression d'unicité, qui masquerait un film secret, destiné à provoquer l'émotion cinématographique. Dans un film, on passe d'un plan à un autre ; mais passer d'un plan à l'autre équivaut peut-être à passer d'un film à l'autre, grâce à une technique de passage. Il convient d'atteindre un point hypnotique, de s'endormir (métaphoriquement s'entend) dans le premier film pour se réveiller dans le second, et ainsi de suite.

3.1.1 *Jodorowsky ou le syncrétisme*

Jodorowsky filme le mysticisme, l'indicible et la quête. La montagne sacrée et *El Topo* se focalisent sur des itinéraires spirituels. Ainsi, *El Topo* raconte une anecdote à la signification transparente : « La taupe est un animal qui creuse des galeries souterraines à la

recherche du soleil. Parfois, son chemin l’emmène à la surface. Quand elle voit le soleil, elle est aveuglée. Ce bref récit fonctionne comme une métaphore de la condition humaine et de l’aspiration métaphysique au sens. Le film fait alterner plans de taupes et de mains humaines, en train de creuser. Ce n’est qu’à la fin du film que sa signification nous est livrée. Le protagoniste aspire à l’illumination, mais lorsqu’il y parvient, il ouvre les yeux sur la laideur, le mal, la corruption. Anéanti par cette révélation, il commet plusieurs meurtres avant de se tuer. La déception se trouve au bout du chemin. Dans *La montagne sacrée*, nous sommes invités à revenir à la réalité. L’immortalité, présentée comme l’objet de la quête, apparaît inaccessible. Les pseudo-immortels ne sont que des effigies sans consistance, sans substance. Le parcours initiatique s’achève sur un retournement.

Le cinéma de Jodorowsky est pétri d’ésotérisme. Sa démarche, synchrétique, mêle, comme celle de Ruiz, divers enseignements, diverses religions. Le bouddhisme, la voie du tarot (il a écrit un livre à ce sujet et donne des consultations divinatoires dans un café, que l’on peut voir sur Internet), l’alchimie, alimentent son imaginaire et sa quête spirituelle. Comme le résume un personnage de *La montagne sacrée*, « la croix était un champignon, et le champignon est l’arbre du bien et du mal. La pierre philosophale des alchimistes était du LSD. Le livre des morts est un trip. Et l’Apocalypse est une défoncée à la mescaline ».

Les images psychédéliquies expriment un mysticisme sous acide, qui mélange les influences. On les retrouve dans *El Topo*, avec l’énumération des maîtres :

Leur enseignement constitue une référence à diverses doctrines : le premier maître se voit associé au bouddhisme, le second véhicule le soufisme, religion de l’Islam,

et le manteau de laine du maître représente une allusion aux vêtements de laine que portaient les ascètes de cette doctrine, faisant référence à l'étymologie même du terme, le mot arabe *souf* signifiant laine ; le troisième maître fait référence à la morale chinoise, plus précisément à Confucius qui, après s'être en pendant trois jours pour écouter de la musique, affirma ensuite qu'il savait tout du musicien. ; le quatrième maître fait référence à la seule spiritualité individuelle (Larouche, 1985 : 1321-132).

Cette énumération restitue les diverses étapes parcourues par le protagoniste. Dans *La montagne sacrée*, les spiritualités ne sont pas aussi clairement énoncées. Elles apparaissent de manière visuelle, à travers les symboles qui s'y réfèrent, et le parcours des disciples, invités au renoncement et au bris de leurs illusions, à la suite du maître.

En quoi consiste la croyance à laquelle se réfère le cinéaste ? Ce dernier avait créé, en 1960, avec Topor et Arrabal, le groupe Panique, adjectif en référence au grand Pan :

En l'honneur du dieu Pan, le dieu de l'amour, de l'humour et de la confusion. Pan, le tout, la cosmicité, cosmicity. La seule obligation de Panique était de citer Pan dans chacune de ses œuvres. A part cela, aucun manifeste, aucune définition (Simsolo, 1974 :78).

Affirmer la confusion, la contradiction du monde, telle était l'ambition de ce mouvement, proche du dadaïsme et du surréalisme. Jodorowsky, qui oppose les religions au mysticisme, voit dans l'art une dimension cathartique, et se représente l'artiste comme une sorte de médium, catalyseur d'énergies. Il accorde un rôle primordial à l'inconscient, écrivant :

Je voulais aller de mon inconscient à ton inconscient, c'est pour ça que j'ai envoyé les symboles. L'inconscient comprend les symboles... On ne doit pas comprendre le symbole consciemment, on doit l'absorber, il doit nous émouvoir et après l'inconscient doit le digérer.¹

Acteur de ses films, Jodorowsky revisite l'incarnation, car il estime qu'il faut mettre de la chair dans ses œuvres, et rappelle que dans *La montagne sacrée*, « l'homosexuel, la lesbienne, le milliardaire sont réellement ces personnages », et que « les maîtres indiens qu'on voit sont réellement des maîtres indiens » (Larouche, 1985 : 31). Werner Herzog faisait jouer ses personnages sous hypnose, dans *Cœur de verre*, Jodorowsky a conçu son tournage comme une série d'exercices spirituels, et soumis son équipe à une ascèse très stricte pendant toute sa durée. Après la création du Cabaret mystique, il s'est intéressé à la psychomagie, sorte de processus thérapeutique proche du psychodrame, mais qui joue essentiellement sur la mémoire, et fait du consultant son propre guérisseur. Le travail qu'il fait avec ses acteurs se rapproche de celle-ci. Art, vie et quête spirituelle se confondent.

CONCLUSION

Pour ces deux réalisateurs, le texte cinématographique ressortit à la poésie et au poétique, en ce sens qu'ils définissent la poésie (et par là le cinéma) comme une forme de sacré. La lecture puzzle qu'ils proposent, non exempte d'opacité, de zones d'ombre, renvoie à des domaines poétiques issus du religieux, comme l'énigme et

¹ <http://www.dailymotion.com/vidéo/xf0n73-interview-a-jodorowsky-2ème-partie-creation0min06s>.

le mystère, favorisés par la déconstruction des formes narratives qui fait obstacle à une lecture linéaire et limpide des films. Ceux-ci délivrent des flux d'images fortes, dont l'organisation secrète décontenance le spectateur, tout en contribuant à sa fascination. Sidération hypnotique, difficultés de compréhension, interrogations, contribuent à forger une autre forme de pacte avec celui-ci. Jodorowsky, dans l'interview publié sur le site Internet du journal *Le Monde*, définissait le cinéma comme sacré. Le transfert du sacré au domaine de l'art initié par les romantiques revêt chez ces deux cinéastes une signification particulière, que l'on peut relier à une forme d'iconoclasme qui leur est propre : ce jeu de déplacement vide le catholicisme qui constitue le fondement des sociétés d'Amérique latine d'une partie de sa signification, pour lui substituer d'autres formes, issues du chamanisme ou de l'ésotérisme. Le réalisateur devient alors l'officiant, comme Jodorowsky jouant l'alchimiste, qui indique la voie à suivre. Leur cinéma, comme leur croyance, s'écartent des chemins officiels.

Tous deux savent les fondements des religions institutionnelles pour réinventer une forme d'expérience mystique englobant le film, les acteurs et les spectateurs. La capacité d'animisme dont ils créditent le cinéma renforce leur travail de destruction et de recreation. L'ironie dont ils font preuve, la critique virulente de la société, la déconstruction d'un des textes culturels fondateurs de l'identité espagnole, souvent réactivé, et enraciné dans un catholicisme rigoureux, excluant toute forme d'hérésie, le jeu baroque du *theatrum mundi*, suivi de la désillusion, apparaissent comme autant de choix destinés à faire surgir chez le spectateur une vision critique, de remettre en question l'histoire officielle et son imagerie. En définitive, cette déconstruction/reconstruction d'un sujet culturel obéit à un double objectif. D'une part, invalider la suprématie de la religion dominante, qui a légitimé l'oppression

des populations indigènes sur le continent américain, le génocide des Indiens et le commerce triangulaire, en la remplaçant par celles des peuples soumis, au sens large, qui lui opposent d'autres modèles, dont la force se dilue dans le syncrétisme, aucune spiritualité n'étant de ce fait, privilégiée. D'autre part, par le transfert du sacré au domaine de l'art, et plus particulièrement à celui du cinéma, qui déplace les représentations en mettant l'accent sur le symbolique, les cinéastes font passer de la pratique religieuse à la question de la création et de la réception. Les conséquences de la *conquista* peuvent se lire dans le monde contemporain, et la vision ironique qu'en donne ces deux réalisateurs renvoie à l'étymologie même du terme ironie, qui, au-delà de l'idée de renversement, de subversion, doit d'abord se penser comme interrogation.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BÁEZ, Fernando (2008), *Histoire universelle de la destruction des livres*, Paris : Fayard.
- BONITZER, Pascal (1985), « Peinture et cinéma, décadrages », *Cahiers du cinéma*, l'Etoile, pp. 71.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro (1961), *La vie est un songe*, Paris : Editions Rencontre.
- LAROCHE, Michel (1985), « Alexandre Jodorowsky, cinéaste panique », *Albatros*, Paris, pp. 131-32.
- RUIZ, Raoul (2006), *Poétique du cinéma*, t2, Paris : Dis Voir, 20.
- SIMSOLO Noël (1974), « Alexandro Jodorowsky », (entretien), *Cinéma 74*, n°184, p. 78.

REFERENCES FILMOGRAPHIQUES

- JODOROWSKY, Alejandro (Dir.) (1973), *La montagne sacrée*, México-USA : Robert Taicher.
- RUIZ, Raoul (1978), *La Vocation suspendue*, France : Institut national de l'audiovisuel.