

Eros venu d'ailleurs : The Last of the Mohicans de Michael Mann, At Play in the Fields of the Lord d'Hector Babenco, La Maestra de Vénus Khoury-Ghata / Gisèle Vanhèse. — Extrait de : Revue des lettres et de traduction = مجلة الآداب والترجمة. — N° 12 (2006), pp. 369-388.

Notes au bas des pages.

I. Mann, Michael, 1942-..... II. Cinéma — Production et réalisation — Etats-Unis. III. Ecrivains américains — 20e siècle.

PER L1037 / FL198619P

**ÉROS VENU D'AILLEURS. *THE LAST OF
THE MOHICANS* DE MICHAEL MANN,
AT PLAY IN THE FIELDS OF THE LORD
D'HECTOR BABENCO,
LA MAESTRA DE VÉNUS KHOURY-GHATA**

Gisèle VANHESE
Université de Calabre

Si, comme le soutient Denis de Rougemont, chaque thème d'origine mythique "décrit l'irruption dramatique d'une force de l'âme dans une société"¹, on peut s'interroger sur la signification profonde que revêt, à partir de l'époque romantique, la structure symbolique où les rapports du masculin et du féminin se condensent en un couple primordial fondé sur une complémentarité abyssale. S'opposant emblématiquement à la femme angélique, l'homme, et en particulier l'artiste, s'incarne dans le "beau ténébreux" dont l'icône archétypale est l'Ange déchu. Il faut remarquer que les poètes romantiques, qui ont repris le scénario dramatique de la chute des anges et de leur entreprise de séduction sur les filles des hommes au Chapitre VI de la *Genèse* et aux Apocryphes, feront essentiellement de la chute un acquiescement à la sensualité, à la passion, à l'éros. Ils l'insèrent dans une structure invariante centrée sur le rapport amoureux unissant un être humain à un être surnaturel. Expression nostalgique de la fusion avec la nature, au temps édénique des commencements, quand la communication entre le ciel et la terre n'avait pas encore été brisée et qu'un même élan vital circulait de l'homme à la nature.

(1) Denis de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, Paris, Gallimard, 1961, p. 25.

Analysant le couple typique du Romantisme, Jean-Pierre Richard observe qu'est le plus souvent posée "entre ses deux acteurs, la nécessité d'un déséquilibre énergétique"², l'espace du désir se creusant dans la distance de cette opposition. S'inscrivant dans le régime nocturne de l'imaginaire, l'Ange déchu se présente toujours avec des yeux foncés et des cheveux noirs, l'assombrissement de la chevelure étant assimilé à la montée du désir: "Une seule tache noire, intimement complexe, dès qu'elle est rêvée dans ses profondeurs - écrit Gaston Bachelard - suffit à nous mettre en situation de ténèbres"³. En opposition au dynamisme ascensionnel, qui confère au vol une connotation éthique d'ascétisme, le mouvement de la descente coïncide avec le Mal: "La pureté céleste est donc le caractère moral de l'envol, comme la souillure morale était le caractère de la chute"⁴. Au contraire, la femme angélique possède des cheveux blonds et des yeux bleus, le portrait féminin unissant l'azur et le doré, expressions de la lumière et de l'élément aérien. Alors que la figure féminine est dominée par le régime diurne de l'imaginaire, qui privilégie les valeurs héroïques et séparatrices de la pureté, l'Ange déchu a comme règne la nuit et comme souveraineté celle des liens de l'intimité et de l'attraction des corps. Tel l'Ange de la *Troisième Élégie* de Rilke, il est "le grand Dieu-Fleuve, coupable et caché, du sang".

1- *L'Animus, Fils de l'Ombre*

Femme-ange, homme-démon: épiphanies numineuses dont l'union, exprimée dans une symbolique hiérogamique, est le noyau d'un réseau de thèmes obsédants. Double figure angélique, soumise aux deux régimes de l'imaginaire, diurne et nocturne. Représentation abyssale de l'androgynie. Conçu comme "coïncidentia oppositorum", le rapport érotique permet ainsi le retour à l'unité primordiale perdue. L'amour se propose alors comme processus de réintégration à la condition édénique, le retour à la totalité originare supposant toujours l'union des contraires: féminin-masculin, ange-démon, lumière-ténèbre, bien-mal... État paradisiaque que les mythes

(2) Jean-Pierre Richard, *Études sur le Romantisme*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, p. 81.

(3) Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, J. Corti, 1948, p. 76.

(4) Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 148.

évoquent nostalgiquement et que les rites tentent de restituer ainsi que la quête artistique. Notre hypothèse est que cette même fascination, transmise par les Romantiques, continue à agir sur la modernité non plus seulement au niveau du code scriptural mais aussi au niveau du code filmique qui l'a diffusée et amplifiée à travers diverses mutations historiques, anthropologiques et symboliques. Nous voudrions en analyser quelques-unes ainsi que leurs prolongements dans l'imaginaire féminin, en particulier dans leurs rapports avec *l'Animus*.

Dans son étude capitale sur l'Animus de la femme, Emma Jung note que son image est le plus souvent projetée sur un homme réel mais qu'elle apparaît aussi dans les rêves, les rêveries et les fantasmes féminins. La psychanalyste ajoute que fréquemment, *l'Animus* se présente "avant tout comme étranger ou inconnu"⁵. C'est en fait comme Étrangers ou Inconnus que surgissent les Anges déchus dans la littérature romantique, comme par exemple dans *La Chute d'un ange* de Lamartine, *Eloa* de Vigny, *Le Démon* de Lermontov, *Luceafarul* d'Eminescu et dans tant d'autres œuvres qui évoquent leur séduction sur les filles de la terre. En particulier Byron, dans *Heaven and Earth*, choisit comme exergue un vers de Coleridge: "An woman wailing for her demon lover" thématissant le même archétype.

C'est sur ce poème byronien que Carl G. Jung s'arrête longuement dans *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* pour son étude du cas de Miss Miller qui est hantée par ce symbolisme romantique. Or, durant le compte rendu de ses visions, apparaît un nouveau personnage: un Aztèque paré de plumes dans toute sa majesté. Jung relève que la figure de l'Amérindien incarne dans les rêves et les fantasmes des Occidentaux (surtout des Américains) la part de l'Ombre qui a été refoulée et/ou l'aspect primitif du père. Mais chez Miss Miller, il doit être considéré "comme une personnification de ce qu'il y a de masculin dans la personnalité féminine", c'est-à-dire *l'Animus*⁶: "Le personnage de l'Aztèque est déjà qualifié d'"héroïque". Il représente l'idéal viril pour la féminité primitive"⁷.

(5) Emma Jung, *Contribution au problème de l'Animus*, in Emma Jung et James Hillman, *Anima et Animus*, Paris, Seghers, 1981, p. 94.

(6) Carl G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris, Georg Éditeur, "Le livre de poche", 2002, p. 313.

(7) *Op. cit.*, p. 317.

Pour Jung, l'Aztèque correspondant à un stade supérieur de *l'Animus* entre en concurrence, dans le cas de Miss Miller, avec l'autre incarnation de *l'Animus* qu'il nomme "demon-lover" et qui coïncide, pour nous, avec l'Ange déchu tel que les Romantiques l'ont extrait des strates archaïques de l'âme. L'Aztèque sort vaincu - selon Jung - de ce combat dans les profondeurs de l'inconscient, où prédomine l'attraction pour l'homme ténébreux: "c'est la destinée spirituelle personnifiée par l'Aztèque, qui ne trouve que rarement, voire jamais d'amant parmi les fils des hommes, parce que l'espérance est placée beaucoup trop haut"⁸. Nous voudrions montrer, au contraire, que dans de nombreuses œuvres littéraires et filmiques du XX^e siècle, la figure de l'Amérindien hérite de cette double ascendance, à la fois de la puissance de l'Aztèque millérien et de la séduction inquiétante du "demon-lover" romantique.

2- Les noces de l'Eau et du Feu. *The last of the Mohicans* de Michael Mann

Michael Mann a été sensible à la même fascination symbolique que les Romantiques lors des mutations qu'il a fait subir à la diégèse narrative offerte par le roman de Fenimore Cooper, *The last of the Mohicans*, la composition des couples de l'hypotexte étant radicalement transformée. Et dans le film où le dire amoureux est raréfié, la musique joue - plus que l'image peut-être - un rôle prépondérant pour traduire ce qui restait de l'ordre du non-dit au niveau de l'écrit. Elle révèle pleinement certaines structures de l'imaginaire qui déterminent, chez Michael Mann, l'évocation d'Uncas, le dernier des Mohicans et, plus en général, celle du couple qu'il forme avec Alice.

Fascination qui a influencé non seulement la création du couple Uncas-Alice, mais le portrait même du jeune homme. En effet, chez Cooper, Uncas est dépeint à travers le prisme de la vision classique:

Le jeune Mohican semblait dévoré par un feu intérieur; ses narines étaient ouvertes comme celle d'un tigre forcé par les chasseurs, et son attitude était si fière et si imposante que l'imagination n'aurait pas eu

(8) *Op. cit.*, p. 318.

*besoin d'un grand effort pour se le représenter comme l'image du dieu de la guerre de sa nation*⁹.

Conjugant cette vision winckelmanienne à la perspective anthropologique, Cooper évoque, par ailleurs, les usages des Mohicans en matière de coiffure:

*Les voyageurs regardèrent avec intérêt la taille droite et souple du jeune Mohican, dont toutes les attitudes et tous les mouvements avaient une grâce naturelle. Son corps était plus couvert qu'à l'ordinaire par un vêtement de chasse, mais on voyait briller son œil noir, fier et intrépide, quoique doux et calme. Ses traits bien dessinés offraient le teint rouge de sa nation dans toute sa pureté; son front élevé était plein de dignité, et sa tête noble ne présentait à la vue que cette touffe de cheveux que les sauvages conservent par bravoure, et comme pour défier leurs ennemis de la leur enlever*¹⁰.

Or Michael Mann enfreint ce réalisme anthropologique, qu'il a pourtant respecté tout au long du film, pour mieux suivre le modèle imaginaire puisque Uncas, sous les traits d'Eric Schweig, porte de longs cheveux noirs. C'est le même archétype que l'on retrouve dans une œuvre de Chateaubriand *Les Natchez*. Sans nul doute, Chateaubriand a fait ici coïncider la vision fascinante du génie de la nuit avec un des jeunes Amérindiens qu'il a rencontrés lors de son voyage en Amérique:

*La nuit était délicieuse. Le Génie des airs secouait sa chevelure bleue, embaumée de la senteurs des pins*¹¹.

Un autre élément constitutif de ce modèle est la mélancolie qui accompagne le ténébreux romantique. Mélancolie qui caractérise Uncas comme un pressentiment de sa fin prématurée, qui est aussi celle de toute une nation, ainsi que le laisse entrevoir Cooper et sur laquelle Michael Mann insistera: "L'air calme et tranquille d'Uncas se changea en une expression sombre et mélancolique"¹². Seuls semblent manquer à ce schéma symbolique, le mythe de la Nuit et le caractère luciférien de

(9) James Fenimore Cooper, *Le dernier des Mohicans*, Paris, Garnier-Flammarion, 1992, p. 401.

(10) *Op. cit.*, p. 102.

(11) Chateaubriand, *Atala*, in *Atala*, René, *Les Natchez*, Paris, Librairie Générale Française, 1989, "Le Livre de poche", p. 110.

(12) James Fenimore Cooper, *op. cit.*, p. 144.

la séduction amoureuse, puisque Uncas reste fondamentalement, dans le roman comme dans le film, un homme généreux, courageux et loyal.

A quel moment naît l'amour d'Uncas et d'Alice? Lors de la première poursuite, au début du film, Uncas contemple fugitivement le visage de la jeune fille, dont le profil se découpe sur une cataracte. Michael Mann lie ainsi irrémédiablement Alice à l'eau féminine, dont Gaston Bachelard a évoqué les sortilèges. N'écrit-il pas: "il suffit qu'une chevelure dénouée tombe - coule - sur des épaules nues pour que se réanime tout le symbole des eaux"¹³. Alice apparaît d'abord comme une très jeune fille, incarnée parfaitement par Jodhi May. Chez Cooper, elle est décrite selon le modèle romantique: "L'une d'elles, celle qui paraissait la plus jeune [...] laissa entrevoir son beau teint, ses cheveux blonds, ses yeux d'un bleu foncé"¹⁴. Alors qu'il évoque seulement les cheveux sombres de sa sœur Cora ("She's vivacious, dark-haired"), Michael Mann insiste au contraire, dans son scénario, sur le portrait d'Alice: "eighteen years old, white-blond hair, wide blue eyes"¹⁵.

Michael Mann la vêt au début de manière sobre et pudique. Au fur et à mesure que le film progresse, il découvre peu à peu ses charmes, le vêtement plus féminin matérialisant en quelque sorte le passage de l'enfance à la jeunesse ainsi que ses cheveux laissés libres. La scène d'amour proprement dite a lieu à l'intérieur de la caverne sous la cascade, où Hawkeye, Chingachgook, Cora, Heyward, Uncas et Alice se réfugient pour échapper à Magua et aux autres Hurons qui les poursuivent. Alice, comme fascinée par l'eau, serait sur le point de trahir leur présence si Uncas ne la retenait dans ses bras. Geste d'une grande intensité, se déroulant dans le silence troublé seulement par le bruit de la cataracte, et sur lequel s'arrête longuement la caméra. Un seul geste mais qui décidera de leur destin, puisque c'est en souvenir de cette fugitive étreinte qu'Uncas se précipitera au secours d'Alice prisonnière de Magua et se fera tuer pour la sauver. C'est aussi par fidélité à ce seul

(13) Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 1979, p. 115.

(14) James Fenimore Cooper, op. cit., p. 50.

(15) <http://www.mohicanpress.com> (*The script...The complete Collection of Scenes From the Film*), resp. p. 8 et p. 9.

moment de passion qu'Alice choisira de se suicider en se lançant dans le vide quelques instants après la mort du jeune Amérindien.

Il est, par ailleurs, tout à fait étonnant que Michael Mann ait imaginé, dans le scénario, une scène érotique explicite entre Uncas et Alice dans la caverne sous la cascade. Mann a supprimé - dans le film - cette scène qui, dans la diégèse, justifiait, à notre avis, beaucoup plus le suicide d'Alice. Par cette suppression, la mort d'Uncas et d'Alice nous paraît par certains côtés incompréhensible, mais elle renforce le caractère fatal de cet amour. Entre la scène érotique, qu'il réserve au contraire au couple Hawkeye-Cora, et le geste protecteur et tendre d'Uncas, Mann a choisi une esthétique du silence, de la litote et de l'ellipse, pour nous émouvoir avec plus de force.

Si Hawkeye et Cora, la sœur aînée d'Alice, peuvent manifester ouvertement leur amour, une sorte d'interdit semble peser sur celui d'Uncas et d'Alice, interdit et malédiction qui dès les œuvres romantiques ont marqués de leur sceau fatal cette constellation archétypale et que paradoxalement le cinéma continue à propager, même chez des auteurs qui ne peuvent être taxés de racisme comme Michael Mann ou, comme nous le verrons, chez Hector Babenco. Cette passion ne se dévoile dans toute sa violence que lorsqu'Uncas part sur les traces de Magua pour délivrer la femme aimée que ce dernier emmène prisonnière. En particulier, le geste de congé d'Uncas à son père - une main appuyée sur l'épaule de Chingachgook - révèle à celui-ci l'amour de son fils pour Alice. Scène silencieuse où tout réside dans le geste et le regard. Si l'atmosphère nocturne n'est pas liée spécifiquement au personnage d'Uncas, nous pensons qu'un autre élément lui confère cependant un caractère ténébreux et mélancolique. Et c'est, selon nous, à la musique qu'est confiée la tâche d'évoquer, sur le plan de l'invisible, la passion amoureuse traversée de malheur, marquée par la rencontre d'*éros* et de *thanatos*.

La scène finale du "Promontoire" (et avant-dernière scène du film) réunit les trois actants de la constellation symbolique étudiée. La femme angélique, Alice, et l'homme démonique sous sa double hypostase: le beau ténébreux Uncas et le satanique et maléfique Magua. On constate que le modèle romantique de l'homme ténébreux a fortement influencé la transposition du roman au film. Il apparaît dans *The last of the*

Mohicans de Michael Mann comme démultiplié, ce qui expliquerait son pouvoir de fascination sur l'imaginaire, en particulier féminin. En effet, trois actants masculins se réfèrent, selon des modalités diverses, au mythe de l'Ange déchu: Uncas et Hawkeye, qui, représenté par Daniel Day Lewis, devient dans le film comme une autre épiphanie de ce modèle, les deux acteurs présentant de fortes ressemblances (à la différence, par exemple de Steven Waddington, qui incarne le blond major Heyward). Pourtant seul Uncas, sous les traits d'Eric Schweig, révèle pleinement cet archétype et ce dévoilement s'accomplit, selon nous, uniquement grâce à la complémentarité d'Alice, nouvelle épiphanie de la femme angélique (ce que n'incarne pas Cora dans le couple qu'elle forme avec Hawkeye). Ayant cependant supprimé toute référence au caractère démonique d'Uncas, Michael Mann concentre le satanisme sur un troisième personnage: Magua, en accentuant - conformément au roman de Cooper - le stéréotype du "Satan rouge" ("red Satan").

3- Étrangers au Paradis. *At play in the Fields of the Lord* d'Hector Babenco

Bien que le film d'Hector Babenco - adaptation du roman de Peter Matthiessen *At play in the Fields of the Lord* - se déroule en Amazonie et offre un développement moins linéaire et "classique" (non exempt d'incohérences et de dissonances) de *The last of the Mohicans* de Michael Mann, nous croyons qu'il existe cependant une convergence entre les deux œuvres à la fois thématique et symbolique. Ici aussi, il s'agit de la fin d'une nation indienne (les imaginaires Niaruna) provoquée par la spoliation des terres, les maladies, l'acculturation comme conséquence d'une évangélisation forcenée, disparition rendue plus tragique par la destruction systématique de l'éco-système, la mort frappant à la fois les hommes et les arbres.

Surtout *At play in the Fields of the Lord* présente avec plus de force encore la constellation symbolique étudiée, grâce au personnage de Lewis Moon, un mercenaire américain d'origine cheyenne. Personnage complexe qui incarne avec force l'archange maudit. Moon trouve son salut dans son refus de détruire la communauté des Indiens amazoniens

dans une verte calanque. Elle devient Eve marine, sirène désirable, l'eau absorbant la féminité en une ophélistation du paysage, comme le remarque Gaston Bachelard: "Les flots reçoivent la blancheur et la limpidité par une matière interne [...]. L'eau a pris la propriété de la substance féminine dissoute"¹⁷. Surprise par Moon, qui ressemble désormais à un guerrier Niaruna, elle reste comme fascinée et ne s'enfuit pas:

Soudain alors qu'elle se tenait parfaitement immobile, les oiseaux s'envolèrent; tournant la tête, elle vit un Niaruna, un grand guerrier coiffé d'une couronne de fourrure et de brillantes plumes rouges, avec deux serpents, rouges eux aussi, enroulés autour des jambes; il était arrêté à l'orée de la clairière. Au-dessus des biceps, des morceaux d'écorce lui enserraient les bras; son visage était barbouillé de traits noirs et écarlates. Elle voulut crier, mais aucun son ne sortit de sa gorge. Il posa son arc et ses flèches et s'approcha d'elle (p. 271).

Même si la scène d'amour n'a pas été jusqu'à son accomplissement comme dans *The last of the Mohicans*, l'interdit a cependant été franchi puisque le seul baiser échangé entre Andy et Moon provoque une épidémie de grippe dans la tribu et la décime apocalyptiquement. Le tabou érotique entre les deux partenaires est donc tellement puissant que l'enfreindre entraîne la mort. Il faut par ailleurs noter que, comme dans *La Maestra* de Vénus Khoury-Ghata, le monde indien est ici aussi assimilé à la terre des morts. Partir vers l'Amazonie ou vers la Sierra mexicaine équivaut à partir vers l'Au-delà. Ce n'est pas un hasard si, à chaque fois, il faut franchir un fleuve, Styx qui sépare notre monde de l'Ailleurs. Le Rio apparaît bien comme un fleuve des morts lorsque Moon, au début du film, voit s'éloigner une barque vide vers l'inconnu. La force de cette image semble surtout provenir du puissant contenu symbolique que Gaston Bachelard a décelé dans tout voyage sur l'eau et qui continue de nous hanter si nous le rêvons en *anima*. L'imaginaire de l'eau est lié à un "cosmos de la mélancolie". A travers les multiples hypostases de la mer, du fleuve, des larmes, du sang, l'eau est "*l'élément mélancolisant*"¹⁸. L'eau se charge de douleur, son devenir nocturne s'ouvre sur un horizon funèbre. Le voyage sur l'eau coïncide ici avec le dernier départ: "Mourir, c'est vraiment partir - écrit Bachelard - et l'on ne part bien, courageusement,

(17) Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 175.

(18) *Op. cit.*, p. 123.

nettement, qu'en suivant le fil de l'eau, le courant du large fleuve. Tous les fleuves rejoignent le Fleuve des morts¹⁹. L'eau se leste alors de toutes les ténèbres de notre condition pour communiquer avec les puissances réunies de la Nuit et de la Mort.

Dans ce qu'il nomme les patries de la mort, Gaston Bachelard distingue quatre types d'imaginaires reliés symboliquement à divers scénarios mortuaires où prédomine l'un des quatre éléments de la nature. Mais il note que toujours "l'imagination profonde, l'imagination matérielle veut que l'eau ait sa part dans la mort; elle a besoin de l'eau pour garder à la mort son sens de voyage"²⁰. Il s'agit ici d'une eau active qui emporte l'homme vers l'invisible. Mythe ancestral de la navigation mortelle, de la mort considérée comme traversée: "Tout un côté de notre âme nocturne s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau"²¹. En fait à la fin du roman, les morts de la tribu frappée par l'épidémie seront livrés aux flots sur des barques, en particulier celle du chef Boronai, pour être emportés vers "la Grande Mer de la Vie" (p. 336). L'attrance fatale pour l'eau est provoquée par une rêverie de dissolution, de réintégration dans l'ordre cosmique qui cache sans doute aussi un désir de renaissance. N'est-elle pas "la plus maternelle des morts", sorte de retour matriciel à la plénitude que l'existence a refusée? L'eau est bien un destin, selon les termes de Bachelard qui a consacré à cet élément une analyse célèbre, basée sur le complexe de Caron et le complexe d'Ophélie. "Ils symbolisent tous deux, affirme-t-il, la pensée de notre dernier voyage et de notre dissolution finale. Disparaître dans l'eau profonde ou disparaître dans un horizon lointain, s'associer à la profondeur ou à l'infinité, tel est le destin humain qui prend son image dans le destin des eaux"²².

La mort de Moon lui-même reste ambiguë dans le roman comme dans le film. Après s'être enfui sur un frêle canoë et avoir dérivé pendant plusieurs jours sur un des affluents de l'Amazone, il s'abat sur une plage où il s'endort. À son réveil, il s'aperçoit que les flots ont emporté le canot et tout espoir de revenir un jour dans le monde d'Andy.

(19) *Op. cit.*, p. 102.

(20) *Op. cit.*, p. 104.

(21) *Op. cit.*, p. 103.

(22) *Op. cit.*, p. 18.

Son dernier geste, celui d'enduire son visage de suc de baies rouges et noires, ne laisse d'être troublant. S'agit-il d'un rituel pour une mort à laquelle il ne pourra échapper? D'un défi au destin? D'une dernière affirmation tragique face à la nature sauvage?

Le caractère satanique, que lui attribuent la femme du missionnaire Martin Quarrier par puritanisme et Leslie Huben par jalousie (sans oublier que les Niaruna considèrent Moon comme Kisu-Mu, un esprit maléfique venu du ciel), fait ici coïncider explicitement Moon avec la figure mythique de l'Ange déchu qu'il incarne parfaitement, à la fois par sa beauté ténébreuse et par son étrange séduction sur tous ceux qui croisent sa route. Par ailleurs sa descente en parachute sur la forêt pluviale, au début du roman et du film, icônisait déjà sa chute du ciel vers la terre. Son métier même de mercenaire, sa dépendance de l'ayahuasca hallucinogène, son cynisme en font certainement un personnage maudit. Seul son amour pour Andy, l'autre pôle du couple archétypal, le rédimera au seuil de la mort comme le fait pressentir la musique accompagnant les dernières images du film. Le retour du leitmotiv lié à la femme aimée exprime en fait le non-dit de toute une vie en une ultime pensée pour l'inoubliée.

4- Éros et Thanatos. *La Maestra* de Vénus Khoury-Ghata

Partie de la Méditerranée et d'un Orient spirituel, Vénus Khoury-Ghata est allée à la rencontre de territoires peu explorés géographiquement et sentimentalement, terres à la fois du don et de l'absolu. C'est ainsi qu'elle a publié le recueil de poèmes *Fables pour un peuple d'argile* et le roman *La Maestra*²³, centrés sur la connaissance de l'Autre, qui prend ici le visage de l'Indien du Mexique. Étrange rencontre que celle de Vénus Khoury-Ghata avec la morte qui deviendra son héroïne, Emma Chattlehorse, en un vertigineux et magique jeu de miroirs: une photo entrevue dans la villa même de Mexico, où elle habitera hôte du mari veuf, sera à l'origine de la création romanesque.

(23) Vénus Khoury-Ghata, *La Maestra*, Arles, Actes Sud, 1996. Les citations de ce roman seront directement suivies de la page.

Dès le début, la description d'Emma Chattlehorse coïncide avec celle de la femme angélique: yeux bleus (p. 47, p. 99) et cheveux blonds (p. 99): "*señora* au teint pâle, aux yeux pâles, aux cheveux pâles" (p. 96). Originnaire du Canada, elle est aussi associée à la neige et à son champ symbolique unissant le froid, la candeur et l'étoile²⁴. Toute cette pâleur semble converger paroxystiquement vers ce qui la tue, la leucémie: "Son sang blanc dévorait son sang rouge" (p. 9). Énoncée dès les premières pages, cette affirmation n'oriente pas seulement tout le développement diégétique, mais aimante aussi - selon nous - l'histoire d'une passion souterraine entre Emma et Chuy, tout aussi troublante que celle d'Alice et d'Uncas, d'Andy et de Lewis Moon, comme nous le montrerons.

Mariée à Miguel Cuervas, Emma se sait condamnée par la maladie dont l'emprise inexorable est redoublée par la glycine envahissant toute la terrasse de la demeure. Gel du corps qui est aussi celui du cœur: fille d'un pasteur canadien, elle n'a eu de sa famille d'origine que peu de chaleur humaine. Son mariage avec un riche industriel de Mexico approfondit encore ce manque. Et elle décide de fuir la villa, l'odieux mari, la richesse matérielle, la modernité, pour aller se réfugier dans un misérable village de la Sierra, où elle devient "la maestra" d'une petite communauté d'Indiens: "Sept huttes noircies par la suie s'adosent à une montagne noire" (p. 13). C'est là que femme stérile, elle va devenir la mère substitutive d'un petit orphelin, Arco-Iris, et connaître la véritable passion avec Chuy.

Fils de deux habitants du *pueblo*, Chuy est un acteur de cinéma: il joue "l'Apache dans les westerns américains" (p. 107). C'est un "géant aux jambes interminables" (p. 115) et ses cheveux sont noirs comme la nuit (p. 119). Il reconstitue ainsi avec Emma le couple archétypal fondé sur la *coincidentia oppositorum*. Nous avons déjà constaté qu'Uncas incarnait, par sa beauté ténébreuse, le pôle masculin du couple mais sans l'aura démoniaque issue du Romantisme. Pour Lewis Moon, la transmutation est plus complexe puisqu'il s'identifie, par tout un symbolisme souterrain, à l'Ange déchu que seul l'amour d'Andy peut rédimier. Le rapport entre

(24) Gilbert Durand, *Psychanalyse de la neige*, "Mercure de France", août 1953, n° 1080, pp. 615-639. Repris dans "Bulletin de l'Association des amis de Gaston Bachelard", n° 5, 2003, pp. 8-37.

Emma et Chuy est beaucoup plus ambigu à cause de la violence où il se fonde.

Fasciné par Emma, Chuy rôde autour de la hutte où elle habite: "Il t'encerle dans son désir et dans les spirales de ses cigarettes" (p. 119). Happé par la "wilderness", il redevient un "fauve" (p. 119) et son amour est celui d'un prédateur:

Chuy attend la nuit pour venir te remercier. Il s'en acquitte d'une manière bien étrange. Sa bouche s'empare de tes lèvres, qu'il grignote tel un fruit acide, à travers la porte entrouverte. Il t'empêche de crier et surtout de refermer le battant qu'il coince avec son genou. Tu repousses du même geste l'homme et la vague de désir qui te submerge (p. 106).

Hantée par la beauté du jeune homme, Emma ne peut trouver le sommeil et reconnaît qu'elle a rencontré celui que son désir appelait:

Le souvenir du baiser de Chuy t'empêche de dormir. Tu es inondée de désir et de honte. L'homme que tu as banni de ta vie réapparaît sous une forme insolite: celle d'un Indien qui joue l'Apache dans les westerns américains. Chuy est trop jeune, trop séduisant, trop viril pour toi qui ne demande que compassion et tendresse. Ses bras musclés broient au lieu d'êtreindre, sa bouche mord, ses cuisses emprisonnent. Chuy est un animal sauvage. Il piaffe, hennit, piétine (p. 107).

La fuite d'Emma devant la passion est certainement dictée par sa fragilité: "Toi aussi, tu le fuis, sa bouche torride mérite mieux qu'une femme malade" (p. 109). Et sans doute aussi, après l'expérience aride de son mariage, par son refus de l'homme. Mais surtout, à un niveau profond, n'est-ce pas par la "honte" (p. 107) et la peur qu'éprouve la femme angélique devant le caractère ténébreux du désir, trait qui caractérise aussi Alice et Andy:

Chuy a traîné l'après-midi entier sur l'esplanade. Le soir venu, il a lancé des cailloux sur tes volets, puis a tiré un harmonica de sa poche et soufflé dedans. La note longue et douloureuse s'est fauflée sous ta porte et sous ta peau. Tu as pleuré sans savoir pourquoi (p. 109).

Si l'amour d'Andy et de Lewis Moon accueillait, dans toute son innocence, le mythe édénique dans la Forêt primordiale, ici c'est celui de la séduction ophidienne qui est convoqué, avec les sortilèges de la musique. Chant de l'harmonica qui se glisse sinueusement tel un serpent et renvoie, pour nous, à l'air obsessionnel que joue l'Indio, personnifié par Charles Bronson, dans *Il était une fois dans l'Ouest*. Séduction qui aboutit au viol final:

Chuy, debout dans l'embrasure de la porte, vient réclamer la suite de son baiser. Sa bouche tordue par le désir s'ouvre sur des dents aiguës. Il s'avance, le bassin projeté en avant comme s'il cherchait à te renverser [...]. Il te pousse dans un angle, te cloue sur un mur, te fouille, s'incruste en toi, se fraie un chemin dans ta chair close. Chuy se retire de toi en hennissant. Le plaisir pour cet homme prend la voix des chevaux qu'il monte quand il fait l'Apache devant les caméras (p. 120).

Cette scène est certainement influencée par le stéréotype de l'Amérindien violent et cruel qu'ont véhiculé la littérature, depuis la "Captivity Tradition" du XVII^e siècle, et surtout le cinéma jusqu'à *Danse avec les loups* qui a marqué un tournant décisif pour la thématique amérindienne. Mais nous y décelons aussi et surtout une reprise de la grande constellation symbolique où se fonde le couple de la femme angélique et de l'homme démonique, qui hantait déjà *The last of the Mohicans* et *At play in the Fields of the Lord* sous un mode bien plus euphémique.

La présence du cheval, qui apparaît dès les premières lignes du roman, est particulièrement ambivalente. En effet, il est l'un des grands symboles de virilité, force, jeunesse et impétuosité de l'éros²⁵ qu'incarne parfaitement Chuy. Mais il est aussi associé aux ténèbres du monde chthonien. Pour Chevalier et Gheerbrant, la valorisation négative de ce symbole fait du cheval "une cratophanie infernale, une manifestation de la mort"²⁶. C'est en quelque sorte en suivant sa course qu'Emma est entrée dans un autre monde. Elle est arrivée au *pueblo* accompagnée de Cruz qu'elle a rencontré par hasard et qui la présente comme la "maestra" que le village attendait. Or Cruz a comme animal totémique le cheval. Selon ce que murmurent les habitants du *pueblo*:

- Ses deux jambes deviennent quatre quand il court. Son ombre est celle d'un cheval.

L'alezan fou qui a forcé la porte de Miguel Cuervas, était-ce Cruz? Il t'a poussée vers le Zócalo par les rues Laja, Nubes, Agua, jusqu'à l'arrêt de l'autocar avant de retrouver sa forme inoffensive d'Indien (p. 85).

Nous pensons qu'à un niveau profond du texte, Cruz a en quelque

(25) Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, R. Laffont, "Bouquins", 1987, pp. 228-229.

(26) *Op. cit.*, p. 225.

sorte une fonction psychopompe. Par ailleurs, les Indiens le croyent lié avec la Mort:

Mille rumeurs ciculent toujours sur son compte. Cruz faisait partie des morts de la barranca, avant la crue. Il est sorti du mur écroulé du cimetière pour les entraîner dans la manifestation qui a échoué et qui a conduit la Maestra dans leur pueblo (p. 131).

Nous voudrions émettre l'hypothèse que le séjour d'Emma chez les Indiens (où l'un des habitants se nomme emblématiquement Lázaro) peut être assimilé à un voyage dans l'Au-delà. En effet, les premières phrases racontent comment la jeune femme s'est enfuie de chez elle après qu'un cheval fou se soit jeté sur le portail et l'ait ouvert:

Mais un soir, à l'heure où s'allument les réverbères de ce quartier résidentiel construit sur les hauteurs de Mexico, un cheval fou échappé d'un haras voisin se jeta sur le portail qui s'ouvrit dans un grand fracas. Le vacarme fit sursauter la glycine et la femme: elle quitta son siège, puis sortit par la porte béante, laissant derrière elle le hennissement sauvage et ce bruit de cavalcade que rien ne semblait pouvoir arrêter (p. 9).

Apparemment, en quittant la villa et sa glycine meurtrière, Emma semble avoir fui la mort mais c'est pour mieux pénétrer dans le royaume de l'Au-delà: "peut-être es-tu morte mais ne le sais-tu pas" (p. 106) se demande-t-elle. La rivière *Barranca* devient alors fleuve des Enfers, au-delà duquel Emma peut vivre une nouvelle existence avec les habitants du *pueblo*. Elle semble par ailleurs déjà morte, par sa blancheur qui connote à la fois la pureté sur le plan moral, et la maladie sur le plan physique. Le blanc absorbe ici "l'être et l'introduit au monde lunaire, froid et femelle". Véritable "couleur du passage"²⁷, il signale que le personnage va changer de condition. Pour Emma, la mort n'est-elle pas "comme la neige qui fond, ou l'eau qui gèle. Le changement est dans l'apparence seulement" (p. 23).

Le blanc symbolise déjà le départ vers la mort. Chevalier et Gheerbrant

(27) Les citations proviennent de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 125. On lira avec profit la belle étude de Pierre Brunel, *Vénus Khoury-Ghata, La Maestra. Le roman des sept couleurs*, in *Voix hautes, voix autres. Romans de femmes au XX^e siècle* (Paris, Klincksieck, 2002), qui analyse le prisme des couleurs dans une perspective différente de la nôtre.

rappellent avec pertinence que l'Ouest était blanc pour les Aztèques: "l'Ouest, par lequel disparaissait l'astre du jour, était appelé *la maison de la brume*; il représentait la mort c'est-à-dire l'entrée dans l'invisible". Il est intéressant de noter que

*les guerriers immolés chaque jour pour assurer la régénération du Soleil étaient conduits au sacrifice ornés de duvet blanc et chaussés de sandales blanches qui, les isolant du sol, suffisaient à démontrer qu'ils n'étaient déjà plus de ce monde, et pas encore de l'autre. Le blanc, disait-on, est la couleur des premiers pas de l'âme, avant l'envol des guerriers sacrifiés*²⁸.

Plus de ce monde et pas encore de l'autre... n'est-ce pas la situation d'Emma qui refuse la culture occidentale, mais n'est pas pleinement acceptée par les habitants du *pueblo*, Emma qui se retire de la vie mais n'est pas encore morte? Les allusions de certains habitants à la pâleur de la jeune femme, à son caractère d'exclue des deux sociétés et des deux mondes, ne sont pas sans évoquer les connotations funestes du blanc, couleur du linceul et surtout des spectres. "Sous son aspect néfaste, le blanc livide est opposé au rouge: c'est la couleur du vampire qui cherche précisément le sang - condition du monde diurne - qui s'est retiré de lui"²⁹. La fugace scène d'amour entre Emma et Chuy ne pourrait-elle pas être interprétée comme l'union entre la femme blanche exsangue et l'homme rouge qui incarne la vie et la passion, avec tous ses versants obscurs?

Notons encore qu'Emma et Chuy recréent dans leur couple l'inquiétante constellation symbolique de la neige sanglante. Dès son origine, Emma est liée au Nord et à ses neiges: Far Reeve, le village natal, est "le plus proche du pôle Nord" (p. 47), paysage spirituel empreint de froideur. Connotant l'innocence, la Neige peut aussi devenir désert glacé et silence, préfiguration du linceul mortel qui enveloppera bientôt Emma ("Miguelito a ajouté que tu es aussi blanche que le froid - Que la neige, l'as-tu repris" pp. 77-78). Quant au Sang, s'il est relié à la vie et à l'*éros* passionnel, chez Chuy il se transmute cependant facilement en eau sombre sous les forces de la violence. L'union du Sang et de la Neige, souvent euphémisés en Blanc et Rouge, engendre une association archétypale qui excède la somme de ses

(28) Les citations sont extraites de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 126.

(29) Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 125.

composantes et qui fascine par son pouvoir de susciter sans fin d'autres images.

Par le jeu des profondes correspondances, ces deux éléments imprègnent de leur chromatisme lourd de mystère *La Maestra* de Vénus Khoury-Ghata. L'union de Chuy et d'Emma n'incarne-t-elle pas les noces de la neige et du sang, du froid et de la chaleur vitale, du rêve et de son déchirement, de la pureté et du Mal? Comment ne pas y déceler aussi le profond symbolisme alchimique du mariage du Soufre et du Sel qui se réfèrent, selon Bachelard, respectivement à "l'homme rouge" et à "la femme blanche"³⁰. Attraction magnétique et fatale entre les éléments comme entre les êtres qu'emblématise aussi l'union des chevelures: "une mêlée faite de cheveux blonds et de cheveux noirs, de peau tannée et de peau claire" (p. 124). Image troublante qui apparaît aussi dans *Eloa* de Vigny, un des poèmes romantiques reprenant la même constellation mythique. Dans une ébauche en prose, l'union charnelle d'Eloa avec Satan est signifiée métonymiquement, selon une rhétorique de l'ellipse et de la réticence:

... sa tête tomba sur la tête de l'Archange maudit. Sitôt que les boucles des cheveux noirs furent confondues avec les tresses blondes comme deux fleuves, on ne vit plus rien qu'un nuage de lumière où s'agitaient quatre ailes rapides³¹.

5- Défier la morale du Jour au nom de la mystique de la Nuit

Que ce soit dans *The last of the Mohicans*, *At play in the Fields of the Lord* ou dans *La Maestra*, l'éros vécu par les personnages du couple archétypal n'est jamais un amour comblé mais la souffrance d'amour ou *passion* telle que l'a décrite Denis de Rougemont dans *L'amour et l'Occident*. Amour brisé par la mort chez Alice et Uncas. Amour inaccompli chez Moon et Andy, qui ne rédimment pas les promesses du paysage édénique comme au premier matin du monde. Quant à Chuy et Emma, le refus de la jeune femme recrée à nouveau, par son obscure résistance, l'obstacle fantasmatique qui hantait la légende de Tristan et Iseut (sous la

(30) Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 46.

(31) Cité par Fernand Baldensperger, *Notes et éclaircissements*, in Alfred de Vigny, *Poèmes*, Paris, Conard, 1914, p. 336.

forme de l'épée nue séparant symboliquement les amants sur leur lit de feuilles dans la Forêt du Morrois). "Pourquoi préférons-nous à tout autre récit celui d'un amour impossible? C'est que nous aimons la brûlure, et la *conscience* de ce qui brûle en nous"³²: affirmation de Denis de Rougemont que nous étendrons aussi aux films pris en considération ainsi qu'à *La Maestra*.

Cette distance est certainement créée par le fait qu'Uncas, Lewis Moon et Chuy sont des Étrangers. Mais plus profondément, une sorte de persistance de la séduction démonique de l'homme ténébreux semble hanter les trois couples et motiver l'échec final. Alice, Andy et Emma y incarnent - pour le personnage masculin - l'*Anima*, "la part *spirituelle* de l'homme, celle que son âme emprisonnée dans le corps appelle d'un amour nostalgique que la mort seule pourra combler [...] part spirituelle et angélique de l'homme"³³. Au contraire, l'attraction des personnages féminins pour le côté nocturne de la passion, que révèlent Uncas, Lewis et Chuy, "Ombre qui est le refoulement d'une part virtuelle de l'âme"³⁴, est vécue comme violation d'un interdit et finalement vouée à l'échec, sanctionnée par la mort. Denis de Rougemont note qu'il est "remarquable que la passion n'utilise interdits et tabous qu'au moment où ceux-ci commencent à faiblir, où les violer est encore scandaleux mais n'entraîne pas la mise à mort instantanée, physique ou sociale, du fauteur"³⁵. Au niveau de l'imaginaire, il faut bien constater que se réalise au contraire, comme nous l'avons montré, la mort physique ou sociale des partenaires du couple archétypal. Une esthétique de la culpabilité dévoile ici la part maudite de l'éros que Georges Bataille a mise en évidence. N'oublions pas qu'à partir des Romantiques, l'union entre partenaires opposés, qui prennent les figures emblématiques de l'Ange et du Démon, est presque toujours perçue comme une transgression, désirée et crainte, de la séparation radicale voulue par l'ordre divin.

Denis de Rougemont ajoute qu'"Iseut, c'est toujours l'étrangère, l'étrangeté même de la femme, et tout ce qu'il y a d'éternellement fuyant,

(32) Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1979, p. 54.

(33) *L'amour et l'Occident*, *op. cit.*, p. 97 et p. 114.

(34) Denis de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, *op. cit.*, pp. 200-201. Le titre de notre cinquième section est extrait de ce même ouvrage (p. 53).

(35) *Les mythes de l'amour*, *op. cit.*, p. 86.

évanouissant et presque hostile dans un être"³⁶. Affirmation que la modernité semble, comme l'a si bien révélé Emma Jung, avoir inversée et étendue à l'*Animus* qui, si nous reprenons les termes mêmes de Denis de Rougemont mais cette fois au masculin, est "toujours l'étranger, l'étrangeté même de l'homme, et tout ce qu'il y a d'éternellement fuyant, évanouissant et presque hostile dans un être". Et qui mieux que le guerrier amérindien peut le représenter? L'étrangeté nourrit la passion qui "refuse l'immédiat, fuit le prochain, veut la distance et l'invente au besoin, pour mieux se ressentir et s'exalter"³⁷, comme le dévoilent exemplairement les couples d'Uncas et Alice, de Lewis Moon et Andy dont l'amour restera sublimé et surtout le couple de Chuy et d'Emma qui, bien que libres de s'aimer, se séparent par le refus de la jeune femme.

En fait, "la passion suppose toujours, entre le sujet et l'objet, un tiers qui fait obstacle à leur étreinte [...], l'obstacle étant généralement social (moral ou coutumier, voire politique)"³⁸. Nous croyons cependant que cet obstacle ne se situe pas ici sur le plan social, comme ce serait par exemple le cas pour un racisme latent, mais bien sur un plan abyssal, celui des archétypes qui plongent dans les sédimentations les plus archaïques de la psyché, ainsi que Carl G. Jung l'a analysé. Denis de Rougemont a montré aussi que, dans la société moderne, basée sur la permissivité, l'amour passion poursuit sans fin des interdits "assez redoutables, et par suite assez fascinants, pour que son délire se déclare"³⁹. Aimantant fortement l'imaginaire, *The last of the Mohicans* de Michael Mann, *At play in the Fields of the Lord* d'Hector Babenco, *La Maestra* de Vénus Khoury-Ghata, dévoilent comment deux grands mythes ont fusionné pour capter les énergies obscures du désir: le mythe de l'Ange déchu, avec son aura maudite, dangereuse et séductrice, apparu à l'aube de la modernité avec le Romantisme, et celui de l'Amérindien et son mystère. Rencontre symbolique abyssale que Carl G. Jung a liée, de manière décisive, à la libido féminine dans son rapport à l'*Animus*.

(36) *L'amour et l'Occident*, op. cit., p. 306.

(37) *Les mythes de l'amour*, op. cit., p. 51.

(38) *Op. cit.*, p. 52.

(39) *Idem*.