La mémoire de la peur dans *La teta asustada* de Claudia Llosa

Silvina Benevent Gonzalez

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/2527>

DOI : 10.4000/agedor.2527

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Silvina Benevent Gonzalez, « La mémoire de la peur dans *La teta asustada* de Claudia Llosa », *L'Âge d'or* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 15 février 2010, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/2527> ; DOI : 10.4000/agedor.2527

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

---

La mémoire de la peur dans *La teta asustada* de Claudia Llosa

Silvina Benevent Gonzalez

« Las plantas dicen la verdad. No son como la gente.

En sus tallos se lee todo, su vida, su memoria »¹.

Noé, personnage de *La teta asustada*.

- 1 Ces paroles, empreintes d'une certaine naïveté sont à la fois d'une grande sagesse. La tige qui lie le visible et l'invisible est non seulement le pendant d'un espace intérieur mais porte aussi l'histoire de ce qui fut et de ce qui est. Et l'événement historique est assurément au centre du dernier long métrage d'une jeune réalisatrice péruvienne, Claudia Llosa, *La teta asustada* (*Fausta* dans sa version française) de 2009. La référence au conflit meurtrier qui a parcouru le Pérou des années 80 au début des années 90 est en effet le déclencheur du récit filmique. En amont, la peur est palpable dès le titre, littéralement : « le téton apeuré ». Ce titre, étrange à première vue, est la marque des terreurs et des violences exercées par le groupe terroriste péruvien du Sentier Lumineux sur la population civile. Aussi découvrons-nous une l'évocation poétique du traumatisme de ces femmes indigènes violées et maltraitées par ceux qu'on appelle « los senderistas ».
- 2 Il s'agira, dans un premier temps, d'exposer comment le film aborde avec pudeur les images mentales de cette violence illégitime. L'environnement extérieur édifie certes la réalité intérieure mais s'impose aussi à elle en créant parfois des situations délétères. Cela nous amènera, dans un deuxième temps, à questionner les modalités de transmission de la peur, le corps de Fausta ayant fonction de medium entre événement et histoire individuelle.
- 3 Si l'image a une valeur de révélation d'un état de fait dont l'histoire officielle ne se soucie pas, elle pose, dans le même temps, les enjeux d'une confession individuelle nécessaire à la réparation et à la reconstruction de l'être. La prise de conscience d'un choix passe par la rencontre avec l'Autre, et sera l'objet de la dernière partie. Elle devient garante d'une liberté salvatrice face au souvenir et peut conduire au dépassement du traumatisme que Boris Cyrulnik nomme « l'espoir inattendu »².

Les images mentales

- 4 Le récit pose, dès la première séquence, la complexité du propos dans l'imbrication entre histoire individuelle et familiale, et histoire collective. Dans cette perspective, il y a une expérience individuelle à relier à une mémoire familiale et historique. On perçoit pourtant, dès le titre, qu'il y aura de l'étrangeté dans le lien charnel et social qui unit mère et fille. Le personnage de Fausta apparaît précisément bien singulière ; elle souffre d'un mal tout à fait insolite : « le syndrome du lait maternel ». Le récit, quant à lui, s'organise autour de son étrange obsession qui consiste à transporter le corps de sa mère défunte jusqu'à son village d'origine, en dépit de ses maigres ressources financières. Fausta souffre d'une étrange phobie qui l'empêche de parler aux hommes et même de les regarder. L'étrangeté atteint son point culminant dans sa volonté de conserver une pomme de terre dans le vagin comme rempart à des agressions fantasmées. C'est que de prime abord, l'histoire de Fausta s'inscrit dans le souvenir intime du viol de la mère qui sert de préambule au récit.
- 5 Le premier contact du spectateur avec la trame narrative se caractérise donc par l'agression et la violence des sévices subis par la voix narratrice de la mère. Paradoxalement, l'évocation de l'événement douloureux est uniquement auditive, sur un écran noir entrecoupé par intermittence par des sous-titres indispensables à la compréhension du spectateur car précisons qu'elle chante en quechua.

Quizás algún día tú sepas comprender, lo que lloré, lo que imploré de rodillas a esos hijos de perra. Esa noche gritaba, los cerros remedaban, y la gente reía. Con mi dolor luché diciendo « a ti te habrá parido una perra con rabia. Por eso le has comido tú sus senos. Ahora trágame a mí, ahora pues chúpame a mí, como a tu madre. A esta mujer que les canta, esa noche le agarraron, le violaron, no les dio pena de mi hija nacer o nacida. No les dio vergüenza.³
- 6 L'absence d'image laisse la vision sans point d'appui et pourtant cette bande sonore amplifie la force de l'évocation en faisant appel aux sens et à l'imagination. L'image n'est-elle pas un « produit de l'imagination d'origine sensible » selon l'une des acceptions du dictionnaire Le Petit Robert ? Ainsi, l'écran noir, première non-image offerte au spectateur, est une négation du sens de la vue et, à la fois, une synesthésie propre au trauma car, comme le dit Claude Bailblé : « L'audible a cette faculté d'éveiller des images, des sensations auxiliaires autres que sonores. Le champ auditif, omnidirectionnel, est un plan de rebond, un trampoline. »⁴. Les sens du spectateur sont en émoi par cet effet de frustration face à une image absente.
- 7 À première vue, la source fictionnelle est invisible, tout juste identifiable comme une voix de femme. Le son acousmatique, selon la définition de Michel Chion⁵, exerce ici un rôle d'interpellation au spectateur qui se laisse porter par les sonorités du chant en quechua : « Quizás algún día tú sepas comprender ». Ce chant sous forme de dialogue ne demande pourtant pas d'échange. Claudia Llosa choisit de ne pas jouer sur l'impact des images mais met en place une scénarisation du témoignage en provoquant une alerte auditive en direction du spectateur. Remarquons que dans son triste chant en quechua, les termes du viol sont le propre de la violence : « lo que lloré, lo que imploré de rodillas a esos hijos de perra », « gritaba », « le has comido tú sus senos. Ahora trágame a mí ».
- 8 La première partie de ce témoignage occupe un espace relativement important car une de ses fonctions est de poser le contexte à la façon d'une introduction. Un fondu au blanc

synchronise ensuite la voix hors-cadre et la source narrative. Le point d'ancrage devient brusquement explicite. La mère, une vieille dame, vue a posteriori les yeux fermés est immanquablement relié à ce qui précède et le spectateur comprend qu'il a assumé ce que voyait le personnage, c'est-à-dire rien. Dès lors se lient l'image, la vision intérieure et le souvenir. L'évocation est extrême, disions-nous, dans cette vision intérieure dans laquelle se mêlent les cris, les pleurs et les paroles remémorées. Mais l'horreur continue :

Esa noche me agarraron, me violaron con su pene y con su mano. No les dio pena que mi hija les viera desde dentro. Y no contentos con eso me han hecho tragar el pene muerto de mi marido Josefo. Su pobre pene muerto sazonado con pólvora. Con ese dolor gritaba, mejor mátame y entiérrame con mi Josefo. No conozco nada de aquí.⁶

- 9 La voix qui livre son souvenir n'admet cependant pas la moindre distanciation face à l'événement comme pourrait le laisser croire l'utilisation de la troisième personne : « A esta mujer que les canta, esa noche le agarraron, le violaron ». Cette apparente dépossession de son JE renvoie à un au-delà du monde diégétique dans une quasi métafictionnalité qui ajoute au dramatisme du souvenir. Toutefois, la voix de la mère s'éteint à la fin de ce témoignage et elle disparaît rapidement de la diégèse. Il s'agit vraisemblablement d'une présence en creux car le corps maternel, quant à lui, est omniprésent : dans l'attente du dernier voyage, ce corps disparaît de notre vue, sous une toile, sous un tapis, sous le lit, sous une robe de mariée, sous un chapeau ou sous des lunettes mais réapparaît à de multiples reprises. Il est encore au centre des conversations de Fausta avec son oncle. Celui-ci veut l'enterrer près de leur maison avant le mariage de la cousine de Fausta. Celle-ci s'y refuse comme une atteinte ultime à la dignité de sa mère. Cet état de fait entraîne alors Fausta hors les murs de son bidonville, ce qui est source d'un grave conflit intérieur quand elle accepte un emploi de domestique chez une pianiste renommée⁷. Tyrannisée par sa peur, Fausta ne peut, en effet, se déplacer sans être accompagnée par un cousin, une cousine, par son oncle ou sa tante.
- 10 À cet égard, il nous faut revenir un instant au titre dès lors que le corps maternel est symboliquement contenu dans le sein : le sein qui nourrit l'enfant, le protège et l'apaise est perçu comme une source de bien-être, de partage bienfaisant et de bonne santé. Cependant, le lait maternel qui transmet la vie transmet ici la rage et la douleur selon l'imaginaire quechua car il devient porteur d'un syndrome aux bases scientifiques douteuses. Le sein expose et provoque la peur, source de la répulsion de sa belle-sœur pourtant habituée à préparer les corps des morts, elle laisse le soin à Fausta de laver la poitrine « no vaya a ser que a mí me contagie con su pezón »⁸. L'omniprésence de la mère, à la fois possédée par la peur et capable de la déclencher même au-delà de la mort, s'affirme dès le titre original. Qui plus est, « El susto », la peur, possède une signification différente au Pérou et en Espagne : ce terme est défini par Claude Auroi dans *Des Incas au S entier Lumineux* comme une « maladie marquée par un dépérissement physique et psychique, provoquée par la perte de l'âme qui se sépare du corps »⁹. Cette notion est alors immédiatement appréhendée dans un contexte péruvien et sert de prélude narratif.
- 11 Cela étant, le titre, premier signe connu du public, est de l'ordre du pré-filmique. On peut distinguer les titres subjectaux (thématiques) et objectaux (rhématiques). Selon Léo H. Hoek, les titres subjectaux – et *La teta asustada* en fait partie –, se composent d'« opérateurs fictionnels, éléments diégétiques anticipant sur la situation narrative de base du cotexte »¹⁰. Toute la difficulté à rendre immédiatement compréhensible l'antonymie contenue dans le titre en espagnol est palpable dans le titre français. *Fausta* relève sobrement de l'ordre du titre rhématique puisque la base fictionnelle serait

purement et simplement une biographie (un Faust au féminin ?). Force est de constater que le destinataire n'étant pas le même, le titre se doit d'interpeller le spectateur depuis son environnement culturel immédiat malgré l'exotisme du prénom.

- 12 L'implication biographique met en scène la mémoire et le souvenir. Le récit premier, nous l'avons vu, traite du viol d'une femme dont le souvenir perdure au-delà de sa propre existence dans l'esprit de sa fille. Si le souvenir est maternel, la mémoire est exclusivement de l'ordre de la filiation. L'enfant est ainsi dépositaire d'un vécu historique (une guerre civile) qui pourrait ne pas être de l'ordre du ressenti.
- 13 Rappelons que le Sentier Lumineux dérive d'un groupuscule créé dans les années 60 au sein de l'université d'Ayacucho « Fédération Étudiante Révolutionnaire sur le Sentier Lumineux de Mariategui » par Abimael Guzmán Reynoso. En 1980, après une scission, le mouvement du Sentier Lumineux entre dans la clandestinité et déclenche la lutte armée.
- 14 Confronté à l'armée tout aussi violente dans la répression (les dénommés « *sinchis* »¹¹), sa stratégie est celle de la guérilla avec son cortège de propagande, d'assassinats et de sabotages.
- 15 Au demeurant, l'image et la narration empruntent à la réalité sa matière même dans cette conjoncture historique affirmée dès les prémices de la fiction. Il faut cependant souligner que les personnages n'attribuent pas explicitement le viol aux membres du Sentier Lumineux. Peu importe, cette omission a valeur de revendication puisque le propos est un appel contre la barbarie de l'être humain. À partir de là, il y a construction d'une mémoire historique et, à travers le témoignage, il y a transcription d'une expérience officiellement passée sous silence. La fiction ne pose pourtant pas ici la question de l'antagonisme réalité/imaginaire. Elle ne véhicule pas plus une réflexion sur l'exactitude du souvenir. L'événement personnel se confond avec le fait historique car, comme l'affirme l'oncle de Fausta, « *con el terrorismo nació Fausta* » contextualisant ainsi le trauma.
- 16 La narration touche plutôt à ce que l'on nomme « l'imaginaire collectif ». Le fondement de notre fascination pour l'imaginaire tient d'abord à sa capacité de remémoration car le terme « imagination » implique la « faculté d'évoquer les images des objets qu'on a déjà perçus »¹². Pour Gilbert Durand, l'imagination est surtout une « puissance dynamique qui « déforme » les copies pragmatiques fournies par la perception, et ce dynamisme réformateur des sensations devient le fondement de la vie psychique »¹³ et ces combinaisons nouvelles d'images ne peuvent être minimisées. Le rapport à la fantaisie, la créativité de l'esprit n'est donc pas un obstacle à la pertinence du monde diégétique. L'imaginaire renvoie également à une expérience du sensible et, par nature, le film suscite des sentiments, des idées et des émotions en stimulant l'imagination du spectateur. Du reste, la puissance du sensible s'exprime dans *La teta asustada* à travers le lien traumatique qui s'établit entre la mère et le fœtus. L'outrage fait à la mère corrompt le monde néo-natal, généralement considéré comme un espace de bien-être absolu, et la mère partage toute une série d'expériences sensorielles et auditives violentes qui induisent le trauma et le traumatisme chez l'enfant à naître. Les psychanalystes français distinguent le *trauma*, qui correspond à la violence externe et à son effraction physique, du *traumatisme* qui renvoie aux effets psychiques du trauma sur le sujet. L'événement traumatique est, dans le cas de Fausta, endogène (il prend naissance à l'intérieur de son corps) et fantasmatique (le moi cherche à échapper à l'emprise de la réalité par toute production de l'imagination). Marie Anaut, quant à elle, affirme qu'il y aura traumatisme « lorsque le moi se trouve submergé par une intensité émotionnelle qui

dépasse les possibilités d'intégration psychique ». Elle ajoute : « [l]e moi pourra ainsi se trouver désorganisé¹⁴ ». Or cette appréhension de la pathologie clinique rejoint la croyance andine de la perte de l'âme qui s'est cachée sous la terre « *del susto* » dit-on en espagnol, peur et trauma confondus.

- 17 À la suite de Paul Ricœur qui parle de l'écriture de l'histoire en ces termes « [l]e commencement est historique, l'origine est mythique »¹⁵, nous pouvons affirmer que le récit participe de la cosmogonie quechua. Une séquence est consacrée à la préparation du corps de la mère par les femmes de la famille à la façon d'un embaumement inca dans le but de le conserver jusqu'au voyage définitif. En outre, Fausta trouve une réparation symbolique dans les racines les plus ancestrales du Pérou. Elle établit un singulier système de défense en obstruant l'entrée de son vagin par une pomme de terre, élément hautement symbolique au Pérou. En même temps, la « *papa* » s'inscrit encore dans le lien maternel car elle est un produit de la terre mère dans une claire référence à la *Pachamama*, figure maternelle tutélaire au Pérou. Qui plus est, Fausta est sensible à la présence d'un jardinier – et nous verrons à quel point dans notre dernière partie –. De fait, il possède ce savoir ancestral de la terre : il sait semer, cultiver, récolter les fleurs. Le premier échange entre ces deux personnages passe d'ailleurs par l'image de la main. En effet, avant de le laisser pénétrer dans la propriété où elle travaille, Fausta exige que Noé, qu'elle ne connaît pas, présente ses mains calleuses de jardinier. Ce signe visuel de reconnaissance devient par la suite le premier contact tactile quand Noé lui offre des bonbons multicolores.
- 18 Entre images-souvenirs, images-cosmogoniques et images-fantasmées, il y a, en définitive, exposition d'une psychopathologie insoutenable. Le traumatisme a engendré ce négativisme du contact corporel qui est le reflet de l'angoisse de Fausta, cette angoisse qui habite son corps tout entier.

Les modalités de transmission de la peur

- 19 Il y a, à n'en point douter, absorption de l'histoire maternelle à travers le corps de Fausta qui exerce alors une fonction de médium entre le souvenir de l'acte de barbarie réel et l'acte fantasmé. Pour preuve, quand on questionne Fausta sur sa virginité, elle ne peut que répondre « *no sé* »¹⁶, tant la relation fusionnelle avec la mère est intense. À l'écran, les différentes coïncidences des deux corps participent de ce motif. Fausta, allongée auprès du cadavre de sa mère instaure une sorte de ritualisation dans des pauses narratives pendant lesquelles elle chante pour sa mère, en écho, les événements qui viennent d'avoir lieu.
- 20 C'est ainsi qu'elle se dédommage de la perte de sa mère tout en maintenant la continuité de leur lien. Ce schéma corporel basé sur la mémoire de la peur s'impose dramatiquement au corps de Fausta, noyau de la peur de la mémoire. Celle-ci se mobilise dans ses saignements de nez, manifestations d'excès de terreur face à ce qu'elle prend pour des agressions extérieures. Le sang qui a coulé lors du viol coule à chaque fois qu'elle ressent une frayeur intense et parfois excessive. C'est bien sûr cette souffrance qui s'exprime, par exemple, dans la séquence de la rencontre avec sa toute récente patronne. Celle-ci ne lui jette pas un seul regard, absorbée uniquement par l'accrochage d'une photographie sans doute familiale parmi toute une série de cadres. C'est alors que Fausta croise son reflet (en surimpression) dans la plaque de verre de la photographie ce qui provoque chez elle un saignement de nez et sa fuite. Rappelons que cette photographie représente

inévitablement un militaire à l'air martial (il renvoie à la violence officielle), tandis que Fausta se surprend brandissant la perceuse à la façon d'une mitraillette. Le corps se souvient car il a été témoin de la violence de l'intérieur.

- 21 Si le corps est le siège sensible de la peur, la verbalisation est difficile voire impossible. L'indicible pourtant se chante car, comme le « chantonne » la mère de Fausta, le chant rafraîchit la mémoire et, paradoxalement, donne force au souvenir et le fige dans une énième remémoration. Dans *La teta asustada*, il invite à se laisser envahir par la pureté et la transparence des sonorités quechuas. À ceci s'ajoute le fait qu'une mélodie chuchotée est perçue comme étant émise plus près qu'une voix parlée. Le contact est alors plus direct et source d'émotions multiples. Le chant¹⁷ participe à l'élaboration imaginaire et au travail de reconstruction en tant que texte du *pathos*. Il est un motif dramatique et esthétique.
- 22 La parole est dénaturée d'une part, à travers le chant et, d'autre part, à travers la langue indigène, le quechua, langue adoptée par l'empire inca. Le plus souvent, Fausta et Noé s'expriment dans cette langue commune qui est leur premier lien. Néanmoins, l'acte barbare inexprimable, l'est doublement car Fausta avoue l'inexistence des termes « violan » et « obligatorio » dans la langue maternelle (ils se distinguent nettement dans sa phrase en quechua). Si Fausta communique avec sa mère uniquement par le chant et en quechua, cette langue est bannie dans sa relation avec sa maîtresse. Leurs rapports étant davantage basés sur l'exploitation que sur l'échange, la pianiste, de type européen, est rapidement assimilée à une nantie qui contemple avec flegme et condescendance la mosaïque ethnique du Pérou. L'acte de parole s'inscrit d'autant plus dans le syncrétisme andin que se côtoient et s'expriment deux conceptions antagonistes de la maladie de Fausta. Le diagnostic du médecin de Lima est rationnel, fondé sur des bases scientifiques : le syndrome du lait de la peur n'existe pas, les saignements de nez sont dus à une capillarite superficielle et, surtout, une pomme de terre dans le vagin peut provoquer des infections graves. Au contraire, la conception de la jeune femme renvoie au mythe andin de l'enfant apeuré, condamné à errer sans âme.
- 23 Nous avons évoqué le traumatisme qui passe par le corps et se donne à lire principalement au moyen de plusieurs orifices (chanter/la bouche - entendre/les oreilles - saigner/le nez- refuser/le vagin). Il ne faut pas négliger l'appareil phonique par la capacité qu'il a de traduire ce qui, jusque-là, n'était pas nommable. De façon étrange, Fausta suggère à sa mère de lui dire quand elle ne veut pas manger pour ainsi ne rien préparer. Quelle interprétation donner à ce refus de cuisiner et de manger si ce n'est la manifestation d'une bouche vide de nourriture car vide de mots. Elle est bien le carrefour anatomique, physiologique et psychique de l'impossible verbalisation. Les hommes-voleurs ne l'ont-ils obligée à une fellation post-mortem (« me han hecho tragar ») c'est-à-dire avaler le sexe inerte de son propre mari ? C'est donc dans l'organe buccal que l'oralité et l'inexprimable, l'alimentaire et le sexuel, le trauma et le mythe se confondent. Le corps, l'appareil phonique sont des modalités signifiantes, mais un autre paramètre à prendre en compte dans ce film serait bien sûr la façon de mettre en scène la protagoniste par le biais de la caméra. Sans évoquer tout le système de signes filmiques, on peut remarquer d'emblée que la réalisatrice en général opte pour un cadrage et des mouvements de caméra sobres et pudiques : la fonction des travellings et des zooms (lents et nombreux) est de suivre de près la protagoniste. En dépit d'une impression de sobriété, le film présente une série d'images qui frappent l'esprit du spectateur tel le gros plan de la main de Noé, auparavant évoqué, ou le corps de la mère absent/présent. Cela

étant, Claudia Llosa use – et abuse peut-être – des surcadrages. Le cadre met en évidence une vision très partielle du monde diégétique

et centre notre attention sur un élément limité, en l'occurrence, le visage de Fausta. L'actrice Magaly Solier, d'origine ayaccuchana produit diverses émotions qui touchent à l'imaginaire. Elle est ainsi souvent filmée dans un encadrement de fenêtre, une embrasure de porte, dans le reflet d'un cadre ou d'un miroir. Le visage voire le corps est ainsi enchâssé par un élément enchâssant toujours de l'ordre du décor, du paysage. La construction d'une image encadrée par une fenêtre ou une ouverture donne alors un sens symbolique au manque de liberté de Fausta, contrainte par une imago maternelle finalement répressive.

- 24 L'immobilisme psychique et parfois physique du personnage n'a d'égal que son sentiment de dépersonnalisation représenté dans cette image du visage scindé presque découpé par un objet encadrant et parfois encadré lui-même. Ceci est accentué par la multiplication des cadres (l'encadrement de la fenêtre, l'embrasure et une troisième série de lignes perpendiculaires) : le personnage n'est pas présenté dans son intégralité. Cette mise en abyme du cadre, essentielle dans la structure même de la fiction, nous semble déterminante à l'heure de la compléter par ce que nous appellerons le motif des frontières.
- 25 Une frontière ethnique dans un Pérou où coexistent encore la caste des blancs et celle des indigènes ainsi que différents métissages (*cholos*¹⁸, noirs, métis etc....). À ce titre, Fausta, domestique dans une maison bourgeoise, nourrit l'inspiration d'une concertiste de renom, justement en panne d'inspiration. Celle-ci est de type européen et, ce faisant, l'exploitation est clairement énoncée car tous les employés appartiennent au groupe des Indiens. La domestique de confiance qui accueille Fausta souligne notamment l'extrême générosité de la Señora Aída qui les emploie. Elle suggère néanmoins, en toute innocence, les limites de cette grandeur d'âme par son insistance à examiner les oreilles, les dents, le cou et les ongles de Fausta. Celle-ci devra se laver et se parfumer avant de se mettre au travail. On est alors en droit de se demander si ces cadeaux (le savon, le shampoing, le déodorant) n'auraient pas d'autre but que de masquer l'odeur de l'indienne. Ces limites visibles et symboliques se manifestent parfois à l'image par une série de plans où les lignes réelles du paysage servent de rupture imaginaire.

- 26 L'injonction de l'oncle « Tienes que llevarte a Perpetua antes del matrimonio de Máxima »¹⁹ trouve un écho dans le sectionnement de l'image par des rubans colorés : l'union de Lúcido (qui joue le rôle d'un véritable père) et de Fausta est ébranlée. En formant une croix (ils sont un décor monumental de mariage), les rubans séparent visuellement l'espace de chacun.

- De même, le motif de l'escalier ne peut être négligé car Fausta le gravit ou le descend à de nombreuses reprises. La première apparition, anodine, représente Fausta, accompagnée de son cousin, après le travail. Elle entre en résonnance avec l'image de Fausta qui accepte d'être raccompagnée par Noé qui est le photogramme choisi. Entre ces deux apparitions, Fausta descend les escaliers en compagnie de sa cousine et cela est l'occasion de signaler la réticence du personnage et sa peur quand elle doit croiser un inconnu.
- 27 Nous remarquons que l'escalier compose une diagonale à l'écran et exprime à l'évidence la séparation du haut (le bidonville sur une colline de Lima) et du bas (la grande propriété au milieu de l'effervescence du centre-ville).
- 28 Les frontières sont alors multiples : visuelles (c'est le cas des escaliers, des rubans), linguistiques (l'espagnol et le quechua), ethniques mais également sexuées (homme/femme).
- 29 Fausta, engagée comme bonne, est sommée de porter une jupe. Et, comme à l'accoutumée, elle se protège, se calfeutre, cachant sous sa jupe un pantalon dans un souci de neutraliser sa féminité inexprimable.
- 30 Pourtant, à la surabondance de cadres dans le cadre (signe de fragmentation) fait pendant l'image de Fausta, une fleur rouge à la bouche, cette fois, vue de l'intérieur de la propriété donc sans encadrement de fenêtre. Cachée derrière la porte, elle attend Noé comme une amoureuse attendrait son amoureux avec une pointe de coquetterie. Cette scène précède celle au cours de laquelle le jardinier lui offre des bonbons et Fausta lui accorde alors un regard direct. C'est que l'histoire de Fausta est aussi l'histoire d'une lutte acharnée vers la libération justement de l'imago maternelle²⁰. Il s'agit heureusement de la lente anthèse²¹ de la protagoniste sous le regard attendri du jardinier qui, d'une certaine façon, l'apprivoise.

De l'héritage du passé à la résilience

31 Est-ce un hasard si la mère se prénomme « Perpetua » ? Son récit des faits passés semble bel et bien répétitif et elle condamne alors sa fille au fardeau de son propre traumatisme. Or, Fausta n'est pas dans un rôle de passeuse de l'histoire : sans futur, elle est immobilisée dans un temps figé. La transmission est, à première vue, inutile dans la mesure où elle ne laisse aucune place à l'oubli ni au pardon. La relation fusionnelle de Fausta et de sa mère montre ainsi le non-sens d'un trop plein de mémoire. Son manque de mobilité physique et psychique transparaît par exemple, dans la séquence du mariage. Les jeunes mariés, pleins de vie, se soumettent avec enthousiasme à la séance des photographies de famille, ils se livrent à toute une combinaison de poses sur-stylisées devant un panneau pastiche (un paysage paradisiaque), n'oublions pas que la famille de la mariée est organisatrice de mariage de ce type. Ensuite, tous quittent la scène pour aller se restaurer, ne reste que Fausta, immobile et comme figée face à l'objectif photographique et à la caméra.

32 La fiction se construit de la sorte sur un mode dysphorique dans la mesure où l'être est ^{am}puté d'une partie de lui-même ce qui se perçoit également dans le graphisme de l'affiche.

33 Là encore, l'implicite est de mise quand l'avant-récit annonce déjà l'invololution du personnage. Le personnage, tronqué, est entouré d'innombrables pommes de terre. Le corps est dans l'impossibilité de se mouvoir. La nudité suggérée est d'emblée la mise en évidence du corps comme manifestation signifiante au sein du récit. Dans le même temps, l'allusion à la mère s'impose à travers les rondeurs de la pomme de terre, élément hautement symbolique comme nous l'avons vu. Dans le même ordre d'idées, l'intensité de la confrontation avec le spectateur renvoie au portrait traditionnel mais tient également de l'interpellation muette. À partir de là, le spectateur dont la curiosité a été aiguisée, doit résoudre l'énigme posée par le regard embrumé. Est-elle au bord des larmes ? La

photographie qui sert de support à l'affiche, premier regard sur le film, cumule un premier plan mystérieux et un arrière-plan flou composé par une sorte de tapisserie fleurie. On en revient au motif de la floraison possible de la jeune femme. C'est là la seule note optimiste de la photographie outre l'éclairage. La lumière, par endroits éblouissante, participe à l'unité chromatique de l'affiche en contraste avec les cheveux de l'actrice. De fait, la luminosité est, elle aussi, perçue comme une réparation possible tout comme les cheveux lâchés sont un signe de liberté accessible.

- 34 Pour en revenir à cette image de Fausta, lèvres closes, on peut affirmer qu'à l'incapacité de s'investir individuellement, répond l'aphasie du personnage en souffrance car parler, c'est perdre de la substance. Elle est même dans l'incapacité de chanter dans un premier temps devant celle qui l'emploie et qui lui propose un marché (une perle contre une chanson). La bande sonore peut exprimer ce mutisme par le silence du personnage, et peut tout aussi bien exprimer le chant intérieur de Fausta. Ainsi, lorsque Fausta se lance dans l'interprétation de la première chanson, il y a non-coïncidence de la bande-son et de la bande- image : elle ne bouge pas les lèvres. Cela semble, une fois de plus, indiquer à quel point elle se sent exclue, étrangère à son espace de vie présent. La prise de conscience d'un malaise, d'un mal-être inapproprié car sous influence, tient d'une expérience relationnelle : Fausta se met à parler au jardinier, le regarde, l'écoute et finit même par se laisser consoler. Cette rencontre fondatrice entraîne un processus cathartique qui passe par le rejet du tubercule. Il y a, par conséquent, une rébellion face au legs maternel. De sa propre volonté, Fausta entame un processus de séparation et d'individuation et il la conduit à sortir de la sphère symbiotique avec sa mère. La rencontre est ainsi signifiante car le jardinier justement nommé Noé est celui qui sauve (en hébreu, il signifie le repos et la consolation) et il lui avoue sa bienveillance « Pero te voy a mirar hasta que llegues »²². À vrai dire, il révèle à Fausta sa part de responsabilité dans les symptômes dont elle souffre : « Y tú ¿por qué tienes miedo a andar sola por la calle ? Sólo la muerte es obligatoria, lo demás es porque queremos »²³. Observons que la rupture s'effectue également par l'entremise de l'oncle qui couvre le nez et la bouche de sa nièce de sa main et la somme de respirer. Ici encore, l'onomastique fait sens grâce au bien nommé Don Lúcido et son cri désespéré et aimant « respira » est à la fois un contact ontogénique. L'enfant qui vient au monde, une fois sorti du liquide amniotique qui le nourrissait et l'oxygénait, ne commence-t-il pas par respirer par lui-même ?
- 35 À l'évidence, l'horizontalité du monde fictionnel s'impose au spectateur. Deux séquences sont, de ce point de vue, saisissantes. Lorsque Fausta s'assoupit, après le mariage de sa cousine, elle est allongée (sur une table ?). L'axe de prise de vue choisi n'est ni la plongée ni la contre-plongée, la caméra est au même niveau que le personnage. De la même façon, lorsqu'elle perd connaissance (les perles serrées dans la main), la distance du spectateur avec le personnage est gommée par ce procédé expressif, la caméra est alors au ras du sol. Dans les deux cas, la réalisatrice tente de circonscrire l'attention du spectateur sur ce personnage sans jouer sur la subjectivité, le personnage ne nous regarde pas. Cependant, la petite profondeur de champ choisie permet d'isoler le visage de Fausta et laisse dans le flou un détail prégnant : la main de l'oncle qui s'avance dans un cas, et la roue du vélo de Noé qui s'arrête dans l'autre. Nous le savons l'intervention de l'oncle déclenche la course éperdue de la protagoniste (seule, à l'aube) jusqu'à la demeure de la pianiste. Elle se lance à la poursuite de sa dignité. Ensuite, l'image métonymique roue/Noé est le prélude à la consolation d'une Fausta (enfin) en pleurs qui cherche sa délivrance « que me la quiten,

que me la quiten de dentro » parlant de la pomme de terre. Comment ne pas voir, dans ces deux scènes, le déclenchement brusque de la volonté de vivre du personnage ?

- 36 Dans la seconde partie du film, Fausta entreprend donc une quête de soi quand elle entame une lutte contre l'aliénation du souvenir et la négation de soi. La recherche ontologique passe ainsi par la revendication. Revendication de son nom d'abord : le personnage se nomme Fausta Isidora Janampa Chauca mais sa patronne l'appelle mal à propos Isidra. Finalement, Fausta se révolte contre la manipulation et le mensonge de la concertiste en s'emparant des perles promises en échange de ses chansons. Dans les dernières séquences du film, Fausta exécute ainsi l'acte héroïque dans la restitution de sa propre dignité et accède à la véritable résilience. La résilience²⁴ est cette capacité que possèdent certains individus de surmonter un ou plusieurs traumatismes et surtout de continuer à se construire dans l'adversité et ce, malgré les risques encourus. Marie Anaut analyse le processus psychique qui conduit à la résilience selon les étapes suivantes : « La première phase de la résilience concerne la confrontation au trauma ou au contexte aversif et la mise en place de processus de résistance à la désorganisation psychique ». Il s'agit du cheminement proprement dit de Fausta. « La deuxième phase de la résilience implique l'intégration du traumatisme et la réparation (ou autoréparation) »²⁵. Elle passe par l'abandon des systèmes de défense auparavant mis en place qui ont montré leur inefficacité. Fausta se met à parler à ceux qui l'entourent au-delà du cercle familial, marche aux côtés de Noé²⁶ et le regarde directement. Elle s'affirme dans la prise de décision et dans l'action individuelle. La peur a cessé.
- 37 Les derniers plans du film sont le signe de ce processus salvateur.
- 38 - Elle peut enfin accompagner le corps de sa mère au village et, en chemin, l'emmène voir la mer : elle est dans la mobilité.
- 39 - La mer et l'immense dune sont un espace de liberté possible et s'opposent au bidonville comme espace de non-évolution, comme refuge. Le plan d'ensemble est alors de ^{mise.}
- 40 - Porter sa mère sur son dos répond non seulement au motif affectif de la mère-matrice qui porte dans son ventre l'enfant à naître mais c'est un acte de prise de possession individuelle face à l'autre. Sa dette envers la mémoire de sa mère prend fin.
- 41 - L'image du bitume, dont les lignes de démarcation défilent derrière la voiture qui emporte Fausta, nous semble être le signe d'une mise à l'écart du passé, une cicatrisation et « la cicatrisation suppose une forme d'oubli, non pas au sens de rejet du passé, ou de la blessure, mais de l'assimilation d'un passé désormais assumé, qui ne viendra plus inquiéter le présent ni faire obstacle à l'avenir »²⁷. Ce voyage est l'accomplissement dynamique de la résilience : sortir de l'obscurité (la voiture traverse un tunnel) pour accéder à l'immensité (la mer).
- 42 On aurait pu parler de renaissance, mais la rencontre avec l'autre est de l'ordre de la naissance. Ainsi, face à la mer, Fausta se redresse car l'âme errante dans des limbes obscurs est alors véritablement incarnée. Auparavant, lors de l'expérience de la revendication de son dû (les perles), Fausta perd connaissance. Cet évanouissement qui est l'image de la perte de soi est, à la fois, la récupération de soi car cette séquence marque le rejet du traumatisme, la pomme de terre n'a plus lieu d'être.
- 43 La trajectoire de Fausta est, nous l'avons dit, bouleversée par sa rencontre avec l'Autre. Noé est à juste titre le héros. Il la soulève lorsqu'elle perd connaissance, la prend dans ses bras et la porte sur son dos jusqu'à l'hôpital. Il est investi des attributs héroïques : sa sagesse n'a d'égal que sa force physique. Il lui communique un critère indispensable à la

résilience : l'intentionnalité. Il lui faut encore des caractères de perfection. Lorsqu'elle la découvre, évanouie, il cache son sein. Cet élément, que nous avons longuement évoqué, redevient soudain une image sensuelle et non plus l'objet et le transmetteur de la peur. Par ce biais, Noé rend sa féminité à Fausta. Il contribue aussi à donner du sens à la parole, la sienne et celle de Fausta. Il donne de la signification à ce qui est dit et au non-dit, mais il marque ainsi pour Fausta la direction à donner à sa vie. « *necesitas consuelo* »²⁸. Finalement, par son altruisme, il suggère les possibilités de l'être humain, et dans ce cas, la capacité de Fausta à être résiliente. Le héros, loin du mythe universel de l'être surhumain, est ramené à sa nature d'homme ordinaire pourtant doté de qualités essentielles et c'est en cela qu'il est héroïque.

- 44 Le dernier plan représente Fausta penchée sur la fleur de pomme de terre déposée par Noé devant sa porte. Elle se penche afin de sentir les effluves de la fleur du tubercule dévié alors de sa fonction première dans le récit. Cela permet de centrer notre attention sur le pot recevant la fleur : ses rebords recourbés entourent une pomme de terre ouverte en deux de laquelle jaillissent la tige et la fleur. Nul besoin de se référer à *La Femme fleur* de Picasso pour saisir toute la portée érotique de la fleur-offrande qui contient à son tour la vie, l'identité et la mémoire de Fausta. Cette image de la tige possède une expressivité créatrice car, si elle garde trace de ce qui a précédé son existence, elle possède néanmoins ses propres particularités et ses propres capacités. Et la résilience est aussi de l'ordre du choix et du défi.

Conclusion

- 45 Claudia Llosa représente dans *La teta asustada* le sens dynamique de la mémoire et de l'imaginaire qui lui est corollaire. Si la mémoire transmise par la mère est le principe organisateur de la trame filmique, la fictionnalisation des symptômes post-traumatiques se trouve entièrement dans le motif presque mythogène du sein. Outre cela, le lait exerce, on l'a vu, une fonction identitaire (l'appartenance à la civilisation quechua), affective (la transmission par la mère) et culturelle (le syncrétisme péruvien). La transmission par le biais d'une confession individuelle comble finalement une dette vis-à-vis de l'histoire en introduisant la voix oubliée des victimes d'une guerre civile passée sous silence. Dans le récit, la restitution de l'histoire originelle donc fondatrice passe bel et bien par le lien entre le corps, la voix et le traumatisme maternels. C'est ainsi que se tisse un réseau inextricable entre le formulé et le refoulé. Le personnage en définitive est une représentation d'un individu résilient.
- 46 Toutefois, une rencontre déterminante qui permet de dire la blessure lance le personnage à la quête de son processus de réparation et participe de l'image du maillage qu'utilise Boris Cyrulnik. L'individu résilient – et Fausta en est la représentation – se confectionne un tricot au gré de points d'appui issus du monde intérieur et extérieur. Si « le tissage du sentiment de soi semble un facteur capital de l'aptitude à la résilience »²⁹, il découle directement de contacts avec autrui et de leur regard. Il pose aussi le choix du devoir de survie, et tel est le prix de la résilience, cette part lumineuse de revendication de son histoire individuelle.

NOTES

1. « La tige est importante. Elle contient la vie, l'identité et la mémoire des plantes ». Nous utiliserons dorénavant les sous-titres français de *La teta asustada* de Claudia Llosa distribué en France par Jour 2 Fête
2. CYRULNIK, Boris, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 25-104.
3. « J'espère qu'un jour tu pourras comprendre combien j'ai pleuré, combien j'ai supplié ces fils de salaud. Cette nuit-là, mes cris résonnaient dans la montagne. Près de moi, j'entendais des rires. En me débattant, je lui ai dit : « t'es le fils d'une chienne, t'es le fils d'une chienne enragée voilà pourquoi tu t'es repu de ses seins. Maintenant, c'est moi que tu dévores. Maintenant, c'est moi que tu lèches comme tu l'as fait avec ta mère ».
Cette femme qui chante, cette nuit-là, ils l'ont violée sans le moindre état d'âme pour l'enfant que je portais en moi ».
4. BAILBLE, Claude in « Le Pouvoir des sons », *L'Audiophile*, janvier 1990, p.51, cité par CHION, Michel, *Le Son*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 50.
5. Voir CHION, Michel, *Le Son*, op. cit., pp. 135 et 201.
6. Ils l'ont violée avec leurs pénis et leurs mains sans état d'âme pour ma fille qui les voyait de l'intérieur. Mais c'est pas tout, ils m'ont fait avaler le pénis inerte de mon mari Josefo, son pénis truffé de plomb. De douleur, j'ai crié : « Tuez-moi donc aussi. Et enterrez-moi avec mon Josefo ». Je me sens perdue.
7. Fausta doit couvrir les frais de transport de la défunte et son enterrement dans le village familial.
8. « Je ne voudrais pas qu'elle me contamine ».
9. AUROI, Claude, *Des Incas au sentier lumineux*, Genève, Georg Editeur, 1988, pp. 232 et 267.
10. HOEK, Léo H., *La Marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Paris, Mouton Éditeur, 1981, p. 102. Cité par CASTAY-ROUBEAU, Nathalie, « Carmen de Saura-Gades ou l'art de la mise en abyme » in *Hommage à Jacques Poulet*, Textures, Hors-série, Université Lumière-Lyon 2, 2010, p. 385.
11. Il s'agit d'une troupe d'élite créée dans les années 60 afin de lutter contre les groupes terroristes et le trafic de drogue.
12. Selon le dictionnaire du Petit Robert.
13. DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p.26. Les italiques sont de notre fait.
14. ANAUT, Marie, *La Résilience*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 21.
15. RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 174.
16. « Je ne sais pas ».
17. Notons que l'actrice a ceci de particulier que sa vocation première est d'être auteur-compositeur en quechua. La bande musicale du film est de Selma Mutal, dont le thème principal *La Sirenita*.
18. Métis d'Indien et de blanc.

19. « Débrouille-toi pour emmener Perpetua avant le mariage ».
  20. En psychanalyse, l'imagó est « le prototype inconscient de personnage qui oriente électivement la façon dont le sujet appréhende autrui ; il est élaboré à partir des premières relations intersubjectives réelles et fantasmagoriques avec l'entourage familial », LAPLANCHE Jean et PONTALIS, J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967, p.196.
  21. L'anthèse désigne l'épanouissement de la fleur.
  22. « Je vais attendre que tu sois arrivée ».
  23. « Pourquoi t'as peur de te promener toute seul dans la rue ? Seule la mort est inévitable, le reste c'est parce qu'on le veut bien ».
  24. Les recherches sur la résilience débutent pendant la Seconde Guerre mondiale en Grande-Bretagne grâce aux travaux de l'équipe d'Anna Freud rejointe plus tard par René Spitz. En France, ce concept a été développé par le neurologue et psychiatre Boris Cyrulnik.
  25. ANAUT, Marie, *La Résilience*, op. cit., p. 83.
  26. Auparavant, elle marchait devant lui.
  27. BERTHIER, Nancy et ROUMETTE, Monique, « Ces demeures vives de l'histoire » : *Cabra marcado para morrer, La Flaca alejandra* » in *Image et Mémoires*, GRIMH, Université Lumière-Lyon 2, 2002, p. 451.
  28. « Tu as besoin de reconfort »
  29. CYRULNIK, Boris, *Un merveilleux malheur*, op. cit., p.18.
-

RÉSUMÉS

El acontecimiento histórico es central en la segunda película de la peruana Claudia Llosa: *La teta asustada* (2009). Evoca el conflicto sangriento que arrasó Perú entre los años 80 y los 90. De antemano, el título señala las violencias y los terrores producidos por el grupo terrorista del Sendero Luminoso. En efecto, la historia de la protagonista Fausta se cristaliza en el recuerdo de la violación de la madre. Nos centraremos en una primera parte en las imágenes mentales nacidas de tal trauma que se transmite por la leche, según el imaginario quechua. La segunda parte tratará de las modalidades de transmisión del miedo cuando el cuerpo de Fausta funciona a modo de médium entre el acontecimiento y la historia individual. No obstante, el encuentro con el Otro es decir el protagonista marcará un proceso catártico que analizaremos en la última parte. La superación del trauma supone pues un equilibrio entre lo imaginario y lo simbólico, entre lo reprimido y lo dicho.

INDEX

Palabras claves : fausta, Perú, Llosa (Claudia), miedo, trauma, violación, recuerdo

AUTEUR

SILVINA BENEVENT GONZALEZ

Université Paul Valéry-Montpellier 3