

« *Le continuum* imaginaire, une force de résistance »

Pierre Arbus

Conférence donnée au Colloque International « Figures mythiques et imaginaires de l'espace méditerranéen » organisé par la Chaire UNESCO de l'Université de Nice-Sophia-Antipolis, du 20 au 22 novembre 2008, actes parus sous la direction de B. Cailler, S. Leoncini, C. Taillibert, Paris : L'Harmattan, Université de Nice-Sophia-Antipolis, novembre 2009.

PLAN DE L'ARTICLE

Introduction

I. Du temps long au mythe : le *continuum* imaginaire

1. Les trois temps de Fernand Braudel
2. Le mythe, engendrement et génération à l'échelle humaine.
3. Le *Continuum* imaginaire, les temps accordés :
Destruction/Sublimation

II. L'exemple de l'Espagne

1. Le mythe franquiste : destruction/sublimation
2. La duplicité du cinéma
3. Deux films déterminants

III. Le Cinéma, vecteur exemplaire de la réappropriation des mythes

1. Le cinéma : représentation/actualisation des mythes
2. Conscience du *continuum* et force de résistance
3. Cinéma contre tragédie : une force de résistance

Conclusion

Introduction

La méditerranée n'est pas le lieu le plus inattendu pour la fréquentation des mythes. Quoiqu'elle fut particulièrement associée aux civilisations antiques et chrétiennes, on sait aussi qu'il y eut une circulation des récits mythiques, des schèmes, des motifs, mais aussi des similitudes observées dans des sociétés archaïques n'ayant eu entre elles aucun contact.

Sans entrer dans le détail de l'existence de ces invariants, que les chercheurs spécialistes des mythes et des études sur l'imaginaire rattacheront, à la suite de Jung, à la réalité d'un inconscient collectif, il a bien fallu admettre la répétition de structures et de figures similaires, d'archétypes propres à révéler une conception du monde relativement cohérente, d'un point de vue anthropologique.

Mais le mythe, au sens où nous voudrions l'entendre, n'est pas une fiction : en ce sens, il ne saurait être écrit, fixé, avéré dans une taxinomie, objet d'un repérage savant qui en épuiserait les significations. Le mythe doit rester « vivant », au sens où peut l'entendre Mircea Eliade, c'est-à-dire en évolution constante, prescripteur des conduites humaines, et nourri en retour de l'expérience individuelle et collective par le biais de la transmission.

La présence des mythes peut, à ce titre, devenir indécélable, rattachée précisément à l'inconscience collective, et manifestée individuellement dans les expressions du rêve que la psychanalyse s'attache à faire surgir. De fait, il est infiniment présent dans toutes les formes de représentations spontanées et populaires, au premier rang desquelles les littératures orales évidemment, mais aussi depuis plus d'un siècle, le cinéma.

Le mythe n'y figure plus alors comme le segment d'une droite infinie, borné de l'un et l'autre côté, mais au contraire comme une proposition, une hypothèse, un point de vue documenté – celui de Jean Vigo, *A propos de Nice* –, mais documenté par l'air du temps, c'est-à-dire, un certain état du mythe, ici et maintenant, proposé, ouvert à la métamorphose.

Le mythe ne tolère pas l'écrit qui le décrit, la forme d'expression qui lui correspond ne saurait être que poétique, c'est-à-dire, suggérée, portée par les résonances, les évocations, les incertitudes, les formes insaisissables... Et c'est le temps long qui constitue le mythe en *continuum* imaginaire, et propose une vision cohérente et responsable de l'évolution historique : à partir de l'exemple de l'Espagne et de quelques films significatifs, il apparaîtra

que le cinéma demeure bien aujourd'hui un vecteur exemplaire de la réappropriation des mythes.

I. Du temps long au mythe : le *continuum* imaginaire

1. Les trois temps de Fernand Braudel

Dans le cadre d'une réflexion menée autour de l'imaginaire et du mythe, il est utile de revenir, comme le fait Gilbert Durand, à la distinction opérée par Fernand Braudel dans sa thèse sur *La Méditerranée*, texte plus ou moins fondateur de l'École des Annales, entre le temps géographique, le temps social, et le temps individuel.

La première temporalité suppose la longue durée des rapports de l'homme avec son milieu géographique, elle est ainsi causale et fondatrice, impliquant évidemment la période plus courte de l'histoire événementielle. C'est exactement le processus d'évolution des mythes, insérés dans le temps long, originel de l'inconscience collective, et éprouvés, récupérés, transformés par la somme intemporelle et a-spatiale des expériences individuelles, et cette polyrythmie suggérée par Braudel, Gilbert Durand s'y réfère dans l'élaboration du concept particulièrement pertinent de « bassin sémantique ».

Le temps long, que l'on pourrait aussi nommer temps géologique, ne laisse pas de suggérer une organisation par strates qui associe l'évolution historique à l'histoire même de la constitution de l'espace qui la contient.

Parce que la longue durée suppose un empilement ordonné et justifié de strates, les plus anciennes devenant de moins en moins visibles et accessibles à l'échelle d'une vie humaine – c'est aussi la raison d'être de l'archéologie –, elle témoigne d'une force organisatrice cohérente qui, paradoxalement, ne peut être le fait d'un seul individu ou groupe d'individu, mais d'une multitude, d'un collectif, voire, d'une totalité dont les éléments ont bien été en relations les uns avec les autres, au-delà du temps, au-delà de l'espace.

Cette longue durée, c'est aussi un consensus, une manière de lisser l'histoire, d'amortir crises et ruptures, d'atténuer les obstacles, les écueils. Mais en fonction de quel type d'objectif ? Celui d'une évolution constante, un mouvement, une métamorphose qui, en dehors de toute approche matérialiste, rationnelle, ou morale, doivent être envisagés comme progrès en soi. Énoncé à l'envers, cela donne : le progrès de l'humanité, ce n'est pas sa finalité – arbitraire, momentanée, éphémère – c'est le mouvement même d'une évolution, mouvement perpétuel qui s'autogénère.

2. Le mythe, engendrement et génération à l'échelle humaine.

Ce lien totalisant, qui donne à la longue durée sa cohérence, et donc sa légitimité en tant que concept, c'est le mythe qui l'établit, en tant qu'il est aussi un mode de communication, à la fois par le biais de la transmission directe – le récit, la représentation – ou indirecte – le rituel, le conditionnement idéologique, culturel, du « mythe vivant » de Mircea Eliade, aux « mythologies » de Roland Barthes –.

À ce titre, le mythe s'intègre bien dans ce temps immobile, immobile dans le sens où ses variations sont tout aussi imperceptibles à l'échelle humaine que la mort d'une étoile. Et précisément, c'est alors que la longue durée s'incarne à travers le mythe, qu'elle se rend accessible à l'individu : ce qu'exprime le temps court, ne sont ni plus ni moins que des morceaux de mythes qui, comme des météorites, signalent l'existence d'un mythe parent, plus riche, plus abstrait peut-être, et non délimité. Ce sont ces fragments de l'histoire événementielle, un peu légendée, un peu évaluée, jugée, critiquée, au moment même où elle se dit, en vertu précisément de la tendance repérée par Jean Rouch en chacun de nous, à « légender », c'est-à-dire, à s'approprier le mythe pour le nourrir de son propre rapport au monde.

Ils forment l'expression narrative d'un *continuum* mythique à notre portée, à dimension humaine et individuelle, témoignant à la fois de la présence des cycles – les strates – dans l'histoire, dans le mouvement de l'histoire, et de la singularité du rapport au monde, pour chaque individu qui s'approprie ces morceaux, et s'attribue un rôle dans la transmission.

Nous en sommes ainsi arrivés à distinguer une totalité fragmentée, mais dont chaque fragment dispose d'une faculté, qui le rend autonome, à légender, à influencer sur le cours de la longue durée à travers ses expressions ponctuelles. Et ces expressions morcelées du mythe, ce sont les représentations imaginaires, de l'ordre du sensible, ce qui exclue, par exemple, le langage comme relais de communication, mais valorise au contraire sa fonction poétique, l'expression par excellence de l'imaginaire.

3. Le Continuum imaginaire, les temps accordés : Destruction/Sublimation

On aura compris que les trois temps distingués par Fernand Braudel ne sont pas analogues entre eux, et que l'un naturellement implique tous les autres. De cette relation d'inclusion, procède l'évidence que, bien avant d'en livrer l'énonciation, l'historien les a, au moins pour lui-même, déjà accordés.

Or, dans l'accord, il y a une dominante : précisément, l'harmonie de l'accord provient d'une relation subtile entre les autres sons de l'accord et les harmoniques inhérentes à la note de dominante. Et si l'on choisit plutôt la dominante de préférence à la tonique, c'est que l'accord de dominante suggère mieux un suspens, l'attente d'un devenir, d'un mouvement, d'une évolution.

Mais pour distinguer la richesse de l'accord, l'épaisseur des strates qui le composent, il faut de la durée : c'est, toutes proportions gardées, le temps long de l'écoute [cf. Concerto pour violoncelle, Gyorgy Ligeti : l'accord se compose dans la longue durée] ce qu'en d'autres termes j'appelle le *continuum*.

Le *continuum* réalise l'accord de ces trois durées, le temps long étant dominant et parent, si j'ose dire, les autres le composant, comme sommes de fragments liés, mais autonomes. Le *continuum* mythique permet ainsi à l'individu d'accéder à la longue durée. Il n'en reste pas moins qu'à l'intérieur du *continuum* subsistent des cycles – les fragments –, des ruptures qui, si elles varient ou réorientent le mouvement, ne peuvent en aucune manière l'interrompre ou le retarder (ce qui n'aurait aucun sens, puisqu'il est lié au temps).

Le *continuum* alterne des états de destruction et de sublimation successifs, qui supposent qu'à un état de crise succède, nourri et provoqué par elle, un épisode de reconstruction, de valorisation, d'invention, qui pérennise et donne sa raison d'être au mouvement de l'évolution.

Plus précisément, ce sont les représentations imaginaires qui sont récupérées, transformées, métamorphosées, puis reproposées à nouveau selon le principe du « trajet anthropologique », élaboré par Gilbert Durand, donnant au *continuum* cette plurivocité de sens, ce potentiel d'évolution dans toutes les directions de l'espace et du temps, simultanément ou successivement, et l'on pourrait proposer en définitive la notion de « *continuum* imaginaire » pour désigner un temps historique de la longue durée rendu accessible à la compréhension, à l'appropriation, à la métamorphose, et donc au mouvement qui lui est inhérent, par les composantes imaginaires, les expressions poétiques, les imprégnations individuelles qui révèlent et constituent les mythes.

Mythe et longue durée font de chaque individu le propriétaire – et donc le responsable – non pas seulement de sa propre histoire, mais de l'histoire collective, l'histoire du monde !

II. L'exemple de l'Espagne

1. Le mythe franquiste : destruction/sublimation

À la lumière de ces quelques remarques, on évoquera l'exemple de l'Espagne durant la période franquiste. Dans la biographie analytique très documentée qu'il a consacrée à celui qui dirigea l'Espagne durant près de quarante ans, l'historien Bartolomé Benassar s'est vu reprocher une posture ambiguë, parce qu'elle ne correspond pas au radicalisme attendu de la condamnation sans appel, et qu'elle semble quelquefois poser des arguments susceptibles de favoriser une réhabilitation.

Or, l'historien fait avant tout un travail d'historien. Mieux, il réintègre dans le cours de la longue durée un épisode que, par simplification idéologique, on aurait bien voulu aborder comme une parenthèse, une rupture de près de quarante ans dans l'histoire – correcte, racontable, honorable – de l'Espagne, que les Espagnols eux-mêmes n'auraient pas souhaité, à l'exception, bien sûr, de quelques citoyens infréquentables.

C'est-à-dire qu'il y a des causes. Et s'il y a des causes, il y a aussi des responsabilités. En somme, ce sont des imaginaires qui s'affrontent : l'Espagne, dans les années 30, est un territoire où quelques gros propriétaires terriens exploitent la misère d'ouvriers et de paysans analphabètes et mal organisés, situation qui, dans le contexte européen, commence à susciter un frémissement révolutionnaire.

Plusieurs mythologies se confrontent et s'opposent : celle de la révolution, du communisme, de l'utopie libertaire – expérimentée dans près d'un millier de villages durant quelques mois entre 1936 et 1937 : ces tentatives de collectivisation furent sans équivalent en Europe, mais ni le régime franquiste ni les opposants en exil ne les ont évoquées. C'est un des sujets abordés par le film de Ken Loach, *Land and Freedom*, qui déclencha controverses et incrédulité lors de sa sortie en 1996 – et l'imaginaire religieux, fondement de la civilisation, de l'ordre, et du bien-fondé des privilèges.

Il y a en chacune de ces représentations des références emblématiques que tous utilisent, témoignage, s'il en était besoin, de la force de conviction des imaginaires. Le couple destruction/sublimation comporte une duplicité qui, selon le camp où on le revendique, renverse le sens des figures : à Guernica répond Belchite, aux exécutions arbitraires des religieux ou des caciques, répondent les « promenades », les massacres d'instituteurs, et la répression par le régime jusqu'en 1975, à la guerre illégitime des tyrans contre la République, la croisade des croyants, assimilée à une *reconquista*, contre les impies, les rouges, les maçons.

Franco lui-même a veillé soigneusement à la patiente élaboration de sa propre mythologie : la propagation de son image, les sacralisations, les hommages, tels que celui qui l'identifie au Cid, en

1955, à Burgos, l'édification de son vivant de sa sépulture dans la *Valle de los Caidos*, les apologies dans la presse...

Jung, déjà, n'avait-il pas convoqué le dieu Wotan, pour assimiler le national-socialisme allemand à une renaissance moderne du tribalisme aryen préchrétien ?

2. La duplicité du cinéma

De fait, il existe bien un *continuum* imaginaire, manifesté par cet ensemble de représentations qui appartiennent à la longue durée, et qui contrecarrent l'idée que la dictature franquiste puisse n'avoir été qu'une parenthèse, une rupture dans le cours d'une histoire que l'on voudrait toujours fréquentable. La notion de rupture, pour expliquer les crises, est déresponsabilisante. Et les analogies qui se présentent entre une situation présente et des représentations qu'on pourrait dire mythiques – cf. l'ouvrage d'Alain Badiou, *De quoi Sarkozy est-il le nom*, ou celui de Todorov, *Les Abus de la mémoire* – actualisent notre responsabilité dans la survenue des événements qui font l'histoire.

Le cinéma de la période franquiste porte évidemment la marque de cette duplicité entre, d'une part, un imaginaire de la sublimation, de l'autre une dénonciation de l'appauvrissement matériel, social, culturel de la société et de la mise en danger des relations humaines. Il s'agit, dans les deux cas d'un cinéma qui flirte avec la propagande, d'une manière plus avérée cependant pour les films favorables au régime, et ce en raison d'une censure vigilante – mais pas radicale.

Entre 1940 et 1960, le cinéma profranquiste fut au mieux de sa forme : cinéma de la sublimation, de l'héroïsation du chef « sentinelle de l'Occident », rempart contre le communisme et la Franc-maçonnerie – une obsession chez Franco – au premier rang desquels le film *Raza*, tourné en 1942 par José Luis Sanchez de Hérédia, d'après le scénario de Franco lui-même, rédigé sous le pseudonyme de Jaime de Andrade. Franco s'y met en scène sous le masque de la fiction, et bien sûr embellit le réel – son physique s'y trouve nettement amélioré, et son père n'y est plus cet homme peu aimant et sans morale qui a déçu sa famille – pour tendre à la légende.

Au contraire, les films de Buñuel ou de Bardem imposent avec force la représentation d'une humanité dévaluée, déstructurée, morbide, en perte de valeurs individuelles et sans projet d'avenir. Le surréalisme de Buñuel, c'est l'efficacité avérée du recours à l'imaginaire pour fabriquer une mythologie : cela est flagrant dans le film *Las Hurdes*, en Français : *Terre sans pain*, réalisé en 1933, œuvre dont le caractère propagandiste est totalement revendiqué. Mais il s'agit, dans tous les cas, de prises de position radicales dans le *continuum*, avec une volonté de prendre le pouvoir sur l'histoire, en

réponse, d'un côté à l'inscription mythologique du Caudillo, et de l'autre, à cet imaginaire exclusif et restrictif, pérennisé par la censure.

3. Deux films déterminants

Dans les années de fin de règne, deux films retiennent l'attention, celui de Carlos Saura, *Cria Cuervos*, réalisé en 1975, et *El Espiritu de la colmena*, écrit et réalisé par Victor Erice en 1973. L'un plus connu que l'autre, aucun des deux ne me paraît exclusivement tirer sa force et sa vocation à une forme d'exemplarité aujourd'hui devenue patrimoniale, de la dénonciation qu'il opère d'une société à terre, jusque dans sa capacité à fantasmer, à produire les images fondatrices d'un avenir qui reste, de toute manière, impensable.

Il ne s'agit plus de s'en tenir à la condamnation d'un régime agonisant, ayant muselé pendant quarante ans toutes les expressions d'un imaginaire contradictoire avec le mythe du chef des croyants, sauveur de l'Espagne contre les ennemis de l'intérieur, sentinelle de l'Occident, croix de l'Europe contre le communisme et la maçonnerie internationale : foisonnement de références imaginaires habilement choisies, périodiquement nourries, et parfaitement discriminatoires.

Au contraire, il faut inventer l'avenir, et convaincre les orphelins de l'Espagne, privés d'une mère aimante, d'un père attentif et bienveillant, à même de remplir, sans y être contraint par une loi morale, sa mission d'initiateur, que ces orphelins de la paix et de la sérénité collective ont en eux le pouvoir d'élaborer un acte de résistance, en recourant précisément à la force d'invention, de construction, d'élévation de l'imaginaire individuel, dès lors qu'il s'empare, tout en suscitant les résonances, des créations de l'imaginaire collectif.

Car ces enfants, incarnés dans les deux films par la petite AnaTorrent, n'ont pas à supporter la responsabilité de cette abnégation, de ce piétinement, de ce refoulement de soi, de ses passions, de ses projets, et du sacrifice de l'avenir. Dans les deux films, c'est l'absence de communication, le lien velléitaire, que l'on pressent douloureux, c'est encore les rêves de l'ailleurs – un ami/amant ou parent, du côté de Nice – ou de l'avant – les nostalgies de la jeunesse portées par un vieil enregistrement. Ana ressuscite sa mère au point que la réalité de cet imaginaire ne fasse plus de doute, et le film dit bien implicitement que ceux qui contestent cette réalité ont tort ! Parce que ce sont les rêves qui permettront aux enfants de l'Espagne de s'inventer un avenir.

À la suite de la projection du film de James Whale, *El Doctor Frankenstein*, dans *El Espiritu de la colmena*, Ana s'approprie le mythe du monstre, elle s'en fait le complice et le désigne implicitement comme substitut au manque de guide, dans le parcours de sa propre évolution. D'un mal, elle fait un bien, par sa seule force,

par sa seule foi, pour accéder en définitive au sacre de sa propre identité, promesse d'avenir, et assomption de l'histoire, de cet environnement qu'on a voulu lui faire vivre comme une mise en parenthèse : *Soy Ana, soy Ana...* C'est par ces mots, et par une représentation teintée de mysticisme, que le film s'achève...

III. Le Cinéma, vecteur exemplaire de la réappropriation des mythes

1. Le cinéma : représentation/actualisation des mythes

Les études sur l'imaginaire dans le cinéma n'ont pas le même rayonnement que celles menées dans le domaine littéraire. Il n'y a, à ma connaissance, que très peu de spécialistes de ces questions. Pourtant, l'image est bien le matériau fondateur de l'œuvre cinématographique, et qui plus est, organisée en récit sous la forme préalable d'un scénario – image, scénario, récit sont des termes qui reviennent fréquemment sous la plume de Mircea Eliade dans ses textes sur le mythe.

De première évidence, on pourrait reprocher à l'image cinématographique de pencher davantage, comme l'écrit Barthes, du côté de la représentation analogique que de la création imaginaire. Ce serait refuser à l'image de cinéma son statut de mise en œuvre esthétique par une conscience créatrice singulière dotée d'une expérience imaginaire du monde : le cinéma est tout autant que la littérature peuplé de figures obsédantes, de références ou d'esquisses mythiques, de représentations stratifiées, c'est-à-dire, se recouvrant, se superposant les unes aux autres. Oui ! Il y a bien un subconscient de l'image cinématographique, au détriment de l'évidence et de l'analogie de la représentation. Je parle bien ici de l'image et non du sens. C'est en d'autres termes tout ce qui procède de la résonance, de la force poétique de l'image. Le cinéma reste susceptible de renouveler, dans le monde profane, l'expérience sacrée du rituel. Par le principe de l'identification aux personnages et aux situations vécues – c'est là, à ce niveau préalable, qu'on trouve de l'analogie – il propose une expérience réactualisée, réinterprétée par la conscience créatrice, de l'imaginaire collectif, de formes pérennes des mythes vivants, tout en modifiant les conventions par lesquelles les mythes sont segmentés, c'est-à-dire, en les « repopularisant » — ce que ne fait pas toujours la littérature. On citerait en exemple le film *Titanic*, de James Cameron, qui réactualise le mythe de la naissance du héros.

Le film de Victor Erice détaille précisément ce processus : l'idée de départ est suggérée par le mythe de Frankenstein réinterprété par le cinéma hollywoodien. Or, c'est bien la force de l'imaginaire cinématographique qui donne à Ana et Isabel, sujets naïfs par excellence, la capacité d'inventer le principe même du rituel – représenté, par exemple, par le retour régulier à l'étable et au puits abandonnés, riches de symbolique – à partir de l'appropriation d'un

mythe universel et intemporel, adapté aux objectifs actualisés – et problématiques – de leur propre rapport au monde¹.

2. Conscience du continuum et force de résistance

Imaginons l'hypothèse selon laquelle les arts, indistinctement savants ou populaires, ce qui inclut l'oralité, ont nourri une dynamique de l'imaginaire, ce qui a permis de conserver les mythes *vivants*, quelle que soit la temporalité de leur origine.

Le rituel, qu'il soit religieux ou non, a de toute manière besoin des images. Il a donc favorisé de plus ou moins bonnes grâces, la production d'images, récits, monuments ou œuvres musicales pour les plus iconoclastes. Là, dans le *continuum* entretenu, réside la réalité du *continuum* imaginaire, et la prise de conscience que l'on en fait à travers une expérience sensible, expérience esthétique quasi unanime qui s'étend aujourd'hui à une majorité grandissante : que visitent les touristes en pays étranger : les créations de l'imaginaire, savantes ou populaires, avec des motivations, des inspirations très diverses, pour une expérience totalement libre, l'expérience esthétique pouvant même devenir ici l'un des emblèmes de la liberté. Et cette pluralité d'expériences du *continuum* est au fondement de l'imaginaire d'un peuple, oriente ses choix, ses modes de vie, ses réactions aux crises...

Les créations de l'imaginaire sont aussi ce qui déni aux crises le statut de ruptures, et permettent à la fois de maintenir le lien, et de faciliter l'intégration dans le *continuum* des imaginaires à l'origine de la crise, ou engendrés par la crise, c'est-à-dire par l'histoire des événements, la courte durée.

Ce rôle s'est étendu au cinéma, dès le début du XXe siècle. La force du média dans le maintien de la cohérence et de la conscience du *continuum* imaginaire semble avoir été négligée jusqu'à présent. Pourtant, c'est un mode de l'expérience esthétique qui devient de plus en plus exclusif, avec la musique populaire.

Le cinéma, dans la succession de ses œuvres, est un *continuum* qui raconte l'imaginaire du siècle, en le ritualisant – puisque le cinéma répète, reproduit, réadapte, et favorise l'identification, puisque le cinéma emprunte à la littérature ou à l'histoire, ancienne ou immédiate : Ana ne connaît pas Marie Shelley, seule la réappropriation du mythe les relie, comme Prométhée ou les superstitions populaires relient Mary, indirectement, au temps des origines...

¹ Concernant la parenté entre Ana et Marie Shelley, toutes deux créatrices de mythes, on pourra se reporter à notre contribution : « Ana, l'Espagne et le monstre, épreuves d'enfance », in *Cinéaction*, « Les monstres : du mythe au culte », n° 126, Condé sur Noireau : Corlet, janvier 2008.

3. Cinéma contre tragédie : une force de résistance

Il n'y a pas de parenté admise entre le cinéma et la tragédie. Si, dans le film, s'opère assez naturellement une réactualisation des mythes par l'action conjointe de la répétition et de l'adaptation des formes singulières de l'imaginaire collectif, aucun déterminisme ne saurait être élaboré qui ne soit remis en cause dans le film suivant. Tel est le cas de la mort des héros, puisque l'acteur qui les incarne survit périodiquement à ses morts successives de cinéma. D'ailleurs, le fameux « c'est du cinéma », prononcé par Isabel, la sœur d'Ana, est un acte de reniement absolu de la possible résolution tragique d'une représentation – et non pas seulement d'un récit – cinématographique.

Comme réservoir d'imaginaire, le film raffermi la conscience errante, un peu confuse, de l'épaisseur, de la consistance du présent : le présent n'est pas simple, il n'est pas non plus le produit d'une série de coïncidence, mais s'intègre dans un processus dont le *continuum* imaginaire permet de mieux appréhender les ancrages.

De fait, l'individu se trouve inscrit dans une histoire, dans la longue durée, et c'est au cinéma que revient la mission honorable de permettre à chacun de renouer avec la responsabilité qui est la sienne dans le cours pris par l'histoire. C'est un peu aussi l'impression qui nous affecte lorsque, débarquant pour la première fois dans une ville, ou un pays, chargés de représentations imaginaires, nous nous trouvons projetés dans l'univers mythique de ces représentations, au point qu'il faut toujours un peu de temps, voire une seconde visite, pour que se construise en nous, par une confrontation positive de la perception du réel avec l'expérience imaginaire, une approche personnelle actualisée de la ville, ou du pays, que nous visitons (cf. *New York New York*, de Depardon).

C'est aussi le moyen par lequel, en définitive, on s'approprie les mythes, devenant soi-même personnage du mythe, en tous les cas admis et légitime dans l'univers du mythe. La petite Ana réoriente, dans *El Espiritu de la colmena*, le déterminisme de la ruche, lui-même associé par le titre du film à la seconde version du film *Raza*, écrit par Franco, et intitulé : *El Espiritu de una raza*. Grâce au cinéma, le mythe de la créature lui appartient désormais, il croise fréquemment le réel, s'incarne en la figure d'un soldat républicain traqué – qui répète lui-même par ailleurs l'aventure du guérillero Francisco Sabate, blessé au pied, abattu par la Guardia Civil le 5 janvier 1960 dans une ferme abandonnée, après avoir sauté d'un train en marche.

Et cette résistance, dans le couple magistral de quelques minutes que forment la petite fille et le soldat blessé, c'est Ana qui l'incarne, comme une résistance spirituelle qui prend le pas sur la lutte armée, sur la violence, qu'elle-même anéantit par un don – inversion par rapport au don à la petite fille dans le film de James Whale. Elle a vaincu alors le déterminisme du mythe, et de fait, celui de la tragédie humaine où on l'oblige à vivre, en le

réorientant, grâce évidemment à la force de son imaginaire, la seule arme salutaire contre laquelle aucune censure ne peut rien...

Conclusion

Le régime de Franco n'a pas hésité à proposer, comme mode d'élaboration d'une société apaisée qui ne contesterait pas son autorité de droit quasi divin et la pérennité de son règne, les représentations imaginaires négatives de l'idéologie communiste et de la Franc Maçonnerie, menaçant selon lui d'une tragédie perpétuelle l'Espagne bien pensante, catholique et éternelle. Car il faut, pour assoupir les imaginaires individuels, opérer un contrôle précis et stratégique de l'imaginaire collectif en usant à bon escient de l'interprétation partisane des mythes nationalistes fondateurs. Le *continuum* imaginaire, inscrit dans la longue durée, ou du moins, qui autorise à l'appréhender, rend compte de la dynamique et des bouleversements plurivoques et cycliques de ce que Mircea Eliade appelle le « mythe vivant ».

À la toute fin du régime, c'est le cinéma qui se fait force de proposition, en invoquant le pouvoir de l'imaginaire comme substrat d'une refondation, d'une reconstruction d'avenir prise en charge par une enfant, vierge de préjugés et de culture figée et segmentée. La petite Ana vient naturellement occuper sa place dans une histoire du quotidien, tout en assurant le relais de l'imaginaire qui a, paradoxalement, mené l'Espagne à la guerre, et la mènera semblablement à l'apaisement, puis, sur un plan métaphorique, à la réconciliation grâce à l'orientation individuelle et personnelle que la petite fille lui donnera (la première des réconciliations étant d'abord la réconciliation avec soi-même : *Soy Ana, soy Ana...*).

C'est en cela que le cinéma apparaît comme vecteur exemplaire et populaire de la réappropriation des mythes pour servir une résistance vigilante aux outrances des cycles de crises, et dissuader tous les dogmes de l'irresponsabilité individuelle dans la marche chaotique de l'histoire, passée, présente, et à venir.

