

Dans la marge du hors-champ : le corps cinématographié de la femme par Claudia Llosa

Résumés

Le cinéma de la péruvienne Claudia Llosa (Lima, 1976) cadre le corps de la femme. Et l'histoire de ce cinéma pourrait se résumer comme le désir de ce corps d'être cadré – mais aussi comme sa résistance à se soumettre tout entier à la discipline du cadrage. Car le cadre est une pression que le corps cinématographié de la femme désire mais aussi subit. Les bords du cadre, qui séparent le visible du non-visible, sont les agents de cette lutte du corps de la femme dans les cadres, comme dans la société péruvienne actuelle. Entrant et sortant du cadre, le corps de la femme affirme les enjeux du hors-champ. Il s'agit donc de reprendre la trajectoire cinématographique de Claudia Llosa comme une histoire politique au plus près du corps de la femme, de sa soumission ou de sa liberté. Du corps acteur comme du corps spectateur : l'un et l'autre invités à la liberté du hors-champ, à ne pas tout céder à l'empire du spectacle et aux exigences de l'œil. Telle serait, en résumé, la problématique du cinéma de cette jeune cinéaste, auteure de trois longs métrages (*Madeinusa* de 2005, *La teta asustada* de 2009 et *Aloft* de 2014) et deux courts (*El niño Pepita* de 2010 et *Loxoro* de 2011).

The cinema of the Peruvian film director Claudia Llosa (Lima, 1976) frames the woman's body. Not only could the history of this cinema come down to the desire of this very body to be framed – but also to its resistance to submit itself fully to the discipline of framing. For the frame is a pressure that the woman's body, which is filmed, both yearns for and is subjected to. The edges of the frame, which separate the visible from the non-visible, are the agents of this struggle of the woman's body in(side) the frames, as in the current Peruvian society. Entering and exiting from the frame, the woman's body affirms/clearly shows the stakes of what is off-screen. The point is then to go back to the cinematic path of Claudia Llosa seen as a political history, as closely as possible to the woman's body, to its submission or to its freedom. To the acting body as well as to the body as spectator: both tempted by the freedom of what is off-screen, and not to yield it all to the control of the show and to the demands of the eye. Here is the thread of the cinema of this young filmmaker, who directed three feature-films (*Madeinusa*, 2005; *The milk of sorrow*, 2009 and *Aloft of*, 2014) and two short films (*El niño Pepita*, 2010 and *Loxoro*, 2011).

Mots-clés : Claudia Llosa ; cinéma péruvien ; corps de la femme ; cadre et hors-cadre

Keywords: Claudia Llosa; Peruvian cinema; woman's body; frame and in(side) the frames

La tradition occidentale a longtemps séparé – voire opposé – le corps et l'âme, et subordonné la chair à l'esprit qui ne pouvait pleinement s'épanouir, dans l'art, la littérature ou la spiritualité, qu'en s'affranchissant des limites et des servitudes de l'incarnation¹. Cette dichotomie et cette hiérarchie ont été, depuis les Temps modernes, souvent contestées, jusqu'à ce que le corps prenne, en Occident, à la fin du XIX^e siècle, une revanche éclatante que résume, à elle seule, la réponse de Zarathoustra à ses contempteurs : « Corps suis tout entier, et rien d'autre : et âme n'est qu'un mot, pour désigner quelque chose dans le corps² ». Cette réhabilitation de la chair a marqué profondément et durablement la création artistique : les avant-gardes du XX^e siècle ont donné de plus en plus d'initiative au corps, depuis le futurisme et le dadaïsme, jusqu'aux écritures du corps contemporaines et aux performances du *Body Art*. Celles-ci tendent à dresser le corps contre l'esprit, faisant de lui seul le principe et la substance de pratiques qui s'affichent résolument matérialistes et souvent rebelles à la signification. Les plus forcenées d'entre elles aboutissent à des dérives dérisoires ou à des excès inquiétants : le corps déborde de la scène et s'expose en même temps qu'il explose aux yeux du spectateur. Bien qu'elles se prétendent révolutionnaires, ces pratiques hors normes ne font que refléter la déchéance à laquelle notre société voue parfois le corps, lorsqu'il devient pur instrument de travail ou de plaisir, objet d'expérimentation voire de manipulation pour les sciences et les techniques, marchandise pour le trafic du sexe ou de la drogue, chair à bombes ou à missiles. Le « corps cinématographié³ » par la Péruvienne Claudia Llosa – sur laquelle cet article s'interrogera – prend le parti d'inverser l'idéalisme qui oppose corps et esprit en réhabilitant le corps profané de la femme latino-américaine. Considéré littéralement comme en dehors des normes dictées par

1 Cette notion est pourtant au cœur du christianisme, mais la théologie n'en a pas toujours tiré les conséquences qui s'imposent aujourd'hui à la pensée chrétienne elle-même, laquelle a rendu au corps toute la dignité que lui confère l'incarnation d'un Dieu fait homme.

2 Nietzsche, 1883-1853 : 45.

3 Derrière cette expression se cache un intense effort théorique et critique sur la question du corps au cinéma – le corps cinématographié –, marqué notamment par l'ouvrage de Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, celui de Vincent Amiel, *Le corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*, celui dirigé par Andrea Grunert, *Le Corps filmé*, ou encore celui de Steven Shaviro, *The Cinematic Body*. Ces chercheurs tentent de répondre aux deux problématiques suivantes : comment le cinéma est-il à même de représenter les facultés créatrices du corps, mais aussi ses puissances et ses formes irréductibles à toute typologie : gestes, désirs, pulsions, tendances hors-cadre, hors-champ, hors-discours ou hors-normes ? Comment peut-il rendre compte des contextes et instances cognitifs, culturels, politiques et technologiques associés à – ou affectés par – la fabrique des corps à travers l'histoire ? Ces questions essentielles, et les champs de recherche qu'elles recourent, ont été bien débroussaillées par les études récentes. Parallèlement, les films eux-mêmes, comme toujours, ont eu recours au corps comme topos, figure ou motif privilégié, et ont pleinement participé de ce questionnement.

des sociétés phalocrates depuis la nuit des Temps, la femme a toujours été située dans les marges.

Le cinéma de Claudia Llosa est précisément une tentative de recadrage du corps de la femme andine à travers celui d'une actrice, exemplaire dans la trajectoire cinématographique de Magaly Solier (1986). Le « parti pris du corps » dans ce cinéma cherche à réunir ce que dissocient le matérialisme aussi bien que le spiritualisme, en envisageant la chair du corps de la femme non comme l'envers de l'esprit, mais bien comme le lieu même où s'incarne et s'élabore une pensée. Voici l'hypothèse risquée ici : face au corps de la femme andine dissous dans l'anonymat d'un corps im/proprie, exhibé comme objet ou comme une collection d'organes et souvent placé sous le signe de l'insensé et de l'im/monde par refus de la beauté de la femme – mais aussi du monde nature et/ou social –, Claudia Llosa proposera de *Madeinusa* (2005) à *La teta asustada* (*Fausta*, 2009) un corps enfin cadré. En d'autres termes, c'est depuis la marge du hors-champ que la réalisatrice péruvienne recomposera ce corps jusqu'à le placer au cœur du plan cinématographique. Du surcadrage au cadrage du corps de la femme andine.

Claudia Llosa cadre le corps de la femme. Et l'histoire de ce cinéma pourrait se résumer comme le désir de ce corps d'être cadré – mais aussi comme sa résistance à se soumettre tout entier à la discipline du cadrage. Car le cadre est une pression que le corps cinématographié de la femme désire mais aussi subit. Les bords du cadre, qui séparent le visible du non-visible, sont les agents de cette lutte du corps de la femme dans les cadres, comme dans la société péruvienne actuelle. Entrant et sortant du cadre, le corps de la femme affirme les enjeux du hors-champ. Il s'agit donc de reprendre la trajectoire cinématographique de la Péruvienne Claudia Llosa comme une histoire politique au plus près du corps de la femme, de sa soumission ou de sa liberté. Du corps acteur comme du corps spectateur : l'un et l'autre invités à la liberté du hors-champ, à ne pas tout céder à l'empire du spectacle et aux exigences de l'œil. Telle serait, en résumé, la problématique du cinéma de cette jeune cinéaste, auteure de deux longs métrages (*Madeinusa*⁴ et *La teta asustada*⁵) et de deux courts (*El niño Pepita*⁶ de 2010 et *Loxoro*⁷ de 2011).

Démarrons notre réflexion en enfonçant une porte ouverte : l'histoire du cinéma en son cours ramassé – un gros siècle – rend compte de notre rapport au monde visible, et, mieux que d'en rendre compte, nous le fait voir. Voir le comment de ce que nous voyons. Innombrables, avant le cinéma, étaient les instruments conçus pour forcer la puissance de nos yeux (chambres noires, écrans, lentilles, loupes, lunettes...). Voir comme obsession. Voir comme pouvoir. L'effet de toutes les machines à voir est paradoxal : elles posent des bornes matérielles à l'irréfrénable désir de voir au moment même où elles paraissent l'assou-

4 Claudia Llosa, *Madeinusa*, DVD9, Cameo media S.L., 2005.

5 Claudia Llosa, *La teta asustada*, DVD9, Cameo media S.L., 2009.

6 Claudia Llosa, *El niño Pepita*, 2010 [en ligne], [URL : sur le site : <http://www.andina.com.pe/Ingles/Video.aspx?VideoId=14109>]. Consulté le 01/07/2013.

7 Claudia Llosa, *Loxoro*, 2011 [en ligne], [URL : sur le site : <http://vimeo.com/50083635>]. Consulté le 01/07/2013.

vir. Microscope et télescope, lentille et miroir définissent des champs et font, du coup, apparaître les limites de ces champs. Tel serait le cinéma, ou plutôt tel serait perçu le cinéma si le cadre qui borde chacun des plans était compris comme frontière, ce qui n'est pas souvent le cas : ce cadre parfaitement visible n'est vu que par qui le veut vraiment. Ironie du sort ou sort de l'Histoire, il en va de même du corps de la femme en Amérique latine : l'histoire de la représentation du corps de la femme s'y est bâtie sur la censure fortement marquée, comme si filmer le corps de la femme était indécent. Poursuivons ce parallèle. Le spectateur de cinéma pose un regard halluciné sur l'écran : il y perçoit une profondeur inexistant (les deux dimensions de l'écran étaient une constante jusqu'à l'arrivée du cinéma en trois dimensions) et n'y perçoit pas le cadre qui l'enferme⁸. Il en va de même du regard porté sur la femme au Pérou. D'après les conclusions accablantes formulées le 26 janvier 2010 par le rapport « *Una aproximación a la situación de la mujer en el Perú*⁹ », la femme, notamment la femme andine, serait paradoxalement dotée d'un corps sans visage, ou s'il a un visage, c'est celui de la pauvreté :

Mejorar la situación de las mujeres peruanas y sus oportunidades de desarrollo en el país es un reto en el cual se está trabajando de manera comprometida desde el Estado y la sociedad civil; sin embargo, constatamos que aún persisten grandes disparidades regionales y locales en áreas sensibles del desarrollo como la salud y la educación en el caso de las mujeres rurales; así mismo, la continuidad de la violencia de género, incluyendo el feminicidio; el incremento del embarazo adolescente y los retrocesos en el campo de la participación política son problemáticas que deben exigirnos una mayor reflexión, focalización e inversión pública en programas y servicios especializados; pero también un esfuerzo sistemático que aporte al cambio en las representaciones sociales de género y los patrones socio culturales que legitiman la discriminación y las relaciones asimétricas de poder entre hombres y mujeres.¹⁰

8 L'hypothèse d'un fonctionnement hallucinatoire de ce regard du spectateur de cinéma est posée (après Jean-Pierre Oudart, le pionnier, dans *La Suture, Cahiers du cinéma*, 1969) par Raymond Bellour (2010).

9 « Une approche de la situation de la femme au Pérou ».

10 « Améliorer la situation des femmes péruviennes et leurs possibilités d'évolution à l'intérieur du pays est un défi sur lequel l'État et la société civile travaillent avec acharnement; cependant, nous constatons que persistent de grandes disparités selon les régions et les villages dans les domaines de la santé et de l'éducation chez les femmes dans les campagnes. De la même façon, la violence conjugale – féminicide inclus –, la hausse des grossesses d'adolescentes et les reculs dans la participation des femmes en politique doivent exiger de nous une plus grande réflexion et une plus grande concentration, ainsi qu'un investissement public dans des programmes et des services spécialisés. Mais cela exige également un effort systématique propice au changement de l'image socio-culturelle de la femme qui entérine la discrimination et les relations de pouvoir asymétriques entre les hommes et les femmes », in « *Una aproximación a la situación de la mujer en el Perú* », Dirección de derechos y ciudadanía de las mujeres, Redacción documento base: Soc. Tatiana Acuario, Redacción final: Equipo DDCM-Dirección General de la Mujer, 26/01/2010, [en ligne], [URL : sur le site : <http://www.crolimacallao.org.pe/pdf/libros/Aproximacion%20situacion%20de%20la%20mujer-%20MIMDES%202010.pdf>]. Consulté le 07/04/2013. Nous traduisons.

Dans *Cien años del cine en el Perú: una historia crítica*, Ricardo Bedoya démontre, sans trop de difficultés, que le corps cinématographié de la femme n'est qu'une « figure cinématographique » ou un « corps sans support¹¹ ». En d'autres termes, la femme péruvienne, dans la production cinématographique nationale comme dans la société, n'a été qu'une enveloppe charnelle plus ou moins vide de contenu. La question est donc : comment rendre visible ce qu'une société ne veut pas voir ? Littéralement iconoclaste, le cinéma de Claudia Llosa prétend casser les stéréotypes et réhabiliter ainsi le corps sacrifié et profané de la femme¹². Dans le flux incessant des images constitutif de la réalité péruvienne, le corps-image de la femme andine est dans le cinéma de Claudia Llosa comme un pôle à re-constituer *sur* et *par* ses marges. Les images alentour le déterminent en lui communiquant du mouvement, et vice versa :

Mon corps, objet destiné à mouvoir des objets, est donc un centre d'action [...]. [Les objets] renvoient donc à mon corps, comme ferait un miroir. [...] Toutes les images se règlent sur une image centrale, notre corps, dont elles suivent les variations.¹³

Autrement dit, au sens le plus littéral qui soit, c'est avec son corps que la femme andine voit, c'est lui qui regarde – autant qu'il est vu. Le point de départ de la trajectoire cinématographique de Claudia Llosa est précisément un film, *Madeinusa*, qui nous invite à découvrir un Carnaval des fous baroque et andin qui s'étale sur trois jours, trois jours durant lesquels « *Dios no ve*¹⁴ ». Ce premier film est l'histoire d'une épiphanie, bien plus païenne que chrétienne, même si les apparences sont trompeuses. « *Tiempo santo, tiempo santo*¹⁵ », chantent les enfants de Manayaycuna, un petit village des Andes où vivent la jeune Madeinusa¹⁶, son père (don Cayo, le maire du village) et sa sœur Chale.

11 Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, 1998 : 32. Dans un travail proche de celui de Nicole Brenez, Philippe Dubois isole la notion de *figural* comme « tout ce quoi, dans une image, subsiste, une fois que l'on a enlevé en elle le figuratif (c'est-à-dire le motif référentiel, sa part iconographique) et le figuré (le(s) sens second(s), sa part rhétorique et iconographique) – mais qui reste encore figurable » ; venant du « dedans de l'image elle-même », le figural est « toujours au travail dans le corps même de l'image, dans la chair vive de sa visualité », in Dubois, 2004 : 51-76.

12 Inma Vélez synthétise l'histoire du corps de la femme péruvienne en ces termes : « Lo importante es destacar cómo el cuerpo de la mujer es una y otra vez más el espacio simbólico de luchas ideológicas, guerras fratricidas e intereses que pocas veces le sirven a la mujer sino que más bien se sirven de ella. La película de Llosa es una oda a la vida y al deseo, una reverencia que se le rinde a la mujer para que logre superar los horrores del pasado en base a la sola esperanza que pueda construir desde un lugar en donde su propio deseo sea estructurante, más allá de los lastres de la historia en la que quedarán, sin duda, las huellas de la violencia endémica padecida por ella », in « Matricidio y ob-scenidad en la (est)ética de Claudia Llosa », *Lectures du genre*, n° 8, coll. « Imageries du genre », [en ligne], [URL : sur le site : http://www.lectures-dugener.fr/lectures_du_genre_8/velez2.html]. Consulté le 28/03/2013.

13 Bergson, 1932 : 14, 15 et 21. Cité par Brohm, 2000 : 140.

14 « Dieu ne voit pas ». (Nous traduisons).

15 « Temps saint, temps saint ».

16 Prononcer à l'espagnol et d'un trait. Ce prénom, énigmatique même pour un hispanophone, est une création des parents de la jeune femme à partir de l'expression anglaise « Made in USA ». D'où la surprise de Madeinusa lorsqu'elle retrouve son prénom sur l'étiquette des vêtements de marque américaine de Salvador. Madeinusa, bien qu'elle vive dans le « village où on ne peut entrer » (« Manayaycuna » en quechua) semble prédestinée à être attirée par l'extérieur, l'étran-

Du Vendredi Saint au dimanche de Pâques, le petit village vit un véritable charivari : le Christ est mort, il ne ressuscitera que deux jours plus tard, donc le péché n'existe plus dans ce laps de temps, car Dieu ne peut voir les humains. Les villageois s'en donnent donc à cœur-joie.

Et Claudia Llosa également, puisqu'elle profite de ce temps béni pour briser la première et la plus tenace des représentations de la femme en Amérique latine, celle qui consiste à confondre la femme avec la Vierge. Puisant aux sources du cinéma de Luis Buñuel, comme on le verra, Claudia Llosa profite de l'absence de ce dieu qui est à la fois extralucide, hypervoyant et omniscient pour provoquer le spectateur péruvien, et latino-américain, et lui « en mettre plein la vue ». Ainsi, ce travail de construction d'une image de la femme – qui est en fait un travail de déconstruction – passe-t-il tout d'abord par un sacrilège. Comme les autres jeunes filles du village, Madeinusa participe dans ce film au concours annuel célébrant, à l'occasion des fêtes pascales, la plus belle vierge du village. Madeinusa, qui est la fille aînée du maire, remporte le trophée, devant sa sœur Chale. Dans une scène digne de *Tristana* de Luis Buñuel, on découvre une jeune fille de quinze ans débordante de désir. Quant à nous qui ne sommes pas ce dieu omnivoyant, que voulons-nous voir ? Que pouvons-nous désirer ou supporter de voir ? Il est fascinant de constater à quel point le « voir », le « visible », le « montré », et toutes leurs variations et irisations, usages et mésusages jusqu'à *L'œil absolu* détaillé par Gérard Wajcman¹⁷, sont chamboulés par la caméra de Claudia Llosa. Dans ce premier film, le corps cinématographié de la femme est le corps d'une jeune fille de quinze ans, un corps désirant que l'arrivée d'un beau brun ténébreux au prénom prédestiné – Salvador – va transformer en corps désiré. Salvador, géologue de profession, vient exhumer du corps de Madeinusa tout ce que quatre siècles de christianisme semblent avoir enfoui. Leur premier contact sera déterminant dans la construction de cette image du corps de Madeinusa puisqu'il sera visuel. Salvador est celui qui regarde Madeinusa. L'œil de Salvador ne se contente pas de « voir », il fabrique une image érotisée de Madeinusa, il fabrique du regard qui voit ce qui n'était pas visible parce que sacrilège.

C'est en ce sens que la caméra de Claudia Llosa prend le relais de l'œil de Salvador en mettant en jeu une vibration du corps de Madeinusa, une vibration en osmose avec une vibration du monde, un chant du monde qui ne pouvaient qu'avoir échappé aux yeux et aux oreilles de ces hommes du village de Manayaycuna. Et c'est en chanson, et en quechua, que Madeinusa chantera cette épiphanie et la naissance de ce nouveau corps de femme sous l'œil du beau *limeño*. La construction du corps de la femme andine passe par la fusion entre ce même corps et le cosmos au travers de la survivance du mythe de la « femme-paysage¹⁸ ». La symbiose entre Madeinusa et Salvador se fera sur fond de cordillère des Andes : les corps apparaissent comme détourés et inscrits dans

ger, la modernité ; c'est pourquoi elle tombera tout naturellement sous le charme du journaliste Salvador, grand liménien aux yeux bleus.

17 Wajcman, *L'Œil absolu*, 2010.

18 Nous empruntons cette expression au catalogue de l'exposition *L'Homme-paysage*, Tapié et Zwingenberger, 2006 : 32 ; voir en particulier Zwingenberger, 2006 : 52-75.

un plan fixe qui les installe dans la durée : aucun mouvement ne vient troubler le regard contemplatif que pose la réalisatrice sur l'immobilité du paysage et sur l'immobilité de ces corps qui se regardent. En privilégiant la durée et l'intégrité de ce plan, Claudia Llosa construit le corps de la femme andine en dotant celui-ci des valeurs esthétiques de la continuité musicale. Par le mouvement des cheveux au vent de *Madeinusa*, le corps de la femme andine est un trait d'union entre le ciel et Salvador. Son corps cerné par l'horizon est dans le paysage¹⁹. La cinéaste péruvienne s'inscrit dans la lignée de la phénoménologie de l'espace d'Erwin Strauss que Jean-Marc Besse commente en ces termes : « Le paysage en tant qu'il est paysage ordinaire, paysage de la fusion ou de la communication originaires de l'homme et du monde, précède donc toute orientation et tout repère, il est une manière d'être envahi par le monde²⁰ ». Le paysage sera le lieu du lien et de la fusion entre le corps de la femme et celui de l'homme ; nous en aurons la confirmation lors de l'analyse du film suivant *La teta asustada*. L'histoire du corps de la femme andine est celle d'un corps unique qui essaie de s'ouvrir au monde en s'ouvrant et se donnant à l'Autre masculin. À une pensée initiale de la séparation s'opposent une phénoménologie et une poésie cinématographique de l'incarnation, qui font du corps de la femme andine le médiateur de notre relation au monde et au cosmos. Si la conscience peut être définie comme « être au monde », si l'histoire de la femme andine dans le cinéma de Claudia Llosa est celle d'une ouverture sur ce que nous appellerions « l'horizon du nous », c'est en un double sens : la femme ne se borne pas à y être, elle en est partie prenante. Dans cette relation, difficile et éprouvante, « le corps [de la femme andine] est de la partie » ; c'est « la corporéité de la conscience » qui fonde, pour Husserl²¹, sa « participation au monde qu'elle constitue »²². Dans la lignée de Merleau-Ponty, Claudia Llosa voit, selon nous, une illustration exemplaire de cette appartenance du corps de la femme andine incarnée au monde dans la réversibilité de la perception tactile, où le corps propre est à la fois sujet et objet, touché dans *Madeinusa* et finalement touchant dans *La teta asustada*. Ce « rapport du corps à lui-même » que nous propose la cinéaste péruvienne est « le *vinculum* du moi et des choses », le foyer d'un monde dont il fait partie mais dont la société phallocrate péruvienne l'a maintenu exclu :

Le corps propre est dans le monde comme le cœur dans l'organisme [...] il forme avec lui un système [...] La chose et le monde me sont donnés avec les parties de mon corps [...] dans une connexion vivante comparable ou plutôt identique à celle qui existe entre les parties de mon corps lui-même.²³

19 Sur ce point, Claudia Llosa s'inscrit précisément dans la catégorie du « paysage-expression » établie par André Gardies ; cette catégorie désigne une « forme d'osmose, voire de fusion, qui s'établit entre personnage et paysage. [...] C'est mon regard de spectateur, épousant ou non celui des personnages, qui va, sur la base des propositions filmiques, lire la mélancolie, la solitude, la quiétude, la douceur ou la violence qui sourdent du paysage » (Gardies, 1999 : 148).

20 Voir Strauss, 1989 : 78-90, ainsi que le commentaire de Besse 2000 : 121.

21 Husserl, 1966 : 66.

22 Levinas, 1982 : 156.

23 Merleau-Ponty, 1945 : 272.

Tant que cette pomme de terre²⁴ – symbole national péruvien par excellence nous renvoyant aux plaies de l'histoire nationale – fera obstruction, le corps de Fausta sera toujours en marge de la société, et Claudia Llosa n'hésitera pas à le faire apparaître de façon fragmentée ou bien souvent hors-cadre, comme le notifient l'*incipit* de *Madeinusa* où le corps de Magaly Solier apparaît de façon éclatée, ou bien l'insertion de ce même corps au cœur d'un enchâssement de rectangles (fenêtres, portes...) caractéristique du cadrage de *La teta asustada*. Dès lors, Claudia Llosa peut dire et écrire en images indifféremment que le corps de la femme andine est de la même chair que le monde péruvien, et que le monde péruvien est fait de l'étoffe même de ce corps.

La notion de « chair du monde » éclaire d'un jour nouveau la correspondance traditionnelle entre macrocosme et microcosme. Elle permet de la fonder non plus sur une symbolique préétablie et sur une métaphysique, mais sur l'expérience sensible. Elle éclaire, par exemple, l'érotisme cosmique qui se déploie dans *Madeinusa* : l'arrivée du beau *limeño* ténébreux provoque le chamboulement du corps de Madeinusa. Plus le corps de la jeune fille se rapproche du corps de cet homme, et plus les cheveux de Madeinusa – lisses, noirs et très longs – volent au vent. Madeinusa perdra bien sûr sa précieuse virginité en sa compagnie. Tout comme dans la poésie d'Arthur Rimbaud, *Madeinusa* est l'histoire d'une jeune femme qui cherche à « sentir un peu [l']immense corps » du paysage andin, ou de l'« Être » de Salvador en qui s'incarne la « beauté » du monde, et elle sent ses propres « os » « revêtus d'un nouveau corps amoureux²⁵ ».

Salvador est également celui qui offrira à Madeinusa, dès les premières minutes de leur rencontre, un tirage de Polaroid, un tirage instantané, comme pour immortaliser dans le présent de la pellicule l'entrée dans une certaine modernité du corps de Madeinusa, qui quitte le cadre figé du village de Manayaycuna – dont le nom signifie « village dans lequel personne ne peut pénétrer » – pour s'installer dans le cadre, plus moderne, d'une photographie. Jean-François Chevrier considère le dispositif optique du « miroir noir » ou « miroir de Claude » (Le Lorrain) comme l'ancêtre de la photographie : le peintre, tournant le dos au paysage, en capte la « vue » (*veduta*) dans un miroir convexe fortement assombri de façon à ramener le spectre des couleurs et l'intensité des lumières à une gamme de gris²⁶. Le peintre voit les formes visuelles de son objet « se peindre » ainsi d'elles-mêmes sur la surface courbe du miroir. Et il tourne le dos au spectacle. Il ne le voit que réduit et schématisé. Pour voir, il lui faut une médiation technique qui reprenne et retradise dans le langage d'un dispositif optique (d'une machine à voir) ce que « naturellement » il avait sous les yeux. Cet exemple nous dit à quel point dans la peinture, et la photographie qui lui fait suite, la médiation machinique est décisive. Voir, c'est voir au travers, mais aussi et surtout de travers, à rebours, de biais... Madeinusa reçoit sur ce

24 Pendant la guerre civile qui opposa l'armée péruvienne au Sentier Lumineux, les villageoises avaient l'habitude de placer dans leur vagin une pomme de terre, dont les racines germées repoussaient les assauts sexuels des soldats des deux camps.

25 Rimbaud, 1872-1875 : 140 et 127.

26 Cf. « La photographie comme modèle, une réévaluation », *Entre les Beaux-Arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010.

cliché Polaroid une impression du monde visible qu'il traduit dans un langage qui n'est pas celui des sens mais celui d'une série d'artefacts qui font effet sur les sens. Que voyons-nous sur ce cliché ? Madeinusa couronnée vierge du village ! Derrière cette mise en abyme de clichés, il est intéressant de voir que Claudia Llosa installe la présence du cadre dans le cadre comme prélèvement dans le champ du visible. Le cadre du tirage Polaroid est d'abord une forme. Une forme qui encadre d'autres formes, concrètement ici une forme qui encadre un corps de fille formaté, le limite, le cerne. La scène suivant l'épisode de l'*altiplano* hors du temps et de l'espace du village de Manayacuna viendra ternir un peu plus la nouvelle image du corps de Madeinusa. La jeune fille se retrouve devant un miroir et coiffe précisément ces cheveux que le vent des Andes et le désir semblent avoir quelque peu bouleversés. Une réplique permet de faire le lien entre les deux scènes, une réplique formulée par Madeinusa à sa sœur, Chale : « *No me mires* »²⁷. L'illusion d'être une femme désirée et désirante sera anéantie par cette jeune fille au regard inquisiteur qui n'hésitera pas à rappeler à Madeinusa que si Dieu ne voit pas, leur père, lui, est bien présent. La vie n'est donc pas un songe ; le fatal coup de ciseau porté par Chale à la chevelure de Madeinusa fera basculer un peu plus la jeune fille du côté obscur. Le cinéma de Claudia Llosa fait alors voir le monde de Manayacuna comme spectacle du monde : illusion de totalité, illusion de continuité, illusion de plénitude. Les scènes de liesse ponctuant le film ne font qu'ajouter du visible au visible, alors que l'essentiel est précisément dans ce que l'on refuse de voir. Mais nous sommes au cinéma. Ce qui est filmé l'est dans un dispositif qui, pour le filmer, le transforme en système de signes différents, l'altère, le change et le restitue tout autre.

Le cadre devient mutilation aussi bien qu'exaltation. Mais lorsque l'on connaît la fin du film *Madeinusa*, lorsque l'on découvre que, derrière cette vierge de quinze ans, se cache une parricide, notre regard change. Nous, spectateurs, qui hallucinons les images projetées sur l'écran, préférons ne pas voir ce cadre mutilant, que néanmoins nous ne pouvons pas ne pas voir, puisque nous voyons à travers lui. Même s'il est constitutif de la possibilité même d'une prise de vue cinématographique, le cadre est un cache. Toute la mécanique de la caméra aboutit au passage saccadé mais régulier de la pellicule dans la « fenêtre », c'est-à-dire dans le champ cadré. Le cadre, tout cadre, est par définition partiel. S'enlevant sur un hors-cadre (le champ du visible), il ouvre aux possibles du hors-champ. L'expérience du lien entre champ et hors-champ permettra à Claudia Llosa de proposer un second métrage, *La teta asustada*, où le corps de la femme andine gagnera en dimension. En dehors des salles de cinéma, la conscience d'un hors-champ se dissout dans l'amplitude indéfinie du champ visuel ordinaire, et ne signifie plus que l'envers de ce champ : ce qu'on ne peut voir puisqu'on a le dos tourné ; ce corps de femme que l'on ne reconnaît pas puisqu'on lui tourne le dos. Dans les salles de cinéma, en revanche, il n'y a pas divergence entre champ et hors-champ : solidaires, liés, l'un ne va pas sans l'autre ; le champ ne peut qu'ouvrir sur ce « non-visible » qui le cerne, le pro-

27 « Ne me regarde pas ». (Nous traduisons).

longe, s'étendant jusqu'à nous, seul en notre place dans cette ombre même. Le hors-champ est celui-là même de la salle obscure ; le non-visible et le non-lumineux communiquent pour le spectateur, qui les peuple de ses fantômes.

Dans *La teta asustada*, la caméra de Claudia Llosa montre plus que nous ne savons voir. Or, ce « plus » est compris dans un « moins » : le cadre comme cache, le hors-cadre comme révélateur. Telle est l'expérience à laquelle nous nous confrontons dans ce film qui prétend nous faire voir ce que nous ne voulons pas voir. L'histoire de l'œil est devenue notre histoire. Le corps cinématographié de la femme est un corps historique. Un corps porteur des cicatrices des traumatismes de l'histoire péruvienne. Le corps de Fausta – personnage principal également interprété par Magaly Solier – est porteur de signes que la cinéaste se donne pour tâche de déchiffrer ou d'interpréter. Le synopsis de *La teta asustada* est en ce sens éclairant : dans les années 1970 à 1990, une guérilla entre les militaires au pouvoir et les combattants maoïstes du Sentier Lumineux et du *Movimiento Revolucionario Túpac Amaru* a ensanglanté le Pérou, y faisant près de 70 000 victimes, la majorité quechua. Comme des milliers d'autres femmes, la mère de Fausta fut violée pendant cette période alors qu'elle était enceinte. Sa fille, elle, n'a pas vécu la guerre en sa chair propre, mais souffre aujourd'hui du syndrome de « *la teta asustada*²⁸ » (« le sein apeuré ») : selon le *cante jondo* quechua hors-champ²⁹ sur lequel s'ouvre le film et fredonné par la mère mourante de Fausta, les enfants issus d'un viol – ou dont la mère a été violée pendant la grossesse – sont génétiquement programmés pour avoir peur. En attendant que son âme, effrayée par cette scène de viol, décide de sortir de sous terre où elle s'est cachée, Fausta a choisi de placer une pomme de terre dans son vagin, convaincue que les racines germant du tubercule suffiraient à dissuader un

28 Rita Diogo nous propose l'étymologie suivante pour cette expression : « La expresión “teta asustada” es una traducción de la antropóloga Kimberly Theidon (<http://www.terra.com.pe/noticias/noticias/act1659267/2/es-sueno-para-cualquier-investigador-quetutrabajo-motive-demas-html>) a lo que se suele designar en quechua por “leche de miedo”, respecto a la creencia que surgió durante los años de terror en Perú, que consistía en pasar a los hijos la “leche de ira”, “de preocupación”. Al elegirla como tema de su filme, la directora peruana pone en escena una historia de violencia estrechamente relacionada con el género femenino y con la etnia indígena que entronca con la historia nacional », in « De Guamán Poma a La teta asustada: vestigios de una historia de asimetría cultural », [en ligne], [URL : sur le site : <http://cil.filo.uba.ar/sites/cil.filo.uba.ar/files/documentos/cil4/182.Diogo.pdf>]. Consulté le 14/01/2013

29 Marianne Bloch-Robin synthétise en ces termes la fonction narratologique de cette initiale voix *off* d'où émerge le film : « El canto empieza después de que los títulos de crédito hayan desfilado en blanco sobre una pantalla negra. La pantalla sigue negra y se oye la voz aguda de la madre que, cantando *a cappella* en quechua, cuenta de manera muy cruda y directa, como fue violada. La voz sigue percibiéndose sin ninguna imagen durante casi un minuto treinta segundos hasta que aparece la madre en plano medio corto, un plano muy largo de dos minutos diez segundos. Se puede decir pues que las imágenes y la película nacen literalmente de la voz materna y de la música en un parto metafórico. La melodía, sencilla, basada fundamentalmente en un acorde perfecto es una melopeya muy repetitiva que parece encerrada en los dos extremos del acorde, lanzándose del primer al quinto grado para volver a bajar inexorablemente en una representación musical del lamento original, expresando rabia y impotencia frente al dolor – un esquema melódico muy propio de la música tradicional andina según el estudio de Marguerite D'Harcourt [« Lamusique dans la sierra andine de la Paz a Quito », in *Journal de la Société des Américanistes*, volume XII, 1920] », in « De *Madeinusa* a *La teta asustada* de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor » en ligne, [URL : site http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/articulos_pdf/n3/De%20Madeinusa_a_La_teta_asustada_de_Claudia_Llosa-la_musica_vision_del_mundo_de_un_autor.pdf]. Consulté le 13/02/2013.

potentiel et inévitable agresseur. Élevée au lait de la peur, Fausta hérite de la mémoire de cette profanation, et (involontairement ?) perpétue cette souffrance en s'automutilant. Après le décès de sa mère, le corps de Fausta se retrouve dans une solitude à rapprocher de celle emblématisée par la virginité glacée de l'Hérodiade mallarméenne³⁰.

Le corps de Fausta se retrouve fait de la chair du monde et de l'histoire péruvienne, un corps enfermé et déserté qui incarne une poétique intransitive, où le texte cinématographique fait d'images se replie sur lui-même afin de se réfléchir en miroir. Dix-sept minutes. C'est précisément le temps que met le corps de l'actrice à entrer complètement dans le cadre de l'écran. Dix-sept minutes de *presque* hors-champ pour le corps de Fausta. *La teta asustada* démarre par un chant en quechua lui aussi hors champ : face à ce premier écran noir, confronté à la mélodie en quechua, le spectateur mettra du temps à comprendre ce qui se passe. Progressivement, la scène se construit, les personnages prennent place et Fausta finit par apparaître à l'écran, de façon fragmentée néanmoins. Avant de basculer dans le noir. Se détache sur le fond de cette obscurité – qui est un manque à voir ou l'envie de ne pas voir – tout le drame sur lequel repose *La teta asustada* : le viol d'une femme enceinte. Le champ visible est cerné d'un hors-champ, autre nom du non-visible. Ainsi le film *La teta asustada* se présente-t-il comme la tentative, par Claudia Llosa, d'articuler visible et non-visible, dans le but de reconstruire le corps d'une femme profané dont le corps apparaîtra pour la première fois entièrement dans le cadre de l'écran alors qu'il sera entouré de cercueils.

Le corps de la femme andine est reclus dans le huis clos de son habitation : l'absence d'articulation entre la ville et le paysage distend le lien social. *La teta asustada* est l'histoire d'un cheminement mental et physique. Comme des milliers de personnes, Fausta s'est installée avec sa mère dans un bidonville de la périphérie de Lima pour échapper à la violence des guérillas et de l'Armée³¹. La mère de Fausta meurt, et celle-ci décide de faire le voyage de retour à son village pour l'enterrer. Sans argent pour y parvenir, la jeune femme se met au service d'une riche aristocrate. Ce nouveau travail oblige Fausta à traverser toute la ville pour se rendre chez sa patronne, une pianiste prénommée Aida, issue de l'aristocratie de Lima et en manque d'inspiration. Par peur d'un éventuel viol, elle est encore plus méfiante et prend soin d'éviter les hommes sur le chemin du travail et dans la riche maison d'Aida. Le film est ainsi scandé par de nombreux *travelings* – plutôt lents – qui lui confèrent une fluidité presque aérienne. La caméra précède, accompagne ou suit la jeune femme dans ses déambulations, le long d'un couloir d'hôpital, d'une ruelle encombrée, d'une allée de jardin. Jusqu'à ce que Fausta ne rencontre Noé, le jardinier, un homme qui lui montrera que tous

30 Mallarmé, 1864-1867 : 22.

31 Si les activités du Sentier Lumineux ont fortement diminué à la suite de l'arrestation, en 1992, de son chef et fondateur, Abimael Guzmán, il reste toujours des groupes d'irréductibles qui n'ont pas répondu à l'appel du cessez-le-feu ; les enlèvements sont encore monnaie courante dans la zone d'Ayacucho ou du Cuzco et la question du Sentier Lumineux pollue fréquemment le débat politique, comme le rapporte Jacqueline Fowks dans l'article « Los errores en la lucha contra Sendero Luminoso diez años al gobierno de Perú », *El País*, 11/05/2012.

les hommes ne sont pas dangereux, et qui permettra à la jeune femme d'éclorre littéralement.

Dans sa note d'intention³², la réalisatrice évoque le Minotaure, auquel Fausta devra symboliquement se confronter. On peut ainsi lire ce territoire comme autant de labyrinthes dans lesquels se perd la femme andine : horizontaux – les ruelles de Lima, les couloirs de l'hôpital où l'on doit extraire la pomme de terre vénéneuse du vagin de Fausta, la maison de la concertiste... – mais aussi verticaux –, comme cet escalier monumental, reflet de la topographie tourmentée de la capitale andine, que doit emprunter Fausta dès qu'elle souhaite réintégrer son cocon protecteur. L'exil intérieur de Fausta se cristallise particulièrement sur la fonction assignée aux portes et aux fenêtres, comme nous le relevons plus haut. La jeune femme reste bien souvent sur le seuil de sa maison : elle semble monter la garde devant le territoire de son *domus*. Tapie au cœur de sa petite chambre de domestique, Fausta ne reçoit qu'une lumière artificielle : les fenêtres sont systématiquement des obstacles à la circulation de la lumière. Elles produisent l'effet d'une lacération dans le décor, et fragmentent l'espace en invalidant, dans un premier temps, tout rapport de la femme andine au paysage. Les fenêtres s'interposent entre la femme et les éléments naturels, les carreaux étant systématiquement translucides, voire couverts de barreaux. Les couleurs, éclatantes et vives en extérieur dans ces deux films, aussitôt atténuées par des clairs-obscur à l'intérieur, semblent traduire un entre-deux dans lequel navigue le corps, oscillant entre exaltation divine et obscurantisme aveugle. Jusqu'à ce que les yeux du jardinier Noé fassent leur entrée dans la vie de Fausta, et viennent perturber un ordre immuable.

Ce n'est pas un hasard si Noé entre dans la vie de Fausta d'abord en voix *off*. Et ce n'est pas non plus un hasard si l'homme qui permettra au corps de la femme de se reconstruire, s'appelle « Noé ». Le nom de Noé en hébreu, *Noah*, est formé des deux lettres *Noun* et *Het*. Inversées, ces deux lettres forment le mot *Hen*, grâce ; les deux mots figurent dans la Genèse : « Mais Noé (*Noah*, *Noun* *Het*) avait trouvé grâce (*Hen*, *Het* *Noun*) aux yeux de Yahvé ». Si Noé se regarde « dans les yeux » de YHWH, il y trouve « grâce », son nom inversé, comme dans un miroir. Noé, double inversé et complémentaire de Fausta. Créature en voie d'extinction – parce que trop humaine –, Fausta est attirée par ce corps masculin, corps-lumière, corps-couleur et corps-sons. Le toucher joue un rôle fondamental dans la rencontre de ces deux corps : en effet, à lui seul, ce toucher est capable d'engendrer en Fausta toutes les facultés humaines (mémoire, imagination, entendement, désir, volonté...). Le toucher, toujours du bout des doigts, est indispensable à la genèse et à la découverte du corps propre de la femme qui permettent de faire le départ entre l'impression ressentie et la réalité extérieure à laquelle ces caresses renvoient. En faisant du toucher – et plus encore de la vue – le vecteur de l'idée d'étendue, Claudia Llosa reprend une tradition qui fait la part belle à ce que Lucrèce considèrerait comme le « sens suprême ».

32 Voir : http://www.trigon-film.org/de/movies/La_Teta_Asuštada/documents/DP_La_teta_asuštada.pdf, p. 4. Consulté le 24/03/2013.

Différentes étapes marquent, en outre, l'émergence du corps de la femme et définissent la progressive rencontre avec l'Autre masculin : par l'appréhension d'une contiguïté, elle peut apercevoir l'étendue que représente son corps ; il faut donc que la main (celle de l'homme) se tende vers Fausta à plusieurs reprises pour que celle-ci finisse par entrer complètement dans le cadre ; ce qui sera le cas à la toute fin de *La teta asustada*, lorsque Noé vient relever Fausta, à terre après avoir passé la nuit à marcher pour rentrer chez elle après avoir été lâchement abandonnée sur la route par sa patronne, Aida. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le toucher donne la distance, l'extériorité. Le corps de Fausta doit toucher afin de distinguer les corps extérieurs à son propre corps. En touchant, le corps de Fausta commence par se découvrir plusieurs : il est ici, là, ailleurs. Elle fait progressivement émerger son corps pour que celui-ci ne reste pas éclaté et que sa géographie soit éventuellement explorée par le corps masculin. Ces caresses du bout des doigts sont accompagnées d'un sentiment qui confère au corps de Fausta le privilège d'être aussi vécu.

Bien entendu, nous pouvons en toute légitimité penser que seul l'amour physique – caresse ultime – permettra à ces deux corps, non de fusionner, mais de « converger » et de devenir cercles que la nature rapproche. Mais il n'en sera rien. Pas un baiser, ni de véritable caresse. Juste une main. Le corps de Noé, tel un miroir, suffira à renvoyer au corps de Fausta son image la plus parfaite : celle d'une femme-fleur. Si ces deux corps ne font *a priori* que se frôler, de ces rencontres furtives naîtra une fleur... de pomme de terre. La métaphore est simple, mais efficace : Noé le jardinier est parvenu à réconcilier Fausta avec le monde et avec son corps, et a ainsi permis à la jeune fille de fleurir à nouveau. Désormais, le corps de la femme andine, re/composé s'incarne dans une chair qui est à la fois sa propre chair de femme et celle du monde. Noé permet au corps de Fausta de s'ouvrir au monde et d'exister. Tel qu'elle le vit « de l'intérieur », son corps ne se distingue plus aussi nettement du monde extérieur ; il en reçoit les messages et renvoie la réponse au-dehors. Elle n'y est pas enfermée, puisqu'elle est ouverte sur le monde comme sur cet océan où Fausta déposera les cendres de sa mère défunte. La dernière scène, construite sur le même modèle que celui de la scène d'ouverture où l'on a vu Fausta se pencher sur le visage de sa mère, nous permet de conclure sur la réconciliation de Fausta et de son corps, de Fausta et de la vie.

En fin de compte, la disparition définitive du hors-champ confirme une plénitude qui transcende la matérialité du cadre. Désormais, l'écran est visible, mais non plus comme cache : comme supplément. Fausta semble songeuse face à la mer. Et l'image cinématographique s'en trouve modifiée. Il y a quelque chose d'une hallucination dans cette aspiration à rendre le cadre transparent, imperceptible, à dévorer le champ. C'est aussi pourquoi nous sommes dans l'illusion à la fin de *La teta asustada* ; voudrait-on, pourrait-on lever le leurre, que le spectateur le relance ; mais l'illusion cinématographique a l'avantage de maintenir, si faiblement que ce soit, la probabilité du cadre contre la toute-puissance de l'illusion. Au cinéma, qu'on le veuille ou non, l'écran est toujours une surface bornée par l'ombre du hors-champ.

En produisant ses images, ses plans, comme articulation de visible et de non-visible, le cinéma de Claudia Llosa nous conduit à nous interroger, précisément, sur nos façons de considérer la femme, mais aussi, tout simplement, sur nos façons de voir. Le hors-champ cerne le cadre, dans l'image et hors d'elle. Le noir ? L'ombre ? Autant de mots pour dire ce qui échappe à la vue. À la fois le visible est tramé de non-visible et, à rebours, l'obscurité ouvre sur la clarté.

Le hors-champ est cette ombre qui cerne l'éclat du corps de la femme andine à l'écran ; entre cette ombre et l'ombre en salle, pas de frontière. L'ombre est le lieu des projections mentales, de même que le hors-champ déborde le rectangle de l'écran pour passer dans la salle et devenir terrain de jeu ou ligne de fuite des spectateurs. L'ombre serait la part commune au hors-champ et au spectateur, la part précieuse du cinéma. Tout un système subtil de relations mouvantes se noue entre les ombres dans l'image, qui sont la part obscure du champ, le hors-champ qui est le lieu / non lieu de toutes les obscurités, et la nuit de la salle, en passant par la part d'ombre agitée en chaque spectateur. La nuit de la salle est notre hors-champ.

Au cinéma, les ombres s'unissent et se répondent. Elles sont habitées de sons qui viennent d'en-deçà ou d'au-delà de l'image, de voix qui nous parlent en quechua, venant de nulle part. Les limites du visible ne sont pas les limites de la représentation – qui sait articuler diverses sortes d'ombre, celles qui viennent du film, celles qui viennent de l'écran, celles qui tombent dans la salle et celles qui montent en chaque spectateur. Au bord du visible, du côté de l'ombre, il y a tout un jeu de bascule entre le possible et l'impossible, l'espéré et le redouté, la forme et l'informe, le prévisible et l'invisible. Il semble que, pour Claudia Llosa, la question principale est de s'opposer à l'image du corps de la femme dont nous ne devons plus vouloir. La profondeur du message semble à la mesure du hors-champ, qui est aussi libération de la femme andine.

Dominique Casimiro

Université Sorbonne-Nouvelle, EA 2052 CRICCAL
Université Paris-Sorbonne, EA 2561 CRIMIC

Œuvres citées

Films

LLOSA, Claudia (2005) : *Madeinusa*, Lima: Cameo media S.L.

LLOSA, Claudia (2009) : *La teta asustada*, Lima: Cameo media S.L.

Livres

- ARTAUD, Antonin (1948-1949) : *Œuvres complètes*, tome XXI, Paris : Gallimard.
- BELLOUR, Raymond (2010) : *Le Corps du cinéma*, Paris : P.O.L.
- BARTHES, Roland (1953) : *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Le Seuil.
- BERGSON, Henri (2012) : *Les Deux Sources de la morale et de la religion* [1932], Paris : Flammarion, coll. GF.
- BRENEZ, Nicole (1998) : *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles : De Boeck.
- CHEVRIER, Jean (2010) : « La photographie comme modèle, une réévaluation ». *Entre les Beaux-Arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris : L'Arachnéen.
- HUSSERL, Edmund (1929) : *Méditations cartésiennes* [1966], tome V, § 44, traduction de Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas, Paris : Vrin.
- LEVINAS, Emmanuel (1982) : *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris : Vrin.
- MALLARMÉ, Stéphane, (1864-1867) : « Hérodiade. Scène ». *Œuvres complètes* [1998], tome I, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MALLARMÉ, Stéphane (1878) : « Les Mots anglais ». *Œuvres complètes* [1998], tome I, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945) : *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960) : *L'Œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, « Folio / Essais ».
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964) : *Le Visible et l'invisible. Suivi de Notes de travail*, Paris : Gallimard.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885). *Œuvres philosophiques complètes* [1971], tome VI, Paris : Gallimard.
- NOËL, Bernard (1998) : *Treize cases du je*, Paris : P.O.L.
- PREVEL, Jacques (1974) : *En compagnie d'Artaud*, Paris : Flammarion.
- RIMBAUD, Arthur (1872-1875) : « Aube » et « Being Beateous ». *Illuminations*, in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- STRAUSS, Erwin (1989) : *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble : Jérôme Million.
- WAJCMAN, Gérard (2010) : *L'Œil absolu*, Paris : Denoël.

Articles

- BESSE, Jean-Marc (2000) : « Entre géographie et paysage, la phénoménologie », *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles : Actes Sud.
- BROHM, Jean-Marie (2000) : « Le corps, un référent philosophique introuvable ? ». *Corps*, 12-13.
- DUBOIS, Philippe (2004) : « La question du figural ». *Cinéma. Art(s) plastique(s)*, Pierre Taminiaux et Claude Murcia (dir.), Paris : L'Harmattan.
- FOWKS, Jacqueline (2012) : « Los errores en la lucha contra Sendero Luminoso diezman al gobierno de Perú ». *El País*.
- GARDIES, André (1999) : « Le paysage comme moment narratif ». *Les Paysages du cinéma*, Jean Mottet (éd.), Seyssel : Champ Vallon.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960) : « Le Philosophe et son ombre ». *Signes*, Paris : Gallimard.
- LOUDART, Jean-Pierre (1969) : « La Suture », *Cahiers du cinéma*, n° 211 et 212, avril-mai 1969.

ZWINGENBERGER, Jeannette (2006) : « L'histoire du paysage anthropomorphe. Le corps, géographie du monde ». *L'Homme-paysage*, Alain Tapié et Jeannette Zwigenberger (dir.), Paris-Lille : Somogy-Palais des Beaux-Arts de Lille.

Documents en ligne

BEDOYA, Ricardo (consulté le 29/03/2013) : « Una aproximación a la situación de la mujer en el Perú », Dirección de derechos y ciudadanía de las mujeres, Redacción documento base: Soc. Tatiana Acuario, Redacción final: Equipo DDCM-Dirección General de la Mujer, 26/01/2010, <http://www.crolimacallao.org.pe/pdf/libros/Aproximacion%20situacion%20de%20la%20muje-%20MIMDES%202010.pdf>.

BLOCH-ROBIN Marianne (consulté le 13/02/2013) : « De *Madeinusa* a *La teta asustada* de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor », http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/articulos_pdf/n3/De%20Madeinusa_a_La_teta_asustada_de_Claudia_Llosa-la_musica_vision_del_mundo_de_un_autor.pdf.

DIOGO, Rita (consulté le 12/03/2013) : « De Guamán Poma a *La teta asustada*: vestigios de una historia de asimetría cultural », <http://cil.filo.uba.ar/sites/cil.filo.uba.ar/files/documentos/cil4/182.Diogo.pdf>.

LLOSA, Claudia (consulté le 24/03/2013) : « Note d'intention », http://www.trigon-film.org/de/movies/La_Teta_Asuñada/documents/DP_La_teta_asuñada.pdf.

VÉLEZ, Inma (consulté le 17/03/2013) : « Matricidio y ob-scenidad en la (est)ética de Claudia Llosa », http://www.lecturesdugenre.fr/lectures_du_genre_8/velez2.html.