
Eduardo Mateo Gambarte, María Luisa Elío Bernal. *La vida como nostalgia y exilio*

Universidad de La Rioja, Logroño, 2009

Bernard Sicot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1478>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.1478

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2011

Pagination : 807-816

ISBN : 978-2-86781-793-9

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Bernard Sicot, « Eduardo Mateo Gambarte, María Luisa Elío Bernal. *La vida como nostalgia y exilio* », *Bulletin hispanique* [En ligne], 113-2 | 2011, mis en ligne le 05 avril 2013, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1478> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1478>

Tous droits réservés

Eduardo Mateo Gambarte, *María Luisa Elío Bernal. La vida como nostalgia y exilio*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2009, 214 p. ISBN: 978-84-96487-42-0.

María Luisa Elío Bernal est décédée à Mexico le 19 juillet 2009, année de publication du livre que lui consacre Eduardo Mateo Gambarte. On gardera d'elle le visage de l'actrice qu'elle a été dans le film *En el balcón vacío* (1962), son maintien, son élégance un peu aristocratique, le ton de sa voix. Mais aussi, trente-cinq ans plus tard, à la veille d'un voyage à New York pour une présentation de « son » film, le poids des ans et des blessures mal cicatrisées, une sorte d'imploration, une fragilité accentuée et que son œuvre confirme.

Celle-ci se limite à deux titres, réunis il y a quelques années en Espagne en un seul volume¹³ : *Tiempo de llorar*¹⁴, récit d'un retour à Pampelune, ville de sa naissance et de son enfance, et *Cuaderno de apuntes*¹⁵, recueil de fragments divers. Malgré les qualités évidentes de *Tiempo de llorar*, une œuvre aussi réduite n'aurait peut-être pas permis, à elle seule, d'attirer l'attention sur son auteur. Son rôle dans la deuxième partie de *En el balcón vacío* aura sans doute contribué à sa relative notoriété, sans oublier le fait qu'elle est à l'origine du scénario et qu'elle était, à l'époque, encore mariée à Jomi García Ascot, réalisateur du film, cinéaste, personnalité en vue au sein des milieux intellectuels et artistiques de la capitale mexicaine dans les années 60-80 et poète de la génération des Hispano-Mexicains, celle de Tomás Segovia, Manuel Durán, Ramón Xirau, Luis Rius, Gerardo Deniz, Enrique de Rivas, Angelina Muñiz-Huberman et Federico Patán, pour ne citer que les plus connus. Mais, n'ayant jamais écrit de poèmes, il est normal que son nom n'apparaisse pas dans les trois anthologies de ce groupe parues jusqu'à ce jour¹⁶. Il est donc légitime de chercher à mieux comprendre la place et l'œuvre de cette femme, elle aussi « niña de la guerra » et écrivain. C'est l'objectif de l'ouvrage qui lui est consacré.

Terminé avant que le décès de María Luisa Elío n'intervienne, le livre de Mateo Gambarte dépasse largement, en volume, l'œuvre qu'il examine. Il fallait la facilité d'écriture de son auteur pour réaliser cette performance mais

13. María Luisa Elío, *Tiempo de llorar y otros relatos*, Madrid, Turner, 2002.

14. *Id.*, *Tiempo de llorar*, México, Ediciones del Equilibrista, 1988, 100 p.

15. *Id.*, *Cuaderno de apuntes*, México, CONACULTA/Ediciones del Equilibrista, 1995, 59 p.

16. *Peñalabra. Pliegos de poesía*, 35-36, Santander, Diputación Provincial, 1980, textes présentés et réunis par Francisca Perujo ; Susana Rivera, *Última voz del exilio (El grupo poético hispano-mexicano)*. *Antología*, Madrid, Hiperión, 1990 ; Bernard Sicot, *Ecos del exilio. 13 poetas hispanomexicanos. Antología*, A Coruña, Ediciós do Castro, «Biblioteca del exilio», 2003.

aussi son savoir, enrichi par ses rencontres avec l'auteur de *Tiempo de llorar*. À cela s'ajoute une excellente connaissance du contexte de l'exil républicain espagnol au Mexique, en particulier de la génération des Hispano-Mexicains. Le critique était donc parfaitement préparé pour le travail qu'il entreprenait, surtout si l'on veut bien se rappeler son rôle de pionnier en ce domaine, ses nombreux articles et, principalement, deux livres qui firent découvrir, en Espagne et dans l'hispanisme, une génération d'écrivains auxquels on avait encore rarement prêté attention : *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*¹⁷ et *Diccionario del exilio español en México*¹⁸.

Son nouvel ouvrage s'organise en trois parties : « Biografía » (p. 13-72), « La película *En el balcón vacío* » (p. 73-105), « Literatura: *Tiempo de llorar* y *Cuaderno de apuntes* » (p. 109-200). Il se termine par « Anexo: breve biografía de Jomi García Ascot », transcription d'un entretien avec l'auteur, déjà publiée dans le *Diccionario* précédemment cité, et une bibliographie de six pages qui, bien que manquant parfois de clarté dans la présentation des références, permet d'avoir une vue d'ensemble des publications relatives au sujet, notamment dans sa partie hémérogaphique. Sans doute motivée par le fait que García Ascot fut le metteur en scène de *En el balcón vacío*, la publication de sa brève biographie semble peu justifiée sauf à l'accompagner d'une chronologie précise de celle qui est l'objet principal du livre. D'autant que certaines imprécisions ou erreurs auraient mérité d'être corrigées comme, par exemple : une allusion à la ville portugaise d'« Elba » où aurait séjourné la famille du jeune García Ascot, ville qu'aucune carte ne mentionne et qui semble ne pouvoir être qu'« Elvas » ; la mention bien improbable au « Liceo Neuilly », sans doute le lycée Pasteur où il aurait été scolarisé de 1933 à 1939, période qui débute en réalité par quelques années d'enseignement primaire à Lille où son père était consul ; sa « thèse », *Baudelaire, poeta existencial*, dont il eut été bon de préciser qu'il s'agissait d'un mémoire de licence ou de maîtrise d'une centaine de pages, cent dix dans la version publiée¹⁹. Quant à la création du ciné-club de l'IFAL avec Jean-François Revel (alias J.-F. Ricard), la date de 1949 mériterait d'être vérifiée : García Ascot parle de 1948²⁰ et les auteurs de *IFAL 1945-1985. Histoire de l'Institut*

17. Eduardo Mateo Gambarte, *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*, Lleida, Uuniversitat de Lleida/Pagès editors, 1996.

18. *Id.*, *Diccionario del exilio español en México (De Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau) Biografías, bibliografía y hemerografías*, Pamplona, Ediciones Eunat, 1997. Eduardo Mateo Gambarte est aussi l'auteur de *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996.

19. Jomi García Ascot, *Baudelaire, poeta existencial*, México, s. é., 1951, 110 p.

20. *Id.*, « À la recherche de la cinémathèque perdue », Françoise Bataillon et François Giraud, *IFAL 1945-1985. Histoire de l'Institut Français d'Amérique Latine*, Mexico, s. é.,

Français d'Amérique Latine, de 1950²¹. Par ailleurs, son rôle important dans la création et la publication de la revue *Presencia* (8 numéros de 1948 à 1950), ne permet pas de le considérer comme « directeur », titre et fonction qui n'ont jamais vraiment existé au sein du groupe qui éditait la revue ; en revanche, ne sont pas mentionnées les responsabilités exercées durant un certain temps, jusqu'au séjour à Cuba, dans le « Movimiento español 59 », mouvement politique des jeunes exilés républicains ou, plus tard, au retour de La Havane, sa collaboration à des revues aussi significatives que *Nuevo Cine* ou *S.NO.B*. Ce sont certes des détails, parfois signalés ailleurs, mais cette « brève biographie » aurait gagné à les inclure.

Ce genre de problèmes est évité en ce qui concerne l'élaboration de celle qui, très complète et pour la première fois, traite de María Luisa Elío. S'appuyant sur les éléments contenus dans son œuvre, sur ses entretiens avec elle et avec ses sœurs ainsi que sur d'autres témoignages, Mateo Gambarte écrit, construit un récit « como un cuento », en y incluant force citations des uns et des autres ; « conte » dans lequel il assume la voix du narrateur nourri essentiellement des confidences recueillies (n. 2, p. 14). L'exercice, qui évite la linéarité chronologique et permet souvent d'adopter un point de vue interne, ne manque pas d'habileté, même si la méthode peut paraître manquer de clarté objective. La vie de María Luisa Elío s'y dessine en trois périodes principales. 1926-1936 : dix années d'une enfance navarraise heureuse au sein d'une famille liée à l'aristocratie locale ; 1936-1939 : trois années de guerre, de fuite, marquées par la longue disparition du père (« de ideas republicanas y liberal », p. 17), puis l'exil et, de France, le départ vers le Mexique ; 1940-2009 : les années mexicaines. Dans les grandes lignes, ce long exil est conforme à ce que vécurent, durant la même période, des milliers de républicains espagnols et il s'apparente au parcours des « enfants de la guerre » qui formeront la génération des Hispano-Mexicains. Ce qui lui est propre, c'est l'ampleur et la durée du traumatisme vécu et de ses répercussions : après la brisure de 1936 avec l'univers de l'enfance et la disparition douloureuse du père durant trois années, le divorce des parents (1941), la longue maladie et la mort de la mère (1955). Traumatisme peut-être tempéré par son mariage (1952-1968) qui lui facilita l'accès aux milieux intellectuels, littéraires et artistiques mexicains et de l'exil et qui fut ponctué de quelques moments forts, parfois partagés avec son mari : le séjour à La Havane (1959-1960), le tournage de *En el balcón vacío* (1961-1962). Beaucoup plus tard,

1986, p. 106 ; texte reproduit dans Bénédicte Brémard et Bernard Sicot (éd.), *Images d'exil. En el balcón vacío, film de Jomi García Ascot (Mexico, 1962)*, Université ParisX-Nanterre, « Regards/10 », 2006, p. 202-203.

21. Françoise Bataillon et François Giraud, *IFAL 1945-1985...*, op. cit., p. 51.

son activité d'animatrice culturelle, notamment au Teatro de Bellas Artes puis à la Fundación Cultural Televisa, ainsi que la tardive reconnaissance espagnole, sa décoration en 2007 dans la *Orden de Isabel la Católica*, furent certainement pour elle des périodes ou des moments compensateurs. Mais, en 1970, la tentative de « retour » à Pampelune, loin d'atténuer sa nostalgie extrême, débouchera sur un échec provoquant ou accentuant la crise qui la conduira à une hospitalisation en « maison de santé²² ». *Tiempo de llorar* (1988) rend compte de la frustration de cet impossible retour et quelques textes de *Cuaderno de apuntes* (1995), essentiellement la première partie intitulée « Locura », évoquent le douloureux épisode hospitalier.

La nostalgie de l'enfance et des lieux où elle s'est déroulée, qui n'est pas rare dans l'exil des enfants de la guerre, prend chez María Luisa Elío une tournure obsessionnelle qui, semble-t-il, a été l'une des raisons de sa prise en charge psychiatrique. L'essentiel de son œuvre en témoigne, y compris sa participation à *En el balcón vacío* à des titres divers. Mateo Gambarte le souligne très justement :

Y si de nostalgia hablamos, difícilmente encontraremos a nadie tan especializado en ella como nuestra autora. Toda la obra de María Luisa Elío, tanto filmica como literaria, es un ejercicio brutal de memoria y nostalgia en carne viva, memoria sin olvido que duele a flor de piel, nostalgia de un paraíso perdido e irrecuperable. (p. 82)

Et il cite quelques lignes de l'excellent critique cinématographique José de la Colina, lui-même écrivain hispano-mexicain et figurant dans le film :

La materia misma del film, su tejido de imágenes, es la nostalgia [...] De ahí que sus imágenes se nos presenten como mal hilvanadas, como no « arregladas » en un desarrollo narrativo clásico. La nostalgia piensa así, dejándose ir, dejándose alcanzar por imágenes que la razón no escoge, sino nuestro yo profundo. Ese carácter fragmentario, de álbum de recuerdos, es, me parece, una de las virtudes del film. (p. 102)

La deuxième partie du livre, consacrée précisément à *En el balcón vacío*, est essentiellement une synthèse de ce que l'on a pu dire ou écrire sur ce film culte qui est d'abord « la única película del exilio sobre sí mismo hecha por exiliados » (p. 79). Mateo Gambarte brosse un tableau rapide de la situation du cinéma mexicain, passe ensuite à l'histoire du film, puis procède à son étude. Mais il était évidemment peu aisé de faire œuvre originale dans ces trois domaines. Certes, en Europe le film est resté longuement peu ou mal connu, jusque dans le courant des années 90, époque durant laquelle commencent à

22. L'expression figure en français aux pages 13 et 17 de *Cuaderno de apuntes*.

circuler, en Espagne et en France notamment, quelques copies de médiocre qualité. Depuis, on a beaucoup écrit : en Espagne où la revue *Archivos de la Filmoteca* (n° 33, 1999) a réuni un certain nombre d'études de toute première qualité sur le sujet ; en France où, à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense (ex-Paris X-Nanterre), le groupe de recherche sur les résistances et les exils (GREX) lui a consacré en 2006 le volume 10 de la collection « Regards » (cf. *supra*, n. 8). Les onze articles de cette publication et ceux de 1999, accompagnés de plusieurs annexes, n'épuisent certainement pas le sujet ; le reprendre supposerait pouvoir produire des analyses novatrices. Néanmoins, quelques points du travail de Mateo Gambarte apportent des éléments nouveaux, moins à l'étude du film qu'à son histoire. C'est le cas d'une page intéressante sur la jeune actrice Nuri Pereña, d'origine barcelonaise, remarquable protagoniste de la première partie de *En el balcón vacío*, dont le visage et le jeu en ont étonné plus d'un (p. 85). C'est celui, également, du rôle peu connu apparemment joué à plusieurs reprises par Emilio Prados dans la genèse du film. On apprend que les textes de María Luisa Elío qui en constituent la base argumentaire furent commentés en présence du poète et de ces rencontres semble être née la décision de leur donner une traduction cinématographique : « La idea de hacer una película no surgió de la necesidad de hacer una película sobre el exilio, cuenta María Luisa Elío, sino que una vez escritos sus recuerdos y comentados con Jomi y Emilio Prados es cuando surge la necesidad de darles forma filmica » (p. 93). Une citation de Emilio García Riera évoque les interventions du poète durant les séances d'écriture du scénario : « Escribimos el guión en casa de María Luisa y Jomi, interrumpidos a cada rato por llamadas telefónicas del poeta Emilio Prados a los dueños de la casa » (p. 83). Enfin, s'agissant du libellé définitif du titre, qui devait d'abord se limiter à *El balcón vacío*, l'introduction de la préposition « en » serait due à une autre intervention de Prados : « La inclusión de esa preposición en el título se debió, según me contaba la propia María Luisa, al por ambos (María Luisa y Jomi) admirado Emilio Prados; él fue quien sugirió su inclusión » (p. 105). Ces diverses manifestations d'intérêt sont loin d'être anecdotiques. Cependant, dans ses diverses interviews, María Luisa Elío, n'en parle guère²³. On sait qu'à Mexico Prados était lié à la famille García Ascot, et on aimerait en savoir

23. Je n'en trouve pas dans « María Luisa Elío : porque 'regresar es irse' », propos recueillis en 2003 par Paloma Ulaia et James Valender, in José Ángel Ascunce Arrieta et María Luisa San Miguel Casillas (coords.), *Los hijos del exilio vasco : arraigo o desarraigo*, San Sebastián, Editorial Saturrán, 2004, p. 355-379. Il y en a une, très brève et peu éclairante, dans « Entrevista a María Luisa Elío », réalisée par Rocío Alcalá del Olmo et Pietsie Feenstra, in Bénédicte Brémard et Bernard Sicot (éd.), *Images d'exil...*, op. cit., p. 162.

plus sur le rôle exact qu'il a pu jouer en ce qui concerne l'histoire du film. D'autant que les interventions signalées confirment celui de « conseiller » qu'il a souvent exercé auprès des jeunes gens qui allaient devenir les poètes et écrivains hispano-mexicains, soit au lycée Luis Vives en tant que tuteur, soit plus tard, au moment où ils commencèrent à écrire. Manuel Durán, Tomás Segovia, Enrique de Rivas et quelques autres y ont fait allusion à diverses reprises. Francisco González Aramburu, autre Hispano-Mexicain, se rappelant la pièce où travaillait Prados, écrit :

Por esta habitación pasaron casi todos los poetas del exilio español [...] También acudieron a ella los jóvenes que sentían vocación poética, como los del grupo de Presencia y, un poco más tarde, los de Clavileño. A todos éstos trató de convencerlos de su manera asaz religiosa de entender la poesía, de apartarlos del « esteticismo », de descubrir en la poesía la forma suprema del conocimiento, que se acompaña de la incesante renovación espiritual del creador-contemplador. [...]»²⁴

Un autre point mériterait d'être précisé : celui de la participation effective de María Luisa Elío à l'écriture du scénario et au tournage. Son implication en tant qu'actrice est une évidence et il est clair que les quelques fragments écrits à La Havane et inclus plus tard dans *Cuaderno de apuntes* sous le titre de « En el balcón vacío » (p. 31-35), constituent la base autobiographique du scénario. Découpés pour les besoins du séquençage, ces brefs fragments y figurent, avec peu de modifications. Si rien n'empêche d'accepter l'idée que leur auteur participa, avec García Ascot et García Riera, à la rédaction du scénario et des dialogues tels qu'ils sont maintenant connus²⁵, il y a dans les déclarations récentes de María Luisa Elío une telle emphase au sujet de sa participation à la direction du film, une telle volonté d'apparaître comme l'élément déterminant, un tel besoin d'appropriation de « son » film que l'on en vient à douter, ce qui est le cas, par exemple, à la lecture des commentaires suivants :

24. Francisco González Aramburu, « La casa de Emilio Prados en México », in Francisco Chica (ed.), *Emilio Prados 1899-1962*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999, p. 190. Cf. également : Enrique de Rivas, « Emilio y el Instituto Luis Vives de México », *ibid.*, p. 191-192 ; Manuel Durán, « La calzada de los poetas: un paseo lírico por la Ciudad de México », in José María Naharro-Calderón (coord.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿Adónde fue la canción?*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 214-215 ; « Entretien avec Tomás Segovia », propos recueillis par Bernard Sicot, « Entretiens. Trois poètes hispano-mexicains », *CMHLB Caravelle*, n° 78, Toulouse, 2002, p. 238.

25. Florence Keller, « Guión técnico y diálogos », in Bénédicte Brémard et Bernard Sicot (éd.), *Images d'exil...*, *op. cit.*, p. 170-183.

– *Yo intervine de manera descarada. Todo el tiempo estaba pegada a Jomi diciéndole: « Eso no, espera, más ». ¡Era mi vida, después de todo, lo que se estaba filmando! ¡No quería que nadie hiciera una mala interpretación de mi vida!... [...] La película fue totalmente mía. Jomi lo sabía tan bien como yo. Lo sabe todo el mundo. No hay más que ver la película. [...]*

– *Hubiera hecho yo algo mucho mejor. Pero, con todo, la película ganó dos premios. El guión es excelente. [...]*

– *[...] así como yo le era imprescindible a Jomi para hacer lo que fuera, él también me era imprescindible a mí. Es decir, éramos muy buen dúo y la prueba de eso es que, ya solo, Jomi no hizo casi nada. [...]*
(p. 91)

Les dernières lignes sur l'efficacité des duettistes (et le peu de succès commercial des films ultérieurs de son mari) sont insuffisantes à corriger celles où elle revendique pour elle seule l'*autorité* du film : « La película fue totalmente mía ». Il est vrai que, décédé en 1986, García Ascot ne pouvait réagir à ce qui ressemble à une tentative de hold-up. Il s'impose donc de lire avec une certaine distance critique les « révélations » de celle qui s'identifie et s'accroche, de façon si pathétique et exclusive, au film de « sa vie ». Une confrontation avec d'autres témoignages (s'ils existent) permettrait de mieux apprécier le rôle exact de María Luisa Elío, mais il est clair que Jomi García Ascot était, dans le « duo », le seul à disposer des compétences cinématographiques nécessaires, compétences auxquelles il ajoutait la sensibilité du poète.

La troisième partie de l'ouvrage, intitulée « Literatura : *Tiempo de llorar y Cuaderno de apuntes* », est la plus longue et la plus détaillée (p. 109-200). Elle est aussi la plus novatrice car aucun critique n'avait jamais entrepris une analyse aussi approfondie des deux livres de María Luisa Elío. Mateo Gambarte en définit le genre et y étudie le rôle essentiel de la mémoire. Il rappelle aussi quelles furent les « amitiés littéraires » de l'auteur puis aborde le chapitre de l'intertextualité, avant de montrer ce qu'il appelle les « caractéristiques littéraires et thématiques » de l'œuvre. S'agissant du genre de *Tiempo de llorar*, il observe que le livre tient à la fois de l'autobiographie et des mémoires, tout en incluant des fragments de Journal et des lettres que, de Pampelune, la voyageuse adresse à ses sœurs restées à Mexico. L'identification de l'écriture du moi est ici particulièrement fondée, mais l'utilisation du terme « roman » l'est-elle suffisamment ? Quels en seraient les ingrédients fictionnels ou autofictionnels ? Ce qui est certain, pour le critique

convaincu, c'est qu'il s'agit de littérature – « literatura, y de muchos quilates » (p. 131) – sous la forme d'un récit principalement autobiographique, « una pequeña obra maestra de la autobiografía » (p. 132). Sans bien comprendre son hésitation entre roman (terme qui n'apparaît pas sur la couverture ni sur la page de titre) et récit autobiographique, on partage globalement le point de vue de Mateo Gambarte, étayé par un abondant recours à la théorie littéraire, parfois quelque peu encombrant. En revanche, une réflexion théorique approfondie aurait permis d'éclairer la question de la spécificité féminine de l'écriture de l'auteur : effacement des frontières génériques (bien signalé en p. 152), prose poétique, temporalités hésitantes, oscillations de la voix énonciative d'un pronom personnel à un autre, d'autres aspects sans doute, mériteraient d'être examinés dans cette perspective. C'est ce que suggère, par exemple, ce fragment de « En el balcón vacío » où « la niña » (Gabriela), dont la locutrice (Gabriela adulte) parle d'ordinaire en voix off à la troisième personne, prend la parole pour évoquer la sensation et la mesure du temps dans l'enfance :

Es increíble cómo pasa el tiempo... cuántas veces había oído decir esta frase y ahora estaba ahí, conmigo [...] El tiempo son diez dedos para contarlo, tengo siete años, cinco de la mano derecha y dos de la izquierda. Y después el tiempo es Navidades, « la otra Navidad y la Navidad próxima ». Y después deja de ser tiempo y se hace fecha, mi santo, mi cumpleaños y el día de mi primera comunión [...] (Cuaderno de apuntes, p. 33)

Outre son intérêt intrinsèque, ce passage nous introduit dans l'intertextualité de l'œuvre. À juste titre, dans le cercle des amis de l'auteur, et entre beaucoup d'autres, Mateo Gambarte cite le Cubain Eliseo Diego (rencontré à La Havane), Prados (dont il rappelle ce qui le lie à María Luisa Elío et à García Ascot, p. 140) ; García Márquez (qui leur dédia *Cien años de soledad*) et Rulfo (en contact avec les Hispano-Mexicains dès l'époque de la revue *Presencia*) à propos desquels il établit une correspondance entre Macondo/Comala et la Pampelune de *Tiempo de llorar* ; Mutis également (figurant du film) dont l'enfance colombienne dans la Hacienda Coello ne serait pas sans points communs avec l'âge d'or de l'enfance navarraise de l'auteur. Il y a là bien des suggestions intéressantes, plus nouvelles que celles qui nous entraînent du côté d'Homère (Ulysse et Ithaque), de Proust (*À la recherche du temps perdu*) ou de Rilke (*Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*). Mais, peut-être conviendrait-il de ne pas oublier García Ascot lui-même. María Luisa Elío pouvait lui disputer son rôle de metteur en scène de *En el balcón vacío*, elle aurait difficilement pu nier avoir partagé avec sa poésie un certain nombre de thèmes, notamment ceux de l'enfance, de la mémoire

sensible, du souvenir et du temps en général. Par exemple, dans la citation précédente, le temps ponctué par Noël est aussi celui de l'enfance de García Ascot :

*Olor de Navidad
y es mi infancia, de golpe, en las castañas.* (p. 156²⁶)

*Y de repente,
en medio de un olor de hojas quemadas
y de un cristal de bruma
es otra vez Navidad.* (p. 168)

On trouve aussi, chez García Ascot, le regard rétrospectif vers la maison de l'enfance et un balcon qui en rappelle un autre, une quête vaine des odeurs domestiques :

*Hemos venido aquí, desde muy niños
[...]
Y hoy miramos de aquí nuestra casa perdida
nuestra Europa lejana. Miramos por encima
como el balcón, como la nube blanca* (p. 157-158);

*ese olor que yo sepa es el olor a casa
desde donde salí hace ya tanto tiempo
y que busco y busco en vano
hace ya tanto tiempo.* (169)

On lit la remontée des souvenirs profonds :

*Por las cañerías de los domingos
sube el aire de todos los armarios
las alacenas, los aparadores, las cómodas, los grandes cajones
[...]
Sube el tiempo amarillo de las fotos antiguas
[...]
Sube el olor de la ropa planchada* (160).

On pourrait multiplier les exemples car, si les deux écrivains-poètes ont quelque chose en commun, c'est bien la quête de l'âge d'or trop tôt perdu dans l'exil. Âge d'or qui s'écrit littéralement chez García Ascot à propos de la maison de ses vacances espagnoles – « *¿Quién no recuerda la casa del verano?/El sol en penumbra yace en oro* » (150) – ou lorsqu'il s'agit de son

26. La pagination des citations de García Ascot renvoie à mon anthologie, cf. n. 4.

enfance « *en oro despertada* » (162)²⁷. Au-delà des thèmes on retrouverait dans l'écriture de la mémoire défaillante un recours identique à la répétition pour dire l'amenuisement progressif ou quasi définitif des souvenirs. García Ascot écrit : « *recuerdo de un recuerdo su sabor a cereza* », « *el recuerdo de un recuerdo de un recuerdo* » (161) et María Luisa Elío adopte et répète des formulations comparables : « [...] *desde ahora todo pasaría a ser recuerdo de otro recuerdo [...]* », « *Recuerdo las caras de papá y mamá, y en el recuerdo de su recuerdo son las caras más bellas que he visto jamás* » (*Tiempo de llorar*, p. 73 et 87). Peut-être n'est-il pas inutile de préciser que tous les recueils poétiques de García Ascot sont antérieurs à la publication de *Tiempo de llorar* et de *Cuaderno de apuntes*.

Par ce qu'il dit (et parfois par ce qu'il omet), le livre très touffu de Mateo Gambarte, outre qu'il permet de situer María Luisa Elío dans son univers et de mieux comprendre le sens de son œuvre, fourmille de rapprochements judicieux et en suggère d'autres. Il tente d'aller au plus profond de cet « *afán de eternidad* » d'une femme au parcours singulier, tel qu'il apparaît dans sa vie mais aussi dans ce qu'elle laisse : un film, un récit et des fragments qui disent et redisent une obsession nostalgique non dépourvue de pathos et de narcissisme et qui constituent un apport original au cinéma et à la littérature de l'exil des républicains espagnols au Mexique.

Bernard SICOT

Rose Duroux et Stéphanie Urdician (éd.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. – Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, 474 p. « Coll. Mythographies et sociétés ». – ISBN 978-2-84516-407-9.

Commentant ce qui l'incita à écrire *Les Antigones*²⁸, George Steiner rappelle que, déjà dans sa jeunesse, l'héroïne de Sophocle était devenue « une pierre de touche du débat politique, mais aussi des débats entre les générations, entre la résistance et la collaboration, entre les hommes et les femmes occidentaux. » Il souligne l'intérêt des philosophes pour le mythe

27. Je développe ces aspects de la poésie de García Ascot dans deux articles : « Exil et mémoire sensible dans l'œuvre de Jomi García Ascot », in Thomas Gomez (éd.), *Variations autour de la poésie. Hommage à Bernard Sesé*, Université Paris X-Nanterre, CRIIA, 2001, vol. 2, p. 169-188 et « Entre mémoire et oubli : Jomi García Ascot, cinéaste et poète », in Bénédicte Brémard et Bernard Sicot (éd.), *Images d'exil...*, op. cit., p. 7-25.

17. George Steiner, *Antigones*, Oxford, Clarendon Press, 1984 ; tr. fr. : *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986.