



HAL
open science

Le monstrueux et le sacré dans les oeuvres théâtrales et cinématographiques d'Alexandro Jodorowsky

Elisabeth Pouilly

► **To cite this version:**

Elisabeth Pouilly. Le monstrueux et le sacré dans les oeuvres théâtrales et cinématographiques d'Alexandro Jodorowsky. Littératures. 2010. dumas-00534654

HAL Id: dumas-00534654

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00534654>

Submitted on 10 Nov 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

USTV
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Master Recherche
Année 2009 / 2010

**LE MONSTRUEUX ET LE SACRE
DANS LES OEUVRES THEATRALES ET
CINEMATOGRAPHIQUES
D'ALEXANDRO JODOROWSKY**

*(dans El Topo, La Montagne sacrée, Santa Sangre,
et dans Zaratustra, El Túnel que se come por la cola, El Mirón
convertido, Escuela de ventrilocuos, Hipermercado)*

présenté par *Elisabeth* POUILLY

sous la direction de Mme *Martine* SAGAERT

avec comme directeur pédagogique M. *Patrick* HUBNER

Sommaire

Introduction.....	1
--------------------------	----------

I / La mise en scène ou mise en lumière du monstrueux.....	7
---	----------

1) UNE ESTHETIQUE « PANIQUE ».....	7
---	----------

A. Entre tradition et modernité.....	7
---	----------

B. Les instincts primitifs.....	11
--	-----------

C. Le chaos et la confusion.....	15
---	-----------

2) LE CORPS MONSTRUEUX.....	20
------------------------------------	-----------

A. Une « monstrueuse parade ».....	20
---	-----------

B. Atypisme.....	24
-------------------------	-----------

C. Les monstres contre la raison.....	28
--	-----------

3) UNE INTERIORITE MONSTRUEUSE.....	33
--	-----------

A. Une physiognomonie active.....	33
--	-----------

B. Les « autres monstres ».....	36
--	-----------

C. Le monstrueux, symbole de la condition humaine.....	40
---	-----------

II / L'ambiguïté du sacré..... 45

1) CRUAUTE ET CHRISTIANISME..... 45

A. Omniprésence du christianisme..... 45

B. Le monstrueux au sein du christianisme..... 50

C. Inversion des symboles..... 54

2) L'érotisme..... 59

A. La Femme..... 59

B. Pulsions et interdits..... 64

C. Eros et Thanatos..... 72

3) SYNCRETISME..... 80

A. Un syncrétisme culturel ou la quête de l'homme mondial..... 80

B. Un syncrétisme religieux..... 85

C. Une démarche spirituelle totale..... 91

III / Des œuvres "différentes" 97

1) LE THEATRE DU MONDE..... 97

A. « Ephémères »..... 97

B. Théâtre et psychodrame..... 100

C. Art et monstration..... 104

2) JEU AVEC LES NORMES..... 109

A. Le jeu et le monstrueux..... 109

B. Jeu sur les horizons d'attente..... 113

C. Une théâtralité baroque..... 117

3) UNE ESTHETIQUE DU REVE..... 122

A. Un monde de visions..... 122

B. Une temporalité effacée ?..... 126

C. L'interprétation des rêves ?..... 130

Conclusion.....135

Introduction

Il va s'agir d'étudier le monstrueux et le sacré dans les œuvres théâtrales et cinématographiques d'Alexandro Jodorowsky.

Alexandro (né Alejandro) Jodorowsky est un écrivain, metteur en scène, scénariste de bandes dessinées et cinéaste du XX^e siècle. Il est né le 7 février 1929 à Tocopilla, au Chili, d'émigrants juifs russes. Très tôt, il est donc exposé à diverses influences culturelles et religieuses. De plus, il vit son enfance dans un pays qu'il qualifiera de « poétique »¹ car celui-ci est alors prospère et en pleine effervescence culturelle. Il entreprend des études de médecine, mais abandonne rapidement. Il part alors sur les routes avec son théâtre de marionnettes. A 24 ans, en 1953, il décide de partir pour Paris. En 1955, il travaille avec Marcel Marceau, et lui écrit plusieurs de ses plus grandes pantomimes: *La Cage* et *Le Mangeur de coeur*. Cette collaboration durera cinq ans. Pendant ce temps, il participe aux rendez-vous des surréalistes et fréquente le cercle de Breton. C'est dans cet esprit qu'il réalise son premier court métrage: *La Cravate* en 1955. Chez les surréalistes, il retrouve Fernando Arrabal et Roland Topor. Le premier est un auteur de théâtre émigré d'Espagne et le deuxième est un écrivain et dessinateur, émigré juif polonais. Une amitié se lie entre eux, et lassés tous trois par le dogmatisme imposé par Breton au surréalisme, ils s'en éloignent. En 1962, lors d'une discussion au Café de la Paix à Paris, ils décident de créer le mouvement, ou plutôt le « non-mouvement »² Panique. Ils reprennent des idées du surréalisme mais les radicalisent, et refusent toute règle, toute logique et toute norme. Ils attirent à eux d'autres personnes, de milieux divers, tels Diego Bardón (torero), Jérôme Savary (metteur en scène, directeur de la troupe du Grand Magic Circus), André Ruellan (médecin, puis écrivain de science-fiction et scénariste), Olivier O. Olivier (peintre)...

Durant cette période, les premières pièces de Jodorowsky (qu'il commence à écrire dès 1948) sont publiées. Le 24 mai 1965, au Centre américain de Paris, dans le cadre du Deuxième Festival de la Libre Expression, il joue sa grande « éphémère » panique, spectacle pour la plupart improvisé (« éphémère » car ne pouvant ainsi plus

¹ *La danse de la réalité*, [2001], Paris, Albin Michel, 2004.

² Fernando ARRABAL, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006.

être joué à l'identique) ayant nécessité de nombreux accessoires hétéroclites (dont des tortues, une tête de veau, des pains, un bateau gonflable...) et ayant duré six heures.

En 1965, il décide de partir pour le Mexique, où il demeure pendant dix ans. Cette période est très importante dans sa vie car elle est très riche au niveau de sa production et des gens qu'il rencontre. Il fait ainsi la connaissance du maître zen japonais Ejo Takata, dont il devient le disciple, ce qui l'amènera à entreprendre une véritable recherche spirituelle et à se tourner vers différentes formes de spiritualité. Il est aussi l'assistant de la sorcière Pachita, dont il admire les connaissances en matière de psychologie et ses guérisons par des actes « magiques ». C'est à partir de ce moment qu'il en vient à élaborer sa méthode de « psychomagie », où la guérison de névroses se fait à partir d'actes symboliques devant avoir un impact sur l'inconscient. Enfin, il rencontre Carlos Castañeda, écrivain américain né au Pérou, connu pour ses ouvrages relatant ses expériences mystiques, réelles ou imaginaires. Il aura une grande influence sur Jodorowsky et sur ses productions. Au Mexique, Alexandro Jodorowsky monte le Théâtre d'avant-garde et met en scène de grands auteurs contemporains, tels Ionesco et Beckett. Il monte également la pièce *Fando et Lis* d'Arrabal, qui obtient un grand succès. Il est à noter aussi que dès 1966, il s'intéresse à la paralittérature puisqu'il commence à écrire quelques scénarios de bandes dessinées et publie lui-même quelques dessins. En 1967, il crée sa propre maison de production cinématographique: Producciones Panic. Il réalise alors son premier long métrage: *Fando et Lis*, libre adaptation de la pièce d'Arrabal. Son deuxième film, *El Topo*, sorti en 1970, rencontre un succès phénoménal, particulièrement aux Etats-Unis où il inaugure la vague du "cinéma de minuit". *La Montagne Sacrée* suit en 1973 et s'inscrit aussi dans le contexte artistique psychédélique et expérimental de l'époque. En 1975, il retourne en France, à Paris, où il vit encore actuellement. Les années quatre-vingt et quatre-vingt dix sont aussi une période charnière de sa vie car sa production est très importante et se diversifie encore. Dès 1981, il débute le cycle de *L'Incal* avec le dessinateur Moebius (projet remplaçant le film *Dune*, dont la production pharaonique est arrêtée, faute de moyen), et acquiert ainsi une notoriété dans le domaine de la bande dessinée. 1981 est aussi l'année où il met en place le « Cabaret Mystique », conférences informelles qu'il donne tous les mercredis. Dès 1984, les premières publications de ses romans ont lieu. En 1989, il réalise *Santa Sangre* (qui fait partie la même année de la sélection officielle du festival de Cannes). Parallèlement à cela, il publie de nombreuses autobiographies et

des essais, dont certains sur le Tarot et la psychomagie. En 1995, il invente la psychogénéalogie, suite aux séances du Cabaret Mystique. Il s'agit de guérir des névroses en cherchant leurs causes dans la vie des ancêtres de la personne. En 1997, il publie ses premiers poèmes personnels.

Actuellement, il est définitivement reconnu dans le monde de la bande dessinée, et il a reçu l'Alph'art du meilleur scénario pour le premier tome de *Juan Solo*. Il est également considéré comme un des plus grands spécialistes de Tarot de Marseille. Enfin, en 2006, il reçoit plusieurs distinctions. Il a le prix Pablo Neruda au Chili, récompensant son oeuvre littéraire. Quant au cinéma, une rétrospective de son oeuvre est organisée au Festival de Cannes, et il reçoit le prix Máquina des Tiempo au Festival de Sitges.

Néanmoins, la majorité de son oeuvre reste très peu connue du grand public. Hors normes, il se plaît dans toutes ses productions à mêler les symboles, les cultures, les mythes, et des connaissances parallèles. Fidèle à l'esprit du Panique, il privilégie la confusion et fait coexister les contraires. Cela est particulièrement visible dans ses oeuvres théâtrales et cinématographiques. Une des thématiques les plus importantes de ces oeuvres est la spiritualité, le Sacré sous toutes ses formes, et donc aussi son antagoniste, le Monstrueux.

Le Sacré est « dans l'interprétation des phénomènes religieux, [le] caractère de ce qui transcende l'humain (par opposition au profane) »¹. C'est tout ce qui se rattache au spirituel, à la métaphysique, et dans une vision plus philosophique, cela représente ce qui détache l'Homme de l'animal, en privilégiant la pensée. *Le Robert* de 1985 propose quant à lui plusieurs définitions: le Sacré est ce « qui appartient à un domaine séparé, interdit et inviolable et fait l'objet d'un sentiment de révérence religieux », ce « qui appartient au culte, à la liturgie », et ce « qui est digne d'un respect absolu, [ce] qui a un caractère de valeur absolue ». Les deux premières définitions rattachent encore le Sacré à la religion mais la troisième définition prend plutôt un sens moral et appuie la notion d'interdit présent dans la première définition. Le non-respect du Sacré entraîne le blasphème dans le sens religieux, et l'immoralité, le Monstrueux dans le sens social et philosophique. Néanmoins, la notion même de « sacré » est ambiguë. Si l'on en revient à l'étymologie latine, « sacer » désigne « ce qui ne peut être touché sans être souillé, ou

¹*Le Petit Larousse illustré* 2007.

sans souiller; de là le double sens de "sacré" ou "maudit" »¹...

Quant au Monstrueux, c'est ce « qui a la conformation d'un monstre, qui ressemble à un monstre »², donc tout ce qui est atteint de difformité physique. Cette définition rappelle qu'une science des Monstres a été inventée au XIX^e siècle: la tératologie (cherchant à classifier et à expliquer les "erreurs de la Nature"). Le Monstrueux est aussi ce « qui est d'une taille d'une grandeur, d'une intensité prodigieuse et insolite »³, ce qui s'éloigne d'une norme. En poursuivant cette idée, c'est ce « qui excède en absurdité, en cruauté, en perversion tout ce qu'on peut imaginer; [ce] qui choque extrêmement la raison, la morale, la nature »⁴. Cela porte donc sur plus de concepts que sur la religion et la métaphysique seulement. C'est une notion qui touche davantage l'aspect social en entier, et les fondements-mêmes de notre humanité et de nos schémas de pensée. C'est ainsi que l'on peut finir par voir le Monstrueux, en dehors même de toute idée de laideur ou d'horreur, comme toute expression de l'extraordinaire, de l'étrange⁵. Cela rejoint le sens étymologique, puisque « monstrueux » vient de « monstruosus », adjectif composé à partir du substantif « monstrum », venant lui-même du verbe « monstrare », qui signifie « montrer ». Le « monstrueux » est « montré » du doigt, et se voit.

En rapprochant Monstrueux et Sacré dans une problématique, il s'agit de voir si ces deux concepts s'opposent obligatoirement, ou si une synthèse des deux s'opère dans les oeuvres théâtrales et cinématographiques d'Alexandro Jodorowsky.

A cause de l'abondance des œuvres, nous nous appuyerons pour cette étude sur trois films: *El Topo*, *La Montagne Sacrée* et *Santa Sangre*. « Cette trilogie à forte dimension spirituelle et initiatique »⁶ a été appelée « Holy Trinity » (la « Trinité Sacrée », en référence à « Holy Mountain »). Quant aux pièces de théâtre, nous baserons notre étude sur cinq d'entre elles présentant un panel assez large de styles: *Zaratustra* (« Zarathoustra »), *El Tunel que se come por la cola* (« Le Tunnel qui se

¹ *Dictionnaire étymologique Ernout et Millet.*

² *Le Robert* 1985.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ Voir *ibidem.*

⁶ Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique: Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008.

mange par la queue »), *El Mirón convertido* (« Le badaud converti »), *Escuela de ventrilocos* (« Ecole de ventriloques ») et *Hipermercado* (« Hypermarché »). *Zaratustra* et *Escuela de ventrilocos* suivent une trame plutôt classique. *Hypermercado* est une mise en abyme de l'auteur dans sa pièce. Quant à *El Tunel que se come por la cola* et à *El Mirón convertido*, ces pièces privilégient le mime aux paroles, et tendent ainsi plus vers l'« éphémère ».

Nous étudierons tout d'abord la mise en scène, qui est aussi une mise en lumière, du monstrueux.

Il s'agit de rappeler une partie de l'esthétique et de l'esprit « panique » qui consiste à défendre la différence (comme le souligne Fernando Arrabal dans ses entretiens avec Albert Chesneau et Angel Berenguer, *Plaidoyer pour une différence*). Pan, mi-homme, mi-bouc est d'ailleurs la figure de cette différence revendiquée, et la synthèse mythique / mythologique du monstrueux et du sacré.

Ensuite, nous nous appuyerons sur des exemples concrets du monstrueux dans les œuvres, en tant que « tare » physique: nanisme, déformation, amputation de membres, surdité...

Mais le Monstrueux peut aussi être vu du point de vue moral, certains personnages présentant une « intériorité monstrueuse ». Tout cela nous amènera à nous questionner sur la place du Monstrueux au sein des œuvres (quelle signification lui donner?).

Dans un deuxième temps, nous étudierons le caractère ambigu de tout type de sacré, ce qui ressort particulièrement dans ces œuvres.

Nous analyserons la présence de la cruauté dans le christianisme. Ce sont deux termes qui paraissent contradictoires, or la *Bible* et les films cités, dans lesquels les références bibliques sont nombreuses, regorgent d'exemples sanglants. Les interprétations qui ont été faites du message chrétien vont aussi parfois dans le sens de la violence. Il s'agit alors davantage de s'interroger sur l'Eglise que sur le christianisme, et sur la manière dont celle-ci est représentée (et dénoncée?).

Nous engagerons ensuite la réflexion sur la place importante accordée à l'érotisme dans ces œuvres. Georges Bataille dans son essai *L'Erotisme* insiste sur le caractère sacré de cette notion et de cette réalité, mais la société et l'Eglise les ont longtemps diabolisées. La question est alors celle de la perception de notre corps: simple « enveloppe impure »

de l'âme ou réalité prépondérante?

Sur cette base, nous serons amenés à considérer les différentes mystiques, métaphysiques et religions présentes dans ces œuvres par le biais de symboles. On peut ainsi parler d'un important syncrétisme religieux et culturel, qui mène parfois à des propositions contradictoires (ce qui toutefois est une des « normes » du « Panique »).

Enfin, nous nous attacherons à montrer la « différence » de ces œuvres, qui attirent l'attention, montrent et se montrent, et en cela pourraient être qualifiées de « monstrueuses » (au sens étymologique).

Nous étudierons le jeu avec les normes, qu'elles soient théâtrales ou cinématographiques: les incohérences dans les films, la mise en abyme de l'auteur-réalisateur, l'« éphémère » panique...

Puis, en essayant de démontrer le caractère également théâtral des films cités, nous porterons la réflexion sur la catharsis, et plus généralement sur l'impact au niveau des spectateurs. Nous en viendrons alors à aborder le psychodrame, pour ensuite nous questionner sur ce que l'on peut appeler « le (grand) théâtre du monde »¹ et les interactions entre art et réalité.

Tout cela nous amènera enfin à considérer ces œuvres dans la perspective d'une esthétique du rêve. Toute situation devient dans ce cas possible, et l'histoire / la quête peut être sans fin. Le rêve est aussi l'un des principaux mystères de l'Homme, et par là même, pourvu d'un caractère à la fois sacré et monstrueux.

¹ Voir Pedro CALDERON DE LA BARCA, *Le Grand Théâtre du Monde - El Gran teatro del mundo*, [1636], Paris, Flammarion, 2003.

I / La mise en scène ou mise en lumière du monstrueux.

1) Une esthétique « panique ».

A. ENTRE TRADITION ET MODERNITE.

a. Les influences artistiques.

Quand Arrabal, Jodorowsky et Topor se rencontrent au Café de la Promenade de Vénus, ils sont imprégnés de l'esprit surréaliste. Arrabal, quant à lui est aussi influencé par un mouvement espagnol similaire, le postisme : « fondé en 1945 par les peintres Eduardo Chicharro et Silvano Sernessi, et par le poète Carlos Edmundo de Ory , [...] le Postisme rentre dans la logique de l'absurde et du jeu »¹. La critique Isabel Navas Ocaña rappelle que l'on trouve dans le Postisme : « L'exaltation de la folie, des forces instinctives, naturelles » et que l'on retrouve dans le Panique « beaucoup d'aspects d'origine postiste : l'intérêt pour l'inconscient, la fascination pour l'enfance, l'expérimentation linguistique, la valeur rythmique et musicale des mots, la présence d'objets dégradés, l'humour, l'absurdité, le jeu, etc. »². Mais la rencontre avec André Breton est « une initiation décisive pour le panique balbutiant »³. Le surréalisme est « réglé » par des manifestes⁴ rédigés par André Breton, « le pape du surréalisme ». Celui-ci prône un bouleversement des sens, une vision artistique de l'existence, et l'exploitation du monde inconnu qu'est l'inconscient. Ce mouvement, hégémonique à cette époque, prend la suite du mouvement Dada (créé en 1916 par Tristan Tzara et Hugo Ball au cabaret Voltaire à Zurich), beaucoup plus libre car sans véritables règles pour le normaliser. Les artistes de ce mouvement prônent une création sans limite et remettent en cause toutes les valeurs et tous les modèles traditionnels : « Dada dépasse

¹ www.palmexo.com.

² *Almunia*, « Fernando Arrabal », n°6-7, Zaragoza, 2003, p. 66-67.

³ *Ibidem*.

⁴ *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924 et *Second manifeste du surréalisme*, Paris, Kra, 1930.

les limites de chaque discipline. Tout son effort a consisté à semer la confusion dans les genres et à réduire les frontières dressées entre l'art, la littérature [...], s'emparant de tous les matériaux considérés comme étrangers à l'art »¹. L'emblème en est le non-sens, l'abolition de la logique. La plupart des tracts dadaïstes sont ainsi volontairement incohérents et incompréhensibles. Le but est moins de proposer une nouvelle esthétique que de provoquer le spectateur, de le faire réagir et de remettre en cause l'ordre établi. La grande nouveauté est cette implication du spectateur-lecteur, comme le dit Marcel Duchamp « c'est le regardeur qui fait le tableau »². Le surréalisme en posant des règles sur l'expression libre du Dada, s'est assagi et est devenu petit à petit une mécanique de l'art.

Conscients de cela, la « trinité sacrilège »³ composée d'Arrabal, Jodorowsky et Topor, en vient à former un groupe intellectuel, mais refuse l'appellation « mouvement ». Arrabal déclare : « « panique » n'est ni un groupe ni un mouvement artistique ou littéraire ; il serait plutôt un style de vie. Ou, plutôt, j'ignore ce que c'est. Je préférerais même appeler le panique un anti-mouvement qu'un mouvement »⁴. Néanmoins des textes théoriques sont publiés par Arrabal, regroupant divers articles des principaux fondateurs : *Le Panique* dès 1973⁵ et en 2006 *Panique, manifeste pour le troisième millénaire*, où il reprend les anciens textes et ajoute ce qu'il nomme lui-même le « deuxième manifeste panique »⁶. Mais les textes rassemblés éclairent autant qu'obscurcissent intentionnellement les limites et les caractéristiques de la nouvelle esthétique. Arrabal construit une « ANTI-DEFINITION : Le panique (nom masculin) est une « manière d'être » régie par la confusion, l'humour, la terreur, le hasard et l'euphorie »⁷. Cette affirmation se trouve démontrée dans des articles de ce livre, tel « Panique et poulet rôti » d'Alexandro Jodorowsky, où celui-ci s'applique à démontrer l'absence de stabilité des êtres et du monde et « démonte » toute logique :

¹ *Encyclopaedia Universalis*, Paris, éd. Encyclopaedia Universalis S.A., 2009.

² Marcel DUCHAMP, *Marchand de sel*, Paris, Le Terrain vague, 1959.

³ Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique : Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008.

⁴ Fernando ARRABAL, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006, p. 60-61.

⁵ Fernando ARRABAL, *Le Panique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1973.

⁶ Fernando ARRABAL, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006.

⁷ Fernando ARRABAL, « L'homme panique », compte-rendu de la causerie donnée à Sydney University au mois d'août 1963, repris dans *op. cit.*, p. 60.

« A est A

A n'est pas A

A est plusieurs A

A n'est pas A mais a été A

A n'est pas A et n'était pas A

A n'est pas A mais il était et n'était pas A [...]

A n'est pas A ou son contraire

A est B [...]

A est AA, AAAA, AAAAAA, etc. »¹

On retrouve dans ces principes l'esprit de contradiction du mouvement dada.

La folie invoquée et la grande liberté revendiquée dans l'art rappelle aussi un mouvement beaucoup plus éloigné dans le temps mais dont l'esthétique a perduré : le baroque. Le terme *baroque* vient étymologiquement du portugais *barroco* qui signifie « de forme irrégulière » à propos d'une perle, d'une pierre. Plus tard, ce terme a pu être synonyme de « bizarre ». Il évoque également le foisonnement. Ainsi dans *Le Panique*, Arrabal écrit : « Le théâtre panique s'impose à nous par la démesure de son univers baroque qui illumine un monde délirant »². Ce même auteur définit les pièces de théâtre paniques comme étant « des rites baroques, grotesques et sublimes jusqu'à la fascination »³. Les trois fondateurs de ce « non-mouvement » à qualifier choisissent d'ailleurs en premier pour se désigner le nom de « burlesques », en référence tout à la fois aux boîtes de streap-tease américaines du même nom et au poète baroque espagnol Luis de Gongora y Argote (1561-1627), auteur de poèmes burlesques. Le mélange des deux références permet d'exprimer leur conception non-dogmatique du monde et de l'art. Ils trouveront ensuite dans le mot *panique*, une plus grande polysémie.

¹ Alexandro JODOROWSKY, « Panique et poulet rôti », in Fernando ARRABAL, *op. cit.*, p. 67.

² Fernando ARRABAL, *Le Panique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1973, p. 100.

³ Fernando ARRABAL, *Teatro completo I*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, p. 702.

b. La référence mythologique.

Ils prennent le nom de « Panique », en référence au dieu Pan de la mythologie grecque. C'est une figure atypique du panthéon grec, il se distingue nettement des autres dieux, tout d'abord par son aspect physique, monstrueux : « Pan apparaît avec des pieds de bouc, une queue, un torse velu, un visage barbu, terriblement laid et des cornes. [...] A sa naissance le nouveau-né effraie sa mère [Dryope] qui l'abandonne. Hermès [son père] l'emporte vers l'Olympe pour amuser les dieux »¹. Il fait donc office de « fou des dieux », il en est le bouffon. En lui se rejoint le caractère sacré et le caractère grotesque : il est sacré et monstrueux. En réalité, les hypothèses sur sa naissance sont nombreuses : l'hymne homérique qui lui est consacré le dit fils d'Hermès et de Dryope, mais une autre légende le donne pour fils de Zeus et d'Hybris, la déesse de la Dèmesure. Pour concilier ces différentes variantes, le poète grec du Ve siècle, Nonnos de Panopolis imagina même l'existence d'une quinzaine de Pan différents. Pan est donc une figure de la pluralité et de l'ambiguïté. Il s'apparente au satyre, il est mi-homme, mi-bouc, et obéit à ses instincts animaux. Sa sexualité est également ambiguë, puisqu'il est bisexuel, il est à la fois incube et succube, et cette caractéristique se retrouve dans la figure chrétienne du Diable, dont il a servi de modèle.

Pan représente la Nature dans sa totalité, comme le montre étymologiquement son nom qui signifie en grec « tout », et il mêle ainsi en lui les traits de la civilisation, et ceux de l'origine première : « il est le dieu de la totalité, de l'inversion, de la confusion, du profane et du sacré »². Ce dieu dérange, déclenche « la panique ». Ainsi, les « paniques » revendiquent cette confusion, cette folie, ils ne se tiennent pas à la morale admise ou aux bornes de la raison, mais les dépassent pour en faire ressortir un autre sens, qui peut être sacré. Selon Roland Topor « la base du Panique, c'est l'explosion de la raison »³ : « A travers cette définition, il nous signale que tous nos repères deviennent caducs. Nous plongeons dans l'altération la plus complète. Le « normal » se transforme en « monstrueux », le sacrilège en sacré, le réel et l'imaginaire ne font plus qu'un, le

¹ Myriam PHILIBERT, *Dictionnaire des mythologies*, Maxi-Poche, Paris, 2002, p. 220, cité par Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique : Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p.42.

² Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique : Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 37.

³ Collectif, *Roland Topor, l'homme élégant*, Paris, coédition Apagogie et Hermaphrodite, p. 339.

sado-masochisme devient une voie qui nous mène vers l'illumination, etc. »¹. Toutes les normes sont renversées, il détourne toutes les formes de culture. Ainsi Platon compare Pan au « langage double, vrai tout comme faux »², car il peut tout à la fois exprimer la vérité et les apparences, c'est-à-dire le faux, il peut se charger de valeurs positives ou négatives, et finalement les rend toutes deux relatives. Ainsi « Pan incarne l'inversion des valeurs, la liberté qu'elle soit créatrice, intellectuelle, éthique ou sexuelle »³.

Panique fait la synthèse de nombreuses tendances et mouvements présents avant lui. Il se détache du surréalisme par une plus grande liberté. Le choix du personnage mythologique Pan est conforme à cette vision syncrétique et libérale. Pan par son essence et son physique représente à la fois le sacré et le monstrueux. Il représente la folie, la confusion et les pulsions primitives.

B. LES INSTINCTS PRIMITIFS.

a. La sexualité et l'érotisme.

Le choix de la figure mythologique Pan nous renseigne sur le caractère régressif que les nouveaux « paniques » veulent donner à leurs œuvres. L'inversion des valeurs revient à ne plus avoir de « valeurs » du point de vue moral du terme. Dans tous les cas, pour les « paniques », morale et immoralité ne signifient rien : « les concepts de « dignité », de « respect » et de « pudeur » n'appartiennent pas à l'homme panique. Lui-même ne se reconnaît pas indigne, impudique ou irrespectueux »⁴. L'homme panique, comme Pan, est guidé par ses instincts primitifs, primaires, il ne tient pas compte des conventions et des règles principalement admises par la société. Ainsi, dans la liste de ses phantasmes on trouve « maladies, et difformités, jalousie, fétichisme, nécrophilie, etc. »⁵.

¹ Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *op. cit.*, p. 47.

² PLATON, *Cratyle*, [écrit au IV^e s. av. J-C], Paris, Flammarion, 1999, 408c.

³ Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *op. cit.*, p. 43.

⁴ Alexandro JODOROWSKY, « Vers l'éphémère panique ou Sortir le théâtre du théâtre », in Fernando ARRABAL, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006, p. 86.

⁵ Fernando ARRABAL, « L'homme panique », in *op. cit.*, p. 59.

L'érotisme est une préoccupation majeure des paniques : leurs œuvres en sont imprégnées¹. Leur dieu de référence, Pan, est un dieu asservi à ses pulsions sexuelles : il poursuit de ses ardeurs les nymphes qui vivent dans les forêts. Déçu dans ses amours, il peut parfois se révéler cruel, comme avec la nymphe Echo qui fuit devant lui mais qu'il arrive à rattraper et éparpille sur toute la Terre. Mais il est également l'amant d'un berger de Sicile, Daphnis: il est indifférent à l'objet aimé et ne veut satisfaire que ses pulsions. Il est l'amant de Séléné, la Lune : les pulsions se manifestent la nuit, l'animal qui sommeille en l'Homme se réveille alors.

Il fait partie avec les ménades du cortège de Dionysos, dieu suprême des plaisirs de la chair. Mais il rappelle aussi un autre dieu de la mythologie grecque : Priape. Comme lui, sa quête sexuelle est forte et inaboutie, mais surtout il procède autant du monstrueux que du sacré. Leurs deux corps sont difformes (Priape est petit et a une silhouette déformée par son phallus), mais on leur attribue des pouvoirs bénéfiques, comme celui de favoriser la fécondité (des champs, des bêtes et des femmes). Arrabal propose d'ailleurs une explication très provocante du mot *panique* : « Panique, Pan nique, ça veut dire, Pan baise, ça c'est Panique. C'est-à-dire un acte avec la totalité »². La transgression des règles de la société passe donc aussi par la sexualité :

« Le Panique dévore

transgresse

désobéit et

viole.

Le Panique avale la morale et le consensus »³.

On retrouve cette transgression des règles dans la fête.

¹ Voir II/ 2) L'érotisme.

² Cité par Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, in *Panique : Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 44.

³ Fernando ARRABAL, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006, p. 212.

b. La fête.

La fête à l'origine a un caractère sacré, elle est « solennité religieuse ou cérémonie commémorative »¹, « en réalité, la fête est souvent tenue pour le règne même du sacré. Le jour de fête, le simple dimanche est d'abord un temps consacré au divin, où le travail est interdit, où l'on doit se reposer, se réjouir, et louer Dieu »². La fête est donc synonyme de réjouissance, qu'elle soit vécue de l'intérieur ou visible extérieurement, et cette réjouissance est due à la présence du sacré. Dès l'Antiquité déjà les jours « néfastes » étaient réservés aux dieux, aucune action seulement humaine n'était autorisée. Dans la Rome antique, on ne dénombrait d'ailleurs que cinquante-cinq jours ouvrables, les autres étant consacrés aux fêtes religieuses. Les fêtes donnaient lieu soit à des cérémonies avec sacrifices, soit à d'autres rites, soit encore à des jeux publics, les « ludi ». Ces jeux pouvaient être des spectacles théâtraux (on voit là l'origine de la tragédie, pièce de théâtre en l'honneur de Dionysos), des épreuves sportives ou divers concours (de poésie par exemple). Tous ces jeux débutaient par une offrande au dieu pour lequel était donnée la fête.

Mais la fête rejoint le monstrueux par ses excès, ses débordements. Parce que le jour de fête est un jour sacré, il se différencie des autres jours et se libère des règles morales ou sociales couramment de rigueur. Des actes réprimés au quotidien sont là autorisés, voire encouragés. Toutes les pulsions sont mises à jour, comportant plus ou moins de cruauté. Ainsi « les rites de divers cultes comportaient l'enveloppement dans les peaux sanglantes des animaux sacrifiés ; ainsi dans les Lupercales, les Dionysiaques et les Saturnales. Ces dernières nous ont laissé le carnaval dont le personnage typique était à Rome le Pulcinello priapique »³. Lors des Lupercales, les luperques (prêtres de Faunus Lupercus), étaient revêtus d'un simple pagne en peau de bouc et couraient dans Rome en fouettant les femmes rencontrés, pour les rendre fécondes. Les Saturnales, fête de la liberté, inversaient l'ordre des choses et pendant un temps, l'autorité des maîtres sur les esclaves était suspendue et ceux-ci avaient le droit de parler et d'agir sans contrainte, libres de critiquer les défauts de leur maître, de jouer contre eux, de se faire

¹ Première définition du *Petit Larousse*, Paris, éd. Larousse, 2010.

² Roger CAILLOIS, *L'Homme et le Sacré*, [1939], Paris, Flammarion, 1988, « Le sacré de transgression », p. 126.

³ Carl Gustav JUNG, *Métamorphose de l'âme et des symboles*, Genève, Librairie de l'Université, 1953, p. 196, note 52.

servir par eux. C'est ce que l'on retrouve dans le carnaval du Moyen Age. Tout se passe comme si par l'inversion des valeurs étaient révélés au monde sa folie et la relativité de ses règles.

La folie de la fête et sa symbolique sociale intéressent beaucoup les paniques. Dans le numéro 3 de la revue *La Brèche* dirigée par André Breton, Arrabal publie cinq récits paniques intitulés *La Pierre de la Folie*, titre qui sera ensuite celui de son premier recueil de poésie. Arrabal réaffirme dans ses manifestes la place importante et même dominante accordée à la fête dans la nouvelle esthétique : « Le panique trouve son expression la plus complète dans la fête panique »¹. Selon lui il existe « trois ingrédients paniques : euphorie, humour, terreur »², qui se retrouvent tous trois dans la fête. L'euphorie et l'humour sont dus au caractère exceptionnel de ce jour dans le calendrier, mais la terreur est sous-jacente à cause du dérèglement qui agite la société et qui affaiblit pour un temps les règles sociales. La fête peut alors se transformer en « orgie sacrée », avec les excès qui s'y rapportent. C'est ce que l'on retrouve dans le Panique : « Le Panique doit être avant tout une fête cérémonielle, une orgie dionysiaque, comme celle que l'on voit dans les films de Jodorowsky, dans les pièces d'Arrabal ou dans les dessins de Topor. Une fête dans laquelle on brise les menottes et les camisoles de force ; une cérémonie où l'on peut clouer les bébés sur les portes, où les nains peuvent tranquillement copuler avec une statue d'église, où la zoophilie et le sado-masochisme deviennent un mode de vie comme un autre »³. Tout se mêle : « La tragédie, le guignol, la poésie et la vulgarité, la comédie et le mélodrame, l'amour et l'érotisme, le happening et la théorie des ensembles, le mauvais goût et le raffinement esthétique, le sacrilège et le sacré, la mise à mort et l'exaltation de la vie, le sordide et le sublime s'insèrent tout naturellement dans cette fête, cette cérémonie panique »⁴. On a souvent parlé d'une esthétique du cirque chez les paniques, notamment en ce qui concerne Arrabal⁵. Cela s'explique par l'hétérogénéité d'un tel spectacle. Jodorowsky affirme lui-même : « L'homme panique est le clown »⁶. Mais ce serait un clown ambigu, passant du rire aux larmes, de l'innocence à la cruauté. Si dans *El Topo*, le spectacle donné dans la rue

¹ Fernando ARRABAL, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006, p. 60.

² *Ibid.*, p. 83.

³ Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique : Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 49.

⁴ Cité dans *Ibid.*, p. 49.

⁵ Voir Alexandre DUFOUR, « Esthétique du cirque dans le théâtre d'Arrabal », Université de Toulon et du Var, faculté de Lettres Modernes, 1999-2000, mémoire dirigé par André-Alain Morello.

⁶ Alexandro JODOROWSKY, « Vers l'éphémère panique ou Sortir le théâtre du théâtre », in ARRABAL, Fernando, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006, p. 87.

par la naine et el Topo, la « scène du baiser »¹ est réellement burlesque, l'univers du cirque dans *Santa Sangre* est un univers cruel, où l'enfance est impossible et où règne l'adultère, la torture, la mort. Comme le souligne Aranzueque-Arrieta, « Jodorowsky avait déjà compris que la fête permettait à l'homme de briser les chaînes sociales pour se retrouver face à lui-même, dans son essence profonde »², qui peut être à la fois bonne et mauvaise.

Les paniques revendiquent dans leurs oeuvres, tout d'abord par leur référence à Pan, la libération des instincts. Leurs œuvres doivent être des fêtes où tout se mêle, où tout est confusion, outrance. Mais « la fécondité naît de l'outrance »³. L'absence de limites permet de libérer l'imagination : « Comme l'ordre qui conserve, mais qui s'use, est fondé sur la mesure et la distinction, le désordre qui régénère implique l'outrance et la confusion »⁴. Ces œuvres se concentrent donc sur l'Homme et sur ses origines : « on retourne au Chaos créateur ; à la *rudis indigestaque moles*, d'où était né, d'où renaîtra l'univers organisé »⁵.

C. LE CHAOS ET LA CONFUSION.

a. Retour au chaos originel, l'essence de l'Homme.

Selon Roger Caillois, « la fête se présente en effet comme une actualisation des premiers temps de l'univers, de *l'Urzeit*, de l'ère originelle éminemment créatrice qui a vu toutes les choses, tous les êtres, toutes les institutions se fixer dans leur forme traditionnelle et définitive »⁶. L'idée de « chaos » vient de l'antiquité grecque, il correspond au pré-univers monstrueux qui existait avant le cosmos, l'univers organisé. Le chaos est l'arrière-univers où ordre et désordre sont indistinctement emmêlés, où règne encore la confusion qui précède la création ou la formation de l'Univers (la

¹ *El Topo*, première occurrence à la minute' 86.

² Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique : Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 99.

³ Roger CAILLOIS, *L'Homme et le Sacré*, [1939], Paris, Flammarion, 1988, p. 153.

⁴ *Ibid.*, p. 152.

⁵ *Ibid.*, p. 159.

⁶ *Ibid.*, p. 130-131.

cosmogénèse), c'est la confusion originelle. Il n'y a alors pas de distinction entre puissance destructrice et puissance créatrice, entre ordre et désordre, entre désintégration et organisation, entre l'« Hybris », la démesure, et la « Diké », l'équilibre parfait. Or « le premier âge se présente [...] comme l'ère des créations exubérantes et désordonnées, des enfantements monstrueux et excessifs »¹. Cette période de l'histoire de l'humanité se situe pour les grecs au temps du règne d'Ouranos (le Ciel). Celui-ci, accouplé à sa mère Gaia (la Terre) engendra les premiers monstres : les trois Hécatonchires, chacun ayant cinquante têtes et cent mains, puis les trois Cyclopes, chacun ayant un œil unique. Les douze Titans naquirent grâce à un de ceux-là, Cronos, qui fut obligé de couper le sexe de son père. Le sang éclaboussa Gaia et elle mit encore au monde la première génération de Géants dotée d'une stature et d'une force exceptionnelles. Cronos prit le pouvoir, et sur terre débuta « l'Age d'or », qui s'apparente à l'idée du « jardin d'Eden » chrétien. Mais Cronos s'unit à sa sœur, Rhéa, et de peur qu'un de ses enfants ne le détrônât, les dévora. Un seul fut protégé et grandit normalement : Zeus, qui par la suite détrôna son père, libéra ses frères et sœurs, combattit les Titans (lors de la Titanomachie) qu'il envoya dans le Tartare, et les Géants (lors de la Gigantomachie) qu'il tua ou fit prisonniers. Avec le règne de Zeus débute « l'âge d'argent », et l'avènement des dieux de l'Olympe, réglant tout l'univers. Les temps précédant celui-ci sont donc marqués par la violence (meurtres, castration, cannibalisme), les déviances sexuelles (incestes), les créations monstrueuses, les lois de la nature, plus ou moins bénéfique aux Hommes.

Dans *El Topo*, celui-ci est en quête de son être véritable, il marche dans le désert, symbole de l'univers non construit. Ses repères géographiques sont perdus. Lorsqu'il est retrouvé à demi-mort par les « monstres », ces derniers l'emmènent dans une grotte, où une sorcière va lui redonner vie une seconde fois en mimant l'enfantement². C'est un retour aux origines pour lui, un retour à la terre, et à son enfance, quand il ne faisait encore pas tout à fait partie du cosmos, de l'univers organisé.

Le mélange des contraires aussi s'effectue dans cet univers chaotique que créent les paniques : dans *L'Arbre de Guernica* d'Arrabal un nain fait l'amour à une femme³ et

¹ Roger CAILLOIS, *L'Homme et le Sacré*, [1939], Paris, Flammarion, 1988, p. 134.

² *El Topo*, minute' 79.

³ Fernando ARRABAL, *L'Arbre de Guernica*, France/Italie, Babylone Films - Ci-Le Films - Les Productions Jacques Roitfeld - Luso Films, 1975, minute' 10.

dans *El Topo*, l'inverse se produit¹. Dans les deux cas, cela est plus philosophique, esthétique, que pornographique et peut être vu comme l'expression de la beauté originelle, surprenante, hasardeuse. On peut retrouver ce Beau-là dans la définition donnée par Lautréamont : « beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie »².

Le chaos et la paix se disputent l'univers. Cela est particulièrement sensible dans les performances du torero Diego Bardon. Dans les années 70, le tueur de taureaux, fonction symbolique montrant la puissance de l'homme sur les forces de la nature, au lieu d'enfoncer l'épée dans l'animal, lui donne à manger des cœurs de laitue. En 1972, lors d'une performance appelée *La autocornada*, il se blesse avec une corne de taureau et macule de sang Topor, Olivier (dessinateur et peintre) et Arrabal. Il montre ainsi que pour les paniques, on ne doit pas non seulement avoir peur du chaos mais le provoquer.

Pan dans la mythologie est le seul dieu ayant un jour connu la mort, or « la mort de Pan devient, avec le christianisme, le symbolisme de la fin du paganisme »³. On peut donc parler d'une « parousie panique », une parousie inversée, où Pan, symbolisant les forces de la nature, reviendrait régner : « Ainsi ressurgit le paganisme, s'opposant au moule judéo-chrétien, en tant que pluralité et diversité qui revit grâce au Panique »⁴.

b. Une nouvelle esthétique ?

La pluralité et la diversité existent à nouveau dans les œuvres paniques. Il y a un retour vers les origines, le chaos (presque folie), l'incertitude entre l'Homme et l'animal (confusion). Cela entre dans l'esprit du temps, puisque les certitudes apportées par la doctrine chrétienne ont été ébranlées depuis le XVI^e siècle : la Terre n'est plus le centre de l'univers, l'Homme n'est plus le centre de la création. Quelques siècles plus tard, au

¹ *El Topo*, minute' 103.

² LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror*, [1869], Paris, Le Livre de Poche, 2001, chant VI, §1, p. 314-315.

³ Myriam PHILIBERT, *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Maxi-poche, 2002.

⁴ Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique : Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 45.

XIX^e siècle, Nietzsche affirme « Dieu est mort »¹, et s'ouvre alors un XX^e siècle où le sentiment de l'absurde domine.

Le mot *absurde* vient du latin *absurdus* qui signifie « dissonant ». Ce qui est absurde est « dissonant » par rapport aux règles communément admises. L'absurde se caractérise ainsi par le non-respect des règles de la logique. Alexandro Jodorowsky qualifie sa pièce *Escuela de ventrílocuos* de « comédie absurde »². En effet la pièce baigne dans un climat absurde car toute l'action se déroule dans une école de ventriloques où les marionnettes semblent parler d'elles-mêmes et considèrent leurs « créateurs » comme des esclaves. Les marionnettes apparaissent douées d'une vie et d'une personnalité propre, quand les Hommes à leur service sont aliénés et ne sont rien.

L'absurde est aussi caractérisé par un manque d'harmonie. Or Arrabal déclare : « Jodorowsky, Topor et moi (comme trois jazzmen) interprétons ensemble des partitions complètement différentes »³. La seule esthétique possible est alors celle du chaos. Les paniques ne rejettent pas l'art, en cela ils se démarquent des « artistes Dada », qui en créant un mouvement artistique voulaient paradoxalement aller à l'encontre de toute forme d'art. Arrabal note dans son *Manifeste* : « Quelques-unes des « personnalités » de ce siècle, entre autres, l'admirable Tzara, ont attaqué l'art [...]. L'homme panique ne répugne pas à l'activité artistique »⁴. On peut donc parler d'une « esthétique panique » dans le sens où il y a un postulat artistique, même si cette esthétique est inversée. Le Beau n'est plus recherché ou n'est plus défini à la manière classique. Topor affirme ainsi : « Tout peut être trouvé beau, tout peut entrer dans une esthétique »⁵. Cela fait écho à certaines idées dadaïstes, et notamment à des œuvres comme *La Fontaine (L'Urinoir)* de Marcel Duchamp, ou encore à des œuvres du mouvement Pop art comme *Campbell's Soup Cans* d'Andy Warhol, qui visaient à montrer les objets de la vie quotidienne comme possiblement beaux, et dignes d'un intérêt artistique. Néanmoins Panique va plus loin en proclamant que « toutes les monstruosité sociales sont esthétiques (guerre, misère, mort, amour, etc.) »⁶. Les paniques provoquent, dérangent, et veulent que leur esthétique touche les fondements de

¹ Friedrich NIETZSCHE, *Le Gai savoir*, [Die fröhliche Wissenschaft, 1882], Paris, Gallimard, 1950, aphorismes 108 et 125. Affirmation reprise dans le prologue d'*Ainsi parlait Zarathoustra*.

² *Escuela de ventrílocuos (comedia absurda)*, [2002] in *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, Madrid, Siruela, 2007.

³ Fernando ARRABAL, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006, p. 211.

⁴ *Ibid.*, p. 56-57.

⁵ Roland TOPOR, « Petit memento panique », in *Ibid.*, p. 77.

⁶ *Ibidem*.

la société et les bouleversent. Ainsi la figure du monstre apparaît comme l'emblème de cette esthétique renversée. A la question posée sur le rôle de l'artiste, Arrabal répond : « L'artiste crée l'inattendu »¹. L'artiste est celui dont l'esthétique va à l'encontre de toute valeur.

Le Panique, « non-mouvement », est né de la rencontre de trois personnalités distinctes rassemblées par un même intérêt pour le surréalisme et par la nécessité de s'en défaire. Arrabal, Topor et Jodorowsky se montrent tout de suite contestataires d'une quelconque hégémonie artistique et culturelle. Ils contestent le terme de « mouvement » ou de « groupe » pour le Panique et ne cherchent pas à enseigner une doctrine. Ils mêlent par le choix même du nom « Panique » à la fois des références anciennes et modernes. Le critique Frédéric Aranzueque-Arrieta reprenant la typologie « Avant Pan » et « Après Pan » instaurée par Jodorowsky² (indiquant le temps avant et après la création du Panique), rédige ainsi toute une liste des personnes et personnages paniques d'Avant Pan³, parmi lesquels Pan, Satan, Lilith, Cervantès, Sade, Goya, Artaud. Panique est donc ouvert à la diversité, c'est un « non-mouvement » syncrétique. La fête et le chaos en sont les maîtres-mots. L'esthétique défendue est une esthétique renversée, provocante, dont la figure du monstre fait partie.

¹ Fernando ARRABAL, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006, p. 55.

² Article « Panique et poulet rôti », in *Ibid.*

³ Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique : Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 275-276.

2) Le corps monstrueux.

A. UNE « MONSTRUEUSE PARADE ».

a. Le monstrueux montré.

Le monstrueux est étymologiquement (de « monstruosus », « monstrum », « monstrare », montrer) ce qui se voit, se remarque, ce qui se montre car sortant de la norme. On rejette ce qui est monstrueux ou on s'intéresse à lui par curiosité. Dans la mythologie, les monstres se tiennent normalement à l'écart du monde. Ce fait s'opère parfois par goût personnel : ainsi par exemple les satyres vivent dans la forêt, où leur sont consacrés des lieux de culte, et les cyclopes vivent dans des grottes. Mais cela peut être aussi un fait du désir des hommes : le Minotaure est retiré du regard des Hommes et enfermé dans un labyrinthe. La même attitude ambiguë à l'égard du monstrueux se révèle au cours des siècles, mais il ne perd pas l'intérêt de ceux qui s'affirment comme la norme. Dès le IX^e ou X^e siècle, on retrouve un traité intitulé *Monstres de toutes sortes*, entièrement consacré au sujet, et recensant tous les monstres de la Création. Cet engouement se fait aussi vif dans la peinture. A la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e, Jérôme Bosch peint des tableaux où les corps humains sont déformés, où d'étranges créatures au genre indéfinissable prennent d'assaut des hommes ou cohabitent avec eux. Ainsi dans le panneau central de *La Tentation de Saint Antoine* de 1506, on aperçoit notamment un homme à tête de cochon, un autre au corps ramassé sous sa tête, un être mi-poisson, mi-vache, un autre mi-oiseau, mi-caravelle. Dans le panneau droit *Jardin des Délices* de 1503-1504, représentant l'Enfer, les hommes sont assaillis par des monstres : mélanges d'hommes et d'arbres, d'hommes et d'animaux, ou encore mélanges de caractéristiques propres à différents règnes et différentes natures : jambe humaine et corps d'acier, corps humain mais trompe d'éléphant, yeux de mouche et crâne en cuivre. Les paniques reconnaissent d'ailleurs Jérôme Bosch comme un de leurs modèles esthétiques, et Fernando Arrabal écrit en 1967 une pièce de théâtre s'intitulant *Le Jardin des délices* où s'opère une fusion entre l'homme et l'animal par le biais d'un gorille monstrueux.

Mais c'est au XIX^e siècle que cet intérêt pour le monstrueux s'affirme : les « cabinets de curiosités » fleurissent, lieux où l'on garde et où l'on montre toutes sortes de phénomènes de la nature. Les cadavres de monstres, humains au corps déformés, feront souvent partie de ces collections. Les monstres sont partout, on les expose : « « phénomènes vivants », difformités humaines ou animaux extraordinaires des baraques ; spécimens tératologiques en bocaux ou pathologies sexuelles des musées de cires anatomiques ; morphologies exotiques et rituels sauvages des « zoos humains » ; trucages et illusions d'optique : « décapités parlants », « femmes araignées » ou « femmes lunaires »¹. Les « freak-shows » ou « spectacles de monstres », « aux confins d'une anthropologie naïve, d'une foire aux organes et d'un musée des horreurs »², remportent un grand succès dans les fêtes foraines. Tod Browning dans son film de 1932, *Freaks, la monstrueuse parade*, rassemble tout ce que l'Amérique de cette époque peut encore compter de phénomènes vivants : nains, sœurs siamoises, femme à barbe, homme-tronc... Au début du film, le bonimenteur d'un freak show apparaît sur une estrade et proclame : « si le hasard l'avait voulu, vous pourriez être l'un d'eux. Ils n'ont pas demandé à naître mais ils sont nés, et ils vivent ». Tod Browning travaille pour une acceptation du monstre, qui doit sortir de la définition qu'on lui prête de « corps inhumain »³. Il n'est qu'un corps anormal, et la monstruosité n'est qu'un écart⁴ par rapport à une certaine normalité reconnue, attendue.

Dans *Santa Sangre*, la Femme Tatouée (dont le corps est entièrement couvert de tatouages) et la femme catcheuse bodybuildée sont à la fois des phénomènes de foire et des êtres qui attirent, qui suscitent le désir par leur différence même : la Femme Tatouée est à l'origine de la tentative d'adultère d'Orgo, et Fénix tombe fou amoureux de la femme bodybuildée quand il la voit combattre. Le monstrueux peut donc attirer comme repousser. L'œuvre de Jodorowsky est aussi parsemée d'autres monstres (dans le sens « corps inhumain »), dont l'existence semble déjouer les lois de la nature. Mais Jodorowsky, lui, affirme : « J'ai toujours aimé les monstres : pour moi, ils représentent l'imagination biologique de la nature, et j'aime tout ce qui n'est pas la normalité. Ca

¹ Jean-Jacques COURTINES, « La normalisation des corps : monstruosité, handicaps, différences », in *Corps, acte et symbolisation, Psychanalyse aux frontières*, Louvain, De Boeck Université, 2008, p. 109 à 121.

² *Ibidem*.

³ Jean-Louis FISHER, *Monstres. Histoire du corps et de ses défauts*, Paris, Syros/Alternatives, 1991, vol. 1, p. 373-386.

⁴ Voir Gilbert LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental*, Klincksieck, 1973.

m'attire et je vais voir ce que c'est, comme quelque chose d'artistique »¹. Cette création artistique de la nature est plus perceptible dans ses pièces de théâtre, surtout celles où les dialogues sont quasiment absents et où l'aspect visuel prime : *El Mirón convertido* et *El Túnel que se come por la cola*. Ainsi on remarque dans cette dernière pièce la présence d'une femme gigantesque de deux mètres trente avec une poche marsupiale², vision monstrueuse de la mère, animalisée et se résumant à une matrice visible extérieurement. Et dans *El Mirón convertido*, surgit un estropié pourvu d'une troisième main, lui permettant d'avancer³. Mais ces personnages prennent forme grâce aux techniques de prestidigitation. Il s'agit plus de marquer les esprits par la symbolique du monstre que d'en présenter de « vrais ». Ce n'est pas la curiosité du spectateur qui est attendue mais sa réaction et son questionnement vis-à-vis d'une norme.

b. Vers une définition.

Ainsi, nous pouvons nous demander si la définition du « monstrueux » ne doit pas être élargie. Le monstre est d'ordinaire celui qui naît autre, celui qui par une particularité physique visible et « horrible », repoussant le regard, est mis au rang de la société. Dans la littérature française, c'est le cas de Quasimodo (dans *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo), célèbre bossu vivant reclus dans sa cathédrale à cause de sa difformité. Mais déjà on remarque que le monstrueux ne s'exprime pas toujours par une invraisemblance de nature : les cyclopes, les centaures, et les êtres fantastiques sont des monstres mais le monstrueux ne se cantonne pas à cela. Les variations de forme des corps humains peuvent correspondre à un cas de monstruosité. Le boiteux, pourtant assez loin de l'image traditionnelle du monstre et maintenant vu seulement comme chargé d'un léger handicap, a longtemps été considéré comme un être maléfique surnaturel (on qualifiait le Diable de « boiteux »). Dans ce cas toute personne ayant une particularité physique peut être vue comme monstrueuse : le nain, le manchot, le cul-de-jatte ou le borgne.

¹ Jean-Paul COILLARD, *De la Cage au grand écran, entretien avec Alejandro Jodorowsky*, Paris, K-Inite, 2009, p. 138.

² Voir *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, Madrid, Siruela, 2007, p. 362.

³ Voir *Ibid.*, p. 380.

De plus, le monstrueux s'il est vu comme un défaut physique peut ne pas être héréditaire et survenir lors d'un accident. Dans *Santa Sangre* de Jodorowsky, la mère de Fénix se fait couper les bras par son mari et revêt alors une apparence monstrueuse¹. Dans *El Mirón convertido*, c'est l'appareillage médical qui rend le corps de « la femme orthopédique »² monstrueux et inhumain : « Chez elle, toute la tête et le corps sont recouverts d'appareils d'orthopédie, excepté le bras droit qui est naturel, de chair rose, nu jusqu'à l'épaule [...]. La gaine orthopédique tombe jusqu'au sol : on ne voit pas ses pieds ; quand elle avance on dirait qu'elle glisse »³. Il y a une relativité du monstrueux puisque tout homme d'apparence « normale » peut devenir monstrueux. De plus, la monstruosité dépend du regard que l'on porte sur elle. Elle n'est pas tant enracinée dans le corps de l'autre qu'elle n'est dans le regard de l'observateur. Le monstre se révèle alors autre que monstrueux. Dans le film de David Lynch de 1980, *Elephant Man*, Madame Kendal s'exclame en voyant la grandeur d'âme de John Merrick « l'homme éléphant » : « Monsieur Merrick, vous n'êtes pas du tout un Homme-Eléphant ! Oh, non ! Non ! Vous êtes un Roméo ! ». Mais la norme, ou quelque chose qui paraît chargé de valeurs positives, peut prendre l'aspect du monstrueux lorsque les personnages ne partagent pas les mêmes valeurs. Dans *Escuela de ventrílocuos*, l'Ame que le Génie a créée sous la forme d'un ange, apparaît comme une immondice, un démon aux quatre autres marionnettes et elles le déchiquètent⁴.

Albert Chesneau lors de ses entretiens avec Arrabal⁵ propose encore d'élargir la définition du monstre, en dépassant l'aspect physique : « ce sont peut-être tous ceux chez qui une différence d'apparence physique, de sensibilité ou de comportement prend des proportions telles qu'on ne peut plus l'ignorer ou la passer sous silence ». Ainsi Arrabal dit lui-même : « je fais partie des monstres »⁶, tant par sa petite taille que par rapport à son caractère critique face à la société et à son conformisme. La monstruosité relève donc d'un atypisme, qui fait ressortir et sortir une personne d'un environnement social normalisé.

¹ *Santa Sangre*, minute' 37.

² *Teatro sin fin*, p. 379 : « la mujer ortopedica ».

³ *Ibidem* : « De ella, tanto la cabeza como el cuerpo son aparatos de ortopedia, exceptuando el brazo derecho que es natural, de carne muy rosa, desnudo hasta el hombro [...]. La faja ortopédica le llega hasta el suelo : no se le ven los pies ; cuando avanza parece deslizarse ».

⁴ *Teatro sin fin*, p. 99 : « una inmundicia », « un demonio ».

⁵ Albert CHESNEAU et Angel BERENGUER, *Entretiens avec Arrabal. Plaidoyer pour une différence*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, p. 20.

⁶ *Ibid.*, p. 22.

B. ATYPISME.

a. Le monstrueux dans et hors de la société.

Le monstre est en fait systématiquement sacralisé, du point de vue étymologique du terme, car il ne peut toucher sans souiller ou être souillé, il est hors des conventions, à la fois sacré et maudit. Il impressionne et se retrouve donc en marge de la société. Le critique Aranzueque-Arrieta note : « Le monstre, c'est l'autre, celui que l'on refuse et qui fait peur par sa différence », et précise : « Dans notre société ça peut-être l'obèse, le nain, le trisomique, le noir, l'homosexuel, la femme, le sidéen, etc. »¹. Diderot dans *Le Rêve de d'Alembert* qualifiait ainsi la femme de « monstre de l'homme » et Julie de Lespinasse dans ce même ouvrage qualifiait l'homme de « monstre de la femme », car la monstruosité est aussi due à l'ignorance qu'on a de l'autre. A cette liste de « monstres » s'ajouteraient le juif, l'arabe, l'étranger en général, le vieux aussi. Dans une société donnée, le monstre est celui qui n'entre pas dans le cas général. Ainsi dans une société mettant en valeur l'activité et la jeunesse, la personne âgée peut être tenue pour monstrueuse. Pourtant, elle est notre double, tout comme toute autre personne accusant une différence que l'on rejette car c'est un « double monstrueux » : « le double et le monstre ne font qu'un »². Le monstre en définitive fait autant peur à cause de sa différence qu'à cause de son humanité profonde. Il est une tendance de l'être humain, le chaos qui existe en lui et qui ressort dans ces êtres. La société met alors à l'écart « l'autre » qui menace toute la société d'une contagion. Les monstres sont des repoussoirs et servent, comme tels, à définir l'identité humaine. Loin d'être une simple aberration, ils rendent raison de l'état du monde. En les rejetant, même dans l'esprit commun, la société se préserve et affirme encore davantage ses normes, elle se construit autour du rejet. Montaigne écrivait : « Nous appelons contre nature ce qui advient

¹ Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique: Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 42.

² René GIRARD, *La Violence et le Sacré*, [1972], Paris, Hachette Littératures, 2008, « Du désir mimétique au double monstrueux », p. 237.

contre la coutume »¹. Cela met en perspective l'aspect culturel de la notion de monstre, puisque ce qui est différent diffère d'une société à l'autre, d'une culture à une autre.

Dans les œuvres de Jodorowsky, les personnes différentes des autres physiquement sont le plus souvent des culs-de-jatte, des manchots ou des nains. Dans ses films, ils arrivent souvent en deuxième position par rapport à un personnage principal : le héros de *La Montagne sacrée* est suivi pendant un long moment par un cul-de-jatte, le premier maître du désert se fait servir par un manchot et un cul-de-jatte dans *El Topo*, el Topo prend comme dernière compagne une naine qui le suit partout. De plus, le rejet de la société se manifeste à plusieurs reprises. Dans *Santa Sangre*, Fénix considéré comme fou est mis à l'écart du monde et enfermé dans un asile d'aliénés, qui sont pour la plupart des trisomiques. Leur seule sortie ne les ramène pas dans la vie réelle, au milieu de la société, mais dans un « inframonde », celui de la nuit et de la prostitution, qui peut alors les intégrer. Ce rejet de la société conventionnelle est encore plus marquant dans *El Topo* puisque la ville représente un monde intolérant où si les homosexuels et les vieilles femmes à l'allure monstrueuse ne sont pas repoussés, les noirs sont des esclaves dont on abuse et que l'on tue, et les êtres nés difformes sont reclus en périphérie de la ville, dans une grotte. On trouve donc là les « rebus » de la société, ceux dont elle n'a pas voulu, qui dorment dans des bidons. Ils ne peuvent théoriquement pas sortir de leur caverne, ne devant pas se montrer aux yeux du monde, et lorsqu'à la fin el Topo les délivrent, ils tentent de réintégrer la ville mais se font massacrer par les habitants².

« Maudits », éloignés de la ville et exterminés, les monstres sont ambivalents et peuvent se révéler sacrés.

b. Les « plus qu'humains » ?

Dans la mythologie, nombre de personnages que l'on pourrait qualifier de monstrueux à cause de leur apparence physique sont en réalité des dieux. Nous avons pu voir déjà que c'était le cas pour Pan, mais aussi pour Priape³. Dans la mythologie égyptienne, un dieu regroupe les attributs de ces deux derniers dieux : Bès. Son aspect

¹ Michel MONTAIGNE, *Essais*, [1595], Paris, Gallimard, coll. Pléiade Bibliothèque, 2007, livre II, chap. 30.

² *El Topo*, minutes' 112 et 113.

³ Voir I/ 1) Une esthétique panique.

est repoussant : c'est un nain doté de longs bras et d'une queue, et sa tête rappelle celle d'un lion par sa barbe hirsute et ses sourcils broussailleux. Pourtant c'est une divinité bienfaisante, très populaire dans l'Égypte ancienne, veillant sur le foyer et garant de fertilité. Il en va de même du dieu Ptah-Patèque, dieu de la construction et de la métallurgie, qui sera assimilé au dieu grec Héphaïstos. On voit dans le film *El Topo* de Jodorowsky l'importance que revêt l'aspect physique dans l'attribution d'une essence divine : el Topo endormi et recueilli dans la grotte des monstres est maquillé et ses cheveux sont ébouriffés et teints en blond, ils forment comme une auréole. Son aspect est étrange, voire repoussant à cause de l'excès de maquillage, mais on lui dépose des offrandes comme à un dieu. Il est d'ailleurs obligé de nier lorsqu'il se réveille : « Je ne suis pas un dieu ! »¹. Dans la mythologie égyptienne, les dieux ont même pour caractéristique d'être zoomorphes, la plupart ont des têtes d'animaux sur un corps humain : Horus a une tête de faucon, Thot une tête d'ibis, Hathor une tête de vache, Sekhmet une tête de lionne. Ils regroupent ainsi dans une personnalité divinité le principe humain et le principe animal. Leur nature est donc multiple et ils sont « monstrueux » au sens étymologique du terme, puisque leur apparence est horrible mais leur essence divine. Cela est un cas extrême de monstrueux puisqu'il est invraisemblable dans la vie réelle, quoique les monstres dus au croisement de deux espèces, une animale et l'autre humaine puissent exister et ont existé mais sans avoir les deux parties de leur corps aussi clairement discernables, comme par exemple l'anencéphale de Vichy, doté de caractéristiques simiesques.

Néanmoins, tout signe physique faisant sortir un être de l'ensemble de l'humanité a longtemps été considéré comme une marque de l'appartenance à une autre réalité. Le monstre fait le lien entre le monde terrestre et le monde spirituel. Il porte en lui en quelque sorte le « teotl », énergie dynamique et immatérielle de la divinité dans la religion aztèque, qui s'apparente au « mana » polynésien. Il est ainsi craint, rejeté comme étant « tabou », car il porte en lui le sacré. Dans le monde occidental, surtout au Moyen Âge, le monstre était à la fois vu comme un être créé par le Diable, et qu'il fallait donc tuer, et une créature de Dieu qui comportait un avertissement pour l'ensemble des humains : « d'une façon générale, tout monstre occidental est une apocalypse, c'est-à-dire un avertissement dont il faut tirer les leçons »². Le monstre

¹ *El Topo*, minute 76: « No soy un dios! »

² Stéphane AUDEGUY, *Les monstres, si loin et si proches*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 2007, p. 26.

accueille donc en lui l'ambiguïté du signe de Dieu sur Caïn : sa monstruosité est un signe de malédiction et d'élection. Il recèle une culpabilité cachée, propre à lui ou à l'humanité, mais est en communication avec la personne divine. Dans *Santa Sangre*, Concha, la mère de Fénix, devient lorsque son mari lui coupe les deux bras le double de la divinité manchote qu'elle adore¹.

Theodore Sturgeon, dans son roman de science-fiction daté de 1953 et intitulé *Les Plus qu'humains* montre différents êtres rejetés par la société s'unissant pour former un être supérieur, surhumain. Dans *El Topo* de Jodorowsky, le serviteur du premier maître est composé de deux « monstres » : un cul-de-jatte monté sur les épaules d'un manchot. Le monstre est à la fois le symptôme du rejet de l'altérité mais est aussi la possibilité d'affirmer dialectiquement une nouvelle humanité. Son atypisme au sein de la société entraînant son exclusion, le monstre doit se dépasser et recréer ses propres valeurs. Jodorowsky démontre souvent ce principe dans ses bandes dessinées. L'infirmité du héros, qui lui est un handicap au début, lui permet d'accéder à un état de conscience supérieur. Dans la série *La Caste des Méta-barons*², les méta-barons successifs doivent s'affirmer par rapport à leurs pères qui symboliquement les privent d'un membre. L'évolution jusqu'au statut de « plus qu'humain » est encore plus notable dans *Les Aventures d'Alef-Thau*³, puisqu'Alef-Thau né homme-tronc devra reconstituer ses membres petit à petit par la puissance de son mental.

Les monstres ont donc une symbolique ambiguë et leur existence est un défi à l'imagination et à la raison. Les hommes essaient dans la société d'établir l'ordre et de tout expliquer rationnellement, mais l'existence des monstres pose un véritable problème car « le monstre possède, à travers les âges, des ennemis mortels : ce sont la sobriété et la raison »⁴, et vice versa.

¹ *Santa Sangre*, minute' 37.

² Dessins de Juan Gimenez, chez Les Humanoïdes associés, huit albums de 1992 à 2004.

³ Dessins d'Arno puis Covial, chez Les Humanoïdes associés, huit albums de 1983 à 1998.

⁴ Stéphane AUDEGUY, *op. cit.*, p. 36.

C. LES MONSTRES CONTRE LA RAISON.

a. Le mystère de leur « apparition ».

L'existence du monstrueux dans un type de société et d'univers normalisés va à l'encontre de la raison et du désir d'harmonie et d'unité qui loge dans la psyché humaine. L'Homme veut comprendre le fonctionnement et les lois de ce qui l'entoure, ainsi il a recherché les origines et les causes de l'apparition des monstres. Le monstre est lié au mythe, *muthos* signifiant en grec « récit, fable ». Lucrèce dans son *De rerum natura*, présente la Terre de l'« Age d'or » très féconde, pouvant produire des Hommes grands et forts, mais celle-ci s'est épuisée :

« Nombreux alors furent les monstres que la terre ébaucha,
étranges par leurs traits et leurs membres : l'hermaphrodite,
ni homme ni femme, équivoque, à l'un et l'autre sexe aliéné,
certains êtres dépourvus de pieds ou de mains,
d'autres muets, sans bouche, ou sans regard, aveugles,
ou bien captifs de leurs membres soudés à leur corps
et ne pouvant rien faire, ni avancer nulle part,
ni éviter le danger, ni pourvoir à leurs besoins »¹.

Ils étaient de plus stériles et destinés à mourir jeunes. Cette description montre les monstres comme étant des « ébauches », des êtres nés presque par erreur, en raison d'un manque d'énergie créatrice. Ils se définissent donc autour du manque.

Empédocle, lui, voit la naissance des monstres comme en partie le fruit du hasard, d'un dérèglement survenu lors de l'« assemblage » des membres entre eux : « on vit les membres s'ajuster, au hasard des rencontres, et d'autres en grand nombre sans cesse continuèrent la chaîne. Etres aux pieds tournant pendant la marche et aux mains

¹ LUCRECE, *De rerum natura*, [écrit au I^{er} s av. J-C], Paris, GF Flammarion, 1998, « Monstres et espèces disparus », p. 361, V, 837-844.

innombrables. D'autres naissaient avec deux visages, deux poitrines, bœufs à face humaine ou au contraire hommes à crâne de bœuf, et encore les androgynes, au sexe paré d'ombre »¹. Jodorowsky ne porte pas un jugement éthique mais esthétique sur les monstres. C'est ainsi qu'il s'intéresse à ce « hasard » qui crée les monstres et célèbre en lui « l'imagination biologique de la nature »². Leur existence doit produire le même effet que devant les tableaux de Jérôme Bosch : une contemplation artistique, amenant à raisonner sur le monde. Il y voit ainsi matière de symbole.

Au XX^e siècle, Etienne Wolff affirme encore : « Un monstre est, pour ainsi dire, un « raté de fabrication » ; il porte souvent de toute évidence la marque de son origine embryonnaire »³. Le monstre se présente donc comme une figure régressive. C'est ce symbolisme-là que revêt l'homme-tronc accompagnant le héros dans *La Montagne sacrée* : il est le fruit de l'imagination du héros et lorsque ce dernier le jette à l'eau⁴, il se sépare de son passé comme lui a demandé l'alchimiste : « Libère-toi du passé »⁵. Le monstre comme figure régressive rappelle également la matrice, la mère monstrueuse de *Santa Sangre*, que Fénix est obligé de tuer pour vivre par lui-même. Le monstre est en-dehors des conceptions de la raison, car il montre les limites du corps qui n'est pas dirigé par l'esprit. L'appréhension du monstre, au double sens de « saisi de l'esprit » et « crainte vague », se fait en premier lieu par la vue. Il choque et provoque une certaine « intranquillité ».

Il est la preuve pour le croyant d'une création monstrueuse. Le latin *monstrum* à la base du mot *monstre* pouvait d'ailleurs signifier « prodige ayant une valeur de présage », du fait de l'interprétation qui en était faite. Dans le christianisme, cette création peut être attribuée au Diable. Le Diable est lui-même représenté comme un monstre, reprenant la figure grecque de Pan. Mais l'idée d'une création diabolique confère au Diable le même pouvoir de création que Dieu. Le Diable devient « Lucifer », l'ange déchu mais « porteur de lumière », combattant Dieu à forces égales. Cela mène au culte possible du Diable et à sa religion : le satanisme. Si cette création est divine,

¹ EMPEDOCLE, *Les Purifications. Un projet de paix universelle*, [écrit au V^e s av. J-C], Paris, Seuil, 2003, chap. 59 à 61.

² Jean-Paul COILLARD, *De la Cage au grand écran, entretien avec Alejandro Jodorowsky*, Paris, K-Inite, 2009, p. 138.

³ Etienne WOLFF, *La Science des monstres*, Paris, Gallimard, 1948

⁴ *La Montagne sacrée*, minute 91.

⁵ *Ibidem* : « Free yourself from the past ».

cela pose problème car il est dit dans la Bible : « Dieu créa l'homme à son image »¹, Dieu étant un être parfait, mais l'on peut alors imaginer que « Dieu a permis ces productions de la matière pour nous apprendre ce que c'est que la création sans lui : c'est l'ombre qui fait ressortir la lumière ; c'est un échantillon de ces lois du hasard qui, selon les athées, doivent avoir enfanté l'univers »². Mais la recherche d'une explication à cette création, si l'on admet qu'elle soit divine, remet aussi en cause le Créateur. L'homme au corps inachevé ou déformé fait office de « bouc-émissaire », de « sacrifié », au même titre que Jésus criant sur la croix : « Mon Dieu pourquoi m'as-tu abandonné ? »³.

Les explications mythologiques et religieuses de l'apparition des monstres, bien qu'essayant de pallier l'insuffisance de l'esprit pour résoudre ce mystère, n'apportent pas de réponse satisfaisante.

b. Une science des monstres ?

Dès le XVI^e siècle, parallèlement aux superstitions qui persistent, la culture humaniste s'intéresse aux monstres. Ambroise Paré rédige en 1573 le traité *Des monstres et prodiges* qui aborde l'analyse des monstres d'une manière plus scientifique à travers des cas concrets : siamois, doigts surnuméraires, animaux à deux têtes, etc. Mais l'imaginaire demeure très présent : Paré parle de « monstres célestes », décrit des créatures à mi-chemin entre l'homme et l'animal, et livre des explications assez fantaisistes de ces anomalies. Au XIX^e siècle, on essaie de séparer totalement l'idée de monstre de toute conception religieuse ou métaphysique, et de s'en tenir à des observations concrètes. La question ne revient plus sur le « pourquoi » du monstre mais sur le « comment ». Ce siècle voit l'invention d'une « science des monstres », la tératologie. Les zoologistes Etienne Geoffroy Saint-Hilaire et son fils Isidore, ainsi que l'anatomiste allemand Johann Friedrich Meckel von Helmsbach, sont à l'origine de cette nouvelle science qui ne verra son plein essor qu'au XX^e siècle, avec la découverte des influences extérieures sur le fœtus. Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, dans son *Traité*

¹ *La Bible de Jérusalem*, [traduction de 1956], Edition du Cerf, 1979, « Genèse », 1 :27.

² François-René DE CHATEAUBRIAND, *Le Génie du christianisme*, [1802], Paris, Ledentu, 1830, p. 184.

³ *La Bible de Jérusalem*, [traduction de 1956], Edition du Cerf, 1979, Matthieu 27:46.

de tératologie¹, essaie de classer systématiquement et objectivement les monstres. Ces savants, tout en en excluant toute dimension religieuse, prennent la suite du relativisme de Montaigne qui déclarait : « Ceux que nous appelons monstres ne le sont pas à Dieu, qui voit en l'immensité de son ouvrage l'infinité des formes qu'il y a comprises »². Une plus grande compréhension va vers une plus grande tolérance. Au XX^e siècle, Richard Goldschmidt propose même de rendre compte des sauts dans l'évolution des espèces par la notion de « monstre prometteur »³. Le monstre se charge donc même de valeur positive.

Dans les œuvres de Jodorowsky, de nombreux « monstres » reviennent : la plupart sont nains et estropiés ou manchots. Néanmoins ils ne portent pas tous une même symbolique. On ne peut opérer un classement fiable si l'on ne tient pas compte de la valeur, positive ou négative, que ces monstres acquièrent. Tandis que les monstres de la caverne dans *El Topo* sont tous bienveillants, l'estropié et le manchot, aidant le premier maître du désert, cherchent à tuer el Topo. Finalement le classement des monstres tient moins à les différencier entre eux et à les individualiser qu'à circonscrire le monstrueux, et pas non plus à en faire changer l'image. L'imaginaire collectif groupe les monstres dans une même classe : les Autres. René Girard affirme : « On cherche à classer les monstres ; ils paraissent tous différents mais en fin de compte ils se ressemblent tous ; il n'y a pas de différence stable pour les séparer les uns des autres »⁴. Ainsi, dans *El Topo*, aucune distinction n'est faite entre les monstres qui habitent la caverne, tous représentent un « en-deçà » de la société. Au sein de leur communauté, les handicaps particuliers n'importent pas, seule importe leur commune monstruosité. Ils se retrouvent d'ailleurs tous réunis par la même mort, qui leur est apportée par les membres actifs et « normaux » de la société.

¹ Isidore GEOFFROY SAINT HILAIRE, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux*, t. 2 : *Des monstruosités, des variétés et des vices de conformation, ou Traité de tératologie*, Paris, J.-B. Baillière, 1836.

² Michel MONTAIGNE, *Essais*, [1595], Paris, Gallimard, coll. Pléiade Bibliothèque, 2007, livre II, chap. 30.

³ Voir Richard GOLDSCHMIDT, *The Material Basis of Evolution*, New York, New York University Press, 1940.

⁴ René GIRARD, *La Violence et le Sacré*, [1972], Paris, Hachette Littératures, 2008, « Du désir mimétique au double monstrueux », p. 236.

Le corps monstrueux est montré, exposé dans les oeuvres de Jodorowsky. Celui-ci ne se contente pas de mettre en avant le monstre pour étudier ses difformités physiques, mais montre ses rapports avec la société. Ainsi le monstre, différent de la norme, entraîne à la fois la curiosité et le rejet de l'ensemble de la société. Il provoque un questionnement sur ce qu'est le monstrueux, à la fois repoussé et sujet de curiosité, à la fois marque d'une infériorité de l'être frappé de difformité et marque d'un principe sacré agissant en lui. Le monstrueux tient du mythe, il fait appel aux idées et aux croyances les plus primitives. Malgré l'évolution de la société vers une rigueur plus scientifique et un raisonnement logique, la norme a tendance à repousser le monstrueux pour se construire elle-même et pour s'affirmer. Le monstre est l'« alter ego », « l'autre moi-même » que l'on rejette, ses défauts physiques pouvant rappeler le désordre que l'on combat, les incertitudes de la condition humaine, et renvoyant à nos propres défauts, à notre monstruosité intérieure.

3) Une intériorité monstrueuse.

A. UNE PHYSIOGNOMONIE ACTIVE.

a. Le physique représentatif d'une monstruosité intérieure.

La physiognomonie est une méthode qui vise la « connaissance de l'homme intérieur par l'observation de l'homme extérieur »¹. Elle consiste, en observant les traits d'un visage et l'aspect général d'une personne, à déterminer son caractère, voire son âme si l'on accepte une dimension spirituelle. Le succès de cette méthode avancée comme une science par ses défenseurs a débuté au XVIII^e siècle, notamment par les travaux du physiognomoniste Caspar Lavater qui la définit comme: « la science, la connaissance du rapport qui lie l'extérieur à l'intérieur, la surface visible à ce qu'elle cache d'invisible »². Il s'agit donc de voir un lien entre l'apparence et l'essence de l'être. Au XIX^e siècle ainsi le criminologue Cesare Lombroso publie *L'Homme criminel* où il affirme que les criminels peuvent se reconnaître grâce à certains traits communs. Il y aurait donc soit un déterminisme de mœurs effectué par le physique, soit une influence de la configuration morale de la personne sur son aspect physique. Dans tous les cas un lien étroit existerait entre aspect physique et aspect moral. Mais cette considération n'a pas été amenée par ces derniers siècles, ceux-ci n'ont fait que la systématiser. Dans la mythologie grecque, de nombreuses correspondances existent entre le visible et l'invisible. Le Minotaure est un monstre mi-homme, mi-taureau, et cette monstruosité va de pair avec sa cruauté, puisqu'il dévore les hommes qu'on lui envoie en sacrifice. Il en va ainsi des sirènes et des harpies, êtres maléfiques mi-femmes, mi-oiseaux. Dans la tradition judéo-chrétienne, la Bête de l'Apocalypse à sept têtes et dix cornes représente la monstruosité des péchés commis, c'est « la mère des prostituées et des abominations de la Terre »³.

Jodorowsky reprend cette tradition dans le sens où il fait parfois correspondre une forme monstrueuse à un péché originel ou à un comportement déviant. Dans *El*

¹ *Petit Larousse*, Paris, éd. Larousse, 2010.

² Johann Caspar LAVATER, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* [1775-1778], trad., Paris, Depélafoi, , 1820.

³ *La Bible de Jérusalem*, [traduction de 1956], Edition du Cerf, 1979, « Apocalypse », 17 :5.

Topo, les monstres vivant dans la caverne sont malades et difformes de naissance. Pour expliquer leur difformité et leur rejet de la société représentée par la ville, la naine dit à el Topo : « Nous sommes difformes à cause des incestes répétés, nous les écoeurons »¹. Il s'agit donc vraiment d'une société infrahumaine qui a été créée dans cette caverne, une société en dehors des lois institutionnelles et morales. On pourrait dire en suivant Saint Augustin que « ces espèces n'appartiennent pas au genre humain, ou bien, si elles dépendent de l'humanité, elles viennent d'Adam »². Ces monstres représentent le péché originel, celui qui a dans la tradition éloigné les hommes de Dieu. De plus, dans l'évocation de l'inceste on peut voir l'écho d'une interprétation de la Genèse, selon laquelle la découverte de la sexualité entre Adam et Eve est la base de leur malheur, d'autant que l'homme et la femme partagent le même « Père », ou dans une autre version aussi sont liés par la côte d'Adam placée dans Eve. Empédocle imagine également une attirance coupable qui serait à l'origine de la naissance des monstres : « La naissance des monstres s'effectue par attirance du même pour le même », mais il précise : « sous l'effet non de l'amour mais de la haine »³, car le monstrueux selon lui ne peut avoir comme origine aucun sentiment positif. Les monstres sont du côté de la bestialité, de l'animalité. Dans *La Montagne sacrée*, le père de Fon, représentant de la planète Vénus, est sourd, aveugle et muet. C'est aussi un grand industriel qui fabrique dans son usine des prothèses esthétiques et des masques plus vrais que nature : paradoxalement tout est fondé sur l'idée que l'apparence est le plus important souci de la vie humaine. Il ne se questionne pas sur l'éthique, et quand il a besoin d'un conseil, il consulte le sexe de la momie de sa femme. Ainsi se forme l'idée d'un homme sans sentiment, qui a perdu son humanité, et dont ne reste que des instincts triviaux. La bestialité est encore mieux exprimée dans *El Mirón convertido*, où l'estropié dévore un cerveau de vache⁴, et montre alors son lien avec l'essence de la vache, son animalité, et ce qu'elle représente, c'est-à-dire le lien avec la terre.

¹ *El Topo*, minute' 77.

² SAINT AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, [écrit au V^e s.], Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 2000, Livre XVI, chap. XVIII.

³ EMPEDOCLE, *Les Purifications. Un projet de paix universelle*, [écrit au V^e s. av. J-C], Paris, Seuil, 2003.

⁴ *Teatro sin fin*, p. 387 : « El tullido, entre los restos de la silla, devora un cerebro de vaca ».

b. Le monstre en nous.

Mais ce lien avec la terre se retrouve en chacun de nous. La physiognomonie s'opère parfois comme une punition. Dans l'*Odyssée*, la magicienne Circé métamorphose les compagnons d'Ulysse venus à sa rencontre : elle les transforme en fonction de leurs instincts cachés. C'est ainsi que ceux-ci deviennent des porcs, tandis qu'autour du palais de la magicienne d'autres se sont transformés en toutes autres sortes d'animaux sauvages. Elle révèle leur vraie nature. Il en va de même dans le film *Freaks* de Tod Browning. En effet, les monstres décident de se venger de Cléopâtre, la belle trapéziste qui s'est moquée d'eux, a épousé Hans, le lilliputien, par intérêt et veut l'empoisonner. Ils la transforment à son tour en monstre, avec un corps mi-femme, mi-oiseau. La beauté de Cléopâtre n'était que superficielle et à travers cette transformation cauchemardesque, c'est toute sa monstruosité intérieure qui devient apparente. Le monstrueux qu'elle portait en elle sort d'elle. On remarque une sorte de « mise en corps » du monstrueux aussi dans le tableau de Jérôme Bosch, « La Tentation de Saint Antoine », où les monstres qui entourent le saint ne sont peut-être que la transposition charnelle des pensées qui le hantent.

Dans *La Montagne sacrée*, comme nous l'avons déjà vu, le héros est amené à se détacher du monstre qui l'encombre et qui est la figure de ses pulsions mauvaises. Dans *El Mirón convertido*, c'est l'infirmière qui révèle sa vraie identité « monstrueuse » lorsqu'elle se voit liée à l'estropiée. Auparavant, elle s'est livrée à une mise en scène sadomasochiste avec l'estropié, qu'elle fouettait¹. Là, elle devient un monstre à part entière, elle est physiquement monstrueuse puisqu'elle se confond avec l'estropié : elle porte un masque à gaz dont le tube est relié au troisième bras de l'estropié². Tous deux forment un seul être monstrueux alliant la monstruosité physique et la monstruosité intérieure. Dans *Santa Sangre*, la mère, Concha, se transforme réellement en monstre lorsque son mari lui coupe les bras. Non seulement à partir de ce moment sa silhouette deviendra celle d'un monstre mais ce changement physique se doublera d'un changement de comportement. Auparavant plutôt bienveillante et protectrice envers son fils, elle va devenir un tyran, l'aliénant totalement en l'obligeant à lui prêter ses bras, et le poussant à tuer les femmes qu'il désire. Elle devient une divinité toute puissante et

¹ *Teatro sin fin*, p. 381.

² *Ibid.*, p. 387.

monstrueuse, et une criminelle par procuration. Sa vraie nature surgit lorsqu'elle est mutilée.

La physiognomonie est un concept qui fonctionne pour lire les œuvres de Jodorowsky : il peut y avoir un lien entre un aspect monstrueux et monstruosité intérieure. Le monstre, si l'on s'en tient à sa description physiologique, est une personne à l'aspect monstrueux mais cette monstruosité cache parfois des vices intérieurs. De même, une intériorité monstruosité peut soudain être révélée par une transformation physique monstrueuse. Mais cela n'est pas toujours le cas, et d'« autres monstres » existent, d'autres monstruosités, pas toujours apparentes.

B. LES « AUTRES MONSTRES ».

a. Le double monstrueux.

Le « double monstrueux » selon René Girard est l'Autre dans tout ce qu'il a de semblable avec nous et de différent. Il est Homme, mais ne se glisse pas dans la norme et amène à questionner celle-ci. Le « double monstrueux » est l'autre qui nous renvoie à nous-mêmes, à notre intériorité. Ainsi la monstration de monstres révèle la monstruosité intérieure du spectateur. Celui-ci se fait voyeur et peut se faire sadique en rejetant ce qu'il voit, en le mettant du côté du monstrueux plutôt que de l'humain. Le spectateur-voyeur encourage la distinction faite entre formes humaines, dans la norme, et formes monstrueuses, montrées. Il tend à accentuer cette différence et s'en repaît, car l'humanité de ces monstres le remet en question, tandis que leur monstruosité le conforte dans son humanité et dans sa supériorité. Le rapport tient alors autant du voyeurisme que du sadisme car c'est en abaissant l'autre que l'on s'affirme soi-même. Ce voyeurisme s'exerce tant sur l'estrade d'un bonimenteur que devant l'écran de cinéma ou la scène de théâtre. Le spectateur est en position de voyeur, mais peut aussi être amené par ce rôle qu'on lui donne à s'interroger sur la relativité du monstrueux. S'interroger sur les monstres c'est s'interroger sur sa propre identité. Johnny Eck, l'homme-tronc, vedette du film *Freaks*, a ainsi déclaré dans un entretien : « Quand je

veux voir des monstres, je regarde par la fenêtre ». Le « monstre » n'est pas seulement celui qui se distingue par un physique horrible, mais celui qui se démarque par des pensées ou des actions monstrueuses. Le cinéma contemporain s'oriente d'ailleurs plus vers la monstration de cette monstruosité, comme on peut le voir par exemple avec des films comme *Le Silence des agneaux*¹ où Hannibal Lecter, gentilhomme policé devient monstre par ses faits de cannibalisme. La monstruosité n'est donc pas visible le plus souvent mais cachée dans l'homme.

Jodorowsky s'emploie à montrer la différence qu'il y a entre monstres apparents et monstres réels. Dans *Santa Sangre*, des personnages hors normes, des trisomiques sont présents dans l'asile où est enfermé Fénix, mais ils sont filmés de façon à mettre en avant leur innocence et leur vulnérabilité. Leur groupe, joyeux et se tenant par la main, est abusé par leur guide, tout à fait valide mais malhonnête, qui les entraîne dans les bas quartiers, leur fait consommer de la drogue et les dépouille de leur argent au lieu de les amener voir un film. Dans cette même œuvre, la personne qui sauvera finalement Fénix de l'emprise de sa mère est Alma, une femme sourde et muette. Ses manques physiques ne sont rien comparés au manque de compassion de la mère à l'encontre des autres femmes victimes de sa folie meurtrière. Car le monstre n'est pas celui qu'on croit à première vue. Dans ses *Essais*, Montaigne évoquait les « boiteux »² : les vrais boiteux ne sont pas ceux qui claudiquent mais ceux dont la pensée est bancal. Dans *Zaratustra* de Jodorowsky, les personnages qui gravitent autour de Zaratustra avancent à un moment comme s'ils étaient estropiés³ : c'est au moment où ils se livrent à de fausses croyances. De plus, ceux-ci ne sont que des pantins, sans personnalités propres, qui s'effondrent littéralement comme s'ils étaient privés de pieds⁴ lorsqu'on les enjoint de devenir libres et de se détacher de toute pensée pré-dictée. De même, C. subit une paralysie temporaire lorsqu'il désire s'éloigner de Zaratustra, ce qui montre son absence d'autonomie. Les « boiteux » de l'esprit sont certainement plus à craindre que les autres. Tandis que les monstres sont dépeints comme généreux et accueillants dans *El Topo*, la société qui les entoure fourmille de vices. Ainsi, dès le début du film, on voit les bandits dans le désert et ceux à la solde du général se montrer envieux, cupides et

¹ *The Silence o the Lambs*, de Jonathan Demme, sorti en 1991, d'après un roman de Thomas Harris paru en 1988.

² Michel MONTAIGNE, *Essais*, [1595], Paris, Pocket, 1999, Livre III, chap.11.

³ *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, Madrid, Siruela, 2007, p. 267: « A, B, C y E [...] caminando como tullidos ».

⁴ *Ibid.*, p. 268.

lubriques : les premiers sont attirés par les bagues étincelant de pierreries d'el Topo et les seconds épanchent leur désir sexuel sur les moines qu'ils viennent de capturer et convoitent la femme du général.

Mais ce qui caractérise cet univers jodorowskien, c'est la présence de la violence, preuve d'une société monstrueuse.

b. La violence.

Le mot *violence* vient du latin *vis* qui désigne la force. Mais cela sous-entend non la force réglée, mesurée et justement utilisée mais « la force dérégulée qui porte atteinte à l'intégrité physique ou psychique pour mettre en cause dans un but de domination ou de destruction l'humanité de l'individu »¹. La violence vise donc à la destruction et remet en cause l'humanité des victimes, mais également celle de ceux qui utilisent cette violence. Il y a une réciprocité dans la perception de la violence comme dans celle du monstrueux. Cela dépend du regard porté sur l'autre : le « double monstrueux » est à la fois la victime et le bourreau.

Cette violence de plus peut être ritualisée comme institutionnalisée. Le rite sous-tend un encadrement de la violence dans des codes, il sert ainsi à la légitimer mais aussi à la restreindre. Une partie des prescriptions religieuses vise à maintenir la paix interne, la cohésion dans la communauté, en prévenant ou en ritualisant sa violence. Ainsi, le sacrifice est au cœur de la société, comme l'a montré René Girard dans *La Violence et le sacré*². Le recours à la violence est perçu comme défensif, comme un moyen de se protéger d'une autre violence pouvant détruire la communauté. La violence se tourne vers ce qui est autre, monstrueux, en dehors de cette société, et cette violence maintient la société.

On voit dans *Santa Sangre* un exemple de culte lié à la violence. Concha et ses disciples honorent une jeune fille martyre, violée et tuée par ses frères, et vouent un vrai

¹ Blandine KRIEGEL, *La violence à la télévision. Rapport de la Mission d'évaluation, d'analyse et de propositions relative aux représentations violentes à la télévision*, Ministère de la Culture et de la Communication, France, p. 3 :

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/aillagon/rapportBK.pdf>

² René GIRARD, *La Violence et le Sacré*, [1972], Paris, Hachette Littératures, 2008.

culte à son sang répandu, « santa sangre », dans lequel sont « baptisés » les nouveaux adeptes. Le passage à l'âge adulte dans ce même film revêt aussi pour Fénix un aspect cruel et cérémoniel. Son père, Orgo, le coupe de l'influence maternelle et donc de son enfance en lui enlevant son costume religieux et en lui tatouant avec la pointe de son couteau un aigle sur sa poitrine, le même que lui-même a. Cela s'apparente à un acte de torture mais tend à faire entrer Orgo dans la société masculine. En même temps, cet acte indique la volonté d'Orgo de s'approprier Fénix.

La violence semble réellement structurer les personnages de Jodorowsky et la société dans laquelle ils évoluent. Au début de *La Montagne sacrée* nous est présentée une société en guerre perpétuelle, où les divertissements mêmes sont empreints de violence. La représentation festive par des crapauds et des caméléons de l'histoire de la conquête espagnole se termine par une explosion multiple où tous les animaux sont détruits, ce qui entraîne d'ailleurs l'hilarité du héros, et montre que la destruction est devenue un jeu. Mais dans *La Montagne sacrée*, la violence est aussi un principe dominant dans toutes les autres planètes du système solaire. Elle est souvent légitimée par le pouvoir. Ainsi Berg, habitant Uranus, en tant que conseiller financier du président pose la nécessité de tuer quatre millions de personnes d'ici cinq ans pour rétablir les finances du pays, ce qui amène le président à déclencher un plan général pour les gazer, quels qu'ils soient, même les enfants¹. Sur Saturne, c'est Sel, fabricante de jouets pour enfants, qui reçoit des consignes du gouvernement pour créer des armes-jouets faisant office de propagande et conditionnant les enfants à la guerre contre certains peuples². Mais l'endroit où la violence est la plus présente est logiquement la planète Mars, où tout le tissu social est subordonné à la guerre. Isla fabrique pour cette société des fusils psychédéliques, des colliers de grenades, des armes rock'n'roll, des armes pour bouddhistes (avec une statue de Bouddha sur le canon), pour juifs (avec un chandelier à neuf branches sur la crosse), et pour chrétiens (avec Jésus en croix sur le canon)³. Cette société englobe tout dans son processus de violence, et même les « monstres »/handicapés inoffensifs sont amenés à devenir violents : en absorbant des drogues ils deviennent des « monstres de violence »⁴.

¹ *La Montagne sacrée*, minute' 62.

² *Ibid.*, minute' 57.

³ *Ibid.*, minute' 46.

⁴ *Ibid.*, minute' 45. Isla : « an other drug turns armless people in a wild beast » (traduit par « un autre [médicament] transforme un innocent en créature de l'enfer »).

Dans *El Topo* également la violence est omniprésente mais elle est combattue : le héros doit se battre contre sa propre violence avant d'essayer de pacifier la société. C'est ce qu'il apprend en compagnie des monstres, société de reclus mais de sages. La naine dit ainsi à *el Topo* que le monde extérieur est bien pire que celui des monstres¹, et lorsqu'ils descendent en ville, la première vision qu'ils ont est celle d'un combat de boxe où les boxeurs se battent avec des gants entourés de fil de fer et finissent par mourir sous les coups². *El Topo* qui a réussi à accéder à une certaine sagesse au contact des monstres, après être passé par la violence systématique symbolisée par l'abondance du sang répandu tout au long du film, retourne à la violence mais purificatrice face à cette société monstrueuse. Il se saisit d'un des fusils qui a servi à tuer les monstres et l'utilise contre les tueurs : il massacre tous les habitants de la ville³ avant de s'immoler par le feu.

Le monstrueux clairement repérable amène l'homme entrant dans la norme à se questionner sur lui-même. Il est en position de voyeur vis-à-vis de l'Autre. Il ne peut que constater la différence physique, mais le terme de « monstrueux » ne peut-il pas aussi s'appliquer à lui-même ? Le monstrueux s'il dépend de vices, ou d'une cruauté exacerbée s'étend à la société dans laquelle vit le « monstre » désigné comme tel. La violence envers l'Autre, le Différent, est notamment une marque de monstruosité. Mais la monstruosité ne serait-elle pas au cœur de l'Homme ?

C. LE MONSTRUEUX, SYMBOLE DE LA CONDITION HUMAINE.

a. L'animalité au cœur de l'homme.

Le monstre symbolise les pulsions négatives et surtout régressives présentes au sein de l'homme. Ces pulsions peuvent prendre la forme de l'hybris, ce qui n'est pas ordonné, ce qui trouble l'ordre du monde. Roger Caillois définit l'hybris comme représentant « l'atteinte à l'ordre cosmique et social, l'excès qui passe la mesure », et

¹ *El Topo*, minute' 89.

² *Ibid.*, minute' 90.

³ *Ibid.*, minute' 115.

ajoute : « Les textes la présentent comme caractérisant les Centaures, les monstres mi-hommes, mi-animaux de la mythologie, ravisseurs de femmes et mangeurs de chair crue »¹. Même les dieux archaïques sont saisis par l'hybris : Saturne dévore ses enfants². Cela inscrit dans la mythologie un fond de sauvagerie et de cruauté inhérent au monde. Mais l'excès et l'animalité ne sont pas étrangers à l'homme. Il s'en détache en lui prêtant un caractère monstrueux, soit divin soit animal.

C'est cette part animale que la femme aidant l'alchimiste extirpe du cou du personnage principal de *La Montagne sacrée* lorsque celui-ci entre dans la tour. La femme incise son cou et en retire un crapaud³. Celui-ci représente ses instincts, comme le fera ensuite le cul-de-jatte. Le héros sur le bateau qui le mène à la montagne sacrée s'entendra dire par l'alchimiste « vous avez un monstre en vous » et accouchera du monstre avant de le jeter à l'eau et ainsi de se défaire définitivement de ses instincts et pulsions. Jodorowsky bien qu'intéressé par le monstrueux met en garde contre « la dangereuse partie animale de chaque psychisme »⁴. Ce côté régressif et obscur se retrouve dans les marionnettes de l'*Escuela de ventriloquos* : elles représentent toutes les pulsions refoulées et sont la matérialisation d'une monstruosité intérieure. Doña Perra dit ainsi à Céleste : « n'aie pas honte d'être avare ou colérique ou glouton ou paresseux ou orgueilleux ou luxurieux ou envieux, construis avec tes rêves puants le héros qui t'habite »⁵. Le monde de cette pièce est un monde cynique qui met en avant tous les défauts des hommes pour en faire une norme.

On retrouve cela dans les films, notamment par la perversion sexuelle. Dans *La Montagne sacrée*, la prostituée qui suit le héros et finit par partir avec lui est toujours accompagné d'un singe. C'est l'image primitive de l'homme, cela rappelle son origine animale selon les théories de Darwin, mais comme le singe accompagne une prostituée on peut également voir en lui le côté régressif de l'instinct sexuel. L'animalité au sein de l'homme casse tous les interdits sociaux. C'est ce que l'on remarque plus spécialement pour le cas de l'inceste, cas que l'on trouve dans *Santa Sangre* : le fils

¹ Roger CAILLOIS, *L'Homme et le Sacré*, [1939], Paris, Flammarion, 1988, p. 153.

² Voir tableau de Goya, un peintre d' « Avant Pan » selon Aranzueque-Arrieta : *Saturne dévorant un de ses enfants*.

³ *La Montagne sacrée*, minute 28.

⁴ Jean-Paul COILLARD, *De la Cage au grand écran, entretien avec Alejandro Jodorowsky*, Paris, K-Inite, 2009, p. 39.

⁵ *Teatro sin fin*, p. 82 : « no te avergüenzes de ser avaro o colérico o glotón o perezoso u orgulloso o lujorioso o envidioso, construye con tus sueños malolientes el héroe que te habita ».

partage le lit de sa mère. La mère est par essence monstrueuse pour son fils car elle attire et repousse, c'est « un être double [...] : en haut la moitié humaine, digne d'être aimée, attirante, en bas, la moitié animale, terrible, que l'interdiction de l'inceste a transformée en animal angoissant »¹. Jung prend comme exemple le culte d'Attis, fils-amant de sa mère Cybèle : Attis rendu furieux par sa mère se castré. Dans *Santa Sangre*, la mère a également pris possession de son fils : de ses mains qu'elle dirige mais également de son esprit. Concha lie dans les pensées de Fénix puisqu'elle s'exclame lorsqu'ils jouent du piano « Toujours des poules ou des cygnes ! », faisant référence à la vision angoissante que Fénix vient d'avoir. Elle a vampirisé l'esprit de son fils, elle fait partie de lui encore plus profondément qu'on ne le pense au début du film puisqu'on s'aperçoit à la fin que la mère est morte lorsque son mari lui a coupé les bras et qu'elle n'est vivante que dans le psychisme de son fils. Elle représente la plus forte part de son inconscient : il lui fait le « sacrifice de l'instinctivité »² en tuant toutes les autres femmes pour qui il a du désir. Fénix est un être plein de désirs. Il se bat avec sa part animale, au sens propre d'ailleurs puisqu'après avoir entendu une annonce pour le spectacle d'une catcheuse, il croit voir un boa sortir de son pantalon et se débat pour ne pas être pris dans ses anneaux³. Cet animal représente une part cachée de lui-même.

b. Une vérité cachée.

Le monstrueux représente ce qui est caché. L'homme porte en lui le sublime, part divine de la créature humaine, et le grotesque, part animale. Comme nous l'avons vu, le monstre symbolise les pulsions de l'homme, sa part animale inscrite au fond de lui. Mais le monstrueux est aussi une absence de lucidité sur soi-même, sur ses passions. L'aveuglement est un état qui revient sans cesse dans les œuvres de Jodorowsky pour montrer l'absence de démarche intérieure, spirituelle. C'est l'homme qui se serait départi de sa part divine, qui ne serait resté qu'au stade animal. Ainsi l'aveuglement peut être volontaire. Dans *Escuela de ventriloquos*, quatre marionnettes monstrueuses portent des lunettes noires⁴. Il s'agit d'un paralytique, d'une bossue, d'une lépreuse et d'un manchot, tous quatre manifestant leurs désirs libidineux et se mentant sur leur physique. La marionnette du Saint leur enlève leurs lunettes et ils s'aperçoivent alors

¹ Carl Gustav JUNG, *Métamorphose de l'âme et des symboles*, Genève, Librairie de l'Université, 1953, p. 310.

² *Ibid.*, p. 344.

³ *Santa Sangre*, minute 85.

⁴ *Teatro sin fin*, p. 87 : « Los cuatro muñecos llevan anteojos negros de ciego ».

tels qu'ils sont. Mais cette vision leur est insupportable : ils tuent le Saint et remettent leurs lunettes, préférant rester dans l'erreur, dans la « brillante obscurité »¹. C'est en voulant se cacher leur monstruosité physique qu'ils sont réellement monstrueux, car ils se cachent la vérité.

Le thème de l'aveuglement revient particulièrement dans *El Topo*. Le personnage principal par son nom même signifiant « la taupe » rejoint cette thématique. Le film débute par un commentaire allégorique dans le Prologue : « La taupe est un animal qui creuse des tunnels sous terre à la recherche du soleil. Parfois son chemin la conduit à la surface ; quand elle voit le soleil, elle devient aveugle ». Tel la taupe, *el Topo* creuse un tunnel pour faire sortir les monstres de leur caverne mais il se trompe, il croit bien faire or cela finit par le massacre des monstres. Ce n'est qu'un homme, et malgré son évolution intérieure, il ne voit pas la portée de ses actes. Les monstres qu'il aide sont eux-mêmes aveuglés, loin de la Vérité : « Les habitants de ce bas monde sont tous des marginaux qui souffrent de difformités physiques ; ils sont nains, manchots, aveugles ou borgnes, chétifs. Ils sont une représentation de la monstruosité, car ils vivent loin de la lumière, avec tout le symbolisme que cela implique. Les images qui nous sont montrées, rappellent l'ambiance des tableaux de Jérôme Bosch, ou encore l'horreur que rencontre Dante en se promenant dans les cercles de son *Enfer*. La vie et la Vérité sont par conséquent hors de la Caverne et de l'enfermement, à la lumière du jour »². Cela rappelle l'allégorie de la Caverne de Platon³ où le passage des personnages de l'intérieur d'une caverne à l'extérieur montre l'accès aux différents degrés de la connaissance. L'homme dans la caverne est celui qui n'a pas encore atteint sa vérité divine.

Néanmoins, on peut dire que l'animalité forme la base de l'humanité et en fait donc partie. Sade par exemple se pose contre toute tentative de réduction métaphysique du réel. Le corps et les pulsions qui l'agitent sont une part sombre mais naturelle et donc essentielle de la nature humaine : « le héros sadien, « monstrueux », « dénaturé », exprime pour son créateur, précisément, la vérité de la nature, dont la perception est

¹ *Ibid.*, p. 92 : « brillante oscuridad ».

² Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique: Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 157.

³ Voir PLATON, *La République*, [écrit au IV^e s. av. J-C], Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1940, Livre VII.

obscurcie par les fausses valeurs de notre civilisation »¹. C'est aussi cette démarche de vérité que les paniques et notamment Jodorowsky engagent : « Ils n'hésitent pas à plonger dans les méandres de notre être jusqu'à la monstruosité la plus abjecte (inhérente à nous) de notre âme »².

L'être humain cache une part « monstrueuse » en lui, qui est son origine animale. Ses pulsions le ramènent à une instinctivité primitive. Néanmoins, l'homme à la fois sublime et grotesque, beau et laid, bon et mauvais, se reconnaît être un individu au sein d'une société. Il tente de cacher sa vérité intérieure, notamment en repoussant ce qui est autre. Le monstre lui rappelle sa condition humaine, limitée, et ses défauts invisibles à l'œil nu. Monstrueux intérieurement, ou tout simplement humain, il tente de s'aveugler pour ne pas voir ses limites.

On associe souvent, au moins depuis le Moyen Age Beau et Bien, Laid et Mal. Dans une certaine mesure, les œuvres de Jodorowsky reprennent cette thématique où un physique monstrueux présage d'une monstruosité intérieure, morale. Le monstre devient donc un être symbolique. Il se détache du reste de la société car il va à l'encontre de toute norme. Or il interroge cette société sur ses valeurs. Par exemple, la cruauté et la violence sont les marques d'une monstruosité morale, or la société peut les ériger comme norme. Se pose alors la question de l'inversion des valeurs, du relativisme des notions : qu'est-ce qui peut être dit « normal » ou « anormal », « monstrueux » ? En cela tient l'intérêt littéraire du monstre d'ailleurs : « Les enjeux culturels de la représentation du monstre sont aussi variés qu'importants : définition du « civilisé », de l'« autre » ; anthropologie du sacré ; interrogation sur l'identité sexuelle, etc. Aucun grand genre littéraire n'a négligé le monstre : par lui, la tragédie, la satire, l'épopée, le roman touchent au cœur de l'expérience humaine »³. Le monstre est une représentation paradoxalement extrême mais fidèle de l'homme, à la fois lié à l'animalité et tenant du divin.

¹ Stéphane AUDEGUY, *Les monstres, si loin et si proches*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 2007, p. 50.

² Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique: Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 76.

³ Stéphane AUDEGUY, *Les monstres, si loin et si proches*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 2007, p. 106.

II / L'ambiguïté du sacré.

1) Cruauté et christianisme.

A. OMNIPRESENCE DU CHRISTIANISME.

a. Des quêtes et des mots.

Alexandro Jodorowsky bien que d'origine juive parsème ses œuvres de références bibliques, et notamment de scènes venues du Nouveau Testament, acte de naissance du christianisme. Dans une interview, il explique que « juif ou fils de Russe, naître au Chili c'est naître catholique »¹. Bien que l'Eglise et l'Etat soient séparés, la religion influence la vie quotidienne, et le pays lui-même est mis sous la garde de la Vierge du Carmen, célébrée le 16 juillet. Jodorowsky est donc imprégné de la culture religieuse du pays dans lequel il est né. Ses personnages qu'il peint en quête de spiritualité se rattachent sans cesse à une vision chrétienne de l'existence. La quête elle-même est au départ chrétienne : quête du Graal, de Dieu, qui se révélera finalement quête de soi-même.

Des psaumes reviennent souvent dans la bouche des héros, à des moments clés. Lorsqu'el Topo est suspendu au-dessus de l'abîme, démuné et face à la mort, il récite : « J'ai été répandu comme de l'eau et mes os ont été éparpillés. Mon cœur a été mélangé à de la cire sur les entrailles de mon corps. Ma langue s'est collée à mon palais. Tu m'as placé à l'ombre de la mort. Mon Dieu, mon Dieu. Pourquoi m'as-tu abandonné ? Pourquoi t'es-tu éloigné de moi ? Je crie vers toi jour et nuit et ne trouve plus de repos »². Cette récitation reprend le psaume 21 : « Mon Dieu, mon Dieu, / pourquoi m'as-tu abandonné ? [...] Je suis comme l'eau qui se répand, / tous mes membres se disloquent. / Mon cœur est comme la cire, / il fond au milieu de mes entrailles. / Ma vigueur a séché comme l'argile, / ma langue colle à mon palais. / Tu me mènes à la

¹ « *La Montagne sacrée*, film d'Alexandro Jodorowsky », *L'Avant-scène du cinéma*, n° 145, Mars 1974, p. 56.

² *El Topo*, minute' 69.

poussière de la mort »¹. De même, lorsque les monstres emportent el Topo sur le brancard, sa voix continue : « Seigneur, montre-moi le chemin. Guide-moi jusqu'à toi car tu es le Dieu de mon salut. J'ai placé ma confiance et mon espoir en toi et pour toujours. Sauve le pécheur que je suis. Ta justice guidera l'homme simple que je suis »². Cela peut être une reprise du psaume 85, où l'homme dans la souffrance supplie Dieu : « Montre-moi ton chemin, Seigneur »³. La présence du psaume à ce moment-là va de pair avec la présence de la mort. C'est le moment du passage vers une autre existence. Même si dans ce cas, el Topo ne meurt pas, sa première personnalité va mourir et il renaîtra avec une conscience spirituelle plus développée. Ce passage est donc celui de la transformation, de même qu'en alchimie le métal se transforme en or par une opération de combustion. Le corps semble mort mais l'âme se métamorphose, avant que le corps lui-même ne se transforme avec le rasage symbolique de la barbe et des cheveux d'el Topo. Même si le psaume n'est pas repris fidèlement, c'est son rythme et sa musicalité, ou on peut encore dire sa poéticité, qui sont repris.

Ainsi à la fin de *Santa Sangre* on retrouve une citation de type biblique : « J'étends mes mains vers toi ; mon âme soupire après toi, comme une terre desséchée. Fais-moi connaître le chemin où je dois marcher, car j'élève à toi mon âme »⁴. Cette dernière est inspirée du psaume 142 : « Je tends les mains vers toi, / me voici devant toi comme une terre assoiffée. / [...] Montre-moi le chemin que je dois prendre : / vers toi, j'élève mon âme ! »⁵. Mais ce ne sont pas tant les mots employés que la symbolique qu'ils portent qui importe. Cette citation musicale et spirituelle contraste avec le reste du film, qui montre une suite de meurtres. Ce film classé « gore » par les critiques se termine étrangement par cette référence biblique. Celle-ci placée à la fin révèle une deuxième lecture possible de ce film et un arrière-plan plus spirituel. Le film revêt un caractère initiatique : Fénix a besoin de passer par l'illusion avant d'être délivré et de connaître la Vérité (le fait que sa mère n'est présente que dans son esprit). La citation biblique permet d'apporter un caractère sacré à l'œuvre profane.

Néanmoins, les références peuvent être aussi extraites de livres chrétiens non reconnus. Jodorowsky garde alors le caractère sacré du texte mais se démarque par

¹ *La Bible de Jérusalem*, [traduction de 1956], Edition du Cerf, 1979, psaume 21, versets 2 et 15-17.

² *El Topo*, minute' 73.

³ *La Bible de Jérusalem*, op. cit. , psaume 85, verset 11.

⁴ *Santa Sangre*, minute' 113.

⁵ *La Bible de Jérusalem*, op. cit. , psaume 142, verset 6 et 8.

rapport à l'Institution. Dans *Zaratustra*, le personnage principal lit au début du second et dernier acte le logion 42 de l'Évangile selon Thomas : « Les disciples de Jésus lui demandèrent : « Quand nous seras-tu révélé et quand pourrons-nous te voir ? ». Et Jésus dit : « Quand vous enlèverez vos vêtements sans honte, et quand vous prendrez vos habits et les déposerez sous vos pieds comme le ferait un enfant, et que vous les piétinerez, alors vous pourrez contempler le Fils du Dieu vivant et vous n'aurez plus peur » »¹. L'Évangile selon Thomas est un évangile apocryphe, non reconnu donc par le canon des évangiles, or c'est celui-là qui est présenté et ensuite pris à la lettre par les personnages.

Malgré une attache chrétienne forte due à la culture ambiante, Jodorowsky se détache rapidement des canons de la foi chrétienne. Il va reprendre des scènes bibliques, tout en les intégrant dans le monde moderne et leur donner ainsi une autre dimension.

b. Des scènes bibliques détournées.

Jodorowsky emprunte au christianisme ses grandes figures. Le héros de ses films s'apparente à certains moments au Christ, et des scènes bibliques « mythiques » sont rejouées. Les scènes qui reviennent le plus souvent sont celle d'Adam et Eve et celle de la Passion du Christ, comme mêlant à la fois l'idée de commencement et de fin.

Dans *El Túnel que se come por la cola*, on voit ainsi la Muchacha semi-paralytique croquer dans une pomme avec le Muchacho², et ensuite un cortège funèbre monstrueux où les cadavres sont Adam et Eve, mesurant ici trois mètres de haut : « A l'intérieur d'une grande cage de cristal arrivent, debout, enlacés, deux cadavres, un homme et une femme, de trois mètres de haut, nus et avec leurs sexes recouverts par des feuilles de vigne, semblables à Adam et Eve. Celle-ci tient dans la main une pomme entamée »³. La scène est jouée dans les deux cas par des monstres, soit diminués soit

¹ *Teatro sin fin*, p. 272 : Z. (*Abre un libro y lee.*) Del Evangelio según Tomás : « Los discípulos de Jesús le preguntaron : « ¿Cuándo te nos serás revelado y cuándo podremos verte ? ». Y dijo Jesús : « Cuando os despojéis de vuestros ropajes sin avergonzaros, y cuando toméis vuestras prendas y las coloquéis debajo de vuestros pies como lo haría un niño, y las piseis, entonces podréis contemplar al Hijo del Ser viviente y perderéis el temor » ».

² *Teatro sin fin*, p. 363.

³ *Ibid.*, p. 368 : « Dentro de una gran caja de cristal se ven, de pie, abrazados, dos cadáveres, hombre y mujer, de tres metros de altura, desnudos y con los sexos tapados por hojas de parra, semejantes a Adán y Eva. Ella tiene en la mano una manzana mordida ».

agrandis, mais prend dans cet ordre-là un caractère universel. Le premier acte entre la Muchacha et le Muchacho peut paraître dérisoire mais l'apparition des géants ancêtres rappelle l'importance de l'acte, qui dans la Bible est à la base du péché et donc de la condition humaine, Adam et Eve étant chassés du Paradis. De plus, *El Túnel que se come por la cola* est désigné comme étant un « auto sacramental panique »¹. L'auto sacramental est une pièce de théâtre religieuse et allégorique, jouée en Espagne du XVI^e au XVIII^e siècle pour la Fête-Dieu. L'auto sacramental reprenait des thèmes bibliques ou hagiographiques, s'apparentant ainsi aux Mystères du Moyen Age. Il a ensuite été interdit car le théâtre était vu comme un genre pas assez sérieux pour traiter de religion. Ici nous voyons donc que Jodorowsky reprend une forme ancienne : ce tunnel dont on ne peut sortir que mort est une allégorie de la vie, et à l'intérieur se déroulent des scènes à caractère biblique. Néanmoins ces scènes par leur étrangeté oscillent entre leur symbolique sacrée et leur représentation monstrueuse, qui semble déjà démontrer une prise de position de Jodorowsky.

La passion du Christ est aussi bien souvent rejouée. Dès le début de *La Montagne sacrée* le héros est attaché et commence à être lapidé². Puis, quand il arrive en ville, il porte une croix et se voit essuyé le visage par une prostituée qui le suivra ensuite partout, sorte de compromis entre sainte Marie-Madeleine la pécheresse et sainte Véronique la dévouée. Mais bien souvent c'est la position du Christ en croix qui est reprise. Dans *El Topo*, le héros suspendu au-dessus de l'abîme et recevant les balles dans son corps, reçoit en fait les cinq plaies du Christ, la dernière balle entrant dans son côté et le laissant à terre étant celle tirée par Mara, la traîtresse³. Dans *Santa Sangre*, la mort christique apparaît sous forme de vision : pendant qu'il joue du piano, Fénix se voit au milieu d'une pièce, vêtu d'un pagne blanc et les bras en croix, entouré de poules blanches et de sang⁴. Les animaux blancs peuvent représenter son âme qui se retrouve souillée et comme morte elle-même par les crimes perpétrés. On retrouve d'ailleurs souvent la symbolique des animaux innocents crucifiés. Ainsi dans *La Montagne sacrée*, on assiste à un défilé de gens brandissant des brebis crucifiées⁵, et dans *El Topo*, une même brebis se trouve crucifiée sur la tour du premier maître lorsqu'el Topo y

¹ *Ibid.*, p. 359 : « autosacramental pánico ».

² *La Montagne sacrée*, minute' 4.

³ *El Topo*, minute' 62.

⁴ *Santa Sangre*, minute' 78.

⁵ *La Montagne sacrée*, minute' 6.

revient¹. Cette représentation prend au premier degré l'appellation d' « Agnus Dei » (Agneau de Dieu) donnée par les chrétiens à Jésus Christ vu comme victime sacrificielle. Plus étrangement, ce symbolisme est étendu aux poulets dans *El Mirón convertido* : « Vue panoramique du camp de concentration plein de milliers de croix sur lesquelles sont crucifiées des poulets sans plumes »². Ici se croisent plusieurs idées : la dénonciation des exactions sur les juifs et le rapprochement avec les souffrances de Jésus. Les poulets, animaux élevés pour être tués et mangés, représentent les victimes toutes désignées. Mais le parallèle avec la Passion est sans doute le plus fort dans *Zaratustra*. Le personnage principal passe devant un tribunal où il est accusé de blasphème : « cet individu a commis le blasphème de se croire Dieu ! »³. Ensuite, condamné à mort, sa mort est évoquée ainsi : « *Zaratustra se lève. Il porte une croix. Ils le lapident. Il tombe. Il se lève. Ils le crucifient.* »⁴.

Si les scènes évoquées sont remises dans un autre contexte, elles peuvent aussi parfois être reprises de manière provocante et quasi blasphématoire. Dans *El Mirón convertido*, la scène de l'enfantement de Jésus par Marie est pleine d'ironie : « L'infirmière met ses mains sous sa jupe et commence avec horreur à sortir, en morceaux, trois kilos de viande crue, sortant apparemment de son sexe, en criant : « J'ai conçu sans tâche ! »⁵. Jodorowsky joue sur le sens du mot « mancha » qui du point de vue abstrait peut signifier le péché mais qui concrètement évoque une tâche bien réelle, qui ne manque pas d'exister sur la jupe blanche de l'infirmière ! La provocation se fait plus franche dès le début d'*El Túnel que se come por la cola*, où des policiers lisent la Bible assis sur des pots de chambre⁶, semblant rejeter un côté malsain du christianisme.

Jodorowsky use donc de répétitions et de détournements pour s'appropriier la symbolique des textes chrétiens. Mais il porte aussi par là un regard critique sur cette doctrine.

¹ *El Topo*, minute 68.

² *Teatro sin fin*, p. 391 : Vista panorámica del campo de concentración lleno de miles de cruces en las que hay pollos sin plumas crucificados ».

³ *Ibid.*, p. 282 : « este individuo ha cometido la blasfemia de creerse Dios ! ».

⁴ *Teatro sin fin*, p. 288 : « *Zaratustra se levanta. Carga una cruz. Lo apedrean. Cae. Se levanta. Lo crucifican.* ».

⁵ *Ibid.*, p. 380 : « La enfermera se mete las manos bajo la falda y comienza con horror a sacar, en pedazos, tres kilos de carne cruda, se supone que de su sexo, gritando : « ¡Concebí sin mancha ! » ».

⁶ *Ibid.*, p. 359.

B. LE MONSTRUEUX AU SEIN DU CHRISTIANISME.

a. Dieu et Diable.

Le christianisme institue deux entités contradictoires, représentant l'une le Bien, l'autre le Mal : Dieu et le Diable. Carl Gustav Jung dans *Réponse à Job* fait néanmoins remarquer: « Clément de Rome [quatrième pape, ayant vécu à la fin du I^{er} siècle] professait que Dieu régente le monde avec une main droite et une main gauche. La main droite signifiait le Christ et la gauche Satan. La conception de Clément est manifestement monothéiste puisqu'il réunit les principes opposés dans un Dieu »¹. La pensée chrétienne a peu à peu évolué vers un dualisme partiel, car le Diable bien qu'entité autonome n'est pas égal à Dieu mais considéré comme un ange de Dieu déchu, n'existant que grâce au Créateur mais s'en étant détaché. Ce qui aurait pu être vu comme la part monstrueuse d'un Dieu bivalent devient un être distinct, créature de Dieu luttant avec celui-ci. La lutte entre ces deux grandes forces est décrite comme difficile dans l'*Apocalypse de Saint Jean*, mais le principe divin triomphe. Le Mal représenté par le Diable serait en fin de compte voulu par Dieu car il a une finalité, être écrasé par Dieu à la fin des temps : « Notons enfin que cette Bête abominable est vaincue par le Divin, au terme d'un combat eschatologique (c'est-à-dire qui concerne les fins dernières de l'homme et du monde). Ainsi se dessine ce que l'on pourrait appeler le schéma fondamental du monstre : une créature menace la Terre ; combattue par des forces positives, elle finit par être vaincue, ce qui correspond à la fin du monde (dans les deux sens du mot fin), et au dénouement des récits bibliques »². Deux monstres sont ainsi présents dans la *Bible* : le Léviathan, à la fois dragon, crocodile et serpent, présent dans les psaumes 74, verset 14 et 104, verset 26, dans le *Livre d'Isaïe*, 27:1 et dans le *Livre de Job* 3:8 et 40:25 ; et Béhémoth, sorte d'hippopotame gigantesque présent dans le *Livre de Job*, 40:15-24. Le monstrueux semble être ce qui s'oppose au sacré, est combattu par lui puis exterminé.

Or beaucoup d'actes ou de notions échappent à cette tentative d'explication manichéenne. Il en va ainsi du désir et de l'amour physique : sources de bonheur, ils sont aussi source de péché selon la tradition chrétienne. La libido mêle les deux

¹ Carl Gustav JUNG, *Réponse à Job*, [1952], Paris, Buchet Chastel, 1994, p. 244.

² Stéphane AUDEGUY, *Les monstres, si loin et si proches*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 2007, p. 26.

principes : « la libido ressemble [...] au dieu bon comme au diable. Donc si le méchant pouvait être détruit totalement, le « divin », ou le « démoniaque » en général, subirait une perte considérable ; ce serait une amputation au corps de la divinité »¹. Le christianisme fait intervenir une double nécessité : celle de Dieu et du Diable. Le principe malin est en quelque sorte le « double monstrueux »² et imparfait de Dieu.

Dans les œuvres de Jodorowsky, la lutte entre le Bien et le Mal est montrée par le flux de sang qui est présent dans beaucoup de scènes de films. Au début d'*El Topo*, un village entier a été massacré et les habitations démolies, l'église a été peinte en rouge et les moines de la Mission ont été capturés. Ce début montre les représentants de l'Eglise torturés : un bandit coupe le doigt d'un moine qu'il a déguisé en mariée et lui applique le sang en guise de rouge à lèvres³. Le Diable est aussi évoqué dans *El Mirón convertido*, où se fait entendre une invocation au démon pour donner vie à une chaise : « Peu à peu commencent à s'entendre quelques paroles d'invocation au démon prononcées par une voix sifflante de vieille femme »⁴. Mais parfois encore le Bien et le Mal se mêlent. Dans *La Montagne sacrée*, le héros allant s'embarquer pour traverser la mer veut faire un miracle en faisant apparaître des pains pour les enfants affamés qui se pressent autour de lui. Néanmoins il est arrêté dans son geste par la vision des conséquences négatives qui résulteraient de cette intention généreuse : la querelle et l'incompréhension.

Le Bien et le Mal, Dieu et le Diable se mêlent ainsi à l'intérieur même de la doctrine chrétienne. Et la mort achève cette union entre le monstrueux et le sacré.

b. Le sacrifice.

La mort tient une place privilégiée dans le christianisme. Dans l'Ancien Testament, notamment dans le *Lévitique*, des sacrifices d'animaux sont préconisés. Le sacrifice est fait pour se purifier d'une faute ou pour rendre grâce à Dieu, dans tous les

¹ Carl Gustav JUNG, *Métamorphose de l'âme et des symboles*, Genève, Librairie de l'Université, 1953, p. 207.

² Voir René GIRARD, *La Violence et le Sacré*, [1972], Paris, Hachette Littératures, 2008.

³ *El Topo*, minute 17.

⁴ *Teatro sin fin*, p. 382 : « Poco a poco se comienzan a escuchar unas palabras de invocación al demonio dichas por una siseante voz de anciana ».

cas « le sacrifice est l'acte par lequel une alliance est scellée entre l'homme et Dieu »¹. Le sacrifice le plus célèbre de l'Ancien Testament est celui qu'offre Abraham. Il est un signe d'obéissance à Dieu puisque ce dernier demande à Abraham de lui sacrifier son fils unique, avant qu'un ange vienne arrêter son geste et qu'Abraham ne substitue une brebis à son fils pour le sacrifice. Dans *La Montagne sacrée*, pendant l'ascension de la montagne, cette scène biblique est rejouée. Mais les rôles sont inversés et c'est le fils-disciple qui doit tuer le père-Maître. Au moment où le fils abat son épée, une brebis à la tête coupée a pris la place du père-Maître, qui rit à côté². C'est une mort symbolique du père, dont le fils doit se détacher pour vivre sa propre vie : ainsi dans les deux cas, l'intention en tant que symbole compte plus que l'acte effectif. Le tatouage que fait Orgo sur la poitrine de son fils Fénix dans *Santa Sangre*³ est aussi un assassinat symbolique de la personnalité du fils. Cet acte est à la fois sacré puisque l'aigle dessiné à la pointe du couteau est censé agir comme un talisman et faire passer Fénix dans l'âge adulte, et monstrueux puisqu'il s'apparente à une torture et représente une aliénation du fils par le père.

Mais le sacrifice peut être aussi celui de son être propre. En effet, le christianisme n'abolit pas le sacrifice, mais préconise peu à peu le « sacrifice de soi » comme alternative au sacrifice de l'autre. Le premier à se sacrifier est Jésus dans le Nouveau Testament. Il devient la victime sacrificielle qui par sa mort rachète tous les péchés des hommes. Il joue un rôle de purificateur. Lorsqu'el Topo s'immole par le feu au milieu de la ville, après avoir tué ceux qui avaient massacré les monstres, il se purifie de ses crimes, et en même semble prendre en charge tous les crimes commis précédemment dans la ville. Il représente l'homme universel, comme le Christ, et acquiert ainsi paradoxalement une dimension sacrée : « Cette action confère au « sacrifié » à travers son « sacrifice », une « sacralité » qui lui permet de dépasser sa condition humaine »⁴. Dans la personne de Jésus, la monstruosité et par cela même la grandeur de la mort sont exacerbés par l'acte de crucifixion. La croix devient un symbole universel du martyr. Le sacrifice est ensuite commémoré dans la liturgie chrétienne par un acte quasi anthropophagique : l'eucharistie où le peuple mange ce qui s'est changé symboliquement en corps de Jésus lors du procédé de transsubstantiation. Dans *La*

¹ *Petit Larousse des symboles*, Paris, éd. Larousse, 2006.

² *La Montagne sacrée*, minute' 104.

³ *Santa Sangre*, minutes' 28 et 29.

⁴ Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique: Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 151.

Montagne sacrée, le parallèle entre eucharistie et anthropophagie est mis en évidence lorsque le héros mange le visage du moulage du Christ avant de laisser monter son corps dans les airs accroché à des ballons¹. L'exemple de Jésus a ensuite été suivi par des hommes qualifiés de martyrs, prêts à mourir pour leur foi et pour leur Dieu. Le sacrifice est dans ce cas-là comme dans les temps anciens encore un hommage à Dieu, puisqu'on lui offre sa propre vie. Ainsi dans *Escuela de ventriloquos*, la marionnette du Saint ouvrant les bras en croix s'offre à ses bourreaux en disant : « Le sacrifice est la couronne du saint »².

On voit alors apparaître un culte du martyr en même temps qu'un culte des martyrs. La souffrance devient une nécessité pour être vénéré. Dans *Santa sangre*, la sainte à proprement dit est une petite fille violée et tuée par deux frères. Aucune dimension spirituelle ou héroïque n'est présente dans sa mort mais sa souffrance seule permet de lui vouer un culte. L'attrait pour la souffrance permet d'en faire quelque chose de sacré. Le sacrifice de soi peut alors aussi se mêler au sacrifice de l'autre et mener à la cruauté la plus totale. La figure du Christ est détournée dans *El Túnel que se come por la cola* : un enfant déguenillé est cloué en croix sur un miroir³. Cela peut rappeler certaines cérémonies de la Passion où pour commémorer ce moment saint, des hommes se font réellement crucifier, par exemple aux Philippines. Le sacrifice animal des origines passe par le sacrifice de soi pour aboutir par déviation au sacrifice humain. La souffrance humaine est présentée comme un moyen pour la personne sacrifiée et la communauté d'accéder au divin. Cela peut amener à des actes de torture. Dans *El Mirón convertido* « le vieux pose une croix de bois sous la langue de la jeune femme et avec un marteau la lui cloue dessus »⁴.

Les symboles d'origine sont alors détournés. La part possiblement monstrueuse du christianisme est révélée par une société où la violence effective et la violence métaphysique se confondent.

¹ *La Montagne sacrée*, minutes' 21 et 22.

² *Teatro sin fin*, p. 91 : « Santo. (*Abriendo los brazos en cruz.*) El sacrificio es la corona del santo ».

³ *Ibid.*, p. 363.

⁴ *Teatro sin fin*, p. 393 : « El viejo coloca una cruz de madera bajo la lengua de la joven y con un martillo se la clava allí ».

C. INVERSION DES SYMBOLES.

a. L'Eglise et la société.

Jodorowsky décrit dans ses œuvres une Eglise violente, à l'image de la société de laquelle elle figure comme institution. C'est principalement cette institution qu'il critique et non la doctrine de base : « Alejandro Jodorowsky ne remet pas en question la philosophie de l'amour du christianisme, bien au contraire, mais sa manipulation obscène à des fins bassement politiciennes et peu « catholiques » [...] pour justifier la violence et faire de la souffrance un mal nécessaire »¹. La doctrine prônée est défigurée par l'homme. Il en va ainsi dans *Zaratustra* où D. après le message d'amour et de simplicité de celui-ci proclame : « Nous lui avons édifié des milliards de temples. Qui nie qu'il fut un dieu périra sur le bûcher ! Il nous demanda de brûler les pécheurs. Il nous enseigna la haine sainte »². Cela rappelle les exactions faites par l'Inquisition, organe de l'Eglise, au nom du christianisme. Les œuvres de Jodorowsky montrent d'ailleurs une société où le pouvoir de l'Etat, qui est souvent représenté comme un Etat militariste, et le pouvoir religieux sont associés : ainsi dans *La Montagne sacrée* on assiste à une bénédiction des fusillades. René Girard dans *La Violence et le sacré* note : « Le religieux est donc loin d'être « inutile ». Il déshumanise la violence, il soustrait à l'homme sa violence »³. En effet théoriquement le sacré et le profane sont séparés par des rites qui posent la frontière entre les deux mondes, mais là les limites sont floues et la religion sert justement à se déculpabiliser de sa propre violence. Au lieu d'être une instance supérieure qui régule la violence de la société, la religion n'est qu'un prétexte pour justifier cette violence. Elle fait partie de la société sans apporter de principes moraux, elle se transforme alors davantage en superstition : ainsi dans *La Montagne sacrée*, « Isla la martienne, fabrique et vend des armes attrayantes, parce qu'elles s'inscrivent dans les modes et les convictions religieuses »⁴. Modes et religions se confondent et n'ont aucun impact sur la morale, qui réprouverait l'utilisation de ces armes. On remarque également que le rite religieux se change en spectacle. Dans

¹ Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique: Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 175.

² *Teatro sin fin*, p. 287 : « Le hemos edificado millares de templos. ¡Quien niegue que fue un dios perecerá en la hoguera ! Él nos pidió quemar a los pecadores. Él nos enseñó el odio santo ».

³ René GIRARD, *La Violence et le Sacré*, [1972], Paris, Hachette Littératures, 2008, p. 201.

⁴ Michel LAROUCHE, *Alexandre Jodorowsky cinéaste panique*, Paris, Albatros, 1985, p. 41.

l'église d'*El Topo*, on assiste à une cérémonie sensationnaliste et fausse. L'eucharistie et la prêche ne font plus partie de la liturgie et ont été remplacés par un jeu de « roulette russe » avec une arme chargée à blanc : pendant que les gens dans l'assistance scandent « Tu nous protèges Seigneur », une personne essaie l'arme et après l'essai clame au « Miracle ! ». Mais le fils d'el Topo viendra montrer qu'on ne joue pas avec Dieu et, ayant remplacé la fausse balle par une vraie, un enfant mourra dans l'église, ce qui marquera la fin de ces cérémonies-spectacles¹. La religion vue comme un divertissement reprend un caractère solennel.

C'est dans *La Montagne sacrée* sans doute que la société militariste et corrompue est la plus montrée et que l'Eglise est la plus critiquée. Le héros à l'origine, bien qu'il ressemble à Jésus, est présenté comme un voleur : en lui s'opère la fusion du Christ et du larron. Il se promène dans la ville où une banderole indique « Vente de Christ »² et où une vente de crucifix est faite par trois hommes déguisés en soldats romains et un quatrième travesti en Vierge Marie. Dieu côtoie Mammon, le diable de la richesse dans l'enfer de Milton : la religion est utilisée à des fins lucratives par la société de consommation. Le héros de *La Montagne sacrée* devient lui-même un sujet de la marchandisation de la religion : pour le besoin d'un film, il porte une croix, aidé par un cul-de-jatte, et il sert de modèle pour la fabrication de christs grandeur nature. Le Christ est devenu un objet commercial. C'est également un fétiche car lorsque le héros entre dans l'église, il y trouve l'évêque couché comme un enfant avec le crucifix : « Le réalisateur manifeste le côté poussiéreux et stérile de cette église égoïste, faite pour quelques-uns et qui se détourne de la plupart. De plus, l'évêque furieux s'exprime par râles comme un animal, montrant l'incapacité de communiquer et oubliant la philosophie d'amour de Jésus »³. De plus, seul le côté matériel de la religion importe et la Bible, dévorée par les vers, est laissée dans un coin de l'église. La religion ainsi détournée n'a, du point de vue spirituel, plus lieu d'être, et lorsque le héros accroche le Christ à des ballons et le laisse s'envoler, cela indique que l'individu reste désormais le seul réceptacle des mythes sacrés. Il devient Dieu, et recrée sa propre morale. C'est ainsi que dans *El Topo*, le héros éponyme prend le rôle de Dieu en décimant la

¹ *El Topo*, minute' 99.

² *La Montagne sacrée*, minute' 12.

³ Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique: Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 181.

population corrompue de la ville comme Dieu détruisant Sodome et Gomorrhe dans l'Ancien Testament ou les derniers pécheurs dans l'Apocalypse.

L'homme revêt un caractère sacré par le pouvoir qu'il s'accorde : la créature se veut à l'image du Créateur. Sa cruauté fait écho à une souffrance métaphysique, une perception d'une cruauté divine.

b. Un Créateur monstrueux ?

Dieu n'est pas nié dans l'univers d'Alexandro Jodorowsky, mais il est remis en cause au même titre que la religion. Si Dieu est considéré comme ayant un rôle actif dans sa création, l'interrogation se porte sur sa cruauté, et le « jeu » divin qu'est l'humanité. S'il est vu comme simple « horlogier » de l'univers, il lui est reproché sa création et son désintérêt pour les affaires humaines. Le premier cas se retrouve dans la mythologie gréco-romaine, où les dieux intervenaient personnellement pour protéger ou tuer les hommes : il en va ainsi dans *L'Iliade* où les dieux se livrent bataille en se positionnant pour Troie ou pour la Grèce. Dans la *Bible*, Dieu accepte le défi du Diable vis-à-vis de Job : le Diable pourra détruire tous les biens et la famille de cet homme très pieux et lui envoyer la peste pour éprouver sa dévotion. Accablé de maux, Job ne reniera pas Dieu mais se tournera vers lui pour rechercher une explication. Dieu alors ne fait qu'exposer sa grandeur : « Dieu met sous les yeux de Job sa force et sa puissance originelle : Dieu est comme Béhémoth et Léviathan »¹. En effet, il rend ses biens et la santé à Job, mais il démontre à la fois sa puissance et sa monstruosité car il a accepté leur destruction. En tant que Créateur il a tout pouvoir sur sa créature et peut se divertir de ses déboires. Dans *Escuela de ventriloquos*, Jodorowsky imagine un « Saint Directeur » à l'image de ses marionnettes, cruel et plein d'ennui. Il est quasiment inaccessible, on le voit seulement lorsque l'on doit mourir car il dévore les hommes : « Le Saint Directeur, celui qu'aucun de nous n'a vu [...] vous appellera dans son bureau. Vous entrerez, sans pouvoir refuser, dans l'enceinte sainte et là plus jamais vous ne réapparaîtrez. Les saintes canines de Celui-que-personne-ne-peut-voir-sans-mourir

¹ Carl Gustav JUNG, *Métamorphose de l'âme et des symboles*, Genève, Librairie de l'Université, 1953, p. 122.

vous transformeront en bouillie rouge. Vous aurez l'honneur d'être dévoré... »¹. Lors de sa discussion avec Céleste, le Saint Directeur assimilé à Dieu lui découvre la vérité sur la Création et sur le « jeu divin » auquel il se prête : « Je t'ai créé par ennui, comme un jeu. Je voulais que tu sois à mon image [...]. Je t'ai donné la rébellion [...]. Cependant plus tu me nies, plus je me divertis. Le jeu de la révolte me permet de supporter l'éternité »². Le monde ne serait qu'un vaste jeu pour le Créateur : « Il existe un « jeu ». Jeu divin qui a existé en tout créateur »³. Le monstre ne serait lui-même que le fruit d'un jeu divin. Dans la littérature anglaise des XIX^e et XX^e siècles, on trouve le mythe du créateur de monstres, qui se trouve être pour cela lui-même monstrueux : c'est le cas du docteur Moreau dans *L'Ile du docteur Moreau* de H. G. Wells, ou encore du docteur Frankenstein dans le roman du même titre écrit par Mary Shelley.

Lorsqu'il n'est pas représenté comme un créateur présent et cruel, c'est sa sensible absence qui devient cruauté. Dans *El Túnel que se come por la cola*, le vieux pape se tourne contre Dieu et élève sa voix vers lui : « Tu as dit au commencement : « Que la lumière soit ! », et tu nous as crevé les yeux. « Que la terre se peuple ! », et tu nous as enfoncé sous terre. Des générations et des générations et des générations de coupables creusant des galeries, comme des taupes, mais toujours sans avancer, au même endroit, avec la même faute. Après des siècles, une faute infime, indéfinissable. Tu as dit au commencement : « Que la faute soit ! », et puis tu nous as donné le châtement et puis tu as perdu la mémoire. Peu à peu tu nous as oublié »⁴. A la fin de cette pièce d'ailleurs, « une voix d'homme, terrible » se fait entendre : « Et puis j'ai perdu la mémoire. Peu à peu je vous ai oublié »⁵. Dieu lui-même prend la parole pour justifier l'impression de dérélition de l'homme.

¹ *Teatro sin fin*, p. 93 : « El Sagrado Director, al que ninguno de nosotros ha visto [...] lo llamará a su oficina. Usted, sin poderse negar, entrará en el bendita recinto y ya nunca más volverá a aparecer. Los santos colmillos de Aquel-a-quien-nadie-puede-ver-sin-morir lo convertirán en papilla roja. Tendrá usted el honor de ser devorado... ».

² *Teatro sin fin*, p. 108 : « Te creé por aburrimiento, como un juego. Quise que fueras mi espejo [...]. Te di entonces la rebeldía [...]. Mientras más me niegas, más me divierto. El juego de la revuelta me permite soportar la eternidad ».

³ www.palmexo.com, à propos de l'esthétique postiste.

⁴ *Teatro sin fin*, p. 372 : « Tú dijiste en el principio : « ¡Hágase la luz ! », y nos reventaste los ojos. « ¡Que la tierra se pueble ! », y nos hundiste bajo la tierra. Descendientes de descendientes de descendientes de culpables cavando galerías, como topos, pero siempre sin avanzar, en el mismo lugar, en la misma culpa. Después de siglos, una culpa anémica, indefinible. Tú dijiste en el principio : « ¡Que la culpa sea ! », y luego nos diste el castigo y luego perdiste la memoria. Sencillamente nos olvidaste ».

⁵ *Ibid.*, p. 375 : « Una voz de hombre, terrible, recita : « Y luego perdí la memoria. Sencillamente, os olvidé » ».

L'homme perdu dans sa propre morale projette un Dieu cruel ou absent. Le sacré lui semble monstrueux.

Les œuvres de Jodorowsky sont marquées par les références chrétiennes, canoniques ou périphériques. Il se sert du caractère universel de ces mythes bibliques et de leur force symbolique pour mettre en évidence sa propre quête. Il ne conteste pas l'existence d'un Dieu, mais renvoie le christianisme à ses propres faiblesses et à la cruauté qui peut en dériver. Ainsi il s'attaque à l'Eglise, gardienne d'un dogme trop étriqué et institution donnant raison à une société corrompue, où la violence règne. Il fait également ressortir le sentiment humain face à la divinité : il appelle à une appréhension personnelle du divin. En ayant une réflexion sur la religion, et sur son influence sur la société et sur l'esprit humain, il nous interroge sur notre humanité : qu'est-ce que le divin et où est le divin en l'homme ? Ainsi, il en vient à s'interroger sur l'érotisme, puissance énigmatique au sein de l'homme, appréhendée par le christianisme comme une des sources du Mal.

2) L'érotisme.

A. LA FEMME.

a. Pécheresse.

L'érotisme est un mystère que les Hommes à travers les mythologies et les religions ont essayé d'expliquer. Il revêt un caractère sacré par sa puissance et par ses conséquences notamment (à savoir quelquefois la conception). Mais il fait peur pour les mêmes raisons, il est entouré de mystère. C'est la nature animale de l'Homme qui se rappelle à lui et qu'il tente de rejeter en posant des interdits et en instaurant des tabous. L'érotisme est jugé dangereux également car il est difficilement contrôlable par la société. Pour cela, il faut un bouc-émissaire, une forme concrète pouvant représenter, « matérialiser » le désir, et donc le rendre moins effrayant. Dans de nombreuses sociétés, la femme a joué ce rôle.

Les grandes religions monothéistes (judaïsme, christianisme et islam) se partagent un mythe quasiment identique de la Création: Adam et Eve mangent le fruit défendu dans le jardin d'Eden. Néanmoins, pour les chrétiens, l'interprétation de ce texte a évolué à la défaveur d'Eve, et donc de la femme. Tout d'abord Augustin d'Hippone (Saint Augustin) au IV^e siècle, puis le Concile de Trente de 1545 à 1563, établissent la culpabilité prépondérante d'Eve. Elle s'est laissée tenter puis a tenté Adam, et donc est responsable de la Chute de l'humanité toute entière. Elle est faible. Le christianisme a tendance à stigmatiser la chair, la sexualité en dehors de la finalité de la conception, et donc l'érotisme. Pour le judaïsme, l'acte sexuel et la tentation d'Eve par le serpent sont d'ailleurs liés car Eve rencontre le serpent après avoir « connu » Adam. La femme, vue comme coupable et impressionnable, cède facilement au péché.

La notion de péché est d'ailleurs intéressante car elle mêle l'idée de sacré et de monstrueux. Le « péché » est la « transgression consciente de la loi divine »¹. C'est une forme de monstruosité morale que d'aller à l'encontre de Dieu. Le Diable, ange déchu et premier adversaire de Dieu, est la preuve que cette immoralité s'accompagne dans l'imagerie populaire d'une monstruosité physique. De même, dans l'*Apocalypse*, la « Prostituée fameuse » est assise sur une horrible Bête: « Et je vis une femme, assise sur

¹*Dictionnaire encyclopédique Auzou*, Paris, éd. Philippe Auzou, 2002.

une Bête écarlate couverte de titres blasphématoires et portant sept têtes et dix cornes. La femme, vêtue de pourpre et d'écarlate, étincelait d'or, de pierres précieuses et de perles; elle tenait à la main une coupe en or, remplie d'abominations et des souillures de sa prostitution »¹ (cela faisant référence à la ville de Babylone, mais vue comme une femme). Cela fait ressortir le caractère profondément animal du désir: tout être humain, et plus particulièrement la femme traditionnellement, porte en lui une part d'animalité et s'abandonner à elle, selon le christianisme, c'est se damner.

Dans *El Topo*, la figure de la femme pécheresse est matérialisée par Mara. Le parallèle avec Eve est d'ailleurs explicité par el Topo quand, près du lac, dans un décor édénique, il dit: « Je t'appellerai Mara [« Mare »] car tu es comme l'eau amère »². Le fait qu'il nomme sa compagne rappelle le passage de la *Genèse* où Adam dit: « Celle-ci sera appelée « femme », / car elle fut tirée de l'homme, celle-ci! »³. Mara va aussi conduire el Topo à sa perte puisque c'est elle qui le pousse à défier les quatre maîtres du désert et à gagner coûte que coûte, même au prix de tricheries. Enfin, elle finira par le trahir pour aller avec le double féminin d'el Topo. C'est en même temps son propre double qu'elle aime dans cette femme en noir, comme le montre auparavant son plaisir à s'admirer dans le miroir qu'elle lui a offert.

Dans *Hipermercado*, ce sont des femmes asservies par la quête du plaisir qui nous sont présentées. L'ours en peluche d'A., vu d'abord comme un avatar de la Vierge, se trouve avoir un sexe masculin qui a la faculté de vibrer. Les trois femmes se disputent alors pour pouvoir se masturber avec:

A. Le phallus de mon ours vibre?

[...] Je l'ai acheté! C'est à moi que revient le premier orgasme!⁴

Jodorowsky propose donc une vision assez traditionnelle de la femme, comme un être faible et voué au péché, mais son oeuvre fait aussi état de femmes tentatrices et dominatrices.

b. Tentatrice et dominatrice.

¹ *La Bible de Jérusalem*, [traduction de 1956], Edition du Cerf, 1979, chapitre 7, versets 1 à 5.

² « Te llamaré Mara porque eres como el agua amarga », minute' 32.

³ *La Bible de Jérusalem*, [traduction de 1956], Edition du Cerf, 1979, chapitre 2, verset 23.

⁴ *Teatro sin fin*, p. 136: A. ¿El falo de mi oso vibra?

[...] ¡Yo lo compré! ¡A mi me toca el primer orgasmo!

Eve, après s'être laissé tenter par le serpent, va tenter Adam. C'est là que la femme apparaît comme dangereuse. Elle incarne le Mal. L'image du Serpent, dont elle est la victime, a peu à peu glissé sur elle, par une forme de métonymie. C'est ainsi qu'au Moyen Âge, une chasse aux sorcières a eu lieu, orchestrée par le tribunal de l'Inquisition mis en place par le Saint Siège. On prête aux sorcières une sexualité débridée et les sabbats organisés sont imaginés comme étant de véritables orgies. C'est à cette époque aussi (au XV^e siècle) que fleurissent les traités de démonologie, dont un des plus connus est celui d'Henry Institoris (de son vrai nom Heinrich Kramer) et Jacques Sprenger, intitulé *Malleus Maleficarum*¹. Il est fait état des succubes et des incubes. Les premières sont des démons de sexe féminin, insatiables sexuellement, qui tentent les hommes et abusent d'eux. Les seconds sont des démons de sexe masculin qui se glissent dans le lit de jeunes filles pendant la nuit. Les enfants qui naissent de ces unions maléfiques sont d'ailleurs ceux que l'on qualifie de « monstres ». Les femmes sont donc vues soit comme tentatrices, soit comme dominatrices. Si l'on fait référence à la démonologie dans le second cas, Lilith est le modèle de la femme-démon. Elle apparaît dans un livre de la Kabbale juive, le *Seher Ha Zohar (Livre de la Splendeur)*², comme étant la première femme d'Adam, avant Eve. Frédéric Aranzueque-Arrieta, dans son ouvrage sur le Panique, compte d'ailleurs Lilith dans sa liste des « artistes paniques avant Pan »³. Lilith aurait refusé de se soumettre à l'homme, et serait donc allée rejoindre le Diable. C'est une femme qui veut rivaliser avec l'homme. Or un des chefs d'accusation des sorcières était de priver les hommes de leur virilité. Les femmes dominatrices sont vues comme des castratrices. Elles vont à l'encontre de l'image traditionnelle de la femme et s'approprient des propriétés masculines.

Ainsi dans le cinéma de Jodorowsky, notamment dans *El Topo*, de nombreuses femmes démontrant une force ou une volonté masculine parlent avec des voix d'hommes. Il en va ainsi de plusieurs des vieilles femmes à l'érotisme violent, qui se

¹ Henry INSTITORIS, et Jacques SPRENGER, *Le Marteau des sorcières: Malleus Maleficarum*, [1486], Bernin, Editions Jérôme Millon, 2009.

² *Le Zohar, Le Livre de la Sagesse*, [écrit au II^e siècle], Paris, Points, 1980, III, 19 bis: « A partir de la fente de la grande profondeur, au-dessus, il y a eu une certaine femme, l'esprit de tous les esprits, et nous avons déjà expliqué que son nom était Lilith. Et au tout début elle a existé avec l'homme ».

³ Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique: Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 275.

maquillent et se parent dans une des maisons du village¹. Ce sont des femmes totalement corrompues et dont les traits sont comme déformés par le vice. Elles se servent d'un esclave noir pour satisfaire leurs appétits: elles le violent en faisant entendre des rugissements de lions. Elles l'accusent ensuite et le font pendre par les pieds, avant qu'il ne soit tué à coup de revolver².

Dans *El Topo* également, le double féminin d'el Topo (la femme en noir) est une figure de la femme dominatrice. Sa voix est aussi celle d'un homme et son influence s'exerce d'abord sur une autre femme, Mara. Elle se bat avec elle et la fouette, avant de lécher ses blessures et de l'embrasser³. De plus, elle montre son côté ambigu, androgyne, lorsqu'aux vues de Mara, elle coupe une figue de barbarie en deux et en lèche la pulpe (avant d'en proposer à Mara, et d'embrasser cette dernière avec force⁴). Ce geste est profondément érotique. Le symbolisme de la figue de barbarie relève de celui de tous les fruits à nombreux pépins, c'est-à-dire qu'elle symbolise la fécondité, et donc la femme. Cela peut rappeler le symbolisme franc-maçon de la grenade, autre fruit à pépins. Ce fruit était présent en haut des colonnes du temple de Salomon et se retrouve en haut de Boaz et Jakin, les deux colonnes qui marquent l'entrée d'un temple franc-maçon. Selon leur tradition, le fruit cueilli par Adam et Eve n'est pas une pomme (le latin « pomum » ayant été mal traduit et ne signifiant que « fruit »), mais une grenade. Cette grenade, coupée en deux, représenterait le sexe féminin.

Un des grands secrets tourne donc autour de leur sexe. Revêtue de mystère, la femme est propre à devenir la gardienne du Sacré.

c. Gardienne du Sacré.

La femme, si elle peut être vue comme dangereuse, attire également: elle « fascine ». La fascination est à la fois un sentiment d'attraction et de répulsion, d'autant plus que son étymologie latine (de « fascinum », signifiant « charme, maléfice ») évoque l'art des sorcières. La femme porte en elle ce double postulat: elle est protectrice, à l'image de la terre-mère, et potentiellement nuisible, comme la Nature

¹ *El Topo*, minutes' 87 à 89.

² *El Topo*, minute' 90.

³ *Idem*, minutes' 55 et 56.

⁴ *El Topo*, minute' 63.

même. Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe*¹ rappelle que de nombreuses cultures et traditions ont rapproché la femme de la Nature: elle est celle qui garde en son sein la semence et la fait grandir, mais aussi celle dont le corps saigne, et celle qui par son pouvoir de séduction entraîne l'érection du sexe masculin. Elle possède donc une force en elle, un « mana »². C'est ainsi qu'en elle se fait jour le Sacré, avec toute son ambiguïté contenue dans son étymologie³. Elle est à la fois sacrée et maudite. Si l'on se rapporte à d'autres cultures, notamment aux cultures polynésiennes ou africaines, on peut parler pour elle de "tabou", le "tabou" étant un « système d'interdictions de caractère religieux appliquées à ce qui est considéré comme sacré ou impur »⁴. La femme participe à la fois de ces deux tendances. Elle est la figure de l'érotisme que l'on rejette comme étant la part animale de l'être humain, et de l'érotisme que l'on respecte comme étant une force supérieure. Il est donc normal que les représentations de la femme soient ambivalentes. Chez les Mayas, qui se sont implantés au Mexique mais qui ont influencé tout l'imaginaire de l'Amérique latine, une déesse représente bien cette ambivalence: Tlazolteotl. Cette déesse, figurée sous l'apparence d'une jeune fille, est la déesse de la Luxure, de l'amour charnelle⁵. Elle est responsable des infidélités conjugales, mais elle accorde en même temps le pardon. Ainsi, elle a deux visages: elle est Tlazolteotl, et Tlaelquarni, « la Purificatrice ». A cela, elle ajoute un autre titre: celle de déesse du Renouveau. Ces différentes fonctions tendent toutes vers l'adoration de la vie. Or le culte de cette déesse, en tant que celle du Renouveau, était sanglant: tous les ans un jeune homme était tué et écorché et l'on recouvrait la statue de la déesse de sa peau. C'était donc une femme-déesse bienfaitrice, mais également cruelle.

Concha, la mère de Fenix (le personnage principal), dans *Santa Sangre* fait effectivement office de « gardienne du Sacré ». Elle est la grande prêtresse de l'église dédiée à la « Sainte », Lirio, une jeune fille violée par deux frères lui ayant coupé les bras et l'ayant laissée mourir au milieu d'une mare de sang. Concha se bat pour empêcher la destruction de son église, lieu qui abrite la statue de la « Sainte » et son « sang » resté liquide. Concha est donc aussi la gardienne d'une certaine morale, puisqu'elle vénère comme une sainte une petite fille victime de viol. De plus, elle va

¹ Simone DE BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe*, [1949], Paris, Folio (2 tomes), 1986.

² *Le Petit Robert*, Paris, SNL, 1973: « Puissance surnaturelle impersonnelle et principe d'action dans certaines religions ».

³ Voir Introduction.

⁴ *Le Petit Robert*, Paris, SNL, 1973.

⁵ Fernand COMTE, *Larousse des mythologies du monde*, Paris, éd. France Loisirs, 2005.

castrer Orgo, son mari infidèle, avec du vitriol¹. Elle devient la main de la justice morale (voire divine) et punit celui qui a fauté. A la suite de cela, elle se voit martyrisée de la même façon que la « Sainte » puisqu'Orgo lui coupe les bras avec ses couteaux de cirque². Son être peut alors se confondre avec celui de la « Sainte » et acquérir à son tour une dimension sacrée.

La femme, comme gardienne du Sacré, est à la fois dangereuse et attirante. Elle porte en elle les germes de la vie et elle est donc nimbée de mystère. Enfin, elle est garante d'un ordre social et moral, qu'elle peut en même temps à tout moment bouleverser.

La représentation de la femme dans l'imaginaire collectif, et dans celui de Jodorowsky, est ambiguë. La femme est vue comme le symbole de l'érotisme. Des siècles de tradition font peser sur elle la « faute » de l'animalité inhérente aux êtres humains. Elle est la pécheresse, la tentatrice et la dominatrice, celle dont le corps est objet de convoitise, de fantasmes et de peurs. Celle que Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe* appelle « l'Autre » est très présente dans la production de Jodorowsky. Elle joue son rôle de « catalyseur » de l'érotisme, se fait objet, et en même temps devient le sujet à l'aura angoissante qui se pose face à l'homme, comme gardienne du Sacré. Elle peut être cruelle et violente, symbole là encore de l'érotisme. Il s'agit désormais de se pencher sur une définition plus rigoureuse de l'érotisme et d'étudier la violence, exprimée ou refoulée, qui en fait partie.

B. PULSIONS ET INTERDITS.

a. Pulsion incontrôlable.

L'érotisme est difficile à définir. Il est décrit comme le « goût marqué, excessif ou pathologique pour les choses sexuelles »³ ou comme le « caractère de ce qui concerne

¹ *Santa Sangre*, minute' 36.

² *Santa Sangre*, minute' 37.

³ *Petit Robert*, Paris, SNL, 1973.

l'amour sexuel et les plaisirs de la sensualité »¹. La deuxième définition est plus modérée et insiste d'abord sur l'érotisme en tant que plaisir des sens, avant que ce soit un plaisir sexuel. Mais la première définition met à jour une autre facette de l'érotisme: sa violence. Il faut revenir à l'origine du mot pour retrouver ces deux aspects dans la figure mythologique d'Eros. Platon considère Eros comme un demi-dieu, menant vers le Bien et la connaissance. La mythologie l'associe souvent à Aphrodite, représentant la sensualité, et le montre amoureux de Psyché, c'est-à-dire de l'âme. Mais Eros est ambigu. Cela a bien été montré par Guillaume de Lorris et Jean de Meun dans *Le Roman de la Rose*² car il prête au dieu deux séries d'armes: un arc laid et des flèches noires, symboles des vices; et un bel arc avec des flèches représentant les vertus. Au commencement, Eros dans le panthéon grec est considéré comme étant la force abstraite du désir. C'est un dieu primordial, contemporain de Chaos. Il est à l'origine de la relation incestueuse entre Gaïa (la Terre) et Ouranos (le ciel). Son pouvoir est très grand et entraîne la violence, puisque Cronos n'arrive à enrayer les amours de ses parents qu'en émasculant son père. Eros est un dieu chtonien qui pose le désir comme souverain et le pose donc « par delà le bien et le mal »³.

Sade donne une définition de l'érotisme. Selon lui, « l'érotisme est un pouvoir sexuel sans bornes, illimité, démesuré »⁴. Il ajoute par ailleurs que pour ces raisons « il faut le craindre ». En effet, l'érotisme va à l'encontre de la société puisqu'il défie toutes les règles. Il pose l'affirmation de l'individu au détriment de la société⁵. Il fait aussi appel aux « instincts » de l'Homme, il n'est pas sous le contrôle de la raison. La preuve en est que l'objet de ce désir est variable, et ne peut être entièrement défini et limité par des règles sociales: il peut être beau ou laid, monstrueux, tant du point de vue physique que moral. Le désir, l'érotisme, se satisfait d'ailleurs dans les extrêmes, comme l'affirme Georges Bataille: « Je puis me dire que la répugnance, que l'horreur est le principe de mon désir »⁶. Les choses belles, donc bonnes si l'on applique les

¹ *Dictionnaire encyclopédique Auzou*, Paris, éd. Philippe Auzou, 2002.

² Guillaume DE LORRIS, et Jean DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, [achevé en 1270], Paris, LGF, 1997.

³ Voir Friedrich NIETZSCHE, *Par delà le bien et le mal, prélude d'une philosophie de l'avenir*, [1886], Paris, Flammarion, 2000.

⁴ Donatien Alphonse François SADE, *La philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux, Dialogues destinés à l'éducation des jeunes demoiselles*, [1795], Paris, Folio, 1985.

⁵ Donatien Alphonse François SADE, *Aline et Valcour ou Le Roman philosophique*, [1793], Paris, éd. J-M Goulemot, 1994: « Il n'y a pas de passion plus égoïste que celle de la luxure ».

⁶ Georges BATAILLE, *Les Larmes d'Eros*, [1961], in *Oeuvres complètes X (L'Erotisme, Le Procès de Gilles de Rais, Les Larmes d'Eros)*, Paris, Gallimard, 1987.

correspondances platoniciennes¹ qui forment la base de nos sociétés et de notre inconscient collectif, sont propres à exciter le désir. C'est un désir admis car l'objet du désir a des propriétés similaires à celles du Sacré (le Bon et le Beau). C'est un désir positif. Mais paradoxalement, comme le montre Umberto Eco dans *L'Histoire de la laideur*², le monstrueux possède un attrait égal voire plus fort. C'est un désir « négatif » car son objet s'écarte des normes admises par la société. La différence attire, mais également la pensée du « sacrilège » qui affirme la liberté de l'individu face au groupe, voire face à une instance supérieure. Un physique monstrueux a souvent été vu comme allant de paire avec une perversion morale, or le « péché » qui consiste à désirer ce Mal est aussi une des facettes du Sacré. Comme l'écrit Roger Caillois dans son essai sur

*l'Homme et le Sacré*¹ le Sacré se divise en deux: ce qui est positif, Bon, et ce qui est négatif, mauvais (comme Dieu et le Diable dans la dialectique chrétienne). Ces deux pôles exercent une même attraction / répulsion. L'érotisme, en tant que pulsion incontrôlable, fait plutôt partie du « Sacré négatif ».

Le fait que l'érotisme ne puisse être fixé par aucune règle se voit par les nombreuses scènes ou les nombreux passages peignant des « déviances » sexuelles. Dans *Escuela de ventrilocuos*, la règle fixée au sein de l'école est très stricte: « Notre Saint Directeur a interdit la fornication »². Il est interdit aussi à l'enfant de téter le sein de sa mère car cela a une connotation trop érotique³. Enfin, la marionnette représentant un saint homme proclame: « Abandonnez la séduction »⁴. Néanmoins l'attraction est trop forte entre les deux marionnettes Pepe et Pepa, et Julia tire ce constat sur l'envie sexuelle: « Comment la combattre? La fièvre est une malédiction! »⁵ L'érotisme s'impose, et les lois ne permettent pas de le contrôler.

Dans *El Topo*, dès les premières minutes⁶, trois brigands apparaissent mettant en scène plusieurs situations érotiques et « déviantes ». Le premier brigand est fétichiste: il collectionne les chaussures de femmes. Mais son attitude est ambiguë car il lèche les chaussures, avant de leur tirer dessus: cela fait penser à un refoulement de son

¹ Voir PLATON, *La République*, [écrit au IV^e siècle av. J-C], Paris, Flammarion, 2002.

² Umberto ECO, *L'Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.

¹ Roger CAILLOIS, *L'Homme et le Sacré*, [1939], Paris, Gallimard, 1950.

² *Teatro sin fin*, p. 77: « Nuestro Sagrado Director ha prohibido fornicar ».

³ *Ibid.*, p. 85.

⁴ *Ibid.*, p. 90: « Abandonen la seducción ».

⁵ *Ibid.*, p. 78: « Cómo luchar contre ella? ¡La calentura es una maldición! ».

⁶ *El Topo*, minutes' 6 à 8.

homosexualité (son costume, comme ceux des deux autres, est très voyant). Le deuxième brigand est dans cette même problématique puisqu'il découpe une banane avec son épée avant de la manger avec volupté. Quant au troisième, il a dessiné une femme avec des graines. Il s'allonge sur cette figure dessinée sur un rocher et mange les graines, symbolisant ainsi l'acte sexuel.

L'érotisme est donc une pulsion qui ne peut être contrôlée par des règles sociales ou morales: il est incontrôlable. Il va à l'encontre de tous les interdits, et en même temps il est marqué par son temps.

b. Exacerbation de la sexualité.

Chaque individu est inscrit dans son temps. Les lois et mœurs évoluent, certains interdits se déplacent ou disparaissent: le concept d'érotisme change donc également. Les années soixante et soixante-dix ont été marquées par une libération des mœurs, une aspiration de la jeunesse à vouloir bouleverser les codes sociaux. Au modèle traditionnel de la famille s'oppose des tentatives de vie en communauté¹. La situation de la femme évolue aussi: l'amélioration des méthodes de contraception et la légalisation de l'Interruption Volontaire de Grossesse donnent aux femmes plus de liberté. Elles peuvent désormais plus facilement choisir leur destin. Ce changement de statut de la femme remet en question toute l'organisation de la société et la logique sociale. La femme auparavant vue tout d'abord comme mère potentielle devient avant tout être désirable. Le désir prend le pas sur les conventions. L'érotisme se montre, apparaît contestataire et moderne. Les pulsions semblent pouvoir s'exprimer sans être bridées par la société: le progrès technique apporté par la culture et la société favorise paradoxalement un retour à la nature profonde de l'Homme. Cette nouvelle liberté acquise est une grande révolution et pousse à des excès. Eros va effectuer une métamorphose assez rapide: d'Eros (figure ambiguë mais, par là même, modérée du désir), il devient Pan, le dieu de l'instinct animal. En effet, Eros peut être violent mais garde son caractère humain, qui s'exprime tant physiquement (son apparence est

¹La plus vaste expérience européenne est celle de la commune libre de Christiana, près de Copenhague (Danemark), créée en septembre 1971, et existant toujours.

humaine) qu'intérieurement (son action est basée sur les sentiments). Pan, au contraire, est mi-homme, mi-bouc, et il incarne l'inexplicable, l'incontrôlable, la force sexuelle. Les années soixante et soixante-dix, pendant lesquelles Jodorowsky a construit une grande partie de son œuvre, sont davantage tournées vers cette dernière figure car le contexte entraîne une sexualisation de la société. L'érotisme devient « panisme », ou pour mieux dire « panique ». La définition du cercle « jodorowskien » de ce mot correspond également à cette société où la confusion et l'expérimentation désordonnée des nouvelles possibilités sont les maîtres-mots.

Le théâtre, le cinéma, et tous les arts en général, suivent l'évolution des mœurs et de la société, et la devançant même. C'est à cette époque que la production des films érotiques explose: *Le Dernier Tango à Paris*¹, *Les Valseuses*² (désacralisant le nu), *L'Empire des sens*³, *Gorge profonde*⁴ (un des premiers films hardcore)... C'est aussi l'époque du « cinéma de minuit ». En 1970, *El Topo* sort en salles aux Etats-Unis (au cinéma Elgin à New York) et fait naître la grande vague du « cinéma de minuit », qui repose sur des projections nocturnes de films jugés licencieux. Parmi ceux-ci se trouvaient *Freaks*⁵ (bien qu'étant sorti en 1932) et *The Rocky Horror Picture Show*⁶: films où toutes les normes sont remises en question. Quant au théâtre, il connaît une évolution similaire, notamment avec les pièces de Fernando Arrabal⁷, compagnon de route de Jodorowsky, et les mises en scène de Jérôme Savary⁸.

L'exacerbation de la sexualité est très visible dans *La Montagne sacrée*. Le personnage principal évolue dans un milieu où la violence est omniprésente et où tous les « bas-instincts » de l'Homme sont légalisés: le contexte guerrier autorise les meurtres, la torture sur les animaux, les viols. La situation devient alors banale. Ainsi, lorsqu'un soldat se jette sur une touriste pour la violer, celle-ci exprime son contentement devant cette aventure « typique » et son mari la filme avec enthousiasme. Il finit même par payer le personnage principal pour qu'il le filme en train de poser à côté de sa femme qui subit les assauts répétés du soldat. De même, dans la rue, les

¹*Le Dernier Tango à Paris*, de Bernardo Bertolucci, 1972.

²*Les Valseuses*, de Bernard Blier, 1974.

³*L'Empire des sens*, de Nagisa Oshima, 1976.

⁴*Gorge profonde (Deep Throat)*, de Gerard Damiano, 1972.

⁵*Freaks (La Monstrueuse Parade)*, de Tod Browning., 1932.

⁶*The Rocky Horror Picture Show*, de Jim Sharman, 1975.

⁷Voir *Le Grand Cérémonial*, 1965, et surtout *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, 1967.

⁸Voir notamment les mises en scène avec la troupe du Magic Circus.

prostituées sont nombreuses et de types différents, et la plus jeune a environ huit ans. L'exacerbation de la sexualité se retrouve sur les différentes planètes du système solaire citées au cours du film, mais elle atteint son paroxysme sur Jupiter: la vie intime, l'art et la technologie, sont basés sur le sexe. Klen, le personnage représentatif de cette planète, est un homme bourgeois d'une quarantaine d'années. Il a une maîtresse (apparemment une prostituée) à qui il fait l'amour dans la voiture qui l'amène à son usine d'art⁹. Cette usine produit en série des tableaux conçus grâce aux attributs érotiques du corps de la femme utilisés comme « pinceaux » ou « toiles ». Cela rappelle le « body art » des années soixante-dix, et notamment les œuvres de Klein, dont la paronomase avec le nom du personnage est évidente, et qui réalisa une série de « nus » féminins par l'application sur la toile du corps enduit de peinture: les « anthropométries ». L'art est donc basé sur le sexe, mais la technologie aussi, car l'usine de Klen a fabriqué une « love machine ». Il s'agit de s'appliquer à l'aide d'un bâton à provoquer un « orgasme électronique » à la machine, ce qui fait surgir d'elle un « bébé machine »¹.

Quant aux œuvres théâtrales, toutes revendiquent une sexualité agressive. Dans *Hipermercado* par exemple, A. se masturbe avec un tuyau d'aspirateur², et tous les personnages, dont celui de l'auteur, finissent par se déshabiller sur scène. Dans *El Mirón convertido*, la sexualité est sans cesse présente par les sensations auditives car il est répété trois fois quasiment à l'identique dans les didascalies qui servent d'« intermède »: « Jazz, bourdonnement de mouches, respirations érotiques, cris de torture; chiens furieux et musique de gitans roumains »³.

La sexualité est donc omniprésente, et va à l'encontre d'une société anciennement très normalisée. La violence s'exprime et défie les lois morales. L'érotisme devient alors un moyen de transgression et une aspiraton à la régression.

c. Transgression et régression.

Le cinéma et le théâtre de Jodorowsky ont pour but de briser les derniers tabous subsistant encore dans notre société. Il désire une « révolution culturelle », seule

⁹ *La Montagne sacrée*, minute' 48.

¹ *La Montagne sacrée*, minutes' 49 à 52.

² *Teatro sin fin*, p. 138.

³ *Ibid.*, p. 378, 382 et 392: « Jazz, zumbidos de moscas, respiraciones eróticas, gritos de torturados; perros furiosos y música de gitanos rumanos ».

capable de changer profondément les modes de vie et les données politiques, économiques, sociales... Il joue avec les interdits. Son œuvre fait effet d'« apocalypse »: une grande destruction pour ensuite permettre une reconstruction. De plus, outre la connotation biblique de ce terme qui donne au créateur un pouvoir démiurgique plus étendu, l'étymologie de ce mot nous permet de parler d'une « révélation »¹ qu'essaie d'apporter Jodorowsky à travers ses œuvres. Le côté ascétique de la religion chrétienne dominante est dénoncé, et donc la culture qui forme la base de nombreuses sociétés. Nietzsche a écrit au XIX^e siècle: « Dieu est mort »² mais l'imaginaire collectif évolue très lentement et les mœurs restent figées sur des principes moraux. La libération des années soixante et soixante-dix a permis de faire sortir de l'ombre et de la désapprobation générale certaines pratiques sexuelles, telles l'homosexualité ou encore les relations sexuelles hors mariage, mais d'autres interdits touchant la base de la famille et de la société demeurent. L'amour intergénérationnel est un de ces tabous. Il est souvent associé en pensée à l'un des interdits fondamentaux: l'inceste. Les schémas père-fille et mère-fils ont été étudiés par Freud³ qui ramène ceux-ci à une pulsion courante et inconsciente qu'il nomme « complexe d'Oedipe »: chaque enfant est attiré par le parent de sexe opposé. La concrétisation, réelle ou symbolique, de cette pulsion entraîne par contre la réprobation de la société. L'enfant est censé être un être pur et intouchable. L'enfant est le seul être humain sortant du domaine de l'érotisme: il est comme asexué et donc hors de toute sexualité et de notion de désir. Paradoxalement, l'adulte cherche souvent à se rapprocher de cet ancien état, l'enfance, par le biais de l'érotisme. La transgression, qui s'opère dans une relation à tendance incestueuse, est une des caractéristiques de l'érotisme. Elle s'accompagne d'un désir de régression. Dans *Le Balcon* de Jean Genet, l'infantilisme est une facette de l'érotisme puisqu'un vieil homme, pour son plaisir, désire être habillé en nourrisson et être bercé⁴. L'être adulte tend à retrouver la matrice, le monde préservé et « hors du monde » qui était celui de son enfance, voire de sa vie prénatale. L'inceste est « sacrilège » dans le sens où il touche à la figure féminine en tant qu'être fécond et donc gardien du Sacré, de la vie. Qu'il soit symbolique ou effectif, l'inceste appelle un désir de régression.

Dans *El Mirón convertido*, le Sacré, l'enfance et l'érotisme sont liés, comme le

¹ Jacqueline PICOCHÉ, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, éd. Le Robert, 2008.

² Friedrich NIETZSCHE, *Le Gai Savoir*, [1882], Paris, Flammarion, 1997.

³ Voir notamment Sigmund FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, [1905], Paris, Gallimard, 1989.

⁴ Voir Jean GENET, *Le Balcon*, [1956], Paris, Gallimard, 2002.

montre la danse réalisée par le vieux et qualifiée de danse « religio-infantilo-obscène »¹. De même, à la fin de la pièce, le vieil homme et la jeune fille ont symboliquement une relation sexuelle et cela passe par la mise en scène d'un meurtre, le vieil homme tuant la jeune fille avec un couteau: « La jeune fille grimpe sur la machine, étouffant d'excitation. Le vieil homme, avec des sabots de bouc aux pieds, la suit. Elle s'allonge en haut de la machine, s'offrant comme en sacrifice. Elle lève son bassin et arque son corps »². Le fait que le vieil homme ait des sabots de bouc rappelle la figure de Pan. Toutes les normes tombent face à la puissance du désir. Le vieil homme s'abaisse à un travestissement, et la jeune fille se donne entièrement: tous les deux oublient leur être propre et ne sont que des instruments du désir.

Dans *Santa Sangre*, le désir de Fénix de se rapprocher de sa mère, de se fondre en elle, est très fort. En effet, il abandonne sa propre individualité, il est totalement aliéné par ce qu'il croit être sa mère, à qui il « prête » ses bras. Pour cela, il se tient toujours derrière elle, position qui se veut ambiguë. De plus, il dort dans le même lit qu'elle³, et après avoir chanté un chant d'amour accompagnés au piano, ils s'embrassent⁴. Enfin, sur les ordres de sa mère, qui commande à ses bras, Fénix va tuer toutes les filles pour qui il éprouve du désir, jusqu'à ce qu'il réussisse à tuer sa mère⁵. La vérité lui apparaît alors: sa mère était morte depuis le début, des mains de son père, mais son inconscient ne l'a pas supporté et Fénix a inventé un mannequin à l'image de sa mère, qu'il prenait pour telle. L'approche est celle d'un complexe d'Oedipe très vivace, qui le pousse à recréer sa mère et à unir sa vie à la sienne, comme lors de la vie intra-utérine. L'érotisme joue donc bien un rôle régressif.

L'érotisme est un moyen de transgression des interdits, et ainsi de régression vers un désordre qui pourrait s'apparenter au Chaos primordial.

Le pouvoir d'Eros est un pouvoir incontrôlable, sur lequel la société a très peu de prise. Elle se transforme lentement tandis que l'érotisme passe outre tous les interdits.

¹ *Teatro sin fin*, p. 383: « el viejo realiza una pequeña danza religiosa-infantil-obscena ».

² *Ibid.*, p. 395: « La joven va trepando a la máquina, ahogada de excitación. El viejo, con cascos de macho cabrío en los pies, la sigue. Ella se tiende en lo alto de la máquina, ofreciéndose como un sacrificio. Levanta la pelvis arqueando el cuerpo ».

³ *Santa Sangre*, minute 74.

⁴ *Ibid.*, minutes 79 et 80.

⁵ *Ibid.*, minute 105.

De cela certainement survient le double postulat d'Eros: à la fois dans le monde par la transgression des lois non écrites et de la morale, et à la fois hors du monde par son côté régressif. Il montre sa force « monstrueuse » et se rattache à la figure de Pan en ce sens-là: il est exacerbation de la sexualité et affirmation de l'individu face aux dogmes. Mais il est aussi désir d'abaissement, et en cela il se rapproche de Thanatos.

C. EROS ET THANATOS.

a. Pulsion de vie.

Dans *Le Malaise dans la culture*¹, Sigmund Freud se sert de deux dieux de la mythologie grecque pour définir deux pulsions contraires et co-existantes: Eros, dieu du désir, et Thanatos, divinité personnifiant la Mort. Eros, selon Freud, caractérise la pulsion de vie, contrairement à Thanatos représentant la pulsion de mort. L'être humain oscille de l'une à l'autre. L'érotisme, par sa base étymologique, semble correspondre à la pulsion de vie présente chez l'Homme. En effet, cela traduit un dépassement tant physique qu'intellectuel. L'érotisme est l'attraction de deux principes théoriquement opposés: le masculin et le féminin. Il représente cette tension entre les deux. C'est l'énergie même qui permet au groupe humain de subsister. Dans la mythologie, Dionysos est associé à la pulsion sexuelle et à l'érotisme (Pan fait partie de son cortège, ainsi qu'Eros), mais il est aussi le symbole même de la vie, dans tous ses excès (beuveries, orgies...). Ce sont les activités à caractère non social qui sont alors privilégiées. La pulsion de vie s'exprime dans tout ce qui permet à l'Homme d'assurer sa survivance, c'est l'effort que fait un être pour persévérer dans son être. C'est un besoin inconscient d'individualisation, qui passe paradoxalement par l'intermédiaire d'un autre individu, dans le cas de l'érotisme. La pulsion de vie permet donc à l'Homme de « rester dans son être », mais aussi de le dépasser. C'est un acte, gratuit dans l'absolu, mais qui aboutit à une création, qu'elle soit physique (la naissance d'un nouvel être), ou intellectuelle (la naissance de nouvelles idées). Contrairement à la théorie de Platon, le « Monde des Idées » et le « Monde sensible » peuvent communiquer et même se mêler

¹ Sigmund FREUD, *Le Malaise dans la culture*, [1929], Paris, Puf, 2004.

grâce à l'érotisme, et non pas seulement grâce à la pensée rationnelle. La conception chrétienne de la supériorité de l'esprit sur le corps et de l'existence futile de ce dernier ne tient plus pour Jodorowsky qui affirme dans *La Tricherie sacrée*²: « La sexualité [...] est l'énergie même de la création ». L'érotisme est donc la base de différentes formes de fertilité.

Dans *El Topo*, le pouvoir créateur de l'érotisme est évoqué symboliquement. Dans le désert, el Topo a le pouvoir de faire sortir de l'eau d'une pierre¹ et de trouver des œufs dans le sable². Lorsque Mara essaie de faire de même, elle n'y arrive pas. El Topo et elle ont alors un rapport sexuel violent dans les dunes, et ce n'est qu'après qu'elle peut à son tour accomplir ces prodiges³. Elle a besoin de libérer sa créativité par la sexualité, de s'ouvrir à la vie en ce qu'elle a de plus animal pour pouvoir ensuite créer.

L'érotisme revêt donc un caractère sacré car il permet à l'Homme de passer au rang de créateur, et ainsi de se rapprocher de Dieu, la source de toute vie traditionnellement. Dans *Zaratustra*, le personnage principal énonce: « Ne crains pas le sexe. C'est ce qui fait passer Dieu d'humain à humain. Si tu te rappelles que le sexe aussi est Dieu, il t'apparaîtra sacré »⁴.

L'érotisme est une pulsion de vie et de création. Il est l'énergie animale qui s'exprime en l'Homme, et qui en même temps lui fait se dépasser par les voies de la création. Cela réfute toute vision intellectuelle du monde. Mais Eros, dans ses excès, peut se rapprocher de Thanatos. Pan, jouet malheureux de l'érotisme, passe son temps à vouloir assouvir ses pulsions sexuelles, sans y arriver. Mais la figure la plus emblématique de ces excès stériles est Priape qui, bien que sans cesse désirant, est totalement impuissant. L'érotisme a donc un côté plus obscur et obéit à un désir d'anéantissement.

b. Sadomasochisme.

² Alexandro JODOROWSKY, *La Tricherie sacrée* (entretiens avec Gilles Farcet), [1989], Paris, Dervy, 2004, p. 82.

¹ On peut noter la similitude entre Moïse et el Topo dans le désert, à la différence que le premier frappe une pierre avec son bâton (*La Bible de Jérusalem*, [traduction de 1956], Edition du Cerf, 1979, les *Nombres*, chap. 20, versets 8 à 12, et l'*Exode*, chap. 17, versets 5 et 6) tandis que le deuxième tire sur la pierre pour en faire sortir l'eau.

² *El Topo*, minutes' 33 et 34.

³ *El Topo*, minute' 36.

⁴ *Teatro sin fin*, p. 265: « No le temas el sexo. Es el quien transporta Dios de humano en humano. Si recuerdas que el sexo también es Dios, se te tornará sagrado ».

L'érotisme, dans son caractère le plus violent, se heurte à deux tendances contraires: le sadisme et le masochisme. La première consiste à désirer l'abaissement de l'autre en tant qu'individu, et donc à l'inverse la gratification de son individualité. Le mot « sadisme » a été formé à partir du nom propre « Sade », auteur français du XVIII^e siècle, dont les écrits décrivent le plus souvent des sévices psychologiques, physiques, et sexuels, commis sur des femmes¹. Sade appelle pour argument le simple penchant naturel: « La cruauté, bien loin d'être un vice, est le premier sentiment qu'imprime en nous la Nature »². Au contraire, le masochisme est le fait de désirer son propre abaissement et d'obtenir alors le dépassement de son individualité. Le « masochisme » est tiré du nom d'un écrivain autrichien du XIX^e siècle, Leopold von Sacher Masoch. Les récits de ce dernier comportent souvent des personnages féminins à tendance dominatrice ou sadique qui tiennent sous leur coupe des esclaves volontaires masculins³. Au XX^e siècle, le masochisme comme plaisir dans la souffrance a été narré par Pauline Réage dans un livre à scandale, *Histoire d'O*⁴, où une jeune femme, O., se trouve livrée à l'esclavage sexuel par son amant et finit par aimer son sort. En effet, dans une vision traditionnelle du couple, le principe masculin s'exprime comme sadique et le principe féminin comme masochiste. Sartre ainsi affirme que tout désir est sadomasochiste⁵. Le sadomasochisme, selon lui, semble être la structure nécessaire des rapports humains qui permet la réciprocité⁶. Le sujet-principe actif a besoin de l'objet-principe passif, et vice versa. Le sadomasochisme, dans son acception la plus courante, ne serait que le dévoilement de ces codes et de ces besoins latents. Si cette structure est inhérente à l'Homme, comme l'affirme Sartre, cela signifie qu'elle est « naturelle », qu'elle s'oppose à l'acquis, et donc qu'elle n'est pas un fait culturel. Le sadomasochisme, comme pratique érotique avouée, met en évidence les pulsions refoulées de l'Homme, mais joue aussi sur les codes sociaux, les fantasmes (ainsi que les phantasmes inconscients) et les interdits gravés au fond de l'Homme civilisé. C'est

¹ Voir par exemple Donatien Alphonse François SADE, *Justine ou les Malheurs de la vertu*, [1791], Paris, LGF, 1973.

² Donatien Alphonse François SADE, *La Philosophie dans le boudoir ou les Instituteurs immoraux*, [1795], Paris, Flammarion, 2007.

³ Voir le roman *La Vénus à la fourrure*, [1870], Paris, Presses Pocket, 1985, dans lequel se trouve un micro-roman: les *Confessions d'un suprasensuel*, où Séverin devient l'esclave volontaire d'une femme.

⁴ Voir Pauline REAGE, *Histoire d'O*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1954.

⁵ Voir Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le Néant*, [1943], Paris, Gallimard, 1976.

⁶ Voir Harry STRUYKER BOUDIER, « La Philosophie sartrienne du sado-masochisme », in *Bijdragen*, n°4, vol.44, 1983, pp. 398-414

un jeu où tout se mêle, où les règles de la société sont changées ou exacerbées, enfin c'est une pièce de théâtre minimaliste où tout paradoxalement se trouve grandi, comme sous l'effet d'une loupe. Sade écrit dans *La Nouvelle Justine*: « Tout est bon quand il est excessif »¹, néanmoins on peut se demander si les jugements de valeur sont encore applicables dans l'excès. L'excès abolit le Bien et le Mal, il est une valeur en lui-même, ce qui l'entraîne dans le domaine du Sacré. C'est le « Sacré de transgression » dont parle Roger Caillois². Ce qui semble monstrueux dans la vie courante devient sacré justement parce qu'il évoque un au-delà par rapport au quotidien. Toute transgression est répréhensible mais fait sortir en même temps son auteur du domaine commun et lui confère ainsi une certaine sacralité. L'érotisme quand il est exacerbé tend à faire sortir l'individu de sa condition et à l'entraîner vers les domaines du Sacré.

Dans les œuvres de Jodorowsky, l'excès est présent partout, surtout quand il s'agit d'érotisme. Il marque le profond rapport entre l'érotisme et la mort. Bataille écrit dans *L'Érotisme*: « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort »³. L'exacerbation de toutes les pulsions et de tous les désirs correspond à la fois à un désir d'exalter la vie et d'en approcher les limites, c'est-à-dire la mort.

Dans *El Topo*, la femme en noir exprime cette double facette en se montrant dominatrice face à Mara. Elle la fouette dans le désert jusqu'à ce que Mara ait le dos lacéré de coups et s'écroule. Elle lui enlève alors sa chemise ensanglantée et lui lèche ses blessures (Mara gémit alors de soulagement et de plaisir), avant de l'embrasser. Le sang, recueilli sur le dos de Mara, colore les lèvres de la femme en noir⁴. L'érotisme et la mort se trouvent ainsi expressivement mêlés.

Dans *El Mirón convertido*, le sadomasochisme apparaît clairement à travers un fantasme social: « L'infirmière délace son tablier blanc et l'enlève: elle porte de hautes bottes en cuir noir, un corset et toutes les parures avec lesquels apparaissent les femmes des photos pornos sadomasochistes. Entre ses jambes pend un phallus rouge en

¹ Donatien Alphonse François SADE, *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu*, [1799], 10/18, 1998.

² Roger CAILLOIS, *L'Homme et le Sacré*, [1939], Paris, Flammarion, 1988, chap. IV.

³ Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, Editions de Minuit, 1957.

⁴ *El Topo*, minutes' 55 et 56

plastique »¹. La dernière phrase évoque la confusion (des sexes ici) qui est propre à l'excès, et également le caractère sacré, en même temps que potentiellement dangereux, attribué au sexe masculin. Il en va de même lorsque le vieil homme met son « arme phallique »² avant de menotter et de faire prisonnière la jeune fille. La mort et la souffrance sont encore associées à l'érotisme car l'amour du vieil homme pour la jeune fille se traduit par des tortures physiques³.

Le sadomasochisme est une pratique assez présente dans les œuvres étudiées. Elle permet de toucher les limites de l'érotisme: c'est un jeu codifié, qui en même temps se moque des codes généralement admis. Tout n'est que tension et excès. Les limites de l'érotisme touchent à celles de la vie et de la mort. C'est un jeu dangereux qui n'a de sens que dans une philosophie du plaisir dans les œuvres de Jodorowsky.

c. Une philosophie du plaisir.

Quand il parle du jeu, Roger Caillois écrit, reprenant Huizinga: « Le sanctuaire, le culte, la liturgie remplissent une fonction analogue. Un espace clos est délimité, séparé du monde et de la vie. Dans cette enceinte, durant un temps donné, on exécute des gestes réglés, symboliques qui figurent ou actualisent des réalités mystérieuses au cours de cérémonies où, comme dans le jeu, concourent à la fois les vertus contraires de l'exubérance et de la réglementation, de l'extase et de la prudence, du délire enthousiaste et de la précision minutieuse. On est enfin transporté hors de l'existence ordinaire »⁴. L'érotisme tire vers le Sacré dans le sens où il est en partie inexplicable et touche aux limites de la vie. Ainsi, le paroxysme de l'érotisme est appelé « la petite mort ». Or la mort est le mystère éternel pour tout être humain. « La petite mort », elle, n'est pas loin d'Hypnos, le Sommeil, frère jumeau de Thanatos, la mort. C'est un état où la conscience, principal point de définition de l'humain, est absente. On peut donc dès lors parler de régression. Le rapprochement fait entre l'enfance et l'érotisme, qui peut paraître étrange au premier abord, trouve son argument dans le jeu. Witold

¹ *Teatro sin fin*, p. 381: « La enfermera se desata el delantal blanco y se lo quita: está vestida con altas botas de cuero negro, corsé y todos los adornos con que aparecen las mujeres de los fotos porno sadomasoquistas. Entre las piernas le cuelga un falo de plástico rojo ».

² *Teatro sin fin*, p. 391: « arma fálica ».

³ Voir *Teatro sin fin*, p. 393.

⁴ Roger CAILLOIS, *L'Homme et le Sacré*, [1939], Paris, Flammarion, 1988, p. 203.

Gombrovitch, dans son essai intitulé *La Pornographie*¹, insiste ainsi sur le lien entre l'immaturation et la sexualité. L'érotisme est improductif, anarchique, il n'est que simple recherche du plaisir. Par là-même il s'identifie au jeu, qui s'oppose lui-même au travail. Le travail est l'activité sociale et obligatoire de toute personne adulte. Or l'adulte, Homme social, sort de son statut dès lors qu'il exerce une activité dont la société ne peut tirer aucune rentabilité. La transgression ne se forme pas en premier lieu dans l'excès mais dans l'acte même. L'Homme, « animal social »², « régresse » aussi au stade d'animal en écoutant ses pulsions, mais il touche ainsi à l'essence de son être. Rien ne reste alors que « les sens-essence ». L'excès naît par une volonté de rechercher intentionnellement le plaisir et de le placer comme but ultime. L'hédonisme lié à l'érotisme et le jeu peuvent être mis en rapport car ils sont en dehors de toute logique sociale, mais l'hédonisme peut aussi se rapprocher du Sacré. Roger Caillois note que ce qui différencie le jeu du Sacré est le degré de sérieux et l'impact que cela a sur la vie courante. En effet, l'érotisme peut être un élément mineur comparé à la vie sociale. Mais il prend une grande importance dans les œuvres de Jodorowsky. Il devient une recherche, une quête, une exploration de toutes les possibilités de l'Homme. Il se place alors entre le jeu et le Sacré.

Dans *La Montagne Sacrée*, le couple formé par Berg et sa femme sur la planète Uranus réalise une synthèse de plusieurs plaisirs érotiques possibles³. Sa femme a un physique monstrueux, elle est grosse et a des cheveux bleus. Elle le réveille en le flagellant, ce qui procure du plaisir à Berg. Ils ont un rapport mère-fils, dans le sens où elle le domine et lui donne des ordres, tout en se montrant d'autres fois affectueuse. Leur monde est coloré et tout semble fait pour les plaisirs, jusqu'aux gardiens bodybuildés vêtus de slips. Cette caricature du plaisir atteint son paroxysme dans le fait que leur « bébé », qu'ils sortent du berceau, est un serpent. Le couple mythique, Adam et Eve, est reformé, mais cette fois la « faute » est pleinement acceptée, et le monstrueux n'est que le Sacré ramené à la dimension de l'Homme.

Dans *Escuela de ventrilocuos*, c'est le jeu qui domine, puisqu'il est donné à Céleste de pouvoir « jouer » avec son identité. Il peut en choisir une à sa convenance, selon la marionnette qu'il animera. Nona lui propose alors de laisser libre cours à ses pulsions

¹ Voir Witold GOMBROVITCH, *La Pornographie*, [1960], Paris, Gallimard, 1995.

² ARISTOTE, *Les Politiques*, [écrit au IV^e siècle av. J.C.], Paris, Garnier Flammarion, 1993.

³ *La Montagne Sacrée*, minutes' 57 à 63.

érotiques: « Faites comme tout le monde, jeune homme. J'ai une magnifique panthère sans dents et sans griffes si vous choisissez un zoophile, ou une femme de quatre-vingt dix ans avec une langue longue de trente centimètres si vous choisissez un gérontophile, ou un bébé qui tète avec un anus élastique si vous choisissez un pédophile... »¹. Mais celui-ci ne joue pas le « jeu », et ne choisit que des personnages sans potentiel érotique (un héros, un saint, et un génie), ce qui les voue à disparaître dans ce monde érotisé.

Les œuvres de Jodorowsky sont traversées par une philosophie du plaisir. Toutes les possibilités érotiques sont exploitées, tant par simple jeu que par une réelle volonté d'explorer l'être humain, ses désirs et ses pulsions.

L'érotisme est une notion difficile à définir. C'est une force cachée en l'Homme qui s'exprime par des pulsions sexuelles. Ce n'est pas seulement la sexualité en elle-même mais c'est un champ plus vaste, qui la comprend. L'érotisme a souvent été vu comme dangereux pour la société dans une certaine mesure, et a toujours été limité par des lois constitutionnelles ou morales. La femme est la figure privilégiée dans laquelle s'incarne l'érotisme. Jodorowsky dresse des portraits de femmes ayant un fort pouvoir érotique, et qui se définissent même parfois par leur sexualité. Néanmoins ce sont des personnages complexes, changeants, à la fois monstrueux et sacrés car ils sortent du domaine commun. Jodorowsky s'amuse à briser les derniers tabous de nos sociétés. Il est à la fois dans son temps, et en avant. Il exprime, avec la prépondérance marquée de l'érotisme, les pulsions présentes au sein de l'Homme et qui en font partie, malgré les interdits intégrés par l'Homme civilisé. L'érotisme est transgression fondamentale de toutes règles (sociale, religieuse, etc.) et régression vers un stade antérieur à l'Homme social, que cela soit par le retour à l'enfance ou la libération des pulsions animales. Il est cependant inévitable, et par là-même définit également l'Homme. Il est tension vers la vie et attirance sous-jacente pour la mort. Ainsi, l'érotisme se plaît dans la confusion et les excès (notions importantes pour les paniques). Le sadisme et le masochisme sont des

¹ *Teatro sin fin*, p. 102:

« NONA: Haga como los todos, señorito. Tengo una hermosa pantera sin dientes y sin garras si elige un zoófilo, o una señora de noventa años con lengua de treinta centímetros de largo si elige un gerontófilo, o un bebé chupador con ano elástico si elige un pedófilo... »

extrêmes que Jodorowsky met en évidence pour confronter les lecteurs et les spectateurs à leur « moi » intérieur. Il joue avec ses personnages, leur attribue une philosophie du plaisir, dans le but de déranger et de faire évoluer la réflexion de chaque Homme. Le but est de permettre à chacun de se définir et de réfléchir sur l'être humain en général. En brisant les codes et les acquis, il se place dans une position de recherche spirituelle véritable.

3) Synchrétisme.

A. UN SYNCRETISME CULTUREL OU LA QUETE DE L'HOMME MONDIAL.

a. Des lieux symboliques.

Jodorowsky utilise des symboles communs pour rendre lisibles ses œuvres par une population universelle. Il vise à marquer le spectateur et à l'entraîner vers une réflexion spirituelle. Selon Jung, il existe des « archétypes », qui sont des images à forte valeur symbolique partagées par tous. Ce dernier établit là-dessus la théorie de « l'inconscient collectif »¹. C'est cette théorie que Jodorowsky semble prendre à son compte en multipliant les lieux chargés de signification, perdant ainsi peu à peu leur réalité matérielle. Ces lieux expriment à la fois l'horizontalité, le lien avec la terre, et la verticalité, relation avec le monde spirituel.

Le lieu même de l'horizontalité est le désert. Lieu où ne pousse aucune haute végétation, il est par définition linéaire. Or il est intéressant de voir que le point vertical naturel le plus élevé est l'homme. L'homme se retrouve avec lui-même, fait l'expérience du désert dans ce qu'il a de plus physique mais est amené aussi par ces étendues et ces solitudes à se recentrer sur lui et sur sa démarche intérieure. Le désert est un espace sacré pour les chrétiens : c'est le lieu où Jésus part pour méditer, lutte avec le diable et enfin revient pour commencer sa mission. Pour les musulmans, c'est le lieu où Mahomet est appelé par Dieu et communique avec lui. Dans tous les cas, le désert est le lieu de la révélation. Pour *el Topo*, il rencontre là les quatre Maîtres du désert, qui lui permettront d'avancer vers la sagesse et la compréhension de son être intérieur. La dimension sacrée de ce lieu est montrée dans *El Topo* par un paradoxe : le désert, lieu de la linéarité est pourtant vu comme une spirale. *El Topo* avant de s'engager dans sa quête des Maîtres du désert dessine une spirale sur le sable devant Mara et dit : « Le désert est circulaire. Pour trouver les quatre Maîtres, nous devons voyager en spirale »². Le désert est donc perçu comme étant un labyrinthe, le labyrinthe étant un archétype que l'on retrouve dans de nombreuses civilisations (maya, égyptienne ou encore perse) et dès la préhistoire³. Le labyrinthe symbolise la démarche de l'homme vers un centre spirituel. En cela, il a été repris par la tradition chrétienne, et

¹ Voir par exemple Carl Gustav JUNG, *Métamorphose de l'âme et des symboles*, Genève, Librairie de l'Université, 1953.

² *El Topo*, minute' 37.

³ Voir Jacques ATTALI, *Chemins de sagesse – traité du labyrinthe*, Paris, Fayard, 1996.

l'on en trouve dans certaines églises ou cathédrales, comme celle de Chartres, où le pèlerin avance jusqu'au centre où doit se situer la Jérusalem céleste. Ce labyrinthe ouvert qu'est le désert dans *El Topo* contraste avec le tunnel d'*El Túnel que se come por la cola*. Ce labyrinthe représente l'enfermement, toute démarche pour en sortir est vouée à l'échec puisque le Muchacho meurt en voulant s'élever vers la voûte et la Muchacha meurt en s'enfonçant dans les profondeurs du sol¹. A la grande différence de celui du désert, ce labyrinthe ne forme pas une spirale, et n'a donc pas de centre, il n'y a aucun espoir d'élévation, mais au contraire les personnes errent et tournent éternellement en rond, comme l'indique le titre : « le tunnel qui se mange par la queue ».

A l'inverse du désert, ou plus encore du tunnel, se situe la montagne. La montagne est dès l'origine un lieu sacré à cause de sa verticalité et de son rapprochement avec le ciel. Le Mont Olympe est le siège des dieux de l'Antiquité. Pour la tradition judéo-chrétienne la montagne est le lieu de l'alliance et de la manifestation de la Parole de Dieu : c'est sur le mont Sinaï que Dieu donne à Moïse les Dix commandements. La montagne chez Jodorowsky est au centre d'une de ses œuvres : *La Montagne sacrée*. Dans ce film, le but poursuivi par les personnages principaux est de se dépasser pour gravir la montagne et remplacer les sages qui y règnent, et ainsi gagner l'immortalité. L'alchimiste avant ce voyage évoque les différentes traditions où l'on parle d'une montagne sacrée : montagne de l'Inde, celle des taoïstes, celle de l'Himalaya, celle des philosophes, la montagne rosicrucienne, la montagne cabalistique, celle de saint Jean-de-la-Croix². C'est donc bien un lieu symbolique, archétypal. D'ailleurs on retrouve cette même symbolique pour les pyramides, montagnes créées par l'homme pour se rapprocher du divin. Dans *La Montagne sacrée*, on peut apercevoir une pyramide aztèque : avant de gravir la vraie Montagne, les dix personnages montent au sommet de cette construction³ et accèdent ainsi pour la première fois à une dimension sacrée.

Ces lieux symboliques font tous appel à un imaginaire collectif et ont un lien avec le sacré. Ils participent à l'élaboration du caractère mythologique des œuvres de Jodorowsky.

¹ *Teatro sin fin*, p. 374 et 375.

² *La Montagne sacrée*, minute' 73.

³ *Ibid.*, minute' 87.

b. Création de mythes.

La création de mythes est un des rôles fondamentaux de la littérature. Ils peuvent être à la base d'une civilisation, comme l'*Illiade* et l'*Odyssée* d'Homère le sont pour la civilisation occidentale, ou à la base d'un type de caractère, comme par exemple Dom Juan. Ces mythes sont constamment repris et réécrits. Ainsi, *La Montagne sacrée* de Jodorowsky trouve son inspiration dans la mythologie religieuse mais aussi dans *Le Mont Analogue*, roman inachevé de René Daumal paru en 1952. Sous-titré « *Roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques* », ce roman raconte l'histoire de huit amis partant paradoxalement à la recherche d'une montagne inaccessible au commun des mortels et correspondant à toutes les montagnes évoquées par les traditions et religions anciennes. Le titre du dernier chapitre aurait dû être « Et vous, que cherchez-vous ? », ce qui trace encore un parallèle avec l'œuvre de Jodorowsky puisque le lecteur-spectateur est pris à parti et l'œuvre est un appel à une réflexion profonde sur lui-même de la part de celui qui la reçoit. La quête n'est pas seulement celle des personnages mais celle du lecteur-spectateur.

La quête s'inscrit d'ailleurs très souvent dans les œuvres de Jodorowsky et donne à l'histoire un caractère mythologique. En effet, dans la mythologie de nombreuses quêtes ont lieu : quête de la toison d'or pour Jason, ou encore quête du Graal dans la tradition postbiblique. La quête que poursuit el Topo dans le film de Jodorowsky prend cette même dimension mythologique grâce notamment au commentaire allégorique du film dans le prologue et aux différents « chapitres » qui scandent l'œuvre. Dans le prologue, il est dit : « La taupe est un animal qui creuse des tunnels sous terre à la recherche du soleil. Parfois son chemin la conduit à la surface ; quand elle voit le soleil, elle devient aveugle »¹. Cette idée reprend le mythe de la caverne de Platon, marquant les degrés de la connaissance et l'aboutissement du philosophe comme homme idéal, et marque donc la création d'un nouveau mythe ou plutôt la réappropriation d'un mythe. El Topo, en français « la Taupe », aura la même évolution que cet animal car il essaie de parvenir à la sagesse mais lorsqu'il aura fini de creuser le tunnel qui enfermait les monstres, il verra que son action à l'origine bienveillante a des conséquences dramatiques et conduit à un massacre des monstres. Cette tragédie est annoncée par des « chapitres » reprenant des parties de la Bible : « genèse », « prophètes », « psaumes », et « apocalypse ».

¹ *El Topo*, minute' 2.

La dramatisation, la mise en scène, est donc très importante dans l'élaboration du mythe. Il s'agit de déréaliser le lieu, les personnages et de leur faire porter un poids symbolique. On peut en cela noter le jeu des couleurs dans *El Topo*. Celles-ci cessent d'être simplement réalistes mais sont vives et franches : « le rouge devient alors la couleur de la vie, de l'incorporation de l'esprit par la matière [...]. Dans l'optique de l'utilisation des codes du western la couleur rouge devient non seulement la couleur de la vie, mais de la violence perçue de façon non réaliste, à des fins mythiques »¹. La couleur donne également une signification particulière aux personnages, elle montre leur évolution intérieure. Ainsi *el Topo* porte en premier lieu des habits noirs puis après sa « purification » dans la grotte des monstres, porte des habits bruns. L'évolution est inversée pour son fils, qui porte tout d'abord la bure brune des moines, et revêt à la fin du film l'habit noir de son père.

La recherche de Jodorowsky est de donner à ses œuvres un caractère mythique, en s'appuyant sur la reprise d'autres mythes, la narration d'une quête exceptionnelle, et le travail sur l'irréalité des figures. Pour parfaire le caractère symbolique de ses œuvres, il n'hésite à faire cohabiter des principes contraires.

c. Union des contraires.

Selon l'idée panique, on peut mélanger les contraires, c'est le concept de « confusion » qui règne. Nous pouvons approuver Aranzueque-Arrieta lorsqu'il énonce, en reprenant le manifeste panique d'Arrabal : « « L'homme panique n'a pas de style, il les a tous », parce qu'il avale et broie au plus profond de ses entrailles sa mémoire culturelle avant de la digérer en nous la vomissant et nous la déféquant allègrement au cours d'un rite panique où se mêlent « le constructif » et le « destructif ». Selon Alejandro Jodorowsky le Panique devient l'expression même de l'altérité sous toutes ses formes, puisqu'il est l'union complémentaire des contraires »². Jodorowsky brasse différentes cultures et se les approprie, de même qu'*el Topo* rencontre les quatre Maîtres du désert et entend leur enseignement, puis change de vie en se nourrissant de leurs différentes spiritualités. Les habitants des autres planètes dans *La Montagne sacrée* amènent chacun leur spécificité mais sont amenés à se fondre peu à peu en un

¹ Michel LAROUICHE, *Alexandre Jodorowsky cinéaste panique*, Paris, Albatros, 1985, p. 88.

² Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique: Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 59.

seul être multiculturel : ainsi ils se font raser les cheveux, assistent à une cérémonie de mort symbolique et achèvent leur transformation en un Tout en montant en haut d'une pyramide aztèque. Ils vont également recevoir un enseignement d'un paysan andin, leur montrant l'énergie qui circule dans la nature et en chacun d'eux. Un des personnages marquera une répulsion face à ce paysan étranger à l'odeur provocante, mais l'alchimiste le frappe et le personnage se faisant remettre les os en place par le paysan comprendra l'utilité de chacun, quelle que soit sa différence¹. L'union des contraires est indispensable pour avancer.

En effet, le « paraître » différent n'est qu'une façade derrière laquelle se cache l'« être » semblable. En cela Jodorowsky se rattache à une conception baroque de l'art car il met en avant le paraître, seulement il le met au profit d'une réflexion sur l'être : « Dans son étude sur le baroque cinématographique, Pierre Pitiot² précise que le baroque s'attache à privilégier le « paraître » et qu'il retrouve l'« être » dans ce « paraître »³. Les monstres font partie de cet esprit baroque. Comme nous l'avons vu⁴, un corps monstrueux est un appel à la réflexion sur l'ensemble des hommes, et sur leur intériorité. De plus, l'union spirituelle et charnelle devient totale lorsqu'el Topo fait l'amour avec la naine et que cette union donne naissance à la fin du film à un enfant. L'amour dépasse le paraître et permet d'accéder à l'être. Les surréalistes considéraient d'ailleurs que « l'amour fou » était une manière d'accéder à la surréalité, à dépasser sa propre réalité.

El Topo est d'ailleurs est d'ailleurs un personnage qui évolue et qui se charge ainsi des contraires qu'il croise. En lui se joint la spiritualité, la violence, le monstrueux, la sainteté : « Cette pluralité symbolique de la figure du Topo s'inscrit dans la logique panique de « complémentarité plurielle ». Il devient un personnage universel, car son interprétation fait appel à toute la complexité intellectuelle, sensorielle, philosophique, religieuse, animale et spirituelle qui est en chacun de nous »⁵.

L'universalité des figures proposées se forme par union des contraires. Jodorowsky joint plusieurs traditions dans une œuvre, et donne ainsi à celle-ci plusieurs

¹ *La Montagne sacrée*, minute' 80.

² Pierre PITIOT, *Les Voyageurs de l'immobile. Méditerranée, baroque et cinéma*, Montpellier, éd. Climats, 1994.

³ Michel LAROCHE, *Alexandre Jodorowsky cinéaste panique*, Paris, Albatros, 1985, p. 44.

⁴ Voir I/ 3) Une intériorité monstrueuse.

⁵ Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique: Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 161.

significations. La typologie du mythe lui permet d'exposer une démarche spirituelle car, comme le dit Georges Gusdorf dans *Mythe et métaphysique*, « La mythologie est première métaphysique »¹. Le syncrétisme culturel entraîne donc un syncrétisme religieux.

B. UN SYNCRETISME RELIGIEUX.

a. Christianisme, judaïsme et dérives occidentales.

Comme nous l'avons vu précédemment², le christianisme est largement présent dans les œuvres de Jodorowsky. Les références bibliques sont repérables, quoique parfois détournées de leur sens premier. On remarque ainsi que le type de sacré présent dans le christianisme se retrouve intégré dans la société moderne et on assiste à un déplacement de ce sacré. Dans *Hipermercado*, l'hymne à la Vierge Marie devient l'hymne à l'oursonne sainte en peluche et à la société de consommation : « Que Dieu te garde, oursonne sainte, tu es pleine de grâce, les gérants de l'Hyper sont avec toi. Donne-nous ce que réclame notre âme, un foyer propre de toute poussière, plein d'objets brillants. Sainte protectrice : montre-nous le chemin pour aller à l'Hypermarché qui est ton temple »³. La religion chrétienne devient idolâtrie et pur travestissement des valeurs matérielles qui seules président dans la nouvelle société décrite. Les marchands du temple ne se trouvent plus sur le parvis du temple mais ont investi celui-ci, et ne sont plus chassés mais se sont fait maîtres de la religion. Le sacré n'est plus immanent mais est représentable et s'incarne même dans certaines personnes, comme dans les temps bibliques. Ainsi dans *El Topo* le deuxième maître vénère sa mère comme une nouvelle Vierge car il dit : « Je me suis rendu entièrement à elle. Je lui ai donné tout ce que j'ai. Elle est en moi. Son amour infini me remplit. Tout ce que je dis ou fais est sanctifié par elle. Je déteste tout ce qui est encore à moi, parce que cela m'éloigne de sa divine présence »⁴. On remarque que le rapport est inversé par rapport à Jésus et Marie car la mère est mise au-dessus du fils, elle incarne la divinité et son fils n'est qu'un disciple,

¹ Georges GUSDORF, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1953.

² Voir II/ 1) Cruauté et christianisme.

³ *Teatro sin fin*, p. 134 et 135 : « Dios te salve, osa santa, llena eres de gracia, los gerentes del Hiper están contigo. Otorganos lo que pide nuestra alma, un hogar limpio de todo polvo, lleno de objetos relumbrantes. Santa protectora : revélanos el camino para llegar al Hipermercado que es tu templo ».

⁴ *El Topo*, minute' 53.

encore en apprentissage. La doctrine chrétienne subit donc l'influence de la société matérialiste.

Mais Jodorowsky s'intéresse également aux tendances contraires qui résultent de cette société basée sur le matérialisme. Il sème des références à des courants ésotériques mineurs. Au début de *La Montagne sacrée*, un enfant arrache de la main gauche du héros une rose blanche qui y pousse alors que celui-ci est attaché par terre, les bras en croix¹. Or la rose blanche et la croix sont des symboles rosicruciens. La Rose-Croix est un ordre hermétiste chrétien légendaire qui serait apparu au XVII^e siècle en Allemagne. La croix représenterait le corps physique et la rose blanche l'âme en voie d'évolution. Ce symbole au moment-là du film préfigure l'évolution spirituelle du héros. Celui-ci passera d'ailleurs par différents enseignements. Ainsi le maître qu'il rencontre dans la tour porte un chapeau cabalistique, pointu, à larges bords, symbolisant l'élévation spirituelle et l'éternité de l'âme. On retrouve ce même rapport non conventionnel avec les religions dans l'explication de l'omniprésence du sang dans *El Topo*² car selon Jodorowsky ce sang fait référence aux esséniens, ancienne communauté juive, qui considéraient le sang comme venant de la mère universelle et représentant alors toujours la force vitale.

Mêlant doctrines et sectes judéo-chrétiennes, Jodorowsky fait également le lien avec des philosophies orientales. Zarathoustra, sujet d'une de ses pièces de théâtre, est le grand prophète et fondateur du zoroastrisme, l'ancienne religion perse. Nietzsche l'a fait connaître à l'Occident dans son livre *Ainsi parlait Zarathoustra*, qu'il considère comme un « cinquième évangile ». Zarathoustra est en effet le premier à enseigner une morale du Bien et du Mal, et c'est en cela qu'il se rapproche de la figure de Jésus. Cela est exprimé de manière très claire dans la pièce de théâtre de Jodorowsky puisque Zarathoustra est jugé et crucifié comme Jésus. Dans *Santa Sangre* se mêlent des symboles chrétiens et hindous. Un éléphant dans un cercueil est jeté de la falaise dans une déchetterie où vivent des mendiants affamés qui le déchiquettent et le mangent³. L'éléphant représente ici à la fois le Christ dont le corps est mangé lors de l'eucharistie et Ganesh, divinité hindoue de la sagesse représentée avec une tête d'éléphant. Dans *El*

¹ *La Montagne sacrée*, minute' 4.

² Voir Jean-Paul COILLARD, *De la Cage au grand écran, entretien avec Alejandro Jodorowsky*, Paris, K-Inite, 2009.

³ *Santa Sangre*, minute' 25.

Topo de même on peut voir les quatre Maîtres du désert comme les quatre évangélistes de la tradition chrétienne, ou bien comme les quatre védas, ou écritures saintes communes au védisme, brahmanisme et hindouisme. Après le passage par ces enseignements, el Topo se transformera intérieurement et physiquement. Sa conversion intérieure rappelle celle de Saul, persécuteur de chrétiens, ayant la révélation de l'existence de Dieu sur le chemin de Damas et devenant saint Paul. Mais sa conversion s'affiche extérieurement par une allure de moine bouddhiste : crâne rasé, soutane de moine mendiant, sourire d'Illuminé.

Jodorowsky s'intéresse aux symboles de sa « société maternelle » mais comme nous le voyons se penche également vers l'Orient et ses différentes philosophies.

b. Bouddhisme, zen, et autres philosophies orientales.

Alexandro Jodorowsky subit l'influence de ses origines juives, de la culture américaine chrétienne dans laquelle il vit et de mystiques orientales auxquelles il s'intéresse. Le yoga par exemple est présent dans *La Montagne sacrée*, quand le héros monte dans la tour, passe à travers les couleurs de l'arc-en-ciel (qui sont également celle des chakras principaux), combat l'alchimiste et que celui-ci l'immobilise en touchant ses chakras, centres d'énergie¹. Mais Jodorowsky est particulièrement attiré par le zen. Il rencontre ainsi dans les années soixante-dix au Mexique le roshi zen japonais Ejo Takata et devient son disciple². Le zen est représenté dans *El Topo* par le premier maître que le héros trouve en position de méditation dans sa tour. El Topo reprendra d'ailleurs cette position pour méditer avant la fécondation de Mara³. Le couple et la dualité en général sont d'ailleurs très importants dans l'œuvre de Jodorowsky : un couple se crée à la fin de *La Montagne sacrée*, certains personnages parlent avec une voix appartenant à l'autre sexe, et l'alchimiste habillé en blanc est le pendant de la femme noire nue, rappelant ainsi le tao chinois où le yin, principe féminin, et le yang, principe masculin, sont complémentaires. Les différences de voix font également penser au principe d'« impermanence », une des « grandes vérités » qu'enseigne le bouddhisme. Le Moi

¹ *La Montagne sacrée*, minute' 28.

² Expérience racontée dans *Mu, le maître et les magiciennes*, Paris, Albin Michel, 2005.

³ *El Topo*, minute' 35.

doit être dépassé, il n'est qu'une illusion qui empêche d'atteindre l'Illumination. Ainsi, dans *El Topo*, le premier maître a une voix de femme, signe d'androgynie et de dépassement des sexes, quant au deuxième maître il ne forme qu'un avec sa mère, qui a une voix masculine.

Le son est dans toute l'œuvre cinématographique de Jodorowsky un élément fondamental du syncrétisme religieux qui s'opère et de l'atmosphère ésotérique qui en découle. Jodorowsky réalise seul la musique de ses films et Michel Larouche affirme que « la musique est bien utilisée comme langage dans l'œuvre de Jodorowsky, selon une orientation ésotérique [...] : les chants orientaux et les sons de gong marquent ce choix. L'évolution se fait à travers des étapes initiatiques que la musique religieuse sous-tend »¹. Quand *el Topo* arrive chez le premier maître, des sons orientaux se font entendre², qui s'apparentent à la récitation de mantras, sons répétés de nombreuses fois selon un certain rythme et supports de méditation pour les bouddhistes et hindouistes. Le gong retentit également régulièrement. Enfin, l'orgue, instrument de la liturgie chrétienne, se mêle à ses sons orientaux, et on retrouve son timbre lors de la fécondation de Mara dans *El Topo*, ou encore lors de l'ascension de la montagne dans *La Montagne sacrée*. D'ailleurs dans ce film se font aussi entendre des récitations de mantras, par exemple lorsque le héros s'avance lentement vers l'alchimiste dans la tour, et le gong ponctue la présentation des personnages des différentes planètes.

Une autre marque de la présence des philosophies orientales dans ces œuvres est la présence de mandalas. Michel Larouche les définit ainsi : « On désigne par le terme de mandala, les cercles rituels utilisés comme instruments de contemplation dans le lamaïsme, de même que dans le yoga tantrique. Ces dessins font partie des symboles religieux les plus anciens de l'humanité. Ils représentent le centre psychique de la personnalité. Dans *El Topo* et *La Montagne sacrée*, nous notons la présence de nombreux mandalas, dont l'idéographisme complexe se ramène aux quatre signes générateurs suivants : le cercle, la croix, le carré et le triangle »³. Dans *La Montagne sacrée*, dans la tour de l'alchimiste, deux mandalas sont représentés sur le plancher, dont l'un contient en son centre le symbole sanskrit Om⁴. L'Om symbolise les quatre états de l'homme que sont la veille, le rêve, le sommeil profond, et l'Éveil. La présence

¹ Michel LAROUCHE, *Alexandre Jodorowsky cinéaste panique*, Paris, Albatros, 1985, p. 98.

² *El Topo*, minute' 38.

³ Michel LAROUCHE, *op. cit.*, p. 132.

⁴ *La Montagne sacrée*, minute' 37.

du symbole et des mandalas participent à l'initiation du héros qui est amené à se centrer sur lui-même et à s'interroger.

La démarche spirituelle de Jodorowsky revient à s'intéresser aux religions et philosophiques pour les dépasser et aboutir à une attitude mystique.

c. Mysticisme.

La figure de Pan autour de laquelle se regroupe les Paniques invite déjà à un certain « pan-théisme », ou recherche d'un dieu immanent. Mais les trois créateurs du mouvement n'ont pas suivi la même voie. Si Frédéric Aranzueque-Arrieta affirme qu'« il y a dans le Panique une recherche essentielle et existentielle qui nous mène à une spiritualité et à un mysticisme purement panique »¹, seul Jodorowsky s'est construit et a construit dans ses œuvres un « mysticisme syncrétique »², tandis que Topor est resté athée et qu'Arrabal s'est converti au catholicisme. L'idée de confusion à la base du Panique aboutit pour Jodorowsky à un syncrétisme, à une mise en forme donc de cette confusion pour en faire une construction mystique. Ce syncrétisme ne s'apparente pas à ce qui a pu exister aux temps de la décadence romaine où des dieux d'autres cultures étaient ajoutés à ceux déjà vénérés. Le syncrétisme jodorowskien est déjà plus proche de celui aztèque, où d'autres dieux étaient assimilés et ne faisaient que s'ajouter à la tradition polythéiste, mais ils étaient aussi mêlés à des traditions animistes et chamanistes. Le spectre spirituel est plus large. Comme dans tout mysticisme, l'important est la relation de l'homme avec le sentiment du divin. Le divin se situe partout et tout peut concourir à faire avancer l'homme sur la voie de la spiritualité.

Jodorowsky affirme avoir le même but que les religions à dogmes, mais il montre un chemin différent pour l'atteindre : « Mon sujet n'est autre que la sainteté, mais pas celle des églises. Toute personne qui s'ouvre vraiment à une autre personne est en état de sainteté »³. Il parle de même de la sexualité, souvent stigmatisée par les religions, et qu'il place au centre d'une relation mystique : « Sans sexualité, point d'art ni de mysticisme, aucune réalisation d'aucune sorte ! [...] L'amour sexuel est nécessaire, il a sa place au sein de l'économie du salut », et il affirme que « le sexe est le temple de

¹ Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique: Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 27, note 2.

² *Ibid.*, p. 36.

³ *La Tricherie sacrée* (entretiens avec Gilles Farcet), [1989], Paris, Dervy, 2004, p. 80.

Dieu »¹. La relation se forme donc par des voies propres à chacun. Ainsi parmi les deux types de yoga tantrique, il existe le vāmācāra, ou tantra de la voie de la main gauche, selon lequel l'illumination peut être atteinte par les pratiques sexuelles, ce qui est rejeté dans le dakṣiṇācāra, tantra de la main droite. Mais les deux voies mènent à la même réussite spirituelle, il suffit de trouver sa voie.

Les écrits de Jodorowsky peuvent se rapprocher de l'esprit de ceux de Carlos Castaneda, un anthropologue né au Pérou. Il est l'auteur d'œuvres ésotériques dans lesquelles il raconte sa prétendue initiation par un indien yaqui. Il mêle plusieurs sources spirituelles et « dans ses livres, on retrouve le zen, les Upanishads², les tarots, le travail sur les rêves... »³, tout comme dans les œuvres de Jodorowsky. Il donne également une grande importance au concept de « guerrier spirituel »⁴. Ce guerrier ne dirige pas sa force vers les autres mais s'en sert pour se combattre lui-même, ce que fera finalement el Topo, après être passé par une phase de violence extérieure.

Jodorowsky mêle donc influences occidentales et orientales. Il ne se tient pas aux doctrines religieuses mais intègre les philosophies religieuses et les pratiques occultes. Les symboles, qu'ils soient chrétiens, bouddhistes, ou zen, ont toujours la même puissance d'évocation. C'est pourquoi il s'agit d'avoir une vue globale de ces symboles pour proposer une interprétation la plus personnelle et complète du monde. Le syncrétisme religieux répond à une recherche totale de soi.

C. UNE DEMARCHE SPIRITUELLE TOTALE.

a. Démarche initiatique et renaissances.

¹ *Ibidem*.

² Parties du Véda, texte indien à la base de l'hindouisme.

³ *La Tricherie sacrée* (entretiens avec Gilles Farcet), [1989], Paris, Dervy, 2004, p. 51.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

Toutes religions et mystiques produisent des symboles pour permettre à l'homme d'avancer vers la connaissance de soi. Dans les œuvres de Jodorowsky, « à travers diverses mystiques (Gurdjieff, Suzuki, le zen, le judaïsme, le Zohar, la cabbale...), le héros évolue »¹. Comme nous l'avons vu précédemment, une réflexion intérieure conduit le héros à s'intéresser à des pratiques zen, bouddhistes, shin (promu par le japonais Daisetsu Teitaro Suzuki en Occident au XX^e siècle) et à d'autres mêlant psychanalyse et ésotérisme. Georges Gurdjieff par exemple appelle à l'auto-observation et à la prise de conscience de ses réactions automatiques programmées par son éducation, de ses acquis, pour effectuer ensuite ce qu'il nomme un « rappel de soi », qui lui permet d'effectuer des choix totalement libres. Le progrès psychique du héros de *La Montagne sacrée* est ainsi montré par la traversée de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel dans la tour de l'alchimiste : il passe du rouge représentant l'animalité, l'état de conscience inférieur, à l'ultra-violet de l'achèvement spirituel. Mais cette évolution se termine par un combat, elle n'est pas sans difficulté, de même que dans *Fando et Lis*², où les deux protagonistes rencontrent des êtres cauchemardesques qui les retiennent et les empêchent toujours d'arriver à Tar, la « ville promise » dans leur imaginaire, qui marquerait leur achèvement spirituel et la fin de leur errance. Le personnage se doit de passer par des initiations qui sont autant de prises de conscience. Dans *La Montagne sacrée*, le groupe constitué rencontre un sorcier à l'apparence d'un paysan andin et écoute l'homme parler du savoir des fleurs. Il leur transmet le deuxième principe de l'hermétisme, partie occulte de l'alchimie, selon lequel les plantes possèdent une âme végétative et l'homme une âme sensitive en relation avec la Nature.

Mais cette évolution des personnages doit passer par une mort symbolique et une renaissance. Ainsi le groupe formé dans *La Montagne sacrée* participe à une cérémonie de mort où tous abandonnent définitivement leur ancienne personnalité³. Ils avaient déjà entrepris de le faire en brûlant leur effigie⁴. La recherche d'identité des personnages commence alors. Dans *Santa Sangre*, c'est à la fin, par l'immolation des marionnettes de la sainte mutilée et de sa mère que Fénix reprend totalement possession de lui-même et renaît à la vie réelle. Cela s'apparente à un éveil ou une renaissance. On retrouve cette

¹ Michel LAROCHE, *Alexandre Jodorowsky cinéaste panique*, Paris, Albatros, 1985, p. 30.

² *Fando y Lis* (*Fando et Lis*, d'après une pièce d'Arrabal), Mexique, Prod. Panic, 1968.

³ *La Montagne sacrée*, minute' 86.

⁴ *Ibid.*, minute' 77.

idée dans *La Montagne sacrée*, où le héros se réveille une première fois sur une croix, à la suite d'une lapidation, et une deuxième fois parmi de nombreux crucifix où il reconnaît sa propre image. En se libérant de cette image, comme il le fait lorsqu'il fait s'envoler son effigie, il devient libre d'entamer une vraie démarche spirituelle en montant dans la tour.

La renaissance est aussi exprimée souvent par la présence des abeilles, symboles de survie post-mortuaire et de passage d'un état à un autre car elles transforment le pollen en miel. Ainsi, « el Topo de retour au premier maître, écrasera les cellules d'un gâteau de miel contre son visage : les abeilles qui font ce miel sur la tombe du premier maître, et qu'on reverra à la fin sur celle d'el Topo, symbolisent la renaissance, l'entrée dans un pays où « coule le lait et le miel ». Ces abeilles réapparaîtront enfin au début de *La Montagne sacrée*, recouvrant le visage du héros »¹.

Dans *El Topo*, le héros participe également à une véritable cérémonie de naissance. Après avoir eu cinq balles dans le corps, il est soigné par les monstres et lorsqu'il se réveille, il est amené devant une vieille sorcière. Avec elle, il suce un scarabée, symbole de renaissance spirituelle chez les égyptiens. Puis la vieille femme revêtue d'un vêtement où se trouve dessiné l'Arbre de Vie, et assistée d'une femme habillée en cardinal, semble accoucher d'el Topo qui crie par terre². Une voix récite une mélodie dans une langue inconnue, et est accompagnée de musique électronique et religieuse d'orgue. Enfin, el Topo se fait couper les cheveux, faisant ainsi table rase du passé et devenant un autre être. La cérémonie étant symbolique, cette naissance ressemble à un procédé d'autocréation. El Topo se régénère. A la fin de ce film, l'humanité entière sera régénérée avec la mort des monstres, des habitants de la ville et d'el Topo et la naissance de son fils, représentant la nouvelle génération.

La plus grande transformation est néanmoins intérieure. Celle-ci est souvent amenée par des symboles empruntés au tarot ou à l'alchimie.

b. Tarot et alchimie.

Le tarot est un jeu de cartes apparu au XV^e siècle en Lombardie. Au XVIII^e siècle il est utilisé également à des buts divinatoires, c'est le début de la taromancie.

¹ Michel LAROCHE, *Alexandre Jodorowsky cinéaste panique*, Paris, Albatros, 1985, p. 75.

² *El Topo*, minute' 78.

Jodorowsky est un des grands spécialistes du tarot de Marseille, le plus vieux tarot français. Il a participé à une réédition de ces cartes, a écrit quatre livres et a réalisé un cédérom sur le sujet. Dans ses œuvres littéraires et cinématographiques le tarot est souvent là pour guider les personnages dans leur quête ou aider l'appréhension de l'œuvre par le lecteur-spectateur. Dans les deux cas il sert de guide. Dans *El Mirón convertido*, lorsque l'invocation au diable se fait entendre et que la chaise se met à bouger, le dossier s'ouvre laissant apparaître la représentation de deux bébés pendus par un pied « comme le Pendu du Tarot »¹. Cela n'est pas anodin et participe à l'action en cours car le Pendu trouve une de ces origines dans la lame XV représentant le Diable, et qu'il peut évoquer le désir de se libérer d'un joug², comme semble le faire la chaise, sortant de son immobilité. Mais le tarot est encore plus présent et plus signifiant dans *La Montagne sacrée*. La carte du Fou (aussi appelé Mat) est attaché sur le nain et se retrouve sur des cailloux, or cette carte signifie « passivité, impulsivité, abandon aux instincts aveugles, aux appétits et aux passions »³. Le héros conformément à ce qu'annonce cette carte se laissera conduire par ses pulsions personnalisées par le nain. Une fois dans la tour, l'alchimiste dit au héros : « Le tarot va t'apprendre à créer une âme »⁴ et il lui donne des objets qui sont ceux des arcanes mineures du tarot : le bâton représentant la volonté, la coupe représentant le savoir, l'épée représentant l'audace, le denier évoquant la discrétion⁵.

Mais ce qui est d'abord mis en valeur par le maître de la tour est l'alchimie, matière qui donne son nom au personnage. Derrière des textes hermétiques constitués de symboles cachant leur sens au profane, les alchimistes s'intéressent à la transmutation de l'âme, c'est-à-dire à l'éveil spirituel. Derrière l'idée de transmuter des métaux vils en or en découvrant la « pierre philosophale », il s'agit d'opérer une transformation complète de soi pour atteindre une perfection spirituelle. En alchimie, « l'obtention de la métaphorique pierre philosophale, devenait analogue au Christ, sans doute sous l'influence du dogme de la transsubstantiation »⁶. Dans *La Montagne sacrée*, l'alchimiste opère une véritable transmutation : il récupère les excréments du héros et y

¹ *Teatro sin fin*, p. 383 : « como el Ahorcado del Tarot ».

² Voir Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, [1969], Paris, éd. Robert Laffont, 1982.

³ Oswald WIRTH, *Le Tarot des imagiers du Moyen Age*, préface R. Caillois, Paris, éd. Claude Tchou, 1966, p. 257.

⁴ *Ibid.*, minute' 34.

⁵ *La Montagne sacrée*, minute' 36.

⁶ Michel LAROUCHE, *Alexandre Jodorowsky cinéaste panique*, Paris, Albatros, 1985, p. 131.

ajoute la sueur de celui-ci qu'il a recueilli en le distillant dans un grand alambic. Ce mélange se transforme en une grosse pierre en or¹. Jung rappelle qu'« il existe entre excrément et or une relation intime. L'extrêmement futile se joint à l'extrêmement précieux. Les alchimistes cherchaient entre autres dans les excréments (« in stercore invenitur ») leur prima materia d'où sortait la figure mystique du *filiius philosophorum* »². Cette opération se fait donc dans un environnement sacralisé : l'anus, lieu de création et de transformation, est d'abord nettoyé avec respect, et lorsque le héros se trouve dans l'alambic un pélican est présent à côté, symbole du Christ et de renaissance en général car une croyance populaire voulait qu'il nourrisse ses petits avec ses entrailles. La signification de cette opération est énoncée par l'alchimiste : « Vous êtes excréments, vous pouvez vous changer en or »³.

Tout concourt à amener l'homme à une transformation et à une découverte de « l'or » qu'il a l'intérieur de lui, ce que Jodorowsky appelle le « Dieu intérieur »⁴.

c. Le « Dieu intérieur ».

A travers les différentes spiritualités, le but est de trouver une sagesse personnelle. Les différentes religions et philosophies doivent permettre d'ouvrir en soi les portes d'une sagesse enfermée. De même que la maïeutique socratique permettait de faire ressortir des connaissances enfouies, la réflexion spirituelle met à jour le principe de vie, la partie divine de chaque homme. Dans *El Topo*, les quatre maîtres du désert représentent des pensées différentes. Le premier maître, à cause notamment de la musique orientale qui l'accompagne, est le représentant du bouddhisme. Le deuxième maître porte un manteau de laine comme celui des ascètes soufis, l'arabe « souf » signifiant « laine ». Le troisième maître quant à lui en invitant el Topo à jouer de la flûte avec lui et interprétant sa façon de jouer rappelle la morale chinoise de Confucius qui disait tout savoir d'un musicien après avoir entendu pendant trois jours sa musique. Enfin, le quatrième maître n'a que sa seule spiritualité individuelle.

Pour trouver son « Dieu intérieur » il s'agit tout d'abord d'abolir son propre ego, et c'est ce que fait ce dernier maître puisqu'il prouve à el Topo le peu de cas qu'il fait

¹ *La Montagne sacrée*, minute' 32.

² Carl Gustav JUNG, *Métamorphose de l'âme et des symboles*, Genève, Librairie de l'Université, 1953, p. 321.

³ *La Montagne sacrée*, minute' 33.

⁴ Voir *Le Dieu intérieur*, Gordes, Le Relié, 2003.

de sa vie en se tuant¹. La découverte du « Dieu intérieur » peut donc se faire par la voie de la méditation mais également temporairement dans la fête dionysiaque entraînant un abandon de soi : « dans l'extase dionysiaque, toute différence entre le dieu et l'homme tend à s'abolir »². Cela rappelle les deux côtés du yoga tantrique vus auparavant³ où l'achèvement spirituel se trouve tout autant par le renoncement ou la jouissance. Mais l'Eglise a de tout temps lutté contre l'idée d'un « Christ intérieur » qui a pu être mis en avant par le quiétisme ou la gnose. Pour les quiétistes, l'adoration passive doit permettre d'être en contact avec la divinité et l'union à Dieu avant la mort est pour eux le but de la vie chrétienne. La gnose va plus loin, puisqu'en suivant ce concept philosophico-religieux, le Salut de l'âme passerait par une connaissance directe de la divinité, liée à une connaissance de soi. Jodorowsky suit donc ce concept en assurant que « la vérité n'est pas dans un livre, mais dans l'esprit de celui qui, s'appuyant sur le symbole, découvre dans les profondeurs de son être ce mystère essentiel qui est son vrai maître »⁴. Mais il ajoute aussi l'idée d'origine hindouiste de l'homoousie : l'être humain serait à la fois dieu et homme, contiendrait les deux natures. Ce « Dieu intérieur » pourrait s'assimiler à ce que Jung appelle en terme psychanalytique le « Soi »⁵. Le « Soi » est à l'origine du « Moi » et n'advient à la conscience que par un travail d'individuation. La connaissance de « soi » mène à la connaissance du « Dieu ». El Topo entendant le colonel lui demander : « qui es-tu pour me faire justice ? », répond « je suis Dieu »⁶. Inconsciemment, car il ne s'est pas encore rencontré lui-même, il énonce la divinité qui est caché en lui.

Les personnages de Jodorowsky, et les lecteurs-spectateurs de ses œuvres, sont amenés à « passer à travers des forêts de symboles » pour se trouver eux-mêmes. Ils doivent dépasser l'homme pour découvrir le Dieu qui est en eux.

Jodorowsky dans ses œuvres opère un syncrétisme total, tant culturel que philosophico-religieux. Il utilise des archétypes, images et symboles communs à tous,

¹ *El Topo*, minute' 66.

² René GIRARD, *La Violence et le Sacré*, [1972], Paris, Hachette Littératures, 2008, p. 193.

³ Voir B. c. *Mysticisme*.

⁴ *Cabaret Mystique: histoires spirituelles*, Paris, Albin Michel, 2008.

⁵ Voir Carl Gustav JUNG, *Métamorphose de l'âme et des symboles*, Genève, Librairie de l'Université, 1953.

⁶ *El Topo*, minute' 28.

pour créer ses propres mythes qui ont pour fonction d'amener la réflexion et la prise de conscience de Soi et du monde. Ce lien entre microcosme et macrocosme qu'il instaure n'est pas sans rappeler la phrase gravée sur le fronton du temple de Delphes et reprise par Socrate : « connais-toi toi-même et tu connaîtras l'univers et les dieux ». L'homme, tant spirituel que corporel, est remis au centre de la réflexion sur le monde. Pour amener à cette connaissance de soi, Jodorowsky montre l'union de philosophies ou de religions apparemment opposées, mais dont les différents symboles concourent à la compréhension et à l'achèvement de l'être. Ce mélange opéré apparaît parfois comme provocateur. Dans un entretien, Jodorowsky livre une de ses anciennes idées quand il était metteur en scène au Chili: « J'avais aussi imaginé de mettre en scène un minotaure-Christ, avec pour chœur de clowns Socrate et Platon...»¹. Mais cette provocation s'accompagne d'une véritable réflexion sur les symboles et leur portée sur le psychisme humain. Selon Jodorowsky le sacré se retrouve au sein de l'homme, dans son corps, que celui-ci soit normal ou « monstrueux ». Par une « monstration » originale du monstrueux et du sacré, Jodorowsky nous offre des œuvres « différentes ».

III / Des œuvres "différentes".

¹ *La Tricherie sacrée* (entretiens avec Gilles Farcet), [1989], Paris, Dervy, 2004, p. 27.

1) Le théâtre du monde.

A. « EPHEMERES ».

a. La sacralisation du réel éphémère.

En 1965, Jodorowsky écrit un article intitulé « Vers l'éphémère panique ou Sortir le théâtre du théâtre ». Dans cet article¹, il appelle à un retour aux sources du théâtre c'est-à-dire à son caractère éphémère, puisque chaque représentation est unique. Comme il le répète, « LE THEATRE EST EPHEMERE ; jamais une représentation ne peut être semblable à la précédente »². Le 24 mai 1965 il donne ainsi à Paris dans le cadre du deuxième festival de la Libre Expression une représentation intitulée *Melodrama sacramental*. Cette « pièce » est sa plus grande « éphémère panique » : elle dure six heures, réunit sur scène toutes sortes d'objets organiques (par exemple une tête de porc et des tortues), et ne peut être présentée qu'une fois puisque certains objets sont détruits sur scène et tout ce qui peut être emmené est emmené à la fin par les spectateurs. Jodorowsky dira : « Ma personnalité théâtrale a été littéralement immolée en un sacrifice rituel démesuré »³. L'excès tend justement à rendre le réel éphémère sacré. C'est dans les actions excessives que se dévoile le sacré. Dans le film *Santa Sangre*, l'instant sacré est celui où Fénix tue, puisqu'il perpétue le geste qui a sanctifié la petite fille adorée dans le temple. De plus, lorsqu'il enterre les corps, ceux-ci lui apparaissent vêtus de blanc, comme dans des voiles de mariées. L'acte éphémère et excessif a rendu encore plus présent ces femmes mortes qui le hantent.

La transgression éphémère est un acte ancré dans le réel qui pourtant nous pousse hors du réel puisque toutes les limites peuvent être dépassées. Un espace-temps délimité permet au sacré de s'exprimer car « le sacré appartient comme une propriété stable ou éphémère à certaines choses (objets théâtraux, le corps compris), à certains êtres (les praticiens), à certains espaces (le lieu de la représentation, un « Ailleurs » théâtral), à certains temps (le temps de la représentation) »⁴. Mais l'espace-temps sacré englobe également le spectateur. Pour Jodorowsky, la différence entre réalité et représentation

¹ Voir Fernando ARRABAL, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006.

² *Ibid.*, p. 91.

³ *La Tricherie sacrée* (entretiens avec Gilles Farcet), [1989], Paris, Dervy, 2004, p. 60.

⁴ Roger CAILLOIS, *L'Homme et le Sacré*, [1939], Paris, Flammarion, 1988.

est moindre puisque la représentation intègre « toutes sortes de matériaux et d'actes antérieurement appelés non-théâtraux »¹. L'expérience des éphémères se retrouve dans *El Túnel que se come por la cola* et dans *El Mirón convertido*. La première pièce est définie comme un « autosacramental panique » et la deuxième comme une « tragédie panique ». Elles ont en commun entre elles et avec les éphémères d'avoir très peu de paroles et d'utiliser le bruit et la musique comme véritables langages. Au début d'*El Túnel que se come por la cola*, un couple danse sur une musique de Chopin mais leur danse est arrêtée par une explosion et un bruit de bombardements se fait entendre. Ensuite, toute la représentation sera ponctuée d'un « bruit d'avions et de batteries anti-aériennes »², et elle se termine par un brusque silence. Dans *El Mirón convertido*, une sirène d'attaque aérienne résonne également durant un instant puis est remplacée successivement par le son d'un clavecin, d'un orchestre et des rythmes africains³. Tout cela conduit à la déréalisation de l'espace théâtral pourtant amplifié de choses de la vie réelle. Mais cet espace devient un microcosme dans lequel tout se retrouve mêlé, c'est la concentration de choses banales qui tend à en faire des symboles, à leur donner du sens. Tout signifie : tout devient expression et langage. Le « hic et nunc » de la représentation théâtrale associé à un mélange d'objets et de sons différents permet de créer une impression de sacré. La confusion qui en ressort apporte la richesse d'interprétation tant il est vrai que « plus l'œuvre de l'artiste sera régie par le hasard, la confusion, l'inattendu, plus elle sera riche, stimulante et fascinante »⁴.

Mais cette confusion sacrée est en fait une « euphorie ritualisée »⁵.

b. Liberté et contraintes.

Au cours d'entretiens, Arrabal énonce : « L'éphémère est une sorte d'auto-sacramental entièrement répété. Le hasard intervient quand se produit une circonstance magique. Cette situation magique est elle-même le fruit de difficultés survenues dans la marche de la cérémonie »⁶. Il existe donc une trame rituelle. De même que dans les

¹ Fernando ARRABAL, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006, p. 84.

² *Teatro sin fin*, p. 361, 362, 364, 366, 368, 372, 373, 375 : « Ruido de aviones y baterías antiaéreas ».

³ *Ibid.*, p. 393 à 395.

⁴ Fernando ARRABAL, *op. cit.*, p. 56.

⁵ Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique: Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 103.

⁶ Alain SCHIFRES, *Entretiens avec Arrabal*, Paris, Pierre Belfond, 1969, p. 84.

cérémonies primitives, ou chamanistes, la danse est un rituel pouvant mener une ou plusieurs personnes indéfinies à la transe, le théâtre doit se construire autour d'une trame cérémoniale laissant ensuite l'imaginaire de chaque spectateur se développer. Arrabal insiste ainsi pour dire que « les éphémères paniques ne sont pas des happenings ; ce sont des spectacles dont l'action s'improvise à partir d'une structure dramaturgique »¹. L'ordre culturel d'Apollon et le désordre naturel de Dionysos se fondent donc dans un « chaos ordonné », le théâtre devenant « le temple de l'ordre-désordre »². Comme Antonin Artaud l'écrit dans son article sur le théâtre balinais, « le metteur en scène [...] devient une sorte d'ordonnateur magique, un maître de cérémonies sacrées »³. On note ainsi une éphémère panique à la fin d'une des pièces de théâtre d'Arrabal, *Et ils passèrent des menottes aux fleurs*. Des spectateurs sont amenés à monter sur scène et à devenir eux-mêmes des personnages de la pièce, c'est-à-dire des prisonniers et des bourreaux. Le hasard réside là en l'improvisation de chacun. Les spectateurs doivent laisser ressortir une part enfantine qui consiste dans le jeu et la prise de rôle, ou une part « monstrueuse » puisqu'au sein de l'éphémère tout semble permis, toutes les pulsions (exhibitionnisme, sadisme, etc.) peuvent ressortir.

Dans *Hipermercado* de Jodorowsky réel et fiction, liberté et contraintes, sont encore davantage mêlés. L'auteur après le premier acte se présente aux spectateurs et avoue ne pas savoir la suite, l'œuvre semble en train de se faire. Il dit : « Je me présente devant vous car je me retrouve sec, incapable de continuer »⁴. Pour décider de la suite, s'engagent alors plusieurs essais d'histoires avec les personnages, puis une discussion avec eux. Enfin ce sont les personnages qui lui énoncent le but de son histoire : « montrer la magie de l'instant éphémère »⁵, et lui commandent la fin. Le chaos semble donc être réel mais tout a été écrit, même l'état de confusion apparente.

Le but du théâtre étant d'avoir un impact psychologique sur le spectateur, celui-ci doit surprendre tout en ménageant ses effets. Le théâtre est le lieu par excellence de l'illusion puisqu'il existe une frontière entre le monde réel et la représentation. Mais celle-ci extrayant les spectateurs de l'habitude du réel peut permettre une introspection et une réflexion plus poussée qu'à l'extérieur. Frédéric Aranzueque-Arrieta faisant un

¹ Fernando ARRABAL, *Teatro Pánico*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 31.

² Fernando ARRABAL, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006, p. 91.

³ Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 91.

⁴ *Teatro sin fin*, p. 137 : « Me presento ante ustedes porque me encuentro estancado, incapaz de continuar ».

⁵ *Ibid.*, p. 149 : « mostrar la magia del instante efímero ».

parallèle entre Alexandro Jodorowsky et Antonin Artaud affirme avec une note d'humour que « la seule différence que l'on peut mentionner, c'est qu'Artaud luttait pour l'émancipation du théâtre par la violence, tandis que Jodorowsky se bat pour une émancipation violente de l'homme à travers le théâtre »¹. Artaud veut en effet faire « sortir le théâtre du théâtre » et il prête également des intentions cathartiques au théâtre, mais il ne va pas jusqu'à parler de ce que Jodorowsky appelle « le théâtre de la guérison »².

Artaud prévoit la sacralisation du théâtre et la persistance du sacré par le théâtre quand il écrit : « dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits »³. Mais Jodorowsky va plus loin en attribuant un but « thérapeutique » à l'art.

B. THEATRE ET PSYCHODRAME.

a. Théâtre comme science de la vie.

Le théâtre étant éphémère, son vrai but est l'impression qui est fait sur le spectateur. Tout art d'ailleurs peut dès sa réalisation s'interroger sur la réception et sur la réaction recherchée. Pour cela, tout art a un lien avec la vie réelle de celui qui le regarde, l'impact exercé sur lui est plus ou moins recherché. Dans le manifeste du *Panique*, Jodorowsky affirme en parlant du théâtre que « les seules traces qu'il pourra laisser resteront gravées dans l'être humain en se manifestant par un changement psychologique. Si le but des autres arts est de créer des œuvres, celui du Théâtre sera de changer l'homme directement : le Théâtre n'est pas un Art mais une Science de la Vie »⁴. Cette assertion paraît provocatrice mais s'entend si l'on considère l'Art comme une manifestation purement esthétique. Le théâtre comme science de la vie s'explique car la « matière » et le sujet du théâtre sont l'homme. Arrabal appelle ce théâtre le

¹ Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique: Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 96.

² Voir *Le Théâtre de la guérison. Une thérapie panique: la psychomagie (entretiens avec Gilles Farcet)*, [1995], Paris, Albin Michel, 2001.

³ Antonin ARTAUD, *op. cit.*, p. 153.

⁴ Fernando ARRABAL, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006, p. 82.

« théâtre de la réalité »¹ : il mêle des conceptions métaphysiques et des réalités concrètes, il mêle « le ciel et la merde »², les deux extrêmes qui se retrouvent en l'homme. De même que l'alchimiste dans *La Montagne sacrée*, dit au héros « Vous êtes excréments, vous pouvez vous changer en or », le théâtre permet cette opération.

L'idée du théâtre comme science de la vie appelle donc une exploration de ce qu'est l'homme. Le théâtre est lieu de représentation et d'analyse. Le théâtre au Moyen Age se dégage encore incomplètement de la fête, de la pause dans la vraie vie, et qui en fait encore partie. Etre sur scène est l'occasion de boire ou de banqueter, comme dans *Le jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle écrit à la fin du XIII^e siècle, où les habitants d'Arras jouent leur propre rôle.

Dans les années 1930-1932, Jacob Levy Moreno, un psychiatre et psychologue américain d'origine roumaine, invente le psychodrame, « méthode d'investigation des processus psychiques utilisant la mise en œuvre d'une dramatisation au moyen de scénarios improvisés mis en scène et joués par un groupe de participants »³. C'est la méthode qu'utilise Jodorowsky lors de ses séances de « Cabaret mystique » dans les années 1980, où il traite de sujets philosophiques, tout en maniant l'humour et en faisant participer les spectateurs qui réalisent de petites saynètes. Alors, « le jeu devient [...] un mode de vie (purement panique) qui permet de prendre de la distance et « vivre » devient alors synonyme de « jouer » »⁴. L'acteur-spectateur se défait de sa représentation sociale, indispensable dans le monde extérieur, comme l'expose Sartre dans *L'Être et le Néant*, où il prend l'exemple d'un garçon de café engoncé dans son « rôle ». Ainsi dans *Hipermercado* de Jodorowsky, les personnages discutent avec l'auteur :

« B. Vous nous donnez la possibilité de réciter nos propres paroles et non les vôtres ? Maintenant nous ne sommes plus des personnages mais des personnes...

C. ... des personnes comme vous et comme ces curieux qui nous regardent avec des yeux de crapaud géant ?

Auteur. C'est cela, mesdames... Nous sommes dans un théâtre. [...] Nous sommes hors du monde. Cet édifice miraculeux est un navire où nous pouvons être ce que nous

¹ *Ibid.*, début du deuxième manifeste, p. 193.

² Voir Fernando ARRABAL, *Le Ciel et la Merde*, Paris, éd. Christian Bourgois, 1972.

³ *Dictionnaire International de la Psychanalyse*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.

⁴ Fernando ARRABAL, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006, p. 32.

sommes et non ce que les autres veulent que nous soyons »¹.

Le théâtre est un endroit préservé, un laboratoire où la science de la vie peut s'exercer. L'homme est mis à nu. Cela est montré dans *Hipermercado* par un dénudement effectif des acteurs². L'art vise une meilleure compréhension de l'homme et s'assimile à une thérapie de l'âme.

b. Changer les hommes et soigner les âmes ?

Dès l'origine du *Panique*, Jodorowsky soutient que « la tâche du théâtre est de faire en sorte que l'homme cesse de jouer un *personnage* devant d'autres personnages, qu'il finisse par l'éliminer pour s'approcher peu à peu de la *personne* »³. Paradoxalement le théâtre permettrait de se séparer de son personnage social, il marque la fin du jeu social joué inconsciemment. Le but n'est pas de s'en séparer définitivement car cela est utile pour vivre en société mais d'en prendre conscience pour pouvoir s'en libérer temporairement. Jodorowsky, de metteur en scène devient « conseiller théâtral, donnant aux gens des directives pour prendre leur place en tant que personnage dans la comédie de l'existence »⁴.

Reprenant l'idée du psychodrame de Moreno, il invente la psychomagie où les actes prescrits aux personnes doivent marquer leur inconscient. Il s'agit de soigner les âmes en intégrant à l'inconscient des images fortes porteuses d'un message. Jodorowsky adopte ce procédé dans ses œuvres. Empruntées de violence, elles en font une dénonciation directe. On retrouve par exemple l'image des animaux crucifiés au début de *La Montagne sacrée*⁵ et à la fin d'*El Mirón convertido*⁶. Dans le premier cas il s'agit de condamner toutes les dictatures qui tuent des innocents, représentés par les

¹ *Teatro sin fin*, p. 142 :

« B.¿Nos da la oportunidad de recitar nustras propias palabras y no la suyas ? ¿Ya no somos personajes sino personas...

C. ...personas como usted y como esos curiosos que nos miran con ojos de sapo gigante ?

Autor. Así es, seoras... Estamos en un teatro. [...] Estamos fuera del mundo. Este edificio milagroso es un navio donde podemos ser lo que somos y no lo que otros quieren que seamos »

² *Ibid.*, p. 143 à 151.

³ Fernando ARRABAL, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006, p. 90.

⁴ *Le Théâtre de la guérison. Une thérapie panique: la psychomagie (entretiens avec Gilles Farcet)*, [1995], Paris, Albin Michel, 2001, p. 82.

⁵ *La Montagne sacrée*, minute 6.

⁶ *Teatro sin fin*, p. 391.

lapins crucifiés. Dans le deuxième cas, il est plus précisément fait référence au nazisme avec le contexte d'un camp de concentration. De même, dans *La Montagne sacrée*, on assiste à une représentation théâtrale de la conquête espagnole mais jouée par des crapauds et des caméléons¹. Jodorowsky commente : « ce que je cherche, ce sont des images que je n'oublie jamais [...]. Si tu regardes *La Montagne sacrée*, tu vois la guerre des crapauds et des caméléons. C'est inoubliable, c'est la conquête du Mexique par les conquistadors »². Jodorowsky reprend une page sanglante de l'Histoire et en redonne toute l'horreur grâce à cette vision surprenante. Plusieurs fois ainsi le déplacement des actions de l'homme sur l'animal permet de prendre conscience de la cruauté exercée.

Peut-on dire que ces visions ont une portée cathartique ? Aristote parle de la catharsis pour l'influence de la musique sur les auditeurs dans *La Politique* et de l'influence de la tragédie sur les spectateurs dans la *Poétique*. La catharsis alors est la purgation des passions par le biais d'une représentation théâtrale. Cela implique un processus d'identification des personnes présentes avec les personnages sur scène ou sur écran si l'on parle du cinéma. Le théâtre a longtemps eu pour but cette identification. Par exemple dans les Mystères du Moyen Age, souffrir et s'émouvoir c'est imiter le Christ et la Vierge, s'unir à eux dans la fusion affective et donc se rapprocher de Dieu. Les observateurs se confondent avec les personnages et s'oublient pendant le temps que dure l'œuvre. Toute transformation se fait inconsciemment et la catharsis comme « méthode thérapeutique » agit pour purger les passions, sans effort pour le spectateur. Or Jodorowsky proclame : « On ne va pas au théâtre pour se fuir mais pour reprendre contact avec le mystère que nous sommes. Le théâtre ne m'intéressait pas en tant que distraction mais en tant qu'outil de connaissance de soi »³. La thérapie engagée par l'art doit être en partie consciente. C'est une prise de conscience de l'homme.

Dans *Escuela de ventrilocuos*, les personnages sont des doubles des spectateurs car ils agitent devant eux des marionnettes qui finissent par devenir plus vivantes qu'eux-mêmes. Amenés tout d'abord à laisser s'exprimer leur vraie personnalité en créant une marionnette correspondant à leurs rêves ou à leurs pulsions cachées, les personnages se retrouvent emprisonnés dans une représentation. Les marionnettes « valides »

¹ *La Montagne sacrée*, minute' 8.

² Jean-Paul COILLARD, *De la Cage au grand écran, entretien avec Alejandro Jodorowsky*, Paris, K-Inite, 2009, p. 72.

³ *Le Théâtre de la guérison. Une thérapie panique: la psychomagie (entretiens avec Gilles Farcet)*, [1995], Paris, Albin Michel, 2001, p.51 et 52.

représentent pour la plupart des pervers ou des tyrans. Céleste qui refuse d'entrer dans ces schémas psychologiques et qui choisit un saint, un génie et un héros, est condamné à être dévoré par le principe régulateur de cette société déviante, le « Saint Directeur ». Le procédé d'identification initial est moins important que celui d'individualisation devant le suivre. L'art doit permettre de retrouver l'individu. Selon Jodorowsky « le monde est malade. Nous devons faire des films thérapeutiques »¹. L'art est donc un moyen de lutter contre la dissolution de l'individu dans la société.

Néanmoins, même s'il dit être passé « de l'art à l'art thérapeutique, à l'art utile »², ses œuvres sont d'abord des œuvres d'art, où l'esthétique se montre et s'expose sous toutes ses formes.

C. ART ET MONSTRATION.

a. Spectacle total.

L'idée des hommes jouant un rôle social prend naissance dans la notion baroque de « theatrum mundi » apparue chez des auteurs espagnols de la fin du XVI^e siècle. Les hommes dans ces œuvres sont montrés comme des marionnettes tirées par le Créateur. Pedro Calderón de la Barca présente dans *Le Grand Théâtre du monde* Dieu comme un auteur de théâtre qui crée des personnages, leur donne un rôle à jouer, mais reste muet sur l'interprétation : à chaque acteur de jouer au mieux. La représentation rejoint donc la vie, c'est une mise en scène de la vie.

A l'origine du nom désignant le lieu de la représentation, il y a le grec « theatron » signifiant « l'enceinte destinée au spectateur » et le latin « theatrum » signifiant « le lieu où l'on peut voir ». De ces deux origines découlent l'importance de la vision du spectateur sur la pièce jouée. C'est lui qui est mis en avant plus que l'acteur sur scène, la réception semble plus importante que les conditions de la représentation. Cela ne dématérialise pas le théâtre mais en fait aussi un lieu d'opérations psychiques. Le théâtre est un art paradoxal comme le souligne notamment Anne Ubersfeld dans *Lire*

¹ Entretien à la suite d'*El Topo* : « The world is hill. We need to make therapy pictures ».

² Jean-Paul COILLARD, *op. cit.*, p. 66.

*le théâtre*¹ car il englobe à la fois l'écrit et l'oral, la littérature et la représentation. Dans les deux cas, le théâtre est un « sport du regard »² : écrit ou représenté le théâtre se voit ou s'imagine par un regard intérieur. Frédéric Aranzueque-Arrieta ajoute que le théâtre est « un lieu de « visibilités » dans lequel tout peut être montré sans concessions »³.

Contrairement aux règles d'Aristote reprises au XVII^e siècle et mettant en avant la bienséance, la violence et la cruauté sont représentées sur scène dans les pièces de Jodorowsky. Dans *El Túnel que se come por la cola*, un enfant passe sur scène, cloué sur un miroir⁴. Puis un rabbin, rappelant par ses gestes l'histoire d'Œdipe se couronne tout d'abord, puis finit par s'arracher les yeux⁵. Il y a référence explicite au théâtre antique mais les normes sont redéfinies et le parti pris est de marquer le public visuellement. Le visuel doit être fort et marquer les esprits. Jodorowsky va jusqu'à massacrer des poules vivantes sur scène dans *El Mirón convertido*⁶ : « L'estropié arrive avec deux poules vivantes et les dépose entre les pieds du vieil homme. Celui-ci les massacre avec ses chaussures et avec le sang éteint le feu ». L'utilisation du sang sur scène comme essence même de la vie donc du réel est une idée que reprend Diego Bardon dans une de ses éphémères de 1972 intitulée « la autocornada ». Il se blesse avec une corne de taureau et macule de son sang les visages de Roland Topor et d'Olivier O. Olivier et le crâne rasé de Fernando Arrabal.

Mais le spectacle théâtral n'est pas que visuel, c'est un spectacle total. Comme l'écrit Antonin Artaud, « lier le théâtre aux possibilités d'expression par les formes, et par tout ce qui est gestes, bruits, couleurs, plastiques, etc., c'est le rendre à sa destination primitive, c'est le replacer dans son aspect religieux et métaphysique, c'est le réconcilier avec l'univers »⁷. Le geste de l'acteur s'allie à des éléments du décor et des bruits. Nous avons déjà vu l'utilisation de la musique religieuse dans les films de Jodorowsky, or dans *El Mirón convertido* on retrouve la référence religieuse avec la répétition de bruits de bébés pleurant et de femme disant la messe. De plus, dans cette pièce la scène prend des proportions gigantesques et emplit même peu à peu la salle. En

¹ Voir Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre* (3 tomes), Paris, Belin sup, 1996.

² *Ibidem*.

³ Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique: Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 100.

⁴ *Teatro sin fin*, p. 363.

⁵ *Ibid.*, p. 364 : « introduciendo los dedos en sus órbitas se arranca los ojos ».

⁶ *Teatro sin fin*, p. 389 : « El tullido llega con dos gallinas vivas [...] y las deposita ante los pies del viejo. Éste las degüella con sus zapatos y con la sangre apaga el fuego ».

⁷ Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 108.

effet, le décor est celui d'une machine en fer qui s'étend, permettant aux acteurs d'évoluer sur celle-ci, au milieu des spectateurs si la salle le permet. Cela répond aux vœux d'Artaud qui souhaitait « Une communication directe [...] établie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle »¹.

Le spectacle montrant tout et utilisant le visuel aussi bien que les sonorités pour marquer les esprits devient une grande fête primitive, mêlant toutes les cultures et toutes les différences sociétales. Le rite théâtral se changeant en cérémonie panique « se changerait alors en un « opera mundi » comme les phantasmes de Don Quichotte, les cauchemars d'Alice, le délire de K., voire les songes humanoïdes qui hanteraient les nuits d'une machine I.B.M. »². Le cinéma malgré le moindre rapport avec les spectateurs dû à sa non immédiateté entre néanmoins dans le cadre de la cérémonie panique car il permet de montrer le théâtre du monde à un plus large public. Or tout art de la représentation est avant tout un art de la monstration.

b. Monstration et essence.

Le théâtre permet un jeu de dissimulation et de dévoilement. La scène est l'endroit où sont montrés des actions, des personnages, des décors. Néanmoins le théâtre, et le cinéma a fortiori, n'effectue pas une présentation simple de la vie mais une représentation. Malgré les affirmations de faire un art thérapeutique, proche de la réalité, l'esthétique prime avant tout. Le but n'est pas seulement de montrer le monde mais de le transcender également à travers l'art car « la scène n'est pas le monde : elle le signifie »³. C'est à cela que tient la fête panique³, qui condense sur scène, ou sur l'écran, des éléments du réel provenant de lieux différents dans le monde. Cette condensation entraîne un certain mystère car le sens du monde est contenu dans l'accumulation d'éléments vrais. L'impermanence de la représentation théâtrale, sans cesse différente, participe aussi au sacré car « l'impermanence de l'action panique devient une sorte de manifestation spirituelle, une métaphore du mystère de la vie »⁴. L'impermanence est

¹ Antonin ARTAUD, *op. cit.*, « Le théâtre de la cruauté ».

² Fernando ARRABAL, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006, p. 102.

³ Yves GIRAUD et Marc-René JUNG, *Littérature française, La Renaissance, I*, Paris, Arthaud, 1972.

⁴ Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique: Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 75.

d'ailleurs une des trois grandes caractéristiques de l'existence enseignées par le bouddhisme.

L'art consiste donc en la monstration d'une essence qui s'enfuit, difficilement saisissable. Malgré l'absence effective de masques dans les œuvres théâtrales et cinématographiques de Jodorowsky, le masque fait partie intégrante de l'acteur. Jodorowsky tend à l'effacer dans *La Montagne sacrée* puisque le film, après l'aventure des personnages jusqu'à la montagne, se termine par la dissipation de l'illusion qu'est le jeu d'acteur : « Nous dissipons l'illusion [...]. La vraie vie nous attend »¹. Les personnes rient autour de la table où ils ont détrôné les sages, qui ne sont que des mannequins. Les mannequins sont une image de ce que sont les acteurs en train de jouer, dirigés par le metteur en scène, et attachés à leur réplique.

Mais le thème du masque se retrouve dans la monstration de monstres dans ses œuvres. Jodorowsky proclame : « A mes yeux, les monstres sont déguisés, et c'est pour cela qu'ils m'ont toujours plu »². La difformité constitue un masque permanent, s'étendant sur tout le corps. Les monstres de la caverne dans *El Topo* sont comme le sheriff et son adjoint, qui sont devenus monstrueux à force de maquillage. Mais l'exemple le plus fort est celui des vieilles femmes réunies dans une maison. En sous-vêtements, leurs chairs flasques et leurs corps obèses s'affichent³. Le visuel rejoint les tableaux de Jenny Saville, peintre anglaise née en 1970, qui expose les corps déformés de femmes obèses, comme dans *Propped* de 1992, où une femme nue assise sur un siège fait face au spectateur. Le corps est l'élément révélé sur scène ou à l'écran. C'est lui qui se montre à la fois grotesque dans ses difformités et sublime dans sa diversité de formes. Ces corps « représentent l'imagination biologique de la nature »⁴. Ils sont un appel à l'imagination créative, et leur utilisation dans une œuvre d'art n'est pas sans impact. Ils touchent à la fois au monstrueux et au sacré, posent la question de l'homme et de ses normes, en même temps qu'ils interrogent l'artiste sur sa création.

Les arts de la représentation que sont le cinéma et le théâtre sont des arts de la monstration des corps et du jeu de dévoilement et de dissimulation auquel se prête chacun.

¹ *La Montagne sacrée*, minute' 107.

² Jean-Paul COILLARD, *De la Cage au grand écran, entretien avec Alejandro Jodorowsky*, Paris, K-Inite, 2009, p. 32.

³ *El Topo*, minute' 88.

⁴ Jean-Paul COILLARD, *op. cit.*, p. 138.

Jodorowsky prône un art proche de la réalité, rassemblant pour un temps éphémère diverses cultures et spiritualités. Son art met l'homme au centre et son achèvement psychologique et spirituel doit être le but de l'art. Jodorowsky cherche à marquer les esprits par des images fortes qui entraîneront une réflexion chez le spectateur. Réfléchissant sur le rapport entre l'art et la vie, il invite à prendre conscience de la représentation sociale et ainsi à s'en détacher si nécessaire ou à en jouer. Inventant un spectacle total il entraîne les spectateurs à porter un autre regard sur l'art et sur ce qui est montré, qui sort souvent de la norme. L'exposition du monstrueux et de la différence est alors une façon de jouer avec les normes et de créer des œuvres d'art différentes.

2) Le jeu avec les normes.

A. LE JEU ET LE MONSTRUEUX.

a. Transgression panique et provocation.

Selon l'étymologie « monstrare » signifiant « montrer », le « monstrueux » est ce qui est « montré » du doigt, ce qui se voit. Le monstrueux se base donc sur une différence qui provoque le regard. Les œuvres de Jodorowsky attirent l'attention,

montrent et se montrent, et en cela pourraient être qualifiées de « monstrueuses ».

La présence importante des monstres démontre une autre esthétique que celle adoptée par la majorité qui constitue la norme. A la suite de Breton, et reprenant l'esthétique surréaliste, Jodorowsky déclare : « Je crois que “la beauté sera convulsive ou ne sera pas” »¹. Dans l'histoire de la peinture, on observe un enthousiasme décadent pour les violations des canons classiques² : les œuvres de Bosch fascinent par leur foisonnement de figures déformées, celles de Rembrandt étonnent par leur vérité sans concession et sans embellissement. Bartolomeo Passerotti, peintre italien du XVI^e siècle, marque également très bien cette fascination pour la transgression : il réalise aussi bien des œuvres de style maniériste que des caricatures de paysans où ressortent les imperfections de la peau. Jodorowsky affiche son goût pour le « beau monstre »³, comme il qualifie Daniel Emilfork ou Marilyn Manson, ce dernier devant faire partie de son dernier film annoncé, *King Shot*. Dans ses œuvres il s'amuse à créer des monstres extraordinaires : dans *El Túnel que se come por la cola*, il met en scène une femme de deux mètres trente avec une poche marsupiale et dans *El Mirón convertido* déambule une « femme orthopédique » dont un bras est mécanisé.

Le bouleversement de l'esthétique physique s'accompagne dans l'œuvre panique d'« un effacement général des différences : les hiérarchies familiales et sociales sont temporairement supprimées ou inverties [...]. Le thème de la différence abolie ou inversée se retrouve dans l'accompagnement esthétique de la fête, dans le mélange de couleurs discordantes, dans le recours au travesti, dans la présence des fous avec leurs vêtements bariolés et leur coq-à-l'âne perpétuel »⁴. Les grandes instances sont tournées en dérision, et en premier la religion institutionnelle. La cérémonie religieuse dans *El Topo* n'est plus qu'un vaste spectacle et sa fin est proclamée par : « Le cirque est terminé »⁵. La fête religieuse est devenue une fête populaire, un cirque. Dans *La Montagne sacrée*, les bases de la religion chrétienne se trouvent mises en doute et moquées par l'homme qui vend de la drogue dans le « bar du Panthéon ». Celui-ci affirme que « la croix est un champignon, le champignon est l'arbre du bien et du mal,

¹ *La Tricherie sacrée* (entretiens avec Gilles Farcet), [1989], Paris, Dervy, 2004, p. 56.

² Voir Umberto ECO, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.

³ Jean-Paul COILLARD, *De la Cage au grand écran, entretien avec Alejandro Jodorowsky*, Paris, K-Inite, 2009, p. 87.

⁴ René GIRARD, *La Violence et le Sacré*, [1972], Paris, Hachette Littératures, 2008, p. 179.

⁵ *El Topo*, minute' 99.

la pierre philosophale des alchimistes est du LSD, le *Livre des Morts* est un voyage. L'*Apocalypse* décrit une expérience de mescaline »¹. Le propos de ce personnage est blasphématoire puisqu'il touche au sacré tel qu'il est défini par une religion.

La provocation se situe jusque dans le registre de langue utilisé puisque le langage soutenu rejoint souvent la vulgarité. Dans *Hipermercado*, l'invocation d'A. à l'aspirateur est emprunt d'éléments triviaux : « Aspire les mauvais pas que j'ai fait dans la vie, aspire le cercueil de mon père que je garde dans le vagin, aspire les amours impossibles cloués sur mon cœur, aspire les idées folles qui me dévorent le cerveau, aspire le prince transformé en crapaud, les mamelons secs de ma mère, les éraflures du monde, laisse-moi propre et pure »². Au détournement du sentiment sacré sur un objet du quotidien s'ajoute une poésie ambiguë, faite de mots d'ordinaire « non-poétiques », trop concrets. Le langage se veut représentatif de l'esthétique panique. Tout comme le théâtre panique utilise des objets jugés « non-théâtraux », le langage panique mêle la littérature et le quotidien.

Sous le signe de Pan se créent des œuvres dont le maître-mot est la confusion et où l'explosion de la raison permet l'exploration des possibles.

b. Exploration des possibles.

Comme le répète Arrabal « la base du Panique, c'est l'explosion de la raison », tout en précisant néanmoins avec un art du paradoxe qu'« on parvient à la quintessence par la maîtrise du désordre »³. Le Panique utilise alors la raison pour faire une œuvre, qui est forcément une construction, mais une œuvre libérée des contraintes d'un genre, d'une logique ou d'une pensée universelle et normalisée⁴. Ces œuvres pourraient parfois se rapprocher du conte car il y a un plaisir à représenter des monstres (comme dans les contes des frères Grimm on retrouve des ogres, des sorcières ou des nains), mais il n'y a

¹ *La Montagne sacrée*, minute' 95.

² *Teatro sin fin*, p. 138/139 : « Chupa los malos pasos que he dado en la vida, chupa el ataúd de mi padre que guardo en la vagina, chupa los amores imposibles clavados en mi corazón, chupa las ideas locas que me devoran el cerebro, chupa al príncipe convertido en sapo, los pezones secos de mi madre, los arañazos del mundo, dejame limpia y pura ».

³ Ante GLIBOTA, *Arrabal Espace*, Rome, Studio Di Val Cervo, 1994.

⁴ Voir III/ 1) A. « Ephémères ».

pas de but moral dans les œuvres de Jodorowsky. Dans les contes ou les tragédies classiques, la présence du monstrueux sert à exorciser les peurs, tandis que dans les œuvres paniques cela est une représentation des possibles de l'imagination et de la création. Le monstre conduit à une réflexion sur les limites et appelle à les dépasser. Le goût pour les monstres est une façon de provoquer les lecteurs et d'inverser l'ordre établi, de montrer que sous le cours rationnel du monde survit le chaos, et que de l'horreur naît le plaisir. Le monstre est en ce sens transgression, remise en question de l'ordre social ou esthétique. Le monstre permet aussi un terrain d'explorations illimité car les formes du monstre sont infinies. Il est avant tout un objet artistique idéal car il représente la liberté, au croisement de l'éthique et de l'imaginaire. Le monstre peut être alors la métaphore de cet art panique.

L'art panique tient à la fois du jeu et du sacré. Comme dans le jeu, « concourent à la fois les vertus contraires de l'exubérance et de la réglementation, de l'extase et de la prudence, du délice enthousiaste et de la précision minutieuse »¹. L'art permet des expérimentations dans le cadre des contraintes de la représentation. Dans celle-ci comme dans le jeu « tout est humain, inventé par l'homme créateur »², mais elle est emprunte de sacré car elle transporte hors de l'existence ordinaire, le temps n'a pas la même valeur. Le temps acquiert des capacités « magiques », il se concentre et se réinvente sur scène.

Durant *El Túnel que se come por la cola*, le Muchacho et la Muchacha ont leurs membres qui guérissent et qui poussent. Ils se forment et grandissent sur scène. Le temps est alors visible par son action sur les personnages et se trouve accéléré. Par contre dans *El Mirón convertido*, le temps se répète, revient en arrière. On assiste à la répétition d'une même séquence mais avec de fines variations. Le temps flexible permet d'explorer les possibles. Quatre fois le vieil homme tient dans ses bras la jeune fille et veut l'embrasser mais la « femme orthopédique » apparaît, trois fois tire des flèches et le vieil homme est terrorisé. La quatrième fois seulement quelques éléments restent : la situation initiale, l'apparition et la terreur en résultant, mais la « femme orthopédique » tient une coupe de glaçons et le vieil homme va y « communier »³. Cela exprime toujours le regard castrateur mais tandis que celui-ci est dans les trois premiers cas le

¹ Roger CAILLOIS, *L'Homme et le Sacré*, [1939], Paris, Flammarion, 1988, p. 203.

² *Ibid.*, p. 207.

³ *Teatro sin fin*, p. 384 et 385.

simple fait de la mère, dans le quatrième cas il est également le fait de l'éducation religieuse.

Tout comme le jeu, le théâtre ou le cinéma permettent l'illusion. Ce thème de l'illusion se retrouve particulièrement dans *Santa Sangre* puisque le personnage principal, Fénix, est un magicien. Il monte d'ailleurs sur la petite scène qu'il s'est construite dans sa maison pour offrir un spectacle à la femme catcheuse¹. Mais il vit lui-même dans l'illusion car il croit sa mère toujours vivante tandis qu'elle est morte quand il était petit, quand son mari lui a tranché les bras. Il y a donc un double niveau d'illusion, voire un triple niveau puisqu'il s'agit d'un film et non de la réalité. Dans *Zaratustra* on relève également un entretien de l'illusion. Zaratustra s'exclame : « Ah, si cette cime escarpée était une scène de théâtre !... Si moi j'étais debout sur une scène. Si cette montagne solitaire était un parterre d'hommes, de femmes et d'enfants, disposé à dépenser un peu de son temps pour m'écouter [...]... Si mon corps était recouvert d'un déguisement d'acteur... [...] Ah, si cela était une farce, une tragédie, une comédie, une illusion éphémère »². L'hypothèse d'un spectacle théâtral permet de faire croire en l'illusion de la représentation.

Le jeu artistique permet la provocation et une exploration des possibles qu'offre la représentation. Mais il permet aussi une transgression des normes et un jeu sur les horizons d'attente.

B. JEU SUR LES HORIZONS D'ATTENTE.

a. Jeu sur les connaissances et habitudes des spectateurs.

Jodorowsky joue tout d'abord sur les connaissances culturelles des spectateurs. Dans *La Montagne sacrée*, il filme en plan rapproché et avec un fond de musique d'église un gros homme travesti en Vierge Marie portant sur ses genoux le héros-Christ

¹ *Santa Sangre*, minute' 92.

² *Teatro sin fin*, p. 283 et 284 : « ¡Ah, si esta escapada cima fuese el tablado de un teatro !... Si yo estuviese de pie en un escenario. Si esta solitaria montaña fuera una platea llena de hombres, mujeres y niños, dispuesto a gastar un poco de su tiempo para oírme [...]... Si mi cuerpo estuviese cubierto con un disfraz de actor... [...] Ah, si esto fuera una farsa, una tragedia, una comedia, una ilusión efímera ».

devenu inconscient après s'être enivré¹. Jodorowsky renouvelle le thème artistique de la Pietà ou Vierge de Pitié représentant Marie avec son fils mort sur les genoux, et dont la plus connue est celle de Michel-Ange exposée dans la basilique Saint-Pierre du Vatican à Rome. Mais là la représentation est devenue blasphématoire : la « Vierge » est un homme travesti cumulant les vices et son « fils » n'est plus qu'un simple ivrogne.

De même lorsque les dix personnages arrivent au pied de la montagne sacrée, ils sont accueillis dans le « bar du Panthéon »². Ce bar prend le nom d'un temple construit à Rome au I^{er} siècle av. J.-C. et dédié à tous les dieux de la religion antique. Il est ensuite devenu une église. A Paris existe un monument du même nom, anciennement utilisé comme lieu de culte et désormais lieu d'inhumation des grands hommes de la nation. Or ce lieu dans le film de Jodorowsky est devenu un lieu de débauche. Les personnages boivent, se rapprochent charnellement et se droguent au milieu des tombes, et les gens extraordinaires présents à l'intérieur ne sont que des charlatans ou des gens dont les pouvoirs sont inutiles. Un homme fort se présente aux dix personnages en affirmant qu'il doit être honoré car, grâce à ses pouvoirs surnaturels, il a traversé la montagne sacrée horizontalement³. Or c'est un faux héros car la vraie performance est d'escalader la montagne sacrée puisque sa richesse se trouve au sommet.

Mais c'est dans *Zarathoustra* que Jodorowsky joue le plus sur la connaissance des spectateurs puisqu'il procède à une réécriture de l'œuvre de Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*. Zarathoustra, tout comme celui de Nietzsche, séjourne sur la montagne, descend essayer d'enseigner aux hommes sa sagesse et remonte sur la montagne, incompris. Mais celui de Jodorowsky redescend et doit se battre contre les mauvaises interprétations de sa doctrine. Il est rattrapé par ses propos déformés, et est finalement jugé et tué par les hommes. La théorie du Surhomme présente dans *Ainsi parlait Zarathoustra* a été utilisée et déformée par les nazis, et ici le message d'amour de Zarathoustra est compris comme un message de haine : « il nous enseigna la haine sainte »⁴.

Jodorowsky perturbe les connaissances des spectateurs mais aussi leurs habitudes. Ainsi, il renforce le lien entre la scène ou l'écran et le spectateur, la réalité et la fiction.

¹ *La Montagne sacrée*, minute 14.

² *Ibid.*, minute 92 et 93.

³ *Ibid.*, minute 95.

⁴ *Teatro sin fin*, p. 287 : « Él nos enseña el odio santo ».

Il brouille les règles de la fiction. Comme le veut l'esthétique panique, il met sur scène des éléments inhabituels pour créer la surprise. Il joue également avec des éléments vivants qui rendent la représentation encore plus éphémère et unique. Selon Jodorowsky « il vaut mieux [...] jouer sur l'éphémère, employer des éléments qui meurent dans le moment même où on les utilise : de la fumée, des animaux, des légumes, des choses que l'on casse... »¹. Dès le XIX^e siècle, André Antoine avait fait scandale en mettant en scène en 1888 *Les Bouchers* d'Icres et en utilisant sur scène de vrais morceaux de viande. Jodorowsky dans *El Túnel que se come por la cola* jette « cent kilos de morceaux de viande sanglante »² sur scène et douze œufs crus s'écrasent par terre³. Il met également en scène des animaux vivants : une truie et douze porcelets sortent du plafond dans *El Túnel que se come por la cola*⁴ et des poules vivantes sont massacrées sur scène dans *El Mirón convertido*⁵.

Parfois également le lien entre réalité et fiction est entretenu par les personnages qui prennent directement à partie le spectateur. Dans *La Montagne sacrée*, les personnages des différentes planètes se présentent simplement sur le schéma : « Je m'appelle... Ma planète est... », et le premier d'entre eux, Fon, regarde la caméra en face pour se présenter⁶. Dans *El Topo* également, une des vieilles femmes embrassant le serviteur noir, s'adresse à la fois aux autres femmes présentes autour d'elle et aux spectateurs quand elle dit : « Vous êtes témoin, il m'embrasse de force »⁷.

Jodorowsky sort le spectateur de son confort, car il ne peut s'accrocher sur ses connaissances culturelles ni sur ses habitudes de spectateur. Jodorowsky perturbe même les genres cinématographiques et théâtraux.

b. Jeu sur les genres.

Tout type de film ou genre théâtral a ses codes. Or Jodorowsky bouleverse ces codes. *El Topo* qu'il réalise en 1970 est un film exemplaire car il se rattache à la

¹ *La Tricherie sacrée* (entretiens avec Gilles Farcet), [1989], Paris, Dervy, 2004, p. 57.

² *Teatro sin fin*, p. 375 : « cien kilos de pedazos de carne sanglante ».

³ *Ibid.*, p. 367.

⁴ *Ibid.*, p. 360.

⁵ *Ibid.*, p. 389.

⁶ *La Montagne sacrée*, minute' 38.

⁷ *El Topo*, minute' 89.

catégorie des westerns mais « utilisant les codes du western traditionnel (méchants bandits contre braves villageois, pièges du désert, duels au pistolet), Alejandro les pervertit à plaisir. Il y insuffle d'abord une rare dose de violence, mais aussi et surtout y introduit ses futurs thèmes de prédilection : la quête de soi, l'éclatement du couple, la recherche de la spiritualité, l'amour filial, le culte de l'anti-héros et de la dérision, l'amour des monstres, la critique de l'Eglise »¹. Ce film fait partie des westerns dits « crépusculaires » en vogue dans les années 1970, où les personnages sont ambivalents, où la frontière entre le bien et le mal est mince, où l'antihéros erre dans un monde où il ne trouve plus sa place et où la violence est exaltée. Quant aux personnages féminins, ce sont essentiellement des prostituées ou des femmes aux mœurs douteuses. Il en va ainsi dans *El Topo* de Mara, « esclave » du général, puis compagne d'el Topo, qu'elle quitte pour partir avec une femme. De plus, le meilleur exemple de western crépusculaire est *La Horde sauvage* de Sam Peckinpah sorti en 1969, où le sang est omniprésent, les blessures mises en valeur, et où la fusillade finale est un gigantesque massacre dans une ville. *El Topo* peut faire référence à ce film, avec une disproportion comique, car il se termine également par le massacre des habitants de la ville par el Topo. D'ailleurs le critique Noël Simsolo affirme que « dans *El Topo*, il y a beaucoup d'hommages, des morceaux » et il cite « Fellini, Godard, Kurosawa, Leone »². Kurosawa, spécialiste des films de samouraï, est une référence qui montre la spiritualité qui est au cœur du questionnement de Jodorowsky et très présente au sein de son western. Jodorowsky s'amusera à brouiller les codes du western, en bande dessinée, avec la création de Bouncer, le héros manchot mais néanmoins fin tireur.

Avec *Santa Sangre* produit en 1989, Jodorowsky s'attaque au film d'horreur, voire gore. En 1973, Jim Sharman avec l'adaptation de *The Rocky Horror Picture Show* de Richard O'Brien, parodie des films de monstres traditionnels, s'était déjà amusé à brouiller les identités sexuelles et à violer les règles dominantes du bon goût. Il mêlait également l'horreur et la science-fiction. Jodorowsky avec *Santa Sangre* réalise un film gore mais où la psychologie des personnages est très développée, et où tout n'est qu'illusion. L'intrigue n'est plus un prétexte à montrer des crimes sanglants mais est une construction logique menant à une résolution inattendue : la figure de la mère qui poussait Fénix à tuer n'était qu'une chimère, une illusion de son esprit.

¹ Jean-Paul COILLARD, *De la Cage au grand écran, entretien avec Alejandro Jodorowsky*, Paris, K-Inite, 2009, p. 146.

² Noël SIMSOLO, « Alejandro Jodorowsky », *Cinéma 74*, n° 184, p. 78-86.

Jodorowsky procède de la même façon avec ses pièces de théâtre. Devant indiquer le genre auquel se rattache *Hipermercado*, il écrit : « répétition infâme »¹, qui pourrait être en fait pris comme un sous-titre si l'on prend en considération l'intervention de l'auteur au sein de la pièce qui pourrait faire croire à une œuvre non achevée. Pour *El Mirón convertido*, il choisit l'expression a priori paradoxale de « tragédie panique »². Dans cette pièce il mêle le registre tragique au registre comique. Les personnages sont grotesques, tels l'estropié pourvu d'une main supplémentaire à l'arrière de son corps et le vieil homme immature et lubrique, mais la pièce se termine par une mort symbolique des personnages au son d'une marche funèbre. Quant à *El Túnel que se come por la cola*, il en fait un « auto sacramental panique »³. « Auto sacramental » signifie à l'origine en espagnol « représentation du Saint Sacrement ». Les autos sacramentales étaient des pièces édifiantes jouées autrefois en Espagne le jour de la Fête Dieu. Jodorowsky réhabilite donc le nom d'un genre théâtral, mais détourne ce genre de son but premier : bien qu'emprunte de spiritualité cette pièce ne célèbre pas Dieu mais proclame la dérélition dans laquelle se trouve l'homme.

Jodorowsky déjoue les horizons d'attente des spectateurs. Il brouille toutes les connaissances culturelles et génériques. Il utilise toutes les possibilités que lui offrent les différents arts en jouant avec leurs codes. Il crée alors un art qui s'exhibe, affirme son esthétique baroque.

C. UNE THEATRALITE BAROQUE.

a. Inraisemblances et artifices.

Comme l'écrit Arrabal, « le théâtre panique s'impose à nous par la démesure de son univers baroque »⁴. La mise en scène théâtrale se trouve souvent être impossible ou très difficile pour les œuvres de Jodorowsky. Dans *Escuela de ventrilocuos*, il faudrait idéalement que les acteurs soient ventriloques pour pouvoir actionner leurs

¹ *Teatro sin fin*, p. 131 : « paporrreta infame ».

² *Ibid.*, p. 377 : « tragedia pánica ».

³ *Ibid.*, p. 359 : « auto sacramental pánico ».

⁴ Fernando ARRABAL, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006, p. 104.

marionnettes, et Céleste devrait pouvoir faire quatre voix différentes de marionnettes : celle du héros, celle du saint, celle du génie, et celle de l'âme de celui-ci. Cette difficulté peut néanmoins être contournée par l'enregistrement préalable de voix. Dans *El Túnel que se come por la cola* la difficulté vient des dispositions de la scène et des possibilités techniques. En effet, la scène doit comporter des trappes par terre et au plafond. Il doit être possible de faire descendre une truie et des porcelets du plafond¹. Le Muchacho à la fin disparaît également par le plafond et la Muchacha sort par une trappe dans le sol². Mais la pièce qui pose le plus de problèmes de représentation est *El Mirón convertido*. En effet, le décor est une machine, sorte de structure en fer, qui au cours du spectacle doit s'étirer : « lentement, la machine commencera à s'ouvrir et à s'étendre pour, quasiment à la fin de la tragédie, remplir toute la scène ; tout le théâtre si possible »³. De cette machine sortent également des pointes, des jets d'eau, des fleurs de laiton, des papillons mécaniques. A la fin du spectacle, la machine « avale » le corps de la jeune femme et « en même temps que le corps disparaît, la machine commence à bouger avec l'aide de toute sa puissance : pointes, moteurs, roues, ailes, feux, fontaines, sons, couleurs »⁴. Le décor est donc complexe et mouvant. Mais surtout Jodorowsky note au début : « Dans cette œuvre est employée la technique de prestidigitacion »⁵. Certaines scènes en effet ne peuvent être réalisées qu'en faisant appel à des trucages propres aux illusionnistes : un homme ouvre en deux une colombe rôtie et sort de son ventre vingt mètres de fil de fer barbelé⁶ et du ventre de la « femme orthopédique » sort une petite voiture de bébé en flammes⁷. Mais le plus difficile à mettre en scène est la transformation d'une chaise percée à la suite d'une incantation au diable : « Un pied de la chaise devient un bras et une main, puis l'autre. Plusieurs pieds, plusieurs bras poussent. La chaise avance comme une araignée. Elle danse. Un de ses bras se lève, fait le signe de croix et de sa paume coule de la mayonnaise »⁸.

Le cinéma ne rencontre pas le même genre de problème puisque la relation au

¹ *Teatro sin fin*, p. 360.

² *Ibid.*, p. 374 et 375.

³ *Ibid.*, p. 380 : « lentamente, la máquina comenzará a abrirse y extenderse para, casi al final de la tragedia, llenar todo el escenario ; todo el teatro si es posible ».

⁴ *Ibid.*, p. 396 : « al desaparecer el cuerpo, la máquina comienza a moverse con todo su poderio : puntos, motores, ruedas, alas, furgos, fuentes, sonidos, colores ».

⁵ *Ibid.*, p. 378 : « En esta obra se emplea la técnica de la prestidigitación ».

⁶ *Ibid.*, p. 381 : « la abre en dos y saca veinte metros de alambre de púas de su vientre ».

⁷ *Ibid.*, p. 389 : « se abre bruscamente su vientre y de él sale un pequeño coche de bebé en llamas ».

⁸ *Ibid.*, p. 382 et 383 : « Una pata de la silla se transforma en brazo y mano, luego la otra. Le crecen varios pies, varios brazos. La silla avanza como una araña. Danza. Uno de los brazos se levanta, hace el signo de la cruz y de su palma chorrea mayonesa ».

spectateur n'est pas directe, et que les scènes peuvent être travaillées et reprises. Le rapport au temps et au lieu est plus souple. Les images peuvent être truquées. Néanmoins le cinéma de Jodorowsky garde un lien direct avec son théâtre, et l'écran n'est pas un endroit où l'effet de réel est accentué mais au contraire où la théâtralité règne. Elle se voit par exemple dans *El Topo* dans les gestes lents des bandits lors de leurs « rites-obsessions » et de leur valse avec les moines. Comme l'écrit Michel Larouche, « l'esthétique baroque utilise des procédés dont la théâtralité ne crée plus aucun doute »¹, or on note de nombreuses invraisemblances dans *El Topo*. Les voix ne s'accordent pas toujours avec le sexe de la personne, et elles sont parfois asynchrones, comme lorsque la mère du deuxième maître parle sans bouger les lèvres². Le son produit ne correspond pas non plus à l'image que le spectateur voit, quand le troisième maître produit un son de flûte en soufflant dans le canon de son revolver³. On peut également relever « les « trucs » (trappe dissimulée dans le sable, morceau de miroir, pièce de cuivre) utilisés pour vaincre les maîtres ; l'impossibilité pour les monstres de s'échapper de la caverne alors qu'on y a amené el Topo ; la réapparition [...] de l'enfant mort dans l'église [...] ; les centaines de monstres qui s'approchent de la ville pour n'être réduits qu'à une trentaine, une fois tués »⁴. Tout indique par l'absence de logique que ce qui est montré se détache de la réalité du spectateur. La mort, la violence, le sang s'affichent mais se nimbent d'irréalité car « pendant les nombreuses tueries, le sang gicle avec une force non réaliste, et lorsque la narration permet le retour d'un personnage supposément blessé, le rouge et par conséquent la blessure ont mystérieusement disparu : c'est le cas de Mara dont la chair et les vêtements étaient rougis à cause du fouet, c'est le cas aussi d'el Topo après avoir reçu cinq balles laissant apparaître cinq plaies, c'est le cas de l'enfant dans l'église, qu'on revoit par la suite »⁵.

Les invraisemblances sont nombreuses dans les œuvres de Jodorowsky et la présence d'artifices participent à l'esthétique baroque et expressionniste. Le but en est « la subversion de l'illusionnisme »⁶.

¹ Michel LAROUCHE, *Alexandre Jodorowsky cinéaste panique*, Paris, Albatros, 1985, p. 73.

² *El Topo*, minute' 53.

³ *Ibid.*, minute' 58.

⁴ Michel LAROUCHE, *op. cit.*, p. 110.

⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁶ *Ibid.*, p. 171.

b. Dissipation de l'illusion.

Les œuvres de Jodorowsky affirment leur différence et leur « monstruosité » en dissipant l'illusion qui est à la base des arts de la représentation. Le spectateur dans les œuvres classiques doit croire à l'univers qui lui est proposé. Même dans des œuvres se détachant de la réalité du spectateur, comme celles de science-fiction, la vraisemblance et la logique doivent être gardées. Au sein du monde créé, rien ne doit dénoncer l'illusion qui est dans l'art. Or ces œuvres montrent tout et se montrent. Dans *Hipermercado* un personnage se présente comme l'auteur : « Je suis l'auteur de cette œuvre. Je me présente devant vous, car je me retrouve sec, incapable de continuer »¹. Il expose alors devant les spectateurs ses réflexions et ses idées sur les personnages et sur les possibles suites de l'œuvre. L'insertion de « l'auteur » ne dissipe pas réellement l'illusion mais instaure le doute sur la vérité de ce qu'il est en train de voir. En 1921, Luigi Pirandello gommait déjà les certitudes des spectateurs dans *Six personnages en quête d'auteur*. Dans cette pièce les personnages et les acteurs se querellent à propos de ce qui est réalité et fiction et de la véracité de leur jeu. Les personnages finissent par jouer eux-mêmes leurs scènes devant la troupe, si bien qu'avec le temps, on croit que ce n'est plus de la fiction et que le drame est réel. Mais contrairement à cette pièce, dans *Hipermercado* l'auteur en quête de ses personnages n'évite pas les spectateurs et s'adresse directement à eux. Jodorowsky joue même avec l'idée de « quatrième mur » qui séparerait les acteurs des spectateurs puisque ses personnages se sentent enfermés et se cognent contre des murs invisibles : « ils poussent un mur invisible, qui est supposé être en face des spectateurs »².

Dans *La Montagne sacrée* il s'amuse également avec les spectateurs en dévoilant les trucages. Sur Neptune, Axon le chef de la police procède à des massacres dans les rues. Mais au lieu de tirer sur les gens, les policiers leur envoient des seaux de peinture rouge ou se servent de tuyaux d'arrosage pour projeter la peinture. Les manifestants font comme s'ils étaient morts ou blessés. Le « sang » jaillit également de petits tuyaux en cuivre non dissimulés, à hauteur du nez. Parfois il ne garde même pas la couleur rouge mais peut apparaître bleu, sortant de tuyaux à hauteur des oreilles. Pour donner l'idée que les policiers retirent les boyaux du ventre d'un manifestant, celui-ci tient

¹ *Teatro sin fin*, p. 137 : « Soy el autor de esta obra. Me presento ante ustedes porque me encuentro estancado, incapaz de continuar ».

² *Ibid.*, p. 150 : « empujan un muro invisible, que se supone está frente a los espectadores ».

devant son ventre une pastèque que les policiers mettent en miettes. Enfin, ne reste plus qu'un tas de morts face à Axon, mais ces « morts » bougent encore parfois et relèvent la tête.¹

Mais c'est à la fin de *La Montagne sacrée* que Jodorowsky dévoile clairement son projet. En effet, lorsque les personnages, dont il fait partie puisqu'il joue le rôle de l'alchimiste, arrivent en haut de la montagne, il leur révèle le « grand secret » : « Cette vie est-elle réelle ? Non. Ceci est un film. Elargissez le plan »². Apparaît alors à l'écran les techniciens du film en train de tourner la scène. Jodorowsky rejette l'illusion qu'est le film, celui-ci n'a existé que pour faire prendre conscience au spectateur qu'il doit profiter de la vraie vie qui s'offre devant lui. Le film n'est qu'une œuvre d'art qui doit aider à avancer dans sa propre vie : il faut le prendre comme un message symbolique et non une réalité éphémère. L'œuvre nous renvoie à nous, à notre évolution. Le spectateur n'est plus passif mais intègre l'œuvre à sa réflexion sur sa vie.

Jodorowsky ne laisse pas le spectateur croire à ce qu'il voit mais dénonce l'illusion même de ce qu'il crée.

Jodorowsky réalise des œuvres hors normes qui se montrent en provoquant le spectateur, en le déstabilisant. La présence du monstrueux est une manière d'attirer le regard et donc d'attirer l'attention du spectateur. Celui-ci doit remettre en question ses perceptions et ses opinions. Le regard est porté vers l'extérieur, vers l'autre, et vers l'intérieur, vers soi-même. De plus, le monstrueux est aussi un moyen d'affirmer le caractère artistique de l'œuvre car « l'art n'est pas éthique ; il est esthétique ! »³. Tout peut être montré. Le double but affirmé est que l'œuvre trouve un écho dans le spectateur et qu'elle ait une esthétique particulière. Cette esthétique se caractérise notamment par une absence de logique et une multiplication de symboles ambivalents. Ce pourrait donc être une esthétique du rêve.

¹ *La Montagne sacrée*, minute 66 et 67.

² *Ibid.*, minute 107.

³ *La Tricherie sacrée* (entretiens avec Gilles Farcet), [1989], Paris, Dervy, 2004, p. 65.

3) Une esthétique du rêve.

A. UN MONDE DE VISIONS.

a. Fusion du monstrueux et du sacré.

Jodorowsky laisse libre cours à son imagination et crée un univers artistique entre réalité et irréel, entre rêve et cauchemar. De même que Bosch ou Goya, il fait partie des

« dynamiteurs du cerveau »¹. Comme Arrabal le clame, « la base du Panique, c'est l'explosion de la raison »². Ceci est donc un appel à se libérer des normes et à créer une esthétique du rêve, car dans le rêve tous les désirs et fantasmes s'expriment, d'une façon allégorique, parfois monstrueuse ou poétique. Goya affirme sur la planche quarante-trois de ses *Caprices* que « le sommeil de la raison engendre des monstres »³. Mais le rêve revêt également un caractère sacré depuis l'Antiquité où ils étaient censés être envoyés par les dieux jusqu'à la tradition judéo-chrétienne où les personnages sacrés apparaissent en songe. Encore après les découvertes de Freud et de Jung dans ce domaine, l'origine des images produites par le rêve est mystérieuse (selon Jung, certains symboles présents seraient communs à tous les hommes et relèveraient donc de l'inné). Dans le manifeste du Panique, Arrabal fait explicitement référence au rêve en retenant sa richesse synchrétique: « Le rite théâtral se changerait alors en un « opera mundi » comme les fantasmes de Don Quichotte, les cauchemars d'Alice, le délire de K... voire les songes humanoïdes qui hanteraient les nuits d'une machine IBM »⁴. Le rêve par son syncrétisme se rapproche de l'extase dionysiaque car toute norme ou différence est abolie, jusqu'à produire « une entité hallucinatoire qui n'est pas synthèse mais mélange informe, difforme, monstrueux, d'êtres normalement séparés »⁵. C'est ainsi que l'on voit éclore des monstres dans les œuvres de Jodorowsky.

Le monstre est parfois même créé, il n'est pas réel mais garde son visuel fort et donc sa symbolique. Dans *El Túnel que se come por la cola*, un groupe d'hommes avance sur scène dont seuls quelques membres ressortent des sacs dans lesquels ils sont : « D'un sac ressort le torse d'un homme. Du second une tête. Du troisième deux bras. Du quatrième, seulement un pied »⁶. La réalité de la représentation théâtrale se nimbe alors d'irréalité. Dans son premier *Manifeste du surréalisme*, André Breton prônait déjà « la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut dire ainsi »⁷. La création de monstres permet de repousser les limites de la réalité et de la normalité car « le monstre peut être vu comme l'effraction du rêve dans une réalité trop étroitement

¹ Alain SCHIFRES, *Entretiens avec Arrabal*, Paris, Pierre Belfond, 1969, p. 114.

² Fernando Arrabal in *La Constellation Jodorowsky*, film documentaire de Louis MOUCHET, 1994.

³ « El sueño de la razón produce monstruos ».

⁴ Fernando ARRABAL, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006.

⁵ René GIRARD, *La Violence et le Sacré*, [1972], Paris, Hachette Littératures, 2008, p. 236.

⁶ *Teatro sin fin*, p. 360 : « De un saco sobresale el torso de un hombre. Del segundo una cabeza. Del tercero dos brazos. Del cuarto, una puerna sola ».

⁷ André BRETON, *Manifestes surréalistes*, [...], Paris, Gallimard, Folio Essai, 1962, p. 60.

conçue, et c'est peut-être la vie tout entière que certains surréalistes ont voulu monstrueuse, affranchie de toute normalité »¹.

Le rêve s'il est dû au sommeil de la raison, à une régression de l'activité de l'esprit, est aussi une régression vers les régions monstrueuses de l'homme : ses pulsions, ses envies, ses désirs non conscients. Ainsi *El Mirón convertido* fonctionne sur un jeu de clair-obscur où des scènes se détachent, comme de petits tableaux, du néant. Tout prend la force de visions fugaces et étranges. Jodorowsky indique au début de l'œuvre : « Visuellement, cette œuvre se construit en donnant à l'obscurité une valeur dramatique. Les scènes s'effondrent dans le néant, et le tout donne la sensation d'un battement de paupières gigantesque »². En effet, les scènes en pleine lumière sont ponctuées par des moments d'obscurité. Cela confère aux personnages la force d'une apparition. Comme nous l'avons vu³, les œuvres de Jodorowsky ne visent pas à procurer au spectateur l'illusion du réel. En cela elles se rapprochent de celles du Moyen Age car « le théâtre du Moyen Age ne se joue pas sur le terrain de l'illusion, mais sur le terrain du fantasme »⁴.

Le théâtre comme les films de Jodorowsky reposent sur une perception brouillée et ambiguë du monstrueux et du sacré. Leur mélange permet la mise en place de mondes impossibles dotés d'images poétiques.

b. Des mondes impossibles et des images poétiques.

Jodorowsky crée des lieux irréels. Il existe ainsi dans ses œuvres des lieux inaccessibles par voie normale : la tour de l'alchimiste dans *La Montagne sacrée*, où le héros monte en s'asseyant sur un immense hameçon qui en sort⁵, et la tour octogonale du premier maître dans *El Topo*, dans laquelle el Topo entre en grim pant une échelle et en passant par le toit⁶. Mais le lieu le plus étrange à cause du problème de son accès est

¹ Stéphane AUDEGUY, *Les monstres, si loin et si proches*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 2007, p. 51.

² *Teatro sin fin*, p. 377 : « Visualmente, esta obra se construye confiriendo a la oscuridad un valor dramático. Las escenas van hundiéndose en la nada, y el todo da la sensación de un gigantesco parpadeo ».

³ Voir III/ 2) Jeu sur les normes.

⁴ Henri REY-FLAUD, *Pour une dramaturgie du Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1980.

⁵ *La Montagne sacrée*, minute' 23.

⁶ *El Topo*, minute' 39.

la grotte où vivent les monstres dans *El Topo*. Les monstres se disent enfermés dans cette grotte et el Topo décide alors de creuser un tunnel pour pouvoir les sortir de ce lieu. Or ils en sont sortis pour aller chercher ce dernier et le soigner, et cela ne semble pas poser de problème à el Topo et à la naine, qui en sortent régulièrement pour aller à la ville. Toute logique est abandonnée. Cela est accentué par le fait que Jodorowsky « montre une fois de plus un « inframonde » peuplé de trisomiques, de nains, [...] de marginaux qui confèrent une dimension onirique et surréelle permettant de jouer sur la réalité et l'illusion »¹. La descente vers l'inframonde n'est pas seulement une descente physique mais une descente vers l'irrationnel. On retrouve ce monde souterrain dans *El Túnel que se come por la cola*. L'action se situe dans un tunnel mais le lieu n'est pas plus identifiable et ne correspond pas pleinement à la définition d'un tunnel : des trappes s'ouvrent en haut et en bas, et ne débouchent sur nulle part. L'image ne se fait alors plus que symbole, de la vie ici, mais n'est plus à prendre comme un lieu authentique.

Dans ces lieux imaginaires apparaissent des fantômes, des visions oniriques et fantomatiques. Jung affirme que « beaucoup d'images oniriques [...] présentent soit un aspect sexuel ou du moins expriment des conflits érotiques. C'est ce qui apparaît avec une clarté particulière dans le motif de la violence »². Fénix dans *Santa Sangre* a des visions à caractère érotique. Lorsqu'il va enterrer le cadavre d'une femme, il aperçoit toutes celles qu'il a tuées auparavant, vêtues d'un voile blanc transparent, comme celui des mariées mais laissant entrevoir leur corps nu en-dessous³. Elles tendent leurs bras vers lui comme s'il était leur mari, et le fait qu'il fait nuit rappelle la nuit de noces. Il s'échappe alors et s'éloigne d'elles, qui représentent tous ses désirs inassouvis, qu'il a déjà combattus par la violence.

La violence en effet est souvent représentée dans les œuvres de Jodorowsky, et souvent par des images poétiques. Lors des massacres de gens du peuple dans *La Montagne sacrée* se dégagent des plans irréalistes mais d'une grande beauté poétique. Lorsqu'au début du film des gens se font fusiller, des oiseaux sortent de la poitrine

¹ Frédéric ARANZUEQUE-ARRIETA, *Panique: Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p. 202.

² Carl Gustav JUNG, *Métamorphose de l'âme et des symboles*, Genève, Librairie de l'Université, 1953, p. 54.

³ *Santa Sangre*, minute' 98 à 100.

d'une des victimes et s'envolent¹. Sur la planète Neptune, les massacres nous sont montrés comme de vraies comédies : sur une musique de chambre, un soldat retire une colombe du ventre d'une « victime », une autre crache des cerises, une autre encore est recouverte de fraises², ces deux derniers fruits rappelant le sang par leur couleur. La théâtralité s'intègre dans le film. Dans *El Mirón convertido* c'est l'inverse qui se produit puisqu'un court film est projeté vers la fin de la pièce³. Le vieil homme projette un film représentant l'intérieur d'un camp de concentration. Mais ce film a la mécanique du rêve car il mêle éléments réalistes, historiques : la maigreur des prisonniers, la présence d'un rabbin, d'un gardien, les coups de sifflet ; et éléments irréalistes, totalement fantasmatiques : un air de valse, le champagne coulant à flots, la nourriture surabondante et raffinée. Un élément obsessionnel se détache également dans ce film-rêve : le vieil homme casse des œufs en riant face à la caméra. La rapidité des images présentées, la nature onirique et choquante de celles-ci, et le jeu entre l'ombre et la lumière font penser à certains films surréalistes, notamment au *Chien Andalou* tourné en 1929 par Buñuel et qui s'ouvre sur le gros plan d'un œil que l'on coupe au rasoir. On peut également penser à Pasolini et son « cinéma de poésie »⁴ où les visions des personnages névrosés sont elles-mêmes déformées par l'auteur.

Le monde artistique de Jodorowsky est un monde de visions oniriques et poétiques, où le monstrueux se mêle au beau et au sacré. Le rêve se caractérise par cette éthique incertaine. Mais il se caractérise aussi par son absence d'attachement à une temporalité.

B. UNE TEMPORALITE EFFACEE ?

a. L'éternel retour.

A la fin de *La Montagne sacrée*, Jodorowsky- l'alchimiste proclame : « Rien n'a de fin... »⁵. Il évoque ainsi la continuation de la vie réelle après la fin-mort du film,

¹ *La Montagne sacrée*, minute' 7.

² *Ibid.*, minute' 67.

³ *Teatro sin fin*, p. 390 et 391.

⁴ Voir Hervé JOUBERT-LAURENCIN : *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, éditions Cahiers du cinéma, 1995.

⁵ *La Montagne sacrée*, minute' 106.

celui-ci n'étant qu'une illusion. La quête de soi se poursuit au-delà des frontières du film. En évoquant cela, il fait également référence à des idées religieuses ou mythiques d'une éternelle continuation de la vie. Cette pensée provient à l'origine des astronomes babyloniens qui croyaient au Retour éternel en ayant observé la course cyclique des planètes. Cela a ensuite été repris en Occident par les stoïciens antiques. Dans les religions on retrouve aussi l'idée d'un renouvellement, par exemple avec la réincarnation à laquelle croient les hindouistes. Mais la croyance en l'Eternel Retour est plutôt la croyance en le retour des mêmes types de faits. Comme la lune, l'humanité va un jour disparaître (c'est le mythe de la combustion universelle) puis renaître et, dans le cas de l'humanité, revenir à ses origines. C'est ce qui fait dire à Mircea Eliade, « le passé n'est que la préfiguration du futur »¹. Cela donne au temps une dimension sacrée. La répétition des actes en font des archétypes et les rendent alors sacrés. Toute création humaine se rapportant à la cosmogonie devient donc à son tour sacrée puisqu'elle répète la Création. De plus, Mircea Eliade étudiant les sociétés primitives affirme que dans ces sociétés un objet ou un geste n'est réel que parce qu'il répète une action effectuée *in illo tempore*, c'est-à-dire à une époque mythique, originelle. Il acquiert un sens parce que le rituel, qui fait référence à un archétype, le lui confère en le dotant d'une fonction ou d'une force sacrée. On peut dire alors que seul ce qui est sacré est réel.

Dans les œuvres Jodorowsky, la structure est souvent cyclique. L'image qui en ressort est celle de l'Ouroboros, le serpent qui se mord la queue, qui symbolise à l'origine le cycle éternel de la nature. Il y est d'ailleurs explicitement fait référence dans un titre d'une œuvre théâtrale : « El Túnel que se come por la cola » signifiant « Le Tunnel qui se mange par la queue ». Le lieu évoqué ainsi représente un lieu fermé, sans possibilité pour les personnages d'en sortir. Il est donc le symbole de la vie, se répétant.

Zarathustra, étant une réécriture de l'œuvre de Nietzsche, on peut également penser à l'éternel retour. Dans la pensée nietzschéenne cette idée est très présente, bien que n'étant pas formulée comme une vérité mais plutôt comme une posture à adopter face à la vie : il faut mener sa vie comme si l'on pouvait souhaiter qu'elle se répète éternellement. Les derniers mots de la pièce de Jodorowsky sont : « C'est le moment de se souvenir... »². Il s'agit de revenir en arrière pour se rappeler ce qu'a dit et fait

¹ Mircea ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2001, p. 107.

² *Teatro sin fin*, p. 289 : « Es hora de recordar... ».

Zaratustra. Mais les premiers mots de la pièce sont également « Une nouvelle fois nous devons nous souvenir ! »¹. Ce à quoi les autres personnages répondent : « Pourquoi chercher si nous revenons au même? Il n'y a rien de nouveau »². En effet, ils commencent à se poser quasiment les mêmes questions que l'on retrouve à la fin, telle « Comment s'appelait-il ? »³. De plus, « recordar » en espagnol peut à la fois « se souvenir » et « s'éveiller ». L'éveil des personnages à la fin et au début de la pièce affermit l'idée d'un éternel retour, d'une répétition infinie. C'est d'ailleurs là-dessus que repose la prise de conscience de Zaratustra à la fin de la pièce : « Les choses reviennent éternellement. Tout naît, meurt et recommence à naître. La répétition est infinie »⁴. Cette dernière phrase est d'ailleurs répétée trois fois dans le discours, comme par un effet mimétique.

Dans *Escuela de ventrilocos*, l'histoire est encore plus clairement cyclique puisque la dernière scène fait écho à la première. Il y a « le même décor qu'au début de l'œuvre »⁵. Comme au début, Céleste tombe d'une fenêtre, est effrayé par des lumières et escalade une porte fermée. La seule différence est la couleur de son habit : jaune la première fois, rouge la seconde. Cela n'introduit qu'une variation dans un thème répétitif. La répétition semble éternelle et Céleste au début de la pièce ne se rappelle pas de son passé : « Je ne me rappelle pas d'où je viens »⁶. Il va donc recommencer les mêmes choses car ni lui ni les autres personnages et faits n'ont changé.

Ainsi Jodorowsky entretient dans ses œuvres le mythe de l'Eternel retour, qui par sa structure cyclique peut rappeler le rêve où le temps n'a plus de valeur. Mais retour ne signifie pas toujours retour au même ni inertie.

b. Mythe et rêve.

Selon la cosmologie amérindienne ancienne, les humains ont la responsabilité de maintenir le Cosmos en mouvement. Le pire n'est pas la crise et la démolition cyclique, mais l'inertie et l'immobilité. Une grande partie de la Més-Amérique croyait en un monde cyclique. La période d'alors était considérée comme le cinquième monde, les

¹ *Ibid.*, p. 251 : « Otra vez tener que recordar ! ».

² *Teatro sin fin*, p. 251 : « ¿Para qué buscar si volveremos a lo mismo ? No hay nada nuevo ».

³ *Ibid.*, p. 252 et 289 : « C¿mo se llamaba ? ».

⁴ *Ibid.*, p. 284 : « Las cosas retornan eternamente. Todo nace, muere y vuelve a nacer. La repeticion es infinita ».

⁵ *Ibid.*, p. 109 : « el mismo decorado que al comienzo de la obra ».

⁶ *Ibid.*, p. 77 : « No recuerdo de d¿nde vengo ».

quatre précédents ayant été détruits par un déluge et par le feu. Cela rappelle d'ailleurs dans la *Bible* la destruction de l'humanité pécheresse par Yahvé, avant son renouvellement par la famille de Noé. Dans la mythologie amérindienne, Quetzalcoatl se serait rendu dans le monde souterrain, et y aurait créé le cinquième monde de l'humanité à partir des os des races précédentes et en utilisant son propre sang pour leur donner une nouvelle vie. Le dieu perd son caractère divin par l'effet de son automutilation vu comme un sacrifice, mais devient également créateur d'une nouvelle humanité, même si elle est imparfaite. Lui-même a un aspect monstrueux mais « le monstre est souvent à l'origine de l'Univers et a un rôle civilisateur : le Quetzalcoatl, le dieu « Serpent à plumes » du panthéon aztèque, est l'archétype du héros civilisateur, et le régénérateur de l'humanité »¹.

De même dans *El Topo* le héros est un régénérateur de l'humanité. Il renaît lui-même une fois, après avoir reçu cinq balles en lui, et il renaît grâce à des monstres qui le recueillent. Il meurt donc à lui-même mais renaît comme le phénix, régénéré. Par sa vie future, il contribue alors à la création d'une nouvelle humanité. Il échoue tout d'abord à convertir les hommes déjà vivants. Il les tue alors et s'immole lui-même pour ne plus laisser de traces de l'ancienne humanité, coupable. Le dernier plan montre trois personnages s'éloignant vers le désert : la naine-femme d'el Topo, leur fils venu au monde, et son grand fils. Ce dernier a eu une évolution inverse à celle de son père : tout d'abord revêtu de l'habit de moine, il prend des habits noirs en cuir lorsqu'il retrouve son père. Il se retrouve alors habillé comme celui-ci l'était au début du film, en ange de la mort. Une histoire similaire à la précédente semble donc pouvoir commencer, mais le dernier fils d'el Topo représente tout de même la nouvelle génération. Celui-ci a été conçu dans la sagesse et peut donc changer la course de l'histoire.

Celle-ci n'est plus un serpent qui se mord la queue mais une spirale. Le voyage dans le désert pour trouver les maîtres était déjà décrit comme ça : « Le désert est circulaire. Pour les trouver nous devons voyager en spirale »². Ce voyage est certes un voyage intérieur vers son propre centre, vers son Dieu intérieur. Mais il démontre aussi qu'à l'intérieur du même (l'étendue du désert, toujours semblable) peut se trouver un élément capable de changer les choses. Dans *Escuela de ventrilocuos*, où la structure

¹ Stéphane AUDEGUY, *Les monstres, si loin et si proches*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 2007, p. 20.

² *El Topo*, minute' 37.

est nettement cyclique, le petit détail changeant à la fin n'est peut-être pas anodin. Céleste n'est plus vêtu de jaune mais de rouge, « avec un pantalon semblable à celui du Directeur »¹. Comme dans un rêve le moindre petit élément peut prendre de grandes proportions.

Chaque scène est d'ailleurs travaillée pour donner une force particulière à des éléments se détachant de la toile du récit, qui semble unie et circulaire. Jodorowsky déclare pour la réalisation d'*el Topo* : « J'ai cherché à ce que la lumière n'ait jamais d'ombre. Je voulais éliminer l'ombre pour que la lumière semble surgir de l'intérieur des personnages. Le film pourrait se définir comme une recherche de l'illumination. Il ne fallait pas également qu'on puisse identifier l'espace [...]. En éliminant l'espace, j'éliminais la réalité. En refusant toute ombre, j'annulais le temps. Le film se situe donc dans un perpétuel présent. C'est la quête du présent, hors du temps et de l'espace. Comme dans un mythe. Tout prend valeur de symboles »². Ce n'est donc pas la cyclicité de l'œuvre qui est mise en avant mais l'importance du présent, porteur de sens, et peut-être de changement.

La temporalité des œuvres est ambiguë. Se voulant effacée, elle est en réalité simplement brouillée car très complexe. Comme dans un mythe ou dans un rêve elle est insaisissable car souvent cyclique mais acceptant des variations. Néanmoins, l'histoire onirique peut-elle être interprétée, comme le mythe ?

C. L'INTERPRETATION DES REVES ?

a. Le « rêve lucide » ou l'interprétation d'images.

Les œuvres de Jodorowsky jouent sur l'inconscient, comme le rêve qui est une création de l'inconscient. L'inconscient est la partie cachée de l'homme, celle qui se manifeste malgré lui, c'est en quelque sorte le « monstre » de l'homme. Dans le rêve, il

¹ *Teatro sin fin*, p. 109 : « con un traje semejante al del Director ».

² André LEROUX, « Alexandro Jodorowsky: "mon cinéma est métaphysique" », *Le Devoir*, 2 février 1974, Cahier des Arts et des Lettres, p.17-18.

s'exprime par des symboles et fait référence parfois à des mythes anciens, comme par exemple à celui d'Œdipe, ou à une culture universelle. Il y a des scènes de visions oniriques à l'intérieur des films, qui peuvent être interprétées. Il en va ainsi de la période des « visions de mort » dans *La Montagne sacrée*. Lorsque les personnages arrivent non loin du sommet de la montagne, une plaine s'étend devant eux où chacun va se trouver confronter à des visions de mort¹. Sel se voit mangeant la chair d'un cheval vivant, Klen est noyé sous une pluie d'or, Berg boit le lait qui sort des mamelons en forme de têtes de tigres d'un vieillard, Lut se retrouve castré et pendu par les pieds à un arbre par une femme recouverte de plumes. Chaque vision peut être interprétée comme représentant le châtement d'un péché capital : la castration pour le coupable de luxure, ou encore la « lapidation » par des pièces d'or pour le coupable d'avarice. La scène renvoie donc à un inconscient chrétien. Tout un imaginaire se met en place pour accéder au « rêve lucide », à un enclenchement de schémas archétypaux facilement déchiffrables. La frontière entre un monde relativement cohérent et un monde autre, merveilleux et sacré est marqué aussi dans *La Montagne sacrée* par un archétype, celui de l'eau qu'il faut traverser. Le lieu sacré n'est pas facilement atteignable, il faut prendre un bateau pour arriver sur cette terre où peu de gens parviennent et où beaucoup restent sans atteindre la montagne, dans un bar, au pied de celle-ci.

Le spectateur est donc guidé dans l'interprétation des images, mais son regard doit se faire critique. Il doit être lucide vis-à-vis de l'univers onirique qui lui est proposé. Travaillant sur les symboles et se rapprochant du rêve, les œuvres de Jodorowsky obligent le spectateur à se positionner face à ce qu'il voit : « celui-ci a le choix entre deux solutions. Ou bien il se dit que la scène qu'il voit sur l'écran est réelle, ou bien il se dit que c'est une scène onirique, traduction d'un rêve proprement dit mais aussi le plus souvent, d'un simple fantasme, d'un désir violent, et la scène est alors imaginée par le personnage »². Toute l'histoire de *Santa Sangre* se base sur cette illusion première. Le spectateur voit la mère de Fénix, Concha, aussi bien que lui-même, il la considère donc comme un personnage réel. Elle est filmée de la même manière que les autres personnages, sans être floue ou transparente. Le spectateur voit ce que Fénix voit. Ce n'est que lorsque Fénix retourne son couteau contre sa mère et que celle-ci disparaît qu'il comprend en même temps que Fénix qu'elle n'était qu'une

¹ *La Montagne sacrée*, minute 99 à 103.

² Albert CHESNEAU et Angel BERENGUER, *Entretiens avec Arrabal. Plaidoyer pour une différence*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, p. 94.

projection de son imagination. Il y a alors un retour en arrière, certainement effectué par Fénix, où l'on voit le corps de la mère emportée sur une civière¹. Cette scène n'avait pas été montrée auparavant car l'enfant qu'était Fénix alors n'avait pas accepté ce fait et avait effacé la scène de son esprit. En termes psychanalytiques, il avait refoulé la mort de sa mère car cet événement avait été traumatisant. Le parcours de Fénix est celui que doit réaliser le spectateur : il va du rêve subi au rêve « lucide ». Il est amené à réagir face à ce qu'il voit.

Dans *Zarathustra*, le personnage principal appelle de manière indirecte le spectateur à prendre position : « Si j'étais sur la scène d'un théâtre, je dirais au public : « N'êtes-vous pas fatigué de votre inactivité ? N'en avez-vous pas assez de cette prison qu'est votre fauteuil ? N'avez-vous pas envie de vous lever, d'étirer vos bras et vos jambes, de crier, de monter avec moi sur scène [...] ? Allons ! Debout ! Venez ! Sur scène ! Assez d'être spectateur, de souffrir en silence, de vivre la vie des autres. Soyez le protagoniste » »². Mais ces mots ne sont pas tant une invitation réelle au spectateur de venir sur scène, puisque cela sera réfuté ensuite, qu'une invitation à réfléchir sur le sens de ce qu'il voit. Comme le dit Marcel Duchamp, « c'est le regardeur qui fait le tableau »³. L'œuvre n'a de sens que ce que le spectateur en perçoit et sa leçon doit être réinvestie dans la vie réelle. A la fin de *La Montagne sacrée*, l'alchimiste-Jodorowsky clame : « Adieu montagne sacrée, la vie réelle nous attend »⁴.

Ces œuvres demandent un recul au spectateur, qui doit réfléchir sur elles, interpréter les symboles. Mais quel est le message adressé ?

b. Quel but à la création ?

Jodorowsky attribue une valeur révolutionnaire à l'art. Il affirme d'ailleurs sans

¹ *Santa Sangre*, minute' 106.

² *Teatro sin fin*, p. 284 : « Si estuviera en el tablado de un teatro, le diría al público: ¿No estáis cansados de vuestra inactividad? ¿No os agobia esa prisión que es vuestra butaca? ¿No tenéis ganas de levantaros, estirar brazos y piernas, gritar, subir conmigo al escenario [...]? ¡Vamos! ¡De pie! ¡Arriba! ¡Al escenario! Basta ya de ser espectador, de sufrir en silencio, de vivir la vida de los otros. Sed el protagonista ».

³ Marcel DUCHAMP, *Marchand de sel*, Paris, Le Terrain vague, 1959.

⁴ *La Montagne sacrée*, minute' 107.

détour : « Ce que je demande au cinéma : changer la vie »¹. Cela peut s'adapter aussi au théâtre. Son art d'ailleurs est révolutionnaire puisqu'il bouscule les valeurs établies de l'ordre, de la religion, des règles mêmes de l'art. C'est un art de la confusion, comme le prône le manifeste panique.

On peut voir dans cette confusion provocatrice un message social. En effet, comme le note Michel Larouche, « la prostituée côtoie le prêtre sur Vénus : c'est le culte de l'apparence qui relie les deux êtres. Les armes fabriquées sur Mars sont psychédéliques, en forme de Christ, de Bouddha : c'est la manipulation de l'être humain qui compte. Le travail à la chaîne dans l'usine d'art sexuel sur Jupiter, puis la machine à faire l'amour qui accouche d'un bébé machine, inverse les rapports créateur-crédation, homme-objet »². On peut ajouter que le sacré est devenu « monstrueux » car il se montre, il n'est plus qu'une fête-spectacle, comme dans *El Topo*, lors de la cérémonie dans l'église³. Le « sacré » est « souillé ». C'est cette confusion même des valeurs religieuses et profanes qui est devenue monstrueuse. A la place d'un univers normé, où le sacré et le profane étaient bien délimités, apparaît un chaos social, traversé par la violence. Les scènes de massacres se multiplient : massacre de populations dans *La Montagne sacrée* et *El Topo*, assassinats de femmes dans *Santa Sangre*, massacre d'animaux dans *El Mirón convertido*.

Néanmoins, « il n'y a aucune tentative dans l'œuvre de Jodorowsky de briser les structures sociales existantes et de prendre le pouvoir. A l'instar de Jung, c'est de la transformation en profondeur des individus que réside la solution aux injustices sociales »⁴. Jung en effet présente l'inconscient comme une obscure puissance créatrice capable d'opérer les plus grands changements. Jodorowsky confirme ces propos : « J'essaie d'agir, sans violence. Je ne crois pas en la révolution violente. Parce qu'on change un système pour un autre. La seule révolution à laquelle je crois est la transformation complète de l'être humain : intellectuellement, émotionnellement, sexuellement »⁵. La violence qui est montrée sur scène et sur l'écran, et justement exacerbée, n'est que la vision d'une société où l'homme s'est perdu.

¹ Eric LEGUEBE, « *La Montagne sacrée* », *Phenix*, 8e année, n° 35, 1973, p. 2-7.

² Michel LAROUCHE, *Alexandre Jodorowsky cinéaste panique*, Paris, Albatros, 1985, p. 59.

³ *El Topo*, minute 95 à 99.

⁴ Michel LAROUCHE, *op. cit.*, p. 162.

⁵ Edith COTTRELL, « Ainsi parlait Jodorowsky », *Zoom*, n° 22, janvier-février 1974, p. 79.

Le travail de transformation n'est pas à faire sur la société mais sur l'individu, en marquant fortement son inconscient. La pensée sacrée, c'est-à-dire une recherche transcendant l'humain, doit renaître dans l'individu. Le constat dans les œuvres d'une perte du sacré doit entraîner une recherche du sacré de la part du spectateur. C'est en cela que Jodorowsky qualifie son cinéma d'« initiatique »¹. Mais il l'appelle aussi « métaphysique plutôt que mystique »². Le mot « mysticisme » vient d'un verbe grec signifiant « initier », mais ce que Jodorowsky entend plutôt là par « mysticisme » est une attitude dépourvue de pensée ou de recul. Son contraire est donc la métaphysique, qui est un raisonnement sur des réalités non physiques. L'œuvre d'art doit entraîner la réflexion du spectateur. L'artiste est un transmetteur de pensée, mais comme un rêve il agit par symboles : « Je crois que l'art doit libérer les forces de l'inconscient et doit travailler comme une clé dans votre inconscient. L'artiste sort tout ce qu'il a en lui-même et le met dans une œuvre d'art. Les symboles qu'il utilise doivent jouer un rôle cathartique, unir les forces dispersées dans l'inconscient et les projeter à l'extérieur de l'individu. Dans la société, il y a d'énormes quantités de forces dispersées. Le but de l'œuvre d'art est de canaliser toutes ces forces, de les orienter vers un point de fusion. L'artiste est un catalyseur d'énergies »³.

L'art par sa capacité synchrétique est révolutionnaire, et peut servir à révolutionner le mode de pensée et donc de fonctionnement de l'homme.

Jodorowsky propose une esthétique du rêve. Dans ses œuvres, deux mondes fusionnent : le sacré et le monstrueux. Ainsi se mêlent des images poétiques et violentes comme dans *La Montagne sacrée*, l'envol d'un oiseau sortant de la poitrine d'un fusillé. La violence est esthétisée, déréalisée, non plus monstrueuse mais sacrée par sa force symbolique. Tout concourt à l'idée d'un monde onirique par l'absence d'éléments concrets installant le décor : l'espace-temps se trouve brouillé. Le lieu et le temps n'ont plus qu'une valeur symbolique. Le monde devient alors « surréaliste ». Le spectateur traversant une forêt de symboles doit en lire le sens, s'imprégner de l'œuvre pour

¹ *La Tricherie sacrée* (entretiens avec Gilles Farcet), [1989], Paris, Dervy, 2004, p. 62.

² André LEROUX, « Alexandro Jodorowsky: "mon cinéma est métaphysique" », *Le Devoir*, 2 février 1974, Cahier des Arts et des Lettres, p. 18.

³ *Ibidem*.

pouvoir améliorer sa propre réalité. L'homme se trouve au centre de l'art, étant à la fois son objet et le sujet qui interprète et qui donne son sens particulier aux notions de monstrueux et de sacré.

Conclusion

Alexandro Jodorowsky se rattache au « non-mouvement » panique, prenant son origine dans le mouvement surréaliste et dont il conteste la normalisation progressive. Le Panique conteste toute doctrine et proclame la diversité de penser et de créer. Les paniques se retrouvent dans des figures mythiques ambiguës, tels Pan, Satan, Lilith.

Selon Jodorowsky « l'art n'est pas éthique, il est esthétique »¹. Toute violence ou actes sortant de la norme et allant dans l'excès peuvent être montrés. La monstration du monstrueux provoque le spectateur, mais le fait réfléchir sur une nouvelle esthétique. Pour Jodorowsky comme pour Breton auparavant, « la beauté sera convulsive ou ne sera pas »². L'esthétique prônée est une esthétique renversée. Ainsi, le corps monstrueux est mis en avant dans les œuvres de Jodorowsky. Néanmoins il ne s'agit pas de faire le constat de ce qu'est un être monstrueux défini, mais de s'interroger sur la notion même de monstrueux. Il montre ainsi le rapport ambigu entre l'être considéré comme monstrueux et la société. Ce qui est hors norme attise la curiosité et entraîne la répulsion. La société à la fois « maudit » l'être monstrueux et en fait un être « sacré » par sa différence même. Dans *Santa Sangre*, la sainte que l'on honore est une fille sans bras. Le monstrueux dérange car il est relatif à la vision de chacun, il est « l'autre », dans toute sa diversité. De plus, il n'est pas seulement un fait observable, mais renvoie à la symbolique d'une monstruosité intérieure. Ce n'est plus le sommeil de la raison qui engendre des monstres, comme dans le tableau de Goya, mais l'éveil des monstres qui stimule la raison. La vision du monstrueux permet au spectateur de réfléchir sur le lien fait souvent entre Beau et Bien, Laid et Mal. Mais le monstrueux invite à passer « par delà le bien et le mal », et interroge donc la société sur ses valeurs. Il est un élément de chaos à l'intérieur de l'ordre imposé. Etant en marge de ce qui est humain, il est à la fois lié à l'animalité et au divin. Se mêlant au sacré, il en bouleverse la conception habituelle.

La représentation du sacré dans les œuvres de Jodorowsky pose problème. Jodorowsky se base sur une culture chrétienne universelle comme symbole d'une société où progresse un monstrueux moral. Le sacré dogmatique est devenu monstrueux par le fait qu'il n'est plus transcendant mais assujéti au profane. La quête du divin et l'amélioration de l'humain ne sont plus le but de cette religion institutionnalisée et figée qui ne fait plus que réprimer un « monstrueux » subjectif mais paradoxalement délimité. Une des forces combattues comme monstrueuse par le dogme religieux chrétien mais fondamentalement ambivalente est l'érotisme. L'érotisme est vu comme monstrueux car il est une possibilité de chaos. Il représente une possible transgression des règles de la

¹ *La Tricherie sacrée* (entretiens avec Gilles Farcet), [1989], Paris, Dervy, 2004, p. 65.

² André BRETON, *Nadja*, [1928], Paris, Gallimard, Le Livre de Poche, 1964, p. 187.

société. Il est également régression vers les zones cachées de l'homme, celles des pulsions animales et des passions. En effet, l'érotisme est une tension vers les excès : inhérent à la vie, il tend aussi vers la mort. La violence et l'érotisme se mêlent dans les œuvres de Jodorowsky. Dans *El Topo*, Mara et el Topo ont une relation amoureuse violente, puis Mara se fait fouetter et séduire par la femme en noir. Les personnages expriment jusqu'à l'extrême une philosophie du plaisir amenée à faire tomber les dernières certitudes pour engager une véritable recherche spirituelle. Le spectateur est poussé à réfléchir sur son lien avec la société mais aussi avec le sacré. L'univers mis en place par Jodorowsky se caractérise par son syncrétisme. Jodorowsky dit lui-même : « je suis un clown mystique, un surréaliste de la spiritualité, un provocateur panique... »¹. Reprenant des archétypes, il crée ses propres mythes où se mêlent différentes philosophies et religions. L'essentiel est d'atteindre la connaissance de Soi, de l'homme et du monde. Le sacré n'est pas gravée dans une religion mais se trouve à l'intérieur de soi, et peut être saisi par une réflexion syncrétique sur les symboles. L'alchimiste dans *La Montagne sacrée* exprime ce parcours à entreprendre : « Vous êtes excréments, vous pouvez vous changer en or »². L'homme est mis au centre de la réflexion et donc au centre de l'œuvre d'art. Ces œuvres bouleversant les normes pour se recentrer sur l'homme se distancient elles-mêmes de la norme, et peuvent être qualifiées de « monstrueuses ».

L'homme étant au centre de l'art créé par Jodorowsky, celui est conçu pour avoir une action directe sur lui. Cet art est proche de la réalité, dans le sens où il rapproche toutes les cultures et spiritualités et abolit peu à peu les différences entre spectateurs et personnages. Mais par cette confusion même, il baigne dans une « surréalité ». Le spectacle est total, entraîne le spectateur dans un univers où la norme est moins abolie que pervertie. Dans *Escuela de ventrilocuos*, ça n'est plus la marionnette qui obéit à l'homme mais l'homme qui obéit à la marionnette ; ce ne sont plus les personnages aux mœurs extravagantes qui sont montrés du doigt mais le saint, le héros, le génie. L'art se fait un jeu critique. La mise en avant du monstrueux, c'est-à-dire de l'inattendu et du

¹ *Le Théâtre de la guérison. Une thérapie panique: la psychomagie (entretiens avec Gilles Farcet)*, [1995], Paris, Albin Michel, 2001, p. 189.

² *La Montagne sacrée*, minute' 33.

surprenant, permet d'attirer le regard et l'attention du spectateur. Le monstrueux peut s'exprimer par les personnages mis en scène ou par la façon de les mettre en scène. Les derniers repères du spectateur sont alors brouillés. Le monstrueux est à la base d'une nouvelle esthétique panique, qui s'apparente à celle du rêve. Comme le rêve, les œuvres de Jodorowsky offrent un espace-temps pas clairement définissable ou étrange et des images poétiques entre réalité et irréel. Tout prend une valeur symbolique, qu'il revient au spectateur d'interpréter car l'art doit nourrir la réflexion du spectateur sur la vie réelle. A la fin l'illusion de l'art est effacée, le spectateur doit retourner dans sa réalité et y redéfinir ses notions de sacré et de monstrueux : « Adieu la montagne sacrée, la vie réelle nous attend »¹

Bibliographie

Oeuvres complètes d'Alexandro Jodorowsky

*œuvres étudiées

¹ *La Montagne sacrée*, minute' 107.

Théâtre

Théâtre en espagnol

La Fantasma cosquillosa (farsa iniciática), (écrit en 1948), in *Teatro sin fin*, Madrid, Siruela, 2007.

La Princesa Araña (asquerosa opereta surrealista para niños mutantes), (écrit avec Leonora Carrington en 1958), in *Teatro sin fin*, Madrid, Siruela, 2007.

Canto al océano: mimodrama ilustrando el poema de Lautreamont, México, Unión Nacional de autores mexicanos, 1963.

Teatro pánico, México, Era, 1965.

Juegos pánicos, México, Era, 1965.

Melodrama sacramental, éphémère panique joué en 1965, relaté dans le *City Lights Journal*, n°3, San Francisco, City Lights Books, 1966.

**Zaratustra (aventura metafísica)*, México, à compte d'auteur, 1970.

**El Túnel que se come por la cola (auto sacramental pánico)*, Madrid, à compte d'auteur, 1970.

**El Mirón convertido (tragedia pánica)*, Madrid, à compte d'auteur, 1971.

Pedrolino (mimodrama ballet), Madrid, à compte d'auteur, 1998.

El Opera del orden, renommé *Ópera pánica (cabaret trágico)*, Madrid, à compte d'auteur, 2001.

**Escuela de ventrílocuos (comedia absurda)*, Madrid, à compte d'auteur, 2002.

Las Tres Viejas (melodrama grotesco), Madrid, à compte d'auteur, 2003.

**Hipermercado (paporreta infame)*, Madrid, à compte d'auteur, 2004.

El Sueño sin fin (drama sublime), Madrid, à compte d'auteur, 2006.

Sangre real (drama antiguo), Madrid, à compte d'auteur, 2007.

Anthologie théâtrale (en espagnol)

Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas), (avec un DVD sur *Melodrama sacramental*), Madrid, Siruela, 2007.

Oeuvres théâtrales traduites en français

Opéra panique (cabaret tragique), Paris, Métailié, 2001.

L'Ecole des ventriloques, Bruxelles, éd. Maëlstrom, Bookleg n° 36, 2008.

Films

La Cravate (court métrage, scénario d'après Thomas Mann), France, 1955.

Fando y Lis (Fando et Lis), d'après une pièce d'Arrabal), Mexique, Prod. Panic, 1968.

**El Topo*, Mexique, Prod. Panic, 1970.

**The Holy Mountain (La Montagne sacrée)*, Mexique / USA, Prod. Abkco Films, 1973.

Dune, projet inachevé.

Tusk, France, 1980.

**Santa Sangre*, Mexique / Italie, 1989.

The Rainbow Thief (Le Voleur d'arc-en-ciel), Grande-Bretagne / France, 1990.

Les Contes de Jodo (images animées, série de courts métrages pour la télévision), France, 1998.

Scénario de film

El Topo, fábula pánica con imagenes, México, Novaro, 1970, traduit en anglais par *El Topo: a book of the film* (suivi d'une entrevue avec Jodorowsky), New York, Douglas Books, 1971.

Romans

Le Paradis des perroquets (El Paraíso de los loros), Paris, Flammarion, 1984.

El loro de siete lenguas, Santiago de Chile, Hachette, 1991.

Enquête sur un chemin de terre, [1988], Paris, Acropole, 1998.

L'Arbre du dieu pendu, [1996], Paris, Métailié, 1998.

El Niño del jueves negro, México, Grijalbo, 1999, traduit par *L'Enfant du Jeudi noir*, [2000], Paris, Métailié, 2002.

Albina y los Hombres-perro, México, Grijalbo, 2001, traduit par *Albina et les hommes-chiens*, Paris, Métailié, 2001.

Contes et nouvelles

« *Zipel Brum* » in *Cuentos de la generación del 50*, de Enrique LAFOURCADE, Santiago de Chile, Del Nuevo Extremo, 1959.

Cuentos pánicos (présentation d'Arrabal et dessins de Topor), México, Era, 1963, traduit par *Contes paniques, Gordes, Le Relié, 2006*.

Les Araignées sans mémoire (fables paniques), Paris, Les Humanoïdes Associés, 1980 .

Le Trésor de l'ombre (illustrations de François Boucq), Paris, Les Humanoïdes associés, 1980.

Sombras al mediodía, Santiago de Chile, Dolmen, 1995.

Le doigt et la lune: histoires zen, Paris, Albin Michel, 1997.

El paso del ganso (fábulas y relatos), México, Grijalbo, 2001.

« Les frères siamois » in *La Dimension fantastique, vol. 3, dix nouvelles de Flaubert à Jodorowsky*, [2002], Paris, J'ai lu, 2003.

Recueils de poésie

Imagen del Alma: los 22 temas del poeta (traduction d'un poème de Se-Kong Tou), in *Correspondencias*, n° 2, México, 1966.

Canciones, metapoemas y un arte de pensar, Santiago de Chile, Dolmen, 1997.

L'Échelle des anges, un art de penser (La escalera de los angeles, suivi de Image de l'Ame), [Gordes, Le Relié, 2001], Paris, Albin Michel, 2005.

De ce dont on ne peut parler (De aquello que no se puede hablar), Bruxelles, Maelström, 2002.

No basta decir, Santiago de Chile, Dolmen, 2001, traduit par *No basta decir / Dire ne suffit pas*, (biligue espagnol-français), Paris, Le Veilleur, 2003.

Piedras del camino, Barcelone, Obelisco, 2004, traduit par *Les Pierres du Chemin*, Bruxelles, Maelström et Paris, Le Veilleur, 2004.

Solo de amor, (bilingue espagnol-français), Bruxelles, Maelström, 2007.

Bandes dessinées

***L'Incal* (dessins de Moebius, chez Les Humanoïdes Associés)**

- 1 *L'Incal Noir* (1981)
- 2 *L'Incal Lumière* (1982)
- 3 *Ce qui est en bas* (1983)
- 4 *Ce qui est en haut* (1985)
- 5 *La Cinquième Essence. 1, Galaxie qui songe* (1988)
- 6 *La Cinquième Essence. 2, La Planète Difoool* (1988)

***Avant l'Incal* (dessins de Zoran Janjetov, chez Les Humanoïdes Associés)**

- 1 *Adieu le père* (1988)
- 2 *Détective privé de classe « R »* (1990)
- 3 *Croot* (1991)
- 4 *Anarcopsychotiques* (1992)
- 5 *Ouisky, SPV et homéoputes* (1993)
- 6 *Suicide Allée* (1995)

***Après l'Incal* (dessins de Moebius, chez Les Humanoïdes Associés)**

- 1 *Le Nouveau rêve* (2000)

***Final Incal* (dessins de Ladrönn, chez Les Humanoïdes Associés)**

- 1 *Les quatre John Difoool* (2008)

***Aliot* (dessins de Victor de la Fuente, chez Dargaud)**

- 1 *Le Fils des ténèbres* (1996)

***Anibal Cinq* (dessins de Georges Bess, chez Les Humanoïdes Associés)**

- 1 *Dix femmes avant de mourir* (1990)
- 2 *Chair d'Orchidée pour le Cyborg* (1992)

***Astéroïde Hurlant* (collectif, chez Les Humanoïdes Associés, 2006)**

***Borgia* (dessins de Milo Manara, chez Albin Michel)**

- 1 *Du sang pour le pape* (2004)
- 2 *Le pouvoir et l'inceste* (2006)
- 3 *Les flammes du bûcher* (2008)

***Bouncer* (dessins de François Boucq, chez Les Humanoïdes Associés)**

1 Un diamant pour l'Au-delà (2001)

2 La Pitié des bourreaux (2002)

3 La Justice des serpents (2003)

4 La Vengeance du manchot (2005)

5 La Proie des louves (2006)

6 La Veuve noire (2008)

7 Cœur double (2009)

***Dayal de Castaka* (dessins de Das Pastoras, chez Les Humanoïdes Associés)**

1 Le Premier Ancêtre (2007)

***Diosamante* (chez Les Humanoïdes Associés)**

1 La Parole du royaume en feu (dessins de Jean-Claude Gal, 1992)

2 La Parole du fils perdu (dessins d'Igor Kordey, 2002)

***Face de lune* (dessins de François Boucq, chez Casterman)**

1 La Cathédrale invisible (1992)

1/2 Le Dompteur de vagues (2004)

2/2 La Cathédrale invisible (2004)

2 La Pierre de faïte (1997)

1/2 La Pierre de faïte (2004)

2/2 La Femme qui vient du ciel (2004)

3 ou 5 L'Œuf de l'Âme (2004)

***Juan Solo* (dessins de Georges Bess, chez Les Humanoïdes Associés)**

1 Fils de Flingue (1995)

2 Les Chiens du Pouvoir (1996)

3 La Chair et la Gale (1998)

4 Saint Salaud (1999)

***La Caste des Méta-Barons* (dessins de Juan Gimenez, chez Les Humanoïdes Associés)**

1 Othon le Trisaïeul (1992)

2 Honorata la Trisaïeule (1993)

3 Aghnar le Bisaïeul (1995)

4 Oda la Bisaïeule (1997)

5 Tête d'Acier l'Aïeul (1998)

6 Doña Vicenta Gabriela de Rokha l'Aïeule (1999)

Hors série La Maison des Ancêtres (2000)

7 Aghora le Père-mère (2002)

La Caste des Méta-barons - L'intégrale (2003)

8 Sans Nom, le dernier Méta-Baron (2004)

***Le Cœur couronné* (dessins de Moebius, chez Les Humanoïdes Associés)**

1 La Folle du Sacré Cœur (1992)

2 Le Piège de l'irrationnel (1993)

3 Le Fou de la Sorbonne (1998)

***Le Dieu jaloux* (dessins de Silvio Cadelo, chez Les Humanoïdes Associés)**

1 Le Dieu jaloux (1984)

2 L'Ange carnivore (1986)

Int. La Saga d'Alandor (1991)

***Le Lama blanc* (dessins de Georges Bess, chez Les Humanoïdes Associés)**

1 Le Premier Pas (1988)

2 La Seconde Vue (1988)

3 Les Trois Oreilles (1989)

- 4 La Quatrième Voix (1991)
- 5 Main Ouvert, Main Fermée (1992)
- 6 Triangle d'Eau, Triangle de Feu (1993)

***Le Pape terrible* (dessins de Théo, chez Delcourt)**

- 1 Della Rovere (2009)
- 2 Jules II (à sortir en 2010)

***Le Monde d'Alef-Thau* (dessins de Nizzoli, chez Les Humanoïdes Associés)**

- 1 Résurrection (2008)
- 2 Entre deux mondes (2009)

***Les Aventures d'Alef-Thau* (dessins d'Arno, chez Les Humanoïdes Associés)**

- 1 L'Enfant Tronc (1983)
- 2 Le Prince Manchot (1984)
- 3 Le Roi Borgne (1986)
- 4 Le Seigneur des Illusions (1988)
- 5 L'Empereur Boiteux (1989)
- 6 L'Homme sans Réalité (1991)
- 7 La Porte de la Vérité (1994)
- 8 Le Triomphe du Rêveur (1998) (dessins de Covial)

***Les Technopères* (dessins de Zoran Janjetov, chez Les Humanoïdes Associés)**

- 1 La Pré-école Techno (1998)
- 2 L'École pénitentiaire de Nohope (1999)
- 3 Planeta Games (2000)
- 4 Halkatrazz, l'étoile des Bourreaux (2002)

5 La secte des Techno-évêques (2003)

6 Les secrets du Techno-Vatican (2004)

7 Le Jeu parfait (2005)

8 La Galaxie promise (2006)

***Mégalex* (dessins de Fred Beltran, chez Les Humanoïdes Associés)**

1 L'anomalie (1999)

2 L'ange Bossu (2002)

3 Le coeur de Kavatah (2008)

***Ogre God* (dessins de Zoran Janjetov, chez Delcourt)**

1 Les Naufragés (à paraître en 2010)

***Pietrolino* (dessins de Olivier G. Boiscommun, chez Les Humanoïdes Associés)**

1 Le clown frappeur (2007)

2 Un cri d'espoir (2008)

Anthologie de bandes dessinées

Fábulas pánicas (anthologie de bandes dessinées parues de 1967 à 1973 dans le journal *El Heraldo* de México), México, Novaro, 1977.

Anthologie panique

Antología pánica (avec Daniel González-Dueñas), México, Joaquín Mortiz, 1996.

Autobiographies

Donde mejor canta un pájano, [Santiago de Chile, Hachette, 1992], México, Grijalbo, 2001.

Le Théâtre de la guérison. Une thérapie panique: la psychomagie (entretiens avec Gilles Farcet), [1995], Paris, Albin Michel, 2001.
La Tricherie sacrée (entretiens avec Gilles Farcet), [1989], Paris, Dervy, 2004.
La danza de la realidad, Madrid, Siruela, 2001, traduit par *La danse de la réalité*, [2001], Paris, Albin Michel, 2004.
El maestro y las magas, Madrid, Siruela, 2005, traduit par *Mu, le maître et les magiciennes*, Paris, Albin Michel, 2005.

Essais

La sagesse des blagues (avec Layla Bess), Vivez Soleil, Ville La Grand, [1994], 2003.

La sagesse des contes, [Vivez Soleil, Ville La Grand, 1997], Paris, Albin Michel, 2007.

Evangelios para sanar, México, Joaquin Mortis, 1998, traduit par *Un Evangile pour guérir*, Gordes, Le Relié, 2003.

Ancien Tarot de Marseille ou l'Art du Tarot (avec Camoin), Paris, Diouris, 1998.

Le Dieu intérieur, Gordes, Le Relié, 2003.

La Vía del Tarot, Madrid, Siruela, 2004, traduit par *La Voie du Tarot, une structure de l'Ame*, (en coécriture avec Marianne Costa), Paris, Albin Michel, 2004.

Le Chant du Tarot, Gordes, Le Relié, 2004.

Yo, el Tarot, [2004], Madrid, Siruela, 2006.

Cabaret Místico, Madrid, Siruela, 2006, traduit par *Cabaret Mystique: histoires spirituelles*, Paris, Albin Michel, 2008.

Manual de psicomagia (consejos para sanar tu vida), Madrid, Siruela, 2009, traduit par *Manuel de psychomagie*, Paris, Albin Michel, 2009.

Cédérom

Symbolique du tarot, Emeria, 2001

Article

« Ma biographie », *L'Avant-scène du cinéma*, mars 1974, n° 145, p. 57.

Site Internet

alejandro-jodorowsky.com

Critiques sur Alexandro Jodorowsky

Ouvrage critique

COILLARD, Jean-Paul, *De la Cage au grand écran, entretien avec Alejandro Jodorowsky*, Paris, K-Inite, 2009.

LAROUCHE, Michel, *Alexandre Jodorowsky cinéaste panique*, Paris, Albatros, 1985.

Entrevues

« Alexandro Jodorowsky: ma conception du cinéma », *L'Avant-scène du cinéma*, mars 1974, p. 55-57. Extraits d'une entrevue parue dans *Actuel*, n° 36, octobre-novembre 1973.

COTTRELL, Edith, « Ainsi parlait Jodorowsky », *Zoom*, n° 22, janvier-février 1974, p. 74-80.

« Daria Sternac interviewe Alexandro Jodorowsky », *Cinéma Canada*, n° 13, avril-mai 1974, p. 61-62.

GUERIF, François, « Alexandro Jodorowsky: de *Dune* à *Tusk* », *La Revue du cinéma*, n° 356, décembre 1980, p. 20-26.

HODARA, Philippe, « *Tusk* », *Zoom*, n° 6, novembre-décembre 1979, p. 14, 18, 21, 23.

LEGUEBE, Eric, « *La Montagne sacrée* », *Phenix*, 8e année, n° 35, 1973, p. 2-7.

LEROUX, André, « Alexandro Jodorowsky: "mon cinéma est métaphysique" », *Le Devoir*, 2 février 1974, Cahier des Arts et des Lettres, p.17-18.

« Penthouse interviewe Alexandro Jodorowsky, film maker », *Penthouse*, juin 1973, p. 60-64, 127-130.

SIMSOLO, Noël, « Alexandro Jodorowsky », *Cinéma 74*, n° 184, p. 78-86.

« Texte de l'entrevue d'Alexandro Jodorowsky par Minou Petrovski à l'émission de Radio-Canada: Femmes d'aujourd'hui », *Mainmise*, n° 34, avril 1974.

ZALAFFI, Nicoletta et NOGUEIRA, Rui, « Entretien avec Alexandro Jodorowsky », *Image et son*, n° 282, mars 1974, p. 82-86.

ZIMMER, Jacques, « Monologue de Jodorowsky », *Image et son*, n° 282, mars 1974, p. 78-81.

Articles critiques

DAIGNEAULT, Claude, « Arriver à l'illumination par la provocation », *Le Soleil*, 30 novembre 1974.

DAIGNEAULT, Claude, « Jodorowsky, réalisateur d'*El Topo* », *Le Soleil*, 9 février 1974.

« *La Montagne sacrée*, film d'Alexandro Jodorowsky », *L'Avant-scène du cinéma*, n° 145, Mars 1974, p. 55-62.

« Les Productions panicas présentent un film d'Alexandro Jodorowsky: *El Topo* » (scénario du film et propos du réalisateur), *Mainmise*, n° 17, novembre 1972, p. 134-191 ; n° 18, décembre 1972, p. 104-139.

VALLIERES, Pierre, « Je crois en Jodorowsky », *Cinéma Québec*, vol. 3, n° 5, février-mars 1974, p. 10-12.

ZIMMER, Jacques, « En attendant Jodorowsky », *Image et son*, n° 275, septembre 1973, p. 13-14.

ZIMMER, Jacques, « *La Montagne sacrée* », *Image et son*, n° 281, février 1974, p. 108-113.

Documentaire filmé

MOUCHET, Louis, *La Constellation Jodorowsky*, 1994.

Ouvrages critiques généraux

Sur le mouvement panique

ARRABAL, Fernando, *Fêtes et rites de la Confusion*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1967.

ARRABAL, Fernando, *Le Panique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1973.

ARRABAL, Fernando, *Panique: manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006.

ARANZUEQUE-ARRIETA, Frédéric, *Arrabal: la perversion et le sacré*, Paris, L'Harmattan, 2006.

ARANZUEQUE-ARRIETA, Frédéric, *Panique: Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008.

CHESNEAU, Albert et BERENGUER, Angel, *Entretiens avec Arrabal. Plaidoyer pour une différence*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978.

SCHIFRES, Alain, *Entretiens avec Arrabal*, Paris, Pierre Belfond, 1969.

TALLGREN, Viveca, *El Temor al dios Pan. Reflexiones sobre la recepción de algunas*

obras de Fernando Arrabal, Zaragoza, Libros del innumerable, 2005.

Pages Internet sur le mouvement panique

KREBS, Philippe, *Dossier sur Panique*, juin 1999, www.hermaphrodite.fr.

Sur le monstrueux

ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006.

AUDEGUY, Stéphane, *Les monstres, si loin et si proches*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 2007.

IBRAHIMA, Annie (dir.), *Qu'est-ce qu'un monstre?*, Paris, PUF, 2005.

LASCAULT, Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004.

LAROCHELLE, Marie-Hélène (dir.), *Monstres et monstrueux littéraires*, Laval, PU Laval, 2008.

MONESTIER, Martin, *Les monstres. Histoire encyclopédique des phénomènes humains des origines à nos jours*, Paris, Le Cherche Midi, 2007.

Page Internet sur le monstrueux

HOUGRON Alexandre, *La figure du monstre dans la littérature et le cinéma: monstre et intertextualité*, septembre 2005, www.lettres.ac-versailles.fr.

Sur le sacré

CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le Sacré*, [1939], Paris, Flammarion, 1988.

GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, [1972], Paris, Hachette Littératures, 2008.

ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane (Das Heilige und das Profane*, 1957), [1965], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1987.

Sur le théâtre

- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
 BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2007.
 DUVIGNAUD, Jean, *Spectacle et société. Du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés*, Paris, Denoël / Gonthier, 1970.
 GOUHIER, Henri, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Herbier, 1952.
 HUBERT, Marie-Claude, *Le théâtre*, Paris, Colin, 2003.
 SARRAZAC, Jean-Pierre, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Paris, Circé, 2002.
 UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre* (3 tomes), Paris, Belin sup, 1996.

Sur le cinéma

- AGEL, Henri, *Métaphysique du cinéma*, Paris, Payot, 1976.
 BATICLE, Yveline, *Clé et codes du cinéma*, Paris, Magnard, 1973.
 BELLOUR, Raymond, *L'Analyse du film*, Paris, Albatros, 1979.
 EISNER, Lotte H., *L'Ecran démoniaque*, Paris, Le Terrain Vague, 1965.
 EIZYKMAN, Claudine, *La jouissance-cinéma*, Paris, Union générale d'éditions, 1976.
 LENNE, Gérard, *La Mort à voir*, Paris, éd. Du Cerf, 1977.
 METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma* (2vol.), Paris, éd. Klincksieck, 1971-2.
 METZ, Christian, *Le Signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union général d'éditions, coll. 10/18, 1977.
 NOGUEZ, Dominique, *Eloge du cinéma expérimental. Définitions. Jalons. Perspectives*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1979.
 PITIOT, Pierre, *Cinéma de mort. Esquisse d'un baroque cinématographique*, Fribourg, éd. Du Signe, 1972.
 VOGEL, Amos, *Le Cinéma, art subversif, (Film as a subversive art)*, Paris, Buchet / Chastel, 1977.

Sur les mythologies et les symboles

- BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, éd. du Rocher, 2000.
 CAZENEUVE, Jean, *Les Mythologies à travers le monde*, Paris, Hachette, 1966.
 ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.
 GUSDORF, Georges, *Mythe et métaphysique. Introduction à la philosophie*, Paris, Flammarion, 1953.
 JUNG, Carl Gustav, *Métamorphose de l'âme et des symboles*, Genève, Librairie de l'Université, 1953.
 JUNG, Carl Gustav, *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet / Chastel, 1970.
 LECHEVALLIER, Gabriel, *Dictionnaire des symboles, des arts divinatoires et des superstitions*, Paris, Maxi-Poche Connaissance, 2003.
Petit Larousse des symboles, Paris, Larousse, 2006.
 NORMA, Pierre, *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, Paris, Maxi-Poche

Références, 2002.

PHILIBERT, Myriam, *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Maxi-poche, 2002.

STERCKX, Pierre, *Le Monde des symboles*, Bayeux, Weber, 1966.

VAN LENNEP, Jacques, *Art et Alchimie, Etude de l'iconographie hermétique et de ses influences*, Bruxelles, éd. Meddens, 1971.