

Zoom sur *El Shumpall* : quand le vers rencontre la bobine

ALEXIA GROLLEAU
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE
ÉTUDES ROMANES / CRIIA - GRELPP
agrolleau@parisnanterre.fr

La brièveté est chose relative [...]. Chaque genre aurait-il, en outre, sa propre définition, sa propre appréhension de la brièveté ? (Lafon, 1997 ; 13-14)

1. L'idée de relativité de la brièveté, énoncée par Michel Lafon, nous fait nous interroger sur la nature des supports que nous aborderons dans le cadre de ce volume consacré aux formes brèves. Tout d'abord, la poésie peut-elle être envisagée comme une forme courte ? Si nous pensons aux haïkus, nous pourrions confirmer cette idée. En revanche, si nous pensons au célèbre poème épique *La Araucana* (1569), d'Alonso de Ercilla y Zúñiga, composé de trente-six chants, nous l'infirmerions. La poésie semble être une matière métamorphique, aussi bien rétractable qu'extensible dans les mains du poète, et ce, en fonction des desseins qui motivent sa création. Nous traiterons du recueil *Shumpall* (2011), de la poète chilienne-mapuche Roxana Miranda Rupailaf. La longueur de ce recueil est relative puisqu'il s'agit d'une œuvre assez courte de vingt-cinq poèmes dont la majorité (62,5%) n'excèdent pas une page. Ils sont distribués en quatre parties comportant respectivement huit, huit, six et trois poèmes. En moyenne, ils se composent de dix-huit vers qui alternent entre « arte menor » (minimum deux syllabes) et « arte mayor » (maximum 26 syllabes) ; le mètre moyen est le décasyllabe. Selon Michel Lafon, le rapport d'inclusion des poèmes dans le recueil est ce qui relie le texte à sa nature brève : « C'est souvent, en effet, par rapport à une forme inclusive (revue, recueil, anthologie, etc.), qu'une forme incluse est dite brève » (Lafon, 1997 ; 14). L'œuvre longue n'aura pas la nécessité de partager l'espace du livre-objet, elle l'occupera entièrement. Par ailleurs, *Shumpall*, inspiré du mythe mapuche éponyme, a

été adapté par le réalisateur chilien – et éditeur du recueil – Gerardo Quezada Richards dans un court-métrage intitulé *El Shumpall* (2013). Il s’agit d’un projet filmique bilingue (castillan-*mapudungun*) de « vidéo-poème » produit par « Jauría Film » et dirigé conjointement par Quezada Richards et Rupailaf. Le commentaire de la production, présent sous la vidéo disponible en ligne, nous indique « basado en el poemario homónimo de Roxana Miranda Rupailaf », plus précisément sur la version initiale du texte avant sa publication (Quezada, 2019), ce qui laisse penser que le corps du court-métrage repose sur le recueil *Shumpall*. D’ores et déjà, le commentaire conditionne le regard du spectateur qui appréhendera l’œuvre filmique comme une adaptation de *Shumpall*. En effet, exclusivement écrit en castillan, il se compose de quatre parties qui suivent l’ordre rituel et narratif de l’invocation du Shumpall : « Primer Oleaje I De la Invocación », « Segundo Oleaje Delirios de la Sal », « Tercer Oleaje I Del Abrazo y los Descensos », et « Tercer Oleaje II De la Desaparición ». Cette trame narrative qui relie chaque poème se prête apparemment volontiers au déroulement d’un scénario classique à l’écran qui rend compte d’une chronologie linéaire. Le lien entre œuvre filmique et poétique se retrouve également dans les vers présents sous forme de sous-titres et de lecture orale en *mapudungun*.

2. Puisqu’en théorie, les supports brefs se veulent plus concis, condensés et évocateurs par nature, la seconde d’un court-métrage devrait être conçue comme la plus évocatrice possible, ceci car elle convoque plusieurs sens (la vue [image / lecture] et l’ouïe [parole / musique]). Ainsi, la plus petite unité de temps est plus significative que la plus petite unité de sens poétique, souvent moins accessible par l’hermétisme de sa forme et de sa sémantique. En effet, l’assimilation d’une série de codes (mètre, rimes, strophes, rythme, figures de style) peuvent être indispensables pour déchiffrer pleinement le sens de certains vers. Partant de ces hypothèses, nous analyserons les procédés utilisés par le réalisateur pour adapter la forme courte poétique en une forme courte filmique et ainsi, en déterminer les rouages et les enjeux.

3. *Shumpall* est un recueil qui a pour fondation l’un des mythes mapuche les plus répandus, celui du Shumpall. Ce mythe trouve ses origines dans la tradition orale mapuche, et plus précisément dans un *epew* (conte oral mapuche mettant en scène, très souvent, des animaux et présentant une morale finale). Il découle du mythe cosmogonique mapuche qui confronte

Kai-Kai, le serpent géant de la mer à Tren-Tren, le serpent géant de la terre. En effet, le Shumpall, souvent comparé à la sirène occidentale, est en réalité un humain noyé, métamorphosé et sauvé par Tren-Tren des inondations provoquées par Kai-Kai. Selon la légende, le *Shumpall* apparaîtrait sur les rivages chiliens à la recherche d'une jeune fille avec laquelle se marier. Pour cela, il la séduit, l'enlève à sa famille, respectant ainsi la tradition matrimoniale mapuche, puis l'épouse et enfin la transforme. Celle-ci revient en rêve à sa famille pour lui demander de préparer en l'honneur de son union, une célébration au bord de l'eau durant laquelle des offrandes sont requises. Cet *epew*, aussi défini comme « conte » par Aldaberto Salas, se transmettait de génération en génération : « en la práctica, la narración de cuentos va desde las generaciones mayores (padres, abuelos) a las menores (hijos, nietos) en el ambiente doméstico [...] » (Salas, 1992 ; 253).

4. En raison de l'absence d'écriture du peuple mapuche jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les versions orales de ce mythe n'ont été transcrites à l'écrit que tardivement. Leur première trace se trouve dans l'œuvre *Lecturas Araucanas* (1910), qui comprend les récits oraux mapuche que les capucins allemands, Augusta et Fraunhäusl, ont recueillis auprès de Mapuche, par exemple : le pêcheur Juan de Dios Püraiantü. Les anthropologues, religieux, scientifiques, universitaires, la plupart du temps étrangers, ont été les premiers à réunir et sauvegarder à l'écrit les récits autour du *Shumpall*. La confluence entre récits écrits et récits oraux a permis de créer de multiples versions de ce mythe (Latcham, Moesbach, Kuramochi, Koessler-ilg...). À tel point que malgré la forte acculturation dont sont objets les Araucans, le mythe a survécu au travers des livres et ainsi le Shumpall est devenu un lieu commun de la poésie mapuche. En effet, cette créature se retrouve dans la poésie d'Adriana Paredes Pinda, Leonel Lienlaf, Jaqueline Caniguan et Roxana Miranda Rupailaf pour ne citer que quelques exemples. C'est sur cette courte narration orale, ce conte, cet *epew* que Roxana Miranda Rupailaf a élaboré son recueil. Ainsi grâce à sa nature, la poésie n'abandonne pas complètement l'oralité de l'*epew*, elle permet de tisser un lien entre tradition et modernité et de repenser depuis le XXI^e siècle un mythe ancestral. Le court-métrage de Quezada Richards est, par conséquent, une adaptation d'une œuvre poétique courte, elle-même produit d'une œuvre courte, un conte oral traditionnel.

5. L'adaptation du texte poétique de *El Shumpall* repose, tout d'abord, sur sa transposition à l'écran sous forme de sous-titres. Le recueil apparaît

dans le court-métrage au travers de huit poèmes seulement : I.1, I.2, I.4, I.5, I.8, II.6, III.2, III.4. En partant de l'hypothèse précédente selon laquelle la seconde est plus évocatrice que le vers, il est étonnant de constater que, malgré le format relativement conséquent du court-métrage (14 : 02), seul un tiers du recueil ne soit graphiquement représenté à l'écran. Cela nous amène à nous interroger sur le contenu du reste du court-métrage qui semble se désolidariser du texte. Tout en conservant une relation indéniable avec le texte poétique, le court-métrage distend le cordon qui l'unit à l'œuvre souche et adopte ses propres stratégies. De fait, le sous-titrage fait subir au texte poétique une sorte de « proséification », en effet, le poème perd les codes qui le définissent en tant que tel : « Composición en verso, independiente, precedida en general por un título o bien por un número dentro de un conjunto. » (Paraíso, 1985 ; 421). Le vers et la strophe disparaissent pour laisser place à la ligne qui dispose les vers indistinctement, comme dans une phrase en prose. À titre d'exemple, dans le court-métrage, le troisième vers du poème inaugural du recueil (I.1, 01 :08) : « Y allí », est confondu avec le quatrième : « en el lugar donde aparecen y desaparecen los naufragos », cela, alors que le texte souche les dissocie avec un retour à la ligne. Cette sorte de « proséification » du poème entraîne non seulement la perte des signes graphiques caractérisant traditionnellement le genre poétique, mais également la perte de la syntaxe, du rythme et de la musicalité qui découlent de cette structure.

6. La perte de la forme du poème aurait pu être compensée par la lecture du texte castillan original qui aurait rétabli le rythme ; or, le réalisateur a privilégié son interprétation en *mapudungun*. Le choix des sous-titres met le texte poétique au service de son interprétation orale en *mapudungun*, menée par la poète et traductrice chilienne-mapuche Jacqueline Caniguan. De fait, à première vue le poème écrit se retrouve subordonné et semble n'avoir d'importance qu'en ce qu'il est la clef de compréhension du texte oral pour le spectateur hispanophone. L'ascendant de la version en *mapudungun* est tel que le texte de l'œuvre souche s'en trouve altéré. En effet, le cinquième vers du poème I.4 (04 :22-04 :57) « presagio en que me afiebro » (Rupailaf, 2017 ; 147) n'est pas retranscrit à l'identique. Le substantif « presagio » est remplacé par « Y el sueño » (04 :35) dans les sous-titres. Les deux mots « presagio » et « sueño » ont une sémantique très proche dans la cosmovision mapuche qui considère le rêve comme porteur de présages et de visions. Dans la lecture en *mapudungun* de Jacqueline Cani-

guan, le terme « *pewma* », signifiant rêve, est aisément identifiable à 04 :36. Nous comprenons alors que ce va-et-vient d'une langue à l'autre a produit des glissements d'ordre lexical qui révèlent, dans une moindre mesure, la relative suprématie du support oral mapuche sur le support écrit castillan. Toutefois, remarquons que malgré cette modification lexicale, le rythme reste intact puisque « *presagio* » compte trois syllabes et « *Y el sueño* » également, grâce à la synalèphe entre la conjonction « *y* » et l'article défini « *el* ». Ajoutons également que les deux mots « *presagio* » et « *sueño* » se terminent par la voyelle -o, ce qui permet, dans la version à l'écran, de reproduire la synalèphe avec la préposition suivante « *en* », et ainsi, de ne pas défaire le rythme de l'œuvre première. En retrouvant son statut premier de production orale traditionnelle (*l'epew*), la lecture en *mapudungun* offre au spectateur un sentiment d'étrangeté. Cette étrangeté passe par la non-compréhension du spectateur hispanophone qui n'entend finalement que des sons. Cette langue devient alors une musique qui vient s'ajouter au reste des bruitages et mélodies. La perte de la musicalité du vers en castillan est en quelque sorte compensée par la musicalité de la lecture orale en *mapudungun*. Cette dernière contribue à la poétisation de l'œuvre cible. Toutefois, la lecture en *mapudungun* ne représente qu'un tiers de la durée totale du court-métrage, soit précisément 5 minutes et 44 secondes. Cette courte durée de lecture et courte apparition du texte souche à l'écran, interroge sur l'éventuelle fonction compensatoire qu'occupe l'image dans le court-métrage.

7. *Shumpall* oscille entre monologue intérieur du « je » lyrique et soliloque adressé à son amant. D'une part, ces moments d'introspection sont traduits dans le court-métrage par la très forte présence de la protagoniste à l'écran, environ 80% des plans. D'autre part, les moments d'interaction avec l'allocutaire, son amant, sont reproduits par la multiplication des plans généraux incluant la protagoniste et le Shumpall, sous forme élémentaire et humaine ; ces scènes représentent environ 30% du court-métrage. Les plans généraux de la protagoniste la positionnent dans un espace marin (50,7%), mais également dans un espace terrestre (24%) : forêt (5%), champs (4,5%), étendue de sable (14,7%), ou dans une *ruka* (maison traditionnelle mapuche faite de matériaux issus de la nature tels que le bois, le roseau, la paille, la terre etc.) (16,8%). Le paysage, quelle que soit sa nature, occupe une part très importante de l'esthétique de *El Shumpall*. De fait, la protagoniste semble n'exister qu'à travers cet environnement naturel qui

constitue, comme elle, un protagoniste de l'histoire. Ainsi convoqué, ce fort lien à la nature renvoie à la cosmovision mapuche, à savoir à la relation étroite que les Araucans entretiennent avec les différents *Ngen* (les esprits) de la nature : *Ngen-mapu* (esprit de la terre), *Ngen-Ko* (esprit de l'eau), *Ngen-küruf* (esprit du vent), etc. Il s'agit là d'un ajout du réalisateur, étant donné que dans chaque poème de *Shumpall*, le « je » lyrique est exclusivement en contact avec l'environnement maritime. En effet, le recueil dispose d'un champs lexical de la mer assez conséquent qui se répète très régulièrement dans les poèmes : « mar » (I.1, 3, 4, 5, 7, 8 ; II.3, 4, 5, 7 ; III.1, 5,6 ; IV.1) , « océano » (I.1 ; II. 6 ; III.4, 5 ; IV.2, 3), « ola » (I.1, 2, 4, 7, 8 ; II. 5, 6, 7 ; III.1, 3, 6), « oleaje » (I.1, 3 ; II.5, 8 ; III. 5, 6 ; IV.1, 2, 3), « pez » / « peces » (I.2, 3, 4, 7 ; II. 2, 4, 5, 7 ; III.1, 3, 4, 5 ; IV.1, 3) , « algas » (I.1 ; II. 2, 8 ; III. 4 ; IV.1, 3) , « sal » (I.1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 ; II.2, 4, 5, 8 ; III. 1, 4, 5 ; IV. 1, 3), « orilla » (I.1, 5, 8 ; II.5, 8 ; III.2 ; IV. 3), « agua » (I.2, 4, 5, 6, 7 ; II. 1, 2, 4, 5 ; III. 4, 6 ; IV. 1), « espuma » (I.4, 8 ; II. 2 ; III. 4, 5). Cette itération du lexique maritime donne au lecteur l'impression d'une ritournelle, voire d'une inlassable reprise et réadaptation des mêmes scènes entre le *Shumpall* et la voix poématique. Dès lors, cette narration lancinante est transposée à l'écran par la répétition des mêmes actions principales : la marche (31%), la contemplation (8,3%), la nage (7,4%) le sommeil (7,4%). Le rythme s'en trouve engourdi, voire dilaté, puisque ces quatre actions répétitives et peu dynamiques occupent plus de la moitié du court-métrage (54,1%), écartant d'autres actions présentes dans le recueil. Ces dernières sont d'ailleurs bien souvent indissociables du mythe originel du *Shumpall*, l'invocation de la créature : « dibujó su arco-iris en el cielo » (I.2 : 02:44-02:45) (Rupailaf, 2017 ; 142), « He pronunciado tu nombre en el círculo de los sacrificados » (I.5, 05:56-05:57) (Rupailaf, 2017 ; 146), le *mafün* traditionnel de la demande en mariage mapuche : « Pez de plata me traje las manos » I.2 ; 02:30-02:31) (Rupailaf, 2017 ; 142), « Cuatro veces cruzo el mar / con mis ofrendas » (I.5 : 06:22-06:23) (Rupailaf, 2017 ; 146), le comportement désespéré face à l'absence de l'être aimé : « Le pregunto a la piedra / si ha visto tu cuerpo flotar en el agua » (I.4, 04:29-04:30) (Rupailaf, 2017 ; 145), « Me he asomado a todos los océanos / gritando tu nombre » (II.6, 08:46-08:50) (Rupailaf, 2017 ; 157). Ces actions, réalisables à l'écran et essentielles à la trame traditionnelle du mythe, n'apparaissent que sous forme de sous-titres. L'image n'est pas subordonnée au texte, elle dispose de sa propre autonomie. Somme toute, la répétition des mêmes

scènes et l'inaction qu'elles supposent, remettent en question l'exploitation de la brièveté dans ce document. Le rythme visuel est lent et la progression s'en trouve relativement ankylosée. L'énergie des poèmes, naissant de leur nature brève, d'une part, est amoindrie par l'étirement que le court-métrage leur fait subir et d'autre part, perdure grâce à la mutation qu'ils endurent *via* l'usage des sous-titres. Cette métamorphose peut également être interprétée comme la création d'une nouvelle forme brève. Une forme éphémère qui remplacerait son cadre d'origine, la page, par un nouveau cadre, celui de l'écran. Par conséquent, deux dynamiques s'opposent celle des sous-titres en mouvement et celle de l'image ankylosée. En effet, visuellement le réalisateur semble dilater chaque petite unité de sens poétique et ce, en déformant et épurant l'œuvre première.

8. Cette épuration passe non seulement par la disparition d'actions ponctuelles issues de l'œuvre souche mais également par la suppression d'une partie de sa trame narrative. Effectivement, la fin du recueil met en scène la mort du Shumpall :

El niño pez comenzó a flotar muerto y desollado en mi sueño
por su sangre corrían mariposas y luciérnagas
Yo gemía por todas las orillas de un océano
que no pude contener entre las manos (IV, 3) (Rupailaf, 2017 ; 175-176).

9. Alors que la fin du court-métrage montre la descente de la jeune femme dans les profondeurs de l'océan (11 :36-11 :59). Le dénouement constituait l'originalité de l'œuvre poétique par rapport à l'*epew* du Shumpall, dans lequel la jeune Mapuche et la créature s'unissent par le mariage et la métamorphose. Par conséquent, c'était en partie sur cette prise de liberté que la resignification poétique du mythe reposait. En retirant cette dissemblance, le réalisateur s'éloigne du texte souche pour se rapprocher du mythe puisque le dernier plan montre la jeune fille descendant au fond de l'eau.
10. De plus, cette épuration du recueil passe également par l'atténuation d'un trait caractéristique de l'écriture de la poète : l'érotisme. Depuis le début de sa trajectoire poétique, Roxana Miranda Rupailaf est connue pour explorer dans ses textes « una cierta ontología de lo femenino, del cuerpo » (Mansilla, 2012). De fait, selon Javier Soto, le recueil, dans la même lignée que ses œuvres précédentes et suivantes « mantiene esa exploración erótica de lo femenino, ahora con otro ser mitológico mapuche que es el *Shumpall* » (Soto, 2015 ; 2). L'érotisme de *Shumpall* repose sur des images et des métaphores jouant sur le double sens : « Para él abro este

mar / Para que pasen / sus caballos por la sal / y no se ahogue », « Repite el mismo movimiento / y yo extasiada / comienzo a morderle en cuatro lenguas » (I.3), « A montarte y a llenarme de espuma la boca, / la boca, / la boca / que se atora de tu nombre » (III.4). Pour traduire l'érotisme du recueil, Quezada a eu recours à deux procédés, l'un implicite et l'autre explicite. Le premier se construit autour du dialogue qui existe entre plans rapprochés, suggestifs et symboliques de la mer déchaînée et les vers de Rupailaf sous forme de sous-titres. À ce couple de stratégies filmiques et discursives, pourrait s'ajouter la lecture orale en *mapudungun* qui placerait un nouveau filtre de lecture pour le spectateur mapuche initié. Malgré leur autonomie respective, les trois supports s'influencent entre eux. De fait, peu importe l'ordre de lecture, d'écoute ou de visionnage, l'image conditionne le vers tout comme le vers conditionne l'image et comme la lecture conditionne l'image etc. Prenons l'exemple de la septième minute, les plans rapprochés sur les algues sont portés et appuyés par le sens des vers. Le vers « me lleven desnuda por la espuma » (I.8 ; 07 :37) marque un rapprochement avec l'écume de la mer présente à l'écran mais introduit également ce corps de femme nue dans le décor intellectuel. Alors, le spectateur se retrouve face à une superposition de l'image mobile du court-métrage et de l'image mentale créée par le vers. Le deuxième procédé utilisé par le réalisateur pour traduire l'érotisme du texte est plus explicite. Il consiste à multiplier les plans rapprochés et gros plans sur le corps de la jeune fille. Pour cela, les parties privilégiées par la caméra sont le buste (02 :23-02 :24 ; 02 :34-02 :36 ; 03 :15-03 :24 ; 06 :14-06 :20), les cheveux (04 :25-04 :27), le visage (02 :25-02 :29 ; 02 :47-02 :51 ; 02 :55-02 :59 ; 03 :39-03 :41 ; 04 :04-04 :08), les pieds (03 :42-03 :45 ; 04-49-04 :53 ; 09 :59-10 :01, les mains (02 :22, 03 :25-03-28 ; 04 :12-04-13) et la bouche (06 :41-06 :43). La sensualité du corps de la jeune fille est l'une des traductions de l'érotisme du recueil, toutefois, il ne s'agit pas de la même stratégie. L'érotisme du court-métrage puise sa source dans le corps féminin, objet de désir, alors que l'érotisme présent dans le recueil trouve ses origines dans la rencontre amoureuse et sexuelle entre le « je » lyrique et le Shumpall. Dans le premier support, l'érotisme est déclenché par la beauté d'un seul être depuis un point de vue externe, alors que dans le second, l'érotisme est fruit d'une interaction entre deux êtres, depuis un point de vue interne. Cette sensualité qui se dégage semble davantage chercher à toucher le « spectateur » plutôt qu'à représenter un ressenti de la protagoniste. Le court-métrage

forme alors un nouveau couple joué par la protagoniste et le spectateur. Le « quatrième mur » s'affaisse pour intégrer à la fiction le spectateur qui se laisse séduire par la jeune femme, tout comme elle avec le Shumpall. Entre la sixième et septième minute, l'explicite atteint son paroxysme et se détache de l'usage exclusif du texte, de la lecture orale et des stratégies filmiques. Durant cette minute, l'alternance des différents plans (chambremer) brouillent la frontière entre rêve et réalité. De fait, cette scène, présentant la protagoniste endormie, est entrecoupée par quatre plans de trois secondes, donnant accès à son rêve, dans lequel elle nage sous l'eau. Grâce à la réaction de son corps fébrile, nous interprétons alors qu'il s'agit du souvenir, ou alors du fantasme de son union charnelle avec son amant. Cette scène se termine par un plan général de la jeune fille dans sa chambre, la main entre les jambes. La fin éclaire la minute précédente et offre un caractère érotique et explicite à la scène. Contrairement à l'érotisme transgressif et provocateur de la poésie de Rupailaf, celui de *El Shumpall*, se trouve être plus modéré et tiède. En dépit du fait que le court-métrage soit une production en collaboration avec l'auteure du recueil, il s'éloigne d'une partie de son message et de son originalité.

11. La suppression des deux tiers de l'œuvre souche, sa « proséification » par sa mise en sous-titre et sa lecture orale en *mapudungun* ainsi que son étirement, son épuration narrative et déformation stylistique sont autant de raisons de remettre en cause la place centrale du texte poétique dans le court-métrage. Chacune de ces mutations est un procédé qui aménage de nouveaux espaces de création pour le réalisateur. Elles nous font nous interroger sur l'importance, l'occupation et la fonction de ces interstices au regard de l'usage du recueil. Au même titre que les paysages, la musique, et la lecture en *mapudungun*, le texte semble être relégué non pas à une place centrale mais à une position complémentaire obéissant à un projet culturel qui dépasse de loin les limites des poèmes.
12. En effet, le court-métrage ne semble pas tant être l'adaptation des poèmes de Rupailaf que de l'*epew* du Shumpall, sur lequel repose le texte poétique lui-même. Au lieu d'être uniquement l'adaptation des formes brèves, que sont les poèmes de ce recueil, le court-métrage est aussi l'adaptation d'une autre forme brève, qui est l'*epew*. Tout comme le support poétique, grâce aux possibilités du support filmique, le réalisateur entretient l'oralité propre à la source du mythe. En effet, en dépit du fait que la lecture en *mapudungun* soit celle de l'œuvre de Roxana Miranda Rupailaf, le

mythe du Shumpall recouvre son origine dans l'usage de la langue ancestrale et ainsi donne l'illusion au spectateur de récupérer la tradition orale et familiale mapuche. Le court-métrage a été tourné sur les côtes de Valdivia, Curiñanco, Quintay et Chaihuin, lieux métonymiques des paysages côtiers du sud du Chili. Par conséquent, le mythe prend place dans un espace identifiable par le spectateur chilien, qui se situe en territoire mapuche. Ces paysages indiquent d'ores et déjà que le court-métrage traitera d'un sujet autour des Araucans. Toutefois, l'histoire est dépourvue d'indices référentiels à l'époque de l'action puisque même le mobilier et les ustensiles de la *ruka* restent rudimentaires : tasse de fer, bol en terre cuite, lit en bois, murs en bois (02 :42-03 :02). Cette atemporalité de l'action aide à rejoindre le temps du mythe à travers lequel est transmis la conception indigène du temps. Opposée à la conception linéaire du temps occidental, la conception du temps des peuples andins est circulaire :

Los pueblos andinos como la mayoría de los pueblos originarios de América no contaban con una cronología absoluta, ni narraciones totalizantes. Los conquistadores instalan una cronología y una ordenación tiempo-espacio, que buscó fijar subjetividades y jerarquías de control. Por tanto, la temporalidad circular propia de estos pueblos, queda sometida a la metrización. Esta metrización, surge con la necesidad de anotar el ritmo, el que inicialmente en las culturas ágrafas se transmitía de forma oral para poder recordarlo y transmitirlo (Arellano, 2015 ; 58).

13. Nous comprenons alors que la répétition des actions représentées à l'écran par l'image n'est pas tant un mécanisme de ralentissement et de dilatation de l'action poétique qu'une approche didactique d'ouverture sur la perception du temps chez les Mapuche à travers le mythe.
14. Malgré la place centrale de l'*epew*, le court-métrage ne lui est pas non subordonné, au contraire, il le métamorphose. Selon Hugo Carrasco, les « mitos de transformación » (Carrasco, 1990 ; 123), dont fait partie le Shumpall sont composés de trois séquences :
 - la « Secuencia del Contrato » (« acercamiento », « manifestación sobrenatural », « reacción humana », « interrelación, separación », « transformación », « viaje al mundo sobrenatural », « desaparición / ausencia »...) (Carrasco, 1990 ; 127),
 - la « Secuencia de ampliación del Contrato » (« espera », « regreso », « mandato », « cumplimiento », « nueva manifestación sobrenatural », « retorno »...) (Carrasco, 1990 ; 128)

- la « Secuencia de la continuidad del Contrato » (« solicitud », « acción sobrenatural benéfica », « ofrecimiento », « despedida »...) (Carrasco, 1990 ; 129).
15. Au regard du détail de chaque séquence, nous remarquons que le réalisateur a tenu à ne représenter que la première partie du mythe qui se clôt avec la disparition de la jeune fille, représentée dans le court-métrage par sa noyade et sa descente au fond de l'océan (11 :46-11 :59). Ce dénouement donne à croire aux spectateurs que le but de la créature mythique est semblable à celui des sirènes occidentales, c'est-à-dire d'attirer les humains pour les conduire à une mort certaine. Or, comme nous l'avons mentionné précédemment, le mythe mapuche n'implique pas la mort de la jeune fille. Par conséquent, nous constatons que le réalisateur a fait subir à l'*epew* le même procédé qu'au recueil, à savoir une élimination des deux tiers de son contenu afin de créer des interstices propices à son projet : transmettre les codes de la culture mapuche traditionnelle au moyen d'une histoire d'amour tragique.
16. Effectivement, ces espaces, dégagés du poids du recueil et de l'*epew*, sont investis par différents éléments qui permettront aux spectateurs d'identifier la culture à laquelle appartient l'histoire. La musique est l'un des supports choisis, afin de transmettre des indices mais aussi de vulgariser les instruments traditionnels mapuche. La poète et musicienne chilienne-mapuche, Faumelisa Manquepillan, se charge de la partie musicale. Nous entendons chanter en castillan (01 :35-02 :19 ; 08 : 55-09 :30 ; 09 :44-10 :59, 12 :00-14 :10) mais également jouer du *kultrun* (02 :42-03 :48 ; 05 :57-07 :05 ; 09 :03-09 :44), du *trompe* (00 :11-1 :23 ; 02 :54-03 :48) et de la guitare (04 :11-05 :35 ; 08 :23-09 :03, 12 :00-14 :10). Ces mélodies peuvent être jouées sans autre bruitage, s'unissant aux paysages vierges pour créer ainsi une impression de sérénité (01 :35-02 :19) ou pour marquer les battements du cœur de la jeune fille dans les moments de tension sexuelle (05 :57-07 :05) ; ou alors, elles peuvent accompagner le bruit environnant des vagues (04 :53-05 :35) ou des oiseaux (04 :11-04 :21) ou encore la lecture de Jacqueline Caniguan (01 :03 ;01 :35). Les bruits environnants, le chant, la musique et la lecture s'entremêlent pour faire partie d'une seule et même famille, celle de la langue de la terre. De cette façon, ils créent auprès des spectateurs une ambiance apaisante, en communion avec la nature dans le respect des traditions mapuche. Le son est néan-

moins un vecteur secondaire de transmission dans le court-métrage ; le premier est : l'image. Jouée par l'actrice chilienne-mapuche Ximena Isabel Huilipan, la protagoniste aux cheveux noirs, à la peau mate et aux yeux noirs renvoie à la vision habituelle que les spectateurs ont des Mapuche. Ce portrait est renforcé par la tenue sobre et traditionnelle de la jeune fille, vêtue d'une longue robe noire et parée de bijoux comme le *trari-lonko* (03:45-04:08) et le *prendedor de tres cadenas* (04:12-04:22). Actuellement, ces bijoux sont intimement liés à la spiritualité mapuche, les femmes les portent lors des cérémonies tels que le *Nguillatun* ou le *Macitún* : « La mujer mapuche se viste con lujo especialmente cuando ruega a sus dioses » (Von Bennewitz, 1992 ; 52). Cependant, par le passé : « las mujeres estaban trabajando así para encontrar un marido apropiado. Durante la cosecha andaban descalzas pero con la cabeza adornada y llena de gracias » (Joseph, 1930 ; 520).

17. Respectant l'ancienne tradition, la protagoniste du court-métrage, pieds nus, porte ces bijoux sacrés pendant qu'elle cultive la terre, comme si elle attendait la venue de son amant pour qui elle se serait apprêtée. De cette façon, le réalisateur compense la perte du *mafín* présent dans l'*epew*, par la présence d'autres codes culturels autour de la tradition matrimoniale mapuche. En l'absence d'un cadre temporel figé et déterminé, le réalisateur se trouve libre de véhiculer l'identité mapuche qui lui semble la plus authentique. Mais authentique par rapport à quelle norme ? En l'occurrence, il donne à voir une identité et une culture mapuche pures, figées dans le temps, invariables, ancrées dans un paradis perdu et quelque peu stéréotypées puisqu'en conflit avec la réalité contemporaine mapuche chilienne et argentine, touchée par l'urbanisation, l'exode rurale, le métissage et l'acculturation.

18. Pour conclure, le court-métrage de Gerardo Quezada ne rend pas totalement compte du recueil de Roxana Miranda Rupailaf, il se sert de la brièveté des poèmes pour pouvoir les inclure dans un projet didactique et culturel plus grand. Autrement dit, la brièveté des poèmes ne sera utilisée qu'en moindre mesure, elle viendra s'ajouter aux autres petits morceaux de la mosaïque identitaire rassemblés par le réalisateur. De cette façon, les supports courts de l'*epew*, des poèmes, de la lecture orale voire même de la musique ont été resignifiés afin de transmettre un tout nouveau message

identitaire. Dans ce cas, l'unité de la seconde se trouve être moins évocatrice que le vers, elle est exploitée non pas depuis sa brièveté mais depuis sa durée ; elle devient un espace épuré, sobre, lent et itératif. Par conséquent, la longueur instaure un nouveau rythme, une nouvelle perception du temps, celle du temps circulaire mapuche. Grâce à ce nouvel espace-temps, le réalisateur diffuse la culture, la cosmovision et une identité mapuche.

Bibliographie

ARELLANO HERMOSILLA Claudia, «Despatriarcalizando : Julieta Paredes y su vinculación con el discurso político y poético de mujeres mapuche», in *Revista Antropologías del Sur*, n°4, 2015, p.53-65.

CARRASCO Hugo, «La matriz de los mitos de transformación en la cultura mapuche», in *Actas de Lengua y Literatura Mapuche 4*, Universidad de la Frontera, 1990, p. 123-131.

JOSEPH Claude, «Los adornos araucanos en Lanalhue», in *Revista Universitaria*, XV, n°5-6, Santiago, p.519-531.

LAFON Michel, « Pour une poétique de la forme brève », in *Les formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours : Conte, nouvelle*, in *América : Cahier du CRICCAL*, n° 18, tome 1, 1997, p. 13-18.

MANSILLA TORRES Sergio, «Poetas Sur-Patagonia: Roxana Miranda Rupailaf», en ligne, consulté le 01/10/19 :

http://sergiomansilla.com/revista/poeta/bibliografia/articulo_39.shtml

RUPAILAF Roxana Miranda, *Kopuke Filu Serpientes de agua*, Lima, Pakarina Ediciones, 2017.

PARAÍSO Isabel, *El verso libre hispánico, Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985.

QUEZADA RICHARDS Gerardo, MIRANDA RUPAILAF Miranda, *El Shumpall*, Jauría Films, 2013 (en ligne: <https://vimeo.com/84896309>).

QUEZADA Gerardo, interview écrite par mail le 16 avril 2018.

QUEZADA Gerardo, interview en visioconférence le 29 novembre 2018.

SALAS Adalberto, *El mapuche o araucano. Fonología, gramática y antología de cuentos*, MAPFRE, Madrid, 1992.

SOTO Javier C., «*Shumpall*, mitología y erotismo en la poesía de Roxana Miranda Rupailaf», in *Estudios Avanzados*, n°23, juillet 2015, Santiago de Chile, p.1-14.

VON BENNEWITZ Raul Morris, *La Platería Mapuche*, Santiago de Chile, Kaktus, 1992, (en ligne, consulté le 01/10/19 : <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0053872.pdf>).