

de figures archétypales rattachées au conflit familial (Œdipe, Abraham, Saturne...) dont l'origine et l'aboutissement sont le meurtre d'un parent ou d'un enfant. À travers l'exploitation de ces thèmes, le fantastique tend des ponts vers la psychanalyse. Il peut être vu comme une forme d'extériorisation ou de déplacement de dysfonctionnements psychiques vers des figures extériorisées, mettant en œuvre sa capacité à créer des corps inédits. Mais derrière ces structures archétypales, nous pouvons observer aussi un certain nombre de questions qui traversent la société espagnole actuelle : la violence au sein de la famille (*Darkness*), l'individualisme (*El Habitante incierto*), la peur de la mort (*Nos Miran*), l'affirmation par rapport à la génération précédente (*Trece Campanadas*), sont des thèmes récurrents qui orientent le spectateur vers une lecture sociologique du film de fantômes, à l'heure où était en voie d'élaboration la loi contre la violence conjugale en Espagne¹¹. Tous ces thèmes contribuent alors à dresser un portrait pessimiste de la famille en tant que noyau relationnel, qui semble se placer sous le signe de Moloch et exiger le rite sacrificiel pour sa survie. Finalement, le rapport problématique au passé peut être lu d'un point de vue historique, puisque ces réalisateurs appartiennent à la première génération qui n'a presque pas vécu sous le franquisme. Ils doivent assumer le poids d'une pratique créative libérée pour la première fois des contraintes de la dictature, ce qui n'est pas le moindre des exercices de mémoire.

Traces du gothique anglo-saxon dans *Les Autres* (2001) d'Alejandro Amenábar et *Fragile* (2005) de Jaume Balagueró

Pamela Ellayah

Université Sorbonne nouvelle – Paris 3

Les Autres (2001) d'Alejandro Amenábar et *Fragile* (2005) de Jaume Balagueró sont révélateurs de l'enthousiasme du cinéma fantastique espagnol pour la mise en scène d'histoires de fantômes durant ces dernières années. À l'instar de Juan Antonio Bayona, qui a réalisé *L'Orphelinat* (2008), Amenábar et Balagueró représentent cette génération de jeunes réalisateurs espagnols qui a ressuscité le genre gothique en s'inspirant de modèles anglo-saxons. En effet, *Les Autres* et *Fragile* sont imprégnés de références aux films *Rebecca* (1940) d'Alfred Hitchcock, *Les Innocents* (1961) de Jack Clayton et *La Maison du Diable* (1964) de Robert Wise. Ces modèles sont emblématiques des *gaslight movies*, série de films anglo-saxons réalisés entre les années 1940 et 1960, qui s'inspirent eux-mêmes fortement des caractéristiques d'un autre modèle : le roman noir¹. Dans la préface de son ouvrage consacré au roman noir, Maurice Lévy considère que « toute histoire « gothique » se doit d'être la fable d'une demeure » (1995 : V). En effet, ce genre littéraire, très en vogue en Grande-Bretagne à la fin du XVIII^e siècle, se caractérise par une intrigue où la demeure occupe une place centrale et se révèle fréquemment le théâtre d'événements surnaturels. La mise en scène du surnaturel dans *Les Autres* et *Fragile* accorde une place tout aussi privilégiée au motif de la demeure.

Dans un article dédié au gothique filmique, Gilles Menegaldo examine comment le genre s'est constitué dans le cinéma anglo-saxon, à partir de la transposition de motifs spécifiques au roman noir (2004 : 217-226). Notre article s'inscrit dans cette même démarche, qui vise à rendre compte

11 La « Ley orgánica de medidas de protección integral contra la violencia de género » a été approuvée le 22 décembre 2004.

1 Dans le cadre de cette étude, le roman noir sera la terminologie de référence. Cependant, ce genre romanesque est également désigné sous les appellations : roman frénétique, roman terrifiant ou encore roman « gothique », traduction littérale de sa terminologie en anglais, *Gothic*.

de l'héritage du roman noir au cinéma en examinant le phénomène dans le cinéma fantastique espagnol contemporain. En effet, notre but est d'analyser comment, inspirés par les *gaslight movies*, ces films espagnols réactualisent des motifs caractéristiques du roman noir, modèle originel du genre gothique. Aussi, nous étudierons de quelle manière *Les Autres* (2001) de Alejandro Amenábar et *Fragile* (2005) de Jaume Balagueró s'inscrivent dans cet héritage gothique à travers l'analyse de la dramatisation de l'espace hanté qui s'organise autour d'un jeu sur l'isolement, une focalisation sur la structure architecturale de la demeure et sur l'aspect labyrinthique des pièces. Nous verrons enfin l'exploitation scénique des motifs de l'obscurité et du voile qui constituent les stratégies de l'indétermination propre à l'hésitation fantastique définie par Tzvetan Todorov² (1970 : 29).

Isolement, architecture et aspect fragmentaire, éléments clés de la dramatisation de l'espace

L'isolement, la typologie singulière de l'architecture et l'espace labyrinthique sont autant de thèmes littéraires exploités qui structurent *Les Autres* et *Fragile*. Dans ces films, la demeure est vécue comme un lieu de réclusion. Dans *Les Autres*, Grace, incarnée par Nicole Kidman, est la mère de deux enfants allergiques à la lumière, ce qui les oblige à vivre reclus dans le manoir familial sur l'île de Jersey. Des situations insolites entraînent sa famille à considérer la maison hantée par ceux qu'elle nomme « les autres ». Elle finira par apprendre qu'ils sont eux-mêmes les fantômes qui hantent les lieux depuis le suicide de Grace et l'infanticide qu'elle a commis et que les « autres » s'avèrent être les nouveaux propriétaires du manoir. Dans *Fragile*, l'infirmière Amy, jouée par Calista Flockhart, qui se remet difficilement du décès d'un enfant dont elle avait la charge, décroche un poste dans un hôpital pour enfants sur l'île de Wight. Elle y découvre que certains sont victimes de fractures spontanées, attribuées au fantôme d'une fillette, qui fut atteinte d'une maladie dégénérante des os. Celle-ci aurait vécu à l'étage au-dessus de la salle de soin des enfants. Amy se lie à l'un d'entre eux, Maggie, qui affirme communiquer avec le fantôme. En menant son enquête, Amy découvre que celui-ci se révèle être une ancienne infirmière, Charlotte. Cette dernière soignait Mandy, la petite fille à la maladie rare, avant que celle-ci ne montre des signes de guérison. Ne supportant pas son départ, l'infirmière commença à lui fracturer les os avant de l'assassiner et de se suicider.

À l'instar des bâtisses du roman noir, le manoir des *Autres* et l'hôpital de *Fragile* se caractérisent par leur isolement géographique, présenté dès les premiers plans de ces films. Reprenant les caractéristiques du manoir de Bly des *Innocents* (1961) de Jack Clayton, le plan d'ouverture des *Autres* présente un manoir encerclé par un ensemble de frontières naturelles constitué de vastes arbres, d'un immense lac ainsi que d'un épais brouillard. Ce sentiment d'isolement est renforcé par la situation de ces bâtisses sur des îles. Symbolisant une position double par son isolement en mer et son ouverture vers les terres, l'île révèle la dualité des personnages, caractéristique propre aux personnages de récits fantastiques. À travers cette présentation de l'isolement, le motif de la frontière, entre réel et surnaturel, se dessine et s'affirme comme un élément clé pour introduire une atmosphère gothique. La traversée de cette frontière annonce l'isolement intérieur des personnages face aux événements surnaturels à venir et marque le franchissement du lieu fantastique que Jean-Louis Leutrat nomme, dans *Vies des fantômes*, le « territoire de la marge » (2005 : 18).

La démesure, tant extérieure qu'intérieure, de la demeure constitue un autre aspect de la dramatisation de l'espace. De nombreux plans d'ensemble sur l'aspect extérieur néo-gothique, singulier par sa profusion de tours, de mascarons et vitraux, suggèrent la dimension vertigineuse des lieux. Celle-ci est d'ailleurs appuyée par la mise en valeur de la verticalité de l'architecture, expérience « gothique » par excellence selon M. Lévy : « Par essence, le rêve « gothique » est un rêve de l'expérience verticale, auquel s'attachent les images de la pureté éthérée, comme les angoisses du vertige et le désespoir de la chute » (2005 : 8). Ainsi, des plans récurrents sur des éléments verticaux structurants tels que les colonnes, les piliers, l'ascenseur dans *Fragile*, les escaliers et les rideaux constamment manipulés dans *Les Autres* évoquent cette même symbolique chrétienne de la chute. La verticalité renvoie à la culpabilité des figures maternelles de Grace, Amy et son *doppelgänger* ou double maléfique, le fantôme de l'infirmière Charlotte. L'utilisation de la verticalité, comme métaphore de cette symbolique chrétienne, se révèle encore plus évocatrice dans *Les Autres* car elle est en accord avec l'atmosphère religieuse, centrée sur le péché, qui règne dans le film. En effet, Grace inculque avec intransigeance les principes de la chrétienté à ses enfants et les menace constamment d'errer dans les limbes au moindre signe d'impertinence. Par ailleurs, le gigantisme des lieux est également suggéré par la présence de pièces excentrées. Dans ces films, ces pièces reprennent en quelque sorte les attributs du grenier. En effet, elles sont représentées comme des espaces à l'abandon, peu visités par les personnages et regorgeant de souvenirs. L'album des morts dans le débarras des *Autres* révèle la nature fantomatique des personnages tout comme la bobine de film retrouvée à l'étage désaffecté, où se cache Charlotte, permet

2 « Le fantastique est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (1970 : 29).

d'élucider les causes des événements surnaturels de l'hôpital. Aussi, par leur lien aux fautes passées et inavouées des héroïnes, ces pièces excentrées se substituent à la fonction symbolique du grenier comme refuge du refoulé.

Cette dimension vertigineuse est renforcée par l'impossibilité d'établir une cartographie des lieux. L'éclatement des repères spatiaux s'organise autour des nombreux plans sur les longs couloirs et la multiplicité des pièces montrées ou énoncées par les personnages, faisant de ces demeures de véritables labyrinthes. Les éléments de liaison, tels que les fenêtres et les portes, amplifient cette impression d'espace chaotique par l'aspect fragmentaire qu'ils représentent, en particulier dans *Les Autres*. L'ambivalence des lieux se présente, d'un côté, par l'ancrage au réel et au présent des vivants qui y logent et, de l'autre, par le lien au passé dont les fantômes sont les traces persistantes. Ce double statut de la demeure symbolise l'hésitation fantastique définie par Todorov et auquel Amy et Grace sont confrontées. En effet, chacune cherche une solution rationnelle pour expliquer les événements extraordinaires dont elles sont les témoins. De plus, cette hésitation, entre explication rationnelle et solution surnaturelle, est également symbolisée par les errances nocturnes des héroïnes. Par ailleurs, l'aspect fragmentaire des lieux fait écho aux nombreuses confrontations de Grace et Amy à leurs propres reflets, renvoyant à l'ambivalence de ces personnages. Grace est ainsi confrontée à son reflet dans un miroir à plusieurs reprises tandis qu'Amy voit ses erreurs passées, incarnées par Charlotte. Aussi, cette dramatisation de l'espace rend compte de l'« inquiétante étrangeté » des lieux, ou de ce qui est littéralement *unheimlich*³, pour mieux éclairer le spectateur sur la dualité des personnages.

L'obscurité et le voile, l'opacité comme stratégies de l'indétermination

Le caractère innommable de l'événement surnaturel, tel qu'on le rencontre dans le récit fantastique, est renforcé par une mise en scène qui favorise l'opacité. L'obscurité et le voile sont ainsi utilisés pour orienter le lecteur vers l'hésitation fantastique. Le climat d'incertitude, entretenu par l'obscurité, fait écho à la sensation d'« horreur délicate » qui caractérise l'expérience du sublime burkien. Dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du*

3 L'inquiétante étrangeté, traduction française du concept *unheimlich* élaboré par Freud, ne rend pas entièrement compte de l'essence même du mot, lié à la maison. En effet, lorsqu'il définit ce concept, Freud renvoie à l'étymologie du mot qui désigne *heim*, la maison. Il développe l'idée que *unheimlich* est une extension du mot *heimlich* et signifie à la fois, familier et étranger, parce que dissimulé (1988 : 213-263).

sublime et du beau (1757), Edmund Burke développe l'idée que l'obscurité prédispose aux peurs superstitieuses et, en ce sens, permet d'accroître la sensation de fascination. Nombre d'auteurs de romans noirs, ont appliqué les caractéristiques de ce concept dans leurs œuvres, ce qui explique la restitution de cette atmosphère singulière dans certains films inspirés par le roman noir. Aussi, il est possible d'entrevoir des similitudes entre les errances nocturnes décrites dans ce type de roman et des séquences des *Autres*. En effet, les nombreuses scènes dans lesquelles Grace, une bougie à la main, erre seule dans les couloirs obscurs de son manoir, sont comparables aux errances nocturnes d'Émilie, héroïne du roman noir *Les Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe (1794) :

« Elle traversa les longues galeries d'un pas léger. La lueur vacillante de la lampe qu'elle portait ne servait qu'à lui rendre plus sensible l'obscurité qui l'environnait, et l'air, à tout moment, menaçait de la souffler. Le silence morne qui régnait dans cette partie du château, la glaçait totalement ».⁴

Cette description picturale en clair-obscur est typique des errances nocturnes dans *Les Mystères d'Udolphe*. *Les Autres*, qui emprunte cet éclairage clair-obscur aux *Innocents*, peut être considéré comme un des nombreux avatars cinématographiques de ce passage littéraire. Par ailleurs, les cadrages serrés sur Grace, lors de ces scènes dans le noir, expriment son incapacité à « faire la lumière » sur sa culpabilité tout en rendant compte de l'atmosphère claustrophobique qui règne dans le manoir isolé.

L'obscurité est également un moyen de jouer sur les brouillages d'identités. Ainsi dans *Fragile*, les silhouettes de la petite Maggie et de Charlotte se confondent par deux fois dans les scènes plongées dans la pénombre. Dans ces scènes silencieuses, la silhouette statique de la petite Maggie est filmée de dos, les cheveux longs et lâchés. Durant les deux premiers-tiers du film, le fantôme de Charlotte, rarement montré, est représenté de façon presque similaire dans des plans d'ensemble qui ne laissent deviner que les contours de sa silhouette. Par ailleurs, ce rapprochement entre Maggie et le fantôme de Charlotte préfigure la fin tragique de la petite fille. Dans *Les Autres*, l'obscurité renforce le brouillage d'identités entre fantômes et vivants qui est entretenu jusqu'à la fin du film. En effet, contrairement à *Fragile* qui repose sur le point de vue des vivants, le film se fonde sur celui de Grace et ses enfants, fantômes inconscients de leur mort jusqu'à la révélation finale. Le spectateur suit l'intrigue en se basant sur le regard de ces personnages se croyant encore vivants et, comme eux, se prend à croire que « les autres » sont de possibles fantômes

4 A. Radcliffe, 2001, *Les Mystères d'Udolphe*, Paris, Folio, p. 350.

qui hantent le manoir familial. Lorsque Grace et ses enfants acceptent enfin leur mort, « les autres » deviennent visibles dans la mise en scène qui, à partir de ce moment-là, adopte leur point de vue. L'obscurité maintient cette confusion des personnages pour optimiser l'hésitation fantastique. Ainsi, une scène nocturne où les enfants de Grace, Anne et Nicholas, se chamaillent à propos de l'existence des « autres » que la fillette affirme voir, est exemplaire de cet emploi de l'obscurité. Dans cette scène, qui a lieu dans la chambre des enfants, Anne affirme qu'un « autre », un petit garçon prénommé Victor, ouvre les rideaux de leur chambre pour s'appropriier les lieux. Voyant son frère douter de ses propos, Anne somme Victor de sortir de sa cachette, derrière les rideaux. Après des plans qui alternent entre le visage effrayé de Victor et des zooms sur un rideau opaque, Nicholas finit par se mettre dos à Anne et à la fenêtre et demande à sa sœur de cesser cette plaisanterie. La caméra placée face à Nicholas nous montre ce dernier, allongé et effrayé, au premier plan tandis qu'en arrière-plan, on aperçoit Anne fermer les rideaux avant de voir une silhouette d'enfant rouvrir ces derniers. Anne se dispute avec Victor dont on entend uniquement la voix. La caméra se positionne de nouveau face à Nicholas, nous laissant découvrir Anne de dos tandis que la querelle entre Victor et cette dernière se poursuit. Anne suggère ensuite à Victor de toucher la joue de Nicholas pour lui prouver son existence. Un plan métonymique relaie cette discussion et nous montre une main d'enfant effleurant la joue du petit garçon. À la fin de cette séquence qui repose essentiellement sur le regard de Nicholas, le spectateur est confronté à de multiples choix concernant l'existence ou non du petit Victor. Le choix rationnel laisse à penser que la frayeur de Nicholas est causée par une mauvaise plaisanterie d'Anne ou bien que Victor est bien un « autre ». L'obscurité est utilisée pour sa capacité à sacrifier visuellement une partie des objets, permettant de multiplier les interprétations, rationnelles et surnaturelles, concernant les événements « extraordinaires ».

Par ailleurs, dans les deux films, voiles, rideaux et draps sont valorisés pour cette même fonction qui consiste à obstruer la vision lorsqu'ils sont opaques ou recouvrent des objets. Ces tissus sont également utilisés comme des leurres qui visent à amplifier l'hésitation fantastique lorsqu'ils suggèrent une apparence humaine dans certaines scènes. En effet, ces voiles rappellent les superstitions autour de fantômes recouverts de draps auxquelles Anne se réfère pour décrire les fantômes. Dans une scène de *Fragile*, le drap suggère la présence du fantôme en faisant référence à cette dimension superstitieuse. Dans cette scène, Amy et Maggie découvrent une silhouette humaine se former progressivement sous le drap d'un lit vacant. On voit la silhouette respirer fortement, suffoquer avant de s'évaporer au moment où Amy soulève le tissu. Les recherches d'Amy démontreront que cette scène fait référence à l'étouffement tragique de Mandy.

Dans *Les Autres*, le voile constitue un des motifs principaux par l'omniprésence des rideaux et des voiles dans les scènes où l'hésitation fantastique est à son apogée. On peut ainsi faire un rapprochement entre l'utilisation du voile dans la mise en scène d'Amenábar et celle d'Ann Radcliffe dans *Les Mystères d'Udolphé* que M. Lévy définit comme une « poétique du caché » (1999)⁵. Ainsi, dans une scène où Grace se rend dans le débarras du manoir, on découvre un lieu rempli de meubles de formes et de tailles diverses, tous recouverts de draps. Grace y entend des chuchotements incessants autour d'elle, ce qui la pousse à soulever les draps des meubles. Certains de ces objets, comme la statue et le porte-manteau qu'on découvre dans cette scène, ont une dimension à échelle humaine et constituent des rappels de l'atmosphère superstitieuse que nous évoquions plus haut. Dans une autre scène, Grace pénètre dans la chambre de sa fille qui porte son aube de communion et s'est recouvert le visage d'un voile transparent pour jouer à la mariée. Grace découvre avec horreur que sa fille semble avoir changé d'apparence pendant qu'elles se disputent. En effet, Anne parle à sa mère avec sa voix d'enfant tandis que ses mains et son visage sont semblables à ceux d'une vieille femme. Paniquée, Grace agresse cette « autre » qui ne semble pas être sa fille avant de déchirer le voile. Elle découvre alors le visage de sa fille en pleurs, effrayée par les attaques de sa mère. Nous apprendrons à la fin du film que cette scène correspond à une possession : l'esprit d'Anne aurait possédé le corps de la vieille voyante qui tentait de communiquer avec Grace et ses enfants. Les voiles et l'obscurité s'avèrent des artifices déterminants lorsqu'il s'agit de filmer l'expérience subjective des personnages. Ils permettent de manipuler à souhait le spectateur et d'entretenir un sentiment d'empathie face à l'hésitation fantastique éprouvée par les personnages. Aussi, la dramatisation de l'espace hanté ainsi que l'opacité visuelle entretenue dans ces mises en scène du fantastique invitent le spectateur à pénétrer les démons intérieurs qui rongent les personnages pour y dévoiler les fissures de drames humains.

En s'inspirant du modèle gothique, Amenábar et Balagueró proposent une lecture du fantastique fondée sur le lien étroit entre la demeure et le *unheimlich*. Associé à l'insertion de points de vue subjectifs, le parti pris « gothique » déconstruit la perception de l'espace « réel » familial, symbolisé par la demeure. Il plonge ainsi personnages et spectateurs dans un espace contradictoire : un ici et ailleurs aux frontières incertaines. Familières et inquiétantes, car lieux

5 : « une partie non négligeable de l'intrigue est mue par une évidente stratégie de dissimulation, qu'il faut prendre au propre comme au figuré. Au propre, elle se vérifie dans l'utilisation qu'Ann Radcliffe fait du voile : elle aime bien les tentures, les rideaux, les étoffes qui s'interposent entre l'objet et sa perception. La poétique du caché joue ici pleinement son rôle » (Lévy, 1999).

où vivants et morts se rencontrent et se confondent, les demeures de ces films s'apparentent à des espaces déréalisés où se révèle l'altérité enfouie. La construction de cette désorientation spatiale permet l'instauration progressive du climat d'incertitude propre à l'hésitation fantastique⁶.

Par ailleurs, le réseau intertextuel filmique et littéraire, employé pour « planter le décor gothique », cherche la complicité du spectateur en faisant appel à sa mémoire culturelle. Les réalisateurs espagnols proposent au spectateur un mode de représentation reconnaissable grâce à la familiarité des stratégies esthétiques et narratives employées tout en remplissant efficacement le contrat fantastique sur une longue durée narrative. Ils recourent ainsi à des procédés connus du spectateur pour mieux masquer les effets de manipulation et de surprise. L'esthétique gothique est utilisée ici comme une figure poétique établie permettant de conditionner le spectateur face à un retournement de situation à la fois souhaité et inattendu.

6 L'approche todorovienne que nous proposons ici connaît ses propres limites : elle ne permet pas de qualifier *Les Autres* et *Fragile* de fantastiques mais plutôt de les envisager comme des films à séquences ou à instants fantastiques. En effet, les révélations finales aboutissent à l'acceptation de l'événement surnaturel par les personnages de sorte que le climat d'incertitude n'est pas maintenu jusqu'à la fin du récit.

Porosité du conte entre merveilleux et fantastique : *Le labyrinthe de Pan* (2006) de Guillermo del Toro

Gwenaël Tison

Université Sorbonne nouvelle – Paris 3

*Le labyrinthe de Pan*¹ est l'avant-dernier jalon en date dans l'œuvre d'un cinéaste atypique qui se livre à des expérimentations visuelles toujours renouvelées. En faisant appel à un imaginaire complexe d'une grande cohérence, le cinéma de Guillermo del Toro met en scène un jeu référentiel symbolique et mythologique. À l'instar des cinéastes majeurs du cinéma fantastique contemporain tels que Steven Spielberg, James Cameron ou encore Peter Jackson, Guillermo del Toro se joue des genres pour mieux les réactualiser et en proposer une approche réflexive pertinente. Avec *Le labyrinthe de Pan*, il est à la fois réalisateur, producteur et scénariste, proposant un film double dans lequel le monde réel et celui du conte de fées vont s'imbriquer et rentrer en résonance l'un avec l'autre. Le cinéaste propose une relecture moderne de l'univers merveilleux en y insufflant une dimension fantastique qui rend plus ambivalentes et poreuses les frontières entre les deux genres. Cet article se propose d'analyser, d'un point de vue esthétique, la représentation de la lutte pour la vie sous le régime franquiste, dans le monde concret, et ses incidences, dans le conte de fées. On se focalisera plus particulièrement sur la manière dont s'articulent le merveilleux et le fantastique comme contrepoids à la violence du monde. Enfin, il nous semble judicieux d'insister sur la manière dont l'imaginaire est mis en scène au cœur du récit et de comprendre ainsi comment il peut ouvrir le film à l'horizon fantastique. Véritable épice du cinéma de Guillermo del Toro, l'imaginaire devient un lieu de création, un exutoire, une force positive, un refuge face à la violence du monde des adultes.

1 *Le labyrinthe de Pan* peut s'intégrer dans le paradigme cinématographique espagnol, bien que del Toro soit mexicain, car le film puise ses racines scénaristiques dans l'histoire de l'Espagne, ses acteurs sont espagnols et s'expriment dans leur langue maternelle, le tournage s'est déroulé dans la région de Madrid avec des techniciens tous espagnols (la bande originale du film est également due au compositeur espagnol Javier Navarrete). Au final, seuls le réalisateur et les infographistes sont mexicains.