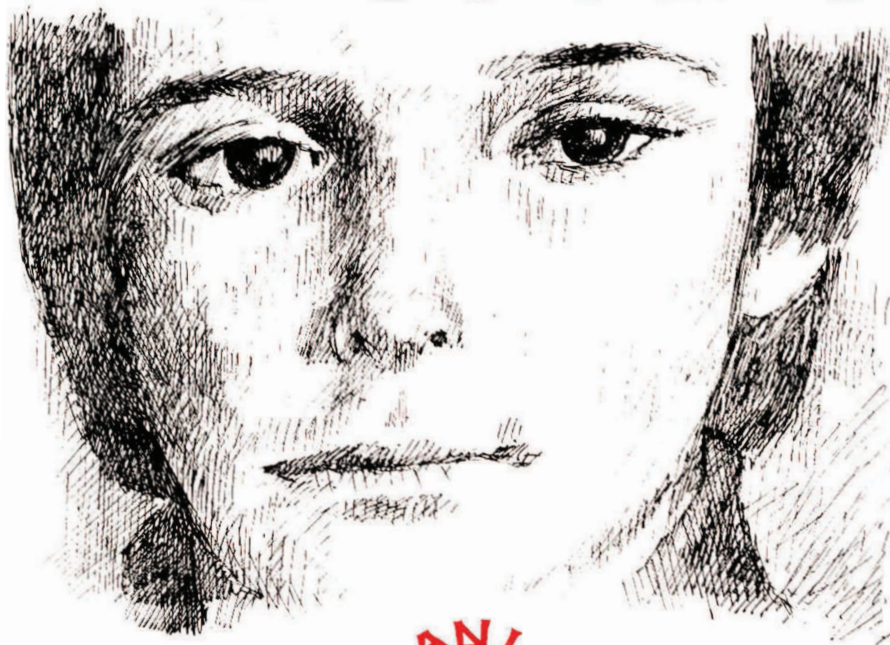


voir et lire

**CARLOS
SAURA**



1983

COLLOQUE INTERNATIONAL · DIJON · 25-26 NOV.

LA PRIMA ANGELICA
OU L'IMPOSSIBLE SOUVENIR D'ENFANCE

Charles MARCILLY
Université de Clermont II

Que *La prima Angélica* constitue une étape particulièrement importante dans l'oeuvre cinématographique de Carlos Saura ne saurait être mis en doute. Il suffit pour s'en convaincre de relire ce que le réalisateur espagnol déclarait, trois ans plus tard, au cours d'une entrevue avec Jos Oliver : "*La prima Angélica*, que es la película mía que resume más vivencias y reflexiones personales sobre la guerra de España, termina, limpia por completo el ciclo de compromiso conmigo mismo y quizá, ¿ por qué no ? con los demás. Un compromiso ético, moral difícil de explicar, pero que es así" (1).

A ce titre, le film représente une sorte de catharsis personnelle qui clôt effectivement une expérience, un cycle, mais s'ouvre aussi sur autre chose ; ce qui apparaît clairement dans une autre déclaration faite par Carlos Saura à François Maurin, en 1979, lors de la sortie parisienne de *Mamá cumple cien años* "C'est un fait que je me sens plus libre maintenant. Je ne parle pas de la censure, puisque aujourd'hui en Espagne les libertés essentielles ont été rétablies - au moins formellement - mais au plan personnel..." (2).

On vient de le voir : Carlos Saura parle d'un "compromiso conmigo mismo y quizá ¿ por qué no ? con los demás". Voilà qui nous renvoie à l'insertion du vécu personnel du cinéaste dans celui de toute une génération frustrée de sa propre histoire. C'est le thème qu'a excellemment traité Jean Téna dans sa communication au colloque de Bordeaux, en montrant en particulier les liens qui unissent l'expérience et l'expression cinématographiques de Saura et celles, littéraires, de Juan Marsé et Juan Goytisolo. Je ne reviendrai donc pas sur ce qu'il appelle justement un *problème générationnel* (3). Mais qu'on

(1) Jos Oliver, "Viaje al mundo de Saura", in *Cambio 16*, n° 284, 22.5.1977, p. 101.

(2) François Maurin, "La centenaire a du ressort", in *France Nouvelle*, 7.11.1979, p. 10.

(3) Jean Téna, "Carlos Saura et la mémoire du temps escamoté", in *Le cinéma de Carlos Saura - Actes du Colloque sur le cinéma de Carlos Saura des 1 et 2 février 1983*, Bordeaux, 1983, pp. 11-30.

n'en déduise pas que j'envisage le moins du monde d'évacuer l'Histoire. Mon propos est simplement autre aujourd'hui : j'entends étudier les structures du film et rechercher dans quelle mesure elles peuvent être signifiantes des structures de la mémoire, puisque la récupération de la mémoire et son fonctionnement constituent le véritable sujet du film, comme il l'avait été antérieurement, de façon différente et complémentaire, d'une autre réalisation, *El jardín de las delicias*, en 1970.

Première remarque : *La prima Angélica* repose fondamentalement sur une trouvaille, dont j'avoue d'ailleurs ne pas savoir si elle est une idée de Carlos Saura lui-même ou de l'admirable scénariste qu'est Rafael Azcona le personnage de Luis, le quadragénaire, et celui de Luisito, l'enfant qu'il se rappelle avoir été, sont interprétés par le même acteur adulte José Luis López Vázquez. Le passage de l'un à l'autre, dans quelque sens qu'il s'opère, n'est lié à aucune modification vestimentaire, à aucun truc de maquillage : il tient tout entier à un imperceptible changement d'expression, au glissement d'un regard vers un autre regard, à une sorte de comportement *interme* du corps qui s'infantilise sous nos yeux, sans que nous soyons toujours capables de déceler par quel miracle la métamorphose a lieu. C'est assez dire l'incroyable prouesse d'acteur exigée ici de J.L. López Vázquez.

Il est évident que cette singulière dualité du protagoniste dérange les habitudes mentales du spectateur : elle ne contribue pas peu à le dérouter, à exiger de lui un effort de "co-création" qui est à la base du cinéma de Saura. Mais cette trouvaille est signifiante d'un postulat qui est à la base du film : elle nous dit que la mémoire ne nous restitue le passé perdu qu'à travers la médiation d'un regard qui, lui, appartient au présent. On songe ici au cri d'Aragon, dans *Le mentir-vrai* "Oh, cette impuissance à revenir en arrière ! Il s'agit bien de la mémoire ! Que ne donnerais-je pas pour éprouver cette faculté de retour, cette disponibilité d'un recommencement !" ... Et cela me rappelle une anecdote vécue dans le bureau de Gaston Gallimard, qui s'intéressait au premier manuscrit d'un futur romancier encore adolescent. Gaston Gallimard demandant au jeune homme : "Il s'agit sans doute de souvenirs d'enfance ?", Raymond Queneau, qui était présent, l'interrompt pour dire : "Il est beaucoup trop jeune pour avoir des souvenirs d'enfance !" ... C'était assez dire que la mémoire de l'enfance est une affaire d'adulte. Parce que toute évocation du passé passe à travers le regard présent. Et parce que toute image - qu'elle soit celle purement mentale du souvenir, ou celle de la peinture, de la photo ou du cinéma - s'installe d'emblée dans le statut du présent.

L'inéluctable acceptation de ce postulat entraîne aussitôt une série de changements radicaux dans les procédés du langage cinématographique. Si le

passé "en image" s'installe dans le statut du présent, rien ne doit techniquement distinguer cette image prétendue passée de l'image présente qu'elle est en réalité dans notre pensée. D'où le refus du *flash-back*, du fondu enchaîné, du fondu au noir ou du halo. D'où aussi la généralisation du montage *cut*, de l'enchaînement direct au simple "collage", l'utilisation du travelling ou du panoramique "bi-séquentiel" qui font passer d'un temps à un autre sans qu'il y ait la moindre modification de la nature même de l'image : toutes choses qu'Alain Robbe-Grillet et Alain Resnais avaient mises en oeuvre dans *L'année dernière à Marienbad* (1960) et qui sont de plus en plus caractéristiques du langage cinématographique de Carlos Saura.

Ces indispensables remarques préliminaires étant faites, interrogeons-nous sur la structure d'ensemble du film. *La prima Angélica* comporte 26 séquences, très fermement articulées en deux parties égales de 13 séquences chacune (4). Bien entendu, cette égalité ne doit rien à la durée chronométrée de projection ; elle s'établit entre deux grands groupes d'unités séquentielles perçues comme telles par le spectateur en raison de leur homogénéité spatiale, temporelle ou thématique. L'axe parfaitement visible de cette construction est constitué par la séquence n° 13, au cours de laquelle, l'enterrement terminé, Luis quitte son hôtel, met sa valise dans le coffre de sa voiture, roule sur la route, "butte" sur la répétition du souvenir familial, se ravise, fait demi-tour et s'installe chez la tía Pilar.

Or, ce rapport d'égalité formelle entre les deux parties du film apparaît nié sur le plan de la mémoire. En effet, si la première partie comporte l'évocation de 6 souvenirs, la seconde, elle, n'en comporte pas moins de 12. Ce passage du simple au double a une signification en soi. Sur un plan qui, pour l'instant, demeure celui d'un rapport quantitatif, il nous fait pressentir une accélération du processus de mémorisation, un déferlement multiplié des souvenirs, un possible envahissement du présent par le passé. On va bientôt voir que ce phénomène peut également poser le problème de l'attitude du sujet par rapport à sa propre mémoire.

Suivons donc avec attention d'abord le déroulement de la première

(4) Je précise tout de suite que ce décompte n'est pas celui du découpage de Carlos Saura, qui a coutume de compter une séquence à chaque changement de "décor". Il s'agit ici de grandes séquences perçues comme telles par le spectateur, sur une base spatiale, temporelle ou thématique. C'est dire leur caractère empirique, que se plaisait à souligner Roland Barthes. Ajoutons toutefois qu'un autre système d'identification ne semble pas modifier sensiblement l'équilibre de l'ensemble.

partie, en privilégiant naturellement le surgissement des souvenirs qui sont l'objet de notre analyse. Lorsque le générique s'achève sur le cantique *El señor es mi Pastor* chanté par un chœur d'enfants, la première séquence est constituée par le bombardement du réfectoire d'un collège religieux. Nous ne connaissons encore aucun des personnages de l'histoire que l'on va nous raconter, nous ne pouvons donc identifier personne. Ce qu'il y a de sûr, c'est que cette scène nous renvoie d'emblée au contexte de la guerre civile. Mais est-elle au présent ou au passé ? Seuls quelques éléments nous incitent, avec prudence, à pencher vers la seconde hypothèse : le traitement flou de l'image qui n'est pas seulement dû à la poussière des explosions -, l'utilisation du ralenti - incompatible avec la brutalité d'un présent vécu - le glissement du chromatisme de la photographie vers une grisaille proche du noir et blanc, tous éléments d'ailleurs qui nous montrent que Saura ne peut encore, d'entrée de jeu, se passer totalement de ces trucs techniques qui constituent un code de références temporelles. En fait, nous en aurons la preuve plus tard, vers la fin du film, lors du *replay* modifié de cette première séquence, il s'agit bien d'un souvenir. Mais un souvenir de qui ? ... De Luis, le protagoniste, que nous n'avons pas encore vu et dont nous ignorons même l'existence ? De Saura, qui commence son discours filmique et dont nous ne savons rien ? Ou bien des spectateurs eux-mêmes, convoqués anonymement à une possible mémoire qui les concerne ? ... Ce qu'il y a de remarquable dans ce début, c'est que le film s'ouvre ainsi sur un souvenir qui n'est à personne en particulier et qui peut être à tout le monde. C'est assez dire qu'il répond exactement à la définition de la mémoire collective. Saura nous renvoie immédiatement au plan de l'Histoire.

La seconde séquence nous situe sans conteste dans le présent, avec le grand panoramique sur le port de Barcelone et la scène presque hamletienne de l'exhumation des restes de la mère, que Luis va transporter dans un petit cercueil presque dérisoire jusqu'à Ségovie. Rien à en dire donc, du point de vue qui est le nôtre, si ce n'est quelques remarques qui pourront se révéler utiles par la suite. Notons d'abord que, par une sorte de renversement de sens des postulats techniques - qui n'est pas sans quelque humour -, la grisaille et le flou de la première séquence (qui sont les signes d'un code cinématographique dépassé) permettent justement à Carlos Saura d'enchaîner pratiquement sans modification de la qualité de l'image le passé du bombardement au présent de la rade de Barcelone noyée dans la brume... En d'autres termes, la vieille grammaire du cinéma de papa devient un des éléments du passage à la nouvelle syntaxe. Remarquons ensuite, car cela sera important plus tard, que le réalisateur prend soin de nous faire découvrir, dans un taxi jaune, un

personnage de vieil homme dont nous saurons bientôt qu'il est le père de Luis et le mari de la morte. Enfin, remarquons que le thème du souvenir n'est à aucun moment évoqué dans ce début du film. Anticipant un peu sur les séquences suivantes, disons que Luis ne part en quête de rien, il ne tente aucun retour aux sources : il va enterrer les restes de sa mère dans le panthéon familial de Ségovie, un point c'est tout.

Ces positions de départ acquises, voyons quelles sont les six séquences-souvenirs de cette première partie et comment elles surgissent. La première s'enchaîne directement sur la scène du cimetière. Sur la route de Ségovie, Luis arrête sa Seat pour contempler un instant le panorama de la ville, que nous voyons nous-mêmes avec son propre regard, la caméra étant placée derrière le dos du personnage qui apparaît en premier plan. A cet instant un élément nouveau surgit, non dans l'image, mais dans la bande sonore : le bruit du ralenti d'un moteur qui n'est pas celui de la Seat de Luis. Nous nous retournons avec lui et nous découvrons, arrêtée sur le bas côté, la Ford de ses parents dont il (Luisito) est descendu, victime d'un *mareo*, tandis que fait son apparition dans le dialogue le thème-clef du traumatisme infantin de la séparation. Le souvenir a fait irruption dans le présent au moment où on s'y attendait le moins et il s'est reconstitué et édifié sur une base sensorielle infinitésimale : un son, le cliquetis particulier du moulin d'une vieille voiture.

Le second souvenir, qui surgit trois grandes séquences plus loin, est constitué par l'évocation de la *vigilia pascual* ou *velatorio* du vendredi saint, au cours duquel, Luisito barbu et vêtu en centurion monte la garde devant la statue du Christ gisant. C'est au cours de cette scène que nous voyons pour la première fois la petite Angélica, venue avec sa mère à l'office de Ténèbres et qui s'efforce vainement de faire rire son petit cousin. Comment ce souvenir - beaucoup plus long et complexe que le précédent - est-il remonté au niveau de la mémoire ? Tout s'est passé lorsque Luis, en conversation avec Anselmo et son ami d'enfance Felipe devenu prêtre, a entendu et vu la *banda* devant la porte de la chapelle un simple panoramique sur la droite a fait passer le regard des musiciens à un tableau représentant le martyr de St Sébastien et les flèches de la peinture ont permis un enchaînement direct sur les piques des centurions du souvenir. Or, le plus curieux est que, dans la conversation précédente - sur laquelle on reviendra -, Luis affirmait ne se souvenir de rien... Il a pourtant suffi de la musique pour tout déclencher. Encore une fois le son joue un rôle déterminant : la mémoire entre aussi par l'oreille.

Le surgissement du troisième souvenir, qui suit immédiatement le

précèdent sans aucun retour au présent, obéit à des mécanismes tout à fait différents. C'est une certaine atmosphère religieuse, une certaine logique thématique qui fait passer l'esprit de Luis de la scène du *velatorio* à celle du reliquaire qu'il s'efforce vainement d'ouvrir pour y chercher on ne sait trop quoi. Encore cela n'est-il que l'écorce visible du souvenir ou plutôt sa signification avouable, c'est-à-dire son excuse. Car l'essentiel, c'est que le souvenir de la veillée pascalle a restitué l'image d'Angélica et cette mémorisation débouche presque aussitôt sur le décryptage de la valeur de signe de la fillette. L'épisode des jeux enfantins avec le reliquaire n'est que l'école buissonnière de l'esprit pour parvenir à la cachette du trésor : l'essayage de la robe sur la table de la pièce d'à côté, quand Luisito découvre pour la première fois la poitrine nue, si absente, de la cousine Angélique. Ainsi Eros fait-il son apparition dans la thématique du film au moment le moins convenu. Ce qui est aussi, pour Saura, une façon de nous montrer l'impuissance presque comique d'un certain conditionnement moral et religieux à réprimer les pulsions d'une sexualité naissante.

Cela dit, il me semble important de souligner que cette séquence-souvenir n° 3, particulièrement riche, réintroduit le thème du traumatisme de la séparation parentale au moyen de la réception et de la lecture par Luisito de la lettre maternelle, qui lui annonce leur prochaine réunion et le départ pour les vacances d'août au bord de la mer. Mais il est tout aussi capital de noter que cette lettre est datée du 5 juillet 1936. Par cette référence précise, en effet, l'auteur impose au spectateur la perception immédiate de la précarité de ces treize jours d'illusion qu'il reste à vivre avant le soulèvement franquiste du 18 juillet. En d'autres termes, au moment même où il a l'air de nous entraîner vers les abîmes d'une expérience individuelle vécue aux différents niveaux de la conscience et du subconscient, Carlos Saura nous renvoie au plan de l'Histoire. Et ainsi s'affirme la maîtrise d'une écriture cinématographique proprement contrapuntique où les thèmes s'exposent, se renversent, se fuient et se poursuivent comme dans une fugue.

C'est pourquoi l'enchaînement se fait directement avec le quatrième souvenir, constitué par la grande séquence de l'éclatement de la guerre civile, vécu de l'intérieur du salon familial. Cette fois, ce n'est plus allusivement que le destin de Luisito s'inscrit dans un destin collectif qui le dépasse il est au cœur même de l'Histoire en train de se faire. Et, pour l'enfant qu'il est, elle se fait autour de la figure du père, méprisé, insulté et menacé par ceux au milieu desquels il est désormais condamné à vivre, dans une solitude que le dernier plan de la séquence - montrant Luisito derrière le rideau de la fenêtre soulevé - traduit avec une sobriété et une puissance pathétiques.

On vient de le dire : ce souvenir dramatique n'a eu besoin du secours d'aucun "incident" pour resurgir à la mémoire de Luis, il était la suite inéluctable du souvenir de la lettre. Mais il n'est pas sans intérêt de remarquer qu'il est essentiellement de type auditif : inscrit dans un espace clos, la guerre y fait irruption par le fracas de la mitraille, le carillon des cloches, le vrombissement des moteurs d'avions, les coups frappés à la porte, les sifflements, puis les discours de la radio, l'éclatement sonore du *Cara al sol* sur le piano de la tía Pilar... Il n'est pas interdit de penser à une sensibilité particulière de Saura à la mémoire auditive. Dans tous les cas, nous ne verrons jamais cette rue où l'on s'est battu. Rien d'autre que ce regard de Luisito, ce regard des enfants qui sont seuls au monde.

A la différence des quatre premiers souvenirs totalement ancrés dans le passé dès l'instant où ils surgissent, le cinquième est caractéristique de cette union étroite, de cette coexistence dialectique et de cette réversibilité présent/passé qui semblent être une constante de la pensée créatrice de Carlos Saura. Il est en effet constitué par la grande séquence de la *merienda* offerte à Luis par la tía Pilar (présent), ou offerte à Luisito et à sa mère par la *abuela* au moment de la séparation parentale (passé). Aux seules exceptions près de la grand-mère, de la mère et de la tía Pilar jeune, qui disparaissent du champ du présent, tous les autres personnages de la scène peuvent indifféremment passer d'un espace temporel à un autre en échangeant avec eux-mêmes leur statut et leur identité. Un bref travelling ou un lent panoramique autour de la table et Angélica 2 devient Angélica 1, Angélica adulte devient sa mère, Anselmo devient Miguel, selon le regard que Luis/Luisito porte sur eux. Car tout dépend de lui et il est significatif que l'ensemble des mouvements de la caméra s'organise autour d'un plan central, un gros plan de Luis savourant lentement sa tasse de chocolat, puis devenant lentement Luisito -sourire et regard - et faisant basculer le temps dans le sillage de sa mémoire retrouvée.

Cette importante séquence me paraît devoir appeler un certain nombre d'observations. En premier lieu, il est clair qu'il s'agit du morceau le plus littéraire du film et Saura a tenu lui-même à le souligner, puisque, au début de la séquence, Luis explique à la petite Angélica le thème de la madeleine de Proust : référence explicite donc, et même, serait-on tenté de dire, citation. En second lieu, c'est la première fois que, dans ce film, Saura inscrit le va-et-vient entre le présent et le passé ou le passé et le présent dans un simple mouvement de caméra, c'est-à-dire finalement dans un changement du "sens" du regard. Enfin en troisième lieu, il faut noter que c'est ici que le *Rocío* chanté par Imperio Argentina apparaît sur la bande-son, complètement

off, c'est-à-dire n'ayant aucune justification, aucun rôle dans l'image ou par rapport à elle. Or, à cet instant le spectateur n'en a nul besoin pour l'interprétation d'une séquence parfaitement claire. Mais Saura sait que, bientôt, il en aura besoin pour aider son spectateur à se mettre en alerte. C'est ici le moment où l'auteur entreprend de créer chez nous le réflexe conditionné *Rocío* = Passé. Il nous fournit la clef du code. Et il nous la fournit précisément quand elle est inutile et dans la séquence la plus volontiers littéraire d'inspiration, comme pour mieux souligner son caractère fondamentalement conventionnel.

Le sixième et dernier souvenir de cette première partie est extrêmement bref et brutal comme une fulguration dans une séquence tout entière écrite au présent. Je veux parler de la partie de cache-cache et de la cueillette des mûres entre Luis et la seconde Angélique. La fillette lui rapporte les câncans familiaux et, tout d'un coup, lui demande ce qu'a bien pu faire son père, puisqu'on pensait qu'à leur entrée dans Madrid, les nationalistes allaient le fusiller. Ce dernier mot fait immédiatement surgir un véritable *flash* : un homme attaché à un poteau devant un mur - le père ou image du père ? - tombe fusillé, tandis que la caméra, cadrant sur le mur, amorce un lent travelling terminé par un panoramique vers la droite, découvrant une vue générale de Ségovie.

Or ce *flash* est un piège. Le père de Luis n'a jamais été fusillé : Angélica, elle-même, vient de le dire. D'ailleurs, nous l'avons vu, au début du film, au cimetière, dans le taxi jaune. Et avant la scène de l'apéritif chez Anselmo, Angélica a demandé à Luis : "¿ Tu padre no ha querido venir ?". Enfin, beaucoup plus tard, au moment du départ définitif de Luis, en haut de l'escalier, la tía Pilar amorcera un mouvement : - "Dile a tu padre..." - "¿ Qué ?.." - "No... nada..". C'est-à-dire que nous sommes en présence d'un "faux souvenir" !... Mais qu'est-ce qu'un faux souvenir ? Le cas de Luisito permet facilement de répondre. Cette image effrayante qui surgit dans l'esprit de Luis à la question de la fillette, c'est celle qui a hanté jadis Luisito, quand la guerre l'a séparé de ce père honni par le reste de la famille, parce que républicain. C'est un fantôme de l'angoisse. Or, l'angoisse se projette vers le futur et le fantôme est une image qui anticipe sur cet avenir redouté. En cela, il occupe un espace temporel diamétralement opposé à celui du souvenir. Mais vienne le temps où l'angoisse disparaît, où le futur redouté n'est plus possible : le fantôme cesse d'être une projection anxieuse vers l'avenir il se fige, puis, en tant qu'image, s'éloigne peu à peu vers l'espace temporel du passé où il devient lui-même objet du souvenir. Un "faux souvenir", c'est le souvenir vrai d'un fantôme mort, d'un futur qui n'a jamais eu lieu...

Essayons maintenant de faire le bilan de cette première partie. Nous y avons trouvé et analysé six souvenirs ; cinq d'entre eux sont hantés par le thème des parents et de la rupture brutale du lien avec la mère et le père, y compris par une mort imaginée ; deux d'entre eux sont marqués par la présence d'Angélica, assortie d'une apparition discrète, mais efficace du thème d'Eros. Si nous considérons, en outre, les modalités de surgissement de ces souvenirs, nous constatons que deux d'entre eux sont nés à la réminiscence d'un bruit ou d'une musique et qu'un troisième - celui de l'éclatement de la guerre - a été totalement édifié de fracas, de perceptions auditives ; enfin, un quatrième, fortement marqué par une référence proustienne proclamée, a affleuré à la conscience par l'intermédiaire du goût, lors de la dégustation d'une tasse de chocolat. Les conclusions provisoires que nous pouvons tirer de ces constatations me semblent être les suivantes. D'abord que toute cette première partie est essentiellement placée sous le signe dramatique du traumatisme infantin de la séparation parentale. Ensuite, que la mémoire sensorielle est souvent la plus fidèle, ou la plus obsédante, comme il plaira. C'est fréquemment le corps qui se souvient le mieux. Enfin que, dans la majorité des cas qui nous sont ici présentés, la mémoire a besoin de prétextes ou d'incitations pour se manifester.

Et cette dernière conclusion nous ramène à mon propos initial : Luis ne cherchait rien en quittant Barcelone pour aller enterrer sa mère à Ségovie. Il n'opérait nul retour aux sources, il n'allait en quête de nul passé perdu. C'est si vrai qu'au début, il ne se souvient de rien. Il ne reconnaît pas son camarade de classe, Felipe Sahagún, devenu prêtre, et il ne le "retrouvera" qu'à l'évocation des séances de cinéma et de la vision du film fantastique *Los ojos de Londres* parce qu'il en a conservé le souvenir de terreurs enfantines. Mais il a complètement oublié le Padre Faustino, son confesseur et, quand il le "reverra" au détour d'autres souvenirs, il lui donnera le visage et la silhouette de Felipe, justement, à cause de la soutane... De même confond-il Anselmo, le mari d'Angélica, avec Miguel, le père de celle-ci ; et l'enracinement de cette confusion signifiante est si profond et si puissant que les photos ressorties par la jeune femme pourront bien le convaincre de son erreur, mais ne parviendront pas à effacer la superposition des images. Dans un cas comme dans l'autre, cette confusion est évidemment la clef du choix de Carlos Saura de faire interpréter chaque fois les deux personnages par un seul et même acteur. Le présent bouche ici le passé. Et l'on songe à cette phrase de Yukio Mishima dans *Le Pavillon d'or* : "Comme en un couloir de glaces où chaque objet reflété se répète indéfiniment, les choses vues dans le passé se réfléchissaient dans les choses nouvellement rencontrées...".

Au demeurant, Luis semble parfois quelque peu exaspéré par cette mémoire que les autres paraissent exiger de lui. Il lui arrive, certes, de se laisser piéger par un bruit, une musique, une saveur ; mais il ne collabore pas avec les choses de son passé. Et tout cela - qui révèle peut-être d'obscurs refus - débouche sur le refus type : le départ - faux départ qui est l'axe du film. L'enterrement terminé, Luis quitte son hôtel et reprend la route de Barcelone. Mais voici que soudain, en face de lui, sur l'autre bas-côté de la route, il aperçoit la Ford paternelle, arrêtée, et son père, et lui-même... Le film recommencerait-il ? Apparemment, nous nous retrouvons en présence d'un souvenir. Faudrait-il donc en compter un septième ?... Non, car très vite l'évidence s'impose : ce souvenir n'est pas autonome, il est l'exacte copie du premier souvenir, le *replay*, le souvenir n° 1 bis en quelque sorte. Mais tout aussitôt surgissent des différences fondamentales : si les personnages, les placements et le dialogue sont strictement identiques dans les deux séquences, le *replay* de la mémoire suppose une perspective totalement différente. Les deux voitures, la Seat et la Ford, sont en même temps sur la route, à quelques mètres l'une de l'autre, dans le même espace-temps. Luis, de sa portière, se regarde lui-même en Luisito, pleurant dans les bras de sa mère. Savourons cet instant unique du film : Luis est, pour la première et la dernière fois, face à face avec lui-même. Et parce que, cette fois-ci, nous savons bien que c'est nous qui les regardons tous les deux, la caméra s'insitue en troisième regard.

Cette distanciation de lui à lui-même suppose la prise de conscience chez Luis. Il va faire demi-tour, retourner à Ségovie et s'installer cette fois chez la tía Pilar. Sa démarche est désormais à l'opposé de celle qu'il avait adoptée depuis le début du film. On ne joue pas impunément au bel indifférent avec son passé. Les choses nous piègent. Quand il reprend la route en direction de Ségovie, Luis sait qu'il a rendez-vous avec sa mémoire.

Nous voici donc maintenant dans la seconde partie du film. L'enchaînement de l'une à l'autre est confié à la bande son : tandis que la voiture revient vers la ville, éclate le chœur des enfants qui va se poursuivre dans la chambre que Luis occupe désormais dans la maison familiale. Le souvenir n° 7 nous montre Luisito dans son lit, épiant le réveil et la toilette matinale de la jeune tía Pilar, qui couche dans le lit voisin. Recroquevillé sous ses draps, il guette sa tante qui fait glisser sa chemise de nuit sur son buste, enfile son soutien-gorge et va se débarbouiller au lavabo, avec des gestes d'une pudeur à l'égard d'elle-même qui disent assez tous les interdits pesant sur la perception qu'elle a de son propre corps. Curiosité infantine et hypocrisie morale sont les marques évidentes de ce souvenir placé

sous le signe d'Eros. Tout aussitôt d'ailleurs, le retour au présent fait apparaître le changement radical d'attitude qui s'est opéré chez Luis : il se lève et inspecte la pièce. Là, au mur, au-dessus d'un semainier, il y avait *la monja mortificada*. Un peu plus loin, se trouvait le lavabo, qui, lui aussi, a disparu. Il est clair que le protagoniste opère désormais une reconstruction parcellaire, mais volontaire, de son passé.

Cette démarche se confirme à propos du huitième souvenir. Celui-ci procède en effet d'un véritable pèlerinage : Luis est allé visiter le collège de son enfance, il interroge le portier, retrouve sa salle de classe, contemple la chapelle - qui n'a pas changé - et s'installe un moment, seul, dans *la sala de Actos*, face à l'écran vide. Alors surgit le fameux film dont la mention explicite par Felipe lui avait enfin permis d'identifier, sinon de "reconnaître" son camarade de classe : le fantastique et effrayant *Los ojos de Londres*. On le constate, la mémoire n'a plus besoin ici des prétextes ou des incitations accidentelles de naguère ; elle est le produit d'un effort conscient du sujet, d'une volonté de récupérer le passé. Ce qui ne signifie pas qu'elle ne puisse pas fonctionner "toute seule". La preuve en est que surgit aussitôt le neuvième souvenir, celui du cauchemar de *la monja mortificada*. La nuit, de son lit, Luisito voit entrer dans sa chambre la terrifiante image de la religieuse aux stigmates, les lèvres cruellement clouées par une étrange *mordaza* de métal, avec la chenille - *el gusanillo* - qui se promène sur son rabat blanc, et ce sang, qui coule de la plaie de sa main. Apparition typiquement buñuélienne, la seule du film d'ailleurs, où il n'est pas hasardeux de voir un hommage affectueux de Saura à son vieux maître, un des géants incontestables du cinéma mondial... Mais, du point de vue de notre analyse, l'intérêt de la séquence est ailleurs. Il est clair, en effet, que ce souvenir n'a pas été sollicité comme le précédent, il est venu à la surface de la conscience *proprio motu*, en quelque manière. Le lien évident qui va de l'un à l'autre est le facteur commun de la terreur enfantine. Ayant évoqué la terreur partagée née de *Los ojos de Londres*, Luis ne peut pas échapper au retour d'une terreur solitaire, sa terreur secrète à lui... Autrement dit, si la mémoire a un fonctionnement discipliné par la volonté du sujet, elle a aussi un fonctionnement autonome. Elle commence par obéir, puis elle fait ce qu'elle veut. C'est comme cela qu'on se trouve entraîné à des descentes aux abîmes sans l'avoir décidé.

Le surgissement presque immédiat du dixième souvenir nous offre une nouvelle illustration, plus riche et plus complexe, de ce processus d'enchaînement thématique propre à l'affleurement des zones obscures du psychisme. Luisito a été réveillé de son cauchemar et consolé par la jeune tía Pilar.

Luis se lève, va à la cuisine chercher un verre d'eau et voit des gouttes de sang tomber sur le rebord de l'évier. Le voici Luisito, en compagnie d'Angélica qui saigne du nez. Il la soigne, la fait s'allonger sur le sol, s'allonge à ses côtés. Il se sent coupable, car c'est lui, par un geste maladroit qui a provoqué cet accident, semble-t-il. Les rapports entre les deux enfants vont de la fâcherie passagère de la fillette à la tendresse timide de Luisito. Eros refait son apparition, mais discrètement, sur un plan purement sentimental. Luisito a quelque chose à dire à Angélica... et puis, finalement, non, il ne le dira pas. Nous sommes ici au niveau de la présence signifiante du non-dit. Or, si nous continuons à nous interroger sur le fonctionnement de cette mémoire en action, nous constatons une fois de plus que le sujet ne la contrôle plus. C'est le thème du sang qui déclenche le passage d'un souvenir à un autre : les gouttes du sang de la *monja* sur le drap du lit, les gouttes du sang d'Angélica sur le bord de l'évier. Or, et ceci est capital pour bien comprendre la démarche introspective de Saura, cette série d'enchaînements, qui vont du souvenir sollicité du collègue aux souvenirs non sollicités du cauchemar et de la querelle avec Angélica, conduisent inéluctablement Luis/Luisito à revivre la naissance de son sentiment de culpabilité. Voilà bien le grand mot lâché !... Le thème clef de la scène de la cuisine, c'est la culpabilité enfantine à l'égard de la petite cousine tendrement aimée.

Aussi n'est-il pas étonnant que le souvenir suivant, le onzième - séparé des précédents par la séquence au présent du pique-nique à la campagne - soit précisément placé totalement sous le signe de ce thème fondamental. Il s'agit, on s'en souvient, de la séquence au cours de laquelle le confesseur, le padre Faustino - qui a les traits de Felipe -, cherche à faire avouer à Luisito des tentations coupables, des curiosités malsaines que dénoncent assez les images "cochannes" que l'on a découvertes dans son pupitre d'écolier. C'est dire que le thème évolue maintenant sur un nouveau plan. Du souvenir doux-amer de la faute commise involontairement à l'égard de *l'autre*, on passe ici à la culpabilisation organisée de l'enfant par le recours aux tabous moraux des adultes, eux-mêmes inscrits dans une société où l'ordre moral est aussi un ordre politique. Que Luisito reconnaisse avoir donné un baiser à Angélica, mais qu'il se refuse à tout autre aveu, voilà qui dit assez que c'est le regard des adultes qui souille la vision enfantine de la découverte de la vie et de l'amour.

Comme pour mieux souligner le contraste entre l'atmosphère étouffante et répressive du monde des adultes et l'érotisme naturel du monde des enfants, le douzième souvenir apparaît aussitôt après, lors de la promenade de Luis

avec Angélica 2 jusqu'au calvaire où elle va découvrir et décalquer les noms de Luisito et de sa mère. Il suffit alors de quelques pas dansés et du passage d'un jean à un costume marin pour que Angélica 2 s'incarne en Angélica 1, toute fière de montrer à Luisito son premier soutien-gorge. Certes Eros est de plus en plus présent, mais comment ne pas être frappé par l'art délicat avec lequel Carlos Saura lui donne un éclairage totalement différent ? Grand espace champêtre, opposé à l'univers clos d'un salon calfeutré : palpitation perceptible de l'air, après le confinement des odeurs de tentures et de tapisseries ; allégresse gestuelle des jeunes corps en liberté, démentant le tassement de Luisito paralysé sur son canapé-confessionnal. D'une séquence à l'autre, sans solution de continuité, nous sommes passés d'un univers mental à un autre, parfaitement antithétique. Mais cette bouffée de joie et d'espace qui installe Luisito et Angélica dans leur statut de complices est de courte durée : la fin de la promenade familiale débouche sur le treizième souvenir, celui de la visite au couvent, à la troisième fille de *la abuela*, religieuse mystique marquée par les stigmates du Crucifié. Ainsi le bonheur fugace des enfants est-il toujours une parenthèse entre les cauchemars que leur impose le sadisme tranquille des adultes.

Il faut ici s'arrêter un instant sur la signification de cet épisode. En une première approche, il ne paraît destiné qu'à nous fournir une explication aux obsessions nocturnes de Luisito, hanté à la fois par ces visites familiales à l'horreur de l' inexplicable et par la vision du tableau, qui était là, jadis, au-dessus du semainier, illustrant la vertu sanglante de *la monja mortificada*. Mais, en fait, cette évocation joue un rôle beaucoup plus complexe. Par la présence de Miguel en blessé de guerre, le bras *escayolado* en une pétrification caricaturale du salut fasciste, il nous renvoie au contexte historique ; cependant que le regard de haine de la religieuse à Luisito et sa phrase "Rezaré para que Dios toque el corazón de tu padre" font resurgir la mémoire du père, le républicain, le libre-penseur, cette brebis galeuse du clan réactionnaire. Dès lors, la signification de ce souvenir s'éclaire d'un jour nouveau. Depuis un certain temps, très exactement depuis le début de la seconde partie, la récupération du passé de Luis s'opérait sur un plan de plus en plus personnel, intime, secret, par une descente vers les abîmes du subconscient. Le surgissement de ce treizième souvenir vient nous dire que cet intimisme n'a pas effacé le traumatisme initial de la séparation parentale, ni la conscience que ce drame individuel s'inscrit dans un drame collectif, qui est celui de l'Espagne. Intervention du créateur, de Carlos Saura lui-même, soucieux de maintenir l'équilibre de son discours cinématographique ? Sans aucun doute. Mais intervention aussi de Luis qui est celui

qui se souvient. Parce que, ne l'oublions pas, le passé de l'enfance ne reprend vie qu'à travers la médiation du présent de l'adulte qui le convoque ou qui le reçoit.

Le souvenir suivant, le quatorzième, exige de nous une attention particulièrement soutenue. Il est constitué par la fameuse séquence du grenier et du toit de la maison, au cours de laquelle, je le crois, Saura rassemble à la fois tout ce qu'il veut et peut dire dans ce film, et à la fois les moyens d'expression cinématographique dont il dispose pour le dire.

Luis et Angélica sont montés au grenier à la recherche des cahiers scolaires. Il y a donc au départ une quête volontaire du souvenir concret, caractéristique - nous l'avons vu - de toute cette seconde partie. Au passage, Luis va "récupérer" le lavabo, qui avait disparu de sa chambre. Puis tous deux vont découvrir les cahiers convoités, dans une grande malle poussiéreuse. La lecture à deux les rapproche : la façon qu'a Angélica de se serrer contre Luis pour se pencher sur les pages d'écriture enfantine tend à faire apparaître le thème d'Eros *dans le présent*. Mais c'est la vision de la lucarne donnant sur le toit qui fait tout basculer. Sans que rien permette de savoir à cet instant s'il obéit lui-même à une réminiscence, Luis passe à l'extérieur et appelle la jeune femme. Dehors, il la fait asseoir à côté de lui, sur les tuiles vieilles. Un double regard panoramique découvre la perspective admirable des toits de Ségovie sur lesquels on entend sonner des cloches. Poursuivant le mouvement d'intimité presque tendre amorcé dans le grenier, Angélica se pelotonne contre Luis : instant infinitésimal de paix, peut-être d'une forme de bonheur... Attendent-ils quelque chose ? L'un d'eux espère-t-il quelque chose à quoi l'autre ne pense pas ?... Qui pourrait le dire ? ... Le présent fugace semble s'éterniser. Et voici que surgit, non dans l'espace des personnages, mais dans le nôtre de spectateurs, pas sur le toit de la maison, mais dans la salle de cinéma où nous sommes installés, les accents du *Rocío*. Le code fonctionne et le temps bascule dans le passé. La jeune femme se serre un peu plus contre l'homme et pose sa tête sur son épaule ; Luisito - avec son sourire toujours un peu *cohibido* d'enfant - pose un baiser léger sur ses cheveux ; elle lui tend ses lèvres ; il l'embrasse sur la bouche, tandis que continue le son *off* du *Rocío*. On entend alors, venant du grenier, la voix impérative de Miguel qui appelle "Luis" !. Luisito rentre par la lucarne et se faufile, piteux, devant son oncle en uniforme fasciste. Miguel appelle "Angélica !" et, dans l'encadrement lumineux de la lucarne, c'est la petite Angélica qui apparaît, avec sa robe en imprimé bleu. Fin de la séquence.

Que l'on veuille bien me pardonner cette description minutieuse et nécessairement longue, mais, en l'absence de projection, elle est indispensable

si l'on veut savoir de quoi l'on parle.

Il est certain qu'aucune séquence du film n'a suscité autant de désarroi chez les spectateurs ni entraîné autant de contresens. Les raisons en sont parfaitement compréhensibles et j'en vois, pour ma part, quatre, que je vais analyser. La première tient au fait de la technique utilisée ici pour la première fois par Saura, aux fins de traduire l'actualisation du passé dans le présent ou, si l'on préfère, la contiguïté absolue du présent et du passé, à la limite du point de "non-frontière". Ici, en effet, Carlos Saura refuse non seulement les procédés habituels, qu'il avait répudiés dès le début, mais il se refuse les siens propres. Aucun mouvement de caméra, ni panoramique, ni travelling : toute la scène du baiser est filmée en plan moyen fixe. En d'autres termes, cette immobilité, cette neutralité de la caméra entraînent *qu'il ne se passe rien* au niveau du regard : tout est purement mental.

La seconde raison tient à une modification redoutable du statut d'Angélica adulte. Depuis le début du film, nous avons facilement admis la règle du jeu qui la fait être ce qu'elle est dans le présent et sa propre mère dans le passé. Et nous avons également admis que, lorsqu'elle apparaissait en tant qu'Angélica dans le passé, c'était sous les traits d'Angélica I, la fillette qui joue aussi sa fille dans le présent. Nous étions donc familiarisés avec ces échanges soit de rôles, soit d'actrices. Or, voici que Saura triche avec nous, il ne respecte plus sa propre règle du jeu. Il nous montre Angélica bien ancrée dans le présent, assise sur le toit, près de Luis, et voilà que, sans nous prévenir, il la ferait passer *telle qu'elle est* dans l'espace-temps du souvenir ?... Ce n'est pas possible !... Eh bien ! si, c'est possible et c'est même nécessaire. En effet, si Saura ose fugacement enfreindre la règle du jeu qu'il avait lui-même fixée, s'il confère provisoirement à Angélica le même statut qu'à Luis en lui permettant de s'intégrer au souvenir sans changer ni de corps, ni de visage, ni d'âge, ce n'est pas pour le vain plaisir de dérouter le spectateur. C'est tout simplement pour nous dire que ce souvenir-là est aussi à elle ; qu'elle le retrouve en même temps que Luis, au bout du même voyage mental. Parce que le souvenir d'un baiser, c'est toujours un souvenir à deux.

La troisième raison de ces erreurs d'interprétation ou de ces hésitations tient à l'ambiguïté des rapports présents entre Luis et Angélica. Il s'agit là d'une histoire volontairement très banale et dont je ne parle, au passage, que pour mieux éclairer mon propos. Depuis le premier tête à tête et les premières confidences, lors de la scène du pique-nique, nous sentons bien que quelque chose se passe qui modifie peu à peu le comportement de la jeune femme : besoin d'appui, besoin de tendresse. A l'instant même, dans le

grenier, elle vient d'avoir comme un élan réprimé ou un début d'abandon, en se penchant sur les cahiers. Bien plus, quand elle s'est relevée et qu'elle est passée devant Luis, elle a eu un geste très féminin, pour faire tourner la ceinture de sa jupe et la remettre en place, un geste qui moulait ses hanches, un geste de femme, pas de cousine... C'est vrai. Alors, ne peut-on imaginer que ce baiser, il a vraiment lieu maintenant ? ... Eh bien ! non... Parce que ce trouble chez elle, que nous pouvons deviner, il ne se manifestera véritablement que plus tard, dans la scène de la cuisine, où elle craque et appelle presque Luis à son secours. Son comportement d'alors, fait d'abord de réserve et de crainte, puis de non-dit, n'aurait aucun sens si ce baiser avait eu lieu. Et, pour les mêmes motifs, on ne pourrait alors s'expliquer la réaction de Luis, plein d'une "compassion indifférente", plus embêté que touché, et surtout soucieux de ne pas se laisser piéger. Il faut se résigner à l'évidence voulue par Saura et Azcona : le présent de Luis et Angélica est beaucoup plus médiocre que le passé de Luisito et Angélica.

Enfin, la quatrième et dernière raison de ces distorsions critiques - sur laquelle j'insisterai beaucoup moins - est due au fait que nous sommes dans l'impossibilité d'identifier immédiatement la voix *off* que l'on entend appeler "Luis !" de l'intérieur du grenier. Est-ce celle de Miguel, le père, que l'on verra bientôt ? Ou celle d'Anselmo, le mari ? Il suffit d'esquisser cette dernière hypothèse pour voir aussitôt vers quelles cascades de rebondissements vaudevillesques elle entraînerait un scénario qui, apparemment, ne s'en soucie guère.

A la vérité, je ne me suis livré à ces réfutations que parce qu'elles permettent de mieux cerner la démarche personnelle de Saura, d'en mieux apprécier la complexité, de mieux comprendre pourquoi et comment il varie ses approches et semble, parfois, changer de cap. Et surtout parce qu'elles mettent finalement en lumière la cohérence profonde d'une création où la prétendue incohérence formelle des procédés n'est que le masque transparent de la rigueur d'un style. La polysémie des textes ou des oeuvres d'art ne permet pas pour autant de leur faire dire n'importe quoi. Surtout quand il y a le miroir au fond des *Ménines* ou que la rengaine du *Rocío* s'élève sur les vieux toits de Ségovie... Les pièges à certitude que Carlos Saura a disséminés tout au long de cette admirable séquence ne sont pas un jeu. Ils contribuent aussi à nous dire que, dans certains moments privilégiés, le présent et le passé balbutient.

La présence de Miguel en uniforme fasciste dans le grenier renvoyait clairement le souvenir individuel à un contexte historique précis, celui d'un ordre politico-moral répressif. C'est pourquoi surgit alors le quinzième souvenir, celui de l'incroyable prêche du religieux, professeur au collège,

sur l'éternité, la mort sous les bombes du petit José Angel Ternera, et, plus que tout, la mort en état de péché. Dans une chronologie narrative rigoureuse et banale, c'est la séquence - déjà vue - du confesseur qui fait suite à cette scène du baiser. Mais la mémoire n'a que faire des prétendues obligations logiques d'un calendrier lui-même aléatoire ; elle procède de façon discontinue et laisse au spectateur, s'il en éprouve le besoin, le soin de reconstituer ce puzzle du temps retrouvé. Ce qui compte ici, c'est que le souvenir de la leçon de morale fait passer le thème central du sentiment de culpabilité du plan individuel au plan collectif, en faisant éclater le caractère institutionnel de la culpabilisation.

Par enchaînement direct, c'est maintenant le seizième souvenir qui fait son apparition : celui du bombardement du réfectoire, placé tout entier sous le signe de la terreur de la mort réelle, vécue. Apparemment, il s'agit d'un *replay* de la première séquence du film, dont j'ai dit qu'elle flottait en quelque manière au-dessus de tout le discours filmique, à personne et à tout le monde, comme un renvoi à la mémoire collective de l'Espagne. Mais, très vite, nous percevons un certain nombre de différences essentielles qui nous disent la récupération personnelle du souvenir par le protagoniste. D'abord, la présence des deux élèves qui font la lecture édifiante pendant le repas. Puis et surtout, celle de Luisito intégré au drame qui va se jouer dans quelques secondes, liée à la perception accentuée du sifflement de la bombe auquel il est le seul à prêter attention. Puis encore, la vision en gros plan du visage ensanglanté de l'enfant tué, que la caméra n'avait pas voulu voir dans la première séquence. Et enfin, du point de vue technique, une subtile évolution du chromatisme qui donne un peu plus de présence aux couleurs, comme si celles-ci étaient le signe de la personnalisation du souvenir, en opposition nuancée avec le presque noir et blanc de l'anonymat.

Ce retour cyclique au point de départ, cette boucle fermée pourraient donner à penser que le film est terminé en cet instant où il se love sur lui-même comme le fœtus du temps retrouvé dans le giron de la mémoire... Il n'en est rien. Le parcours le plus difficile reste à faire.

Le souvenir n° 17 est lié au départ définitif de Luis, c'est-à-dire au dénouement de sa "non-histoire" présente. Il a fait ses adieux à la famille il a mis son bagage dans le coffre de la voiture et dit au revoir à la petite Angélica, qui joue sur la place avec sa bicyclette. C'est de cette bicyclette que tout va partir : Luis propose une petite promenade à la fillette, on emprunte le vélo de Manolo, un vélo d'homme sur le cadre duquel on peut asseoir quelqu'un, et l'on part. Le passage du présent au passé s'opère alors par un simple gros plan du pédalier, près duquel pend le sac à provisions que la

première Angélica avait emporté pour leur fugue-évasion vers Madrid. L'aisance de ce glissement sous le signe d'une double liberté - liberté convoitée par Luisito et liberté acquise par Luis - fait songer à cette phrase que Carlos Fuentes fait dire à la vieille de *Terra nostra* : "... para un espíritu libre no hay antes o después...". En opposition complète avec la terrifiante séquence du bombardement, cet avant-dernier souvenir baigne dans une atmosphère lumineuse et pure de promenade champêtre, dont même les soldats des postes de garde nationalistes - qui vont ramener les enfants chez eux - ne parviennent pas à ternir l'éclat de bonheur juvénile. Car la guerre, parfois, c'est aussi une balade au soleil, et pas seulement pour les enfants... (5).

Mais cette oasis de la mémoire a la fragilité d'un mirage elle débouche aussitôt sur le dernier souvenir, le plus terrible, celui de la répression. A coups de ceinturon, Miguel flagelle sans pitié un Luisito recroquevillé au sol, d'abord silencieux, puis dont les cris parviennent dans la pièce voisine où Angélica, secrète et indifférente, se laisse sagement coiffer par sa mère. Seul apparaît, derrière une fenêtre et un rideau de dentelle, le visage bouleversé et muet de la jeune tía Pilar, en un plan qui ne rappelle pas par hasard celui du visage de Luisito au moment où venait d'éclater la guerre. Les cris de l'enfant s'estompent, disparaissent, et s'élève une dernière fois le *Rocío*, qui envahit l'espace sonore de la dédicace et du générique de fin de film. Signe évident de la récupération définitive d'un "temps achevé".

Si nous essayons maintenant de faire le bilan de cette analyse de la seconde partie, nous y trouvons la confirmation de cette accélération du souvenir, de cet envahissement du présent par le passé dont j'ai parlé initialement. Dans une certaine mesure, il se produit une sorte de rétrécissement du champ du présent par rapport à celui du souvenir. De façon tout à fait caractéristique, la résurrection du passé tend à se faire sans solution de continuité, elle constitue des blocs homogènes d'enchaînements thématiques, dont l'exemple le plus achevé est constitué par la "série" des souvenirs n° 12-13-14-15-16, qui ne laisse place à aucun retour au présent ; un peu comme si les

(5) *Une balade au soleil* (*A walk in the sun*) était précisément le vrai titre d'un des plus admirables films de guerre américains, réalisé en 1945 par Lewis Milestone, d'après une nouvelle du correspondant de guerre Harry Brown, sur le débarquement des G.I. en Italie. Présenté en France sous le titre vulgaire et déformant de *Commando de la mort* (!), il passa presque inaperçu. Seul, à ma connaissance, Jacques Doniol-Valcroze lui consacra l'étude qu'il méritait.

rapports des deux espaces-temps étaient désormais inversés. Etant bien entendu, par ailleurs, que ces séries n'obéissent à aucune contrainte chronologique, ainsi que nous l'avons constaté.

Du point de vue des thèmes, cette analyse révèle que, sur douze séquences-souvenirs, Eros apparaît cinq fois (n° 7, 10, 11, 12, 14) ; le sang, trois fois (n° 9, 10, 13) ; la mort, deux fois (n° 15, 16) ; la culpabilité/péché, quatre fois (n° 10, 11, 15, 18). D'autre part, si nous étudions la nature des images mentales à travers lesquelles ces thèmes affleurent à la conscience, nous voyons que le thème d'Eros est toujours lié à l'évocation des seins, y compris par le troisième souvenir, dans la première partie, lors de l'essayage de la petite Angélica. Le sang, quant à lui, est toujours féminin et coule goutte à goutte, en une allusion très claire à l'obsession enfantine et virile du mystère menstruel. Enfin, si nous nous souvenons que les prétendues images "cochannes" découvertes par le confesseur sont en fait des dessins de fœtus dans le ventre maternel, il devient évident que tout cet ensemble constitue une transcription lumineuse de l'éveil de la sexualité oedipienne sous le signe de la mère. Cependant que la double personnalité de Miguel/Anselmo, à la fois père et mari, comme Laños, complète, jusqu'au châ-timent final, la plénitude du mythe freudien. Ainsi, sans cesser d'être, selon l'heureuse formule de Jean Téna, "une tentative de récupération du temps historique escamoté", le film est-il aussi une lente et certaine exploration des abîmes de l'inconscient.

Un nouveau et dernier regard sur la fin de *La prima Angélica* confirme d'ailleurs cette interprétation, qui ne contredit nullement, sur un autre plan, la lecture de la scène de flagellation comme parabole de la répression exercée par les vainqueurs sur les vaincus. En effet, cet ultime souvenir vient *après* la conclusion narrative de la "non-histoire" de Luis, c'est-à-dire après son départ. Tout se passe comme s'il avait rejeté le plus loin possible ce souvenir de l'humiliation, elle-même génératrice de la haine, comme s'il avait vainement tenté de lui échapper. Mais, de même qu'en 1938, l'évasion de Luisito avait buté sur un poste de garde nationaliste, de même, maintenant, en 1974, la fuite de Luis bute sur la résurrection de l'intolérable souvenir enfoui. Notre mémoire aussi nous attend au tournant de la route.

En ce sens, *La prima Angélica* est une œuvre maîtresse de l'exploration de la mémoire. Avec une rigueur sans faille, elle nous impose de regarder en face les méandres secrets de notre propre histoire. Elle est aussi une leçon de courage, puisqu'elle s'achève dans l'enfer revêcu du souvenir interdit.

J'ai dit, en commençant, qu'il n'était pas question pour moi

d'évacuer l'Histoire : j'ajouterai, maintenant, qu'il ne faut pas non plus évacuer l'histoire du cinéma. La contiguïté visuelle du présent et du passé, sans aucun recours à une syntaxe cinématographique dépassée, était déjà dans cette séquence de *l'Orphée* de Jean Cocteau (1949), lorsque Roger Blin fait sa déposition au commissariat, déclarant qu'il s'est passé ceci et cela, et que l'on voit une image de ce passé surgir "au présent" à l'intérieur de la conversation. Cette même absence de différenciation "objective" entre les deux espaces-temps, assortie d'un refus de la chronologie du récit filmique, était à la base de *Hiroshima mon amour*, d'Alain Resnais et Marguerite Duras (1959) et, plus encore, de *L'année dernière à Marienbad* (1960) du même Alain Resnais et de Robbe-Grillet. A cet égard, il faut relire ce que déclarait alors Alain Robbe-Grillet : "Ce qu'il y a d'un peu différent dans *Marienbad* et qui risque de décontenancer, c'est simplement la généralisation : ce mécanisme a été accepté non pas comme une infraction à la règle, mais comme, au contraire, un ordre général de pensée tout à fait concevable du point de vue du réalisme, et même, peut-être plus concevable" (6). Et l'on pourrait citer également ces propos d'André S. Labarthe, sur le même film "Entre un plan du passé et un plan du présent, aucune différence *objective* c'est le spectateur qui structure le film, qui établit des différences de réalité, qui constitue l'objet (le film) en perspective (disons en trois, quatre ou cinq dimensions)..." (7). Il faudrait se rappeler enfin que, au cours d'une controverse célèbre avec la critique italienne, André Bazin affirmait que l'apport essentiel du néo-réalisme au langage cinématographique, beaucoup plus que le témoignage sociologique, par ailleurs indéniable, résidait dans le fait qu'il substituait à "l'histoire" un scénario "ouvert" : suite de fragments sans lien logique apparent, séparés par des *manques* que le spectateur doit reconstituer comme dans la vie courante.

Qui ne voit que ces analyses et ces réflexions s'appliquent sans le moindre anachronisme au cinéma de Carlos Saura ?... Les rappeler, ce n'est nullement diminuer l'originalité et l'importance du réalisateur espagnol. C'est simplement le situer dans une histoire dont il fait partie. A l'heure exacte de l'Espagne. Car cela aussi est un élément signifiant de la frustration artistique qu'ont représentée quarante années de dictature franquiste.

(6) Propos recueillis par André S. Labarthe et Jacques Rivette, "Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet", in *Cahiers du Cinéma*, n° 123, septembre 1961, p. 11;

(7) André S. Labarthe, "Marienbad année zéro", in *Cahiers du Cinéma*, n° 123, septembre 1961, p. 31.