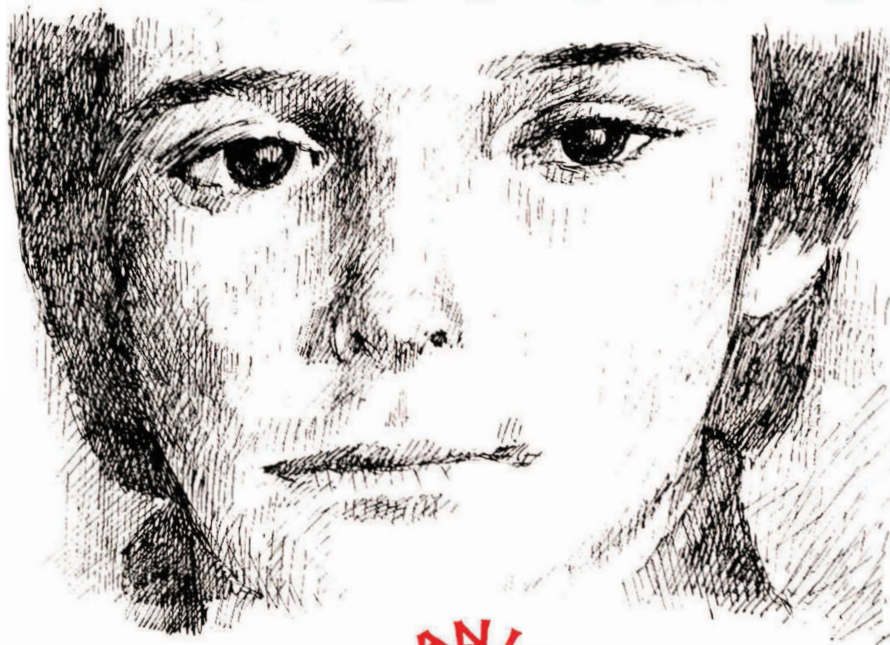


voir et lire

**CARLOS
SAURA**



1983

COLLOQUE INTERNATIONAL · DIJON · 25-26 NOV.

ANA Y LOS LOBOS :
ANALYSE DE LA SEQUENCE 29 (1)

Francis CERDAN
Yvan LISSORGUES
Université de Toulouse-le-
Mirail

Nous le proclamons sans fard : nous ne sommes pas et nous n'avons la prétention d'être des spécialistes des études cinématographiques. Pour plusieurs raisons qu'il serait trop long de détailler ici, nous avons été amenés à inscrire un film (*Ana y los lobos*) au programme d'une U.V. de littérature, conjointement à une oeuvre narrative (les *Cuentos completos* de Carmen Martín Gaité) et une pièce de théâtre (*Caimán* de Buero Vallejo). Disons que nous n'étions pas dans l'ignorance des difficultés, non seulement matérielles, mais peut-être encore davantage d'ordre théorique que cela allait soulever pour nous. Comment aborder l'étude d'un film avec des étudiants de littérature. La question n'est pas neuve : d'autres, en particulier nos collègues professeurs de français, l'ont posée avant nous et certains ont tenté d'y répondre. Très modestement, nous voudrions ici donner, non un "exemple" (le mot risque d'être mal compris et d'induire la notion de "modèle"), mais un "échantillon" d'analyse de séquence et, par là-même, de l'approche du film que nous avons tenté d'avoir. Nous n'avons pas voulu nier, ni même oublier, la spécificité cinématographique et nous ne répugnons pas à l'emploi d'un minimum de technicité et de la terminologie indispensable qui seule permet de rendre compte des moyens d'expressions employés par le réalisateur et de leurs effets. Nous nous sommes toujours efforcés de concevoir le film que nous étudions comme *texte filmique*.

Dans l'ouvrage collectif *Lectures du film* qui figure à la bibliographie du C.A.P.E.S. (2), Michel Marie consacre neuf pages aux problèmes de "l'analyse textuelle" du film et s'efforce de cerner la notion de "texte filmique". Nous reconnaissons avec lui que "l'analyse textuelle du film n'en est

(1) C'est la 29ème séquence (*Salon dans la maison-Intérieur nuit*) du découpage après montage de *L'Avant-Scène*, novembre 1974. Elle porte le numéro 32 dans le *guión de Ana y los lobos*, Université de Toulouse-le-Mirail, Service d'Enseignement à Distance, 1982.

(2) *Lectures du film*, par Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon et Marc Vernet. Préface de Christian Metz. Paris, éditions Albatros, 1980.

qu'à ses tous premiers pas".

Mais nous voudrions ici faire appel à un autre parrainage : nos collègues de l'A.F.E.F., réunis en congrès à Luchon en 1975, étaient invités à un atelier sur cette question : "Le film comme texte" à partir du début du film de G. Rocha *António das Mortes*. M. Cl. Ropars-Wuillemier, qui animait cet atelier, en a rendu compte dans un article dont nous voudrions citer ici quelques lignes. Après avoir souligné que les résistances que soulèvent la notion et le terme même de *texte filmique* sont loin d'être neutres, elle pose cette affirmation qui nous semble capitale

Reconnaître le texte dans le film, ce sera donc cesser de le définir dans sa composante visuelle et les soumissions désirables qu'elle impose : mais ce ne sera pas pour autant y chercher l'instrument neutre d'une traduction, transposition ou relance d'un discours constitué par ailleurs. Le film est texte dans la mesure où il est lui-même discours : ensemble articulé de matériaux, dans lequel l'articulation d'ensemble, et non l'image ou le son comme tels, règle un fonctionnement signifiant d'autant plus actif qu'il peut être moins apparent. (3)

Pour "mieux lire le poème". Paul Valéry pensait qu'il fallait "en concevoir plus distinctement la structure" et il recommandait de "s'attacher aux problèmes organiques de l'expression et de ses effets" (4). Transposons nous nous intéressons au film comme nous nous intéressons à la littérature, parce que, au-delà de la diversité des spécificités, l'enjeu pédagogique est le même : apprendre à mieux "lire".

C'est pourquoi nous nous sommes profondément réjouis de l'inscription de *Elisa, vida mía* au programme du C.A.P.E.S. d'espagnol, comme de toutes les tentatives s'attaquant au cloisonnement qui sépare la littérature des autres productions culturelles.

Nous avons choisi cette *séquence 29* (que nous pourrions intituler *José fait la lecture à sa mère*) pour son intérêt dramatique, pour sa valeur

(3) "Le film comme texte" dans *Le français aujourd'hui* N° 32, janvier 1976, pp. 27-46.

(4) Voir, sous le titre "Questions de poésie" la préface à son *Anthologie des poètes*, publiée dans la *Nouvelle Revue Française* du 1er janvier 1935.

symbolique et aussi, bien qu'il puisse paraître surprenant de le dire ainsi, pour sa dimension littéraire. Nous savons, en effet, que ce texte que José lit n'a pas été pris dans une quelconque *novela rosa*, mais qu'il a été écrit par les scénaristes. Dès lors, se pose la question de savoir si ce texte reste extérieur à la situation évoquée ou s'il a une fonction dans la séquence.

D'un point de vue strictement cinématographique, celle-ci est assez simple. Onze plans seulement fragmentent une durée totale de trois minutes et demie, et, sur ces onze plans, deux totalisent trois minutes ; c'est donc dire qu'il y a neuf plans de très courte durée : trois secondes, en moyenne.

Sans doute, devrions-nous situer notre séquence dans l'ensemble de l'oeuvre. Nous ne le ferons pas en début d'étude, car, pour des raisons méthodologiques, nous aurons à montrer en cours d'explication que cette séquence 29 s'intègre dans une structure temporelle qui englobe plusieurs séquences. Pour l'heure, nous nous limiterons à étudier la manière dont elle s'enchaîne à la précédente qui nous montre Ana et Fernando dans la grotte.

Après l'infructueuse tentative de lévitation d'Ana (*Photogramme 1*), c'est au tour de Fernando de s'agenouiller sur la dalle et d'ouvrir le gros livre (5).

Nous avons alors un *plan rapproché* de Fernando qui commence à lire "Vuélvete paloma..." (*Phot. 2*).

Immédiatement, un plan rapproché en contre-champ montre Ana, nimbée

(5) De même que l'explication d'un texte ne peut être suivie et comprise que dans la mesure où l'interlocuteur a le texte sous les yeux, l'explication d'une séquence ne peut se faire qu'en présence de l'image filmique. Donc, prétendre fixer dans un texte soumis à la lecture hors de l'écran (grand ou petit) l'analyse d'un fragment de film est déjà une démarche inadéquate à l'objet étudié. Si l'on ajoute que la qualité première de celui-ci est le mouvement et que l'on ne peut étudier valablement ce dernier que dans sa mouvance même, il faut bien convenir qu'une analyse de séquence offerte à la lecture en l'absence du déroulement filmique accrochera difficilement le lecteur.

Quels sont alors les moyens de la communication ? Réaliser une vidéo de l'étude filmique qui intégrerait le commentaire et le visionnement de la séquence avec les diverses manipulations auxquelles l'analyse donne lieu (retours en arrière, arrêts sur image, ...) serait sans doute l'idéal. Nous n'en sommes pas là.

Faute de mieux, nous avons choisi d'utiliser quelques photogrammes, non pas pour fonder notre étude sur ces images statiques mais pour offrir au lecteur des points de référence. Faute de mieux...

Ces photogrammes ont été réalisés par les techniciens de l'Université de Toulouse-le-Mirail, MM. D. Avril, A. Roussel, P. Salvagnac et R. Requena, dont nous tenons à louer la compétence et l'amabilité.

par la lumière extérieure qui regarde Fernando (*Phot. 3*), tandis que la voix *off* de celui-ci continue à lire. A partir de "vuelo alto", le chant religieux qui accompagne, en général, les hallucinations de Fernando, se fait entendre. Mais il faut remarquer que cette fois le chant surgit alors que la caméra cadre Ana en *plan rapproché*. Si bien que le chant semble traduire l'émotion de la jeune fille qui se sent pénétrée par le mystère.

Le plan suivant est un *plan d'ensemble* de Fernando qui continue à lire, tandis que le chant *off* se poursuit. Dans son ensemble, l'image est un véritable tableau qui rappelle certaines toiles du XVIIe : Fernando, dans sa robe de bure, est à genoux dans le faisceau lumineux qui tombe d'en-haut dans la grotte, un crâne et un sablier posés sur la pierre sont là, dans leur catégorie d'objets symboles comme représentations topiques de la mystique traditionnelle. La musique enveloppe le "tableau" dans une atmosphère d'irréalité. C'est alors que Fernando s'élève de 20 ou 30 centimètres au-dessus de la dalle il "lévite" (*Phot. 4*).

Un très rapide *travelling*, en contre-champ, va jusqu'au gros plan du visage d'Ana, figé dans une expression de stupéfaction, alors que la jeune fille laisse échapper dans un murmure l'exclamation : "¡Fernando !" (*Phot. 5*)

L'ENCHAÎNE avec la séquence suivante commence ici, sur un *plan rapproché* très court de Fernando qui "lévite" au moment où la voix *off* de José dit : "Salió sin esperar respuesta".

Après un *gros plan* très bref sur le visage d'Ana dans la même expression de stupéfaction (*Phot. 5*) et au moment où la voix de José dit : "la mucha-cha aplacó su ira", s'opère un brutal changement d'espace par montage *cut* de la séquence suivante.

Ainsi la *séquence 29* est reliée à la précédente par un enchaîné auditif obtenu par mixage de la voix *off* de José. (Nous évoquerons ultérieurement le sens de cet enchaînement et plus précisément la fonction du texte lu par José).

La SEQUENCE 29 débute par un *plan d'ensemble* éloigné d'une ou deux secondes, que nous appellerons *plan 1* : une lampe suspendue découpe un cône lumineux dans un fond d'obscurité. Les bords du faisceau partagent les silhouettes de José et de sa mère, dont on ne voit que le visage et une partie du corps (*Phot. 6*).

L'effet de surprise dû au brutal changement d'espace se conjugue à la vision inattendue et insolite qu'offre ce premier plan de la séquence (nous y reviendrons). Un lent *travelling* rapproche la caméra des personnages assis. On découvre peu à peu que la mère fait du crochet et que José lit un livre

qu'il tient des deux mains. Pendant que la caméra se rapproche, José continue la lecture : "... y sintió una congoja extraña azotando su pecho. ¿Qué le ocurría ? ¿ Por qué ya no guardaba rencor a aquel hombre ?"

Enfin, la caméra se fixe sur un *plan d'ensemble rapproché* (Phot. 7). L'éclairage de la lampe qui découpe en oblique les personnages et éclaire la surface de la table produit un effet de clair-obscur qui suggère l'idée d'un tableau intimiste. L'intimité de la scène est renforcée

- par la situation rapprochée des deux personnages autour de cette table recouverte d'un tapis dont les bords retombent tout autour,

- par la présence d'une tasse,

- par le fait que José est en robe de chambre.

On a l'impression que c'est le soir (la nuit) et que José fait, comme à l'accoutumée, la lecture à sa mère avant le coucher.

Ici, plusieurs remarques s'imposent

1. Cette impression de nuit ne s'accorde pas *objectivement* avec l'enchaînement qui relie cette séquence à la précédente.

Ana, dans l'ouverture de la grotte, est éclairée par la pleine lumière du jour au moment où l'on entend la voix *off* de José qui commence ou poursuit sa lecture. D'un point de vue objectif, la scène de la lecture est à peu près concomitante de celle de la grotte.

D'ailleurs, dans le scénario initial, il en était ainsi 32 - *Villa. Sala de esta.int. día.*

D'autre part, cette séquence 32 était, dans le scénario initial, intégrée dans une structure temporelle continue dont le point de départ se situait à la séquence 27 (*Villa.Habitación Ana.int. día*) et qui se terminait à la séquence 34 (*Villa.Habit. Ana.int. día*). L'unité temporelle entre ces huit séquences était marquée par la présence de Juan dans la chambre d'Ana. Le temps ainsi noué était clairement signifiant d'une accélération dramatique on voyait chacun des trois frères, obsédés par l'image d'Ana, agir parallèlement et de manière concomitante. On en retirait fortement l'impression que la toile se resserrait, en une sorte de noeud tragique, autour de la proie.

Le découpage après montage conserve objectivement cette structure temporelle qui va de la séquence 26 à la séquence 31.

26 - Chambre d'Ana.Int. jour

27 - Jardin.Ext. jour

28 - Grotte int. jour

29 - Salon de la maison.Int. nuit (?)

30 Couloir.Amorce de l'escalier.Int. jour

31 - Chambre d'Ana.Int. jour

Les enchaînés auditifs ou visuels qui relient toutes ces séquences montrent qu'il y a liaison (et donc unité temporelle) entre les six séquences.

Objectivement, c'est donc une erreur du découpage de *L'Avant-Scène* de faire de la séquence 29 une scène de nuit.

Pourtant, l'impression d'ensemble (obscurité/lumière, silence, vêtements de José) est qu'il s'agit d'une scène quotidienne du soir. Quotidienne, en effet, car, dans sa disposition générale, elle semble s'inscrire dans cette série d'aspects rituels qui, comme le repas du soir (*séquence 5* du scénario), ponctuent la vie de cette famille.

Il faut donc souligner l'aspect insolite (inquiétant même au début) de cette *séquence 29* qui paraît être une scène de nuit, alors qu'objectivement elle se déroule le jour.

2. La 2ème remarque est que, par rapport au scénario, certains détails, disons "réalistes", ont été éliminés.

Dans la distribution de l'espace, le scénario prévoyait ceci :

El rancio ambiente remansado en una sala de estar de otro tiempo. Cortinajes, chucherías de dudoso gusto. En la biblioteca, libros de "ciencias" de principio de siglo...

Il faut souligner que le scénario initial met fortement en exergue et d'une manière constante l'opposition entre la splendeur passée de cette "maison" et sa décadence actuelle. Cette dimension signifiante, présente dans la plupart des séquences, apparaît dans le texte que nous venons de citer, au niveau d'un vocabulaire comme *rancio ambiente, sala de estar de otro tiempo*. Quant à la bibliothèque, elle révèle dans l'ascendance familiale, la présence d'un esprit éclairé, peut-être un médecin qui s'intéressait aux sciences. En tout cas, les "chucherías de dudoso gusto" situent cette famille non dans l'aristocratie, mais dans une classe sociale qui est (ou fut) friande de ces petits objets que l'on considère comme symboles du mauvais goût bourgeois.

Or, dans le film, cette opposition splendeur passée/décadence actuelle est beaucoup plus discrète. Et, en règle générale, ce que l'on perd, au fil des séquences, en vérité socio-historique, libère l'oeuvre d'un ancrage réaliste très précis. La dimension artistique s'en trouve élargie.

Pour ce qui est de la séquence qui nous occupe, le réalisateur a totalement gommé l'évocation concrète de la pièce, qu'il avait initialement prévue, au bénéfice de la pureté artistique du clair-obscur. L'obscurité

rejette dans le non-visible tous les éléments réalistes de l'espace. Seuls José et sa mère, assis autour de la ronde table-*camilla*, sont découpés par le cône lumineux.

La première impression devant cette vision, quand elle apparaît brutalement avant que ne s'amorce le *travelling*, n'est pas celle que peut suggérer une scène familiale de chaude intimité. Au contraire, ce clair-obscur est donné à voir dans le lointain, d'une manière si insolite que les premières images ont quelque chose d'inquiétant : elles suggèrent l'impression qu'il s'agit de deux comploteurs tapis dans l'ombre.

Or, cette première impression, que veulent manifestement communiquer les premières images, n'est pas gratuite, comme l'illustre la suite de la séquence. En tout cas, elle résulte pour une bonne part de la sublimation de tout l'environnement concret. Le réalisateur a fait un choix qui va dans le sens d'une plus grande pureté artistique au détriment de certains détails dénotatifs, disons "réalistes".

3. Enfin, il faut revenir au début du texte lu par José, *off* à la fin de la séquence de la grotte, *in* au début de la suivante :

Salió sin esperar respuesta. La muchacha aplacó su ira
y sintió una congoja extraña azotando su pecho. ¿Qué le
ocurría ? ¿ Por qué ya no guardaba rencor a aquel hombre ?

Rappelons que la première phrase est en surimpression auditive à l'image de Fernando en train de léviter (*Phot. 4*) et que la première partie de la seconde est dite en accompagnement du gros plan sur le visage stupéfait d'Ana (*Phot. 5*). Le passage à la séquence suivante s'opère brutalement à partir de "y sintió".

On est donc en droit de s'interroger sur la fonction de ce texte. Enchaînement auditif entre deux séquences en montage *cut* ? Evidemment. Mais les trois images qui se succèdent pendant la lecture du fragment invitent à établir une relation entre ce texte, pourtant extérieur par nature à la situation, et ces mêmes images.

Le trouble de cette jeune fille, cette "congoja extraña", qui l'étreint et remplace une sorte d'irritation qu'elle éprouvait envers l'homme auquel il est fait allusion, tout cela est comme en parallèle homothétique avec la situation que vit Ana face à Fernando.

S'il n'est pas nécessairement opportun d'établir une concordance rigoureuse entre ce texte et les divers plans qui se juxtaposent, il n'en est pas moins vrai que ce passage de *novela rosa* semble avoir été "choisi" (ou

plutôt, écrit) en raison de sa pertinence à la situation filmique. C'est sans doute dans *Ana y los Lobos* que C. Saura utilise pour la première fois un texte "littéraire" extérieur au film comme écho d'une situation. Ce procédé dans *Elisa, vida mía* sera poussé à sa limite extrême au point que ce film peut être considéré comme une symbiose entre expression littéraire et expression cinématographique. Symbiose heureuse ou fâcheuse confusion de deux modes d'expression dont les rythmes de perception sont très différents ? Le débat est ouvert...

Après cette (trop) longue étude des problèmes posés par l'enchaînement des deux séquences, il faut en venir à l'analyse de celle que nous avons choisi d'expliquer.

Du strict point de vue de la technique cinématographique, elle est relativement simple

PLAN 1

1. Comme nous l'avons déjà dit, après un très bref *plan d'ensemble éloigné* (*Plan 1 - Phot. 6*), s'amorce un très lent *travelling* avant qui rapproche peu à peu l'image du cône de lumière sous lequel semblent blottis José et sa mère.

2. Puis la caméra se fixe sur un cadrage en *plan d'ensemble rapproché* des deux personnages. Au cours de ce *plan 2* qui dure une minute, José continue la lecture et un début de dialogue s'établit entre lui et sa mère (*Phot. 7*).

3. Après la question de José : "¿Le doy una firma ?", la caméra accompagne ce dernier dans sa descente sous la *mesa camilla*. Là, une série de plans de très courte durée se juxtaposent pour rendre compte des divers aspects objectifs et subjectifs de ce qui se passe.

Nous décomposerons en cours d'analyse cet ensemble que nous désignons globalement : *série de plans 3*.

4. Un lent *travelling* latéral, avec *léger panoramique*, suit José dans son mouvement d'émergence : *plan 4*.

Le *travelling* s'arrête sur un très bref *plan très rapproché* du visage de José : *plan 5 (Phot. 11)*.

5. Quand José reprend sa lecture ("... deseo que me confiese..."), la caméra a retrouvé la position fixe qu'elle avait au *plan 2* pour cadrer, dans un *plan d'ensemble rapproché* identique, José et sa mère. Ce *plan 2'* dure deux minutes, jusqu'à la fin de la séquence.

PLAN 2

Il s'agit d'une véritable scène en plan rapproché, prise à distance fixe et sans changement d'angle.

L'aspect quelque peu inquiétant que suggérait le *plan 1* s'est dissipé peu à peu au cours du *travelling*, au fur et à mesure que la vision que nous avons des deux personnages devient plus nette.

La situation d'ensemble (évoquée précédemment) et l'attitude des deux personnages suggèrent une scène de la vie quotidienne baignée dans une atmosphère de chaude intimité (*Phot. 7*).

José poursuit avec application la lecture d'un livre qu'il tient des deux mains, les coudes bien calés sur la table. Le bord du faisceau lumineux qui découpe son visage donne à celui-ci l'aspect d'un masque : image saisissante ! Quant à la mère, elle fait du crochet machinalement comme le fait, à la veillée une bonne mère de famille. L'expression de son visage révèle que son esprit est entièrement absorbé par le récit.

C'est, précisément, ce deuxième fragment de la *novela rosa* qu'il faut examiner maintenant.

Se vistió y tras de despedirse de la anciana se lanzó a la calle. Caminando poco a poco se dirigió a la iglesia proxima y pidió hablar con el Padre Feijoo, el cual siempre la había confesado y del cual recibió consejos maravillosos...
... Hace tiempo que no te veo por aquí, dijo el anciano sacerdote. - Siéntate. Me han dicho que deseas hablarme...

Nous avons déjà vu qu'il y avait entre le premier fragment et la fin de la séquence antérieure une sorte de relation diffuse au point que ce texte, outre la fonction d'enchaînement entre les deux séquences, acquérait une véritable dimension signifiante.

Qu'en est-il du deuxième fragment ?

Il semble bien que lui non plus ne soit pas entièrement neutre et détaché de la situation filmique.

1. Le jeune fille prend congé de la vieille femme et se dirige vers l'église pour parler au Père Feijoo.

A la fin de la séquence 23 du scénario, la vieille mère a demandé à Ana d'aller voir Fernando dans la grotte ("¿ Irás a verlo ?"). Et Ana s'est dirigée (elle aussi) vers la grotte *toute proche* pour *parler* avec Fernando. Celui-ci lui a donné des *conseils merveilleux* (merveilleux, au premier sens du terme, c'est-à-dire, magiques, miraculeux)... pour "l'éviter".

Ainsi, l'univers religieux de la *novela rosa* semble venir ici comme en écho lointain du "monde mystique" de Fernando vers lequel s'est dirigée Ana. En gros, une certaine correspondance s'établit entre, d'une part, Iglesia/Padre Feijoo/muchacha et, de l'autre, cueva/Fernando/Ana. Il ne s'agit certes pas d'établir une analogie rigoureuse. Au contraire, il faut remarquer que, dans la *novela rosa*, on évoque l'aspect orthodoxe de la religion avec un prêtre véritable, une église et la pratique de la confession, alors que le film montre une situation particulièrement ambiguë où l'esprit de superstition, la recherche du prodige se mêlent et recouvrent confusément de troubles motivations. Fernando joue au mystique (peut-être inconsciemment) pour séduire Ana à sa façon, et celle-ci est attirée, fascinée par cette comédie qui se joue sur l'incantation et le mystère.

Ainsi, le texte introduit d'une manière subtile l'écart entre la pratique courante et mécanique du catholicisme et la soi-disant mystique de Fernando. Il faut remarquer aussi que ce texte est le seul point de référence au catholicisme orthodoxe que l'on trouve dans le film. On pourrait donc, à partir de là, pousser l'analyse et l'orienter vers la caractérisation de ce *pouvoir* qu'est la religion, mais ce serait sortir du cadre de l'analyse de la séquence... Rappelons que l'idée première de Saura, idée qui est à la base de la conception du film *Ana y los Lobos*, fut celle de faire une oeuvre sur "los tres poderes de nuestra sociedad : la religión, el ejército y el sexo". Nous aurons, sans doute, l'occasion de revenir ultérieurement sur cette *idée* première.

2. Mais le texte est aussi, à un autre degré, en résonance analogique avec la situation de José.

"Me han dicho que deseas hablarme..." dit le Père Feijoo ; et c'est précisément à ce moment-là que José interrompt sa lecture pour tenter d'amorcer le dialogue avec sa mère.

La première question de José : "¿Y si se queda para siempre en la cueva ?" révèle que, pour lui, la préoccupation majeure est la présence d'Ana dans la grotte. Il fait la lecture à sa mère par routine et par affection, mais manifestement son esprit est ailleurs et, bien que sa lecture soit appliquée et expressive, il n'est pas conscient de ce qu'il lit. Comme la *muchacha* du texte, lui aussi *désire parler* de son problème et trouver chez sa mère un *confident* et peut-être des *conseils*. Il y a donc, au deuxième degré, une autre analogie thématique entre le texte et, cette fois, les préoccupations intimes de José, analogie que l'on pourrait systématiser comme suit :

texte :	P. Feijoo	confesor	muchacha	confesión
scène :	madre	confidente	José	confidencias

Il y a donc une sorte d'analogie diffuse entre la situation romanesque et celle qui est évoquée par l'image. Le texte apparaît donc, à deux niveaux différents (niveau des relations Ana/Fernando et niveau des relations mère/José), comme un lointain écho littéraire de la scène filmée. Ce procédé qui apparaît incidemment dans *Ana y los Lobos* sera développé et même cultivé dans *Elisa, vida mía*.

En outre, et bien que le texte n'ait qu'une relation lointaine avec la situation des personnages, le fait qu'il s'agisse d'un roman à l'eau-de-rose dégrade, en quelque sorte, les obsessions intimes de José et de Fernando, obsessions dont eux-mêmes ne sont peut-être pas conscients, car ils n'ont pas appris à mesurer la puissance de cet autre pouvoir qu'est le sexe. Nous en reparlerons.

Revenons au dialogue.

La réponse de la mère ("No seas ridículo, hijo... saldrá, saldrá... Anda, sigue leyendo, a ver qué contesta ella") montre que celle-ci considère intempestive la question de son fils, car elle vient rompre le plaisir qu'elle prend à l'histoire. Elle est, bien loin de son fils, tout entière captivée par le récit, et cette première tentative de José pour mettre sa mère au niveau de ses préoccupations et en faire une confidente est un échec. Remarquons, en outre, que cette façon de répondre laisse transparaître le caractère fondamentalement égoïste et autoritaire (nous y reviendrons) de cette mère que nous avons vu si souvent radoter et qui se passionne pour un roman à l'eau-de-rose.

José, alors, se sent si mal dans sa peau qu'il a besoin de bouger : "¿Le doy una firma?". Question qui ouvre la voie à la série de plans 3.

PLAN 3

José retourne le livre ouvert sur la table, soulève les pans du grand tapis qui la recouvre et amorce le mouvement de descente. A partir de ce moment, les prises de vues d'effectuent sous la table, et une série de plans de courte durée se juxtaposent.

Le plan 3a est un *gros plan* de la main de José, légèrement éclairée qui s'avance et soulève la grille (*Phot. 8*).

Le plan 3b, avec le même cadrage, se juxtapose au précédent et montre la main de José qui, à l'aide d'une pelle à feu (*la badila*) remue les braises.

Le silence absolu est rempli par le bruit naturel du frottement de la *badila* sur les charbons et le cuivre de la chauffeurette. La durée de ce plan semble légèrement supérieure à celle des précédents et l'élément le plus signifiant est, sans aucun doute, de voir que les charbons retrouvent leur incandescence, ce qui suggère, au premier degré, une sensation de chaleur qui pourrait elle-même renforcer, toujours au premier degré, l'impression d'intimité dont nous avons parlé. En fait, il n'en est rien, car très vite un autre plan se substitue à celui-ci.

Le *plan 3c* fait apparaître en *gros plan* le visage de José qui, éclairé semble-t-il par les braises, se découpe sur un fond d'obscurité. La légère *contre-plongée* de la prise de vue souligne, tout à la fois, la direction de son regard et l'expression de stupéfaction qui s'y lit (*Phot. 9*).

Le *plan 3d* que l'on situe tout naturellement dans la direction du regard de José, c'est-à-dire en *contre-champ*, montre, d'un côté du pied vertical de la table, les grosses jambes de la mère dans leurs gros bas de laine noire, et de l'autre, de fines jambes brunes qui se décroisent dans une sorte de mouvement lascif (*Phot. 10*).

Dès lors, le rapport s'établit d'emblée entre le regard stupéfait de José (*plan 3c*) et ces jambes nues qui sont celles d'Ana, il n'y a aucune ambiguïté sur ce point.

C'est sur cette image que prend fin la série de plans qui montrent ce qui se passe sous la table.

Nous reviendrons sur cette *série de plans 3* pour essayer d'en tirer la signification profonde. Celle-ci, en effet, ne peut être perçue que dans une analyse de l'ensemble des éléments signifiants apportés par ces divers plans très brefs qui se succèdent à une cadence si rapide qu'il serait inopportun de prétendre les expliquer totalement au fur et à mesure. En outre, chacun ne trouve son sens que dans ses relations avec les autres.

D'un point de vue strictement cinématographique, les deux plans qui suivent (*plan 4* et *plan 5*) n'appartiennent pas à la *série de plans 3*, car la caméra n'est plus sous la table, mais, au point de vue sémantique, ils sont la suite logique de la *série 3*.

PLAN 4

Le *plan 4* montre José qui sort de sous la table et retrouve, après la semi-obscurité, la pleine lumière de la lampe. Un rapide *travelling* latéral suit, en *plan rapproché*, le mouvement d'émergence du personnage ; en même temps, un léger *panoramique* fait découvrir, *en amorce*, les mains de la mère dans leur incessante et machinale activité de tricotage.

Le *travelling* s'arrête sur un très bref *plan très rapproché* du visage de José. C'est ce plan, que nous avons appelé *plan 5*, qui est porteur de signification (*Phot. 11*).

Une main, agrippée sur les pans du tapis rejetés sur la table, traduit l'effort du personnage pour s'extraire de son inconfortable position. La moitié du visage est encore au-dessous du niveau de la table et José a vraiment l'air d'un naufragé qui s'efforce de se tirer d'un élément plein de dangers. D'autant que son regard, à fleur de table, semble véritablement halluciné. Ses yeux grands ouverts regardent fixement en face : ils cherchent désespérément, pendant quelques fractions de secondes, ce visage et ce corps dont il vient de "voir" les jambes. Ensuite, le regard de José se porte, légèrement vers la droite, sur sa mère qui, elle, est toujours là.

Il semble alors prendre conscience qu'il a été victime d'un hallucination ; il secoue légèrement la tête comme pour chasser les dernières fumées du rêve, finit de se relever, reprend sa place, fait retomber les pans du tapis. Il saisit le livre, tout en jetant un furtif regard de côté sur sa mère, comme s'il craignait qu'elle ait remarqué ce qu'il vient de "voir". Il faut dire que ce regard est très appuyé par l'image qui montre José légèrement de profil et dont on ne voit que le blanc des yeux.

Quand José reprend la lecture, la caméra a retrouvé la position fixe qu'elle avait au *plan 2* et le *plan 2'* qui commence ici va durer jusqu'à la fin de la séquence.

Le fragment de texte qui est lu au début : "... Deseo que me confiese y me dé la absolución...", n'est pas lui non plus innocent et dégage de la situation filmée, comme nous le montrerons ultérieurement.

Au préalable, nous devons étudier les divers niveaux de signification que porte l'ensemble constitué par la *série de plans 3* et par les *plans 4* et *5*.

Au *plan 2* la question posée par José ("¿Y si se queda para siempre en la cueva?") a révélé que l'esprit de celui-ci était entièrement occupé par la pensée d'Ana. D'autres séquences antérieures ont suggéré qu'il désirait attirer la jeune fille dans son monde, ou plutôt qu'il essayait de la *séduire* avec les moyens que pouvaient lui fournir son propre univers imaginaire et réel. Le musée des uniformes est, en effet, un monde bien réel, créé par un imaginaire tout entier polarisé par les valeurs militaires. Nul doute, d'autre part, qu'en accentuant devant Ana son rôle de chef, en gonflant le ton autoritaire qu'il prend en toutes circonstances, il croit fortifier son image virile. De par la volonté du réalisateur, José incarne les valeurs d'autorité

et de force qui sont les attributs du pouvoir militaire, et jusqu'ici, le personnage maintient sa façade, bien que la raideur de celle-ci soit parfois poussée jusqu'à la caricature.

Or, dans cette *séquence 32*, on assiste pour la première fois à l'effondrement - passager, il est vrai - de l'édifice, comme le montrera encore plus clairement l'analyse du dialogue qui remplit le *plan 2'*.

En tout cas, ce qui se passe sous la table, grâce peut-être au catalyseur de la chaleur du braséro, chaleur à laquelle on pourrait éventuellement attribuer une valeur métaphorique, montre que la vie intérieure de José (c'est-à-dire sa véritable vie d'homme, au-delà de la croûte des valeurs qu'il s'impose) est polarisée par des pulsions de type sexuel. Et cela, sans qu'il en soit vraiment conscient. Cette hallucination est, en effet, un fantasme qu'il subit et la caméra montre bien qu'il en est le premier surpris. Cette descente matérielle dans la zone d'ombre inférieure est symbolique de la dégringolade involontaire du personnage vers cet *obscur objet du désir* qui, malgré lui, le fascine dans ses fibres les plus incontrôlables.

Ce premier niveau, auquel nous conduit, tout naturellement, l'analyse de l'épisode, en appelle un autre auquel on passe, tout naturellement, par le simple jeu connotatif.

Quoi que fasse l'être pour se construire un personnage à l'aide de valeurs "idéales", il restera toujours un être lié à sa nature humaine. Comment expliquer que ce film sur les pouvoirs puisse conduire à cette ultime conclusion ?

C'est que l'*idée* de Saura de réaliser une oeuvre sur les trois pouvoirs a été nuancée par une autre *idée*, ou plutôt, comme l'a avoué le réalisateur, par la volonté de "humanizar en lo posible a mis personajes". Si bien que la réflexion sur la manière d'humaniser les personnages semble l'avoir conduit en cours de réalisation (ou pendant l'écriture du *guión*) à découvrir, qu'en définitive, la sexualité était certes un pouvoir, mais de nature différente des pouvoirs "idéologiques" - si l'on peut dire - que sont le pouvoir militaire et le pouvoir religion. C'est pourquoi, le film montre, d'une manière un peu rapide, non approfondie, mais bien claire, que ces prétendues valeurs "idéales" cristallisées dans l'esprit militaire ou dans la soi-disant mystique, ne sont, en dernière analyse, que des sublimations psychotiques d'une libido déviée, parce que non acceptée. L'analyse de la séquence ne nous autorise pas à aller plus loin, mais cette perspective pourra être l'objet d'une riche réflexion sur l'ensemble du film.

La manoeuvre de diversion terminée, la séquence reprend comme au début, sur un plan rapproché, la caméra fixant les deux personnages dans la même attitude, sous le cône de lumière du cadre intimiste. C'est également la même stratégie qui reprend : la Mère, tout en faisant du crochet, est tendue vers les péripéties de l'histoire que lui lit José, et celui-ci, fils obéissant et affectueux, fait la lecture à haute voix, mais son esprit est ailleurs, et il n'a qu'une envie, c'est de parler de son problème.

Le nouveau fragment du roman : "Deseo que me confiese y me dé la absolución" s'inscrit bien dans l'univers du roman à l'eau-de-rose : l'héroïne au coeur pur s'émeut de ce qui n'est pas encore un péché et veut laver, par l'intercession de l'homme de Dieu, toute trace de "l'étrange angoisse" qui la trouble. Une fois de plus, la situation présentée par la fiction romanesque renvoie, au niveau de la diégèse, José à son problème. Il interrompt à nouveau sa lecture pour, lui aussi, se confesser à sa mère (*Phot. 12*). Autant que ses paroles et le ton de sa voix, son regard est signifiant, ce regard que la caméra permet bien de percevoir est implorant et pitoyable même si le regard que porte le réalisateur sur son personnage est profondément humoristique. A partir de cette réplique émerge un José qui est tout le contraire du personnage qui apparaissait jusqu'ici. Au *Paterfamilias* responsable du maintien de l'ordre de la maison se substitue un être qui souffre et qui confesse son désarroi "La pierdo, Mamá, la pierdo... No puedo vivir sin ella", phrase qui sonne peut-être comme aussi mélodramatique que celles du roman "Pueyo", mais qui traduit une indéniable sincérité. D'ailleurs, la mère ne s'y trompe pas, car elle surmonte son impatience pour répondre à José. Le dialogue qui s'instaure alors est particulièrement intéressant. Tout d'abord parce qu'il inverse les rapports entre personnages qui s'étaient manifestés jusqu'alors : José n'est plus l'être autoritaire qui donnait des ordres et dirigeait les opérations. Il demande maintenant conseil et appelle au secours. De son côté la Mère, loin de radoter, affiche une très grande lucidité et une parfaite connaissance de la situation et des êtres. Sous l'élan affectif et l'amour maternel qui la pousse à souhaiter une bonne entente entre ses trois fils, transparait la lucidité un peu machiavélique de la meneuse de jeu. Car, malgré l'authenticité et la sincérité des sentiments qu'éprouve José, c'est bien une impression de jeu qui s'impose, mais d'un jeu qui n'est probablement plus seulement ludique. La rivalité des trois frères, en quelque sorte encouragée par la Mère ("Pero ¿ Por qué no luchas ?... Tú también tienes derecho") semble s'inscrire dans un déroulement cyclique, un scénario qui se répète. C'est ce que suggère, par exemple, la réponse de José "Tú no la conoces, no es como las otras... Esta es mala, mala, mala..." Cela

renvoie à de possibles épisodes antérieurs avec d'autres préceptrices ou "jeunes filles au pair". Mais la réaction de José n'est pas celle de l'enfant gâté qui boude parce qu'il n'obtient pas le jouet convoité. Il y a ici bien plus : il y a le désarroi de celui qui constate (qui prend conscience) tout à coup d'un renversement de situation. Fini le jeu du chat et de la souris. José avoue qu'il ne sait plus comment "jouer", comment faire fonctionner sa rivalité avec son frère, d'abord parce que Ana l'a désarçonné et aussi pour des raisons de "morale" et de cohésion familiales, comme nous le soulignerons plus loin. Par ailleurs, son jugement sur Ana-"Esta es mala, mala, mala"-pose une question fondamentale, celle de la possible perversité de la jeune fille. Cela renvoie certes aussi, à des séquences antérieures au cours desquelles Ana a pris le dessus après avoir feint d'entrer dans le jeu du personnage qui est en face d'elle. Le meilleur exemple en est la scène de l'essayage de l'uniforme et du pseudo-héroïsme de José qui abat l'oiseau mécanique émissaire de Fernando. Irrémédiablement, Ana a mis à nu le ridicule des travers que déploie José au moyen de ses uniformes, de ses décorations, de ses armes et de son attitude martiale. Elle a prouvé par là l'inanité de leur pouvoir de séduction sur elle. Pourtant, et cela n'est pas sans poser de question, c'est dans cette direction, vers ce penchant - cette pente pourrait-on dire - que la Mère pousse José. A la rivalité ouverte, elle substitue une stratégie d'alliance : "Unete, únete a Fernando, ponte de acuerdo con él", mais l'essentiel pour elle reste la force d'âme de son fils aîné : "lo único que te pido es que no te desmoralices". (En somme, elle veille au moral des troupes). D'où l'importance accordée à cet élément symbole qu'est l'uniforme, avec ses décorations et l'éclat des bottes. La flamme qui s'allume alors dans le regard de José, pendant que sa mère lui parle, montre bien que la tentation a porté et que les vieux démons sont loin d'être morts (*Phot. 13*).

Consciente d'avoir gagné en quelque sorte et d'avoir apaisé temporairement les inquiétudes de son fils, la Mère, à son tour, revient à ses propres envies et ramène José à la lecture à haute voix : "Pero ahora sigue leyendo...". L'étourderie de José qui, au lieu d'enchaîner, répète quelques mots déjà lus, est vivement relevée par la vieille femme. "Esto lo has leído antes..."

Cela montre, au-delà de l'égoïsme de la Mère, son étrange lucidité et son autorité. Elle a fait une concession en dialoguant avec José, mais elle attend, en retour, la satisfaction de son plaisir. Comme un enfant pris en faute, José acquiesce humblement : "Sí, Mamá".

Un nouveau fragment du roman à l'eau-de-rose va assurer la dernière

transition. Ce n'est plus un dialogue, mais un fragment narratif, allusif d'une certaine émotion et même d'une certaine tension avec les mots "voz velada... terreno escabroso...no pestañeaba". Ce fragment de la fiction romanesque fonctionne, à nouveau, comme catalyseur de réactions au niveau de la diégèse et José n'y tient plus. Il ne peut plus continuer à lire : "Perdona, Mamá... no puedo". Son champ intérieur est tout entier envahi par la pensée obsédante : "Tú crees que con el uniforme...". Encore une fois, il faut insister sur l'attitude infantile de José qui demande à être rassuré, encouragé, conforté. Cette attitude est soulignée, outre les mots mêmes prononcés, par le ton de la voix et par la quête que lance le regard. En échange, la Mère, bien qu'elle ne lève pas, elle, les yeux, fait preuve d'une tranquille assurance, catégorique et même communicative, et le contraste est accentué par l'image du plan d'ensemble rapproché. La Mère insiste, elle répète ce qu'elle a déjà dit, mais en avançant cette fois un pion de plus : "Te pones de acuerdo con Fernando y con Juan, porque también tienes que tener en cuenta a Juan..."

Le changement d'attitude de José est visible : il semble tout à coup avoir repris toute son assurance. Peut-être est-ce l'effet des paroles et du ton persuasif de la Mère, peut-être aussi est-ce le rappel de la structure familiale et de la fratrie, au sein de laquelle José joue le rôle prépondérant. Aussi est-ce d'un ton autoritaire, celui qui est "normalement" le sien, que José tranche : "Juan no me preocupa", où l'on pourrait voir la plus froide indifférence, ou même du mépris. La réponse de la Mère "Ni a mí" impose quelques nuances. De fait, il s'agit du rappel des règles du jeu, où les trois frères sont rivaux tout en restant dans les limites d'une certaine complicité. La Mère, donc, rappelle en pleine lucidité, les règles du jeu, mais aussi les limites, à cause de la présence des tiers et plus particulièrement de Luchy.

José ayant repris son rôle autoritaire de *Paterfamilias*, la Mère reprend, elle aussi, le sien de personnage un peu en marge du réel. Comme dans la première scène où elle était apparue, elle énonce un rêve qu'elle présente comme prémonitoire, comme un message à décoder : "Luchy... Sueño todas las noches que se sube al tejado, da un grito y se tira..." Menace ou chantage

José, le regard lointain, comme absorbé par une nouvelle certitude intérieure, ne semble plus concerné par cela. Les dernières images de la séquence le montrent embrassant sa mère avec gratitude et exprimant la satisfaction profonde de se savoir compris - et approuvé - par sa mère : "Mamá, tú eres la

única que me comprende" (*Phot. 14*).

Dès lors, pour ce qui le concerne, tout est en place pour le dénouement prochain, et sa détermination semble prise.

La séquence s'achève sur le même procédé sur lequel elle avait commencé du mixage d'une voix *off* accompagnant un montage *cut* de l'image. C'est maintenant la voix de Juan que l'on entend, relisant ou se redisant des passages d'une lettre érotique à Ana : "Pienso en ti, Ana, en tus pechos... tus muslos... tu boca y tu sexo".

Une très grande unité d'action est ainsi soulignée : Ana est bien au centre de la toile d'araignée que tissent autour d'elle les trois frères. De plus, cette continuité fluide que suggère le mixage des voix *off* souligne la parfaite unité temporelle de l'enchaînement des différentes séquences. L'action maintenant peut entrer dans sa phase finale et le jeu va déboucher sur la tragédie. La rivalité des trois frères va se résoudre dans l'unité et la complicité, à l'image d'une meute de loups. La proie qu'ils poursuivent pourra-t-elle leur échapper

CONCLUSION

Au-delà de la diégèse, cette partie du dialogue qui se déroule dans le *plan 2'* nous fait accéder, par simple connotation, à un autre niveau de signification que, pour aller vite, nous synthétiserons brièvement.

1. Ana, corps étranger à cette cellule familiale fermée, devient le révélateur des monomanies des personnages qui, à cause d'elle, entrent en conflit latent elle est donc l'élément perturbateur de l'ordre établi.

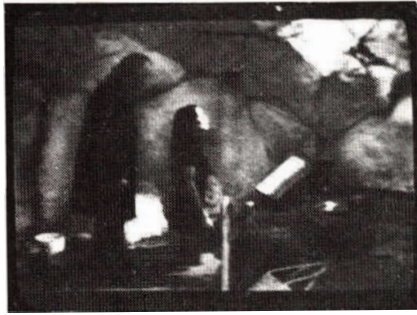
La rivalité qu'elle suscite entre les trois frères risque de mettre en péril l'équilibre du clan, soumis dès lors à des forces centrifuges.

2. Mais la valeur suprême (dont José est conscient : "Además, luchar con mis hermanos...") reste l'intégrité du groupe, c'est-à-dire la perpétuation du système.

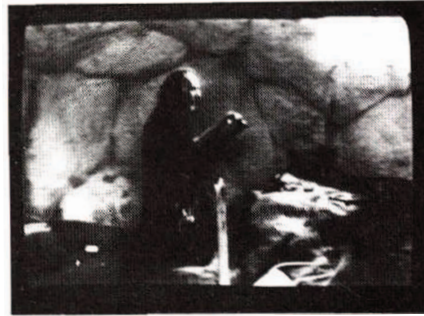
En dernier recours, la mère apparaît comme le dépositaire de cette valeur suprême (la louve ?). Pour nous en tenir à l'essentiel, n'y a-t-il pas là le reflet symbolique des valeurs traditionnelles qui régissent la collectivité (hispanique) ?

Ainsi, les personnages sont porteurs de significations symboliques et, en même temps, ils ont une certaine épaisseur humaine (sexualité, rappel du conditionnement de l'enfance qui apparaît dans le film comme une dimension psychanalytique... ajoutée, etc...).

Si bien que le niveau artistique de la séquence semble conditionné par ces deux limites extrêmes : plan de l'humain, d'un côté, et, de l'autre, pôle symbolique. Cette séquence, en effet, (comme tout le film) est tributaire des deux *vouloirs* du créateur, vouloirs préalables et, en quelque sorte antinomiques, qui sont, d'une part, de faire des personnages des incarnations d'idées et, de l'autre, d'humaniser ces derniers autant qu'il est possible, compte tenu de l'idée qu'ils représentent. C'est cette dialectique esthétique qui conditionne le niveau artistique de *Ana y los lobos*.



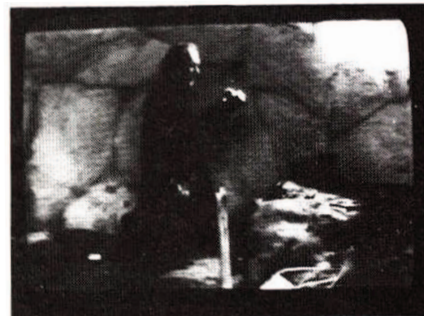
1



2



3



4



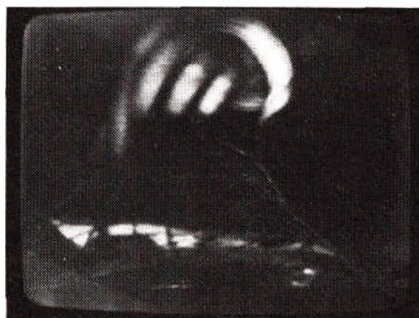
5



6



7



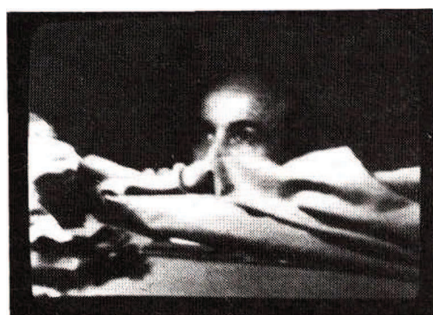
8



9



10



11



12



13



14