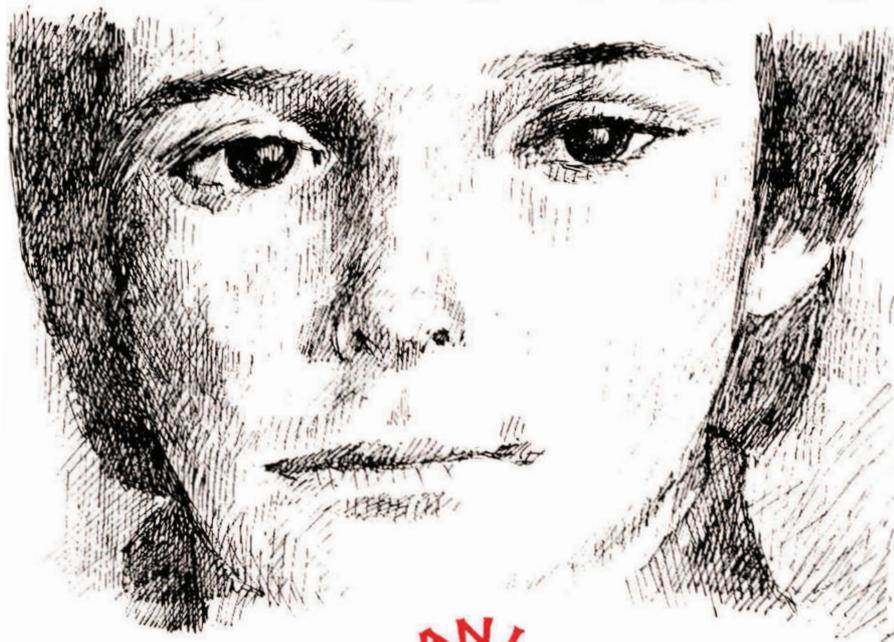


*voir et lire*

**CARLOS  
SAURA**



1983

COLLOQUE INTERNATIONAL · DIJON · 25-26 NOV.

## LE STATUT DU TEXTE DANS *ELISA, VIDA MÍA*.

Max MILNER

Université de Dijon. Université de Paris III.

Il faudrait, en fait, parler de statut *des textes*, car il y en a cinq, de nature assez différente, dont nous prenons connaissance dans le film.

1) Le récit qui nous est communiqué par la voix off de Luis et dont nous voyons, écrire ou écrits, certains passages.

2) Le livret de *Pygmalion* de Rameau.

3) L'auto sacramental de Calderón : *El gran teatro del mundo* répété par les enfants.

4) Le fragment de roman anglais lu et traduit par Elisa et Luis.

5) La première strophe de l'églogue de Garcilaso qui a donné son titre au film.

Remarquons en passant que chacun de ces textes appartient à un genre différent. En remontant : poésie, roman, théâtre, opéra et un texte un peu hors classification qui relève à la fois du journal, de l'auto-biographie et du roman.

Ces différents textes entretiennent, entre eux et avec les images, des rapports particuliers. Mais c'est essentiellement autour du premier que tourneront les quelques remarques que je vais vous présenter, quitte à aborder rapidement, en cours de route, le problème de ses rapports avec les autres.

Le fait de présenter les images d'un film comme l'effectuation visuelle d'un texte en train de s'écrire n'a rien de surprenant en soi. Nous en avons un exemple classique dans *Le journal d'un curé de campagne* de Bresson. Sur l'écran apparaît le cahier. Nous voyons la main du scripteur tracer les premières phrases du journal, reprises par une voix off, qu'accompagnent ensuite les premières images, et, à plusieurs reprises dans le film, nous sommes ramenés à l'image du prêtre écrivant, qui nous rappelle que ce que nous allons voir est la suite du journal.

Ce qui se passe dans *Elisa, vida mía* est à la fois semblable et très différent, et notre embarras, à plusieurs reprises dans le film et plus particulièrement lorsque défilent sur l'écran les dernières images, accompagnées en voix off par ce texte que nous avons entendu au début,

vient de ce que nous n'arrivons pas à situer exactement le rapport entre ce que nous voyons ou avons vu et le texte qui nous a été donné à entendre ou à lire.

Au risque d'une très grande lourdeur et d'une dénaturation complète des propos de Saura, je vais essayer tout d'abord de reconstituer aussi logiquement que possible ce rapport. Au risque d'une dénaturation, car il est bien évident que l'intention de Saura a été de mettre notre logique en défaut et de faire en sorte que nous ne puissions pas répondre aux questions que nous nous posons. Mais comme c'est dans les failles de cette logique que se situe une bonne part de la signification du film, je pense qu'il ne sera pas inutile - et finalement pas contraire à l'impression que l'auteur a voulu produire - de localiser ces failles.

On pourrait pour cela procéder de deux manières. La première consisterait à suivre chronologiquement le déroulement du film et à expliciter au fur et à mesure les hypothèses que nous formulons plus ou moins consciemment quant à la nature du rapport entre le texte et ce qui nous est montré par l'image et le dialogue. Cela nous amènerait à constater assez rapidement une première différence entre la manière dont les choses se passent dans le modèle canonique constitué par *Le journal d'un curé de campagne* et les films du même genre et la manière dont elles se présentent dans *Elisa, vida mía*. Lorsque nous entendons les phrases accompagnant les premières images : "Il y avait des années que je ne voyais pas mon père, et la vérité est que durant tout ce temps je n'avais pas beaucoup regretté son absence, etc...", phrases dites par une voix off que nous ignorons, bien entendu, être celle de Luis, nous n'avons nullement l'impression qu'il s'agit d'un texte écrit ou en train de s'écrire, mais bien plutôt d'un de ces commentaires en voix off qui servait très souvent, au cinéma, à lancer un récit dont l'action est présentée comme située dans le passé. Le fait qu'il s'agit d'une voix masculine, alors que le personnage représenté par la première personne se révélera bientôt être une femme, Elisa, nous surprend peut-être un peu, mais ne nous choque pas outre mesure, car nous sommes habitués à ce que des films se présentent au départ comme la transposition de romans pouvant être lus indifféremment par un lecteur ou un récitant masculin ou féminin.

C'est seulement dans le dernier tiers du film, au moment où Elisa prend connaissance du manuscrit contenu dans le dossier bleu que nous nous rendons compte que le texte que nous avons entendu tout au début était "en réalité" un texte écrit par Luis.

Cela confirme certains indices qui s'étaient accumulés précédemment,

mais nous plonge en même temps dans la perplexité la plus totale. En effet, nous nous sommes rendu compte peu à peu que ce que Luis écrivait n'était pas sa propre histoire, mais l'histoire de sa fille en usant d'une première personne qui, en fait, la représentait, elle. Encore cette révélation a-t-elle été barrée par une série de fausses pistes, qui ne se révèlent comme telles qu'à la seconde vision du film, ou, mieux encore, à la lecture du scénario.

La première de ces fausses pistes est constituée par les quelques phrases qu'Elisa lit, au début, sur le bureau de son père, pas encore rentré, tandis que sa soeur continue à faire la vaisselle. "Ma fatigue est celle de quelqu'un qui n'est arrivé nulle part, mais où voulais-je arriver, moi [...]. Maintenant, cet homme que je vois dans la glace veut commencer une autre vie ... etc". Ici, c'est bien Luis qui s'exprime à la première personne. D'où notre tendance toute naturelle à penser que le prochain texte qui nous est donné à entendre, par la bouche de Luis achevant de l'écrire à l'aube de la première nuit passée par sa fille sous son toit - ce texte qui raconte une enfance marquée par la mésentente des parents - correspond aux souvenirs d'enfance de Luis.

Autre fausse piste : la conversation entre Elisa et Luis, le soir du même jour, durant laquelle la fille interroge son père sur ce qu'il écrit "Qu'est-ce que tu écris, Papa ? demande finalement Elisa -"j'écris sur moi... bon, ce n'est pas exactement cela [...]" . "Mais, insiste Flisa, c'est une espèce d'autobiographie ?" - "Oui, c'est possible *Elisa* : "Oui, et alors nous y sommes ... Maman, Isabel et moi ?". *Luis* : "Oui, je suppose que oui... mais mon intention n'est pas d'écrire une confession, je t'assure, au contraire ... je serais fâché de sombrer dans ce piège ... bien sûr, c'est inévitable, on écrit sur ce qu'on connaît, je ne sais pas, sur son expérience personnelle, autant d'imagination qu'on puisse avoir"... Elisa ne sera pas renseignée davantage sur le contenu du dossier bleu pour l'instant.

Mais, le spectateur, lui, possède depuis un certain temps les informations nécessaires pour comprendre que ce que Luis écrit à la première personne est l'histoire d'Elisa. La première fois, il est vrai, sous la forme d'un indice minuscule, qui passe à peu près certainement inaperçu, surtout si on suit les sous-titres, toujours suspects de fautes d'orthographe, à la première vision du film. Lorsque Luis relit, le matin du premier jour, le texte que nous prenons pour ses propres souvenirs d'enfance, il y a tout à coup un féminin qui fait tache : "No estoy muy *segura*, pero creo que alguna vez había intentado el suicidio".

Tous nos doutes devraient disparaître lorsque nous entendons, un

peu plus tard, toujours par la voix de Luis, la suite de ces souvenirs d'enfance qui, cette fois, sont sans aucun doute ceux de la fille : "J'avais neuf ans, Papa quitta la maison pour toujours". Seulement, cette fois, l'image de Luis lecteur ou rédacteur du texte que nous entendons n'apparaît pas sur l'écran et le caractère assez onirique (nous y reviendrons) des images qui illustrent le texte ne nous permet pas absolument de comprendre qu'il s'agit toujours du texte du dossier bleu, c'est-à-dire de l'histoire d'Elisa racontée par son père se substituant à elle.

Nos doutes ne disparaissent tout à fait qu'au moment où Elisa lit elle-même le dossier bleu. Alors oui, nous réalisons avec Elisa que l'histoire racontée par son père à la première personne est la sienne : "Tandis que je m'éloignais de la maison d'Antonio, se confirmait en moi l'idée de ne plus jamais revenir". Phrase qui reprend, à un petit détail près, l'une des dernières que nous avons entendues, en accompagnement des premières images tout au début du film. Et du coup, le doute n'est plus possible : ce texte liminaire tout entier faisait partie de l'histoire d'Elisa, écrite par son père à la première personne comme si c'était elle qui l'écrivait.

Mais c'est alors justement que notre perplexité est à son comble. Car, comment a-t-il pu écrire une histoire qui prévoit d'avance tout ce que nous avons vu se dérouler sous nos yeux, et qui nous le montre, lui, lisant cette histoire déjà écrite ! Il y a de quoi devenir fou.

La "solution" nous est donnée, d'une certaine manière, par l'avant-dernière séquence du film (non prévue, d'ailleurs, dans le scénario initial) Elisa, après la mort de son père, est assise à la table de travail de celui-ci et elle écrit, tandis que se répètent en voix off, la sienne cette fois, les phrases entendues au début du film : "Il y avait des années que je ne voyais pas mon père, et la vérité est que, durant tout ce temps, etc..." Sur quoi réapparaissent les premières images du film, qui paraît prêt à recommencer comme dans ces petits films formant une boucle qu'on passait il y a très longtemps dans les appareils de projection pour enfants. Alors seulement les choses s'éclairent si l'on peut dire. Tout le film a été engendré par le récit d'Elisa, imaginant que son père écrivait son histoire à elle ... et ainsi à l'infini.

Pour vertigineuse que soit cette perspective, elle n'a rien de très surprenant pour le lecteur de romans modernes pour peu qu'il soit rompu aux artifices de la "mise en abyme". On désigne de ce nom, vous le savez, la technique qui consiste à insérer dans un récit un ou plusieurs éléments qui représentent ce récit lui-même, partiellement ou totalement. Le comble de

l'art, si l'on peut dire, est de faire en sorte que le récit dans sa totalité apparaisse comme intérieur à un élément qui lui est intérieur. L'un des exemples les plus célèbres, très imparfaitement réalisé sur le plan technique, est constitué par *Les Faux-Monnayeurs* de Gide. Nous lisons, sous le titre *Les Faux-Monnayeurs*, l'histoire d'Edouard qui est en train d'écrire un roman intitulé *Les Faux-Monnayeurs*, c'est-à-dire, en principe, le roman que nous sommes en train de lire. Le principal intérêt de cette technique maintes fois souligné par la critique contemporaine et, en particulier, par les théoriciens du "Nouveau roman", est de rompre avec ce qu'ils appellent l'illusion référentielle. Alors que le roman traditionnel est toujours supposé reproduire une réalité qui lui est extérieure, le récit issu d'une mise en abyme paraît, pour ainsi dire, naître de lui-même, s'auto-engendrer sans qu'il soit nécessaire de faire appel à une autre réalité que lui-même pour rendre compte de son existence. C'est là une manière de remplir le programme fixé par la formule de Jean Ricardou : "Substituer à l'écriture d'une aventure l'aventure d'une écriture", c'est-à-dire une manière de restituer au langage sa productivité en le libérant des contraintes de la représentation.

Il est bien évident que la mise en abyme d'*Elisa, vida mía* fonctionne d'une tout autre manière et c'est sur ce fonctionnement que je voudrais vous inviter à réfléchir en abordant sous un autre angle les failles que nous avons rapidement repérées. Ce qui fait la différence entre la mise en abyme filmique et les mises en abyme romanesques dont je viens de parler, c'est la présence des images (images dans lesquelles j'inclus les dialogues, la musique, la bande son, bref tout ce qui n'est pas produit par le texte). Alors que, dans le roman, les images qui accompagnent notre lecture sont de purs effets de sens et peuvent, par conséquent, se résorber dans l'activité langagière qui les a produites, de telle sorte que, le récit achevé, rentré dans sa coquille, il ne reste plus que du langage ; le film que nous avons vu, même si nous le supposons issu du récit d'Elisa, nous a mis en présence de paysages, d'objets, de visages, de voix pourvus d'une vie indépendante des paroles qu'ils sont censés illustrer - quand ils sont censés les illustrer -. De sorte que le film nous dit beaucoup plus l'impuissance du langage, son décalage par rapport à la réalité que son omnipotence. Ou plus exactement les deux langages, celui du texte et celui de l'image se contestent et, en même temps, se complètent, dans une sorte de renvoi à l'infini qui me paraît constituer le véritable sens de cette mise en abyme. Les images en elles-mêmes ne portent pas de vérité, il faut les dire pour leur donner un sens. Mais les images débordent sans cesse le sens que le texte leur donne et il

faut d'autres mots pour dire ce que les premiers ont laissé échapper.

J'essayerai de le montrer par quelques exemples où le décalage entre le texte et l'image est particulièrement frappant.

Il y a, vers la fin, un passage où nous entendons à nouveau, par la voix off de Luis, les paroles du début. "Il y avait des années que je ne voyais pas mon père, et la vérité est que durant tout ce temps, je n'avais pas beaucoup regretté son absence"... Les images qui illustrent ces paroles sont tout à fait différentes de celles du début et de la fin du film. Elisa rend visite à son père convalescent à Madrid, dans une période forcément antérieure à celle où se situe l'action de notre film, puisque Luis meurt à la fin de celui-ci. Quelques phrases, qui ne figuraient pas dans le texte liminaire, précisent cette situation : "Quand mon père tomba malade, ma mère prit soin de lui. Quelle chose bizarre, que deux personnes qui ne s'étaient pas vues depuis dix ans, qui ne s'étaient pas parlé durant cette période, se réunissent de nouveau. Ma mère lui prépara une chambre dans le vieil appartement de famille qui lui rappelait tant de souvenirs Le même portail, les mêmes escaliers, le même ascenseur brinqueballant ça me semblait si bizarre de revenir à la maison". (Cela illustré à mesure par les images du film). Après quoi nous retrouvons le texte liminaire : "La maladie de mon père coïncida avec la crise de mon mariage, bon, avec une des crises, etc..."

De toute évidence, les images, dans cette scène proche de la fin, collent mieux au texte. Les premières séquences du film nous montraient Elisa allant revoir son père après une longue séparation, mais celui-ci ne paraissait en rien relever d'une longue maladie ayant motivé le rappel de sa fille par télégramme. Son mode de vie solitaire et quelque peu ascétique, adopté apparemment depuis longtemps, était la preuve du contraire. La suite du texte liminaire s'applique aussi beaucoup mieux à cette nouvelle mise en images : "Après une angoissante conversation téléphonique avec ma famille, où je me rendis compte de la gravité de la situation et de la nécessité urgente de ma présence à Madrid, ce que c'est que l'égoïsme humain, je trouvai enfin un prétexte pour m'éloigner de la maison quelques jours et pour pouvoir ainsi faire le point tranquillement sur ma situation".

Pourtant ces paroles, pour énigmatiques qu'elles aient été lorsque nous les avons entendues pour la première fois, ne nous ont pas paru vraiment déplacées. Ce que nous avons sous les yeux, en effet, c'était bien une jeune femme qui profitait d'une occasion fortuite pour s'isoler, pour réfléchir sur ses problèmes conjugaux et pour prendre une décision. Ce dernier aspect de la situation est d'ailleurs commenté, dans le premier texte, par quelques phrases

qui ne se retrouvent pas - et pour cause - dans le second (celui qui a Madrid pour cadre) : "A mesure que je m'éloignais de la maison et d'Antonio, se confirmait en moi l'idée de ne jamais revenir auprès de l'homme avec qui j'avais passé sept ans de ma vie. Je partis, et je le vois de façon claire maintenant, pour ne plus revenir". Ces phrases ne peuvent plus se retrouver dans le second texte parce que nous savons qu'Elisa n'a pas quitté définitivement son mari après sa visite à son père malade - à supposer que cette visite ait eu lieu, car la solution d'une suite de scènes oniriques dans le cas de la visite à Madrid est d'autant moins à écarter qu'elle succède immédiatement à une scène évidemment onirique : celle de l'assassinat d'Elisa par Antonio sur le lieu même où fut trouvé le cadavre d'une autre femme. Si nous voulons nous en tenir absolument à la logique, nous dirons qu'au début du film, Elisa est censée se souvenir d'une situation antérieure (la visite à son père à Madrid) qu'elle modifie en fonction de la situation présente (sa séparation imminente et définitive avec Antonio). Mais ce qui importe pour le spectateur c'est la superposition des deux scènes, la façon dont elles déteignent l'une sur l'autre. La menace de mort qui pèse sur Luis est présente dès les premières images du film (et accentuée par la découverte de la maison vide) à cause du souvenir de la maladie antérieure. Et, réciproquement, la visite au père à Madrid se charge de tout le climat de solitude et d'avancée vers l'irréversible que portait en lui le paysage de la première séquence. Et la troisième et dernière fois que nous entendons le texte, c'est toute la substance du film qui s'y sera déposée par couches successives. Le texte a joué ainsi le rôle d'*échangeur* entre des situations parallèles, mais qui ne pouvaient apparaître telles que grâce à lui. Tout recommence, et pourtant rien n'est pareil. Il y a, à la fois, retour à la case de départ (retour au père, à l'enfance, à l'origine de la parole. "Je voudrais, dit Luis à son gendre, avoir tout oublié, même mon alphabet") et avancée vers cet inconnu trop connu qu'est la solitude et la mort. Un texte est à la fois une coquille vide, un signifiant qui subsume une infinité de signifiés, et une matrice, ou une patrice, qui imprime à tous les signifiés qui découlent de lui un *air de famille*. Et cela est vrai de tous les textes présents dans le film, qui signifient à la fois ce que l'auteur y a mis et ce que vivent les personnages : le livret de *Pygmalion* dit l'amour impossible, la souffrance du créateur épris de sa créature, *El gran teatro del mundo* interprété par Saura dit l'aveuglement du destin, la "maldonne" qui est à l'origine de toute vie humaine ; le roman anglais dit la façon dont les deux membres d'un couple se déforment mutuellement. Toute

la dialectique entre l'immuable et le fugitif dont le film ne cesse de nous parler est ainsi mise en mouvement par les rapports ambigus entre le texte et l'image.

Voici un second exemple qui nous permettra de réfléchir et de conclure sur les rapports qui s'établissent ou se signifient entre le père et la fille à travers l'écriture qui leur est commune. A l'aube du premier jour qu'elle passe chez son père, Elisa, dans un état de demi-sommeil, revit d'une manière très bergmanienne une scène de son enfance s'étant glissée hors de son lit, elle contemple, par la porte entrebâillée du salon, sa mère en train de tricoter en face de son père en train de lire. A cette paisible scène familiale contemplée avec attendrissement par Elisa enfant succèdent sans transition deux séquences très dramatiques, puisqu'elles montrent les préparatifs de Luis pour quitter définitivement le foyer familial et les adieux qu'il fait à sa fille éveillée. Puis vient une séquence très étrange dont le cadre est une décharge publique et dont le texte de Luis lu en voix off nous permet d'entrevoir peu à peu le sens. Pendant que, sur l'écran, nous voyons arriver une voiture de police, et la mère d'Elisa reconnaître le cadavre de son mari, nous entendons la voix off de Luis dire : "J'avais neuf ans ; Papa quitta la maison pour toujours, ne dit rien à personne, ou plutôt, oui, il entra dans notre chambre et nous donna un baiser. María dormait, mais moi qui étais réveillée, je lui demandai où il allait et il me répondit qu'il allait faire un tour ... Il paraissait content ... Il n'emporta rien, il ne laissa aucune note, aucun indice permettant de découvrir où il pouvait être parti". Le texte continue en décrivant les sentiments de la mère abandonnée et sans nouvelles de son mari. Lorsque nous entendons les mots : "elle aurait préféré le trouver mort pour se sentir libre", nous comprenons que toute cette séquence de la décharge représente le voeu secret de la mère. Mais elle représente aussi, et d'une façon beaucoup plus sensible pour le spectateur toute l'atmosphère d'angoisse, de malheur et de mystère un peu sordide dans laquelle la disparition du père a été vécue par la fille.

Mais il y a plus : le passage du rêve d'Elisa se revoyant petite fille au texte écrit par le père s'est fait de façon tout à fait insensible. Nous avons quitté le rêve-souvenir d'enfance sur l'image d'Elisa regardant par la porte entrebâillée son père en train de lire assis dans un fauteuil. Nous retrouvons le visage de ce même père achevant de se tailler la barbe dans la salle de bain le matin de son départ. Est-ce encore par l'intermédiaire du regard d'Elisa que nous le voyons ? Certainement pas, car Elisa est couchée dans son lit, dans la chambre des enfants. En réalité, la scène

d'adieux qui suit, c'est celle que le texte va décrire à la séquence suivante pendant que passent sous nos yeux les images de la décharge. Les images sont, pour ainsi dire, en avance d'une séquence sur le texte, qui, lorsque nous l'entendons, supporte à la fois l'émotion enfantine de la scène de séparation que nous venons de voir et qui est maintenant décrite, l'atmosphère de cauchemar de la scène que nous voyons (celle de la décharge) et, du fait que c'est un texte de Luis, lu par la voix de Luis, l'effort de remémoration, d'intelligence et d'identification avec sa fille qui préside à toute son entreprise. Car il faut ajouter une chose la scène de la séparation racontée ne se superpose pas exactement à la scène de séparation montrée. Dans cette dernière, il y avait un dialogue entre le père et la fille : "*Luis* : Qu'est-ce que tu fais réveillée ? *Elisa* : je n'ai pas sommeil ... où vas-tu ? *Luis* : je vais faire un voyage, tu sais, un voyage très long. Tu me donnes un baiser d'adieu ? *Elisa* : Quand est-ce que tu reviens ? *Luis* : Je ne sais pas. Allons, recouche-toi". Non seulement ce dialogue disparaît dans le récit fait par Luis au nom d'Elisa à la scène suivante, mais nous entendons ceci qui est assez différent. "María dormait, mais moi j'étais réveillée. Je lui demandai où il allait ; il me répondit qu'il allait faire un tour... Il paraissait content".

Il est clair que le texte joue, ici encore, un rôle d'*échangeur*, mais d'*échangeur* entre la vision du père et celle de la fille, et on peut même dire que c'est là le principal rôle que joue le texte tout au long du film. C'est là une chose très importante et très lourde de conséquences. Qu'un même texte puisse correspondre à des visions différentes selon la personne à qui il est attribué et selon les circonstances où il est prononcé, nous le savons déjà et nous le comprenons sans peine. L'incommunicabilité découverte au sein même de cet instrument de communication qu'est la parole, c'est là une des données permanentes de l'univers de Saura. Mais *Elisa, vida mía* va bien au-delà de cette constatation désespérée. Dans les retrouvailles entre un père et une fille que nous raconte ce film, il y a un côté instinctuel, charnel que représente avec force la scène oedipienne. Nous sommes dans le domaine du fusionnel, du non-médiatisé, de l'imaginaire pour reprendre le vocabulaire de Lacan. De ce côté-là, c'est l'angoisse pure. Une angoisse qui cède peu à peu lorsque nous entendons, sur les dernières images de l'étreinte, la voix de Luis disant le texte où Elisa est censée faire le point sur ses relations avec Antonio. Non pas que le langage des mots permette mieux que celui des corps la réunion entre deux êtres que séparent à la fois la différence des sexes et la différence des générations. Mais sur

les décalages qui naissent de la confrontation entre le texte et l'image se construit une sorte de fugue qui nous étreint non seulement parce qu'elle établit une espèce d'ordre dans le chaos des sentiments et des instincts, mais parce qu'elle traduit admirablement la poursuite éperdue de deux êtres qui se cherchent et se côtoient sans jamais s'atteindre et parce qu'elle transforme peu à peu, grâce au respect de la souffrance de l'autre, l'incommunicabilité dans la communication en communication dans l'incommunicabilité.