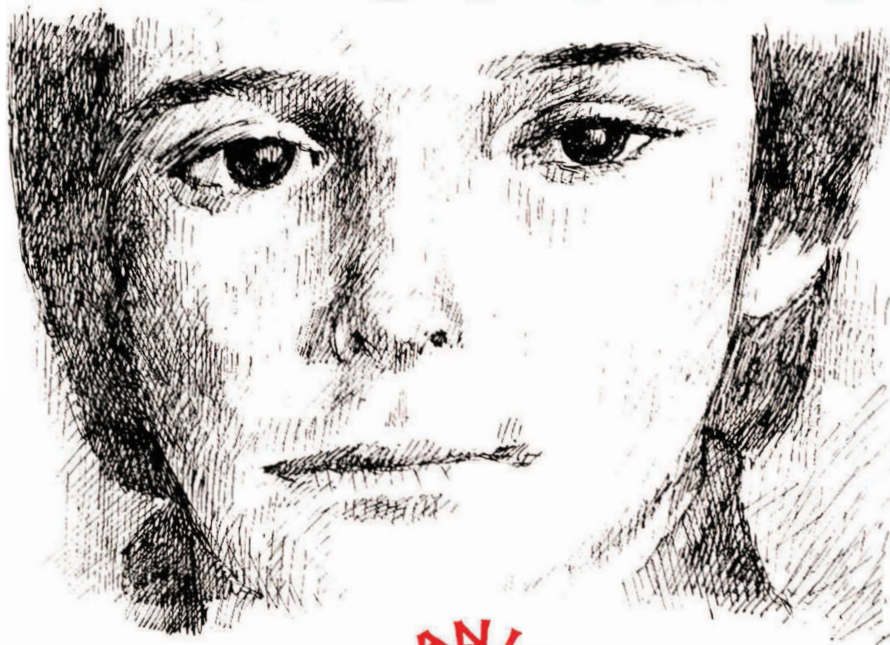


*voir et lire*

**CARLOS  
SAURA**



1983

COLLOQUE INTERNATIONAL · DIJON · 25-26 NOV.

LECTURE d'UNE SEQUENCE d'ELISA, VIDA MIA

LE REPAS D'ANNIVERSAIRE.

Emmanuel LARRAZ

Université d'Aix.

L'unité d'analyse choisie correspond, dans une perspective diégétique, à un épisode assez nettement délimité : la réunion autour d'une table de la famille de Luis presque au complet, afin de fêter son anniversaire. Il s'agit de ce que Christian Metz appellerait une *séquence "ordinaire"* c'est-à-dire fondée sur l'unité d'une série d'actions que l'on peut présenter dans le cas présent sous le nom générique du "repas d'anniversaire". Et c'est bien, comme le constatait Roland Barthes dans SIZ "le nom qui fonde la séquence" dont la justification est finalement "plus empirique que logique". On trouve à l'intérieur de cette séquence un hiatus assez fort marqué par l'évocation du rêve récurrent d'Elisa qui aurait pu être considéré lui-même comme un fragment autonome, mais qui s'inscrit, en fait, dans la continuité de l'épisode comme un écho du rêve d'Isabel évoqué précédemment. Le refus par le cinéaste d'une ponctuation trop marquée dans le montage des images (absence de fondus ou de tout autre procédé optique pour annoncer le flashback) et la continuité assurée par la voix d'Elisa sur la bande son peuvent apparaître comme des arguments supplémentaires autorisant à considérer ce passage comme un tout.

Cette séquence commence donc au plan 36, de façon très classique par le franchissement d'une porte, celle de la maison de Luis. Elle comprend 48 plans d'une durée totale de 6 minutes 36 secondes, et s'achève au plan 83 lorsque, après la cérémonie du café, les deux soeurs quittent la table pour aller feuilleter dans le bureau de Luis, l'album des souvenirs.

Le premier plan est un plan d'ensemble qui montre une scène joyeuse où l'on entend des rires, des exclamations, de petits cris. Julián est mis en valeur au centre du groupe car il est debout, et c'est lui qui officie, tel un prêtre, l'ordonnateur d'un rite qui semble destiné à affirmer la cohésion familiale. Un lent zoom arrière permet ensuite de découvrir la topographie de toute la pièce et de voir que Luis occupe la place d'honneur à table, entre Elisa à sa droite et Isabel à sa gauche. Remarquons que la menace de la mort et de la séparation, l'un des thèmes majeurs du film, inscrit dès son titre, apparaît déjà dans le premier plan de cette séquence,

et c'est Julián qui l'évoque comme pour l'exorciser lorsqu'il porte le toast en souhaitant longue vie à la fois à Luis et à tous les présents selon la formule traditionnelle : "Que cumplas muchos años y que nosotros lo veamos".

Au plan suivant (n° 37) on passe logiquement d'un plan d'ensemble au gros plan qui met en valeur le héros de cette petite fête, Luis qui apparaît de dos d'abord, puis de profil, alors que ses petits enfants l'embrassent. Viennent ensuite toute une série de plans rapprochés, brefs, d'une durée de quelques secondes au cours desquels se défait l'unité fugace du groupe inscrite dans le plan d'ensemble du début. Des failles, des déchirures apparaissent très vite. Le plan 39 permet encore à Julián de faire illusion : il apparaît de profil comme un personnage important, en plan rapproché, grandi par une légère contre-plongée, comme si la caméra "subjective" s'était coulée dans le regard d'Arantxa sa fille qui lève les yeux vers lui. Le départ des deux enfants permet de dévoiler bientôt le caractère autoritaire d'Isabel qui apparaît à son tour (au plan 41) en plan rapproché de face, et également en légère contre-plongée. Son expression est sévère; elle frappe du poing sur la table et l'on peut penser que la bouteille de champagne qui apparaît auprès d'elle comme un symbole phallique suggère que c'est elle le caractère fort du couple. Elisa, plus effacée, qui apparaissait de dos en amorce de ce plan, se démarque de cette attitude autoritaire en se levant et en se dirigeant vers la pièce voisine. On sent bien lorsqu'elle se retourne pour s'adresser à Isabel que les deux soeurs ont des personnalités très différentes. Cette division entre elles se double au cours des plans 43-44-45 d'une séparation entre les sexes. C'est Isabel, qui semble tenir à jouer le rôle traditionnel de la femme vouée aux tâches ménagères, qui demande à Luis de rester assis tandis qu'elle et Elisa vont s'affairer à la préparation du café. Le plan 45, l'un des plus longs de la séquence, puisqu'il dure 48 secondes est décisif, car il agit comme un révélateur des personnages. La caméra qui est fixe au début montre Julián de face en plan rapproché. Il est assis à la table en face de Luis, l'air satisfait et il commence à se déconsidérer par l'étalage de son inculture charcutière qui lui fait confondre le foie-gras du Périgord avec celui de Paris. Un léger panoramique vers la droite cadre ensuite les deux soeurs qui ont apporté la cafetière et les tasses. La bouteille de champagne à gauche de l'écran est encore symboliquement associée à Isabel qui tient par ailleurs la cafetière. La composition du plan et le cadrage expriment à la fois la proximité des deux soeurs, leur complicité (Isabel comprend Elisa sans qu'elle ait besoin de parler) et la tension qui existe

entre elles, cette vieille rivalité avouée au plan suivant par Isabel qui rappelle en off, sur une image de l'objet de leur désir, Luis souriant, comme elles se disputaient pour avoir l'honneur de le servir : "... nos peleábamos por servirte el café" (Nous nous disputions pour te servir ton café). Soulignons que c'est Elisa dominée jusque-là par l'exubérante Isabel qui introduit avec le verbe "recordar" (se souvenir), à la fin du long plan 45, le thème décisif du retour sur le passé, l'évocation des souvenirs d'enfance qui va lui permettre de prendre sa revanche en captivant l'attention de Luis, en le fascinant. Ce plan dont nous avons souligné la longueur est suivi d'une succession beaucoup plus rapide, en champ, contre-champ, de plans rapprochés montrant alternativement Luis, les deux soeurs et Julián. L'accélération du rythme traduit la montée de la tension entre les personnages et montre que l'action se précipite : "la plus grande fragmentation, le montage sec et rapide sont justifiés par une sorte d'adaptation ... du rythme du discours au rythme supposé du récit (succession accélérée des actions, fébrilité des personnages)..." (1). Au plan 47 (plus bref qui ne dure que 6 secondes) Isabel, confirmant son caractère dominateur s'impose encore une dernière fois, et, au prix d'une astuce dénoncée par Elisa comme une tricherie, obtient l'honneur de servir le café à son père. En évoquant au plan 48 la passion d'Isabel pour le café, Luis produit un discours à double sens, trouble et ambigu qui dissimule sous son contenu manifeste la révélation de sa sensualité. La signification érotique d'un excitant comme le café est traditionnelle dans la littérature espagnole. Au début du XIX<sup>ème</sup>, l'Inquisition qui examinait toujours de très près le texte des pièces de théâtre interdisait que l'on chantât sur scène un couplet populaire qui en jouant sur les mots disait :

Todos van a tu casa  
a tomar café  
yo sólo voy a tomar té (2)

Un autre bel exemple peut être fourni par un passage d'un roman d'Emilia Pardo Bazán *Un viaje de noces* (1881) (Un voyage de nocces) où le café associé par le père de l'héroïne à "une grande orgie", au "fruit défendu" est la cause de l'éveil des sens de Lucía dès qu'elle y goûte pour la première fois, après son mariage : "lorsqu'elle introduisit pour la première fois entre ses

(1) Thierry KUNTZEL : "Le travail du film, 2", *Communications*, n° 23.

(2) Jeu de mots sur "tomar té" : prendre du thé et "tomarte" : te prendre.

lèvres la petite cuiller, lorsqu'elle sentit la légère amertume et la tiède vapeur qui la pénétraient, Lucía ressentit un profond frémissement, quelque chose comme l'expansion de son être, comme si ses sens s'étaient épanouis d'un coup, semblables à des bourgeons d'arbustes qui fleurissent tous à la fois (3), Julián de plus en plus dévalorisé semble quant à lui ne rien comprendre à la valeur symbolique de ce café qui excite tellement sa femme qu'elle "en prendrait à toute heure". Le jeu de l'acteur Joaquín Hinojosa est remarquablement ambigu, et rien ne permet d'affirmer d'après son expression qu'il a conçu des soupçons. On peut même raisonnablement soutenir la thèse opposée. Il vient d'affirmer sa satisfaction pour cet excellent repas, et le regard qu'il lance à Luis hors-champ, lorsqu'il dit qu'Isabel "parle au lit" peut être interprété comme la recherche d'une complicité masculine après cette confidence un peu grivoise. La non apparition du visage de Luis est également remarquable (le non-vu parle), et permet de ne pas trancher en faveur ou non de la connaissance qu'il aurait de l'infidélité d'Isabel. Aucun doute par contre en ce qui concerne Elisa qui traduit son malaise par sa gestuelle, signifiant qu'elle a chaud. Après avoir enlevé sa veste, elle détourne la conversation afin de mettre fin à la tension qui vient de naître, et elle parle à son tour de son rêve familial. Le plan 59, plan rapproché de Luis (plan bref de 4 secondes) suggère que c'est une autre correspondance, une nouvelle complicité qui est en train de se nouer. Si Luis était hors-champ lors de l'évocation du rêve d'Isabel, il semble cette fois fasciné par le récit d'Elisa. On peut penser, à cause de l'insertion de ce plan très bref de Luis (plan 59) qui fonctionne comme un insert qu'il y a eu "focalisation" sur lui et qu'au plan suivant la caméra traduit son regard. Le spectateur passe alors comme dirait Christian Metz de "l'identification primaire" à la caméra, à "l'identification secondaire" qui ancre cette caméra au regard du personnage. Mais ici cet ancrage de la caméra n'est que faiblement suggéré et il est difficile de trancher. Si l'on admet cependant cette focalisation sur Luis, le plan 60, le plus long de toute la séquence (52 secondes), traduirait la fascination de Luis qui en écoutant le récit que fait Elisa de son rêve (Estamos en la casa de Madrid... en la casa de mamá, bueno ... la casa de papá y de mamá...) la fixe intensément. L'intensité de ce regard est exprimée visuellement par le long zoom avant sur le visage d'Elisa qui apparaît (au bout de 16 secondes) en gros

(3) Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas*, Edition Aguilar, Tome I, pages 85-86.

plan, magnifié à la fin par une légère contre-plongée. A partir de ce moment, Isabel que l'on voyait au début du plan, est laissée en dehors du cadre ; elle est définitivement reléguée au second plan. La séquence bascule à ce moment, et il est clair que cette scène annonce un autre tournant du film, le moment où Luis va demander à Elisa de rester avec lui quelque temps. On a l'impression qu'au plan 61 qui montre à nouveau un gros plan du visage de Luis, le cinéaste a senti le besoin de repréciser l'ancrage de la caméra à ce personnage. Il ajoute à ce procédé visuel l'introduction de la musique de Satie sur la bande son, musique qui avait déjà été associée au début du film à l'imaginaire de Luis. On comprend donc qu'il y a là, sans équivoque, focalisation sur Luis ou pour reprendre un terme peut-être plus imagé employé par François Jost "ocularisation interne" (4), la caméra montrant ce qu'il est censé voir ou imaginer. Notons que c'est plutôt de regard imaginaire qu'il s'agit, les images étant vues par Luis avec les "yeux de l'intérieur" dont parlait déjà Critilo dans *El crítico* de Gracián. Cette distinction entre le visuel et l'imaginaire (5) suffit à modifier le statut de la musique de Satie dans la scène qui va suivre. En effet, si les images de l'appartement de Madrid qui apparaissent au plan 62 sont des images intérieures, visualisées sur l'écran par la magie du cinéma, on peut penser qu'il s'agit également d'une "musique intérieure" paradoxalement enregistrée sur la bande sonore. Il s'agirait d'un paradoxe semblable à celui qui fait que l'on *entend* la voix d'un personnage muet sur l'écran, au cours d'un monologue intérieur. Cette musique ne se trouverait donc pas "en off", mais en position diégétique, étant aussi "imaginaire" que les images qu'elle accompagne, ou à tout le moins en position flottante. Elle fait irrésistiblement penser à ces sons et ces voix dont parle Michel Chion "qui ne sont ni tout à fait dedans, ni clairement dehors ... ces voix et ces sons laissés en errance à la surface de l'écran ... en souffrance d'un lieu où se fixer" (6) et qui n'appartiennent qu'au cinéma. Cette musique insaisissable et troublante ajoute ici au mystère et à la poésie des images qui sont décrites par Elisa et vues par Luis (7). Ce mystère et cette confusion sont encore augmentés par l'emploi du montage "cut" pour passer

---

(4) "Narration(s) : en-deça et au-delà". *Communications*, n° 38, page 196.

(5) Voir sur ce point l'article de D. WILDÖCHER : "Le visuel et l'imaginaire" in *Psychanalyse des arts de l'image* : Colloque de Cerisy, 11-21 juillet 1980. Editions Clancier-Guénéaud, Paris, 1981, pages 155-164.

(6) Michel CHION : "La voix au cinéma", *Cahiers du Cinéma*, Editions de l'Etoile, 1982, page 15.

(7) Dans le scénario initial Carlos Saura avait indiqué : "lo curioso y extraño es que es Luis y no Elisa quien evoca con extraordinaria precisión el sueño que su hija relata : *A través él vemos ...*"

du plan 61 au plan 62 dans lequel apparaît l'appartement de Madrid, ce qui met exactement sur le même plan, et sans transition, le réel et l'imaginaire qui l'investit, le présent et le passé. Saura s'est souvent exprimé sur la volonté qu'il a de traduire dans ses films la confusion qui se trouve selon lui dans la réalité, et "en chacun de nous" à tous moments (8). Le témoignage de son chef opérateur Teo Escamilla est également précieux pour connaître quels sont les procédés cinématographiques employés pour exprimer à l'écran cette conception du monde. Le montage "cut" est l'un de ces artifices à la fois simples et raffinés : "Carlos n'aime pas que l'on traduise le passage aux souvenirs par le flou ou d'autres procédés qui se sont constitués en langage. Dans ce film, il y avait deux ou trois flash-back, mais il ne voulait pas entendre parler de flou parce qu'il joue toujours sur cette idée que le présent et le passé sont parfaitement égaux" (9).

L'appartement de Madrid apparaît en plan d'ensemble (plan 62 d'une durée de 32 secondes) encadré par les deux battants d'une porte vitrée qui redoublent et réduisent le cadre. L'un des premiers détails qui rend sensible le changement imaginaire de lieu est la modification de la gamme chromatique. Aux tons chauds et sombres de la maison de Luis où l'on aurait dit "que la campagne entrerait par les fenêtres" succèdent des couleurs froides où dominent le blanc, le bleu et le mauve. L'appartement de Madrid est en fait l'antithèse de la maison actuelle de Luis et cette antithèse symbolise l'opposition radicale entre les deux périodes de sa vie. Il vit dans le dénuement et cet appartement qui était d'ailleurs moins le sien que celui de sa femme comme l'indique le lapsus fort significatif d'Elisa était cossu. Il vit en solitaire et en marge de la société alors que la scène représentée évoque un tableau familial idyllique. La composition du plan est remarquable par sa parfaite symétrie : les deux fillettes font face aux deux parents derrière lesquels se trouvent deux chandeliers quelque peu redondants. Tous sont élégamment vêtus, tout semble indiquer l'équilibre d'une famille bourgeoise-

---

(8) "Il y a une chose qui me fascine toujours et qui, je le suppose, continuera à me fasciner jusqu'à ma mort ... et c'est l'entrelacement des temps et des espaces. Que quelqu'un entre chez lui, ou bien ouvre une porte et qu'il se trouve dans un autre monde. Comme cela m'arrive dans la vie, je trouve que c'est très beau. Ce passage d'un temps à un autre, sans nécessiter autre chose, simplement une porte, et parfois même pas. Et c'est que dans la vie tout est mêlé, et il en résulte une grande confusion chez chacun de nous". Déclarations à *Cinéma 2002*, Janvier 1980, page 62.

(9) *Le cinéma de C. Saura*, Presses Universitaires de Bordeaux III. Bordeaux 1983, page 225.

ment installée et quelque peu guindée, et cependant la caméra qui nous fait pénétrer dans ce "décor de rêve" par un lent zoom avant néglige bientôt les personnages entre lesquels elle se glisse pour se fixer sur des objets, un service à thé en argent qui resplendit en gros plan, puis, après un léger panoramique vertical qui laisse à peine entrevoir un tableau sombre, un énorme lustre en cristal qui s'agite en tintant doucement. Remarquons que le personnage d'Elisa enfant est interprété par une fillette, l'actrice Ana Torrent, ce qui permet de confirmer que ces images sont bien vues "à travers Luis" en se référant à un code psychologique ou à un code de la mémoire établi par Saura dans des films précédents. En analysant les mécanismes de la mémoire, le cinéaste était en effet arrivé à la conclusion que les adultes se projettent dans les scènes remémorées de leur enfance avec leur corps d'adulte. Cette découverte s'est traduite dès 1970 dans *Le jardin des délices* dans un épisode où J.L. López Vázquez interprétait une scène remémorée par son personnage Antonio à l'âge de sept ans. Ce procédé a été ensuite développé dans *La cousine Angélique* avec le même acteur, et, dans un article remarquable, Claire Clouret avait souligné l'originalité de ce procédé qui s'appuyait disait-elle sur les découvertes de la psychanalyse : "Cette idée, nouvelle, je crois, au cinéma, n'est pas neuve en psychanalyse. En analyse, le patient revit son souvenir-écran (ou un souvenir puissant) non à l'âge d'enfance, mais à l'époque où celui-ci émerge de la surface de son conscient. Même Resnais n'avait pas trouvé cela ! (10)".

Selon ce code que l'on ne peut établir qu'en se référant à des oeuvres antérieures des cinéastes, si les images de l'appartement de Madrid avaient été vues "à travers Elisa", le personnage d'Elisa-enfant eût été interprété par Géraldine Chaplin. Signalons que l'établissement de ce code psychologique permet d'interpréter les plans 145, 146, 147, 148 et 149, introduits plus tard dans le film par la musique de Rameau comme la transposition d'images rêvées par Elisa qui se voit dans son enfance avec son corps d'adulte déambuler la nuit dans les couloirs de l'appartement. Le plan 150 où, après avoir ouvert la porte du salon, elle apparaît à nouveau sous les traits d'Ana Torrent regardant étrangement son fantôme du futur alors que retentit à nouveau la musique de Satie indique bien que l'on est revenu sans autre transition que musicale à des images formées dans l'imaginaire de Luis dont la rêverie a pris la suite du rêve de sa fille.

---

(10) Revue *Ecran*, n° 31, décembre 1974.



La connaissance des films antérieurs de Carlos Saura permet également de mieux comprendre la valeur symbolique de certains objets récurrents qui appartiennent à l'univers du cinéaste. Ainsi le lustre de cristal était déjà apparu dans *La madriquera* associé aux souvenirs d'enfance comme l'un des éléments du mobilier bourgeois dont hérite l'héroïne, et le service à thé en porcelaine blanche à fleurs bleues qu'Isabel va retrouver sur les photos de l'album familial se trouvait déjà dans *Peppermint frappé* avec la même connotation d'objet précieux qui marque l'appartenance à un milieu cossu et guindé qui se pique d'anglophilie. On est bien loin des bols grossiers dans lesquels Luis et sa famille ont dû boire le champagne de son anniversaire...

Mais il ne suffit pas de souligner l'antithèse entre le présent et le passé, entre la maison perdue sur la *meseta* de Castille et l'appartement bourgeois, il faut essayer d'aller plus loin et de comprendre le "contenu latent" du rêve d'Elisa. Il s'agit, en effet, d'une pièce maîtresse de l'architecture du film, susceptible d'orienter sa lecture, et de lui donner toute sa signification. On peut raisonnablement émettre l'hypothèse que ce rêve qui apparaît en second est sans doute en rapport avec celui d'Isabel qui a provoqué le récit d'Elisa, et qu'il doit également avoir une connotation érotique. Bien qu'il s'agisse de deux rêves appartenant à des personnes différentes nous pouvons sans doute invoquer l'une des règles établies par Sigmund Freud : "Quand deux rêves se succèdent, on peut souvent remarquer que l'un a pour centre ce qui est seulement indiqué en surface chez l'autre, et inversement, de sorte qu'ils se complètent pour l'interprétation" (11).

Par ailleurs, la vision se place également sous le signe de la séparation. La lumière décrit le trajet emprunté par la caméra et sépare les personnages présents pour culminer enfin sur le lustre. L'explication prosaïque de Julián est ridicule, mais, s'il ne s'agit pas d'un vulgaire tremblement de terre, on peut penser que l'étrange palpitation du lustre qui rompt la trop belle ordonnance du tableau est en relation avec le séisme familial qu'a été le départ de Luis. Un Luis en rupture radicale avec ce monde où les objets (la théière, le lustre) ont l'air d'avoir davantage d'importance que les êtres. Mais, pour revenir à la connotation érotique, on peut penser que le tremblement de ce lustre qui est par ailleurs associé à la féminité (Luis déclare à la fin de la séquence - plan 76 - que c'était

---

(11) *L'interprétation des rêves*, P.U.F., Paris, 1967, page 446.

sa femme qui l'avait imposé au salon contre son gré) fait également référence à la jouissance, et à la jouissance féminine. C'est peut-être la raison de la mystérieuse et extraordinaire fascination qu'il exerce sur Luis. Cette interprétation peut être confirmée par la tonalité sensuelle que prend la voix d'Elisa à la fin de la description de son rêve ainsi que par l'air ironique d'Isabel lorsqu'elle lui demande ensuite s'il ne se passe vraiment rien d'autre. De même qu'Elisa avait immédiatement compris la signification érotique du rêve d'Isabel, il est probable que cette dernière a compris à son tour l'essentiel, même si elle ne l'exprime pas clairement. Remarquons enfin que le lampadaire qui fascine Luis l'inquiète également, et il apparaîtra plus tard dans la diégèse comme un objet menaçant, associé à la terrible vision des têtes écorchées de chevaux dans les images du rêve de sa mort. C'est pourquoi on peut penser qu'Isabel consomme la rupture avec son père lorsqu'elle affirme tout à la fin de la séquence au plan 75 qu'elle aime bien ce lustre qu'il "déteste cordialement".

Il s'agit donc d'une séquence extrêmement riche de signification où se noue véritablement l'intrigue. La communion fugace du début a été brisée par toute une série de diffractions. Isabel et Elisa unies par leurs souvenirs et leur complicité de soeurs se retrouvent sur deux trajectoires totalement opposées. Isabel est du côté de l'ombre (du café, de l'araignée - c'est elle qui rappelle que le lustre s'appelle "araña" en espagnol) - du sale qui l'obsède et qu'elle veut faire disparaître en lavant, elle est du côté de la faute et de la culpabilité. Autoritaire, elle rappelle sa mère bien que ce soit Elisa qui lui ressemble physiquement. Cette dernière est par contre du côté de la lumière, du désir de connaissance et d'absolu, du côté de la poésie et du mystère. En crise profonde, elle est sur la voie de sa libération. Julián et Luis que rapproche apparemment leur condition d'homme et qui restent ensemble à la fin de la séquence se sont séparés en fait à partir du rêve d'Elisa. Julián, éminemment prosaïque, ne comprend rien car il reste à la superficie du monde. Luis fasciné par la beauté mystérieuse de ces images est sensible à la palpitation des choses et à la poésie et il se retrouve finalement très proche d'Elisa. A la fin du repas (et de la séquence), de nouvelles affinités se sont révélées. Isabel et Julián maintiennent leur relation précaire et, manquant d'intérêt, ils vont bientôt disparaître définitivement du film. Luis et Elisa commencent par contre une vie nouvelle, se lancent dans la périlleuse aventure de leur re-connaissance, leur quête commune de la lumière.

