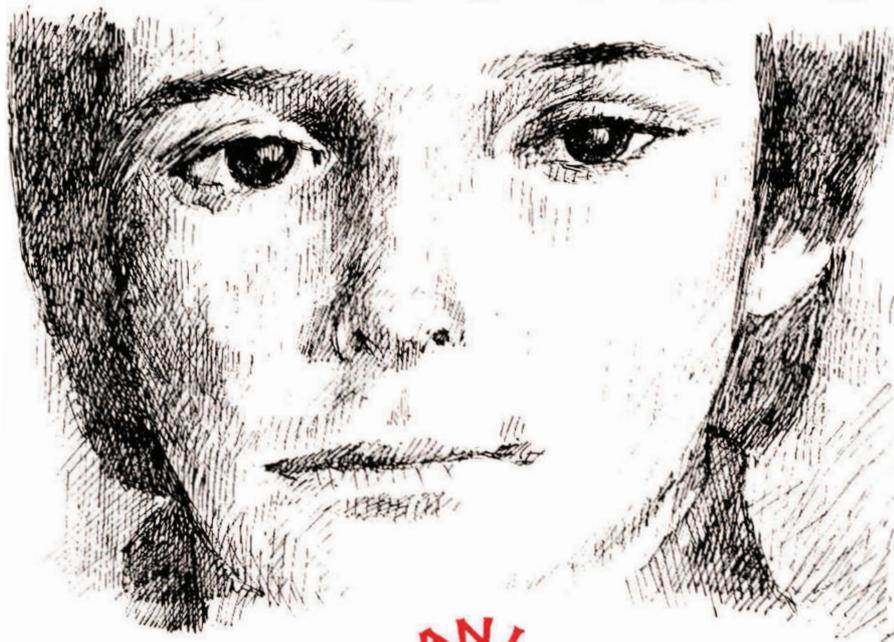


*voir et lire*

**CARLOS  
SAURA**



1983

COLLOQUE INTERNATIONAL · DIJON · 25-26 NOV.

DU ROMAN FAMILIAL DES NEVROSES DANS QUELQUES FILMS

DE CARLOS SAURA.

Marcel OMS

Cinémathèque de Perpignan

Dans une lettre qu'il m'envoyait en juillet 77, après en avoir fini - pensait-il - avec *Elisa, vida mía*, Carlos Saura avouait :

J'aimerais assez faire un film où un homme comme moi essaie de comprendre un peu tout ce qui arrive autour de lui, inutilement, et exprimer cette confusion ... Mon problème c'est qu'actuellement j'essaie de trouver un système pour creuser davantage encore ce puits de la confusion qui, en définitive, est ma véritable et unique manière d'être ... Je tente de mettre un peu d'ordre dans cet imbroglio d'images qui me poursuivent et que je n'en finis pas de débrouiller... J'affronte maintenant mon chaos mental.

Confusion - imbroglio - chaos. Autant de manières de dire, mais en toute lucidité, le sentiment d'un désordre ontologique où la dynamique de l'avenir semble par trop conditionnée par le poids du passé, les jeux de la mémoire, l'ambiguïté des souvenirs.

Dans cette même lettre - dont je n'avais cité jusqu'ici que les passages rendus significatifs par ce que nous connaissions de l'oeuvre réalisée - Saura me faisait part d'un étrange désir, celui de se reconstruire un autre passé, comme pour ne plus dépendre de son vécu antérieur comme pour se délivrer de conditionnements anciens ou comme pour mieux dépendre de sa propre imagination re-créatrice. Etrange désir que celui d'engendrer soi-même ses propres géniteurs :

J'aimerais me construire une famille à mon goût : une mère ad hoc, un père ad hoc, un frère qui ressemblerait à mon frère Antonio, mais en même temps différent ; une soeur, des cousines ; une famille en somme qui serait la mienne et qui ne la serait pas ... Un jour j'entrerais à la maison et serais en présence de ma famille ré-unie...

Suit la description de cet insolite retour désorienté.

J'ouvre avec mon passe-partout la porte et j'entre. Non. Beaucoup mieux. Je sonne et ... la bonne apparaît. Une fille superbe, à la poitrine splendide, le visage coloré, un sourire sympathique avec cet air de paysan rusé que garde encore mon vieil ami Luis Buñuel.  
- C'est des heures pour arriver. Prépare-toi à la bagarre...

- Mais il est à peine 8 h du soir
- Allons donc ... Il est presque onze heures
- Ce n'est pas possible
- Où étais-tu ?
- Au cinéma.

Le couloir ; un long couloir de vieille maison de Madrid, mal éclairé. Il fait nuit, bien entendu. Au fond du couloir, la lumière du salon à travers la vitre dépolie de la porte de communication. Nous nous avançons. J'en profite et, dans le couloir, je caresse les seins de la bonne.

- Bas les pattes, Monsieur ...

Je lui donne un *âuro* et la fille rit. Elle prend la pièce et se laisse toucher un peu, juste ce qu'il faut pour que j'arrive excité et distrait à la porte du salon. J'ouvre la porte. La bonne me décoche un sourire ironique comme avec l'air de dire : "On va voir comment tu te débrouilles".

J'ouvre la porte, comme j'ai dit.

Ma famille est dans le salon. En quelle année ? Pour être conséquent ce devrait être les années d'après-guerre. Il y a là ma grand mère lisant un roman sur la table couverte d'un tapis vert. Ma mère, en train de coudre quelque chose, ou faisant du tricot. Mon père corrige des exercices dans le fauteuil. Mon oncle Pepe, avec ses énormes moustaches, et en uniforme. Ma soeur, neuf ans plus ou moins, très jolie, faisant ses devoirs du collège. Ma cousine Isabel, blonde ... etc ...

On aura reconnu, plus de quatre ans avant sa réalisation, une séquence-clé de *Dulces horas (Doux moments au passé)* celle à travers quoi le spectateur définitivement déboussolé entre dans un univers familial, feutré, clos, méticuleux où vont soudain se confondre le présent, le passé, la fiction, le souvenir réel, la mise en scène, les diverses périodes évoquées, au-delà de quoi Saura, par un énorme éclat de rire en conclusion de son film, réglera définitivement ses comptes avec les jeux complexes de la représentation ; suggérant que la création filmique se nourrit pour lui d'un sentiment d'impuissance, celui de faire revivre un passé définitivement révolu.

Et pourtant, dans ce même film, le spectateur attentif retrouve d'autres souvenirs précis d'une enfance marquée par les premiers jours de la guerre civile à Madrid, par les nuits d'alerte en 1937 avec "les vitres de réverbères à gaz recouvertes d'une peinture bleue violacée" ; avec les clartés et les fulgurations devenues familières, les explosions lointaines les reflets lumineux ; les cris de la défense passive : "Lumière ! Eteignez cette lumière !" Souvenirs tout à la fois précis et dilués dans la mémoire sous l'érosion du temps, qu'il a confiés un jour en confidence aux lecteurs de la revue *Penthouse* en prenant la peine de relever au passage ceux dont il avait déjà nourri tel ou tel de ses films.

Il y a donc chez Carlos Saura tout à la fois la conscience de bien cerner le sens de tel souvenir et une sorte de dérive effrayante, comme un engloutissement "dans le sillage du souvenir", comme une désorientation "dans le labyrinthe de sa propre vie ..."

C'est pourquoi il peut paraître vain de tenter de proposer une lecture linéaire de quelques-uns de ses films dont la problématique consiste précisément en ce que Freud a élucidé sous la dénomination de roman familial des névrosés et dont il a analysé la genèse et les mécanismes.

Rappelons que, selon Freud, l'élaboration du roman familial est liée au phénomène biologique naturel de la croissance et psychologique de la revendication d'autonomie personnelle. Une des constantes de l'univers cinématographique chez Saura, lorsqu'il met en scène une famille, réside en un mélange intentionnel des générations pour mieux favoriser la confusion des souvenirs, mais surtout des camps politiques, pour mieux provoquer l'osmose du bien et du mal symbolisés pendant longtemps par le clivage de la guerre.

A un certain moment l'exégèse semble avoir été facilitée par la remise en cause interne du franquisme et le recours à la dénonciation métaphorique du système et de ses valeurs. Ainsi en va-t-il, par exemple, pour *La Casa*, *El jardín de las delicias*, *Ana y los lobos*, *La prima Angélica*, *Cría Cuervos* et *Mamá cumple cien años* ; où tel personnage incarne ou symbolise le camp des vainqueurs et cristallise notre antipathie.

Ce mécanisme a été judicieusement démystifié par l'auteur lui-même dans *Dulces horas* avec le personnage de l'oncle moustachu, sorte de caricature de Tejero, paranoïaque, ancien combattant de la *División Azul* dont le discours "dérage" soudain vers une harangue néo-franquiste avant que nous n'apprenions que ce "dérage" est dû à la simple fatigue du comédien chargé du rôle et qui, depuis quelque temps, fait trop de télévision.

Dans une large mesure la lecture politique était jusqu'ici favorisée par une vision plus ou moins manichéenne des bons et des méchants, mais la frontière morale était toujours rendue floue par les rapports affectifs internes au sein de la famille.

Revenant sur son enfance dans une interview (1), Saura a été net

Politiquement je considère mes parents comme des libéraux

---

(1) in *Cría Cuervos*.

plutôt qu'autre chose. Ils ont toujours été tolérants et compréhensifs ... (après la guerre) j'ai été envoyé à Huesca, avec ma grand-mère et mes tantes. Je crois que mon père a eu pas mal de difficultés comme bien d'autres dans les mêmes conditions. Ma famille aragonaise était de droite, très religieuse et c'est pourquoi j'étais réellement un exilé à Huesca... Eloigné de mes parents et de mes frères, et malgré toute l'affection que ma famille essayait de me donner, je me rappelle ces années-là avec tristesse. Je n'ai jamais pu comprendre pourquoi du soir au lendemain matin les bons étaient les méchants et les méchants les bons.

Les conditions étant remplies pour créer, dès l'origine, ce climat angoissant dans lequel l'enfant cherche en vain le modèle auquel s'identifier pleinement, le désarroi succède ainsi au processus normal d'identification. Alors que l'enfant cherche à "devenir semblable à l'élément du même sexe", les circonstances issues de la guerre civile mélangent ou confondent la hiérarchie des valeurs. Confronté à un univers à dominante féminine l'enfant peut chercher à déguiser l'identité de son sexe et il faut savoir deviner le garçon sous la fillette, ou la femme sous l'apparence masculine. Dans sa recherche d'un père idéal qui ne peut aboutir ici qu'à des figures masculines haïssables, l'enfant rencontre d'abord le vide de l'absence, ou tente de lui substituer d'autres représentants.

Je n'entreprends pas ici l'indécente psychanalyse d'un ami, j'essaie, tout au contraire, de déceler, dans une existence rendue par lui relativement publique, ce qui relève d'un strict vécu individuel et ce qui est partagé par toute une génération. Il est plus que vraisemblable, il est vrai, que dans bien des familles divisées par les choix politiques, on a, d'un commun accord, tenté de mettre les enfants sinon à l'abri, du moins hors-jeu. C'est précisément là qu'intervient, irrésistible, la démarche spécifique de l'enfant pour se reconstruire sa propre famille idéale.

Avec les progrès du développement intellectuel, il ne peut manquer de se produire que l'enfant apprenne peu à peu à connaître les catégories auxquelles appartiennent ses parents. Il fait la connaissance d'autres parents, les compare aux siens et acquiert ainsi le droit de douter du caractère incomparable et unique qu'il leur avait attribué. De petits événements dans la vie de l'enfant, en provoquant chez lui un sentiment d'insatisfaction, lui donnent l'occasion de commencer à critiquer ses parents et d'utiliser, pour cette prise de position contre eux, la connaissance qu'il a acquise que d'autres parents sont, à bien des points de vue, préférables.

Ainsi Freud explique-t-il la genèse du roman familial chez les névrosés en précisant : "à ce résultat concourent, entre autres, les plus intenses

motions de rivalité sexuelle". On voudra bien, de ce point de vue, se rappeler le rôle que jouent, dans ce processus de différenciation, des scènes d'intimité ambiguë entre Luis et sa tante Pilar, substitut maternel et objet de désir auquel se superposent les réminiscences des jeux enfantins pré-érotiques avec *la cousine Angélique*. Dans ce film l'interpénétration temporelle brouille volontairement les pistes et dévoile la pulsion sexuelle oedipienne.

Dans *Cria Cuervos*, par contre, la petite Ana redistribue les couples à sa fantaisie à partir de gestes surpris, de confidences entendues, d'adultères devinés, etc... Ici nous approchons le problème causé par le besoin d'interprétation des films. Comme souvent chez son maître Luis Buñuel, Carlos Saura ne ménage pas de transitions syntaxiques évidentes dans le passage du réel à l'imaginaire, du vécu au fantasme. La structure narrative nous fait passer sans préavis d'un degré de perception du monde à un autre à travers des personnages de la même substance. C'est-à-dire, par exemple, que si Ana et sa mère sont dans un même plan, nous avons toutes les chances de considérer qu'elles sont alors sous le regard démiurge du metteur en scène ; mais, si Ana est seule dans un plan, elle peut y être soit en tant que telle, soit en transfert sur l'image maternelle, par un processus d'identification. Ainsi la séquence finale avec son large mouvement "à la grue" franchissant le mur de clôture de la maison avant de rendre les enfants à la rue a-t-elle *visuellement* le sens d'une naissance hors de l'enceinte familiale et d'une restitution des êtres à la vie collective : l'éccle. Comme si on sortait de l'univers clos de l'enfance où toutes les interprétations, tous les mensonges, toutes les mythomanies sont permis puisqu'il n'y a pas de frontière entre le vrai et le faux.

L'importance de *Dulces horas* dans la filmographie de Saura apparaît mieux quand on prend la peine d'aller voir comment s'y opère le franchissement des frontières à travers un ensemble de réflexions sur les mécanismes filmiques de représentation : les costumes sont le signe du personnage et pas le personnage ; le décor est un lieu scénique qui est et n'est pas la maison ; l'époque évoquée est recréée comme en témoignent des anachronismes repérables (2) ; le doublage permet de donner une autre voix à un comédien et de faire ainsi chanter *Recordar* par Assumpta Serna avec la voix d'Imperio Argentina dans une ambiance de comédie américaine,

---

(2) Exemple de *Gilda*.

tout en rendant au personnage masculin le statut d'un bébé mis au bain.

Réflexion sur le jeu des représentations comme l'était *Bodas de sangre* et comme le sera, de manière plus poussée encore *Carmen*, *Dulces horas* se présente à un tournant de la carrière de Saura comme une manière de prendre congé avec le poids du passé, d'élucider son propre travail sur les formes et leur fonctionnement narratif, et de nous inviter à rire un peu ensemble. Ce n'est certainement pas par hasard si, à la première séquence même du film, il a mis en scène son propre frère discutant de la forme d'une préface à un Catalogue pour une Exposition de peinture. Ainsi pose-t-il par rapport à la démarche du peintre celle, spécifique, du cinéaste confronté à la nécessité d'interpréter le réel avec des outils qui ne peuvent que donner l'illusion de le reproduire.

Contrairement au théâtre où elle est transposition, à la peinture où elle est interprétation, à la musique où elle est équivalence abstraite et suggestion, la représentation au cinéma n'est qu'une apparence de reproduction qui requiert de plus en plus la participation active du spectateur interpellé ainsi dans son statut passif.

Autant dire que, à la lumière de tout ce qui précède, un film tel que *Elisa, vida mía* semble échapper aux références historiques et politiques pour plonger plus profondément peut-être dans le mystère ontologique dont les conflits de couple sont les révélateurs.

Dans d'autres films fondés sur ce ressort dramatique traditionnel du couple en crise, Saura a déjà montré le rôle que joue l'environnement familial comme élément constitutif des comportements : *Stress es tres, tres* avec l'étape dans la maison campagnarde de la tante ; *La madriguera* avec le rôle maléfique et presque irrationnel des meubles hérités qui font faire irruption aux fantasmes infantiles ... Dans *Los ojos vendados*, où intervient également toute une réflexion par le théâtre sur l'impuissance du spectacle à restituer la réalité, les réminiscences familiales sont connotées par des allusions au franquisme.

Dans *Elisa, vida mía* le conflit paraît plus épuré, réduit au seul problème d'une femme en crise. Le film, par ailleurs réalisé hors du contexte franquiste, n'éprouve aucun besoin de s'y référer. Le titre, quant à lui, inscrit assez clairement le propos dans une tradition culturelle qui échappe à la contemporanéité. Nous sommes, d'un certain point de vue, dans le domaine de l'humanisme, des sentiments éternels, de la nature humaine, du recommencement perpétuel de l'Histoire, etc... Certes ce niveau dans le film existe. Il est même ce par quoi Carlos Saura nous montre comment les

structures culturelles et familiales garantissent l'éternel retour des choses, assurent une continuité par la succession cyclique des événements.

Il y a donc dans la forme du récit un aspect réitératif qui déconcerte parce que le narrateur change de "sexe" à plusieurs reprises, jusqu'à la scène finale où le texte parlé est le même qu'à la séquence d'ouverture, mais où nous sommes définitivement passés d'une voix masculine à une voix féminine.

Au plan d'ouverture - comme l'a remarqué Raúl BECEYRO (3) - le spectateur est piégé par son habitude même de spectateur qui l'incite à associer parole et image en une sorte d'idéogramme de base du langage filmique ; au lieu de s'en tenir à la notion littérale de voix-off, c'est-à-dire *extérieure*.

Par ailleurs, il n'est pas possible de faire comme si ce qui EST n'était pas : cette contagion image-son constitue fondamentalement l'unité syntaxique du discours de ce film. On ne saurait donc dissocier pour les besoins d'une démonstration tel ou tel rapport entre ce qui est vu et entendu en même temps par le spectateur. Il faut donc prendre nécessairement en compte pour l'exégèse le glissement progressif d'un univers parlant masculin vers le même univers parlant féminin.

*Elisa, vida mía* est, vu sous cet angle, un film qui pose en termes très complexes le problème du rapport au père pour l'enfant en situation névrotique. De ce point de vue, Saura a bien pris soin d'opposer à la situation de crise avouée d'une des filles, la "normalité" apparente du couple de l'autre fille, avec les enfants et le mari, très daté, qui renvoie à une Espagne libérale de l'après-franquisme confrontée aux exigences morales d'une remise en ordre du monde des affaires.

Une lecture simplement psychanalytique du personnage d'Elisa dans son processus d'identification à la mère nous donne le portrait d'une jeune femme névrotiquement fixée sur sa propre enfance, ce qui "explique" d'une certaine manière ses difficultés conjugales issues de l'impossibilité pour le mari d'effacer ou de faire oublier la prégnance de la figure paternelle.

Tout le vécu familial évoqué par les images du film, les retours en arrière de la mémoire, les divers récits qui se recourent, s'entrecroisent, se relancent ou s'éclairent les uns les autres, ne forment, en fin de compte, qu'un SEUL TEXTE : celui du film. A l'intérieur de ce texte

---

(3) in *Le Cinéma de Carlos Saura*, Bordeaux Presses universitaires de Bordeaux, 1983.

des passages s'opèrent d'un niveau de réalité à l'autre caractérisant ce que Freud appelle le *rêve diurne*, dont la fonction consiste à "accomplir les désirs, corriger l'existence telle qu'elle est" en visant fondamentalement le but érotique. Freud encore précise que pour que "les fantasmes atteignent à la vraisemblance il faut que l'enfant ait la connaissance des conditions sexuelles de sa venue au monde".

Une des clés d'élucidation du film de Saura me semble résider dans ce que Blandine PEREZ-VITORIA et Bernard GILLE ont analysé à partir des huit apparitions de la *Jême Gnessienne* d'Erik SATIE, soulignant plus ou moins les moments ou les formes de l'échange père-fille (4).

Or, à la première apparition de la *Gnessienne*, Saura avait préalablement envisagé de placer le *Stabat Mater* de Pergolèse ; indiscutablement associé à l'image de la mère et à l'idée de la Mort, et qu'eût accompagné ce lent mouvement de caméra suivant Elisa sous les draps comme à travers le couloir de la naissance ponctué par ces mots de Baltasar Gracián "Ouvre les yeux d'abord, je veux dire ceux de l'intérieur. Et pour savoir où tu entres, regarde".

La mère étant, par l'enfant, identifiée à elle-même, ou si l'on préfère, l'enfant ayant endossé l'identité maternelle, Elisa réalise le schéma freudien qui ne met plus en doute que l'enfant descend de la mère, mais Saura inverse le stade suivant selon lequel "la force de pulsion, (le désir du père) tente de mettre la mère, objet de sa curiosité sexuelle suprême, dans la situation d'être secrètement infidèle, d'avoir des liaisons amoureuses cachées".

Tout se passe ainsi comme si Elisa imaginant l'abandon de sa famille par Luis, rejoignait au-delà du temps son père - Pygmalion - pour consommer avec lui l'adultère.

Mais cet acte étant moralement réprouvé tout un système de culpabilité et de châtement s'élabore à partir de l'histoire de la femme assassinée, dernier fantasme de sa propre identification pour Elisa.

De ce crime passionnel Elisa a eu, par son père, la révélation dès le premier jour ; et elle en deviendra à son tour la victime après avoir vécu (imaginairement ou non, peu importe) l'inceste profondément désiré.

Dès lors Luis peut mourir et céder la place et la parole à sa fille. Retrouvant l'analyse d'Emmanuel LARRAZ (5), on serait tenté de mettre

---

(4) Voir à ce propos pour plus de précisions *Le Cinéma de Carlos Saura*.

(5) *Ibid.*

en opposition les tourments nés d'une vision élégiaque de l'amour selon Garcilaso et l'aspiration à la sérénité apaisée de l'androgynie.

Après avoir été sa mère, Elisa voudrait devenir son père, s'engendrer et s'enfanter elle-même, réalisant ainsi l'hypothétique mais vraisemblable bonheur de l'androgynie, pour qui, par définition, il ne saurait y avoir de crise du couple. Peut-être, tout simplement, la perfection dans la solitude.

Premier film réalisé par Carlos Saura après la mort de Franco, une mort du "Père" qui ne doit absolument rien à l'action des héritiers, *Elisa, vida mía* est en même temps celle de ses oeuvres la moins impliquée dans le contemporain. A peine quelques notations sur l'éducation religieuse, quelques allusions aux principes inculqués pendant l'enfance, ponctuent-elles la visite à l'école tenue par les bonnes soeurs et rappellent-elles ironiquement une relative libéralisation des moeurs par l'affaiblissement des interdits. Peut-être la citation plus explicite du *Grand théâtre du monde*, avec son grand maître ordonnateur, avec sa répartition prédéterminée du rôle respectif de chacun, avec sa leçon de sagesse résignée, renvoie-t-elle à l'idéologie dominante sans cesse transmise au cours des siècles, mais tournée ici en dérision.

Plus audacieusement je pencherais pour une autre remise en question. Il me semble qu'à travers Fernando Rey, associé pour les jeunes générations aux dernières grandes oeuvres de Buñuel comme une figure emblématique, c'est d'un autre père que Franco, qu'il est ici question : celui-là même précisément dont la fonction symbolique pour les cinéastes espagnols a été la résistance intellectuelle et artistique au franquisme : Buñuel lui-même. Après tout, du Don Jaime de *Viridiana*, du Don Lope de *Tristana*, du Don Rafael du *Charme discret de la bourgeoisie*, du Don Mateo de *Cet obscur objet du désir*, Fernando Rey n'est-il pas devenu ici Don Luis ?

Quant à Elisa interprétée par une Géraldine dont on ne peut citer le nom sans évoquer celui en qui le cinéma eut un de ses plus grands maîtres, n'est-elle pas aussi marquée jusque dans son interprétation par cette féroce dialectique d'attirance - répulsion qu'une fille peut éprouver pour un père aussi fascinant ? Si bien qu'il n'est peut-être pas aussi délirant qu'il pourrait paraître de prime abord, de voir dans la manière dont Saura a résolu dans *Elisa, vida mía* le noeud complexe du roman familial une façon d'assumer jusqu'au bout, par sa représentation figurée à l'écran, le désir interdit du névrosé qui se libère de tant et tant d'années d'aliénation

sentimentale, de culpabilisation de l'amour, de dépendance parentale. C'est, en dernier ressort, au sage qu'appartient la réponse ultime telle que Baltasar Gracián la propose. L'homme pour s'accomplir doit avoir trois dialogues : avec les morts, c'est-à-dire avec les écrits et les livres, véhicules de l'Histoire et du passé ; avec les vivants, par la rencontre et l'échange ; avec soi-même enfin, pour se préparer à mourir.

A qui sait tendre l'oreille ces trois dialogues sont clairement audibles tout au long de l'oeuvre de Saura.