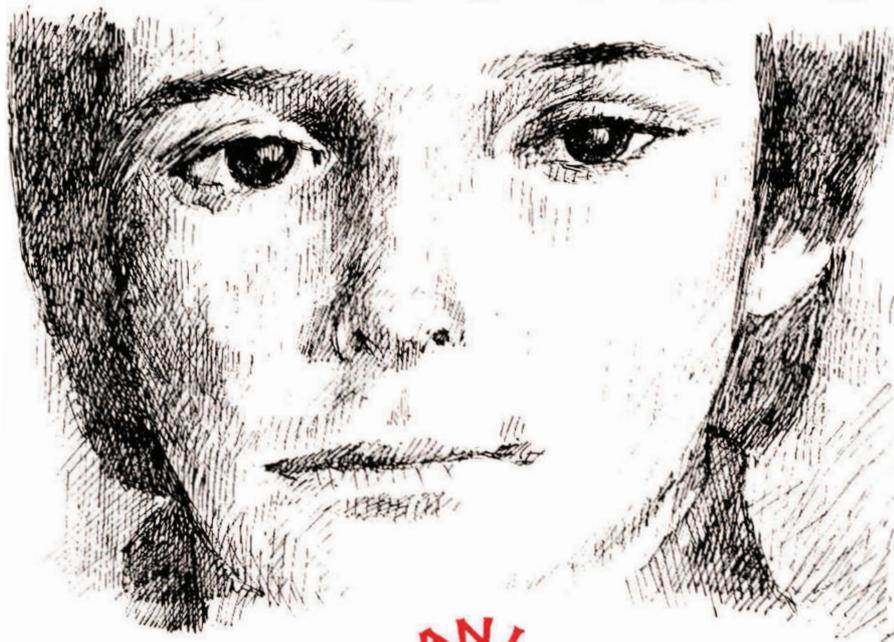


voir et lire

**CARLOS
SAURA**



1983

COLLOQUE INTERNATIONAL · DIJON · 25-26 NOV.

ELISA, VIDA MIA

LA SEMIOTIQUE D'UNE RENCONTRE HISTORIQUE

Christian BOIX

Université de Dijon

Elisa, vida mía apparaît dès l'abord comme un film riche et difficile : la multiplicité des approches dont il a fait - et continue de faire - l'objet suffirait à prouver l'étendue des problèmes qu'il soulève lorsqu'il s'agit de proposer des interprétations.

Certains critiques espagnols ont même été jusqu'à résumer la situation en une formule lapidaire qui, pour être taillée à l'emporte-pièce, n'en renferme pas moins une certaine part de vérité

El cine de Saura permite ver todo lo que cualquier espectador sea capaz de añadirle (1).

Bouleversement de la narration, tendance marquée au symbole et à l'allégorie, élaboration d'un texte à deux registres (littérature et cinéma) et à deux voix (père et fille), superposition des strates temporelles et spatiales, tout concourt à brouiller les pistes pour le bonheur des analystes qui peuvent trouver là ample matière à exercer leurs talents.

Nous nous proposerons donc simplement ici d'ajouter une pierre à l'édifice, avec prudence et lucidité...

I. LE CADRE METHODOLOGIQUE

Nous nous appuyerons dans cette analyse sur la méthodologie d'approche sémiotique fondée par Greimas et ses disciples, tout en restreignant notre champ d'étude à un seul de ses niveaux : la syntaxe narrative.

Cette école postule, en effet, que toute narration, tout récit au sens large du terme, est fondée sur un certain nombre de *programmes narratifs* réalisés par des *sujets*. Toute progression dans le récit est due au fait qu'un sujet, qui à un moment X de la narration était conjoint à un *objet*, en devient disjoint à un moment Y, ou inversement : en un mot, toute narration se définit dans sa structure profonde par une *circulation d'objets* de valeur entre des sujets.

(1) Vicente Hernández, "Lectura e interpretación, el contexto y la referencia en el cine de C. Saura", *Le cinéma de C. Saura* (Actes du Colloque sur le cinéma de Carlos Saura, 1-2 février 1983), Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1983, p. 121.

Bien entendu, il ne s'agit là que d'un cadre abstrait proposant des sortes de cases vides propres à être investies d'un contenu particulier selon la "chair" du récit : c'est d'ailleurs cette dernière qui va permettre de tirer des conclusions interprétatives de l'organisation du cadre initial. Mais cette "chair" du récit, lorsqu'on se place en position d'analyste, a une autre fonction : elle permet de cerner la *valeur* des objets mis en circulation, ainsi que les *compétences* qui sont octroyées aux sujets pour réaliser les programmes qui constituent la trame du récit. A partir de là, on peut tenter une mise en ordre au niveau le plus profond de la narration, c'est-à-dire dégager les axes généraux du sémantisme du texte.

A une réserve près cependant : dans le cas de *Elisa, vida mía*, le caractère allégorique du texte, ou pour le moins sa valeur fortement symbolique, le place dans la dépendance d'un acte global d'énonciation dont la cadre général pourrait être traduit de la façon suivante : "Je-me/te-représente-quelque chose-à travers-quelque chose-et-pour-quelque (autre) chose".

Dans ces conditions, même s'il est tout à fait possible de se livrer à une analyse du texte, il ne faut pas oublier que toute *interprétation* ne saurait se faire qu'au travers de filtres culturels qui obligent chaque fois à opérer un saut qualitatif qui engage largement le récepteur : on ne saurait mieux s'y prendre que dans *Elisa, vida mía*, pour solliciter sa participation, face à un matériau aussi ouvert. A "l'écriture aléatoire" dont parle Jean Tena ne peut correspondre qu'un sens aléatoire et donc, au bout de la chaîne, qu'une lecture soumise aux mêmes aléas (2).

Ces précautions oratoires prises (qui en l'occurrence ne sont pas simplement d'usage), nous envisagerons maintenant les structures narratives à l'oeuvre dans *Elisa, vida mía*.

II. LES PROGRAMMES NARRATIFS

1°/ Le programme principal

Dès les premières séquences du film, l'ensemble des programmes est mis en place : cette technique narrative est d'ailleurs très classique dans l'oeuvre de Saura. Au moment où Julián et Isabel repartent pour Madrid, nous possédons les axes fondamentaux du récit : l'ensemble des sujets qui nous ont

(2) Jean Tena, "Carlos Saura et la mémoire du temps escamotée", *Le cinéma de Carlos Saura* (Actes du Colloque sur le cinéma de Carlos Saura, 1-2 février 1983), Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1983, p. 21.

été présentés est placé sous la note d'un certain mal de vivre qui transparaît en premier lieu dans leur vie de couple et chacun, face à ce mal souterrain, va apporter sa propre réponse hormis Julián qui joue un rôle évident de repoussoir.

Luis s'est retiré du monde pour vivre seul ("Prefiero morir solo que mal acompañado").

- Elisa est indécise et déchirée, au seuil d'un choix ("Yo no sé lo que me pasa...no lo sé...tendría que tomar una decisión y no soy capaz...no sé").
- Isabel a résolu son problème par un succédané de liberté.

Le schéma narratif fondamental existe donc dès le départ : les sujets se trouvent en position de *dysphorie*, c'est-à-dire dans une phase de l'*algorithme narratif* où ils sont privés de la plénitude à laquelle tout être humain est en droit de prétendre, comme le dira plus tard le texte de Luis (3). Le programme primordial, qui subsume tous les autres, est celui qui consiste à passer de cet état de dysphorie (Luis a divorcé, s'est retiré du monde, verse dans le scepticisme) à un état d'*euphorie*, c'est-à-dire de plénitude retrouvée : les activités des protagonistes vont tendre vers la réalisation de ce programme tout au long du film.

2°/ Les programmes d'usage

Nous avons donc un programme principal (passer de la dysphorie à l'euphorie) qui va lui-même se subdiviser en programmes secondaires (programmes d'usage) qui sont autant de parcours fragmentaires destinés à tendre vers le but ultime du programme principal.

Par exemple, Isabel nous apprend très vite qu'elle a trouvé une solution : elle se ménage son petit jardin secret, au travers duquel elle a retrouvé le bonheur. ("Entonces ¿eres feliz?" demande Elisa. - "Sí" répond Isabel). Nous pouvons donc dire que l'histoire est terminée pour elle, puisque son programme est réalisé : de fait, elle disparaît aussitôt de la diégèse.

(3) *Dysphorie/Euphorie* : ces deux termes appartiennent à la catégorie qui sert à articuler le sémantisme directement lié à la perception qu'a le sujet de son propre état. Elle se divise en deux pôles opposés : l'euphorie (perception positive) et la dysphorie (perception négative). Il existe aussi un terme neutre, l'aphorie.

Algorithme narratif : "Par algorithme, on entend la prescription d'un ordre déterminé dans l'exécution d'un ensemble d'instructions explicites en vue de la solution d'un certain type de problème donné". (A.J. Greimas J. Courtés, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette Université, 1979, p. 12).

Dans le cas du film étudié, cela signifie que la solution du problème initial passe par un certain nombre de programmes-relais chacun étant nécessaire à l'accomplissement du suivant.

Si Elisa y reste, c'est parce qu'elle refuse cette solution pour remédier à son mal elle est indécise quant à la voie à suivre (cf. le nombre de "no sé" qui peuplent son discours), mais ne choisira pas cet exemple. Le discrédit jeté sur le choix de sa soeur est matérialisé par la scène du départ : Luis propose à Elisa de rester et celle-ci (quoique déjà convaincue) répond qu'elle avait promis à Isabel de passer quelque temps chez elle. En réalité, sous l'aspect anodin de la conversation, c'est le choix entre deux modes d'envisager la question de l'existence qui se donne à voir ici : Elisa opte pour rester chez son père, elle abandonne le monde du mensonge et de l'euphorie *a medias* pour celui de la solitude ascétique. Entre les deux voies de cheminement possibles elle a fait son choix pour celle qui conduit - dans la narration - à un ailleurs, la première, nous l'avons vu, étant sans lendemain narratif.

A partir de ce moment, il ne reste plus en scène que les deux sujets essentiels du film, Elisa et Luis. Les liens qui les unissent se manifestent d'abord dans l'étroite similitude des programmes qu'ils accomplissent. Luis, dans le passé, a divorcé : à ce programme déjà réalisé répond celui d'Elisa, qui est un *à faire* au début du film et se réalisera en cours de narration. Elisa et Luis ont donc en commun cette particularité narrative : par-delà le temps, une déchirure les unit.

Le deuxième point de rencontre narrative est celui du temps : Luis a rompu avec son passé, et c'est précisément cette rupture qui l'a entraîné vers la solitude. Mais nous verrons très vite qu'il ne s'accommode plus de cette situation, que cette coupure est néfaste. S'il a pu écrire (autrefois) qu'il souhaitait que tout disparaisse avec lui, il ne souscrit plus aujourd'hui à un tel point de vue ("¿ Yo he escrito un disparate semejante? "), de plus il affirme récupérer la mémoire du passé au fur et à mesure qu'il avance en âge.

Quant à Elisa, ce qui la fascine le plus dès la première scène, c'est le souvenir du passé qu'elle retrouve en compagnie de son père. Elle trouve enfin à exprimer ces images enfouies qui la tourmentent sans cesse ("Yo sueño muchas veces la misma cosa"), et pressent toute l'importance que représente le passé de sa vie. Si elle est impatiente de lire le livre de son père, c'est pour s'y retrouver ("¿ Sí ! y entonces ¿ estamos... Mamá, Isabel y yo? " demande-t-elle lorsque son père accepte de faire quelques confidences sur ses écrits). Le passé, la possibilité de le réintégrer à son présent pour combler une sorte de vide existentiel est aussi un programme dans la marche vers la fin de la narration et donc dans la réalisation du programme principal.

Cette double coïncidence entre les deux protagonistes jette un pont, au-dessus du temps, entre l'un et l'autre. Après une longue absence où ils se

sont ignorés à peu près totalement (cf. la "súcinta postal", où la réflexion de Julián "te traemos una sorpresa"), ils trouvent un terrain de rapprochement. Le vide relationnel qui existait entre eux va se combler progressivement.

En effet, les programmes qu'ils développent convergent : Luis a divorcé, avec sa femme et avec le monde, mais sa fermeture et son isolement ne sont que provisoires. Sa phobie des rideaux et l'abondante lumière qui envahit sa maison montrent à l'évidence qu'il reste réceptif au monde environnant. S'il écrit un livre, il reconnaît que c'est pour qu'il soit lu (à Elisa qui lui fait observer que "Pero dicen que siempre que se escribe es para que los demás lo lean", Luis répond : "Sí, en el fondo eso es verdad..."). Il affirme avec force que ses écrits ne sont en rien "una obra confesional, *al contrario*" : le contraire des confessions, c'est à coup sûr l'ouverture sur les autres, le présent (ou le futur) collectif, par opposition au passé personnel. Tout le labeur de Luis est tension vers le futur : sa soif d'activité qu'il étanche par la rédaction de son roman est à l'opposé d'une attitude de repli sur soi. Cette dernière n'est qu'une étape, une sorte de passage obligé pour déboucher sur un ailleurs. La définition qu'il donne de son activité d'écrivain est révélatrice : sa "terapia ocupacional", si nous la prenons dans son sens littéral, est pour lui un moyen de trouver un sens à l'existence en cherchant la *rehabilitación* par l'activité. Ne rien faire, rester dans une solitude absolue ne peut en aucun cas permettre de trouver sa propre identité : l'image de soi ne peut exister que dans le rapport à l'autre. C'est pourquoi Luis écrit : il se tend le miroir de l'écriture, faute de mieux, avec le secret espoir de tout écrivain de le tendre aussi vers quelqu'un d'autre. Malgré toutes ses dénégations quant à l'importance de la facture dans les oeuvres d'art, il refuse de laisser lire à Elisa le contenu du dossier bleu avant qu'il ne l'ait corrigé ("... cuando lo corrija"). Enfin, le contenu du discours qu'il tient sur la fonction de l'écriture est parfaitement univoque : "Para mí escribir es como barrer una calle o poner un ladrillo". Ecrire est pour lui un moyen de se sentir utile, de participer à l'activité *collective*. Luis, au fond, voudrait léguer quelque chose lui permettant de retrouver un sens à la vie. Il accomplirait par là le programme principal.

De son côté, Elisa tente de se débarrasser des affres de son présent ; l'avenir noir et sans issue qu'elle pressent dans sa vie ratée avec Antonio l'invite à rompre avec ce présent étriqué. Elle préfère se replonger dans le passé, convoquer ses souvenirs pour tenter de se situer. Sa quête est celle d'un divorce avec le présent pour tendre vers le passé.

Dans cette dynamique de tension vers l'avant et de tension vers l'après qui s'instaure entre les deux personnages, chacun tendant vers la

strate temporelle de l'autre, la rencontre ne peut manquer de se produire :



Notons au passage que le texte de Luis synthétise à lui seul cette tension et cette réunion : il est écrit par Luis, mais le narrateur est Elisa (conjonction parfaite des deux) ; il est rédigé au passé, mais anticipe fréquemment sur le temps de la diégèse (présent du film).

La jonction se produit une fois l'*Opposant* Antonio éliminé (4). A partir de cet instant, tout est prêt pour la rencontre, pour la fusion, et c'est là que la séquence centrale dite de "l'inceste" prend toute sa valeur, qu'on la considère comme appartenant au passé de Luis ou comme appartenant à la diégèse. Par delà un interdit, que la seule narrativité ne permet pas d'interpréter, les deux êtres, les deux strates temporelles, les deux générations... etc, se rejoignent. Rien ne s'oppose, du reste, à ce que l'on conserve la double possibilité offerte par l'image. Lue du côté de Luis, l'image apparaît au moment où il a réussi à conjurer le maléfice du passé : quelqu'un se trouve là pour le rejoindre dans sa quête et redonner ainsi un sens à son existence, sens qui a des chances de ne pas mourir avec lui. Il retrouve alors un semblant de plénitude qui le ramène à celle qu'il avait pu connaître avant la brisure. Lue du côté d'Elisa, elle est la métaphore du franchissement d'un tabou, par exemple celui du divorce (avec Antonio et avec son présent non satisfaisant) qu'elle a eu le courage de réaliser. L'inceste étant le franchissement de l'interdit majeur, on peut dire qu'elle est maintenant débarrassée des forces extérieures qui pesaient sur elle jusqu'alors : elle est libre à son tour pour entamer une nouvelle vie. Dans cette perspective, on explique aisément la scène qui suit où elle enlève son masque de beauté : Elisa vient de subir une véritable mue intérieure qui est ainsi portée à l'image.

Cette séquence de l' "inceste" est d'ailleurs intéressante à plus d'un titre : on peut, en effet, remarquer que les deux personnages vont échanger leur place à l'intérieur du cadre. Au début de la séquence, Luis apparaît

(4) *Opposant* : les travaux de Propp ont mis en lumière une particularité essentielle de tout récit : dans leur structure actantielle profonde, toutes les narrations se composent d'un nombre réduit de rôles fonctionnels pouvant être investis par des acteurs différents selon les épisodes. Ces rôles sont les suivants : Sujet, Objet, Destinateur, Destinataire, Adjuvant, Opposant.
L'*Opposant* est celui dont l'activité vise à entraver celle du Sujet.

à gauche et Elisa à droite ; à la fin, on s'aperçoit qu'a eu lieu un échange symétrique. Elisa a donc pris la place de son père dès cette image et elle ne l'abandonnera plus ensuite : c'est elle qui achèvera au collège la leçon commencée par le père, de même qu'elle prendra la succession du roman qu'il avait entrepris.

Cette suite du labeur de son père, ce relais temporel que prend Elisa est un *début* de réalisation du programme initial de reconquête de la plénitude. En effet, elle donne par là un sens (si embryonnaire soit-il) à l'existence de son père.

Et Luis, bien avant que nous sachions qu'Elisa reprendra la rédaction du manuscrit, ne s'y trompe pas : au petit matin, après avoir écrit toute la nuit, il nous confie son nouveau sentiment de sérénité ("Me he pasado toda la noche escribiendo y ahora me siento liberado... Me gustaría prolongar estos momentos de plenitud, en donde me siento vivo... vivo..."). Cette fois, il ne brûlera pas ses écrits. Si ces derniers le satisfont pleinement, ce n'est pas par une sorte d'auto-satisfaction d'artiste (il a assez affirmé n'avoir pas ce genre de prétention), mais parce qu'il sait maintenant qu'ils trouveront un écho quelque part : il n'est plus seul dans sa quête, et le programme d'usage de l'écriture, qu'il a développé tout au long du récit (sa nouvelle vie) n'est pas irrémédiablement frappé d'inutilité. Les dernières scènes de son roman, dans lesquelles il s'est dépeint mourant, confirment d'ailleurs qu'il se sent près du but : il revient chez lui, à Madrid, jouir des attentions de sa femme. C'est-à-dire qu'il comble à sa façon, par l'imaginaire (et c'est là tout le problème de l'ambiguïté du film), la brèche de ses infortunes, juste au seuil de sa mort.

De son côté, Elisa, trouvant son père mort (sur le chemin où il avait coutume de venir méditer), et déjà engagée narrativement dans sa succession, ne peut que reprendre le fil de son roman qu'il avait écrit pour elle, dans les deux sens de la préposition) seule façon de ne pas condamner l'ensemble du film - donc de leur double quête - à l'échec total.

Le problème initial du film est reposé à la fin, mais avec un décalage temporel, ce qui modifie la perspective. Grâce à cet Autre qu'il a trouvé en Elisa, Luis a pu s'acheminer vers une plénitude ; toutefois, l'ambiguïté de ses dernières paroles méditatives ("Me gustaría prolongar estos momentos de plenitud") qui se traduit dans l'emploi du conditionnel, n'offre aucun dénouement stable. La sérénité retrouvée n'est pas perçue comme définitive elle n'est au fond qu'une donnée précaire que l'existence remet en cause à chaque pas. Luis emporte son secret dans la mort qui est la seule à sceller

le destin : par cette mort subite, le texte, comme la vie, s'arrête en cours de programme par une interrogation.

C'est dans cet inachèvement que réside le problème essentiel. Il faut, en effet, remarquer que les programmes narratifs d'usage mis en place subissent un traitement particulier : seuls aboutissent les programmes consacrant la rupture. Les autres, chargés de la dépasser, ne trouvent pas de fin dans le film : ni Luis ni Elisa ne terminent le roman entrepris, leur tentative de réconciliation avec le monde et avec l'existence ne connaît pas un franc succès, leur réunion même, à peine consommée, est ruinée par la mort de Luis...

Il existe cependant un début, une amorce de réalisation de ces programmes dans le film. Cette double perspective (fermeture/ouverture) est peut-être la clé de l'ambiguïté de l'oeuvre, ainsi que celle de la possibilité d'*ajouter* au film selon les prédispositions de chacun. On peut par exemple considérer que la quête est un échec, que l'on est revenu à la dysphorie initiale à laquelle on croyait un moment avoir échappé

Une fois la représentation achevée, c'est la fin : Elisa trouve son père mort et retourne à la ville. Alors qu'elle croyait avoir renoué des liens affectifs, après une longue attente de sept ans, la mort détruit tout (5).

On peut aussi penser, au vu du fragment de chemin parcouru par les sujets, que, bien que la structure figurative du film soit circulaire, la reprise de la séquence initiale n'implique pas obligatoirement une perspective close une voiture, la même que celle d'où est sortie Elisa alors que Luis ne l'attendait pas, réapparaît sur le chemin... Le destin n'est pas clos dans la chaîne des hommes qui s'arrêtent pour méditer sur les valeurs qui fondent leur existence et celles qui pourraient conduire à la reconquête de cette plénitude perdue que tous aspirent à retrouver.

Dans le premier cas le problème posé est celui de la valeur ontologique de la vie ; dans le deuxième, l'interrogation devient : qui prendra la succession d'Elisa pour continuer sur le long chemin qui conduit à la réalisation du programme principal ? Nous rejoignons par là la valeur phylogénique de la vie.

(5) Liliana Cisneros de Munoz, in *Lectures d'Elisa, vida mía, de Carlos Saura*, (Recherches ibériques Strasbourg II, sous la direction de Duarte Mimoso Ruiz), Strasbourg : Publications de l'Institut d'Etudes Ibériques, U.E.R. de Langues, Littératures et Civilisations Etrangères, Université de Strasbourg, 1983, p. 68.

La contradiction entre ces deux perspectives existentielles, entre le vouloir-être et l'être de l'homme, entre l'infini dont il est porteur au niveau collectif et la finitude à laquelle est rivee sa vie personnelle se donne à lire dans cette fin à double sens. C'est la raison pour laquelle l'euphorie ne sera jamais atteinte : tout au plus, et c'est le cas ici, les sujets parviendront à cet état indifférencié qu'est l'*aphorie* (6). Il faut remarquer que ce point d'aboutissement était déjà contenu implicitement dans le traitement réservé à la pièce de Calderón : à l'aspect transcendant de son contenu correspond dans le film un jeu particulièrement grinçant, émaillé des rires de l'assistance. Grandeur et dérision s'y côtoient, à l'image de la vie humaine.

Toutefois, si le destin humain semble limité sur le plan individuel, il semble que les structures du film tempèrent ce pessimisme lorsqu'on se place au niveau des destinées collectives : la suite des événements intervenus en cours de narration ne nous permet pas dans ce cas d'affirmer que nous avons à la fin un retour pur et simple à la case de départ. Si la perception qu'ils ont de leur propre état n'a guère évolué que vers l'*aphorie* (ce qui représente tout de même un progrès), il s'est néanmoins passé quelque chose entre Luis et Elisa qui mérite d'être exploré.

III. POUR UNE INTERPRETATION SOCIO-HISTORIQUE

La réunion du faisceau des programmes symétriques de Luis et d'Elisa en a fondé un dernier, somme de leurs efforts conjugués, que l'on pourrait schématiser de la façon suivante :

Rapprochement ---- Jonction ---- Succession (héritage)

Ce dernier programme, c'est important, s'oppose point par point à celui qu'ils ont connu tous deux dans leur vie antérieure :

Eloignement ---- Rupture ---- Etrangéité

Pour réaliser cette *performance*, un élément central va leur fournir la *compétence* nécessaire : le Temps (7).

(6) Cf. note 3.

(7) *Performance/Compétence* : Lorsqu'un sujet accomplit un acte qui le conduit d'un certain état à un autre dans le récit, on appelle cette transformation produisant un nouvel état de choses la performance accomplie par le sujet. Cette performance est conditionnée par la possession préalable d'une compétence adéquate.

En effet, l'inversion de la dynamique qui s'opère en cours de film (ou plutôt qui s'ébauche) est assujettie à la jonction qui se réalise entre père et fille, entre deux générations, entre le présent et le passé. Tant que le présent et le passé ne se rejoignent pas, l'inversion du processus de rupture en processus de continuité ne peut avoir lieu. Et le temps presse, car la génération du père est proche de sa mort, stade au-delà duquel l'irré-médiable serait accompli. Le film souligne ainsi l'urgence d'une prise de conscience, signale qu'il faut, comme le dit Luis, "faire quelque chose".

La séparation entre les êtres, fortement soulignée au niveau figuratif par de multiples phénomènes de sur-cadrage qui enferment les personnages dans des cadres découpés à l'intérieur de l'image par une barre centrale (Elisa dans la cabine téléphonique ; Elisa et Luis lorsqu'ils parlent de Sofía, chacun étant placé à l'intérieur d'un cadre clos découpé par une fenêtre, ... etc), se donne également à lire sur l'axe du temps. Elisa, lors de la première nuit passée chez son père, abandonne son lit pour retrouver la chambre de son enfance, nous l'apercevons agenouillée dans la chambre de la maison de Ségovie et posant sa main sur ce qui deviendra son lit de petite fille. Au milieu de son bras passe, au centre de l'image, une barre brune qui divise métaphoriquement les deux strates temporelles.

Dans une stricte perspective sémiotique, on peut dire que le temps est l'un des axes fondamentaux : il est le lieu où s'acquiert la compétence indispensable pour réaliser la performance visée. La première étape dans l'accomplissement du programme principal consiste donc à exorciser le passé, à l'assumer, pour reconstruire un présent qui ne soit pas fondé sur un vide, une rupture. Le présent, tel que le vivent Luis et Elisa, qui a précisément été édifié sur cette béance est mauvais pour cette raison ; d'où la nécessité de le fonder sur des retrouvailles temporelles. A partir de la jonction passé-présent pourra renaître le futur.

C'est essentiellement à partir des linéaments dessinés par cette analyse que peuvent être entreprises des tentatives d'interprétation. Nous avons, en effet, souligné au début de cet exposé que la situation d'énonciation qui présidait à l'ensemble du récit convoquait une sorte d'enchâssement en trois strates (ces niveaux énonciatifs ne préjugeant en rien du nombre de ceux qui constituent les possibles sémantiques). Les deux premières ayant fait l'objet des chapitres qui précèdent, il nous reste maintenant à passer au dernier niveau.

Ce saut qualitatif est autorisé, toujours dès le début, par la présence du *Criticón* sur le bureau de Luis. Ce roman allégorique présente à plus d'un titre des similitudes avec la trame du film : les personnages,

Andrenio et Critilo, sont au nombre de deux ; Critilo est un homme d'âge mûr qui échoue un beau jour sur une île où il ne trouve qu'un être humain auquel il apprend à parler ; à la fin, ils gravissent une colline du haut de laquelle ils contemplent la roue du temps, les vicissitudes de l'existence et de la mort (on pense à la *Loma* vers laquelle Luis a coutume d'aller se promener c'est là qu'il entraînera Elisa dès le début) ; ces personnages ne meurent pas ils aborderont dans l'île de l'immortalité qui est accordée aux héros, aux hommes d'action, aux écrivains et aux artistes. Le pessimisme de l'oeuvre est tempéré par la croyance en la vie éternelle, tout comme le film, nous l'avons vu, s'ouvre sur une autre forme de vie éternelle, non point religieuse, mais historique grâce à une chaîne générationnelle qui s'ébauche.

Il est aussi un point capital qui apparaît plus nettement dans le *Criticón* que dans le film : Critilo et Andrenio font leur voyage symbolique à travers la vie en Espagne. Si cette dimension socio-historique de la signification ne se donne pas directement à voir dans le film, les étranges similitudes que ce dernier entretient avec l'oeuvre de Gracián nous invitent à ne pas négliger cet aspect, d'autant qu'il est aisément déductible de la structuration du récit, prise dans une perspective symbolique.

Saura, durant longtemps, a placé cette question des drames de la société espagnole au coeur de ses films : *Elisa, vida mía* n'est que le fruit d'un déplacement du point d'application de sa réflexion, qui pose le problème à un autre niveau, sans pour cela engager de changement radical.

Il est d'ailleurs intéressant de noter à ce propos que sa trajectoire d'auteur correspond d'assez près à celle de la recherche historique en général. A la perspective événementielle de l'histoire correspond sa phase créatrice inspirée du néo-réalisme italien ; à la perspective de l'analyse des structures sociales pourrait parfaitement correspondre une oeuvre comme *Ana y los Lobos* ; enfin, *Elisa, vida mía* représente un effort voisin de celui des "nouveaux historiens" qui cherchent, au-delà des événements et des structures, à percer le secret de la culture, des individus d'une époque, en pénétrant au plus intime de l'être : vie sexuelle, vie religieuse, peurs, croyances, sentiments...

Elisa, vida mía nous présente une tranche de vie qui est aussi le résultat d'un ensemble de facteurs historiques. La coupure qui caractérise les deux générations espagnoles (celle qui a fait la guerre civile et la génération innocente), l'oubli ou le refus du passé de toute une génération issue d'un divorce national aux terribles conséquences est aussi l'une des composantes souterraines du film. Le présent espagnol, non satisfaisant parce qu'il s'est coupé de ses racines, parce qu'il s'est édifié sur un vide,

est tout à fait celui d'Elisa au début du film. Retrouver le passé, l'assumer, puiser en lui tout ce qu'il peut renfermer de positif est une nécessité urgente pour ne pas bâtir une société *a medias* comme celle que représentent Isabel et Julián. En un mot il faut combler ce vide, il faut balayer ce tabou fondamental de la césure historique pour retrouver une totalité, une plénitude, au seul niveau où elle est possible.

Là encore, l'interprétation de la séquence centrale comme inceste permet de saisir la terrible résistance qui est enracinée dans les êtres, devant leur passé : assumer ce dernier, retrouver le fil de l'histoire espagnole, est vécu par tous comme un tabou. C'est que tout regard en arrière suppose la rencontre avec cette date fatidique : 1936. Cette dernière est une barre qui divise le temps, un verrou qui fait surgir des peurs incontrôlées, des fantasmes profonds : les meurtres d'Elisa pourraient bien être une sorte de traduction onirique de cette peur profondément irrationnelle. Ils surgissent, en effet, chaque fois qu'elle accomplit un programme narratif qui la rapproche du père (donc lorsqu'elle tend vers son passé) lors de la première nuit passée chez lui, lorsqu'elle vient d'opter pour son monde au lieu de celui d'Isabel et lorsqu'elle vient de rompre avec Antonio, c'est-à-dire lorsqu'elle a coupé sa dernière attache avec le présent qu'elle a vécu jusque-là (ce pas décisif est d'ailleurs souligné par l'allongement très sensible de la deuxième séquence du meurtre, la violence et le nombre de coups de poignards accrus, l'insistance de la caméra sur le corps agonisant). A partir de ce postulat, on peut élucider toute la symbolique du chemin qui court derrière la maison de Luis, avec cette borne blanche plantée en son milieu qui marque le souvenir d'un crime passé et qui est le lieu où se produisent les chocs psychologiques violents d'Elisa. Par opposition à sa fille, Luis a dépassé le stade de la pensée magique devant l'événement symbolisé par cette borne commémorative ; il parcourt fréquemment ce chemin sans s'arrêter là avec un mouvement d'effroi. De plus, c'est précisément ce chemin-là qu'il fait parcourir à Elisa dès son arrivée chez lui, lorsqu'ils se retrouvent seuls.

Le film, de son côté, réalise au niveau de l'art cette jonction temporelle que Luis et Elisa ont réalisé au niveau existentiel : il jette un pont culturel très dense entre l'avant et l'après, il recueille la sève de l'histoire (de l'art) riche d'enseignement pour le présent. L'abondance des références au patrimoine culturel hispanique suffit à le prouver : Garcilaso, Gracián, Calderón, sont puissamment intégrés au texte filmique de Saura qui donne l'exemple en portant le message du passé au présent.

L'Espagne telle qu'elle apparaît dans *Elisa, vida mía* est donc à la croisée des chemins de l'histoire : face à la rupture ambiante, le film dessine les linéaments de la continuité, avant de se refermer sur lui-même. Le monde de l'art n'est pas le réel, même s'il s'en nourrit : à chacun, maintenant, de poursuivre dans le hors-film le programme que Luis et Elisa ont tracé. A ce niveau non plus, l'oeuvre ne se suffit pas à elle-même pour prendre un sens : il faut que chacun y ajoute "lo que sea capaz de añadirle".

