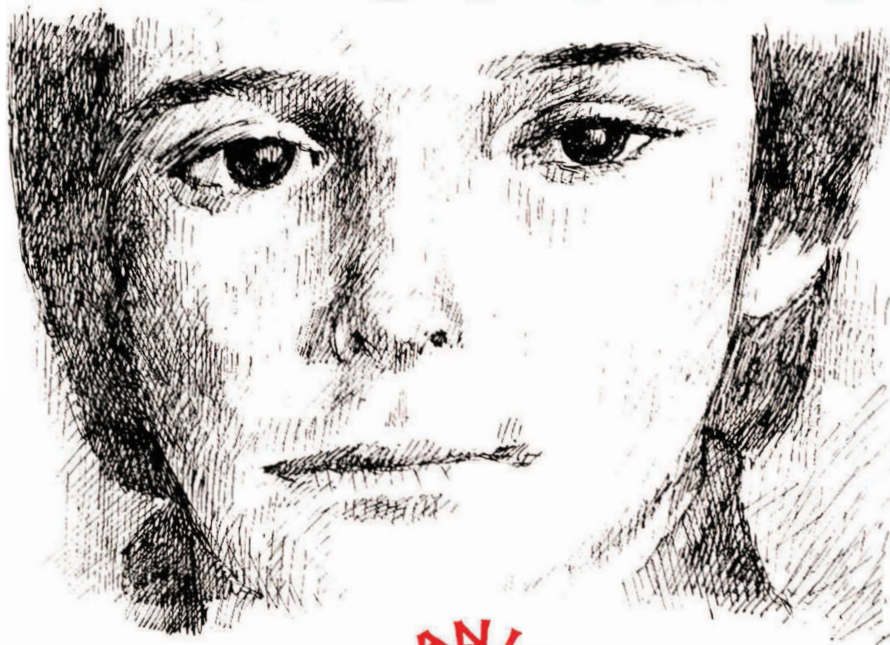


voir et lire

**CARLOS
SAURA**



1983

COLLOQUE INTERNATIONAL · DIJON · 25-26 NOV.

LA PRIMA ANGELICA ET CRIA CUERVOS

LE REGARD D'UN(E) ENFANT

Jean TENA

C.E.R.S. Montpellier

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas
es ojo porque te ve.

(A. Machado, *Nuevas canciones*, 1917-1930)

Niño, por Dios, extraño
personaje cargado de razón,
¡ con qué insolencia
devuelves la mirada y nos escupes
tu venenosa beatitud !

(C. Barral, *Diecinueve figuras de mi historia civil*, 1961)

Cette communication trouve son point de départ dans un certain nombre d'éléments qui peuvent paraître disparates, voire incongrus. Tout d'abord, un texte de Juan Marsé que nous avons déjà abondamment utilisé tant il nous paraît fondamental (1). Traçant un portrait physico-moral de son compagnon de génération, le romancier évoque, en particulier, "esa mirada que hace inventario" et "los ojos, en su incansable bucear por el pasado que ha de explicarnos el presente". En second lieu, et de façon plus détournée, une bande dessinée d'Enric Sió, *Mara*, préfacée par Carlos Saura. Celui-ci semble, en fait, commenter sa propre création lorsqu'il écrit

"me imaginé que quien estaba dentro de esa historia, en el interior de esos dibujos, era el propio Enric Sió que se travestía en los distintos personajes, que de alguna manera representaban diversas épocas de su vida, y que lo único que había hecho era "grafiar", dibujar, escribir, para expulsar sus demonios particulares, y que como en un ritual vudú, la única forma de exorcizar era la de narrar esta historia de terror, trascendiendo el terror, comunicándoselo a los demás para que dejen de ser lectores-espectadores para convertirse en copartícipes de una historia en la que MARA existe, tiene contextura de carne y hueso, esta aquí, se la puede tocar, se puede hablar con ella, y que... más allá de la belleza o fealdad de

(1) Marsé, Juan, "Carlos Saura", *Señoras y señores*, Barcelona, Punch Ediciones, 1975, p. 46.

unos personajes, más allá de la peripecia que se narra, hay un autor inteligente y sensible que está intentando expresarse y comunicarnos sus secretos más íntimos, y que al mismo tiempo que intenta esa comunicación se libera catárticamente de una pesadilla. El lector espectador de esta historia puede elegir entre permanecer al margen o integrarse en esa segunda vida que se le propone y a la que debe acceder con la misma intensidad y pasión con la que el autor ha querido despegarse de sus angustias (2)".

Dans cette oeuvre, produite de 1970 à 1975, des enfants-adultes et des adultes-enfants se livrent à des jeux aussi pervers et aussi dangereux que ceux de *La madriguera* (1969) ou de *Ana y Los Lobos* (1972). Une grand-mère, bien plus inquiétante que celle de *Cría Cuervos*, est clouée, elle aussi, dans un fauteuil roulant. Mais ce qui frappe le lecteur dans la succession des planches, c'est l'importance du voyeurisme sous toutes ses formes (personnage et lecteur) (3) et du thème des yeux (des personnages, d'un chat, d'une poupée...), aussi bien dans le dessin que dans un texte évidemment réduit ("¡Tus ojos! ¡Dónde están tus ojos?", p. 14; "... puedo quedarme con los ojos de tu muñeca", p. 21; "Cuando te veo con esa fuerza, con esos ojos endemoniados", p. 33; "nuestra Sita ha perdido los ojos...", p. 51; "Dale sus ojos nuevos...", p. 55; "Deberá garantizarme siempre que nadie me va a sacar los ojos", p. 81; "¡¡Te saco los ojos!!", p. 111...).

Enfin, et de façon plus anecdotique, le dernier élément d'*incitation* s'est présenté en cours de route, au moment où ce travail commençait à prendre forme. Il s'agit d'une photo récente d'Alberto Schommer représentant le visage d'Ana Torrent - à présent jeune fille. De ce visage, on ne voit littéralement que les yeux, objets évidents des soins du photographe, comme le confirme la légende: "La mirada: ese encuentro, ese rechazo..." (4).

Les yeux, le regard comme dénominateurs communs et deux films qui se sont imposés pour des raisons parfois futiles: vers la fin de *La prima Angelica*, par exemple, Anselmo, avant de châtier Luis, l'écrase de tout le

(2) Sió, Enric, *Mara*, Madrid, Editorial Nueva Frontera, 1980, p. 5. Réciproquement, c'est à l'univers du cinéaste que le dessinateur paraît se référer quand il évoque, dans un article récent, des personnages de bandes dessinées "viviendo sus pesadillas y soñando sus realidades" ("Los "comics" de calidad, mejor hoy que mañana", *El País*, 29.10.1983).

(3) Voyeurisme qui est l'une des constantes de l'univers de Saura (cf. Oms, Marcel, *Carlos Saura*, Paris, Edilig, 1981, p. 61) et que souligne, dans la bande citée (p. 112-113) un "homenaje a Enric Sió" de Guido Crepax, grand spécialiste en la matière.

(4) *El País semanal*, 25.9.1983, p. 39

poids d'un proverbe ("Cría cuervos que te sacarán los ojos" - encore des yeux !) qui donnera son titre au film suivant. D'autres arguments, nous l'espérons, sont plus défendables. Et, tout d'abord, des symétries évidentes les vacances professionnelles ou scolaires des protagonistes qui ont ainsi la possibilité de s'évader des pesanteurs du quotidien, de laisser vagabonder leur esprit à travers les méandres des souvenirs ou des fantômes, de flotter à leur guise dans un environnement spatio-temporel qu'ils remettent sans cesse en cause ; la présence immédiate de la mort - de la mère ou du père - sous des formes assez peu conventionnelles (transfert des ossements, décès subit en pleine extase sexuelle) ; le mouvement pendulaire du présent au passé, relativement simple dans *La prima Angélica*, beaucoup plus complexe dans *Cría cuervos* qui annonce, par ses chevauchements temporels incessants, l'écriture franchement "aléatoire" (5) de *Elisa, vida mía*.

Mais c'est surtout à la lecture des deux scénarios (6) qu'une conclusion - en tous points confirmée par la vision des films - s'impose Luis et Ana sont, en fait, de véritables "machines" à regarder le monde et à le manipuler à travers ce même regard. En 79 pages d'un texte très aéré, Luis se voit attribuer 76 fois le verbe *mirar* (ou ses dérivés), 9 fois *contemplar*, 5 fois *observar* (90 occurrences au total) ; pour Ana, 75 pages permettent de récolter 44 *mirar*, 18 *contemplar*, 7 *observar* et 1 *escudriñar* (70 en tout). Les yeux, là aussi, polarisent l'attention du ou des scénaristes (R. Azcona a collaboré avec le réalisateur pour *La prima Angélica*) : ceux, par exemple, que Luis voit dans son présent ou dans son passé ("los ojos azules" d'*Angélica niña*, p. 36 ; d'autres "ojos azules, inquisidores, crueles" qui apparaissent "por las paredes, en el cielo, por todas partes" dans un vieux film remémoré, *Los ojos de Londres*, p. 40, 41, 78) ; mais surtout les yeux d'Ana, regardant et remodelant le monde qui l'entoure (7) ("Sus grandes ojos oscuros, expresivos, destacan en un rostro sensible e inteligente", p. 19 ; "Sus ojos destacan en la penumbra, hay en ellos un brillo extraño, voluntarioso, inquietante", p. 25 ; "Abre de nuevo sus grandes ojos", p. 61 ; "Los ojos de Ana brillan llenos de excitación", p. 70...).

(5) Cf. Tena, J., "Carlos Saura et la mémoire du temps escamoté" dans l'ouvrage collectif *Le cinéma de Carlos Saura*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1983, p. 21-23, en particulier.

(6) Publiés par Elías Querejeta Ediciones, Madrid, en 1975 (*Cría Cuervos*) et 1976 (*La prima Angélica*).

(7) "Ana mira, y su mirada es creadora-como lo era el "voyeurismo" mistificador del héroe masculino de *Pippermint frappé* - porque le permite remodelar el reducido perímetro de su mundo infantil" (Molina-Foix, Vicente, "El cine de la distancia", appendice au scénario de *Cría cuervos*, p. 134).

Comme on l'a dit plus haut, la structure de *La prima Angélica* est relativement linéaire et son propos parfaitement clair. La remémoration d'un passé, plus ou moins escamoté par les vainqueurs de la guerre civile, y est autant individuelle que collective, générationnelle. Elle semble d'ailleurs annoncée par un poème très antérieur de Carlos Barral (né en 1928, donc contemporain exact de Luis, qui, d'après le scénario - p. 31 -, a 45 ans en 1973) :

Probar
a imaginarme tiempo atrás,
cruzar ahora
adulto par la escena del recuerdo,
y añadir
el grueso de la tierra
que se ha incrustado en nuestra piel
blanca de aquellos años.

Nuestra,
porque esta historia
moral,
y de clase y civil, como la guerra,
por igual os atañe
a buena parte de vosotros (8).

Ce qui nous paraît original, par contre, c'est justement le traitement du regard et par le regard auquel se livre le metteur en scène. Se fixant sur un paysage, un personnage, un objet, qui jouent le rôle de "ré-activateurs de la mémoire", l'oeil de Luis-adulte s'infantilise et restitue un passé que le spectateur est obligé d'accepter dans sa réalité présente et non plus comme un simple *flash back*. Par un procédé "pédagogique" dont on retrouvera dans *Cría cuervos* une variante plus élaborée, l'une des toutes premières séquences, par exemple, (Luis de dos, recréant dans un paysage castillan la Ford 1930 de ses parents), force le regard du spectateur à se superposer à celui du protagoniste, donc à faire sienne, peu ou prou, la "vision" qui lui est proposée. Tout au long du film, en tous cas, la réalité que regarde Luis-adulte semble moins "vraie", plus banale aussi, que celle que recrée son regard d'enfant (9). En fait celui-ci nous révèle, mieux que l'oeil de l'adulte, la signification profonde du présent. Un passage du film

(8) "Discurso", du recueil *Diecinueve figuras de mi historia civil*, 1961 (*Usuras y figuraciones*, Barcelona, Lumen, 1979, p. 55).

(9) Dans un roman de 1972, *Ocho, siete, seis*, (Barcelona, Barral Editores), Antonio Ferres semble aller dans le même sens en narrant le réel au conditionnel et l'imaginaire à l'indicatif. Cf. aussi les "aventis" de *Si te dicen que caí* (1973) de Marsé.

est exemplaire à cet égard : alors que l'abominable oncle phalangiste du passé vient de céder la place sur l'écran à un cousin prévenant "que se ocupa de rellenar unos vasos", Luis continue à le regarder "con rencor" (scénario, p. 54). Le regard de l'enfant ne se laisse pas abuser : comme le confirment amplement d'autres passages du film, le petit-bourgeois technocrate de 1973 n'est que le digne successeur "revu et corrigé" du fasciste de 1936. Déjouant toute censure, l'oeil "innocent" transgresse l'interdit - en faisant reparaitre un père toujours jeune, brebis galeuse de la famille, représentant d'une idéologie vaincue ; en révélant le vrai visage, insolent et brutal, d'une répression physique et morale de tous les instants... Comparé à ce regard sans concession, celui de l'adulte bute sans cesse sur les préjugés et les conventions et n'accepte de voir que ce qui ne remet pas en cause une vie que l'on devine bien routinière. Face à une Angélica encore amoureuse et prête à renouer avec un passé toujours présent, la réaction de Luis est significative - "sin ningún deseo... de comprometerse", souligne le scénario, p. 122. Malgré son âge et son statut social, cet adulte est une victime que le traumatisme de la guerre civile a rendu à jamais immature (10). Paradoxalement, il ne peut cependant parvenir à récupérer, dans ce présent qu'en fait il subit, le dynamisme et l'acuité de son regard d'enfant.

Dans *Cría cuervos*, la structure spatio-temporelle binaire du film précédent est remplacée par un montage ternaire beaucoup plus complexe un passé récent (ou imaginaire) ; un présent de référence (qui est le passé d'Ana adulte) ; un futur situé vingt ans après (qui est le présent d'Ana adulte). Chronologiquement, les cartes sont brouillées : si Ana est enfant en 1975 - date qu'imposent, sans la moindre ambiguïté les décors, les objets, les vêtements... - son présent d'adulte (1995) est au-delà de notre propre présent de spectateurs. En fait, il devient "achronique" comme le suggère le décor parfaitement neutre, atemporel, des séquences durant lesquelles Ana adulte parle face à la caméra (11), aussi figée que les photos qui illustrent

(10) "Ce que Saura a voulu exprimer, c'est que le traumatisme de la guerre dans l'enfance a, dans une certaine mesure, ralenti, voire bloqué, l'accès à la maturité de toute une génération représentée ici par le personnage de Luis (Oms, M., *op. cit.*, p. 57).

(11) "Habla con tranquilidad y como si la cámara fuera su interlocutora" (scénario, p. 34).

son discours (on pourrait, au passage, s'interroger sur l'abondance de celles-ci dans le film-générique, panneau de la grand-mère... - : elles sont, sans doute, partie intégrante de cette "écriture de la mémoire" que Saura ne cesse de perfectionner depuis *El jardín de las delicias*, 1970). Ces ambiguïtés temporelles peuvent être levées si l'ensemble du film est lu comme le présent possible d'un enfant capable de recréer à la fois un passé souhaité, idéalisé, et un futur probable et uniquement discursif (12). A plusieurs reprises, le scénario insiste sur la maturité de cette petite fille de sept ou huit ans ("Rosa trata, como siempre, a Ana como si ésta fuera una adulta", p. 42 "Ana... mira a Irene como si realmente ella fuera una adulta", p. 52). Ce qui paraît évident, c'est la capacité créatrice de son regard. Il lui suffit de fixer un miroir ou une vitre pour en faire surgir sa mère ou son père défunts et peut-être même Nicolás dont le reflet vient se superposer à celui de son propre visage barbouillé après l'enterrement du cochon d'Inde. La technique est parfois plus sophistiquée : elle consiste à fermer et à ouvrir les yeux plusieurs fois de suite (scénario, p. 70). Quant aux possibilités d'Ana, elles sont pratiquement illimitées. Son regard peut créer son propre double qui la contemple d'une terrasse voisine. Il peut - dans une séquence qui rappelle celle au cours de laquelle Luis recréait la Ford de ses parents - concrétiser un espace sans doute rêvé : Ana, de dos, "espectadora de excepción" (scénario, p. 67), dont le regard se superpose à celui du spectateur du film, crée l'espace dans lequel vont s'affronter ses parents - scène que les enfants ont d'ailleurs représentée dans une séquence précédente - (schéma A) ; une fois cet espace mis en place, elle peut y entrer à son tour et jouer le rôle qui lui revient dans le triangle familial, face au public (schéma B).

(12) Saura se garde bien de résoudre le problème lorsqu'il déclare, de façon parfaitement ambiguë : "En realidad toda la acción de la película no es más que una reflexión de Ana mujer veinte años más tarde de cuando transcurre la acción. Y como la acción transcurre ahora, en 1975, fecha en que Ana tiene siete años, en esa reflexión de Ana mujer entran elementos que pertenecen al presente, al pasado y al futuro de Ana niña" (Harguindey, Angel S., "Entrevista con Carlos Saura", scénario cité, p. 128). Une scène du film, en tous cas, paraît hautement symbolique : à deux reprises (après le décès du père et la "mort" de Paulina), Ana lave un verre suspect, puis "se permite el detalle de barajar los vasos para que el recién lavado quede perfectamente camuflado con los otros" (scénario, p. 24 et 108). On peut voir dans cette séquence répétée une allusion à la technique du metteur en scène qui brouillent les pistes comme Ana brouille les verres, nous empêche de repérer à coup sûr la temporalité de référence.

PERE	MERE	ANA A
	ANA	MERE
(Ecran)		PERE
	-A-	-B-

Le même phénomène se reproduit avec Paulina et Nicolás dans la séquence du révolver.

Mais cette création ne peut être comprise, ni même devinée, par ceux qui n'appartiennent plus au monde de l'enfance. Ana a révélé à sa soeur Irène la présence d'Amelia dans le lit de leur père. Irène raconte la scène à Paulina et ajoute "Ana los ha visto juntos en la cama" (scénario, p. 56). Aux questions de sa tante, Ana répond : "Yo no he visto nada" (p. 57). L'expérience créatrice ne peut donc être transmise au-delà du cercle réduit des enfants, ceux-là mêmes qui peuvent se permettre de théâtraliser, de ritualiser les relations du couple parental.

En résumé, le regard d'Ana dynamise le réel et le fait basculer, soit vers l'élaboration d'un souvenir gratifiant, soit vers le pur fantasma. En contrepoint, d'autres yeux, eux aussi "intensos y expresivos" (scénario, p. 30), ceux de la grand-mère, ont définitivement figé la réalité dans un temps à sens unique. Plus que deux regards, il y a là deux visions du monde, l'une limitative, l'autre ouverte, pédagogique, comme le suggère V. Molina-Foix : "un film que, quizá por primera vez en la carrera de su realizador, invita al espectador a utilizar sin compulsión y sin apremios sus facultades perceptivas, su mirada, y esta mirada al ejercerse sobre la pantalla coincidirá - independiente - con la misma mirada del director" (13). Une fois de plus, on retrouve chez Saura une conception de la production artistique que ne renieraient pas les autres créateurs de sa génération et que J. Goytisolo redéfinissait récemment en proposant "un libro... construido como un rompecabezas que sólo un lector paciente, con gustos de aventurero y etnólogo, sería capaz de armar" (14). Transformer le spectateur passif en coréalisateur actif (comme le fait E. Sió dans *Mara*), n'est-ce pas, en effet, l'une des ambitions plus ou moins avouées de Saura, de *Elisa, vida mía* à *Carmen* ?

(13) *Op. cit.*, p. 137.

(14) *Paisajes después de la batalla*, Barcelona, Montesinos, 1982, p. 188.

