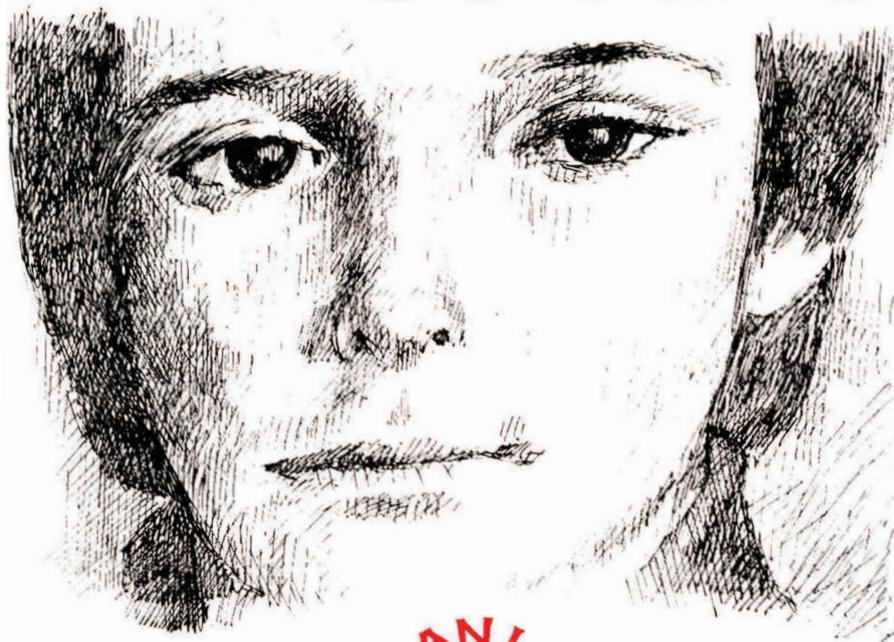


*voir et lire*  
**CARLOS  
SAURA**



1983

COLLOQUE INTERNATIONAL · DIJON · 25-26 NOV.

DE LA THEOLOGIE MOLINISTE DU *GRAN TEATRO DEL MUNDO*

DE CALDERÓN A *ELISA, VIDA MIA* DE CARLOS SAURA.

Charles MARCILLY

Université de Clermont II

Au cours de sa remarquable analyse du statut de l'écriture dans *Elisa, vida mía*, Max Milner en est venu à poser la question-cléf : comment Luis a-t-il pu écrire *une histoire à venir* ? ... Je pense, pour ma part, qu'il est possible d'apporter une réponse à cette interrogation, ou, à tout le moins, de proposer une hypothèse de travail susceptible d'offrir une solution à ce difficile problème. Et je crois trouver l'une ou l'autre dans la double référence explicite au *Gran teatro del mundo* de Calderón.

Sur ce sujet, une première remarque préalable s'impose. Il court trop souvent une interprétation réductrice de l'oeuvre caldéronienne. Dire, sous une forme ou sous une autre, qu'elle est une scénification du thème de la vie humaine comme comédie, c'est toujours plus ou moins ramener Calderón à Pirandello. Or, quel que soit l'intérêt du théâtre pirandellien -et il n'est certes pas mince-, vouloir y ramener la prodigieuse invention caldéronienne, c'est prétendre faire tenir l'océan Pacifique dans le lac du Bois de Boulogne. Et c'est aussi escamoter la dimension et la signification théologiques du *Gran teatro del mundo*, comme d'ailleurs de l'auto sacramental *La vida es sueño*.

De quoi s'agit-il au juste ? De la mise en scène par Calderón de l'une des deux conclusions possibles -puisque Rome n'a pas tranché- de la célèbre querelle *De auxiliis* qui déchire l'Eglise de 1582 à 1602. Née, en fin de compte, de la réponse nécessaire au grand choc du déterminisme luthérien, elle commence à Salamanque, en présence de Fray Luis de León, et oppose durant vingt ans les Dominicains aux Jésuites. Au coeur du débat, la difficile -pour ne pas dire impossible- conciliation entre la Toute-Puissance de Dieu et la liberté de l'homme, liée elle-même à la sauvegarde de la Divine Providence ; car comment celle-ci pourrait-elle s'exercer si la créature humaine est libre de résister à la motion divine ?...

Dans ces interminables discussions assorties d'anathèmes et où les Dominicains s'efforcent de défendre en priorité la Toute-Puissance de Dieu, en particulier avec le traité de Báñez *Scholastica Commentaria* (1584),

la pièce maîtresse de l'argumentation de la Compagnie est constituée par la *Concordia* de Molina, publiée à Coimbra en 1588. Elle représente certainement l'effort le plus lucide et le plus subtil pour sauver efficacement le libre-arbitre de l'homme confronté à la Toute-Puissance de Dieu. La clef de voûte de l'édifice moliniste, c'est la *ciencia media*. Celle-ci tient au fait que, dans tous les futurs que Dieu peut créer librement, il existe une catégorie spéciale, celle des futurs qui, eux-mêmes, seront libres : les hommes. Car toute liberté créée peut échapper à la liberté qui l'a créée. Par la *ciencia media*, Dieu voit dans son essence et de toute éternité, non seulement tout ce que les êtres libres peuvent faire, mais aussi tout ce qu'ils feraient dans l'infini ordre des choses où ils peuvent être placés, alors même qu'ils conservent toujours le pouvoir de faire le contraire.

Or, c'est très exactement cela que Calderón met en scène dans *El gran teatro del mundo*. Lorsque l'auto commence, l'Auteur-Dieu est seul en scène : la Création n'a pas encore eu lieu, nous sommes non pas au premier jour de la Genèse, mais dans ce temps indéfini, ce commencement où seul était le Verbe, en quelque sorte au jour J moins X de la Genèse. Et cela est si vrai que, lorsque *Mundo*, irrésistiblement convoqué par *el Autor*, fait le récit de tout ce qui va se passer au début de l'Ancien Testament, la totalité de son discours (v. 67-278) est écrite au futur. Ce à quoi nous allons assister, ce n'est pas à la comédie de la vie humaine, mais à sa répétition générale — une répétition générale purement mentale. Et quand l'Auteur-Dieu appelle les hommes à comparaître, il le précise d'une façon très claire :

Mortales que aún no vivís  
y ya os llamo yo mortales,  
pues en mi presencia iguales  
antes de ser asistís ;

(v. 279-282)

et, quelques instants plus tard, *Hermosura* ajoutera ceci, qui est encore plus révélateur :

Sólo en tu concepto estamos

(v. 299)

Enfin, lorsque la représentation imaginaire s'achèvera par la sortie-de-scène/mort des personnages, *Discreción*, qui est demeurée la dernière sur le plateau, prononcera ces paroles décisives :

..... con que doy,  
por hoy, fin a la comedia  
que mañana hará el Autor.

(v. 1246-1248)

C'est-à-dire que le lieu de l'action n'a pas été la scène du monde, mais le cerveau du Créateur. En fait, il ne s'est rien passé ailleurs que dans l'esprit de Dieu qui, maintenant, *sait* comment agiront librement les futurs hypothétiques qu'il se prépare à créer. Saluons au passage cette prodigieuse mise en scène d'une des théories théologiques les plus subtiles qui soit : la *ciencia media* de Molina.

On voit aussitôt, je pense, le parti que la critique peut désormais tirer de la double référence que fait Carlos Saura au *Gran teatro del mundo* de Calderón. Si Luis peut écrire une histoire à venir, c'est qu'en tant qu'auteur, il est dans la même position que l'Auteur-Dieu caldéronien. Bien plus, dans la mesure où, derrière Luis, agit l'auteur par définition, qui est Carlos Saura lui-même, la perspective vertigineuse ouverte par l'auto sacramental peut rendre compte de la signification globale du film.

On sait en effet que celui-ci s'achève comme il a commencé, par un plan qui est le *replay* du premier : le paysage, la route, la voiture qui apparaît au loin, disparaît un instant derrière un relief, resurgit, vient vers nous et sort du champ par l'angle inférieur gauche de l'écran. Ce qui signifie clairement que le cycle du récit se referme sur lui-même, comme pour mieux s'ouvrir sur son recommencement. L'histoire à laquelle nous venons d'assister n'a peut-être pas eu lieu, elle n'a peut-être existé que dans l'esprit de son créateur et c'est peut-être maintenant seulement qu'elle va exister en se reproduisant. Le film se love sur lui-même en une boucle sans fin.

Il n'est sans doute pas inintéressant de rappeler que ce procédé avait été la caractéristique d'un remarquable film anglais de 1945 intitulé *Au coeur de la nuit* (1). Constitué par quatre récits consacrés au fantastique et à la para-psychologie, il commençait par l'arrivée en voiture du protagoniste sur les lieux de son aventure, la séquence soulignant nettement l'impression de "dépjà-vu" et la possibilité de la prémonition. A la fin, le spectateur découvrait que tout avait été rêvé, ce qui pouvait un instant apparaître comme une facilité et une faiblesse inexcusable d'un scénario, par ailleurs, passionnant. Mais voici qu'au réveil, les mêmes gestes recommençaient et la même voiture repartait vers le même rendez-vous avec le même destin. Ainsi ce film singulier enfermait-il son lecteur dans l'envoûtant et inextricable problème d'une liberté *qui-va-faire-ce-que-l'on-sait* ...

---

(1) *Au coeur de la nuit* (Dead of night) fut réalisé par : Cavalcanti, Dearden, Crichton et Robert Hamer, qui devait être plus connu ensuite comme le réalisateur de *Il pleut toujours le dimanche* (1947) et, surtout, de *Noblesse oblige* (1949).

Dans la perspective ainsi ouverte, *Elisa, vida mía* serait aussi une réflexion sur l'odyssée de la création.

Enfin, cette interprétation me paraît susceptible de rendre compte d'un aspect passablement insolite du film de Carlos Saura. Je veux parler du fou rire qui s'empare de Géraldine Chaplin lors de la répétition du *Gran teatro del mundo*, en présence de Luis, puis, surtout, de celui qui déferle, inextinguible, lors de la représentation de l'*auto*. De quoi ou/et de qui rit-on ?...

Je verrais volontiers dans ces deux séquences placées sous le signe de la dérision une manifestation éclatante de l'humour de Carlos Saura. Au moment précis où, à travers Calderón, il nous fournit les clefs de son propos et nous dit que, finalement, c'est lui qui pense tout cela que nous avons vu et allons voir, il éclate de rire, d'un rire énorme, en songeant au tour gigantesque qu'il est en train de nous jouer en tant qu'*Auto* et peut-être aussi en imaginant les débats torturés et complexes que sa création va susciter et dont notre discussion fournit un assez bel exemple !...

Ce qui, en fin de compte, et bien au-delà des possibles références plastiques disséminées çà et là, serait en profondeur la plus buffuélienne des attitudes.