

CHAPITRE I 2

Les spatialisations de la guerre civile dans l'œuvre cinématographique de Carlos Saura

MARIANNE BLOCH-ROBIN

Université Charles-de-Gaulle Lille 3

Carlos Saura, né en 1932, fait partie de la génération que Jean Tena a qualifiée d'« innocente¹ », composée par les enfants des protagonistes de la guerre civile. Malgré son jeune âge lorsqu'éclate le conflit, puisqu'il n'a alors que quatre ans, il est profondément marqué par sa violence, qu'il vécut dans la zone républicaine – il évoque d'ailleurs des souvenirs précis de bombardements et de terreur² –, et par ses conséquences sur la société espagnole de l'après-guerre³.

S'il réalise son premier long-métrage, *Los Golfos*, vingt ans après la fin officielle des combats – quelque temps plus tard, le régime franquiste célébra en grande pompe les « 25 années de paix » avec la réalisation par José Luis Sáenz de Heredia de l'hagiographie de Franco, *Franco ese hombre* (1964) –, son œuvre cinématographique, qui compte actuellement quarante-et-un films répartis sur plus d'un demi-siècle, est imprégnée par la déchirure qu'a imprimé durablement dans le pays le conflit fratricide.

Contrairement à d'autres artistes, tel son aîné Luis Buñuel, qui ont pris la voie de l'exil, le cinéaste aragonais a choisi de rester en Espagne pour réaliser une œuvre qui constitue en elle-même une manifestation de résistance contre

1 Jean Tena, « L'écriture de la mémoire : la génération innocente », dans Annie Bussière-Perrin (dir.), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture, 1975-2000*, t. II, Montpellier, Éditions du CERS, 2001, p. 237-274.

2 Voir à ce propos Nancy Berthier, Marianne Bloch-Robin, « Vivre et revivre la guerre civile : le cinéma de Carlos Saura », dans Caroline Trotot, Michael A. Soubbotnik (dir.), *Vivre l'histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013, p. 147-156.

3 Carlos Saura répond à Vicén Campos qui, en 1976, affirme que le réalisateur n'a pas connu ce conflit : « Excusez-moi, mais je crois que vous avez tort. Lorsque vous dites que je n'ai pas vécu la guerre, vous vous trompez. Je l'ai vécue, et je l'ai vécue de façon dramatique, et d'une certaine façon, j'ai souffert de ses conséquences, comme beaucoup d'Espagnols. Ce que je n'ai pas fait, c'est combattre, parce que j'avais quatre ans quand la guerre a commencé. Mais je l'ai vécue et j'en conserve des souvenirs violents et dramatiques. » Linda M. Willem (dir.), *Carlos Saura Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, p. 32. (nous traduisons)

le pouvoir en place. Un pouvoir qui ne tolérait aucune allusion à la guerre civile dans les films de réalisateurs considérés comme opposants à l'idéologie franquiste⁴. Dès son premier long-métrage, Saura aura maille à partir avec la censure contre laquelle il mettra par la suite en place diverses stratégies. À partir de *Peppermint frappé* (1967), son quatrième long-métrage, il se tournera en particulier vers un cinéma métaphorique et symbolique dont la complexité lui permettra, en partie seulement, d'esquiver les foudres du comité de censure.

Dans le vide imposé par le régime, la guerre civile a donc pu apparaître principalement de façon détournée dans les films de cette période, même si Saura y a fait directement allusion dans deux œuvres, *El Jardín de las delicias* (1970) et surtout *La Prima Angélica* (1973)⁵, et que *La Caza* (1965) peut être considéré comme une allégorie de la guerre civile, non directement nommée, mais clairement évoquée. Néanmoins, il est possible de considérer que le conflit fratricide est omniprésent de façon métaphorique et lancinante dans tous les films de la période, sous différentes formes et en particulier grâce à une spatialisation de la mémoire.

Par la suite, pendant la période de la transition démocratique en Espagne et alors qu'il aurait pu évoquer librement⁶ la guerre civile, Saura semble se libérer du poids du conflit et donc s'en éloigner. Il réalise alors des films qui s'écartent de cette thématique puisqu'il s'intéresse à d'autres réalités historiques telles que les dictatures latino-américaines dans *Los Ojos vendados* (1978) ou à l'histoire de la révolution mexicaine et du Mexique des années vingt dans *Antonieta* (1982), le *biopic* d'Antonieta Rivas. Il reviendra néanmoins sur le conflit avec une séquence emblématique de *Deprisa, deprisa* (1980) et à travers *Dulces Horas* (1981) qui abordera, à nouveau, la problématique de la mémoire. Ce film a été d'ailleurs considéré par toute une partie de la critique comme un retour malheureux aux œuvres réalisées sous le franquisme et a été assimilé en particulier à une sorte de succédané de *La Prima Angélica*, dont le dispositif narratif est très proche.

En ce qui concerne le conflit en tant que sujet, le réalisateur espagnol élabore un projet de long-métrage dès le début des années quatre-vingt, *Esa Luz*, dont le scénario a d'ailleurs été publié et qui devait constituer le premier

4 Outre *Franco ese hombre* (1964), de José Luis Sáenz de Heredia, qui passe rapidement sur la période de la guerre civile dans une volonté d'afficher une réconciliation nationale, les films qui abordent directement le conflit se doivent d'être des œuvres de propagande sans ambiguïté possible. Citons, dans les années soixante, *La paz empieza nunca* (1960), de León Klimovski, dont le héros voue sa vie à la lutte contre le camp républicain pendant la guerre civile puis à l'extermination du maquis, présenté dans le film comme une guérilla de brigands.

5 Sur ce film voir Marianne Bloch-Robin, « La cousine Angélique de Carlos Saura ou la mémoire salvatrice », dans Zbigniew Prychodniak, Gisèle Séginger (dir.), *Fiction et histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2012, p. 211-218.

6 Rappelons que la censure est supprimée en Espagne par le décret du 11 novembre 1977.

volet d'une trilogie sur la guerre civile, un projet qui ne s'est pas concrétisé par la suite. Ce n'est qu'en 1990, dans une Espagne de la post-transition, un pays bien installé dans la démocratie et dans une période faste de son histoire, après son entrée en 1986 dans la Communauté économique européenne, que le conflit espagnol devient à la fois le théâtre et le sujet d'un film, le dernier à ce jour⁷. La trame de *¡Ay Carmela!* se déroule au cœur de la guerre, sur le front d'Aragon en 1938.

La guerre civile constituant un motif récurrent et majeur dans l'œuvre de Carlos Saura, nous avons choisi de caractériser son évocation spatiale en suivant les trois périodes qui se dégagent de la filmographie – le régime franquiste, la transition et la post-transition. Après une caractérisation générale de chaque période, nous nous centrerons à chaque fois sur un exemple précis extrait d'un film afin d'éclairer les procédés utilisés par le réalisateur. Pour la première époque, nous avons choisi d'évoquer *Peppermint frappé* (1967), un film peu étudié et dans lequel l'espace d'un établissement balnéaire à l'abandon peut être considéré comme une évocation du théâtre du conflit ; l'exemple choisi pour la deuxième période est une séquence de *Deprisa, deprisa* (1980), lorsque les jeunes protagonistes se rendent au Cerro de Los Ángeles⁸, un lieu emblématique où les traces de la guerre civile ne revêtent aucun sens pour eux. Enfin, les deux génériques – de début et de fin – de *¡Ay Carmela!*, pendant lesquels est diffusée la chanson éponyme associée à l'Espagne républicaine et au personnage principal de l'œuvre, mettent en place, dans leur rapport à l'ensemble du film, une réécriture du conflit et une réappropriation de l'histoire de l'Espagne dans un espace symboliquement et pleinement reconquis.

Sous le franquisme : l'omniprésence du conflit dans le vide imposé

Tout au long de la période franquiste, Carlos Saura convoque de façon obsessionnelle la mémoire de la guerre civile par le biais de diverses représentations métaphoriques. C'est à travers un groupe d'amis qui se déchirent (*La Caza*, 1965), le couple qui s'entretue (*La Madriguera*, 1969) ou la famille divisée (*El Jardín de las delicias*, 1970, *La Prima Angélica*, 1973) que le conflit fratricide est évoqué faute de pouvoir être représenté directement.

7 Carlos Saura travaille depuis plusieurs années sur un projet de film, *Guernica, 33 días*, qui retracerait la gestation et l'élaboration du tableau de Picasso.

8 Le Cerro de los Ángeles (Colline des Anges) est considéré comme le centre géographique de l'Espagne. Il est situé à dix kilomètres au sud de Madrid.

Du point de vue de la spatialisation, les théâtres symboliques de ces conflits seront des lieux clos : le coteau de chasse aride entouré de collines (*La Caza*), la petite ville oppressante (*Peppermint frappé*) et surtout la maison ou l'appartement (*Ana y los lobos*, 1972, *La Prima Angélica*). Dans chaque cas, c'est non seulement le lieu référentiel qui constitue un espace clos mais également l'espace qui est construit par le cinéaste à partir de ce lieu grâce aux procédés filmiques. Cadres, angles de prise de vue et montage contribuent à faire de ces représentations de l'Espagne un espace de l'enfermement et de la répression qui conduit inexorablement les personnages au conflit et à l'explosion soudaine de la violence. Dans ces films, la violence latente de la blessure non refermée de la guerre civile couve sous l'apparente et fragile tranquillité de la vie des protagonistes, et finit toujours par éclater dans un dénouement sanglant.

La guerre est très rarement représentée ou évoquée directement (sauf, comme nous l'avons signalé, dans *El Jardín de las delicias* ou *La Prima Angélica*) mais c'est par le biais du refoulement du passé et de la tension entre une mémoire enfouie et un présent artificiellement construit qu'elle affleure. Le resurgissement d'une mémoire réprimée provoque alors une déflagration inéluctable qui met au jour la violence sous-jacente dans la société espagnole.

Peppermint frappé marque un tournant dans la filmographie de Carlos Saura. En effet, après la linéarité et l'implacable unité de temps et de lieu de *La Caza*, le réalisateur aragonais se tourne vers un style métaphorique et symbolique marqué par des altérations de la linéarité du récit qui seront de plus en plus complexes et brouillées pendant les dernières années de la dictature. Le long-métrage peut également être considéré comme le début d'une trilogie, qualifiée par Marcel Oms de « Trilogie du couple », avec *Stress es stress tres* (1968) et *La Madriguera*⁹. Ces trois films sont centrés sur des relations de couples dont la femme est incarnée chaque fois par Géraldine Chaplin.

Le réalisateur s'attache dans *Peppermint frappé* à l'histoire de Julián (José Luis López Vázquez), un médecin de province, célibataire et frustré, fasciné par la blonde étrangère Elena (Géraldine Chaplin), la femme de Paco (Alfredo Mayo), l'un de ses amis. Cette fascination est telle que, faute de pouvoir la séduire, car elle repousse ses avances, il en fabrique un double en transformant Ana, sa brune secrétaire, en un sosie d'Elena (toutes deux interprétées par Géraldine Chaplin), puis se débarrasse du modèle et de son mari devenus encombrants en les assassinant.

Du point de vue spatial, la petite ville fortifiée aux falaises escarpées – le film est tourné à Cuenca¹⁰, facilement reconnaissable bien qu'aucun topo-

9 Marcel Oms, *Carlos Saura*, Paris, Edilig, 1981, p. 37.

10 Comme le souligne Henri Talvat, le choix de la ville de Cuenca n'est pas anodin : « Que le film se passe à Cuenca n'est pas simplement [pour Saura] un retour sur le lieu de son premier

nyme ne soit évoqué – et l'appartement de Julián, un lieu théâtral où son apparente dévotion mariale dissimule une passion pour le découpage de modernes icônes dans des revues de mode importées, constituent des espaces étouffants et clos. Ces deux espaces évoquent métaphoriquement l'enfermement auquel est soumise la société espagnole et qui est à l'origine d'une frustration sexuelle dont Julián est un exemple paradigmatique. Nous nous attacherons ici plus précisément à l'évocation d'un établissement balnéaire en ruine qui constitue un élément clé du film et qui est le théâtre de deux longues séquences, de 33 minutes et 18 minutes respectivement, dont celle de l'explosion de violence finale.

Il s'agit d'un ancien établissement dont Julián a sans doute hérité, car il évoque ses jeux d'enfants avec Paco, et qui, au moment du présent diégétique, est complètement à l'abandon et détruit. L'aspect du bâtiment, éventré et rempli de décombres, renvoie plutôt à une destruction brutale par des bombardements qu'à un abandon progressif. En effet, de sous les décombres, émergent encore certains meubles, des objets quotidiens et même des instruments de musique. Dans la chambre de la tante du protagoniste, une poupée en porcelaine dépourvue de vêtements, qui gît sous un amas de débris, évoque la dépouille d'un enfant, au visage et au corps marqués par les blessures. Le plan rapproché qui cadre la poupée derrière les barreaux du lit n'est pas sans évoquer un souvenir de bombardement de Carlos Saura alors qu'il était à l'école à Barcelone en 1938, une scène effrayante qui l'a profondément marqué :

Une explosion terrifiante qui nous jeta, qui me jeta sur le sol. Durant quelques instants il n'y eut que de la poussière autour de moi. On ne pouvait rien voir : un brouillard de Londres et Jack l'éventreur. Rien. Des sanglots. Quelqu'un qui crie. Lorsque la poussière se dissipa, très lentement, comme une caméra au ralenti je vis la jolie fille blonde allongée sur le sol, les cheveux tachés de sang et le visage tranché par des éclats de vitre. Un tas de chair et de sang¹¹.

Dans cet espace, comme dans la plupart des films sauriens de la période franquiste, le passé ressurgit et déstabilise l'équilibre superficiel et précaire du

court-métrage documentaire mais aussi une référence à l'un des films mythiques des années 50, *Grand-Rue* de Juan Antonio Bardem (1956). La visite au "pont des suicidés" qui joue un grand rôle dans la dramatisation de ce dernier film n'est-elle pas là pour en témoigner ? La grand-rue et les "señoritos" machos dont la seule occupation était de faire de mauvaises blagues ont disparu, mais le vide et l'ennui demeurent. », *Le mystère Saura*, Castelnau-le-Lez, Éditions Climats, 1992, p. 21.

11 Marcel Oms, *Carlos Saura, op. cit.*, p. 103. Outre cette séquence, cette image est sans doute également à l'origine des représentations des cadavres d'enfants dans la séquence du bombardement de l'école de *La Prima Angélica* et dans les images d'archives de *Dulces Horas*.

présent. Il est significatif, qu'au sein de l'établissement désaffecté, Julián ait aménagé une garçonnière dont le mobilier correspond à un *design* dernier cri à l'époque – table *Tulip* créée par Eero Saarinen et lampadaire *Arco* d'Achille Castiglioni. Cet espace, au sein des ruines, peut être interprété comme une métaphore de l'Espagne franquiste construite sur des décombres mais pas véritablement rebâtie et qui chancelle sur des fondations instables. C'est donc la tension entre ce passé enfoui et le présent, dont la modernité factice n'est qu'une copie édulcorée des modes étrangères, qui aboutit à une explosion de violence. Le personnage libre et inaccessible d'Elena sera remplacé par son succédané, à l'image de la société espagnole qui imite superficiellement les modes étrangères en maquillant littéralement son vrai visage, mais reste sclérosée dans le carcan pompeux du franquisme dont l'appartement théâtral de Julián est une évocation. Dans la première des deux séquences, le champ-contrechamp entre Julián et Elena est significatif. Julián, dans la maison, est filmé en plan rapproché derrière les entrelacs de la vigne vierge hivernale et enfermé par le double encadrement de la fenêtre, alors que le plan d'ensemble subjectif en plongée suivant son regard cadre Elena en train de virevolter sur la piste de danse désaffectée au rythme d'un rock effréné. Ce regard de désir évoque une Espagne paralysée et prisonnière qui observe et envie, de loin, une liberté qu'elle rejette absolument par ailleurs.

C'est donc la mémoire dissimulée et enfouie qui ressurgit comme un traumatisme majeur et ne peut aboutir qu'à la mort et à la destruction. Ce paradigme récurrent est à l'œuvre dans la plupart des films réalisés par Carlos Saura sous le régime franquiste. Néanmoins, les deux derniers longs-métrages de cette période, *La Prima Angélica* (1973) et *Cria cuervos* (1975), bien que très noirs, s'achèvent tous les deux de façon ambiguë. Le premier opus constitue une véritable psychanalyse pour le protagoniste, hanté par son enfance pendant la guerre civile et par les mauvais traitements de sa famille maternelle nationaliste. À la fin du film et au terme d'une plongée dans son passé jusqu'alors refoulé, il repart de la petite ville où il avait passé la guerre civile dans son enfance en ayant été capable d'affronter son passé et ses souvenirs douloureux. Le second, un huis-clos dans une imposante demeure bourgeoise madrilène, s'achève sur un plan panoramique général de la ville alors que les trois petites protagonistes sortent enfin de ce logis mortifère pour se rendre à l'école au rythme de la chanson *Porque te vas*¹². Quoiqu'ambivalent, ce dénouement peut être considéré comme envisageant une libération possible, à la veille de la mort de Franco.

12 Voir Marianne Bloch-Robin, « Invisible et indicible dans *Cria cuervos* de Carlos Saura » [en ligne], *L'Âge d'or*, n° 5, 2012, [consulté le 3 juin 2016]. URL : http://lisaa.u-pem.fr/index.php?eID=tx_nawsecured1&u=0&file=fileadmin/fichiers/LISAA/l_age_d_or/Age-d_or-5/Bloch-Robin.pdf&t=1487079718&chash=7e4b219a7a7342f9a6bae33cb05f9dcfabad9b54

Pendant cette longue période franquiste, si la censure impose le vide de l'explicite, la guerre civile est au contraire omniprésente de façon implicite au sein de la filmographie du réalisateur aragonais dans une spatialisation de la mémoire qui vient hanter la fausse modernité et l'ouverture factice du pays. Alors qu'il était possible de présager un traitement plus direct du conflit, la période de la transition est ambivalente.

L'ambivalence de la transition : entre vide et trop-plein

Il semble qu'après la mort de Franco le réalisateur se soit tout d'abord senti dégagé du devoir moral de traiter la guerre civile ou la dictature dans son œuvre¹³. Il se sent alors libre de se tourner vers d'autres cultures ou d'autres aires géographiques et affirme son contrôle sur ses films en mettant fin momentanément à ses collaborations pour l'écriture de scénarios à partir de *Cría cuervos* (1975). Durant cette période, où il commence également à réaliser des films musicaux avec *Bodas de sangre* (1981), la guerre civile est surtout évoquée dans trois œuvres : *Mamá cumple cien años* (1979), *Deprisa, deprisa* (1980) et *Dulces Horas* (1981).

Dans le premier film, l'ombre du dictateur plane encore sur la structure familiale autrefois hiérarchisée et dans laquelle règne un chaos qui subvertit l'ancien ordre franquiste. Néanmoins, le vertigineux zoom arrière qui clôt le récit met brutalement la demeure et la structure familiale à distance. Comme nous l'avons évoqué, cet espace de la maison avait constitué pendant des années une métaphore du pays dans lequel un passé refoulé ne cessait de remonter à la surface – à l'image des meubles imposants de *La Madriguera* qui envahissent peu à peu les pièces immaculées de la moderne maison d'architecte. Ce brusque mouvement de caméra, qui met à distance la maison et la structure de la famille, traduit spatialement la sortie de l'enfermement du régime franquiste.

Deux ans plus tard, dans *Deprisa, deprisa*, les jeunes protagonistes, tout juste sortis de l'adolescence, n'évoluent pas au sein d'une structure familiale. Livrés à eux-mêmes, ils vivent l'instant présent au rythme des *rumbas flamencas* qu'ils écoutent. Le film reflète en partie la disparition des grandes utopies propres à la période postmoderne, spatialisée à l'écran par la figure de l'errance. Ce sentiment rejoint en Espagne le *desencanto* qui se répand à l'époque dans certains secteurs de la société, déçus par la période de la Transition qui n'aboutit pas à la République que beaucoup appelaient de

13 Agustín Sánchez Vidal évoque « la libération, après la mort de Franco, de l'obligation de traiter de thèmes plus directement politiques », *El cine de Carlos Saura*, Saragosse, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1988, p. 106.

leurs vœux¹⁴. L'escalade progressive des délits commis par les protagonistes les mènera presque tous à la mort, mais le film constitue également une ode à la liberté, à l'amour – entre Pablo et Ángela – et à l'amitié indéfectible qui lie les membres du groupe.

Une séquence de 5 minutes retrace l'une de leurs promenades sans but véritable, qui les emmène à Getafe, au Cerro de los Ángeles, un lieu de mémoire créé par le pouvoir franquiste puisque, comme à Belchite, le régime a décidé après la guerre civile de laisser en l'état les ruines du monument élevé en 1919 pour célébrer le Sacré-Cœur de Jésus et en partie détruit pendant le conflit par les républicains. Ce groupe monumental est en particulier célèbre pour avoir été le théâtre d'une mise en scène : l'exécution symbolique par un groupe de miliciens républicains de l'imposante statue du Christ (d'une hauteur de neuf mètres) qui dominait la construction, dynamitée par la suite. Une réplique plus imposante de l'édifice détruit fut élevée à partir de 1944 et inaugurée par Franco en 1965.

Les jeunes protagonistes semblent ignorer totalement la signification du lieu et il est même suggéré qu'ils ignorent l'événement historique de la guerre civile car ils plaisantent et se moquent de deux bigotes qui leur expliquent que les Rouges ont fusillé le monument sacré. Ce lieu de mémoire, dans le sens que Pierre Nora donne à ce terme¹⁵, est totalement étranger aux jeunes gens qui errent dans cet espace désolé et désert, encadré visuellement par les deux monuments.

Les ruines sont donc vides de sens et cette séquence semble suggérer que l'oubli des jeunes générations est une réponse à la permanence d'une mémoire imposée par le franquisme. En effet, l'énonciateur filmique adopte leur point de vue et souligne par des plans en contreplongée des membres du groupe, leur jeunesse, leur gaîté et leur liberté, magnifiées par l'angle de caméra et les couleurs vives de leurs vêtements qui se détachent sur le ciel pur d'un azur profond. À l'inverse, les deux femmes, associées à une gamme chromatique de gris qui évoque les pierres des deux monuments imposants, présents à l'écran dès le premier plan général, sont visuellement associées dans un même plan panoramique à la voiture de police qui apparaît et se gare face à l'ancien monument devant lequel se trouvent les jeunes gens. La brutalité des policiers, qui fouillent violemment les protagonistes, n'est pas

14 Jaime Chávarri a d'ailleurs réalisé en 1976 un long-métrage intitulé *El desencanto* qui montre le délitement de la famille d'un des poètes officiels du régime franquiste, Leopoldo Panero.

15 « [...] lieux rescapés d'une mémoire que nous n'habitons plus, mi-officiels et institutionnels, mi-affectifs et sentimentaux ; lieux d'unanimité sans unanimité qui n'expriment plus ni conviction militante ni participation passionnée, mais où palpète encore quelque chose d'une vie symbolique », Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, t. 1, [1997], Paris, Gallimard, 2004, p. 29.

sans rappeler que de nombreux membres de la police au début des années quatre-vingt faisaient déjà partie de ce corps sous le régime franquiste.

Par la suite, Saura abordera à nouveau la guerre civile, dans *Dulces horas* (1981), un film dans lequel il a utilisé des images d'archives du conflit. L'histoire de cet homme qui cherche à retrouver son enfance heureuse à travers la reconstruction théâtrale de son passé peut être interprétée comme une prise de distance par rapport à la nostalgie du passé affichée par le protagoniste du film.

La période de la transition est donc ambivalente dans l'œuvre de Saura, entre mise à distance et retour obsessionnel du conflit, mais aucun film de cette époque ne place directement les événements historiques qui ont tant marqué le réalisateur au centre de sa narration.

L'Espagne de la démocratie : la récupération de l'espace

Ce n'est finalement qu'en 1990 que Saura réalise un film qui se déroule au cœur de la guerre civile, sur le front d'Aragon en 1938¹⁶. Il s'agit d'une adaptation de la pièce de théâtre de José Sanchis Sinisterra, dont Saura ne reprend pas la structure temporelle complexe, un va-et-vient entre présent et passé, car il adopte une structure narrative classique, purement linéaire. Ce film ayant été amplement étudié, en particulier par Nancy Berthier qui lui a consacré un ouvrage entier, nous nous centrerons ici sur le rôle spécifique de la chanson *¡Ay Carmela!* dans la création d'un espace de réappropriation, de reconquête républicaine du pays.

Les paroles originales de cette chanson, certainement composée en 1808 au début de la guerre d'indépendance contre la France, s'opposaient à l'invasion napoléonienne. Il s'agissait donc déjà d'un air partisan qui exaltait la résistance et la lutte contre l'ennemi. Au fil du temps, ses paroles se sont adaptées aux évolutions historiques et sa mélodie a connu également plusieurs variantes. Durant la guerre civile espagnole, *¡Ay Carmela!* est devenu l'un des hymnes les plus célèbres du camp républicain. À la version la plus connue, *El paso del Ebro*, dont les paroles se réfèrent à l'héroïsme des soldats républicains pendant la bataille de l'Èbre, Carlos Saura a préféré *Viva la quince brigada*, appelée également *De la brigade Lincoln*, qui souligne le rôle des brigades internationales. Selon le réalisateur, la musique de cette dernière lui paraissait « moins ampoulée¹⁷ » que celle de la première. Elle

16 Juste à la fin du générique de début, une indication précise que l'action ne s'est pas déroulée sur le front d'Aragon en 1938, renvoyant le film à sa condition fictionnelle.

17 Interview de Carlos Saura, *Le Figaro*, 26/09/1991, citée par Nancy Berthier, *De la guerre à l'écran, ¡Ay Carmela! de Carlos Saura*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, p. 62.

intervient partiellement dans le film, aux génériques de début et de fin, dans une version enregistrée et arrangée par le compositeur de la musique originale du film, Alejandro Massó. Interprétée par un chœur d'hommes, dont une partie chante la mélodie à l'unisson et dont un deuxième groupe chante un contre-chant vocalisé sur la voyelle « a », elle est accompagnée au banjo¹⁸.

La chanson s'organise autour de quatre phrases musicales récurrentes et de deux noyaux signifiants minimaux¹⁹ (« Rumba la rumba la rumba la ») et (« ¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela! ») qui constituent la quintessence de son ambivalence fondamentale : belliqueuse et nostalgique à la fois. En effet, le rythme de la première phrase évoque un roulement de tambour et dynamise la chanson dont elle semble retranscrire rythmiquement la volonté de vaincre. En revanche, le second noyau signifiant (« ¡Ay Carmela! ») renvoie, par le biais de l'onomatopée, à la douleur et à la nostalgie. Une nostalgie multiple et à l'objet polysémique : la femme, le foyer, l'Espagne républicaine. Les fonctions de la chanson sont multiples dans le film et, en particulier, son étroite association au personnage de Carmela, interprété par Carmen Maura, contribue à faire de la jeune femme une véritable incarnation symbolique de l'Espagne républicaine²⁰. Le rythme rapide, la mélodie de la première phrase en *fa* majeur et la modulation en *ré* bémol majeur, ainsi que les timbres virils, l'interprétation martiale des chanteurs et l'accompagnement au banjo, confèrent globalement une tonalité joyeuse et entraînante à la chanson. Le contre-chant sur la voyelle « a », suivant une ligne mélodique descendante, peut être interprété comme la stylisation d'une lamentation qui introduit également une connotation douloureuse au sein de cette chanson martiale, en renforçant ainsi l'ambivalence.

Les couplets cités dans les génériques de début et de fin ne sont pas les mêmes : au générique d'ouverture, la chanson s'achève au troisième couplet et, à la fin, elle ne commence qu'au deuxième couplet. Outre cette version

18 Bernard Gille souligne l'importance de cet instrument : « L'accompagnement, en premier plan sonore, est confié au banjo, instrument qui éveille les images des Brigades internationales auxquelles la production discographique l'a associé, sans le limiter à l'aire culturelle anglo-saxonne. », « ¡Ay Carmela! : musiques entre guerre et paix », dans Catherine Berthet-Cahuzac, (dir.), *¡Ay Carmela! de Carlos Saura. Médiations textuelles et représentations de l'histoire*, Montpellier, Éditions du CERS, 2001, p. 113.

19 Selon Michel Chion, il s'agit d'« un certain assemblage de phonèmes et de notes, très court, parfois dépourvu de sens en lui-même à laquelle [la chanson] aboutit » (Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétiques*, Cahiers du cinéma, 2003, p. 380.)

20 « En somme, entre le prologue et l'épilogue, un fonctionnement allégorique se met en place par le biais du prénom Carmela, qui renvoie tantôt à la femme, tantôt à la République espagnole, tantôt aux deux à la fois. Ainsi, sous une apparente simplicité, ce film retrouve la complexité d'un fonctionnement allégorique, d'une facture différente de celui des années soixante-dix, qui renvoie à une interrogation fondamentale du cinéma de Saura : l'Espagne, ici mise en scène dans un corps de femme. », Nancy Berthier, *De la guerre à l'écran, ¡Ay Carmela! de Carlos Saura, op. cit.*, p. 64.

extradiégétique, *¡Ay Carmela!* est entonné à deux reprises par les personnages du film : les brigadistes et Carmela.

Cependant, l'utilisation lors des génériques de début et de fin de la même version de la chanson réunit sémantiquement les ruines de Belchite²¹ (générique d'ouverture) et la mort de Carmela (fin du film). Cette double diffusion semble suggérer que, malgré le courage qu'évoquent les paroles de la chanson (« ¡Viva la quince brigada! [...] ¡Que se ha cubierto de gloria! » / « Vive la quinzième brigade [...] qui s'est couverte de gloire ! »), le manque de moyens militaires des républicains (« No tenemos municiones ni tanques ni cañones » / « Nous n'avons ni munitions, ni tanks, ni canons ») ne pouvait que les conduire à la défaite, dont la mort de Carmela, qui clôt le film, est une représentation symbolique.

Les lamentations (« ¡Ay Carmela! »), renvoyant à l'Espagne représentée métaphoriquement par une femme (exécutée à la fin du film), qui rythment la chanson, l'emporteraient alors sur l'autre noyau signifiant minimal, martial et plein d'ardeur : « Rumba la rumba la ». La chanson, dont nous avons souligné précédemment l'ambivalence, prendrait donc, dans sa relation à l'ensemble du tissu filmique, le sens d'une lamentation récurrente et constaterait, dès le début de l'œuvre, le terme inéluctable du conflit. La mort de Carmela ne constituerait alors qu'un écho du champ de ruines de Belchite, longuement montré au générique d'ouverture.

Néanmoins, un élément musical vient infirmer en partie ce caractère circulaire : les différents couplets utilisés pendant les deux génériques. En effet, lors du premier générique ne sont diffusés que les trois premiers des cinq couplets que compte la chanson, alors qu'à la fin, seuls sont cités les quatre derniers. Or, tandis que les deux premiers couplets vantent l'héroïsme de la quinzième brigade, le troisième et dernier couplet, cité pendant le générique de début, insiste sur le manque d'armement : « No tenemos municiones / ni tanques ni cañones / ¡Ay Carmela! / No tenemos municiones / ni tanques ni cañones / ¡Ay Carmela! » Il renvoie donc aux images de la ville détruite par les bombes et les associe à une défaite probable des républicains. En revanche, les deux derniers couplets, seulement cités au générique de fin, sont nettement plus optimistes : « Pero nada pueden bombas / Rumba la rumba la rumba la / Cuando sobra corazón » (« Mais les bombes ne peuvent rien / Rumba la rumba la rumba la / lorsqu'il y a du cœur à revendre »), puis : « Sólo es nuestro deseo / Rumba la rumba la rumba la / acabar con el fascismo » (« Notre

21 Le petit village de Belchite a été partiellement détruit en septembre 1937 dans un des combats opposant nationalistes et républicains. À la fin de la guerre civile, Franco a décidé de le laisser en ruine – et même de favoriser sa dégradation comme le démontre bien le film de Marc Weymuller, *La Promesse de Franco* (2013) –, comme preuve des exactions républicaines. Le générique de début montre donc un champ de décombres dans lequel les troupes républicaines, fort mal en point, semblent avoir déjà perdu la guerre.

seul désir / Rumba la rumba la rumba la / est d'en finir avec le fascisme »). Ce dernier « acabar con el fascismo », clôt le film en se prolongeant tout au long d'un sobre générique en lettres blanches sur fond noir et qui contribue, par son ancrage dans le réel, à dissiper le caractère fictionnel de l'œuvre. Il renvoie le spectateur de 1990 à l'époque dans laquelle il vit et où, finalement, le fascisme semble bien avoir été vaincu en Espagne. La circularité apparente de l'œuvre est donc mise à mal, au profit d'une victoire du camp républicain, tardive mais bien réelle, dans l'Espagne démocratique de la fin du XX^e siècle.

Cette victoire, Carlos Saura la revendique en 1990 dans le seul film qu'il ait réalisé sur la guerre civile, alors que celle-ci avait littéralement hanté sa filmographie antérieure à la mort du dictateur sans pouvoir en constituer directement le sujet. La période de la transition n'a pas connu la concrétisation de la trilogie sur le conflit dont le réalisateur aragonais avait le projet. Sans doute fallait-il qu'un certain temps soit passé après la disparition de Franco pour que Saura puisse aborder frontalement cette période historique qui le renvoyait à la blessure traumatique de son enfance. Du vide imposé, mais détourné, au plein reconquis, des ruines d'un établissement balnéaire aux ruines de Belchite, en passant par celles du Sacré-Cœur de Jésus, la petite tombe fleurie de Carmela, en s'opposant à l'anonymat des fosses communes, semble pleinement signifier, cinquante ans après la fin du conflit, dans une Espagne alors florissante et installée dans la démocratie, que les républicains ont enfin gagné la guerre.