



HAL
open science

LA CHANSON ROCÍO DANS LA COUSINE ANGÉLIQUE DE CARLOS SAURA : DE L'ACCÈS AU SOUVENIR AU LIEU DE MÉMOIRE

Marianne Bloch-Robin

► **To cite this version:**

Marianne Bloch-Robin. LA CHANSON ROCÍO DANS LA COUSINE ANGÉLIQUE DE CARLOS SAURA : DE L'ACCÈS AU SOUVENIR AU LIEU DE MÉMOIRE. Françoise Dubosquet. Les failles de la mémoire, Théâtre, cinéma, poésie et roman: les mots contre l'oubli, Presses universitaires de Rennes, pp.99-109, 2016, 978-2-7535-4854-1. hal-04083253

HAL Id: hal-04083253

<https://hal.science/hal-04083253>

Submitted on 27 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**LA CHANSON *ROCÍO*
DANS *LA COUSINE ANGÉLIQUE*
DE CARLOS SAURA:
DE L'ACCÈS AU SOUVENIR
AU LIEU DE MÉMOIRE**

Marianne BLOCH-ROBIN

*La cousine Angélique*¹, réalisé par Carlos Saura en 1973, deux ans avant la mort du Général Franco, constitue, à bien des égards, un film événement². En effet, depuis la fin de la guerre civile en 1939, il s'agissait du premier film qui présentait, sur cette période, le point de vue des vaincus, celui des républicains, dont la mémoire avait été systématiquement niée par le régime franquiste, relayé par ses impitoyables comités de censure cinématographique. Cependant, malgré sa charge potentiellement subversive, le scénario avait été accepté par la censure préalable moyennant quelques coupures, lesquelles, d'ailleurs, pour la plupart n'ont pas été respectées. La stature internationale du réalisateur aragonais à cette

1. *La prima Angélica*.

2. Notion définie par Nancy Berthier : « [...] ces films qui sont entrés dans l'histoire du cinéma parce qu'ils ont été étroitement liés à un contexte sociopolitique déterminé. Ce sont des films qui constituent en eux-mêmes des événements historiques, et dont le sens est plus lié à l'Histoire qu'à l'histoire du cinéma. Comme tels ils s'inscrivent dans les mémoires collectives, constituant des points de référence, de fixation, de cristallisation mémorielles. » / « [...] aquellos filmes que han entrado en la historia del cine por vincularse de manera estrecha con un contexto sociopolítico determinado. Son películas que constituyen en sí unos acontecimientos históricos, y cuyo sentido se vincula más a la Historia que a la historia del cine. Como tales, se inscriben en las memorias colectivas constituyendo unos puntos de referencia, de fijación, de cristalización memorísticas. », voir BERTHIER N., « Raza, una película acontecimiento », dans *España en armas. El cine de la guerra civil española*, SÁNCHEZ BIOSCA V. (dir.), Valence, MUVIM, 2007, p. 53-62.

époque, ainsi que l'extrême complexité de la narration ont pesé dans la balance pour que ce film, très critique envers le camp nationaliste mais sélectionné au festival de Cannes, soit finalement accepté et puisse sortir en salle en Espagne. En effet, le comité a jugé *in extremis* que son interdiction porterait un plus ample préjudice à l'image du pouvoir en place, tant sur le plan national qu'international, que sa sortie en salle. La diffusion du film ne devait être, de toute façon, que confidentielle étant donné la complexité de cette œuvre symbolique et abstraite, bien éloignée des films commerciaux qui faisaient salles comblées à l'époque en Espagne.

Contrairement aux prévisions du comité de censure, le film a eu une très importante répercussion auprès du public en Espagne où il a été vu par près d'un million et demi de spectateurs. La critique cinématographique s'est montrée en général assez élogieuse mais, à sa sortie, le film a provoqué de nombreuses polémiques. En particulier, les journaux officiels du Mouvement National, le parti unique franquiste, ont mené une campagne acharnée contre le réalisateur et son œuvre. Ces attaques ont d'ailleurs contribué à son succès en salle, car elles ont constitué indirectement une véritable campagne publicitaire, chaque Espagnol souhaitant voir le film qui provoquait un tel scandale. Enfin, certains partisans du régime, en particulier des membres de la Phalange espagnole dont les symboles étaient tournés en dérision dans l'œuvre, ont commis divers actes de violence : une bombe a explosé dans un cinéma, un incendie a été provoqué dans un autre, de nombreuses projections ont été interrompues... Les répercussions sociales et politiques ont été telles qu'un ouvrage intitulé *Aventures et mésaventures de la cousine Angélique* de Diego Galván³ a même été consacré aux multiples événements déclenchés par sa sortie.

Le récit filmique, retraçant l'histoire de Luis Hernández, un homme d'une quarantaine d'années qui revient dans les années soixante-dix à Ségovie, la petite ville de Castille où il a été contraint de passer les trois années de guerre civile dans sa famille maternelle franquiste, peut paraître, à première vue, extrêmement complexe et difficile d'accès. En effet, Carlos Saura filme un va-et-vient constant entre présent et passé, par le biais des souvenirs et des émotions longtemps refoulées qui assaillent le protagoniste. Les résurgences de l'enfance, pendant laquelle Luis a été maltraité par sa famille maternelle en raison de l'appartenance de son père au camp républicain, sont traitées dans l'œuvre avec une très grande liberté par rapport aux règles de la narration classique. Cette pratique, qui s'était déjà développée peu à peu dans les films du réalisateur espagnol aux cours des années précédentes, s'affirme plus radicalement encore dans cette œuvre. Des métalepses

3. GALÁN D., *Venturas y desventuras de la prima Angélica*, Valence, Fernando Torres Editor, 1974.

constantes mêlent tout d'abord les différents niveaux narratifs, qui vont même parfois jusqu'à coexister au sein d'un même plan. Par ailleurs, le repérage entre les deux temporalités diégétiques, l'époque de la guerre civile et les années soixante-dix, est rendu difficile car, d'une part, les personnages de Luis adulte et de Luis enfant sont joués par le même acteur, José-Luis López Vázquez, et d'autre part, la plupart des autres personnages sont doubles. Les acteurs interprètent en effet, à la fois, un personnage des années trente et un personnage des années soixante-dix ce qui complique la compréhension de la trame narrative et pourrait, à première vue, en obscurcir la portée.

Dans ce brouillage permanent, la musique⁴ joue un rôle fondamental pour le repérage des différents niveaux narratifs, en contribuant à la caractérisation d'une époque. Sur les seize minutes de film où la musique intervient, les pièces purement instrumentales ne représentent qu'une durée de quatre minutes. Les œuvres vocales prédominent et, en particulier, une chanson, *Rocío*, citée à trois reprises dans le film, signale par sa présence que la narration filmique illustre un souvenir ou une réminiscence du protagoniste. Cette mélodie, dont paroles et musique ont été composées par les très célèbres auteurs Rafael de León et Manuel López Quiroga, a été chantée par plusieurs artistes et enregistrée par la fameuse Imperio Argentina⁵ en 1935. C'est cet enregistrement qui est cité dans *La cousine Angélique*.

Extrêmement connue pendant la guerre civile, cette chanson continue cependant à être interprétée sous le régime franquiste :

4. La musique instrumentale est composée de passages d'un prélude intitulé *Dolor*, extrait des *Preludios Vascos* Composé par le père José Antonio de San Sebastián, plus connu sous le nom de Padre Donostia et du morceau *Música de los Romanos y Rosarios de la Aurora de Huesca*. En ce qui concerne la musique vocale, outre la *copla Rocío*, une chanson pop de Fishman et Baldán Bembo, intitulée *Change it all* est interprétée par le groupe The friends Band et un cantique, *El señor es mi pastor*, chanté par un chœur d'enfant intervient à deux reprises. Enfin l'hymne de la phalange espagnole *Cara al sol* est joué au piano par la tante Pilar, sans parole dans le film ; il renvoie néanmoins à un texte largement connu par les Espagnols de l'époque.

5. Imperio Argentina (1910-2003) est une chanteuse et une danseuse d'origine argentine dont la carrière s'est principalement déroulée en Espagne. Elle commence très jeune à participer à des spectacles musicaux et après sa rencontre avec le réalisateur espagnol Florián Rey (qu'elle n'épousera qu'en 1932), elle se lance dans une importante carrière cinématographique où elle connaîtra un très grand succès. Vedette du cinéma muet, à l'avènement des films parlants, elle participe à de nombreux films musicaux dont certains avec Carlos Gardel. En 1937, elle tourne en Allemagne dans les studios de la UFA le film *Carmen, la de Triana*, et rencontre Hitler. Le cinéaste Fernando Trueba s'inspirera librement de cet épisode dans son film *La niña de tus ojos* (1998). Après la guerre civile, elle tourne encore quelques films puis se retire à Málaga jusqu'à sa mort en 2003.

des chansons comme *Rocío* ou *Ojos verdes*, de véritables hymnes parmi les milices républicaines, continuent à être chantés, mais sous le contrôle des censeurs et de la morale nationale catholique⁶.

Il s'agit d'une *copla* ou *canción española*, ces chansons souvent narratives, héritières du *romancero* et dont les grands thèmes – l'amour, la mort, la privation de liberté, la femme trahie et abandonnée – sont aussi le reflet de la société espagnole. Elles représentent, en outre, l'une des seules distractions dans la sombre Espagne de l'après-guerre et constituent de véritables incarnations de la culture populaire de l'époque⁷. Dans l'enregistrement d'Imperio Argentina, la chanson est arrangée sur un rythme de tango et simplement accompagnée à la guitare. La voix au timbre pur de la chanteuse est exploitée sur un registre de *medium* et son interprétation gracieuse, qui souligne une prononciation « à l'andalouse » par la suppression de certaines voyelles, confère à la mélodie une simplicité et un charme intemporels qui ont sans doute contribué à son succès durable.

ROCÍO

*De Sevilla un patio salpicao de flores
Y una fuente en medio con un surtidor*

Rosas y claveles de tos los colores

Que no lo soñara mejor ni un pintor

*Tras de su cancela de hierro forjado
Hay una mocita de tez bronceá
Y juntito a ella, moreno y plantado
Un mozo encendido que hablándole está*

La luna rosa de plata bañó el patio con su luz

Muy cerquita de su novia dijo el mocito andaluz

ROCÍO

Un patio de Séville couvert de fleurs
Et une fontaine au centre avec un jet
[d'eau

Des roses et des œillets de toutes les
[couleurs

Qu'un peintre même ne rêverait pas
[mieux

Derrière sa grille en fer forgé,
Il y a une jeune fille à la peau mate
Et tout près d'elle, brun et bien fait,
Un jeune homme enflammé en train
[de lui parler

La lune, rose d'argent, illumina la
[cour

Tout près de sa fiancée le jeune
[Andalou dit: Rocío,

6. « *canciones como Rocío u Ojos verdes, verdaderos himnos entre las milicias republicanas, siguen siendo cantadas, eso sí, con el control de censores y morales nacional católicas* », FRANCISCO REINA M., *Un siglo de copla*, Barcelone, Ediciones B, 2009, p. 53.

7. Comme le montre bien Manuel Vázquez Montalbán dans son ouvrage *Crónica sentimental de España*, VÁZQUEZ MONTALBÁN M., *Crónica sentimental de España*, Barcelone, Editorial Lumen, 1971. Le film de Basilio Martín Patino, *Canciones para después de una guerra*, réalisé en 1972, mais sorti en salle en 1976 car il avait été interdit jusqu'alors par la censure franquiste, en est également une bonne illustration.

¡ay mi Rocío! manojito de claveles
Capullito florecio, de pensar en tus quereres
Voy a perder el sentio
Porque te quiero mi vida, como nadie te ha querido

Rocío, ¡ay mi Rocío!
Ahora es otro el patio salpicao de rosas,

Patio de la monjas de la caridad
Donde hasta la fuente llora silenciosa
La canción amarga de su soledad
Regando las flores hay una monjita

Que, como ellas, tiene carita de flor
Y que se parece a aquella mocita
Que tras la cancela le hablaban de amor

La luna rosa de plata, el patio bañado de luz

Mas ya no suena la copla de aquel mocito andaluz

Rocío, ¡ay mi Rocío! manojito de claveles,
Capullito florecio, de pensar en tus quereres
Voy a perder el sentio
Porque te quiero mi vida, como nadie te ha querido

Rocío, ¡ay mi Rocío!

Rocío, Ah! Ma Rocío! Petit bouquet
 [d'œillets
 Petit bouton en fleur, à force de
 [penser à ton amour
 Je vais en perdre la raison
 Car je t'aime, ma vie, comme
 [personne ne t'a aimée
 Rocío, Ah! Ma Rocío!
 À présent, c'est un autre patio couvert
 [de roses
 Le patio des sœurs de la charité
 Où même la fontaine pleure en silence
 La chanson amère de sa solitude
 En train d'arroser les fleurs, une jeune
 [nonne
 Qui, comme elles, a un visage de fleur
 Et qui ressemble à cette jeune fille
 À laquelle derrière la grille on parlait
 [d'amour
 La lune, rose d'argent, le patio baigné
 [de lumière
 Mais l'on n'entend plus la copla du
 [jeune Andalou
 Rocío, ah! Ma Rocío! Petit bouquet
 [d'œillets
 Petit bouton en fleur, à force de
 [penser à tes amours
 Je vais en perdre la raison
 Car je t'aime, ma vie, comme
 [personne ne t'a aimée
 Rocío, Ah! Ma Rocío!

Cette *copla*, qui est citée à trois reprises dans le film et toujours en modalité extradiégétique, permet tout d'abord au protagoniste d'accéder à ses souvenirs d'enfances enfouis et refulés pendant plus de trois décennies, et de combler la faille de sa mémoire personnelle, emblématique de celle de toute une génération d'Espagnols. Par ailleurs, la chanson, en raison de la structure de ses paroles, bâtie autour d'une importante ellipse temporelle séparant les descriptions de deux espaces presque identiques, peut également être considérée en elle-même comme une représentation métaphorique de cette faille de la mémoire. Enfin, sa toute dernière citation qui se prolonge sur le générique de fin, espace où se dévoile l'illusion fictionnelle et la présence d'un énonciateur filmique, permet de faire de ce film un véritable « lieu de mémoire » qui semble révéler chez le réalisateur

une volonté de créer un lieu de mémoire afin « d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, [...] pour enfermer le maximum de sens dans un minimum de signes⁸ », et pouvoir ainsi enfin combler la faille de la mémoire des vaincus de la guerre civile.

La chanson met au jour la mémoire enfouie

La mise au jour des souvenirs enfouis du protagoniste constitue l'une des principales fonctions de la chanson *Rocío* au sein du tissu filmique. La chanson agit alors comme un véritable révélateur émotionnel et sensoriel en faisant ressurgir cette mémoire refoulée tout en constituant, du point de vue de la narration, un élément de transition signalant au spectateur le passage de niveau narratif.

La première occurrence de la *copla* est significative à cet égard (TC: 35 mn 10 s⁹). En 1973, Luis est en train de prendre une collation avec sa famille qu'il n'a pas revue depuis de nombreuses années. Quelques instants auparavant, il avait expliqué à la fille de sa cousine, la petite Angélique, le phénomène de la réminiscence proustienne à partir de l'exemple bien connu de « la madeleine de Proust ». Le protagoniste, cadré en plan rapproché taille, est en train de savourer sa tasse de chocolat chaud alors que résonne le significatif tic tac de l'horloge. Un *zoom* avant très lent, qui aboutit à un plan rapproché épaule, focalise l'attention du spectateur sur l'expression pensive de son visage. Le mouvement de caméra est accompagné des premières mesures de l'introduction de la *copla* à la guitare. Après avoir échangé dans le plan précédent des regards complices avec les membres de sa famille, il examine à présent, songeur, le contenu de la tasse de chocolat, puis relève les yeux et semble distinguer quelque chose. Ce qu'il aperçoit soudain, le plan subjectif suivant, qui traduit son regard, le dévoile au spectateur : il s'agit de sa mère, en 1936, mettant son chapeau devant le miroir qui le reflète lui-même à l'arrière-plan, toujours avec la même apparence, mais assis, cette fois-ci, non pas à côté de sa tante mais de sa grand-mère. Il y a donc eu, au sein de la même séquence, passage à un niveau narratif second, illustrant une réminiscence de l'enfance de Luis lorsque ses parents l'ont laissé chez sa grand-mère au début de l'été 1936.

Dans ce processus de surgissement du souvenir au sein du présent diégétique, la musique, introduite avant l'image du passé, permet d'accompagner le regard de

8. NORA P. (dir.), *Les Lieux de mémoire*, tome I, Gallimard, 1997, p. 38.

9. Les *Time Codes* cités correspondent à l'édition vidéo espagnole de *La prima Angélica* réalisée par Manga Films en 2004.

Luis et de le charger d'une signification mémorielle puisqu'il s'agit d'une chanson très célèbre renvoyant à l'époque des années 1930 et certainement liée pour Luis à cette époque de son enfance. Par ailleurs, l'association du regard vers la tasse de chocolat, que Luis avale songeur, et de la musique, peut laisser supposer au spectateur que le protagoniste est en proie à un phénomène de synesthésie, et que le goût du chocolat a fait surgir la chanson dans sa mémoire. La *copla*, en modalité extradiégétique, serait « entendue intérieurement » par Luis ce que l'expression de son visage révélerait alors. La musique pourrait également être envisagée comme « la traduction musicale » du goût du chocolat, afin de provoquer, chez le spectateur lui-même une synesthésie, par un glissement de sens, du goût – que le cinéma ne peut faire ressentir – vers l'ouïe.

Enfin, si la voix claire d'Imperio Argentina fait écho émotionnellement au souvenir de la figure maternelle, les paroles de la *copla* qui se dérouleront jusqu'à la fin, tout au long de la séquence enchâssée, dans laquelle la mère de Luis repart en le laissant chez sa grand-mère, peuvent traduire le sentiment d'abandon ressenti par le petit garçon, et que l'adulte revit à travers la chanson. L'abandon amoureux dont est victime *Rocío* reflèterait alors métaphoriquement la situation de Luis, qui se sent seul, et lui-même abandonné par sa mère dans sa famille maternelle.

La chanson remplit donc ici une fonction de médiateur mémoriel venant combler l'abîme dans lequel avaient sombré les souvenirs de Luis. Si cette utilisation de la musique en tant que « passeur temporel » est classique au cinéma, son utilisation par Carlos Saura est en revanche tout à fait originale. Dans l'occurrence que nous venons d'évoquer, son originalité repose sur la mise en place des différents phénomènes de synesthésies, alors que dans la citation suivante, la chanson constitue le seul élément permettant de situer temporellement la séquence, laquelle accompagne une métalepse si brouillée que seule sa présence permet au spectateur de saisir le changement de niveau narratif.

Au-delà de cette fonction mémorielle au sein de la diégèse, la chanson *Rocío* peut également être considérée en elle-même, à un niveau métatextuel¹⁰, comme le récit métaphorique de la situation de Luis avant et après la faille de sa mémoire, sa trajectoire personnelle devenant ainsi emblématique de l'histoire de toute une génération d'Espagnols.

10. Dans la définition de Gérard Genette, la métatextualité est : « la relation, on dit plus couramment de commentaire, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer... », GENETTE G., *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 10. Ici, la chanson serait utilisée comme un commentaire du texte filmique, explicitant par le biais de la métaphore certains aspects qui ne pouvaient l'être directement en raison de la censure de l'époque.

La chanson, métaphore de la faille de la mémoire

La chanson, en *mi* mineur, alterne deux couplets et deux refrains. Les couplets s'organisent autour de la caractérisation de deux espaces clos, deux patios sévillans très semblables, fleuris et décorés de fontaines : le premier celui d'une maison particulière et le second celui d'un couvent. La mise en place des deux espaces permet de créer un raccourci narratif, qui, en réalité, consiste à pratiquement supprimer l'histoire de la jeune fille, séduite par le galant, puis abandonnée, qui reste « en creux ». En effet, dans le premier couplet, une belle jeune fille se trouve dans le patio et un jeune homme près de la grille. Le refrain traduit la déclaration d'amour plaintive du jeune homme (« Rocío, ¡Ay mi Rocío! ») introduisant ainsi le noyau signifiant minimal de la chanson¹¹. L'espace du deuxième couplet - le patio d'un couvent - et la présence de la jeune fille - devenue religieuse - permettent à l'auditeur de comprendre le récit implicite de la séduction et de l'abandon de la jolie Sévillane par son fiancé, dans un raccourci narratif saisissant d'efficacité. Le premier espace clos s'est ouvert, mais la belle se retrouve de nouveau enfermée et désormais pour toujours.

En effet, toute l'histoire malheureuse de la jeune fille abandonnée est contenue dans l'ellipse temporelle et spatiale qui sépare le premier du second patio. Le deuxième refrain, identique en tous points au premier, prend alors une nouvelle signification nostalgique, bien différente de la déclaration d'amour, et évoque, cette fois, un espoir de libération déçu. La seconde citation des mots prononcés par le galant devient alors une dénonciation de son infidélité, et le noyau signifiant minimal d'une plainte compassionnelle déplorant le sort de la jeune fille, passée de l'enfermement familial à celui du couvent.

Ces deux espaces clos successifs qui enferment la jeune Rocío peuvent être interprétés comme une métaphore des espaces de la diégèse filmique. L'histoire de Luis se déroule en permanence entre la Ségovie de la guerre civile et celle des années 1970, deux espaces que plus de trente années séparent, mais qui se brouillent et se mêlent dans le regard du protagoniste. Les deux patios de la chanson peuvent donc constituer une représentation métaphorique des deux espaces diégétiques : deux espaces d'enfermements pour Luis qui sont eux-mêmes représentatifs de la société espagnole.

À trente-cinq ans d'intervalle, la Ségovie nationaliste qui emprisonnait déjà le petit Luis est devenue la Ségovie franquiste qui continue à opprimer l'adulte.

11. Selon Michel Chion, le « noyau signifiant minimal » est : « un certain assemblage de phonèmes et de notes, très court, parfois dépourvu de sens en lui-même à laquelle [la chanson] aboutit », CHION M., *Un art sonore le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 411.

Répondant à l'ellipse de la vie de Luis, dont le spectateur saura simplement qu'il n'a pas pu former de famille, entre ces deux moments d'enfermement, le texte de la chanson signifie l'identité de ces deux espaces. Un espace dont l'aspect extérieur faussement riant (« De Séville, un patio rempli de fleurs ») ne peut occulter « la grille » qui le verrouille. L'Espagne des années soixante-dix est la même que celle de la guerre civile dans le camp nationaliste, séparée par la terrible ellipse qu'ont eue à subir les républicains, dont l'identité a été niée pendant toutes ces années par le régime franquiste. Si la jeune Rocío a été trompée par son fiancé, toute une partie du peuple espagnol l'a été par la dictature et semble se retrouver bien seule, à l'image de Luis, toujours célibataire et pleurant : « la chanson amère de sa solitude ».

Néanmoins, ce métatexte que constitue la citation de la chanson par rapport au texte filmique ne doit sa condition qu'à son utilisation par l'énonciateur filmique, lequel, par son choix, le façonne en tant que commentaire du récit pris en charge par les images mouvantes. La *copla* est donc également un révélateur de la présence de l'énonciateur filmique comme le confirme sa dernière occurrence au sein de l'œuvre.

La chanson, lieu de mémoire

La dernière séquence de *La cousine Angélique* est une ultime réminiscence de l'enfance de Luis. Celui-ci est violemment fouetté par son Oncle Anselmo car il a tenté de s'échapper de Ségovie et de la zone nationaliste avec sa jeune cousine Angélique, afin de retrouver ses parents restés à Madrid dans la zone républicaine. Le tout dernier plan de la séquence (TC : 1 h 39 mn 48 s) commence dans un petit salon où Luis, recroquevillé sur le sol, reçoit en gémissant les coups de ceinture que lui assène son oncle très violemment. La caméra, après s'être attardée en plan rapproché sur Luis, roulé en boule, passe, par plusieurs panoramiques, de Luis à son oncle. Le plan est tourné caméra à l'épaule et le caractère brusque et saccadé des mouvements laisse deviner au spectateur la présence de l'appareil en train de filmer la scène.

Ce premier indice d'énonciation est renforcé par la suite du même plan, qui passe par un *pano-travelling* très rapide – autre mouvement révélateur de la matérialité de l'appareil – dans la pièce d'à côté, où la mère d'Angélique, impassible, est en train de coiffer la petite fille silencieuse et immobile, au regard absent, d'où coule néanmoins une larme. La caméra s'approche des deux personnages pour s'immobiliser en les cadrant en plan rapproché poitrine. La mère d'Angélica regarde alors plusieurs fois la caméra avec insistance tout en continuant à coiffer sa

filles, tandis que résonnent les premières mesures de *Rocío* (TC: 1 h 42 mn 12 s). Tout comme le mouvement saccadé qui, selon François Jost, « suggère immanquablement un appareil qui prend la vue¹² », le regard à la caméra, transgressant l'autonomie du monde fictionnel respecté dans l'œuvre jusqu'alors, constitue une marque d'énonciation et contribue à révéler au spectateur la présence de l'énonciateur filmique.

La chanson, citée encore une fois dans une modalité extradiégétique et qui peut donc, d'autant plus, renvoyer à l'énonciation filmique puisqu'elle ne fait pas partie du monde de la diégèse, s'élève alors sur cette scène figée. Son noyau signifiant minimal (« ¡*Rocío, ay mi Rocío!* ») semble ici réunir dans une expression commune, au-delà de la situation fictionnelle, les lamentations de Luis, sauvagement battu, et la souffrance de la petite Angélique, soumise et silencieuse. Se prolongeant sur le générique de fin dont le sobre fond noir contribue à focaliser l'attention du spectateur sur ses paroles, la *copla* remplit pleinement sa fonction de commentaire. Cette fonction est, en outre, renforcée par la poursuite de la diffusion de la chanson sur le déroulement du générique, l'espace par excellence de la révélation de la présence du « grand imagier ».

Cette citation de la chanson présente un double aspect dans sa dimension de commentaire par rapport à l'image. Elle exprime tout d'abord, au-delà de la souffrance des deux personnages, l'immense douleur des vaincus de la guerre civile, écrasés et humiliés, tel Luis et contraints de se taire, telle Angélica, et ce, d'autant plus que cette souffrance a été ensevelie sous la chape de plomb imposée par les vainqueurs du conflit. Par ailleurs, le caractère entraînant et gracieux de la *copla* contraste avec sa thématique tragique et le jeu mis en place entre rythme musical et textuel, qui crée parfois des décalages d'accentuation ou des pauses au milieu d'un terme – comme dans le mot « *florecido* », dont la première syllabe se prolonge sur un temps fort, confère un charme piquant à l'ensemble du morceau. Ces contrastes, entre gaité de la musique et caractère tragique des paroles, semblent également renvoyer à la nostalgie d'une Espagne républicaine – rappelons que la chanson a été enregistrée en 1935 –, quand tous les espoirs semblaient encore permis, confrontée à la terrible réalité de la dictature franquiste dont la longévité paraît éternelle au milieu des années soixante-dix.

C'est donc un véritable lieu de mémoire que construit Carlos Saura au fil des occurrences de la chanson, par le dévoilement d'une énonciation filmique qui se révèle peu à peu et découvre indirectement sa position. Ce lieu de mémoire s'élabore depuis l'intertexte que constitue la citation de la chanson lorsqu'elle met

12. GAUDREULT A. et JOST F., *Le Récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 46.

au jour la mémoire individuelle de Luis jusqu'au métatexte, lorsqu'elle fait office de commentaire du texte filmique dénonçant la négation de la mémoire collective de toute une génération par le régime franquiste. Pour finir, et afin de compléter les multiples relations qui unissent, dans cette œuvre, chanson et texte filmique, il conviendrait de s'interroger sur une dernière catégorie de transtextualité définie par Gérard Genette, celle d'hypertextualité¹³. Dans cette optique, il est possible d'envisager une inversion des relations entre la chanson et le film. Cette *copla*, qui a bercé l'enfance du réalisateur aragonais, comme celle de toute une génération d'Espagnols ne serait-elle pas à l'origine du texte filmique, qui naîtrait alors de la chanson? Ne pourrait-elle par être envisagée comme l'hypotexte à l'origine de l'œuvre cinématographique? Un hypotexte qui serait porteur, au sein de la fiction, son hypertexte, de la mémoire d'une Espagne humiliée et vaincue et qui, par sa seule présence évocatrice d'un passé perdu, comblerait la faille née de la négation de l'existence même de cette mémoire.

Bibliographie

- BERTHIER N., « Raza, una película acontecimiento », in *España en armas. El cine de la guerra civil española*, SÁNCHEZ BIOSCA V. (dir.), Valence, MUVIM, 2007.
- CHION M., *Un art sonore le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.
- FRANCISCO REINA M., *Un siglo de copla*, Barcelone, Ediciones B, 2009.
- GALÁN D., *Venturas y desventuras de la prima Angélica*, Valence, Fernando Torres Editor, 1974.
- GAUDREULT A. & JOST F., *Le Récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2005.
- GENETTE G., *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- NORA P (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1997.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN M., *Crónica sentimental de España*, Barcelone, Editorial Lumen, 1971.

13. « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » GENETTE G., *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit., p. 11-12.