Théorie et pratique de la musique vocale au cinéma : L'oeuvre de Carlos Saura

Bloch-Robin Marianne

▶ **To cite this version:**

Bloch-Robin Marianne. Théorie et pratique de la musique vocale au cinéma : L'oeuvre de Carlos Saura. Sciences de l'Homme et Société. Université Paris-Est, 2011. Français. NNT : . tel-01171215

HAL Id: tel-01171215
https://hal.science/tel-01171215

Submitted on 3 Jul 2015

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.

UNIVERSITÉ PARIS-EST
ÉCOLE DOCTORALE CULTURE ET SOCIÉTÉ

Thèse de doctorat
Etudes hispaniques et hispanoaméricaines

BLOCH-ROBIN Marianne

Théorie et pratique de la musique vocale au cinéma : L'œuvre de Carlos Saura

Thèse dirigée par : Madame le Professeur Nancy BERTHIER
Codirecteur : Monsieur le Professeur Vicente SÁNCHEZ BIOSCA
Soutenue le : 18 novembre 2011

Membres du Jury :

Madame Nancy BERTHIER, Professeur des Universités, Université Paris-Sorbonne Paris IV.
Monsieur Martin LALIBERTÉ, Professeur des Universités, Université Paris-Est Marne-la-Vallée.
Monsieur Vicente SÁNCHEZ BIOSCA, Professeur des Universités, Université de Valencia.
Monsieur Jean-Claude SEGUIN, Professeur des Universités, Université Lumière-Lyon II.
Madame Pascale THIBAUDEAU, Maître de Conférences habilité à diriger des recherches, Université Paris VIII.

RÉSUMÉ

L'objet de cette thèse est l'étude de la fonction narrative et esthétique de la musique vocale dans l'œuvre de fiction non musicale du cinéaste espagnol Carlos Saura. Le rôle de la musique vocale dans ses films est en effet central et peu étudié.

Dans une première partie nous avons analysé l'évolution de l'utilisation de la musique dans l'œuvre au cours du demi-siècle qu'embrasse la filmographie du réalisateur aragonais. Nous avons ainsi pu mettre en évidence une forte affirmation auctoriale par le biais d'un contrôle étroit des choix musicaux et des collaborations avec les compositeurs de musique originale. La caractérisation des morceaux à texte utilisés nous a permis de dégager un corpus de vingt-deux œuvres vocales qui ont constitué le cœur de notre étude.

Par la suite, nous avons étudié le rôle spécifique de la musique vocale à travers son influence sur l'ordre, le temps et l'espace du récit. L'œuvre vocale peut, en effet, constituer un outil de transition spatiale et temporelle, fonctionner comme une analepse ou une prolepse ou encore être considérée comme un niveau narratif en soi.

Enfin, dans une troisième partie, nous avons envisagé la musique vocale sous l'angle de la citation et du point de vue qu'elle permet de dévoiler : celui des personnages tout d'abord. Par la suite, en considérant la musique vocale dans sa dimension transtextuelle, nous avons étudié le point de vue externe et universalisant qu'elle véhicule. Enfin, nous avons constaté que les morceaux vocaux peuvent également révéler l'intention de l'instance d'énonciation filmique.

Mots clefs : Carlos Saura, musique vocale, chanson, narration, esthétique, cinéma espagnol.

Laboratoire : Littératures, Savoirs et Arts. **LISAA EA 4120**. Université Paris-Est-Marne-la-Vallée. Bâtiment Copernic. Bureau 2B032. 5, boulevard Descartes, Champs-sur-Marne, 77454 Marne-la-Vallée Cedex 2.

ABSTRACT

The purpose of this thesis is the study of the aesthetic and narrative function of vocal music in the non musical work of fiction of the Spanish filmmaker Carlos Saura. The role of vocal music in his films is indeed of central importance and not largely studied.

In the first part we have analyzed the evolution of the use of music in works done during the half of the century, which embraced the filmography of the Aragonese filmmaker. We have also been able to put very prominently, a strong authorial affirmation by means of a restricted control of musical choices and different collaborations with composers of original music. The characterization of songs text used, enabled us to identify a corpus of twenty-two vocal works, which constituted the core of our study.

In the second part, we studied the specific role of vocal music through its influence on the order, the time and space of the narrative. Vocal works can, in effect, constitute a spatial transition and temporal tool functioning as an analepsis or a prolepsis or again being considered as a narrative level on its own.

In the third part, we viewed vocal music from an angle of quotation and a viewpoint which enables to reveal: that of the characters first. Subsequently, considering vocal music in its transtextual dimension, we have studied the universalizing and external viewpoint that it vehicles. Finally, we have noticed that vocal songs can also reveal the intention of the filmic enunciator.

Keywords: Carlos Saura, vocal music, narration, song, aesthetics, Spanish cinema.

REMERCIEMENTS

A ma directrice de thèse, Madame le Professeur Nancy Berthier, j'adresse mes remerciements les plus sincères et chaleureux. Ses conseils, son attention constante et son dévouement m'ont guidée tout au long de la découverte permanente qu'a constituée cette recherche. Nos rencontres m'ont toujours aidée à déjouer les embûches qui parsemaient mon chemin et à repartir, pleine d'enthousiasme, vers de nouvelles aventures.

Merci également à mon codirecteur, Vicente Sánchez Biosca pour son aide, son appui et sa confiance.

Que tous mes collègues de l'UFR de Langues de Paris-Est et de l'équipe de recherche du LISAA soient remerciés pour leur soutien tout au long de ce travail.

Je remercie Giselle Séginger, directrice du LISAA, pour la confiance dont elle a fait preuve à mon égard. Sans son aide précieuse et celle du LISAA, cette thèse n'aurait sans doute pas encore atteint son terme.

Je suis très reconnaissante à l'Université Paris-Est et à l'École doctorale Cultures et Sociétés qui m'ont soutenue tout au long de mon projet.

Ma très grande gratitude va également à tous ceux qui ont relu ce travail avec une patience sans égale et une belle amitié : Joëlle Bertrand, Mathilde Cortey-Lemaire, François Miranda, Jean-Luc Ormières et Sandrine Piau.

Merci à ceux qui m'ont prêté immédiatement main forte lorsque je me trouvais face à une difficulté : Inés de Diego, Henri Desaunay, Ana María López, Jean-François Pradoux, Lucas Tchetgnia et Elena Webanck.

Que mes trois filles, Constance, Alice et Inés, soient particulièrement remerciées pour avoir supporté, dans les deux sens du terme, une mère bien indisponible pour la vie familiale pendant quatre longues années.

Enfin, je dédie ce travail à mes parents qui m'ont transmis, à travers ce sens de la filiation si « saurien », l'amour de la musique et de la découverte, et à Jean-Yves sans qui rien ne serait possible.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 11

PREMIERE PARTIE : PLACE ET IMPORTANCE DE LA MUSIQUE DANS L'ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE DE FICTION NON MUSICALE DE CARLOS SAURA 25

CHAPITRE PREMIER : L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE DANS L'ŒUVRE DE FICTION 27

I) Les débuts : *Los golfos* (1959), *Llanto por un bandido* (1963) et *La caza* (1965) : une utilisation variée de la musique 30

A) *Los golfos* (1959) une séparation stricte entre musique intra et extra diégétique 31

B) *Llanto por un bandido* (1963) : la dichotomie irréconciliable: musique épique ou authentique? 32

C) *La caza* (1965) : une parabole de la violence de la société espagnole 35

II) De *Peppermint frappé* (1967) à *Ana y los lobos (1972*) : l'époque de la sobriété 38

A) *Peppermint frappé* (1967), *Stress es tres tres* (1968) et *La madriguera* (1969) : la musique de moins en moins importante quantitativement 39

B) *El jardín de las delicias* (1970) et *Ana y los lobos* (1972): la disparition de la musique originale 44

III) De *La prima Angélica* (1973) à *Mamá cumple cien años* (1979): la musique de répertoire au premier plan 48

A) *La prima Angélica* (1973) et *Cría cuervos* (1975) : musique et métalepse ……..48

B) *Elisa vida mía* (1976), *Los ojos vendados* (1978) et *Mamá cumple cien años* (1979): une nouvelle liberté politique et musicale 52

IV) De *Deprisa, deprisa* (1980) à *Los zancos* (1984): le tournant vers les films musicaux 59

A) *Deprisa, deprisa* (1980) : un récit en chansons 60

B) *Dulces horas* (1981) : chanson et plaisir du souvenir 63

C) *Antonieta* (1982) : le Mexique musical et la France silencieuse 65

D) *Los zancos* (1984) : la musique entre nostalgie et élan vital 68

V) De *El dorado* (1987) à *El séptimo día* (2003): Le retour de la musique originale. 70

A) *El dorado* (1987) et *La noche oscura* (1989) : deux *biopics* aux traitements musicaux opposés 70

B) *¡Ay Carmela!* (1990) : la guerre civile en chansons 75

C) *¡Dispara!* (1993) et *Taxi* (1996) : la musique originale, facteur d'unité soulignant la prégnance de la violence urbaine 77

D) *Pajarico* (1997) : Gammes et parcours initiatique 82

E) De *Goya en Burdeos* (1999) à *El séptimo día* (2003) : filiation et collaborations musicales 84

DEUXIÈME CHAPITRE : CARACTÉRISATION DES MORCEAUX À TEXTE UTILISÉS 93

I) Définition et frontière de la musique vocale à texte. 93

A) Le texte implicite 94

B) La voix sans paroles 97

C) La langue des morceaux vocaux 99

II) La prise en charge des citations musicales : qui chante ? 101

A) Les différentes citations musicales 102

B) Les voix 104

A) Musique savante, musique populaire : une dichotomie pertinente ? 107

B) Les différentes époques 109

III) Thématiques et structures 117

A) Les thématiques 117

B) La structure des morceaux vocaux et les rapports texte / musique 121

TROISIÈME CHAPITRE : PRÉSENTATION DU CORPUS MUSICAL 124

I) Les œuvres du Moyen-âge et de la Renaissance 125

A) Le *ternario* du *Misterio de Elche* 125

B) Le villancico *Tres morillas m'enamoran en Jaén* 127

C) La mélodie judéo-espagnole *M'enamori d'un aire* 129

II) L'époque Baroque 131

A) La jácara anonyme *No hay que decirle el primor* 131

B) Le duo *Hark, how the songsters* 133

C) L'air de *Pygmalion* de Jean-Philippe Rameau 135

D) L'aria d'Alto de *la Passion selon Saint Mathieu, Erbarme dich, mein Gott* ……137

III) La musique du XIXème siècle 138

Le lied de Schubert *Mignon und der Harfner* 138

IV) Les chansons traditionnelles 141

A) La chanson *¡Ay Carmela!* 141

B) La *petenera Al pie de un árbol sin fruto* 144

C) La *copla Historia de un criminal* 147

D) La comptine *La Sainte Catherine* 149

E) La chanson traditionnelle mexicaine *La llorona* 152

V) Les mélodies des années trente 154

A) La valse *Recordar* de Charles Borell-Clerc et José Salado 154

B) *Rocío* de Rafael de León et Manuel López Quiroga 156

C) Le pasodoble *¡Ay Maricruz!* de Salvador Valverde, Rafael de León et Manuel López Quiroga 159

VI) Les chansons populaires des années 1960 aux années 2000 162

A) *Amore mio* de Carlo Rustichelli 162

B) *Tu loca juventud* de Tomás de la Huerta et José Luis Navarro 163

C) *Porque te vas* de José Luis Perales 165

D) La rumba *flamenca ¡Ay qué dolor!* de Ramos et Salazar 167

E) *Me quedo contigo* de Paz Pérez 170

F) *Machine gun* de Manu Chao 171

DEUXIÈME PARTIE : MUSIQUE VOCALE, ORDRE DU RÉCIT, TEMPS ET ESPACE 175

CHAPITRE PREMIER : MUSIQUE VOCALE, ENCHÂSSEMENT ET ORDRE DU RÉCIT 178

I) Musique vocale et séquences enchâssées 179

A) La musique vocale comme déclencheur de souvenir 180

B) La chanson comme signe de transition entre deux niveaux narratifs 188

C) La chanson comme élément de déréalisation 196

II) La musique vocale en tant que niveau narratif 203

A) La musique vocale comme prolepse 204

B) La musique vocale comme analepse 210

C) Mise en relation de plusieurs séquences 214

D) Musique vocale et structure cyclique 220
DEUXIÈME CHAPITRE : INFLUENCE DE LA MUSIQUE VOCALE SUR LA VITESSE NARRATIVE ET LE TEMPS DU RÉCIT 227
I) L'accélération de la vitesse narrative et du rythme du récit 228
A) L'accélération de la vitesse narrative perçue et du rythme de la séquence ……229
B) L'accélération de la vitesse narrative perçue et du rythme du film dans son ensemble 234
II) De la dilatation de la vitesse du récit à la pause 237
A) La dilatation du temps du récit 239
B) La pause 247
III) Musique vocale et ellipse : facteur de continuité ou de rupture ? 257
A) Musique vocale et ellipse au sein de la séquence 259
B) Ellipses entre deux séquences consécutives 262
TROISIÈME CHAPITRE : MUSIQUE VOCALE, ESPACE ET NARRATION 269
I) La musique vocale participe à la construction de l'espace diégétique... 270
A) Les toponymes attestés 271
B) De l'indétermination au lieu commun 277
II) Musique vocale, ouverture et fermeture de l'espace 282
A) Musique vocale et ouverture de l'espace 283
B) Musique vocale et fermeture de l'espace 288
III) Musique vocale et mise en relation des espaces 290
A) La mise en relation de deux espaces conjoints 291
B) La mise en relation de deux espaces disjoints 295
C) Musique vocale et mise en relation de l'espace diégétique avec un espace non représenté à l'écran 299
IV) La musique vocale est-elle un espace? 307
TROISIÈME PARTIE : MUSIQUE VOCALE ET POINT DE VUE 310
CHAPITRE PREMIER : DE LA CARACTÉRISATION DU PERSONNAGE AU POINT DE VUE 313
I) Musique vocale et caractérisation des personnages 315
A) La caractérisation du personnage 317
B) Le personnage caractérisé par la musique qu'il écoute 325

C) La musique vocale et la circulation de la caractérisation 331
II) Musique vocale et point de vue des personnages 338
A) La musique vocale dévoile le point de vue d'un personnage 339
B) Traduction du point de vue et caractérisation 349
C) La circulation du point de vue 355
D) La musique vocale interprétée par les protagonistes 363
DEUXIÈME CHAPITRE : UN POINT DE VUE EXTÉRIEUR : MUSIQUE VOCALE ET TRANSTEXTUALITÉ 369
I) La musique vocale comme intertexte 371
A) Un intertexte qui touche directement le spectateur 373
B) Fonctionnement fractionnaire et inconscient, resémantisation et polysémie 378
C) Musique vocale, anamnèse et temps qui passe 384
II) La musique vocale comme hypotexte 397
A) De l'hypotexte chanté à l'hypertexte filmique 398
B) Une origine complexe : les hypotextes de *¡Ay Carmela!* 407
TROISIÈME CHAPITRE : MUSIQUE VOCALE ET POINT DE VUE DE L'ÉNONCIATEUR FILMIQUE 413
I) Musique vocale, énonciation et métatextualité 417
A) L'énonciateur filmique ou la « voix du destin » 418
B) La musique vocale pousse les personnages vers leur destin 423
C) Le décalage ironique révèle l'instance d'énonciation 434
II) Musique vocale, énonciation et générique 437
A) Musique vocale, énonciation et générique d'ouverture 444
B) Musique vocale, énonciation et générique de fin 448
CONCLUSION 455
ANNEXES 464
FILMOGRAPHIE DE CARLOS SAURA 465
ÉVOLUTION DE L'UTILISATION DE LA MUSIQUE DANS L'OEUVRE 476
RÉCAPITULATIF DES MORCEAUX VOCAUX CITÉS DANS LES FILMS DU CORPUS 478
LEXIQUE DES TERMES MUSICAUX 483
BIBLIOGRAPHIE 490
Sur Carlos Saura 490

Ouvrages de Carlos Saura 495
Sur le cinéma espagnol 495
Sur la théorie du cinéma 497
Sur le son et la musique au cinéma 499
Sur la musique 501
Ouvrages et articles portant sur le récit 504
Autres ouvrages et articles cités 505
ÉDITIONS DVD UTILISÉES 507
INDEX DES FILMS ETUDIÉS 508

INTRODUCTION

L'avant-première parisienne du film *Fados* de Carlos Saura au Cinéma des Cinéastes le 8 janvier 2009 a été suivie d'un entretien entre le réalisateur espagnol et Bertrand Tavernier, un de ses amis de longue date. À une question du cinéaste français sur l'origine du développement de films musicaux dans son œuvre à partir des années quatre-vingt, Carlos Saura a simplement répondu : « Tous mes films sont musicaux ». Cette affirmation résume bien l'une des essences de la filmographie de ce grand auteur dans laquelle, dès les prémices, la musique a constitué un élément central auquel il a prêté une attention spécifique. En effet, alors que dans l'œuvre de très nombreux cinéastes, l'image prime sur la matière sonore et sur la musique en particulier, sa conception auctoriale de la fonction du réalisateur s'étend à tous les aspects de l'élaboration du film et plus spécifiquement aux choix musicaux qu'il contrôle toujours minutieusement au point de passer des heures enfermé à rechercher dans sa discothèque les différentes mélodies qui conviendraient le mieux au film qu'il est en train de concevoir.[1]

Depuis ses origines liées, avant tout, à l'invention de l'image mouvante, le cinéma a traditionnellement accordé une place prédominante à la matière visuelle par rapport aux composantes sonores qui le constituent également. Si la musique a très vite accompagné les premières « Vues Lumières » et a constitué une importante contribution à l'expressivité du cinéma muet, l'arrivée du parlant puis l'apogée des grands studios américains, à partir des années quarante du siècle dernier l'ont, par la suite, souvent cantonnée à un second rôle, très codifié, dont Claudia Gorbman a recensé les caractéristiques imposées.[2] À partir des années cinquante, de nombreux cinéastes se sont opposés à cette grammaire hollywoodienne systématique en proposant diverses options alternatives : de l'absence presque totale de musique chez certains (tel Luis Buñuel) à l'utilisation de styles de musique originaux et prégnants (la musique contemporaine chez Resnais) en passant par la citation exclusive de musique préexistante en modalité d'écran (chez Bergman).

---

[1] D'après Manuel Hidalgo : « Saura a trois principaux hobbies : la photographie, le bricolage et la musique. Enfermé chez lui dans son laboratoire, il peut passer des heures à "scier des bouts de bois" et à écouter de la musique ou à faire des expériences avec sa chaîne Hi-Fi, sans voir personne et sans sortir de la maison. » HIDALGO, M., *Carlos Saura*, Madrid, Ediciones JC, p.76.

2 GORBMAN, C., *Unheard melodies, Narrative film music*, Indiana, Indiana University Press, 1987.

Au cours des années soixante et surtout à la fin de la décennie, l'introduction systématique de nombreuses chansons dans certaines œuvres cinématographiques a permis de tisser des rapports étroits entre texte filmique et musique vocale. À partir notamment du film *American graffiti* réalisé en 1973 par Georges Lucas, la multiplication de citations de musique vocale a souvent été à l'origine de nombreux liens de sens entre la chanson, matière hybride à la confluence de la littérature et de la musique, et le reste du texte filmique.

Comme le montre son affirmation catégorique lors de l'avant première parisienne de *Fados*, Carlos Saura, qui, entre 1959, date de son premier long métrage *Los golfos,* et 2010, celle de *Flamenco, flamenco,* a réalisé trente-neuf films, fait partie d'une « famille » de cinéastes pour lesquels la musique est placée au cœur de l'œuvre tels, entre autres, Federico Fellini, Alain Resnais ou Ingmar Bergman. Ces auteurs l'utilisent chacun de façon singulière et spécifique, mais ils ont tous en commun une volonté de s'écarter significativement des canons imposés par Hollywood.[3] Ces règles prégnantes, malgré certaines évolutions esthétiques et techniques, ont continué de régir la plupart des productions cinématographiques commerciales jusqu'à présent. Loin de ces pratiques majoritaires, l'exploitation fructueuse de la matière musicale, centrale dans toute la filmographie de Carlos Saura, a cependant évolué de façon significative tout au long de sa carrière. Si la présence de la musique, très importante dans les premiers films, a progressivement diminué en termes quantitatifs jusqu'au milieu des années soixante-dix, le rôle esthétique et narratif des interventions musicales n'a pas été proportionnel à leur importance quantitative. Au contraire, dans les œuvres de cette période où la musique intervient très peu, les rares occurrences musicales revêtent une importance capitale par rapport à l'ensemble du récit filmique, en raison de la place de choix que leur confère leur rareté même. Depuis les années quatre-vingt, la matière musicale innerve à nouveau toute la filmographie du cinéaste espagnol. Elle est plus particulièrement au centre des nombreux films musicaux, réalisés à partir de *Bodas de Sangre* (1981), qu'il s'agisse d'œuvres de fiction ou de documentaires. Ces films musicaux sont toujours également centrés sur la danse, l'une des passions du réalisateur

[3] Selon Jean-Claude Mari, cette orientation, qui deviendra une règle à Hollywood, date des années trente: « […] dans les années trente, des compositeurs comme Georges Van Parys ou Henri Verdun donneront à la musique au cinéma une autre orientation, suggérant à son propos " qu'on doit l'entendre et non l'écouter". Un choix qui semble se faire clairement et dont l'historien Kurt London précise les termes : "La musique pure est appréhendée consciemment, la musique de film inconsciemment. La bonne musique de film ne doit pas se faire remarquer." » MARI, J.C., *Quand le film se fait musique. Une nouvelle ère sonore au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.88.

qui a même déclaré à plusieurs reprises avoir souhaité devenir danseur dans sa jeunesse mais y avoir par la suite renoncé faute de réelles aptitudes.[4] Cet intérêt spécifique pour la danse ne transparaît d'ailleurs pas uniquement dans la partie musicale de la filmographie du réalisateur. Elle est, en effet, omniprésente dans toute l'œuvre, à travers de nombreuses séquences de danse, mais elle est également reflétée par la dimension éminemment chorégraphique des mouvements de caméra et du montage. Les années quatre-vingt marquent également un retour aux collaborations avec des compositeurs de musique originale ainsi qu'une forte augmentation quantitative de l'utilisation de la musique dans les œuvres de fiction non musicales, des caractéristiques qui perdureront jusqu'à ses derniers films.

Néanmoins, quelle que soit son importance quantitative, le rôle de la musique est essentiel dans toute l'œuvre de Carlos Saura, comme il le revendique clairement lui-même. Au sein de cette diversité musicale, il est possible de distinguer une constante qui traverse la filmographie depuis son début et à laquelle il semble particulièrement attaché : l'emploi systématique de musique vocale. Cette utilisation est non seulement récurrente - on trouve des compositions de ce type dans presque tous les longs métrages du réalisateur - mais également singulière, ce qui illustre l'importance qu'elle revêt pour Carlos Saura : le morceau vocal est fréquemment diffusé dans son intégralité, parfois légèrement remanié pour qu'il s'adapte aux contraintes du texte filmique, et souvent à plusieurs reprises dans le film. En outre, la musique vocale utilisée - chansons populaires et traditionnelles, *lieder*, airs d'opéras, chœurs religieux, comptines (etc.) - tisse des liens de sens très étroits et féconds entres ses composantes - paroles et musiques - et les autres éléments du récit cinématographique. Elle entretient toujours une relation avec la narration principale, renvoyant à la situation des protagonistes, dévoilant leurs sentiments, façonnant le temps ou l'espace filmique, ou encore annonçant le dénouement de l'œuvre.

Malgré sa grande diversité, la filmographie de Carlos Saura s'est développée autour d'une vision du monde qui peut être abordée à partir de trois axes principaux au sein desquels la musique a toujours rempli une fonction de premier plan : l'importance de la mémoire et de l'héritage culturel qui en font un « cinéaste du temps »;[5] la présence

---

[4] Carlos Saura a évoqué cette vocation première à plusieurs reprises, et, en particulier, lors de l'avant-première de son film *Fados* au Cinéma des Cinéastes, le 8 janvier 2009.

[5] Nancy Berthier développe cette idée dans son article, BERTHIER, N., « Carlos Saura ou l'art d'hériter » *in* CASTELLANI (dir.), *Goya en Burdeos de Carlos Saura*, Nantes, Editions du temps, 2005, pp.191-239.

du fantasme souvent d'ailleurs lié au souvenir et à sa précarité, et, enfin, dans cette même ligne d'intertextualité et d'héritage, il convient de souligner l'importance des autres arts dans son œuvre. Carlos Saura est un réalisateur qui filme les arts, profitant pleinement des dimensions visuelles et sonores du cinéma pour rendre hommage aux autres arts, mais surtout sans doute pour conférer à ses films une dimension « d'art total », qu'à la suite de l'opéra, le cinéma peut revendiquer grâce à ses multiples composantes. Cette vision du monde qui traverse sa filmographie contribue à construire l'œuvre cohérente d'un grand auteur internationalement reconnu dans laquelle la musique constitue un fil directeur tout au long de ce jeu de miroir constamment réinterprété, entre visible et invisible, temps et mémoire, intertextualité et création. Les nombreux prix qui lui ont été décernés par les jurys des plus grands festivals, tout au long des cinq décennies de sa carrière de réalisateur, en sont la preuve. Citons, parmi d'autres, l'Ours d'Argent du festival de Berlin qui a récompensé son troisième long métrage, *La caza* réalisé en 1965, le Prix du Jury du festival Cannes pour *Cría cuervos* (1975) ou encore l'Ours d'Or pour *Deprisa, deprisa* (1980). Si, à l'heure actuelle, sa notoriété est toujours importante dans l'hispanisme français et pour les spécialistes de cinéma elle a beaucoup diminué auprès du public et de la critique cinématographique depuis le début des années quatre-vingt, tant en Espagne qu'en France où Saura était considéré comme le cinéaste emblématique de la résistance interne au franquisme. Il fut, en effet, un temps où Marcel Oms, dans un article de juillet 1977 sur le cinéma espagnol, déclarait :

> Ce n'est pas enlever une once au talent de Carlos Saura que de constater qu'il a joué, du seul fait de la critique française – et par contrecoup du public français -, un rôle d'écran ou d'abcès de fixation qui a masqué le bouillonnement extraordinaire du cinéma espagnol contemporain.[6]

Le temps où l'ombre imposante de Carlos Saura éclipsait les autres réalisateurs espagnols semble bien lointain, et, à partir de la fin des années quatre-vingt, sa figure tutélaire a été remplacée en France par celle d'un autre grand auteur, Pedro Almodóvar, comme si le cinéma espagnol ne pouvait être dans l'Hexagone que l'apanage d'un cinéaste à la fois.[7] Il serait en effet représenté successivement par Luis Buñuel, Carlos Saura puis Pedro Almodóvar. Néanmoins, si les sorties des derniers films de Saura en Espagne et en France n'ont pas connu le retentissement qu'elles suscitaient sous le

---

[6] OMS. M., « Pour une approche du nouveau cinéma espagnol » *in Cinéma 77*, nº223, juillet 1977, p. 8.

[7] C'est ce que montre Nancy Berthier dans son article « Crítica cinematográfica y nacionalidad » *in Cine, nación y nacionalidades en España,* Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

franquisme, des publications régulières et l'organisation à Bruxelles, en octobre 2009, d'un colloque international intitulé « Homenaje a Carlos Saura (1958-2008) : Aspectos singulares de una trayectoria ejemplar », témoignent de l'intérêt des spécialistes pour le réalisateur aragonais.

Plusieurs ouvrages sont parus dans les vingt dernières années sur certaines œuvres de Carlos Saura - en particulier, en France, à l'occasion de l'inscription au programme du C.A.P.E.S. d'espagnol de *¡Ay Carmela!* en 2000 et de *Goya en Burdeos* en 2006 -. La dernière recherche parue traitant de l'ensemble de son œuvre date néanmoins des années quatre-vingt-dix : *The Films of Carlos Saura, The practice of seeing* de Marvin D'Lugo (1991). [8] Une thèse de doctorat soutenue en 2007 par Yolanda Millán, intitulée *Carlos Saura cinéaste de la mémoire*[9] parcourt aussi toute la filmographie du réalisateur sous l'angle de la mémoire.[10] Citons également l'ouvrage récent de François Géal, *Onze films de Carlos Saura, cinéaste de la mémoire* (2006)[11] et le recueil dirigé par Robin Lefere, *Carlos Saura : una trayectoria ejemplar* (2011).[12] Dans le domaine qui nous intéresse spécifiquement, aucune parution n'a envisagé l'œuvre sous l'angle spécifique de la musique depuis la thèse de Catherine Berthet, *Elisa vida mía et Carmen de Carlos Saura : analyse socio-critique de la bande musicale* (1990),[13] mais Pascale Thibaudeau a comblé récemment l'une des lacunes importantes de cette bibliographie, car l'ouvrage inédit de son Habilitation à Diriger des Recherches porte sur un sujet intiment lié à celui qui nous occupe dans ce travail : la danse dans la filmographie du réalisateur aragonais. [14]

Dans une œuvre dont la musique vocale constitue une composante essentielle du texte filmique, nous nous proposons donc d'étudier le rôle spécifique et multiple que jouent les morceaux vocaux dans la narration cinématographique, d'un point de vue esthétique et narratologique.

---

[8] D'LUGO, M., *The films of Carlos Saura, the practice of seeing*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1991.
[9] MILLÁN, Y., *Carlos Saura, cinéaste de la mémoire*, Université de Bourgogne, 2007.
[10] Deux autres thèses sur Carlos Saura ont été effectuées en France dans les dix dernières années. Silvina González-Benevent est l'auteur de *Le regard d'une génération : formes d'incomplétude chez Carlos Saura et Juan Marsé*, Université Paul Valéry, Montpellier (2008) et Nathalie Catay-Roubeau de *Bodas de Sangre, Carmen : de l'écrit à l'écran*, Université Paul Valéry, Monpellier (2009).
[11] GÉAL, F., *Onze films de Carlos Saura, cinéaste de la mémoire*, Lyon, Aléas, 2006.
[12] LEFERE, R., (dir.), *Carlos Saura, una trayectoria ejemplar*, Madrid, Visor Libros, 2011.
[13] Cette thèse a été publiée en deux volumes. BERTHET, C., *Sociocritique de la musique de film : 1-Elisa vida mía*, Montpellier, C.E.R.S. nº24, 1992, et, *Sociocritique de la musique de film : 2-Carmen,* Montpellier, C.E.R.S, nº25, 1993.
[14]THIBAUDEAU, P., *Danse et cinéma, L'hybridation des formes dans les films de Carlos Saura*, Ouvrage inédit, (2010).

Il existe, à ce jour, de très nombreux ouvrages publiés sur la musique au cinéma, mais, à notre connaissance, aucune étude spécifique n'est parue jusqu'à présent sur le rôle de la musique vocale dans la narration filmique. Dans les années quatre-vingt-dix, la narratologie, conçue à l'origine pour un objet d'étude littéraire, a été adaptée par divers théoriciens au cinéma : André Gardies,[15] François Jost et André Gautreault[16] ou encore Yannick Mouren[17] dans sa thèse sur François Truffaut ont, entre autres, contribué à cette introduction en France. Les niveaux narratifs, le temps et l'ordre du récit, l'espace, le point de vue et l'énonciation ont alors été appliqués à l'étude narratologique des films, mais la fonction narrative de la musique vocale n'a été que très peu abordée. Michel Chion consacre un chapitre très intéressant de son ouvrage de 2003, *Un art sonore le cinéma,* au fonctionnement de la chanson dans le cinéma de fiction mais sans effectuer d'étude systématique. Il cite néanmoins le travail de recherche d'un universitaire suédois, Ulf Wilhelmsson, qui porte sur le rôle narratif des paroles des chansons dans le film *Thelma et Louise* de Ridley Scott. [18] Le chercheur montre comment, dans cette œuvre, les chansons forment une sorte de double narration qui annonce la suite du récit principal, le commente, y apporte une conclusion et semble même constituer une force supérieure qui pousse les personnages à agir. Les quelques lignes consacrées à ce travail de recherche dans l'ouvrage de Michel Chion nous ont encouragé à nous lancer dans ce travail, en prenant non seulement en compte les paroles de la musique vocale, mais également la matière musicale qui en est indissociable et qui influence significativement le sens et la perception des morceaux. Nous tenterons donc dans cette étude, à partir de l'œuvre de Carlos Saura, de mettre en place un cadre théorique qui permette d'appréhender le rôle esthétique et narratif de la musique vocale au cinéma en prenant en compte sa double nature musicale et textuelle.

Au sein des trente-neuf longs métrages qui constituent, à ce jour, la filmographie de Calos Saura, nous avons pris la décision d'écarter les œuvres musicales et de nous centrer uniquement sur les vingt-cinq films de fiction non-musicaux qui constituent notre corpus filmique, car c'est au fonctionnement indirect de la musique vocale dans la narration filmique que nous avons choisi de nous intéresser plus particulièrement. En

---

[15] GARDIES, A., *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.
[16] GAUDREAULT, A., JOST, F., *Le récit cinématographique*, Nathan, 1990.
[17] MOUREN., Y., *François Truffaut, l'art du récit*, « Etudes cinématographiques » vol. 62, Paris, Lettres modernes, 1997.
[18] Ulf Wilhelmsson a eu l'amabilité de me faire parvenir ce mémoire de Maîtrise, rédigé en suédois et non publié à ce jour, et de m'en commenter les grandes orientations.

effet, dans un film musical, la musique vocale est parfois ouvertement porteuse de la narration, qu'elle contribue à faire avancer par son contenu sémantique. Lorsqu'elle joue ce rôle, elle correspond alors à la notion de *voix-narration*, porteuse de récit, selon la définition d'Alain Boillat. *A contrario*, elle peut également interrompre momentanément le récit en y insérant un numéro, avant tout spectaculaire, dont la fonction première rejoint le concept de *voix-attraction* cerné par le même auteur qui émet l'hypothèse suivante:

> […] le degré d'intégration des numéros dans le film varie en fonction de leur participation aux processus de diégétisation […], et à la transmission d'informations narratives qui, du point de vue de la voix, s'effectue soit sur la base de la narrativité interne des paroles proférées dans le chant, soit par le biais de la narrativité externe de la situation qui offre son cadre à la performance chantée.[19]

Dans les fictions musicales, entre les pôles de la *voix-narration* et de la *voix-attraction*, existent de nombreuses situations intermédiaires combinant ces deux modalités à des degrés divers. Les films de fiction musicaux de Carlos Saura, s'écartent volontairement de ces deux modalités, comme il le souligne lui même :

> On peut faire chanter une personne, et voilà, mais de façon indépendante. Elle n'est pas directement liée à l'action, mais intervient comme en parallèle, ou comme un contrepoint. Mais jamais comme une chose qui ait une influence sur l'argument, en le chantant.[20]

Néanmoins, dans ses films musicaux, la musique est au cœur de la fiction et le récit, même indirect qu'elle porte sera toujours facilement associé par le spectateur à la narration filmique. Dans un film de fiction non musical, le rôle premier de la musique vocale (qu'elle soit intradiégétique ou extradiégétique)[21] et du récit dont elle est porteuse n'est pas de participer directement à la narration principale. Lorsqu'elle intervient en modalité d'écran, elle fait avant tout partie de la diégèse : une petite fille danse avec ses sœurs sur une chanson à la mode, des enfants chantent pendant une

---

[19] BOILLAT, A., *Du bonimenteur à la voix-over, voix-attraction et voix narration au cinéma*, Lausanne, Editions Antipodes, 2007, p. 232.

[20] SÁNCHEZ VIDAL, A., *Retrato de Carlos Saura*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1994, p.160.

[21] Pour qualifier les modalités d'intervention de la musique au sein du texte filmique, j'utiliserai indifféremment la terminologie d'André Gardies et de Michel Chion car les termes, définis par chacun, recouvrent les mêmes notions et leur emploi alternatif ne peut constituer une source de confusion. Le premier auteur distingue la musique intradiégétique, dont la source est présente au sein de la diégèse, de la musique extradiégétique qui ne fait pas partie du monde diégétique. Le second préfère les termes de musique d'écran (intradiégétique) et musique de fosse (extradiégétique). En ce qui concerne le son d'une façon générale, je privilégierai la terminologie française de Michel Chion qui distingue le son *in* (intradiégétique et dont la source est visible à l'écran), du son hors-champ (intradiégétique mais dont la source n'est pas visible à l'écran) et du son *off,* qui n'appartient pas à la diégèse. Pour éviter les confusions possibles, je n'emploierai pas le triptyque *in* /*off* /*over* empruntée par certains auteurs français (comme Alain Boillat) à la terminologie anglo-saxonne puisqu'un même terme, *off,* renvoie alors à des réalités différentes.

messe, un vieil intellectuel écoute un air de Rameau dans son bureau, des jeunes délinquants vivent au rythme trépidant de rumbas *flamencas*…Quand il s'agit d'une musique de fosse, elle berce le récit filmique de ses occurrences et le spectateur ne prête en général qu'une oreille distraite au sens dont elle est porteuse. Or, en réalité, et ce phénomène n'existe pas uniquement chez Carlos Saura, les morceaux vocaux diffusés dans les films tissent de nombreux liens de sens avec l'ensemble du récit filmique, des liens bien différents de ceux que crée la musique instrumentale en raison de la présence des paroles. Selon André Gardies, le musical (dans le sens de matière musicale) :

> […] offre une très faible épaisseur sémantique : il ne signifie rien, pas plus qu'il ne raconte. Néanmoins, inscrit dans le film, il accédera à la signification par le jeu relationnel qu'il entretiendra avec l'ensemble des composantes textuelles.[22]

La musique ne peut donc remplir qu'une fonction connotative, elle peut évoquer, renvoyer à des éléments culturels ou historiques : une époque, un espace (etc.), mais seul le verbal (qui lui est associé dans la musique vocale) a la capacité de dénoter, de raconter, de dire. Si cette intervention de la musique vocale la rapproche du concept de *voix-narration* défini par Alain Boillat, cette narration interviendra toujours de façon indirecte et détournée au sein du texte filmique.

D'un point de vue méthodologique, nous utiliserons pour cette recherche les outils propres aux études cinématographiques dans lesquelles s'inscrit notre travail de recherche : analyse filmique, théorie et histoire du cinéma, narratologie et esthétique. En ce qui concerne la musique au cinéma, la majorité des nombreux ouvrages disponibles traitant principalement des compositions originales, nous nous sommes plus particulièrement appuyé sur les différentes œuvres de Michel Chion, même si la place spécifique que cet auteur a accordée aux morceaux vocaux dans sa réflexion reste minoritaire. Étant donné que la musique vocale n'a pas été spécifiquement abordée par les chercheurs cités précédemment dans sa dimension narratologique, nous sommes retourné aux sources françaises de cette théorie en utilisant comme fil conducteur de cette thèse certains concepts développés par Gérard Gennette dans son œuvre et en les adaptant à la relation entre musique vocale et texte filmique. Pour des raisons de cohérence de notre modèle et de nos outils d'analyse, nous avons limité nos sources directes aux théories issues de ces études narratologiques qui ont constitué la base de notre réflexion.

---

[22] GARDIES, A., *L'espace au cinéma*, Paris, Meridien Klincksieck, 1993, p.51.

Nous avons également exploité certains outils de musicologie et de sémiologie de la musique, même si ce travail ne s'inscrit pas dans le cadre de la recherche musicologique car il est centré sur le rôle narratif et esthétique de la musique dans son rapport au tissu filmique.

Pour tenter de dégager le sens des morceaux étudiés, il convient de prendre en compte le dualisme fondamental entre nature et culture car selon Pierre Schaeffer :

> La musique est fondamentalement naturelle et culturelle. [...] La musique traditionnelle, par exemple, repose sur des données en partie naturelles (perception des intervalles et des principaux degrés harmoniques, relations de consonance) et en partie culturelles (choix des gammes et des toniques dans les échelles communes, fonctions harmoniques, etc.), dont le concours forme des structures de référence variables selon les cultures.[23]

Cette distinction entre nature et culture n'est pas aisée à établir car des données qui paraîtraient, à première vue, immanentes à la musique peuvent en réalité se révéler liées à l'évolution culturelle. D'après Jean-Jacques Nattiez, les procédés imitatifs semblent bien relever d'un sens « naturel », entretenant avec leur référent une relation relevant du signe iconique :

> Tous les procédés descriptifs et imitatifs musicaux appartiennent à ce type, car ils ne supposent aucun savoir culturel pour être compris, seulement une capacité de reconnaissance de la part de l'auditeur […]. Ce que la musique reproduit le plus facilement, ce sont naturellement des phénomènes sonores. Le cas le plus simple est celui de l' « onomatopée musicale » : de même qu'il est possible, avec la langue et la bouche, d'imiter un bruit, les instruments de musique peuvent évoquer : des cris d'animaux (le chant du coq dans la *Danse macabre* de Saint-Saëns, les chants d'oiseaux du *Coucou* de Daquin ou *Catalogue des oiseaux* de Messian) ; des phénomènes naturels comme le bruit du tonnerre (*Pastorale* de Beethoven, *Fantastique* de Berlioz, *Or du Rhin* de Wagner) ; des bruits de machine […].[24]

En revanche, dans le cas du sens « culturel », Michel Imberty affirme que :

> […] le rapport entre le signal musical et ce qu'il représente, résulte d'une convention qui est apparue à un moment donné de l'histoire de la musique, et cette convention a donné lieu à tant d'exemples dans des œuvres que, dans certains cas, on a ensuite cherché à la justifier par une analogie formelle.[25]

C'est le cas, par exemple, de l'opposition des modes majeurs et mineurs qui ne s'est développée dans le sens gaîté / tristesse qu'à partir de la fin du XVIème siècle et qui n'est d'ailleurs pas toujours systématique. Ces conventions évoluent au fil des époques : un accord dissonant dans la musique de Bach (un accord de septième naturelle par exemple), peut devenir consonant[26] chez Wagner.

---

[23] *Ibid.,* p.36

[24] NATTIEZ, J.J., *Fondement d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'édition, 1975, p.23.

[25] IMBERTY, M., *Entendre la musique, sémantique psychologique de la musique*, Paris, Bordas, 1979, p.7.

[26] « Consonance-dissonance: Ces notions ne se définissent en musique que par rapport à leur *fonction* dans la syntaxe tonale. Une consonance n'a pas besoin d'être *résolue*, alors qu'une dissonance doit

Comme nous l'avons évoqué, le sens de la musique est de l'ordre de la suggestion, de la connotation, mais jamais de la dénotation. En outre, les sens possibles de l'art sont liés à sa fonction symbolique qui pourra être mise en lumière grâce à un système de renvois. Il peut s'agir de renvois à une acculturation tonale et aux différents « styles » de musique selon les époques, car, bien souvent, les effets expressifs de la musique résultent d'écarts par rapport aux schémas codifiés, mais également de renvois à une série de concepts extramusicaux : espace, mouvements, sentiments. Il convient de souligner que certaines connotations qui semblent « naturelles » à la musique ne sont souvent que le résultat de siècles d'acculturation. Par exemple, Jacques Chailley a montré que l'identification du haut et de l'aigu et du bas et du grave - mais également les identifications aigu/ grave, clair/sombre, gai/triste, joyeux/funèbre…-, appréhendée aujourd'hui comme une évidence reposait en fait sur un fondement conventionnel.[27]

Malgré ces associations qui conditionnent fortement les interprétations du sens, la musique demeure profondément polysémique. Si des expériences d'écoute réalisées sur des panels d'auditeurs permettent de dégager une certaine cohérence des réponses sémantiques associées à un même extrait musical, cette cohérence ne se manifeste que par une signification dominante, un groupe d'adjectifs par exemple, « non exclusive d'autre significations plus diffuses, et pouvant paraître parfois contradictoire, le même fragment recevant, à côté de cette signification principale, des significations secondaires appartenant à d'autre clusters. »[28]

Outre ces significations premières mouvantes, la musique au cinéma est confrontée à des images avec lesquelles va se tisser une relation à caractère dialectique, l'image venant en quelque sorte canaliser l'interprétation du sens musical. Cette

---

toujours être résolue. Lorsqu'un accord qui appelle une résolution n'est pas résolu, c'est qu'il cesse d'être considéré chez le compositeur comme une dissonance. Les accords dissonants chez Beethoven ne sont plus dissonants chez Debussy. Les notions de consonance et de dissonance sont donc essentiellement des notions historiques. La distinction perd complètement son sens dans la musique atonale. » *Ibid.,* p.204. Les termes musicaux sont définis, à leur première occurrence, en note de bas de page. Ces définitions sont également regroupées dans un lexique, en annexe p.483.

[27]« Parmi les chants liturgiques de l'Ascension, deux pièces successives traduisent le même texte :*Ascendit Deus*, phrase éminemment propice à la disposition ascensionnelle. Or, une seule d'entre elle contient la description attendue. La pièce non descriptive plus ancienne est antérieure à la convention du langage, selon laquelle l'aigu est appelé haut et le grave bas, et cette convention à son tour semble contemporaine de l'adoption d'une notation « diastématique » dessinant le mouvement mélodique sur le papier. Ce qui fut, à l'origine, des associations d'idées extérieures à l'essence de la musique a fini, par une longue et constante pratique, *par s'identifier pour nous à cette essence même* de sorte qu'il nous serait impossible, sans renier tout notre atavisme, d'abandonner cette convention que nous prenons de bonne foi pour l'expression de la musique elle-même. » CHAILLEY, J., « L'axiome de Stravinsky» *in Journal de Psychologie*, 407-419, octobre-décembre 1963, p. 411.

[28] IMBERTY, M., *Entendre la musique, sémantique psychologique de la musique, op.cit*., p. 43

influence intervient également à l'inverse, car la musique, malgré son caractère uniquement connotatif, peut également orienter le sens de l'image, en élargir la portée sémantique et lui apporter des significations.

Dans le cas de la musique vocale, les paroles ajoutent un niveau de sens supplémentaire qui oriente encore plus fortement le sens de la musique. En réalité, les paroles et la musique maintiennent une relation d'interdépendance qui n'est pas univoque et varie selon les époques. Par exemple, la réforme mélodramatique à Florence à la fin du XVIème siècle subordonnait la musique au texte et considérait que la musique devait être l'amplification de la parole et de sa continuité expressive, alors que les madrigalistes ou les polyphonistes français et flamands prônaient une peinture des contenus sémantiques. L'art classique, avec Lully, puis Rameau, donne la priorité à l'harmonie sur la mélodie et jette les bases d'un langage musical autonome qui est capable de dire en même temps que le texte mais également de le nuancer ou encore de le contredire.[29] Les paroles pouvaient exprimer la haine, et la musique, grâce à une codification très précise de l'harmonie, révéler l'amour. Depuis le XVIIIème siècle, les différents styles musicaux ont déplacé ces équivalences et ont créé d'autres relations entre harmonie, mélodie et paroles. En ce qui concerne les chansons populaires, qui constituent la grande majorité de la musique vocale de notre corpus, si les formes musicales sont plus simples et si les mélodies évoluent beaucoup moins que dans la musique « savante », les interactions entre musique et paroles sont néanmoins également fondamentales. La mélodie et l'harmonisation peuvent non seulement teinter le texte de connotations diverses, mais également le modifier directement.[30]

Par ailleurs, nous avons utilisé certains outils, forgés spécifiquement pour ce travail de recherche, qui nous ont servi en particulier dans la première partie de notre thèse. Nous avons effectué une analyse quantitative, sous la forme de pourcentages, de la matière musicale par rapport à la durée totale des œuvres afin de tenter de déterminer les corrélations possibles entre la quantité de musique et son importance esthétique et narrative dans la filmographie. Nous avons également établi une distinction entre proportion de musique vocale et instrumentale pour en mesurer le poids respectif.

---

[29] *Ibid.,* p.43.

[30] Selon Nicolas Ruwet, il convient de « […] reconnaître que, d'une œuvre à l'autre, les rapports entre parole et musique peuvent varier, allant de la convergence à la contradiction, en passant par toutes sortes de décalages, de compatibilités, de complémentarités. » RUWET, N., « Fonction de la parole dans la musique vocale » *in Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, p.55.

La première partie s'attachera tout d'abord à l'étude de l'évolution de l'utilisation de la musique dans la filmographie d'un point de vue diachronique. Plusieurs grandes périodes peuvent être distinguées au sein de l'œuvre du cinéaste dans lesquelle l'utilisation de la musique varie, même si son rôle est toujours significatif. Cette présentation générale sera effectuée film par film et par ordre chronologique dans un souci de clarté.[31] Elle est indispensable car elle nous permettra de situer les morceaux vocaux aux seins des œuvres cinématographiques et de cerner leurs relations avec la musique purement instrumentale. Les deux derniers chapitres de la première partie seront consacrés à la caractérisation de la musique vocale utilisée dans le corpus filmique. Il s'agit principalement de musique traditionnelle ou populaire mais également de musique dite savante. Certains morceaux datent du Moyen Âge, d'autres de la Renaissance, de l'époque baroque et préromantique.[32] Cette caractérisation nous conduit à sélectionner vingt-deux morceaux représentatifs de l'ensemble du corpus afin de les exploiter plus spécifiquement dans nos analyses, mais ce choix est également déterminé par leur importance respective dans les narrations filmiques. Ces vingt-deux morceaux totalisent soixante-dix occurrences dans le corpus de film étudié. Nous présenterons par la suite ces vingt-deux œuvres vocales de façon plus détaillée en prenant le parti, à l'issue de cette première caractérisation, de ne pas faire de distinction spécifique « de traitement », dans notre étude postérieure, entre musique populaire et musique savante. Il nous semble en effet que dans l'œuvre de Saura la musique savante choisie peut fonctionner par rapport à la narration d'une façon semblable aux chansons populaires car les airs sont facilement mémorisables, presque toujours tonaux et mélodiques et construits la plupart du temps sur une structure de couplets / refrain, semblable à celle de la chanson populaire. Les œuvres sélectionnées s'étendent, d'un point de vue chronologique, du XIVème siècle à la fin du XXème siècle. Ces vingt-deux morceaux constitueront donc la matière principale de nos analyses, mais nous ne nous interdirons pas d'utiliser, ponctuellement, d'autres chansons citées dans le corpus filmique, pour préciser ou confirmer certaines fonctions narratives.

Dans la deuxième partie, nous tenterons de dégager les rôles spécifiques joués par la musique vocale dans la narration cinématographique chez Carlos Saura. Elle

[31] Un tableau récapitulatif de l'évolution de l'utilisation de la musique dans l'œuvre peut être consulté en annexe p.476.
[32] Nous avons recensé l'ensemble des morceaux vocaux utilisés par le cinéaste dans notre corpus filmique, en annexe p.478.

participe tout d'abord à la structuration du récit, dans les séquences enchâssées en premier lieu, mais elle peut également fonctionner comme un véritable niveau narratif en soi, constitué d'un texte qui est en partie isolé, « extrait », par la mélodie qui l'accompagne, du niveau narratif premier, entretenant avec celui-ci diverses relations d'interdépendance. Par ailleurs, le morceau à texte peut également avoir une influence sur la vitesse narrative et le temps du récit car sa présence contribue parfois à étirer subjectivement le temps ou au contraire à l'accélérer. Enfin, la musique vocale joue un rôle très important dans le façonnement de l'espace cinématographique. Comme la musique instrumentale, elle a le pouvoir de moduler, voire de modifier l'espace représenté à l'écran. Les paroles contribuent à ce façonnement car elles constituent toujours un élément de caractérisation supplémentaire qui permet d'ancrer cet espace dans une réalité géographique, socioculturelle ou historique. Le caractère immatériel de la musique et son absence d'ancrage spatial lui permettent également d'ouvrir le cadre qui ne peut l'enserrer dans ses limites visuelles. Les paroles et la musique renvoient à des concepts qui peuvent transcender l'espace du cadre, mais aussi renvoyer à d'autres espaces ou mettre deux espaces en relation. Il conviendra également de se demander si le morceau à texte ne pourrait pas constituer un espace en lui-même. En effet, il allie une voix qui raconte et une musique isolant ce récit - plus encore que dans le cas d'une simple voix off - dans un espace qui lui est propre, autonome par rapport à la spatialisation de l'image circonscrite au cadre.

La troisième partie de ce travail sera consacrée aux divers points de vue que peut traduire la musique vocale : point de vue du personnage, point de vue extérieur et enfin point de vue de l'énonciateur filmique. La fréquente association entre chanson et personnage permet, en particulier, de contribuer à la caractérisation de ce dernier et au-delà, à l'expression de son point de vue. Contrairement à la fiction littéraire le personnage possède au cinéma une apparence immédiate s'incarnant dans le corps de l'acteur, mais son intériorité est délicate à faire ressentir dans un film. Les paroles et la musique du morceau vocal peuvent souvent contribuer à traduire l'intériorité des protagonistes qui se dévoile grâce à la mise en relation de la chanson, du personnage et des autres éléments du texte filmique.

Nous nous intéresserons également à une dimension fondamentale de la musique vocale : sa dimension transtextuelle. Comme la chanson constitue toujours une citation, elle apporte un point de vue extérieur chargé de multiples références au texte filmique dont nous évoquerons le fonctionnement fragmentaire et inconscient. Sa condition de

citation, sa forme spécifique et sa réception toujours intrinsèquement fragmentaire seront étudiées. Nous aborderons aussi la possibilité d'un fonctionnement du morceau vocal comme hypotexte par rapport au récit filmique qui serait alors son hypertexte, en envisageant la façon dont certains films peuvent naître littéralement d'une chanson dans une relation d'engendrement matriciel.

Nous étudierons enfin dans quelle mesure la musique vocale peut être considérée comme une manifestation de l'énonciateur filmique, qui utilise ces citations pour signifier subtilement sa présence et traduire son point de vue. La notion d'énonciation est très particulière au cinéma où les marqueurs linguistiques qui signalent l'énonciateur en littérature n'existent pas. L'énonciation y est principalement dévoilée par des signes qui, en s'écartant des pratiques de transparence du cinéma classique, révèlent la présence d'une instance organisatrice du récit filmique. Dans les films de Carlos Saura, ce point de vue du « grand imagier » pourra être révélé de façon indirecte et dissimulée, grâce à la resémantisation de la musique vocale par le texte filmique, puisqu'aucun des morceaux vocaux n'a été composé dans le but précis de véhiculer ce message de l'énonciateur au spectateur. Celui-ci sera toujours allusif, parfois ironique et lui permettra d'intervenir dans la diégèse en paraissant respecter les règles classiques de l'effacement des marques d'énonciation dans les films de fiction.

PREMIERE PARTIE : PLACE ET IMPORTANCE DE LA MUSIQUE DANS L'ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE DE FICTION NON MUSICALE DE CARLOS SAURA

Dans cette première partie, nous nous attacherons tout d'abord à évoquer l'évolution de l'utilisation de la musique au sein de l'œuvre cinématographique de fiction non musicale de Carlos Saura. En effet, le fonctionnement des pièces vocales qui nous intéressent dépendra largement des interrelations - jeux de miroir, dialogues, oppositions, reprises…- créées entres les différentes occurrences musicales au sein de l'œuvre, de la nature de ces dernières - musique de répertoire ou compositions originales - et de leurs diverses modalités d'intervention - intra ou extradiégétique entre autres -. C'est pourquoi il semble essentiel de s'intéresser dans un premier chapitre à l'évolution de la place de la musique en général tout au long de la filmographie du réalisateur aragonais, en nous limitant aux vingt-cinq fictions non musicales qui constituent le corpus filmique de ce travail de recherche.

Pour mener à bien cette étude, nous avons tout d'abord mesuré le poids proportionnel de la musique dans chaque œuvre car « l'impression subjective » musicale transmise par un film peut être complètement différente de cette importance quantitative et il est intéressant dans ce cas de rechercher la cause de cet écart : musique particulièrement mise en avant, niveau de diffusion sonore élevé, rôle narratif spécifique, etc… Cette importance quantitative est également symptomatique d'une évolution significative dans l'utilisation de la musique et dans ses différentes fonctions esthétiques et narratives chez Carlos Saura.

Dans un deuxième chapitre, nous tenterons de caractériser spécifiquement la musique vocale exploitée dans les films, cette fois non plus dans une dimension diachronique mais en fonction de son origine populaire ou savante, de son époque de composition, de la voix ou des voix qui l'interprètent et enfin de ses contenus et de la structure mise en place par le rapport entre texte et musique. Nous insisterons spécifiquement sur une donnée qui nous semble essentielle dans le cas qui nous occupe, celle de la langue. En effet, pour qu'un morceau vocal intervienne dans la narration filmique, il convient qu'au moins une partie de ses paroles puisse être saisie par le spectateur. Nous verrons néanmoins que, même dans le cas de certains morceaux, dont la langue ne peut être comprise par un hispanophone, la présence de la voix humaine distingue leur fonctionnement narratif de celui de la musique purement instrumentale. Pour des raisons pratiques, nous ne pourrons exploiter et commenter dans le cadre de ce travail l'ensemble des morceaux utilisés par Carlos Saura. Nous avons donc sélectionné un échantillon représentatif de vingt-deux œuvres vocales que nous présenterons plus particulièrement dans un troisième chapitre.

CHAPITRE PREMIER : L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE DANS L'ŒUVRE DE FICTION

Cinq grandes périodes « musicales » peuvent être distinguées au sein de l'œuvre cinématographique de Carlos Saura. La première s'étend de 1959 à 1965, de son premier long métrage, *Los golfos* au troisième, *La caza*, un film pleinement reconnu internationalement puisqu'il obtient l'Ours d'Argent à Berlin en 1966. Dans les trois premiers films du réalisateur aragonais, la proportion de musique utilisée est importante (de 30% à 40% de la durée totale des oeuvres) et son utilisation variée exploite de nombreuses facettes expressives de la matière musicale grâce à des collaborations fructueuses avec musiciens et compositeurs.

Au cours de la période suivante, de *Peppermint Frappé* (1967) à *Ana y Los lobos* (1972) cette utilisation va diminuer de façon drastique et s'éloigner radicalement du modèle musical hollywoodien. Durant cette période, Saura supprime progressivement la musique originale de ses œuvres et s'écarte de ses utilisations traditionnelles.[33] Cette évolution correspond à un mouvement général de rejet du modèle symphonique hollywoodien chez de nombreux cinéastes dans les années soixante, comme le précise Michel Chion :

> De fait, la règle d'économie que se donnent, par méfiance des solutions toutes faites et des émotions pré-emballées, pré-signifiées, auxquelles semble porter la musique, plusieurs auteurs-réalisateurs français, comme Robert Bresson, Eric Rohmer, plus tard Jacques Rivette ou Louis Malle dans certains de leur films, conduira ceux-ci à adopter des solutions radicales. Soit, comme chez Bresson, c'est l'emploi par brèves bouffées, d'une musique classique préexistante […]. Soit, clairement, c'est l'abandon de toute intervention musicale.[34]

L'industrie cinématographique espagnole avait développé peu à peu, depuis la fin de la guerre civile, un modèle de musique originale similaire au modèle hollywoodien quoique plus modeste. Kathleeen M. Vernon et Cliff Eisen soulignent :

> […] les efforts des compositeurs pour créer un style national ou une école musicale fondée sur une alliance entre des formes espagnoles traditionnelles telles que la *zarzuela* ou la *copla*

---

[33] Dans sa thèse publiée en 1987, Claudia Gorbman définit les critères du classicisme musical hollywoodien sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir : invisibilité de l'appareillage de production de la musique ; musique conçue pour susciter une écoute inconsciente ; la musique traduit les émotions et ponctue la narration ; elle constitue un facteur de continuité et d'unité. GORBMAN, C., *Unheard melodies, Narrative film music, op.cit.* Soulignons que, comme tout modèle, celui-ci s'applique à une majorité de film, soumis à ces codes dominants. La diversité de la musique originale du cinéma hollywoodien de cette époque est en réalité plus complexe et, en pratique, on constate de nombreux écarts par rapport à ces critères, forcément réducteurs. Par ailleurs, le respect de ces codes a également été à l'origine de partitions originales de très grande qualité.

[34] CHION, M., *La musique au cinéma, op. cit.,* p. 148.

> […], la musique symphonique européenne et des pratiques cinématographiques hollywoodiennes et européennes.[35]

Dans les années soixante, certains des auteurs du *Nuevo cine español*, ont rejeté ce modèle et se sont tout d'abord tournés vers des compositeurs appartenant à la « *generación del 51 »*[36] dont faisaient partie des musiciens désireux de rattraper le retard de l'Espagne en matière de musique contemporaine. Dans ce groupe, le compositeur Luis de Pablo a rapidement occupé une place de choix.[37] Certaines partitions composées pour le cinéma lui permettent de réaliser à cette époque des expérimentations enrichissantes pour sa pratique musicale non cinématographique.[38] Ces compositions s'éloignent des normes fixées par le cinéma classique hollywoodien, elles sont en particulier souvent consciemment audibles, et offrent aux réalisateurs la possibilité de renouveler des pratiques cinématographiques musicales sclérosées. La partition originale de *La caza*, composée par Luis de Pablo, en constitue un bon exemple.

Néanmoins, dans l'œuvre de Saura la figure du compositeur de musique originale - Luis de Pablo a, en particulier collaboré à cinq reprises avec Carlos Saura pendant cette période - va également être de moins en moins présente au cours de cette deuxième période pour disparaître complètement à partir de *La prima Angélica* (1973). Là encore, Saura s'inscrit dans un mouvement général du cinéma espagnol, car à partir de la fin des années soixante-dix, les nouveaux compositeurs ne travaillent plus pour le cinéma qui impose trop de limites à leur création et la majorité des films réalisés ont recours à de la musique préenregistrée.

Le troisième mouvement s'étend de *La prima Angélica* (1973) à *Mamá cumple cien años* (1979). Si la musique reste limitée quantitativement dans les œuvres - autour

---

[35] M. VERNON, K., EISEN, C., "Contemporary Spanish film music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar" *in* MERAL, M., BURNAND, D., (dir.), *Europeen Film Music,* Farnharm, Ashgate, 2006, p. 43. « […] composers' efforts to create a "national" style or school of film music based on a hybrid of traditional Spanish forms such as the *zarzuela* and *copla* […], European symphonic music, and Hollywood and European cinema practices."

[36] La « generación del 51 » regroupe des musiciens qui, réagissant contre les tendances nationalistes et réactionnaires imposées par le franquisme, ont renouvelé la composition musicale espagnole en y introduisant les nouveautés des avant-gardes internationales, telles que le sérialisme, le dodécaphonisme, la musique aléatoire ou encore la musique électronique.

[37] Carlos Colón, Fernando Infante et Manuel Lombardo remarquent : « Luis de Pablo ne se consacre pas avec assiduité à la composition pour le cinéma et l'abandonne complètement au début des années soixante-dix. ». « Luis de Pablo no se dedica asiduamente a la composición para el cine, y la abandona por completo a principios de los años setenta. » COLÓN, C., INFANTE, F., LOMBARDO, M., *Historia y teoría de la música en el cine*, Séville, Alfar, 1997. Cet abandon correspond à la fin de ses collaborations avec Carlos Saura.

[38] « On y effectua les premiers essais de musique électro-acoustique jamais composée en Espagne, dans des conditions sans doute limitées, mais qui, de ce fait même étaient un défi à l'imagination. » DE PABLO, L., « Le cinéma et ma musique », *in Le cinéma de l'Espagne franquistes (1939-1975*), Les cahiers de la cinémathèque, nº 28/39, hiver 1984, p. 139.

de 20% -, son importance narrative est fondamentale, et c'est d'ailleurs la bande musicale d'un des films de cette période *Elisa vida mía* (1976) qui a fait l'objet des plus nombreuses études sur la musique dans l'œuvre du cinéaste aragonais.

La réalisation de *Deprisa, deprisa* (1980), signale un retour timide vers la musique originale, mais également un tournant vers les films musicaux, en raison de la prégnance de la musique tout au long de cette œuvre. C'est d'ailleurs l'année suivante que Carlos Saura réalise son premier film musical, *Bodas de sangre*, le premier d'une longue série qui sera réalisée parallèlement à la poursuite des fictions non-musicales.

Enfin, un dernier mouvement peut être dégagé, à partir de la réalisation de *El dorado* (1987). Cette orientation correspond également à l'émergence d'une nouvelle génération de compositeurs espagnols dont Kathleen M. Vernon et Cliff Eisen soulignent l'importance:

> Les quinze dernières années ont vu une renaissance de partitions symphoniques à grande échelle, favorisée par des budgets de production plus importants, des progrès technologiques en ce qui concerne l'enregistrement numérique et le son Dolby et une nouvelle reconnaissance pour la musique de film comme le prouvent les sorties régulières d'enregistrements de partitions de films espagnols […].[39]

El dorado marque, chez Carlos Saura, le retour de la musique originale grâce à une fructueuse collaboration avec le compositeur Alejandro Massó. Pendant cette dernière période, un compositeur ou une collaboration musicale sont toujours crédités au générique des films, excepté pour *La noche oscura* (1989) et la proportion de musique augmente également de façon significative. Après diverses collaborations avec Alejandro Massó, Alberto Iglesias, Manuel Malou et Manu Chao, c'est Roque Baños qui a composé toutes les bandes musicales des dernières fictions non musicales de Saura depuis *Goya* (1999). Dans les films de cette dernière période, la musique originale retrouve le rôle de premier plan qu'elle avait perdu après les trois premiers longs métrages du réalisateur, un rôle unificateur, renouant, en partie, avec ses fonctions traditionnelles, tout en incluant de nombreuses œuvres de répertoires. C'est pourquoi, dans cette dernière étape, qui comprend par ailleurs la réalisation de plus en plus fréquente de films musicaux, la musique est quantitativement extrêmement importante - *La noche oscura* mis à part -, car elle intervient pendant 35% à 65% de la durée totale des films.

---

[39] M. VERNON, K., EISEN, C., « Contemporary Spanish film music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar » *op.cit.,* p. 44. « The last fifteen years have seen a rebirth of the large-scale and synfonic film score, favoured by higher film production budgets, technological advances in digital recording and Dolby sound, and a new recognition for film music as recorded music evidenced in regular releases of Spanish film scores […]. »

I) Les débuts : *Los golfos* (1959), *Llanto por un bandido* (1963) et *La caza* (1965) : une utilisation variée de la musique

Dans ses trois premiers longs métrages, Carlos Saura profite pleinement de la richesse des multiples ressources de la musique au cinéma, avec notamment une exploitation expressive de celle-ci ainsi qu'un jeu entre mélodies d'écran et de fosse, compositions originales et préexistantes. *Los golfos*, *Llanto por un bandido* et *La caza* forment un triptyque fondateur dans l'œuvre du cinéaste. Ces films, à première vue si différents, présentent de nombreux points communs et constituent surtout un cheminement qui conduit à un premier aboutissement : la réalisation de l'une de ses œuvres majeures, *La caza*. Au-delà de sujets divers - une bande de jeunes délinquants cherchant à faire triompher l'un des leurs dans les arènes de Madrid à la fin des années 50, un *bandolero* espagnol luttant pour survivre dans l'Espagne de Ferdinand VII et un groupe d'amis, parti chasser, qui finit par s'entretuer -, il est possible de distinguer un fil conducteur qui unit ces trois œuvres. Elles présentent un caractère collectif : bande de protagonistes difficiles à différencier les uns des autres dans le premier film, hors-la-loi à la tête d'une cohorte de brigands dans le deuxième et enfin groupe d'amis qui se déchirent. Cet aspect collectif renvoie à la société espagnole marquée par la dictature franquiste et contre laquelle s'inscrivent le jeune Carlos Saura et ses amis dans les deux premiers longs métrages par le biais d'une identification aux protagonistes, très claire dans le premier cas, moins facilement transposable dans le second. Le cinéaste affirme d'ailleurs à propos de *Los golfos* :

> Les personnages de *Los golfos* nous représentaient un peu nous-mêmes, dans la mesure où nous voulions faire une série de choses et qu'on nous en empêchait; il était très difficile de faire du cinéma à cette époque-là et la seule façon d'en faire était de rompre avec beaucoup de choses.[40]

Le troisième film peut être interprété comme une représentation allégorique d'une société dans laquelle la plaie ouverte de la guerre civile provoque une violence latente qui explose dans un huis clos où la tension est extrême. Il est donc possible d'appréhender ces trois œuvres en termes d'opposition, une opposition reflétant la fracture de la société espagnole et qui se traduit aussi bien d'un point de vue esthétique que narratif. La musique constitue un élément clé de cette dichotomie, de façon

[40] « Los personajes de *Los golfos* nos representaban un poco a nosotros mismos, en cuanto que queríamos hacer una serie de cosas y que nos lo impedían; era muy difícil hacer cine en aquella época y la única forma de hacerlo era rompiendo muchas cosas. » BRASÓ, E., *Carlos Saura*, Madrid, Taller Ediciones Josefina Betancor, 1974, p.69.

significative et particulière dans chaque œuvre, mais en présentant toujours une rupture marquée : entre musique intra et extradiégétique dans *Los golfos*, entre mélodies andalouses et musique originale épique composée par Carlo Rustichelli dans *Llanto por un bandido*, et enfin, dans *La caza*, entre chansons pops et légères intradiégétiques et partition originale de Luis de Pablo qui participe largement par ses dissonances, martèlements entêtants et crescendos, à la représentation de la violence et de la tension à l'écran.

A) *Los golfos* (1959) une séparation stricte entre musique intra et extra diégétique

Dans ce premier long métrage de Carlos Saura, de jeunes délinquants madrilènes commettent différents larcins et forfaits afin de réunir la somme nécessaire aux débuts tauromachiques de l'un des leurs. Cette quête est représentée d'un point de vue narratif et esthétique comme une véritable conquête territoriale, la conquête de la ville par la périphérie. Espace urbain et espace périurbain, largement disjoints, peuvent symboliser respectivement la société établie et le groupe de protagonistes marginaux. Cette partition de l'espace est largement reflétée par l'utilisation de la musique filmique, importante quantitativement puisqu'elle représente au total 40% de la durée du film. Celle-ci est constituée, d'une part, de variations à la guitare sur une *petenera* traditionnelle andalouse, intervenant presque exclusivement en musique de fosse et, d'autre part, de morceaux de musique d'écran très ponctuels : chanteuses des rues, tourne-disque, musique du bal populaire et musique du club de jazz.

La musique *flamenca* est présente tout au long du film et, bien que la *petenera* soit une *copla* ordinairement chantée et dansée, la mélodie est largement exploitée à la guitare seule, alors que les paroles n'apparaissent que très brièvement à deux reprises. Cette *petenera* déroule tout au long du film plusieurs motifs, toujours associés à l'espace périurbain et donc aux protagonistes auxquels cet espace peut être assimilé.

L'espace urbain, quant à lui, associé à la société franquiste établie, n'est jamais accompagné de musique de fosse, sans doute dans une volonté de réalisme, mais également parce que la composante sonore de l'espace de la ville qui enferme et menace les personnages est constituée de cris de la foule, du grondement des moteurs et de coups de klaxon. Le niveau sonore général est très élevé, mais c'est surtout l'aspect strident de ces bruits qui contribue à rendre insupportable la représentation de la ville,

car les tympans supportent moins bien les sons aigus que les sons graves. Les compositions musicales correspondent donc uniquement aux circonstances et aux aléas de la trajectoire des protagonistes : un bal populaire, un club de jazz, des chanteuses des rues, la fanfare accompagnant la corrida finale.

Quant à la musique vocale - excepté deux très courts fragments chantés de la *petenera* -, elle n'est composée que d'une seule chanson en modalité d'écran, interprétée *a cappella* par trois chanteuses des rues, relatant le crime et la destinée tragique d'un malfaiteur, qui annonce celle des personnages.

Cette évocation d'une société espagnole cloisonnée, qui excluait toute possibilité d'ascension sociale, a causé de nombreux problèmes au cinéaste. En effet, le comité de censure, après avoir exigé plusieurs modifications préalables du scénario, a largement défiguré le film, une fois achevé, par l'imposition d'importantes coupures. Malgré sa sélection au festival de Cannes, *Los golfos* a finalement été classé en catégorie 2B, ce qui ne lui permettait pas de sortir dans les circuits commerciaux.

En raison de cette première confrontation avec la censure, la poursuite de la carrière de Carlos Saura s'est trouvée en difficulté. Le cinéaste a abandonné plusieurs projets et a soutenu le tournage en Espagne par Luis Buñuel de *Viridiana*, un film qui a provoqué un scandale retentissant. Après trois années d'inactivité forcée, le choix d'un sujet historique permettait de transposer dans le passé des problématiques de l'époque. Saura déclare lui-même :

> […] alors, Mario et moi, comme il était imposible d'aborder la réalité espagnole à ce moment-là, nous avons eu l'idée de la transposer à une autre époque, de telle façon que la censure ne puisse pas l'interdire, de faire quelque chose sur le banditisme espagnol du XIXème siècle. Nous l'avons proposé à deux producteurs qui ont refusé, et Dibildos s'y est intéressé et le film s'est fait. [41]

B) *Llanto por un bandido* (1963) : la dichotomie irréconciliable: musique épique ou authentique?

Alors que dans *Los golfos*, la séparation des espaces, soulignée par des traitements différents de la musique filmique, reflétait l'opposition entre société établie et héros marginaux, entre centre et marge, c'est un problème de genre

[41] « […] entonces a Mario y a mí, como en aquel momento era imposible tocar la realidad española actual, se nos ocurrió transponerla a otra época, de una forma que la censura no la pudiera prohibir, hacer algo sobre el bandolerismo español del siglo XIX. Se la propusimos a un par de productores, que dijeron que no, y a Dibildos le interesó y se montó. » SÁNCHEZ VlDAL, A., *El cine de Carlos Saura*, Saragosse, Edición de la caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1988, p.36.

cinématographique qui crée la fracture dans *Llanto por un bandido,* entre film à grand spectacle et film intimiste. Alors que dans *Los golfos,* ce caractère binaire, recherché, fonctionnait parfaitement, dans le deuxième long métrage cette confrontation n'aurait pas dû en être une et est en partie responsable - avec les coupures imposées par la censure et un montage allant à l'encontre des souhaits du réalisateur - de son inégalité et du déséquilibre du résultat obtenu.

La coproduction franco-italo-espagnole qui, dans un premier temps, était supposée être à l'origine d'un film commercial à grand spectacle (une sorte de western à l'espagnole) n'a finalement pas pu mener ce projet à bien, en raison de problèmes matériels. Le caractère intimiste du film a donc dû prendre une place principale. En outre, le montage, effectué en Italie, a dénaturé les longs plans statiques voulus par le réalisateur dans le style de Mizoguchi car la production souhaitait un montage classique de film d'action au rythme plus rapide. Enrique Brasó souligne ce problème :

> Parmi les multiples contradictions qui se dessinent dans *Llanto por un bandido*, celle qui dérive de la superproduction qu'il veut être et n'est pas, n'est pas des moindres ni la moins significative, ou encore des problèmes concrets qui surgissent d'une structure dans laquelle s'imposent, l'une sur l'autre, la condition d'œuvre spectaculaire - de film épique- et d'œuvre austère, personnelle - de film intimiste - dans un continuel va-et-vient, ce qui entraîne un manque d'unité entre les deux aspects et l'hésitation du film entre l'une ou l'autre des positions .[42]

Llanto por un bandido présente donc un double aspect. Il s'agit, d'une part, de l'histoire légendaire de José María Hinojosa, « *El Tempranillo* », un *bandolero* qui s'impose à la tête d'une bande de hors la loi, puis s'allie à un officier libéral en fuite, opposé à l'absolutisme de Ferdinand VII. *El Tempranillo* reste néanmoins une figure ambiguë et obscure d'un point de vue historique ; la légende en fait une sorte de Robin des bois espagnol, mais à la fin de sa vie, il accepte la grâce de Ferdinand VII et en échange d'une propriété foncière, il s'engage à poursuivre certains de ses hommes qui refusent cet accord. D'autre part, le film propose un aspect plus intime, autour de l'histoire d'amour entre José María et sa femme María Jerónima. *Llanto por un bandido* est donc à la fois un film épique, un film de genre et une oeuvre qui cherche à retrouver l'authenticité d'une culture andalouse souvent galvaudée à l'époque dans les « espagnolades » franquistes.

---

[42] « De las múltiples contradicciones que se perfilan en *Llanto por un bandido*, no es la menor ni la menos indicativa la que se deriva de la superproducción que quiere ser y no es, o de los problemas concretos que surgen de una estructura en la que se imponen, una sobre otra, la condición de obra espectacular – de film épico- y de obra austera, personal – de film íntimo-, en continuo vaivén, dando como resultado que ni el primer aspecto ni el segundo se unifiquen entre sí, y la película dude entre una y otra posición. » BRASÓ, E., *Carlos Saura, op.cit.,* p.76.

Cette opposition non résolue se traduit nettement dans la musique utilisée (qui représente environ 34% du film). Il s'agit, tout d'abord, de la « récupération » d'une authentique musique andalouse *flamenca* adaptée pour le film par le guitariste de flamenco Pedro del Valle et dont le fils, Pedro del Valle *hijo,* interprète les airs de guitare : un travail qui a été particulièrement remarqué et célébré à l'époque. Par ailleurs, une partition originale, intervenant en particulier pendant les séquences de batailles, est, quant à elle, dépouillée de toute référence culturelle andalouse ou même hispanique.

La musique *flamenca* populaire est particulièrement liée aux moments intimistes du film. Il s'agit principalement de musique vocale interprétée par Rafael Romero et Luisa Romero. Elle se compose d'un chant traditionnel de mariage, d'un air de flamenco lors de la nuit de noces - dansé significativement par de vieilles gitanes, et non pas par une belle femme sensuelle comme dans les espagnolades de l'époque - et d'une chanson *Se ha muerto el Tempranillo* (Le Tempranillo est mort)[43] - une adaptation du *villancico*[44] traditionnel *Pastores que apastoráis* (Bergers, vous qui gardez les troupeaux) - diffusée sur le générique de fin. Par ailleurs, la même *petenera* que dans *Los golfos* est utilisée, à la guitare, mais également chantée.

La partition de la partie épique du film a été composée par Carlo Rusticelli - sans doute en raison de la coproduction italienne - alors qu'un Espagnol était en charge des morceaux andalous. Il n'y a aucun rapport entre les deux styles musicaux et le passage de l'un à l'autre est souvent abrupt et surprenant pour le spectateur. Alors que Pedro del Valle a réalisé un travail de récupération d'authentiques morceaux populaires, Carlo Rusticelli compose une musique de film « internationale », standardisée, présentant les caractéristiques principales de la musique hollywoodienne de l'époque classique telles que les décrit Michel Chion.[45] Il s'agit, en effet, d'une partition qui intervient uniquement en modalité de fosse, alors que, pour la musique andalouse, les options d'écran et de fosse alternent. Elle est interprétée par un orchestre symphonique, et conçue dans le but de conférer : « [..] une valeur générale, 'mythique', amplifiée et

[43] Afin de faciliter la lecture de ce travail, les titres des morceaux et les citations les plus courtes des paroles seront traduits et placés entre parenthèses dans le texte. En revanche, les traductions des citations plus longues apparaîtront en notes de bas de page.
[44] À l'époque moderne, un *villancico* est une chanson du folklore traditionnel se référant à la nativité, chantée pendant la période des fêtes de Noël.
[45] CHION, M., *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, pp. 118-129.

subjectivée aux décors ».[46] Sa présence renvoie donc au « genre » épique, caractérisé par des stéréotypes : héros, batailles, attaques de diligences… Ce type de musique, composée pour ne pas être entendue consciemment par le spectateur, présente, en particulier lors de toutes les scènes de batailles, un suivi synchrone de l'action appelé *underscoring* allant parfois jusqu'au *mickeymousing,*[47] accompagnant par son rythme et son intensité les différents moments de l'action.

Authentiquement andalouse ou « internationalement » épique, la musique participe de la dichotomie qui traverse le film et, malgré des utilisations qui renvoient aux fonctions traditionnelles de la musique de film, telles la ponctuation narrative ou la traduction des sentiments des personnages, elle ne remplit pas l'un des rôles que lui assigne le classicisme hollywoodien : constituer un facteur d'unité. Il était sans doute malaisé, outre les limitations matérielles et les coupures exigées par la censure, pour un auteur tel que Saura, trop à l'étroit dans les contraintes imposées, de se couler dans le moule d'un film de genre.

Après cette expérience difficile, la rencontre professionnelle de Saura avec Elías Querejeta, qui allait être son producteur de façon ininterrompue jusqu'en 1981, permet la réalisation de *La caza*, un film qui se distingue du précédent sur de nombreux points - il s'agit, en particulier, d'un huis clos présentant une unité spatio-temporelle, alors que la durée diégétique du film précédent imposait des ellipses majeures - mais qui présente également, comme les deux œuvres antérieures, une fracture importante, celle qui oppose les trois personnages principaux du film. Cette rupture peut être interprétée symboliquement comme une représentation de la blessure fondatrice que représente la guerre civile au sein de la société espagnole.

C) *La caza* (1965) : une parabole de la violence de la société espagnole

Une partie de chasse, organisée par José, le propriétaire des coteaux, pour demander à son ancien ami Paco de lui prêter de l'argent, va être le prétexte, tout au long de sa durée (une dizaine d'heures diégétique pour une heure vingt-cinq minutes de film), à une escalade de la violence des protagonistes. Cette violence est tout d'abord

---

[46] *Ibid*, p.121.

[47] « Le *mickeymousing* est une forme extrême de *l'underscoring*, essentiellement basée sur la coïncidence d'impulsions (exemple type au cirque, avec le coup de cymbale qui accompagne le coup ou la chute. » JULLIER, L., *L'analyse des séquences*, Paris, Nathan, 2002, p.95.

illustrée par l'hécatombe des lapins durant la partie de chasse, mais également par l'abattage d'un porc dans le village ou par la cruauté sadique exercée par les protagonistes sur les insectes. Les humiliations répétées que doit subir Juan, l'employé de José en charge des terrains de chasse en sont également l'expression. Enfin, la violence est présente chez les personnages à travers les brutales joutes verbales qui les opposent, les coups qu'ils échangent, puis le massacre final où les trois amis finissent par s'entretuer. D'un point de vue esthétique, le film est entièrement conçu pour traduire cette violence, la rendre presque palpable, grâce en particulier à l'utilisation d'un macro-objectif permettant de filmer en très gros plan la peau transpirante des protagonistes souffrant de la chaleur insupportable, comme le souligne Marsha Kinder :

> Tout dans le film – sa narration claustrophobe, ses paysages arides, les rythmes émotionnels de ses dialogues et de la mise en scène, sa musique et son montage percutants, ses silences oppressants et ses ellipses, ses jeux entre très gros plans et plans généraux, et sa spectacularisation criante du regard violent – conduit inexorablement à cet déchaînement explosif et renforce son intensité.[48]

La bande musicale, importante d'un point de vue quantitatif puisqu'elle intervient pendant 42% du film, se compose, d'une part, d'une musique de fosse, entièrement composée par Luis de Pablo, et d'autre part de chansons populaires émises par l'appareil de radio en modalité d'écran.

La musique extradiégétique de grande qualité[49] participe pleinement à la mise en place et au développement de la tension dramatique, à l'expression de la violence qui croît et explose et à la constitution d'un espace d'enfermement. En effet, Carlos Saura procède tout au long du film à des mises en abyme successives de l'affrontement final des protagonistes, auxquelles la musique participe pleinement.

Le bon fonctionnement de cette musique originale, d'un point de vue narratif et esthétique, est sans doute principalement dû à la très grande qualité musicale des compositions de Luis de Pablo, préservées par leur caractère très contemporain de tout stéréotype hollywoodien, et à leur cohérence - utilisation presque exclusive du piano, du tambour et des timbales, retour des thèmes musicaux - dans un film dans lequel l'unité de lieu, de temps et d'action est fondamentale -. Par ailleurs, loin de l'effet de

---

[48] KINDER, M., *Blood cinema, the reconstruction of national identity in Spain*, Bekerley, University of California Press, 1990, p. 160. « Everything in the film – its claustrophobic narrative, its spare landscape, its emotional rhythms in dialogue and mise-en-scène, its percussive music and montage, its oppressive silences, and ellipses, its interplay between extreme close-ups and long shots, and its blatant specularization of the violent gaze – move inexorably toward that explosive shootout and heighten its intensity once it comes. »

[49] Luis de Pablo était déjà en 1965 une des principales figures de la musique contemporaine en Espagne.

mickeymousing des compositions de Carlo Rustichelli pour *Llanto por un bandido*, la musique est exploitée soit pour révéler une tension intérieure, soit pour contribuer au caractère paroxystique de la violence dans un vacarme de sons et de musique extrêmement saisissant.

La musique intradiégétique, quant à elle, uniquement composée de morceaux de musique pop espagnole, est diffusée par le transistor qu'a apporté le groupe d'amis. Il s'agit principalement de chansons et leur caractère léger et superficiel contraste fortement avec la tension ambiante. Elles sont le reflet de la culture « officielle » franquiste et de sa vacuité.

Les deux facettes opposées de la musique créent donc dans cette œuvre une nouvelle dichotomie, cette fois particulièrement réussie, qui traduit, à travers le parcours des protagonistes, le caractère sclérosé d'une société fondée sur une grande violence qu'occulte une culture superficielle et artificielle : les chansons et mélodies pop ou *jazzy*, diffusées par le poste de radio ne sont que des ersatz d'une musique d'origine anglosaxonne et n'ont rien à voir avec la musique traditionnelle espagnole. Cette opposition entre musique de fosse, extrêmement moderne et angoissante et musique d'écran stéréotypée accompagne et reflète donc ici le sens profond de cette œuvre de Saura : une dénonciation de la dictature franquiste et au-delà de celle-ci, de toute forme de violence.

Au fil de ces trois œuvres, l'importance de la musique s'est peu à peu affirmée et affinée et les compositions originales exploitent les utilisations traditionnelles de la musique tout en les renouvelant à divers égards. En effet, dans les deux premières œuvres la circulation de la *petenera* de la fosse à l'écran constitue une transgression par rapport aux règles du classicisme qui imposait l'invisibilité de l'appareillage de production de la musique. En revanche, si dans le troisième film, la partition de Luis de Pablo respecte ce critère, elle en transgresse d'autres. Elle a pour fonction de révéler plus que de souligner - fonction classique - la violence des protagonistes et l'intensité de sa diffusion contraint le spectateur à une écoute consciente. Elle s'oppose donc à l'audibilité inconsciente de la musique dans ses emplois classiques.

Par la suite, Carlos Saura va emprunter, avec *Peppermint frappé* (1967), des chemins différents qui vont marquer son œuvre pendant toute la fin de la période franquiste. En effet, les protagonistes des trois premiers longs métrages sont tous des hommes alors que la figure féminine occupe par la suite une place centrale dans l'oeuvre. Par ailleurs, les récits de ces trois films étaient linéaires alors que la

complexité dans la narration s'impose progressivement dans la décennie suivante, reflétant ainsi ce qui devient l'un des principaux axes de la filmographie du réalisateur espagnol : sa préoccupation pour la mémoire et le passé, mais également sa fascination pour le fantasme, le rêve et l'imaginaire.

Ce style complexe qui va se forger peu à peu servira également au réalisateur à esquiver une censure franquiste qui supprime radicalement toute attaque directement identifiable au régime. D'un point de vue musical, la dichotomie qui caractérisait ses premiers films disparaît au profit d'une utilisation de plus en plus personnelle de la musique et un contrôle de plus en plus étroit des morceaux utilisés.

II) De *Peppermint frappé* (1967) à *Ana y los lobos (1972)* : l'époque de la sobriété

Un changement s'amorce dans l'œuvre de Carlos Saura à partir de son quatrième long métrage quant à l'utilisation de la musique. Pendant cette période, les partitions originales et leurs utilisations traditionnelles (traduction d'émotion, ponctuation narrative, facteur de continuité et d'unité), exploitées dans les œuvres précédentes sont, peu à peu, bannies. Dans un premier temps, cette posture a pour conséquence de limiter largement l'intervention du musicien professionnel à la composition de pastiches d'un certain style d'œuvre souhaité par le cinéaste. Luis de Pablo, responsable de toutes les partitions originales des films de Carlos Saura jusqu'à *Ana y los lobos* (1972), à l'exception de celle de *Stress es tres tres* (1968) de Jaime Pérez, déclare à ce propos:

> Carlos Saura, au fur et à mesure que le temps passait, avait des idées de plus en plus précises sur la musique dont il avait besoin et c'en est arrivé à un tel point, qu'en ce qui me concerne, dans *Ana y los lobos,* la musique qu'il me demandait (c'était déjà le cas dans *El jardín de las delicias* en réalité) n'était pas une musique que je pouvais composer mais une musique que je pouvais choisir, qui était déjà faite. Cela n'avait pas de sens – déjà même dans *Peppermint frappé*, il y avait déjà des séquences dans lesquelles je…- dans ce film j'ai tout composé – mais il y avait des séquences dans lesquelles il voulait une musique qui ressemble à du Vivaldi, une autre à du Beethoven, une musique qui ressemble à ceci ou cela et j'ai dû l'imiter.[50]

[50] « […] Carlos Saura, a medida que el tiempo pasó, iba teniendo ideas más precisas de la música que él necesitaba y eso llegó a un extremo, en lo que a mí se refiere, con *Ana y los lobos*, en donde prácticamente la música que él me pedía (ya en *El jardín de la delicias* en realidad) no era una música que yo pudiera componer sino que era una música que yo le podía elegir, pero una música que ya estaba hecha. No tenía sentido – ya incluso en *Peppermint Frappé*, ya había secuencias que yo…- Ahí está compuesto todo por mí – pero había secuencias en las que él quería música que sonase a Vivaldi, una música que sonase a Beethoven, una música que sonase a esto o al otro y yo tuve que imitarlo. » Cité par BERTHET, C., *Sociocritique de la musique de film –II : Carmen*, Montpellier, Editions du CERS, 1994, p. 116.

Durant toute la période qui s'étend de 1965 à 1972, le cinéaste utilise donc de plus en plus de morceaux de répertoire jusqu'à la réalisation de *Ana y los lobos*. À partir de cette dernière collaboration entre Luis de Pablo et Carlos Saura, la musique originale disparaît momentanément de ses films. [51]

Cette étape de l'oeuvre du réalisateur espagnol est également marquée par une utilisation de plus en plus limitée de la matière musicale d'un point de vue quantitatif : dans *Ana y los lobos* la musique n'intervient que pendant 15% du film, la proportion la plus basse de toute la filmographie.

A) *Peppermint frappé* (1967), *Stress es tres tres* (1968) et *La madriguera* (1969) : la musique de moins en moins importante quantitativement

Les premiers films de cette période sont tous centrés sur une figure féminine - interprétée dans les trois œuvres par Géraldine Chaplin - et sur des relations amoureuses frustrées : fascination, jalousie et enfermement destructeur. Au fil de ces trois œuvres, bien que la musique soit encore presque uniquement originale, elle est de moins en moins utilisée dans les fonctions traditionnelles que nous avons évoquées plus haut.

Peppermint Frappé (1967) ou l'obsession en musique

Avec la réalisation de *Peppermint frappé*, Carlos Saura, prend une direction nouvelle dans son œuvre. En effet, après la narration linéaire à huis clos de *La caza*, le réalisateur s'attache à l'histoire de Julián, un médecin de province frustré, fasciné par la blonde et étrangère Elena, la femme d'un de ses amis (Paco). Cette fascination est telle que, faute de pouvoir la séduire, il en fabrique un double en transformant Ana, sa brune secrétaire, en un sosie d'Elena, et enfin se débarrasse du modèle devenu encombrant et de son mari en les assassinant. La musique, représente environ trente-et-une des quatre-vingt-dix minutes de film (soit une proportion de 35%) et a été entièrement composée par Luis de Pablo, à l'exception du morceau de musique vocale. Elle est composée d'une part de deux œuvres pastiches de pièces classique et folklorique et, d'autre part, d'éléments musicaux traduisant l'obsession et la fascination du protagoniste pour la femme de son ami, puis sa décision d'en finir avec le couple afin de pouvoir « recréer »

[51] Ce n'est, en effet, qu'en 1980 que le nom d'un compositeur réapparaît au générique d'un film de Saura : *Deprisa, deprisa.*

l'image idéale d'Elena à travers la secrétaire Ana (les deux personnages étant interprétés par Géraldine Chaplin).

Trois motifs musicaux traduisent spécifiquement le caractère obsessionnel de Julián. Le premier, purement rythmique, est interprété au tambour. Sa récurrence structure la narration car il intervient à quatre reprises, dont une fois dans une séquence enchâssée. Il est toujours associé à la figure fantasmée d'Elena et à la fascination qu'elle excerce sur Julián. Cette fascination maladive de Julián pour la femme de son ami et sa volonté de possession sont également soulignées par une musique d'orgue atonale dont le caractère angoissant est classiquement créé par différents motifs en *ostinato*[52] - en particulier par un chromatisme[53] montant, propre à exprimer l'obsession -. Enfin, le dernier élément récurrent, directement associé au meurtre cette fois, est une petite mélodie évoquant une boîte à musique qui constitue, avec les tambours de Calanda, la référence à Luis Buñuel la plus directe du film, car elle rappelle à de nombreux égards la boîte à musique de *Ensayo de un crimen*.

Un morceau de musique vocale vient compléter la bande musicale, il s'agit d'une œuvre polyphonique, chantée par des voix d'hommes, extraite de *El misterio de Elche* (Le mystère d'Elche*)*. Cette pièce musicale médiévale anonyme est interprétée les 14 et 15 Août à Elche et célèbre la vierge Marie. Nous y reviendrons dans la suite de ce travail car son caractère religieux lié à la figure virginale participe de la caractérisation du personnage de Luis.

Ce film utilise donc encore une large palette de fonctions de la musique de film, mais l'originalité de la musique atonale de Luis De Pablo est moins présente que dans le film précédent. Ces utilisations variées vont encore diminuer significativement dans les années suivantes.

---

[52] Une structure en *ostinato* est une répétition en boucle de plusieurs notes. Si seul le rythme est le même et que la mélodie varie, il s'agit d'un *ostinato* rythmique. L'*ostinato* peut également varier légèrement en fonction de ses occurrences.

[53] Un chromatisme est une succession de notes séparées par des demi-tons, or : « L'intervalle de demi-ton est naturellement apte à générer un effet de tension et de mystère lorsque les notes qui le forment sont jouées successivement, et en particulier s'il est répété plusieurs fois de suite dans la continuité » VILLANI, V., *Guide pratique de la musique de film*, Paris, Maison du Film Court et Editions Scope, 2008, p.222.

Stress es tres tres (1968): l'absence de paroles pour signifier la superficialité des protagonistes

Seules quelques lignes seront consacrées à cette œuvre, car il s'agit du seul film de fiction non musical de Carlos Saura qui ne contienne pas de musique vocale à texte, objet de cette étude. Cette absence est cependant très significative car elle est révélatrice du caractère superficiel et infantile des trois protagonistes. En effet, si ce film, mettant en scène la jalousie d'un mari (Fernando) qui imagine une relation amoureuse entre sa femme Teresa (à nouveau interprétée par Geraldine Chaplin) et un de ses amis (Antonio), semble revenir en arrière d'un point de vue formel et renouer en partie avec la structure narrative linéaire de *La caza*, Carlos Saura continue cependant à explorer la figure féminine et les émotions qu'elle suscite. Généralement considérée par les critiques comme une œuvre mineure et peu réussie, elle montre, néanmoins, une liberté dont le réalisateur affirme avoir eu besoin après l'effort de structuration de *Peppermint frappé.* Il s'agit d'un voyage en voiture des trois personnages principaux de Madrid à Almería qui vont examiner des terrains sur lesquels Fernando qui est architecte souhaite effectuer des lotissements, avec l'aide d'Antonio, employé dans son entreprise. Le caractère obsessionnel de la jalousie du mari, la présence du trio, l'importance de la figure centrale de la femme et certaines références à la mouvance pop des années soixante rejoignent, à de nombreux égards, les thématiques et, en partie, l'esthétique de *Peppermint frappé*. Cependant, la dimension infantile et superficielle des personnages de *Stress es tres tres* s'oppose à la complexité psychologique qui caractérisait le héros du film précédent, contrastant avec la légèreté du couple constitué par Paco et Elena dont les trois héros de *Stres es tres tres* sont sans doute les héritiers.

La partition a été entièrement composée par Jaime Pérez, ce qui est un cas exceptionnel dans l'œuvre de Saura, étant donné que ses autres films de fiction non musicaux intègrent toujours des morceaux de répertoires. Cette spécificité est d'autant plus étonnante que la figure du compositeur disparaîtra des génériques du réalisateur deux films plus tard. Néanmoins, l'utilisation de la musique dans ses fonctions traditionnelles au cinéma continue de diminuer dans ce film et seuls quelques sifflements et chromatismes inquiétants soulignent la jalousie de Fernando. En revanche, une musique pop, chantée sans paroles, accompagne les protagonistes en modalité intradiégétique par l'intermédiaire de l'autoradio de la voiture et d'un radiocassette sur la plage. Il s'agit d'une succession d'airs légers, stéréotypés et

interchangeables qui semblent refléter, par intermittence, la vacuité et le caractère artificiel des personnages tout au long du *road movie* dont ils sont les protagonistes. Il est intéressant d'établir un parallèle entre ces mélodies creuses et vides de sens et la très riche utilisation des chansons dans *Deprisa, deprisa* (1980), un film qui présente des similitudes avec les *road movies,* et dans lequel le rôle primordial des chansons sera analysé plus avant.

La madriguera (1969) : musique et folie

Un axe fondamental de l'œuvre de Carlos Saura s'impose avec la réalisation de *La madriguera* : l'importance de la mémoire et du passé, qui, à partir de ce film, vont se placer au cœur de sa filmographie. Ce passé est ici représenté métaphoriquement par des meubles de famille que Teresa, une jeune femme (interprétée par Géraldine Chaplin), reçoit dans la maison d'architecte ultramoderne où elle vit avec son mari plus âgé, Pedro. En effet, ces meubles, tout d'abord relégués dans le sous-sol et que Teresa va installer peu à peu dans son intérieur blanc et design, sont la métaphore de souvenirs d'enfance qui affleurent progressivement dans sa conscience. Ces réminiscences du passé bouleversent sa vie et celle de son mari, un industriel obnubilé par son travail. Au cours d'un week-end où mari et femme se retrouvent seuls dans la maison, une succession de jeux de rôles et de mises en scènes autour du passé vont mettre en lumière le caractère artificiel de leur relation de façon tellement insupportable que Teresa finit par tuer son mari et se suicider. Ce va-et-vient entre passé et présent, entre réel et imaginaire se traduit d'un point de vue narratif par de nombreuses séquences enchâssées. Ces évocations sont tournées en couleur - alors que le flash-back du souvenir était en noir et blanc dans *Peppermint frappé* - et s'intègrent de différentes façons au niveau narratif premier. Il s'agit de rêves, de réminiscences, de fantasmes, de visions. Certains niveaux narratifs ne sont d'ailleurs pas clairement identifiables entre ces différentes catégories.

Après la parenthèse du film précédent, c'est à nouveau Luis de Pablo qui compose l'intégralité de la bande musicale de *La madriguera* - à l'exception de la comptine *La Sainte Catherine* -. La musique - quantitativement limitée (19mn 07s sur une durée totale de 1h 38mn 11s, soit une proportion de 19% du film) - peut être à nouveau scindée entre, d'une part, deux morceaux « pastiches » qui interviennent dans des modalités de musique de fosse et d'écran pour le premier et uniquement en tant que

musique d'écran pour le deuxième et, d'autre part, des interventions musicales très courtes de compositions atonales lors de certaines séquences enchâssées ou de moments angoissants de la narration principale. Le deuxième morceau du film est une bande enregistrée que Pedro écoute à deux reprises. Il s'agit d'une pièce pour violoncelle et clavecin dans le style de la Renaissance. Enfin, l'utilisation, très ponctuelle, d'une musique atonale électroacoustique a pour fonction d'accentuer l'aspect d'irréalité de séquences enchâssées ou de souligner la violence du dénouement par un déchaînement d'accords dissonants.

Au cours de cette période, l'utilisation de la musique évolue donc depuis les partitions originales de *Peppermint frappé* qui illustrent l'obsession pour la femme-objet, à l'explosion de la frustration de la femme oisive, traduite par le pastiche et l'excès atonal dans *La madriguera,* en passant par la superficialité de la femme-pop, soulignée par les mélodies sans paroles de *Stress es tres tres*. Les œuvres pastiches tonales, qui représentent une proportion de plus en plus importante de la musique originale, révélent les goûts ou les sentiments des personnages et introduisent souvent une distance ironique vis-à-vis des différentes situations. Les compositions réellement « originales », de plus en plus réduites, sont cantonnées à l'expression de la violence, de l'anxiété et de la peur. En effet, Luis de Pablo est un compositeur dont les partitions véritablement « originales » dans les années soixante sont des compositions atonales. Or, la musique atonale est souvent cantonnée au cinéma à l'illustration de sentiments d'angoisse, auxquels elle est culturellement associée. Selon Michel Chion, l'aspect déroutant et angoissant que présente cette musique pour le spectateur est surtout lié à la « non temporalisation » qu'elle implique :

> Le son, et d'une manière particulière la musique, agit sur le temps de l'image, ou plutôt sur le temps dans lequel nous percevons l'image, par un effet de « valeur ajoutée » très caractéristique. […] Non seulement le tempo de la musique et la vitesse ponctuelle des événements, des notes, mais aussi le système tonal et formel où cette musique s'inscrit contribuent à une telle temporalisation, notamment par le phénomène des *cadences*,[54] harmoniques et mélodiques, et des *carrures :*[55] une musique écrite dans un style tonal et dans un cadre de mesures déterminé donne matière à anticipation sur le moment où elle va se terminer ou faire une pause, et cette anticipation s'incorpore à notre perception de l'image. Ainsi, la musique aide et contribue à structurer le temps d'une séquence cinématographique non seulement par les pulsations rythmiques, mais aussi par le phénomène de l'attente (généralement inconsciente, réflexe) de la cadence.[56]

[54] Une cadence est une ponctuation de la phrase musicale. Elle peut être conclusive (comme la cadence parfaite) ou suspensive (comme la cadence rompue).
[55] La carrure correspond à la répartition d'une phrase musicale en mesures égales.
[56] CHION, M., *La musique au cinéma, op.cit*., pp.208-209.

Les interventions de Luis de Pablo vont donc se réduire peu à peu, les compositions véritablement originales laissant la place au pastiche puis, uniquement, à la musique de répertoire. Celle-ci, plus rigide que la musique originale, impose sa forme préétablie, sa durée, son rythme et sa carrure au tissu filmique, mais elle permet par ailleurs au réalisateur de maîtriser complètement ses choix musicaux.

B) *El jardín de las delicias* (1970) et *Ana y los lobos* (1972): la disparition de la musique originale

El jardín de las delicias (1970): la musique et le souvenir

Après la trilogie centrée sur la figure féminine - le trio puis le huis clos du couple -, dans les deux films suivants, Carlos Saura élargit son investigation à la famille dans son ensemble, tout en poursuivant son exploitation des thématiques apparues dans ses œuvres précédentes. Dans *El jardín de las delicias*, c'est à travers le personnage d'Antonio Cano, un riche industriel qu'un accident de voiture a rendu amnésique et a immobilisé dans un fauteuil roulant, que le réalisateur continue d'approfondir la problématique de la mémoire et du passé, désormais centrale dans son œuvre. Les conséquences de cet accident se révèlent dramatiques pour la famille et l'entreprise, Antonio n'ayant confié à personne les indications permettant d'accéder aux comptes détenus dans des banques suisses, sa société se trouve dans une situation financière difficile que seule une guérison de son dirigeant pourrait résoudre.

Cette trame de départ permet au cinéaste de continuer son exploration de la théâtralité, introduite dans *Peppermint frappé* et développée dans les jeux de rôle de *La madriguera*. La famille met en scène des reconstitutions grandguignolesques du passé d'Antonio afin de faire affleurer les souvenirs dans sa conscience grâce à l'effet catalyseur supposé des chocs affectifs produits sur le malade. Par ailleurs, ce retour vers le passé permet au réalisateur d'approfondir l'importance primordiale de l'enfance dans la constitution de l'individu, un aspect déjà largement évoqué dans son long métrage précédent et qui devient central dans ses deux films suivants : *La prima Angélica* (1973) et *Cría cuervos* (1975). Les efforts permanents de l'entourage d'Antonio pour lui faire recouvrer la mémoire et la conscience confuse du protagoniste sont reflétés dans le récit par une multiplication de différents niveaux narratifs : rêves, images mentales, hallucinations, souvenirs, représentations théâtrales, flash-back.

La bande musicale est assez importante quantitativement puisqu'elle intervient durant 30% du film. Les morceaux vocaux, très prégnants, représentent, à eux seuls, 50% de la musique de l'oeuvre. Certaines chansons sont en particulier utilisées par la famille d'Antonio pour leur effet catalyseur sur les souvenirs, comme *Recordar* (Se souvenir), au titre emblématique, composée par Richard Witting et chantée par Imperio Argentina dont nous analyserons le rôle en détail dans la suite de ce travail. Un chœur de Prokofiev, extrait de la bande originale d'*Alexandre Nevski* d'Eisenstein, et une chanson occitane du Moyen-âge intitulée *Fis e veray* (Fidèle et vrai), chantée par Jens Uwe Eggers complètent les œuvres vocales. Les compositions non vocales se répartissent entre une musique originale - toujours à la charge de Luis de Pablo - de plus en plus réduite (sept minutes cinquante-quatre secondes sur une bande musicale totale de trente minutes quinze secondes) qui traduit la confusion de l'état mental du protagoniste et un passage du C*oncierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, cité ironiquement pour souligner le caractère artificiellement harmonieux de la relation entre Antonio et son épouse (qu'il n'aime plus et qu'il trompait avant son accident). Deux séquences utilisent une musique atonale originale aux notes vrombissantes longuement tenues et dont les vibrations rappellent la limite incertaine entre bruit et musique et reflètent également la conscience perturbée du protagoniste.

La représentation de cette famille bourgeoise constituait une critique indirecte de la société franquiste sclérosée et paralysée tel Antonio dans son fauteuil roulant. Certains auteurs ont vu dans le personnage amoindri du chef d'entreprise la représentation du dictateur malade et diminué comme le souligne Román Gubern : « Clairement inscrit dans les dernières années du franquisme, lorsque le déclin biologique du dictateur était déjà évident, la censure s'est alarmée en voyant le film ». [57] La musique contribue pleinement à la posture ironique et critique du cinéaste qui joue avec des stéréotypes et ridiculise les efforts de la famille comme l'illustre également le dernier fragment instrumental : quelques notes de piano, accompagnant, telle la musique d'un film muet, les gesticulations grotesques de la femme censée recréer la mort de la mère d'Antonio. Une mort, caricaturale dans sa représentation ridicule et qui pourrait évoquer symboliquement l'agonie du régime dictatorial.

[57] « Inscrita netamente en el tardofranquismo, cuando el declive biológico del dictador era ya evidente, la censura se alarmó al ver la película. » GUBERN, R., *Carlos Saura*, Huelva, Festival de Cine Iberoamerícano de Huelva, 1979, p. 26.

Ana y los lobos (1972) : lorsque la musique révèle les interdits

Dans ce long métrage, Carlos Saura revient sur deux aspects importants de ses œuvres précédentes : la destruction de la femme pour se l'approprier pleinement (déjà traité dans *Peppermint frappé*) et l'arrivée de l'élément étranger dans la maison qui perturbe un équilibre précaire (les meubles dans *La madriguera*, le personnage d'Ana dans *Ana y los lobos*). Il est d'ailleurs significatif que deux des trois morceaux de musique utilisés dans le film soit les chœurs religieux du *Misterio de Elche* - déjà cités dans *Peppermint frappé* - et la « chanson » sans paroles de l'amour de Pedro et de Teresa dans *La madriguera*. Mais l'argument du film de 1972 - l'arrivée d'Ana, une jeune fille au pair anglaise, dans une maison solitaire des environs de Madrid, la convoitise et la rivalité qu'elle provoque chez les trois hommes de la maison et son assassinat final - est délibérément mis en scène comme une allégorie, un retable, un mystère médiéval comme le souligne Carlos Saura lui-même :

> J'ai transformé les personnages en prototypes des trois sujets de conversation tabous quand j'étais enfant, la religion, la politique et le sexe, et qui sont devenus également les trois grands interdits de la censure espagnole qui nous traite toujours comme des enfants. [58]

Certains censeurs et critiques y ont vu la représentation des trois piliers du régime franquisme - religion, armée et ordre moral - engendrés par une mère Espagne obèse et hydropique. Les trois morceaux de musiques utilisés dans le film, les deux précédemment cités et le célèbre pasodoble, *Dos de mayo* (Le deux mai), composé par Federico Chueca,[59] sont donc utilisés ici de façon particulière car chaque morceau, archétypique en lui-même est clairement « associé » à un personnage de l'allégorie. Les chœurs du *Misterio de Elche,* célébrant la vierge, correspondent au mystique Fernando ; le pasodoble *Dos de mayo* est associé au militaire frustré José et enfin la mélodie composée par Luis de Pablo pour *La madriguera* est assimilée au personnage d'Ana. La bande musicale de ce film est paradoxalement très prégnante en raison de la diffusion soudaine des morceaux à une forte intensité. Elle inverse les relations traditionnelles entre image et son en plaçant la musique au premier plan. La musique est néanmoins très limitée quantitativement puisqu'elle n'intervient que pendant quatorze minutes sur

---

[58] He convertido a los personajes en prototipos inspirados en los tres temas de conversación tabúes cuando yo era niño, la religión la política y el sexo, y que resultan ser aún las tres grandes prohibiciones de la censura española que continúa tratándonos como a niños. SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Carlos Saura*, *op.cit.,* p.78.

[59] Le titre du pasodoble se réfère au soulèvement madrilène du 2 mai 1808 contre les troupes napoléonnienes.

une durée totale d'une heure trente-cinq minutes (soit environ 15%). Il s'agit de la proportion la plus basse, parmi tous les films de Carlos Saura. En outre, si le nom du compositeur Luis de Pablo apparaît au générique, ce n'est que pour une œuvre composée pour un film précédent.

Ce film marque donc la fin d'une étape dans la filmographie de Carlos Saura dans son utilisation de la musique. Une période pendant laquelle les compositions originales et leurs utilisations traditionnelles disparaissent peu à peu. Néanmoins, il convient de souligner que, même dans un film comme *Ana y los lobos* dans lequel l'utilisation de la musique est quantitativement extrêmement limitée, ces interventions sont capitales et la musique est mise au premier plan d'un point de vue narratif et esthétique. La rareté même de ces occurrences provoque une focalisation de l'attention sur les compositions lorsqu'elles interviennent, d'autant plus qu'elles révèlent les interdits et les tabous Dans ce film, la musique constitue déjà un élément scénaristique et filmique à part entière, même si elle n'est pas encore le sujet de l'œuvre. Carlos Saura va donc au bout d'un processus commencé dès *Peppermint frappé*. Il élimine progressivement la bande musicale dans sa conception classique hollywoodienne et refuse, en particulier, son caractère d'audibilité inconsciente que Gilles Mouellic définit de la façon suivante :

> La musique n'est pas conçue pour être consciemment entendue. Elle accompagne la quasi-totalité des séquences mais elle ne doit pas susciter une attention consciente du spectateur. Son écriture (prédominance des cordes, répétitions nombreuses de courts motifs mélodico-rythmiques) et ses modes d'apparitions, provoqués par des événements sonores ou dramatiques participent de cet « effacement ».[60]

Au contraire, la musique est mise en avant et le recul ironique créé par son association avec les personnages et les situations a pour but de provoquer chez le spectateur, comme nous le développerons par la suite, une prise de conscience de la présence d'un « grand imagier », dont les intentions sont révélées par ces marques d'énonciation. La musique est donc moins présente quantitativement mais fondamentale pour le sens du film car elle dévoile l'engagement de l'énonciateur filmique.

[60] MOUËLLIC, G., *La musique de film*, Paris, Cahiers du cinéma, Scéren-CNDP, 2003, p.31.

III) De *La prima Angélica* (1973) à *Mamá cumple cien años* (1979): la musique de répertoire au premier plan

Durant cette troisième période, d'un point de vue quantitatif, l'utilisation de la musique reste mesurée et stable jusqu'à *Deprisa deprisa* en 1980. En effet, de *La prima angélica* (1973) à *Mamá cumple cien años* (1979), la musique représente dans chaque film entre quinze et vingt-cinq minutes sur des durées de une heure trente-cinq minutes à une heure cinquante-cinq minutes (de 16% à 23% des œuvres). Cette proportion encore relativement limitée est cependant perçue subjectivement de façon très diverse selon l'utilisation des différences occurrences musicales et en fonction de leur caractère plus ou moins itératif. *Elisa vida mía* est souvent présenté, par exemple, comme un film éminemment musical alors que la présence quantitative de la musique est la même que dans les autres longs métrages de la période, mais la récurrence et la mise en avant du canal sonore lors des diffusions de la troisième *Gnossienne* d'Erik Satie imprègne toute la matière filmique et donne une impression générale de densité du tissu musical.

A) *La prima Angélica* (1973) et *Cría cuervos* (1975) : musique et métalepse

Si, dans les deux premiers films de la période, les interventions musicales sont largement limitées, leur qualité est exceptionnelle et *Cría cuervos,* où la musique ne représente encore que 20% du film, est, paradoxalement connu dans le monde entier pour sa chanson *Porque te vas*. L'un des facteurs explicatifs de ce succès est peut-être, en partie, cette rareté elle même, car si l'on en croit Mario Litwin :

> Ainsi, par la variation du facteur de présence, le compositeur peut solliciter plus ou moins l'attention du spectateur. L'attention agit en effet comme le faisceau lumineux que l'on peut ouvrir ou fermer à volonté selon la surface que l'on veut éclairer.[61]

Ces deux longs métrages présentent de nombreux points communs. Ils poursuivent, tout d'abord, l'exploration de la mémoire et du passé en la centrant sur la période de l'enfance et en présentant une vision très critique de la société franquiste et des piliers sur lesquels elle repose. D'un point de vue musical, ils constituent l'aboutissement d'un mouvement, amorcé en 1967 avec *Peppermint Frappé*, de disparition progressive des compositions originales. En réalité, cette évolution est sans doute paradoxalement due à la place de premier plan que prend la musique dans l'œuvre

[61] LITWIN, M., *Le film et sa musique*, Paris, Romillat, 1992, p. 91.

du cinéaste. En effet, les utilisations « accessoires » de la matière musicale par rapport à l'image semblent ne plus l'intéresser et lorsqu'une mélodie intervient dans ces deux longs métrages, elle est mise en avant de telle sorte que l'attention du spectateur se focalise avant tout sur elle. La musique est alors momentanément le « sujet » d'un passage ou d'une séquence dans son intégralité, et devient première par rapport à l'image dans une inversion des rôles traditionnellement imposés à chaque matière. Ce positionnement respectif image/musique a plusieurs conséquences. D'une part, la musique vocale à texte prédomine largement dans les deux œuvres[62] et nous verrons dans la suite de ce travail que le sémantisme apporté par le texte à la matière musicale favorise et facilite cette mise au premier plan dans un film de fiction. D'autre part, cette focalisation semble également déjà annoncer la veine de films musicaux que le cinéaste réalisera à partir des années quatre-vingt et qui prendront une place primordiale dans son travail au fil du temps - deux de ses trois dernières réalisations sont d'ailleurs des films musicaux, *Fados* (2006) et *Flamenco, flamenco* (2010) -. Le glissement vers la musique comme « sujet » est en effet l'une des options possibles de cette approche qui permettra d'ailleurs paradoxalement au cinéaste de revenir vers une utilisation plus variée de la musique dans ses films de fiction.

La prima Angélica (1973) ou la mémoire salvatrice

L'histoire de Luis Hérnandez, un homme d'une quarantaine d'année qui doit retourner à Ségovie – ville dans laquelle il a été contraint de séjourner au sein de sa famille maternelle durant la guerre civile - pour enterrer les restes de sa mère dans le panthéon familial, permet à Carlos Saura de filmer un va-et-vient constant entre présent et passé par le biais des souvenirs et des émotions qui assaillent le protagoniste.[63] Les résurgences constantes de l'enfance sont traitées, d'un point de vue narratif, avec une extrême liberté qui s'était déjà développée peu à peu au cours des années précédentes mais qui s'affirme radicalement dans cette œuvre. Le flash-back en noir et blanc de *Peppermint frappé*, semble bien loin des brouillages narratifs et des métalepses de *La*

[62] Elle représente 96% de la musique de *La prima Angélica* et 77% de celle de *Cría cuervos*.

[63] Vicente Sánchez Biosca remarque que Saura : « […] montre comment cette marque, imprimée sur Luis au fer rouge, ne le plonge pas dans le passé, mais que c'est plutôt le passé qui envahit le présent et le sumerge. » « […] muestra cómo esa huella impresa a fuego sobre Luis no le zambulle en el pasado, sino que es más bien el pasado el que se abalanza sobre el presente anegándolo. », SÁNCHEZ BIOSCA, V., *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

prima Angélica. En effet, non seulement les niveaux narratifs s'emboîtent mais ils coexistent parfois au sein d'un même plan ou encore peuvent être très difficilement repérables. Cette difficulté est due, en particulier, au fait que les personnages de Luis enfant et Luis adulte sont tous deux interprétés par José Luis López Vázquez (un acteur adulte) et que, par ailleurs, les mêmes acteurs jouent différents personnages du passé et du présent.

Dans ce brouillage permanent, la musique joue un rôle déterminant pour l'identification des différents niveaux narratifs, en contribuant, par exemple, à la caractérisation d'une époque. Sur les quinze minutes du film pendant lesquelles la musique intervient (la durée totale de l'œuvre étant d'une heure quarante minutes, soit une proportion de 16%), les pièces purement instrumentales ne représentent qu'une durée de quatre minutes. Les œuvres vocales se composent d'un cantique *El señor es mi pastor* interprété par un chœur d'enfants, qui intervient à deux reprises en modalité extradiégétique qui fonctionne de manière ironique par rapport au texte filmique, d'un tango intitulé *Rocío*[64] de León et Quiroga chanté par Imperio Argentina également extradiégétique et qui joue un rôle fondamental dans la compréhension du basculement entre le niveau narratif premier et les niveaux narratifs secondaires et d'une chanson pop des années soixante-dix *Change it all* (change tout) de Fishman et Baldán Bembo, interprétée par le groupe The Friends Band. Enfin, l'hymne de la phalange espagnole *Cara al sol* (Face au soleil) est joué au piano par la tante Pilar, sans paroles dans le film, mais il renvoie néanmoins à un texte largement connu par les Espagnols de l'époque.

La musique instrumentale est tout d'abord composée de passages d'une pièce, jouée autrefois au piano par Pilar la tante de Luis : un prélude intitulé *Dolor* (Douleur), extrait des *Preludios Vascos* (Préludes basques) du père José Antonio de San Sebastián, plus connu sous le nom de Padre Donostia. Elle constitue une réminiscence sonore qui évoque musicalement la tante du protagoniste. Le deuxième morceau, *Música de los Romanos* (Musique des Romains) intervient plus classiquement comme transition entre le premier niveau de narration et une séquence enchâssée lors d'une évocation d'une fête religieuse. Dans les deux cas, la musique est première par rapport à l'image, en tant que réminiscence sonore ou comme déclencheur du souvenir. Cette caractéristique sera également présente dans le film suivant, le célèbre *Cría cuervos.*

[64] Rocío signifie rosée en espagnol, mais le prénom qui donne son titre à la chanson est une évocation de la Vierge *del rocío* vénérée en Andalousie, une abréviation de María del Rocío.

Cría cuervos (1975) : la musique et la mère

L'univers de l'enfance, déjà fondamental, mais néanmoins envisagé depuis l'âge adulte dans *La prima Angélica*, est placé au cœur de *Cría cuervos*. En effet, si ce film présente une triple structure temporelle - le récit de l'enfance de la petite Ana est raconté par Ana adulte depuis un avenir incertain car les seules images filmées de cet avenir sont des plans fixes de la protagoniste s'adressant à la caméra vingt ans après la réalisation du film - c'est Ana, sous les traits de la jeune Ana Torrent, qui est au centre du niveau narratif second. Néanmoins, même si l'héroïne apparaît très rarement adulte, il ne semble pas pertinent de qualifier les séquences où elle intervient de flash-forward puisque sa voix off intervient également sur les images de son enfance qu'elle évoque au passé, mais plutôt de flash-back depuis l'avenir. Ce cadre narratif permet cependant de mettre en place un récit entièrement « au passé », et surtout une narration dans laquelle le présent des spectateurs (1975) est déjà ressenti comme un souvenir. Un passé lui-même hanté par un autre passé, puisque si le récit second commence au moment de la mort du père d'Ana (que l'enfant imagine avoir empoisonné), se poursuit dans les semaines qui suivent pendant les vacances scolaires et s'achève à la rentrée suivante, les réminiscences, les souvenirs et les rêves de la jeune protagoniste évoquent surtout la figure de la mère des trois petites filles, morte plus d'un an auparavant. L'imbrication des différents niveaux d'enchâssement et les métalepses créent un brouillage que le spectateur ne pourra clarifier que peu à peu, par la reconstitution d'un puzzle narratif, puisque, par exemple, aucune indication directe ne permet de comprendre dès le début le statut imaginaire ou « mémoriel » du personnage de la mère d'Ana qui apparaît à plusieurs reprises dans le récit principal et parle à sa fille comme si elle était encore en vie.

L'utilisation de la musique dans ce film est largement semblable à celle de *La prima Angélica*. Les morceaux vocaux tout d'abord : les chansons *Porque te vas* (Parce que tu t'en vas) composée par José Luis Perales et interprétée par Jeanette et *¡Ay Maricruz!* (Ah! Maricruz !) de Valverde, León et Quiroga, chantée par Imperio Argentina, jouent un rôle essentiel dans la narration comme nous le détaillerons par la suite. La musique instrumentale n'intervient que durant cinq des vingt-deux minutes de musique du film (sur une durée totale d'une heure quarante-cinq minutes, la musique représentant 20% du film). C'est à nouveau une pièce pour piano, la *Canción y danza nº5* (Chanson et danse nº5) de Federico Mompou, associée encore une fois à une figure

féminine, la mère de la petite fille, qui complètera l'univers musical de l'œuvre. Ce morceau constitue une personnification musicale, dans l'imagination de l'enfant et dans sa représentation cinématographique, de la figure maternelle et de sa présence apaisante.

La prima Angélica et *Cría cuervos* marquent à bien des égards la fin d'une période dans la filmographie de Saura. Dernières œuvres réalisées sous le franquisme, elles reflètent en grande partie le joug que ce régime impose à une société espagnole paralysée par de longues années de dictature. D'un point de vue musical, ces deux films ouvrent paradoxalement une nouvelle étape dans l'œuvre du réalisateur, marquée par le bannissement de la musique originale et de ses exploitations traditionnelles et par l'utilisation exclusive de musiques préexistantes. Ce rejet de la figure du compositeur de musique originale coïncide également à partir de *Cría cuervos* avec l'arrêt des collaborations pour l'écriture des scénarios. Rafael Azcona, en particulier, avait participé à l'élaboration des cinq derniers. À partir de ce film, Carlos Saura écrira seul les scénarios de ses longs métrages jusqu'en 1981, où il collabore avec Antonio Gades pour *Bodas de Sangre*.[65] Le choix personnel des compositions musicales s'inscrit sans doute également dans une volonté de maîtrise totale de l'œuvre, dans une conception de la figure d'un auteur unique du film, réduisant ainsi le caractère collectif de l'entreprise de réalisation, comme le souligne Manuel Hidalgo :

> […] je crois que la raison qui explique réellement l'utilisation par Saura de vieux thèmes classiques réside dans le fait qu'il prend du plaisir à les sélectionner, tout en faisant un pas de plus vers le contrôle total de son film, vers la pleine responsabilité et paternité auctoriale. [66]

B) *Elisa vida mía* (1976), *Los ojos vendados* (1978) et *Mamá cumple cien años* (1979): une nouvelle liberté politique et musicale

Elisa vida mía et *Los ojos vendados* marquent un tournant dans l'œuvre de Saura. Il semble qu'après la mort de Franco, le cinéaste se sente dégagé du devoir moral de réaliser des films traitant de façon plus ou moins directe, métaphorique ou symbolique de la période de la dictature ou de la guerre civile. Agustín Sánchez Vidal

---

[65] Les films musicaux mis à part, Carlos Saura réalise *Antonieta* en 1982 à partir d'un scénario de Jean-Claude Carrière, collabore avec Fernando Fernán Gómez pour *Los Zancos* en 1983, écrit à nouveau avec Rafael Azcona pour *¡Ay Carmela!,* adapte une nouvelle de Enzo Monteleone, en1993, pour *¡Dispara!,* travaillera avec Agustín Sánchez Vidal pour *Buñuel y la mesa del rey Salomón* en 2001 et enfin réalise un scénario de Ray Loriga, *El séptimo día,* en 2004.

[66] « […] creo que la razón que realmente explica el que Saura haga uso de viejos temas clásicos reside en que disfruta seleccionándolos, al tiempo que da un paso más hacia el total control de su película, hacia la plena responsabilidad y autoría. » HIDALGO, M., *Carlos Saura*, *op.cit.,* p. 78.

souligne qu'au succès international de *Cría cuervos*, permettant des perspectives de travail plus aisées, s'ajoute en effet « […] la libération, après la mort de Franco de l'obligation de traiter des thèmes plus directement politiques. » [67] C'est le cas dans *Elisa vida mía*, mais *Los ojos vendados* renoue avec un engagement politique, puisque ce film dénonce la responsabilité collective face à la torture et la violence. A travers ces deux films, qui appartiennent à une transition tant cinématographique que politique, Carlos Saura, dans une mise en abyme de sa propre pratique après quinze années de réalisation, interroge la création artistique. Dans l'un, un vieil intellectuel, retiré dans la campagne castillane, rédige des fragments de récits en partie inspirés de la vie de sa propre fille Elisa et en partie autobiographiques. Dans l'autre, un metteur en scène de théâtre tente de créer et de diriger une pièce en utilisant des témoignages d'hommes et de femmes torturés par des militaires dans une dictature latino-américaine. Si la première œuvre constitue une réflexion intimiste et la deuxième interroge l'engagement artistique, c'est bien le processus de création qui est au cœur des deux films. D'un point de vue musical, l'apparition d'une musique « non-espagnole » marque cette étape et réunit les deux œuvres, une ouverture sans doute rendue psychologiquement possible par la fin du régime politique répressif. Saura a en effet beaucoup souffert de n'avoir pas pu accéder à toute une partie de la tradition culturelle espagnole et européenne, comme le souligne Agustín Sánchez Vidal :

> Le protagoniste de *La hoja de paja* de Jesús López Pacheco, se souvenant de ses années d'étudiant, nous a laissé un témoignage impressionnant du degré d'obscurantisme dans laquelle a dû grandir sa génération qui est exactement celle de Saura : « Avec des frissons de clandestinité nous prenions dans nos mains des œuvres de Platon, Faulkner, Darwin, Rousseau, Voltaire, Sartre, Diderot, Fernando de Rojas, Clarín, Baroja, Alberti, Louis, Neruda, Dostoievski,Tolstoï, Andreiev, Aristote, Pratolini, Gacía Lorca, Miguel Hernádez, Machado, Patrone, Valle Inclán…Quatre-vingts pour cent de la culture mondiale de toutes les époques et cinquante pour cent de la nationale étaient interdits. [68]

Le réalisateur aragonais appartient à cette génération sacrifiée de l'après-guerre, qui a été complètement coupée de ses racines culturelles. Tout au long des films réalisés sous la dictature, il ressent le besoin de tisser un lien avec ce passé et cette tradition

---

[67] « […] la liberación tras la muerte de Franco de la obligación moral de incidir en temas más directamente políticos ». SÁNCHEZ VIDAL, A., *EL cine de Carlos Saura, op.cit*., p.106.

[68] « El protagonista de *La hoja de parra*, de Jesús López Pacheco, recordando sus años de estudiante, nos ha dejado un impresionante testimonio del grado de oscurantismo en que hubo de crecer su generación, que es exactamente la de Saura: "Con escalofríos de clandestinidad tomábamos en nuestras manos obras de Platón, Faulkner, Darwin, Rousseau, Voltaire, Sartre, Diderot, Fernando de Rojas, Clarín, Baroja, Alberti, Louis, Neruda, Dostoievsky, Tolstoy, Andreiev, Aristóteles, Pratolini, García Lorca, Miguel Hernández, Machado, Patronio, Valle Inclán…El ochenta por ciento de la cultura mundial de todas las épocas y el cincuenta por ciento de la nacional estaba prohibido." » *Ibid.,* p.21.

avant tout espagnole. Après la fin du franquisme, le personnage de Luis dans *Elisa vida mía* renoue pleinement avec la figure de l'intellectuel libéral du début du XXème siècle, un protagoniste qui reviendra d'ailleurs quelques années plus tard dans *Los zancos* sous les traits de Fernando Fernán Gómez. Le second, Luis, le metteur en scène de théâtre - la coïncidence des prénoms n'est sans doute pas un hasard, renvoyant peut-être également à un autre Luis, figure emblématique, dont Saura fera le protagoniste de son film *Buñuel o la mesa del rey Salomón* (1999) -, dans *Los ojos vendados*, est quant à lui une projection du cinéaste lui-même, appartenant à la même génération et partageant les mêmes préoccupations. À quelques très rares exceptions près, telle la réutilisation d'un chœur composé par Prokofiev pour le film *Alexandre Nevski* d'Eisenstein, les morceaux de répertoire cités jusqu'alors étaient presque exclusivement hispaniques. En revanche, les œuvres utilisées dans les deux films s'inscrivent dans le mouvement de divulgation de la redécouverte de la musique baroque en Europe dans les années soixante-dix. Cette redécouverte était encore controversée à cette période et les interprétations des œuvres, aujourd'hui souvent considérées comme trop « classiques », n'étaient, dans bien des cas, pas encore revenues aux sources historiques, en particulier en ce qui concerne l'utilisation d'instruments d'époque et l'interprétation vocale. Le goût des deux Luis pour la musique « préclassique », de Mainerio à Rameau en passant par Purcell (tous ces morceaux apparaissent à la fois dans des modalités de fosse et d'écran), correspond bien au renouveau international de ce courant dans le milieu intellectuel de l'époque, tout en évoquant, bien sûr, une époque de splendeur de la représentation théâtrale où jeux de miroir, illusions et mises en abyme se multipliaient. Luis, le metteur en scène, et Luis, l'intellectuel, écoutent respectivement un air de haute-contre et de contreténor - qui renvoient par ailleurs à l'androgynie et dont nous reparlerons dans la suite de ce travail - encore peu connus du grand public dans les années soixante-dix. Néanmoins, ces morceaux italiens, anglais et français s'inscrivent également dans un rapport direct ou indirect avec les œuvres de la période baroque espagnole. Directement dans *Elisa vida mía* qui convoque des œuvres majeures de Garcilaso, Calderón et Gracián, indirectement et directement dans *Los ojos vendados*. Quand à *Mamá cumple cien años*, il s'agit d'une des rares incursions du réalisateur dans le genre de la comédie, qui, reprenant les personnages de *Ana y los lobos*, témoigne également de l'évolution politique de l'Espagne depuis la fin de la dictature. Dans ce film, l'utilisation du Lied de Schubert *Mignon und der Harfner* constitue un prolongement de cette ouverture aux œuvres non hispaniques.

Elisa vida mía (1976) : la symbiose musicale du père et de la fille

Le récit principal retrace l'histoire d'Elisa, une jeune femme de trente ans en pleine crise matrimoniale, qui rend visite à son père âgé, Luis, qu'elle n'a pas vu depuis de nombreuses années et qui vit retiré à la campagne près de Ségovie. Ce résumé succinct ne rend pas compte de l'extrême complexité narrative du film. En effet, la multiplicité et l'ambivalence de statut des niveaux narratifs, l'intervention, dès le début, d'une voix off masculine (qui se révélera être celle de Luis) racontant une histoire qui semble largement inspirée de celle d'Elisa, mais s'écarte néanmoins de ce que nous en montre le récit premier, et enfin la citation d'œuvres emblématiques de l'art espagnol et européen contribuent à l'élaboration d'un long métrage complexe et polysémique. Il s'agit tout d'abord d'un film sur les difficultés de la création et sur la solitude qu'elle implique, à travers le personnage de Luis qui vit seul et retiré. Néanmoins, bien que le père et la fille aient été séparés pendant de longues années, la relation d'Elisa et de Luis paraît très rapidement symbiotique : les images mentales ou les souvenirs de l'un ou de l'autre ne sont pas toujours identifiables et semblent même parfois circuler entre les deux personnages. Dès le début du film, Elisa raconte l'un de ses rêves et la séquence enchâssée pourrait être une projection de son imagination, mais également de celle de son père. Le récit écrit par Luis et secrètement découvert par Elisa, est un reflet plus ou moins fidèle des désirs et des sentiments de la jeune femme. La mise à l'écart définitive d'Antonio, le mari d'Ana, permet le développement d'une relation exclusive entre père et fille, allant jusqu'à l'évocation du fantasme de l'inceste (dont il est impossible de déterminer s'il s'agit de celui de Luis ou d'Elisa). Cette relation constitue également une métaphore de la création puisqu'Elisa est à la fois la fille de Luis, la création de sa chair, et un personnage littéraire que le vieil homme façonne lorsqu'il écrit. Le brouillage créé par la multiplication des niveaux narratifs permet un va-et-vient, souvent incertain, entre fictions secondaires et fiction première. Enfin, l'*auto sacramental* monté par Luis et ses jeunes élèves, *El gran teatro del mundo* (Le grand théâtre du monde) de Pedro Calderón de la Barca qui met en scène la création du monde et dans lequel le créateur octroie à chacun son rôle sur terre, met en place une double mise en abyme. Au sein de la diégèse, celle de Luis façonnant le double littéraire d'Elisa, et également, celle de l'auteur du film qui en a, seul, écrit le scénario et l'a réalisé. La fin du film, la mort de Luis et la reprise du récit du début par la voix d'Elisa, confère à la narration un aspect

cyclique et pourrait donc représenter métaphoriquement l'autonomie de l'œuvre d'art qui, une fois créée, échappe à son créateur et se nourrit d'elle-même.

La musique, qui n'occupe que vingt-trois minutes sur une durée totale d'une heure cinquante-huit minutes (soit une proportion de 20%) est néanmoins extraordinairement prégnante. Preuve en est l'importance des travaux qui lui ont été consacrés : plusieurs articles[69] et une partie de la thèse de Catherine Berthet.[70] Elle se compose d'un morceau de musique vocale extraite de l'acte de ballet *Pygmalion* de Jean-Philippe Rameau, dont le sujet renvoie à la relation des deux personnages et sur lequel nous reviendrons longuement, et de deux morceaux instrumentaux : *Schiarazula Marazula*, une danse de Giorgio Mainerio, compositeur italien du XVIème siècle et la troisième *Gnossienne* d'Erik Satie, composée en 1890.

Si la danse de Mainerio ouvre le film et clôt la vie de Luis, par sa diffusion au générique de début et au moment où Elisa découvre la mort de son père, la troisième *Gnossienne* de Satie baigne l'œuvre de ses occurrences car elle apparaît à huit reprises dans le tissu filmique. L'œuvre de Satie semble avoir pour fonction principale de réunir père et fille dans une relation presque symbiotique car ses interventions créent toujours un lien entre l'intériorité d'Elisa et celle de Luis dans un jeu de miroir entre les deux personnages.

Los ojos vendados (1978) : une stylisation musicale de la violence

Le long métrage suivant renoue avec une thématique politique. Il est directement lié aux circonstances historiques de l'époque : les dictatures latino-américaines, d'une part, et la violence de l'extrême droite espagnole durant la transition, d'autre part. Luis, un metteur en scène de théâtre, assiste à une conférence, au cours de laquelle une femme latino-américaine raconte sa détention et les supplices qu'elle a subis aux mains de ses geôliers. À partir des témoignages entendus, Luis décide de créer une pièce de théâtre dans laquelle Amélia, l'épouse d'un ami qui devient sa compagne, tiendra le rôle du témoin. Tout au long de l'œuvre, l'histoire d'amour entre les protagonistes se développe parallèlement au processus de création théâtrale. Le phénomène de la

---

[69] En particulier : PÉREZ-VICTORIA, B., GILLE, B., « *Elisa Vida Mía* et la troisième Gnossienne de Satie : figure de l'échange » *in Le cinéma de Carlos Saura, Actes du colloque sur le cinéma de Carlos Saura des 1 et 2 février 1983*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1983.
[70] BERTHET, C., *Sociocritique de la musique de film : 1-Elisa, vida mía*, Montpellier, Editions du CERS, 1994.

violence est donc appréhendé à trois niveaux : dans la relation amoureuse, le bonheur de Luis se faisant au détriment de celui du mari d'Amélia qui en souffre, au sein du processus créatif puisqu'il s'agit du thème de la pièce de théâtre et dans une perspective politique, car tout au long du développement du projet, Luis est menacé, puis brutalement battu et sa maison saccagée. Enfin, dans la dernière séquence, lors de la représentation théâtrale, deux spectateurs se lèvent et mitraillent les acteurs et les personnes présentes dans la salle. S'agit-il d'une séquence réaliste ou au contraire d'une séquence enchâssée illustrant un fantasme de Luis dans l'ambulance qui l'emmène à l'hôpital ? Comme souvent, l'œuvre de Saura n'est pas univoque et se prête à diverses interprétations ouvertes.

D'un point de vue musical, le film est d'une grande homogénéité. En effet, toute la musique utilisée (diffusée pendant 20% de la durée du film), entièrement de répertoire, est principalement composée d'œuvres d'Henry Purcell, très majoritairement vocales, (soit environ vingt des vingt-trois minutes de musique totale) : un duo de sopranos extrait du *Masque de Timon d'Athènes* qui intervient à quatre reprises, deux airs de contreténor (deux occurrences pour le premier et une pour le second) et enfin d'un *ground* [71] en mi mineur au clavecin. Ces œuvres contribuent majoritairement à une évocation stylisée de la souffrance et et des cris de douleurs dont la représentaion réaliste ne semble pas concevable. Par ailleurs, deux airs populaires viennent compléter la bande musicale : un *mambo* instrumental intitulé *Norma la de Guadalajara*, composé par Dámaso Pérez Prado et interprété par son orchestre accompagne une scène de danse et la chanson *La lirio* (La « Iris ») de León et Quiroga, chantée par Conchita Piquer, en modalité de fosse, constitue une réminiscence musicale de l'adolescence du protagoniste.

Mamá cumple cien años (1979) : musique et tragicomédie

Mamá cumple cien años clôt cette période de transition cinématographique par, comme le signale Román Gubern, une « […] *Tragicomédie saurienne*,[72] en soulignant

[71] Le *ground* est une pièce à quatre temps fondée sur une basse continue ou obstinée (ostinato) qui répète indéfiniment le même motif, sur lequel les autres parties construisent diverses variations.
[72] Ce néologisme est couramment utilisé dans les études universitaires sur Carlos Saura en France. Je me permettrai donc de l'employer dans ce travail de recherche.

davantage le deuxième terme que le premier […] ».[73] Premier grand succès public du réalisateur en Espagne, c'est aussi le dernier film qu'il tourne avec sa compagne Géraldine Chaplin dont il se séparera peu après. En réutilisant les personnages et le cadre spatial de *Ana y los lobos*, un film qui évoquait la société espagnole franquiste sous forme de parabole, Carlos Saura s'intéresse à l'évolution de cette société qui a des difficultés à trouver un équilibre après la fin de la dictature. En effet, Ana, revient quinze ans après son départ - miraculeusement ressuscitée ou alors sa mort n'était qu'un fantasme inassouvi des trois frères - dans la grande maison, accompagnée de son mari Antonio pour fêter le centième anniversaire de la matriarche. Entre-temps, José, le militaire, est mort. Cette mort a été, par ailleurs rendue « nécessaire » par le décès de José María Prada, l'acteur qui interprétait le personnage de José. Juan, l'obsédé sexuel, s'est enfui avec la bonne et Fernando, le mystique, a abandonné sa grotte pour se consacrer à un désir ascensionnel plus pratique, le deltaplane, qu'il n'arrive d'ailleurs pas à faire décoller. Dans ce qui peut être interprété comme une représentation symbolique et humoristique de la nouvelle société espagnole, le dictateur a disparu, mais sa présence est prégnante puisque son portrait trône devant son couvert, encore dressé à la table commune et sa tombe est révérée chaque jour. La famille est désagrégée, car l'hypocrisie du mariage cède sous la nouvelle liberté sexuelle.[74] D'autre part, même si l'ombre du dictateur plane encore sur la famille, un joyeux désordre règne dans la maison et la nouvelle génération ne respecte pas ses prédécesseurs et les défie. Seule la cupidité réunit la génération des parents : Luchy, Juan et Fernando se mettent d'accord pour supprimer leur mère afin de pouvoir morceler le terrain et le lotir. Il s'agit d'un crime par « omission », car ils ont l'intention de lui administrer un placebo lors d'une de ses crises d'épilepsie et donc de la laisser mourir. L'individualisme postmoderne semble avoir touché une Espagne qui n'est pas passée par la modernité et le jugement final de la mère qui sépare les bons des méchants (car ses capacités extrasensorielles lui permettent de savoir qui a eu l'intention de la tuer) renvoie à la permanence de la blessure fondatrice de la guerre civile, source de la division de la société espagnole, que la transition, réalisée dans la continuité du régime dictatorial, ne fait qu'occulter.

---

[73] "[…] *Tragicomedia sauriana*, subrayando más el segundo término que el primero […]" GUBERN, R., *Carlos Saura*, Huelva, Festival de cine iberoamericano, *op.cit*., p.47.

[74] Selon François Géal : « Dans un entretien donné à l'époque, Saura constate que l'un des plus grands changements intervenus depuis la mort de Franco a trait à une plus grande liberté sexuelle. » GEAL, F., *Onze films de Carlos Saura, cinéaste de la mémoire*, Lyon, ALÉAS, 2006, p. 164.

D'un point de vue musical, seule une des pièces de *Ana y los lobos* est réutilisée dans le film : il s'agit du pasodoble *Dos de mayo* de Federico Chueca qui était, dans l'œuvre de référence, étroitement associé au personnage de José. C'est toujours le cas dans *Mamá cumple cien años* dans lequel, par l'intermédiaire de la musique, l'ombre du militaire - représentation allégorique de la dictature - semble encore planer sur l'Espagne de la transition. Il s'agit du seul morceau purement instrumental qui intervient à trois reprises pendant cinq minutes trente-six secondes sur une durée totale de musique de vingt-et-une minutes trente secondes pour un film d'une heure trente-quatre minutes, soit une proportion de 23%. Tous les autres morceaux sont des pièces vocales, très diverses d'ailleurs. Le premier, un duo de Schubert *Mignon und der Harfner* (Mignon et le harpist) extrait du cycle *Wilhelm Meister* composé en 1826 sur des textes de Goethe, illustre musicalement l'éloignement inéluctable du couple formé par Ana et Antonio. Un morceau de musique populaire iranienne est associé au personnage de l'aînée des filles de la famille, attirée par les charmes de l'orient. La *sevillana Sevillanas de colores* composée par Manuel García et Manuel Garrido semble évoquer la récupération par le régime franquiste de la tradition andalouse lors de la séquence finale. Enfin, une chanson populaire anonyme *Milagros de San Antonio* (Les miracles de Saint Antoine) et une berceuse également anonyme, *Pajarito que cantas* (Petit oiseau qui chante) sont interprétées par les personnages.

Même si la société postfranquiste est encore sclérosée, l'espoir semble pouvoir être présent dans ce joyeux désordre. Cet espoir, paradoxalement, est à nouveau palpable dans le film suivant du réalisateur, pourtant assez noir, qui ouvre une nouvelle étape de sa filmographie vers les films musicaux : *Deprisa, deprisa*.

IV) De *Deprisa, deprisa* (1980) à *Los zancos* (1984): le tournant vers les films musicaux

C'est durant cette période charnière que le réalisateur aragonais réalise ses trois premiers films musicaux, qualifiés de trilogie *flamenca* : *Bodas de sangre* en 1981, *Carmen* en 1983 puis *El amor brujo* en 1986. Dans ces trois œuvres, conçues et élaborées en étroite collaboration avec le célèbre danseur et chorégraphe Antonio Gades, la musique et la danse sont au premier plan et rendent comptent de l'importance que prend la matière musicale dans l'œuvre du réalisateur. Parallèlement, dans les films non musicaux les compositions originales sont timidement réintroduites (dans *Deprisa,*

deprisa et *Antonieta*) et la proportion de la musique utilisée est en augmentation par rapport à la période précédente. La durée de ses interventions représente entre 27% et 35% de celle des films.

A) ***Deprisa, deprisa*** **(1980) : un récit en chansons**

Deprisa, deprisa est un film singulier dans la trajectoire de Carlos Saura. Il reprend, d'une part, la thématique du premier long métrage du réalisateur, le portrait d'un groupe de jeunes délinquants madrilènes : « J'aimerais renouer avec un cinéma que j'ai abandonné depuis un bon moment, depuis *Los golfos*, mon premier film. Bien sûr, ce sera différent. Enfin nous verrons, le temps dira »,[75] déclarait Carlos Saura après avoir réalisé *Mamá cumple cien años*, alors qu'il allait concevoir *Deprisa, deprisa*. Ce film, l'un de ses chefs-d'œuvre[76], marque une parenthèse dans la trajectoire du cinéaste, un bref retour aux sources, mais il est aussi le creuset d'une nouvelle veine de films urbains sur la délinquance qu'il poursuivra de loin en loin par la suite, avec *Dispara* (1993) et *Taxi* (1996). De plus, comme dans *Los golfos*, Carlos Saura, souhaite à nouveau interroger la société dans laquelle il vit. Il inscrit son projet dans une volonté de réalisme, effectue des recherches préliminaires sur le mode de vie de ses protagonistes et choisit des acteurs non professionnels (pour certains de véritables délinquants) pour interpréter les rôles principaux. Enfin, le réalisateur utilise une structure narrative entièrement linéaire, comme dans *Los golfos*, traduisant logiquement la fuite en avant permanente de jeunes gens pour lesquels le passé semble ne pas exister, aussi bien d'un point de vue historique que personnel. Si les similitudes avec le premier long métrage du cinéaste sont frappantes, les vingt années qui séparent leurs périodes de réalisation révèlent le passage d'un pays sous le joug d'une dictature qui « verrouille » l'espace social, à une société qui a basculé, presque sans transition, dans l'ère postmoderne[77] et où la crise des valeurs et des utopies semble se refléter dans la

---

75 OMS, M., *Carlos Saura*, Paris, Edilig, 1981, p.85.

76 Un chef-d'œuvre internationalement reconnu puisque, pour ce film, Carlos Saura a reçu la plus haute distinction du festival de Berlin : l'Ours d'Or en 1981.

77 La postmodernité n'est pas envisagée ici comme un mouvement idéologique ou esthétique, mais comme une réaction à l'échec des grandes utopies au XXème siècle. Nous entendons le terme dans le sens que lui donne Jean-François Lyotard. La postmodernité est caractérisée par l'abandon des grands récits : « dans la société contemporaine, société postindustrielle, culture postmoderne […]. Le grand récit a perdu sa crédibilité. » LYOTARD, J.F., *La condition postmoderne*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979, p.63. Cette disparition des dernières utopies qui s'est imposée en Occident à partir des années soixante, a atteint l'Espagne plus tard puisque le régime franquiste a partiellement bloqué le

dynamique de dispersion des héros, toujours en mouvement. En effet, les protagonistes du premier film – à l'image du réalisateur et de son équipe – avaient un objectif à poursuivre alors que les héros des années quatre-vingt n'ont plus de but à atteindre. Rejetés par la société établie, ils ne cherchent pas de territoire à reconquérir et leurs forfaits, de plus en plus violents et risqués ne sont que des jalons d'une fuite perpétuelle - à laquelle renvoie le titre même du film - qui les mène de plus en plus loin : à la périphérie de la ville, vers la mer, puis dans les espaces virtuels de la drogue et enfin à la mort. Trois des quatre protagonistes périssent, en effet, à la fin du film (Ángela est la seule survivante) et la mort semble le dénouement inéluctable de cette quête dont le seul objet paraît être la jouissance immédiate.

Au-delà d'une réalité sociale difficile, il est possible d'y voir une conséquence du vertigineux zoom arrière qui concluait *Mamá cumple cien años* : la famille, une des valeurs principales du régime franquiste qui reposait sur son carcan traditionnaliste ne peut qu'être désagrégée par la démocratie naissante. Mais *Deprisa, deprisa* est une œuvre qui échappe particulièrement à une catégorisation stricte, à un enfermement de son sens trop étroit car il s'agit d'un film porteur de contradictions qui en font la richesse. Il reflète, certes, la disparition des grandes utopies propres à la période postmoderne, tout en étant également une ode à l'amour – entre Pablo et Ángela – à l'amitié indéfectible qui lie les membres du groupe et à la liberté totale, même condamnée.

Une ode, en effet, car le film est baigné de chansons participant pleinement à l'impulsion vitale des protagonistes, à leurs fuites, à leurs émotions et à leurs désirs. En effet, si *Deprisa, deprisa*, présente des points communs avec le genre appelé « *cine quinqui* »[78] dans les années quatre-vingt, en particulier en ce qui concerne l'utilisation de nombreuses chansons à la mode, l'œuvre du cinéaste aragonais ne peut néanmoins être comparée à la plupart de ces longs métrages. Il s'agit, en général, de produits commerciaux, souvent réalisés comme de mauvaises séries américaines. Dans le film de Saura, au contraire, l'utilisation très particulière des chansons, alliée à un traitement de

---

développement et la diffusion des mouvements de pensée dans le pays jusqu'en 1975, année de la mort du généralissime.

[78] Le genre, inauguré en 1977 par José Antonio de la Loma avec le long métrage *Perros callejeros,* connaît un important succès par la suite dans les années quatre-vingt. De nombreux films sont réalisés, tels *Navajero* (1980) de Eloy de la Iglesia, *Perros callejeros II* (1979) de José Antonio de la Loma, *Yo el vaquilla* (1985), *Perras callejeras* (1985) du même auteur ou encore *Chocolate* de Gil Carretero (1980), pour ne citer que les principaux titres. Ces œuvres sont, en partie, comme *Deprisa, deprisa*, le reflet de la marginalisation de la jeunesse et de la recrudescence de la délinquance juvénile dues à la crise économique dans laquelle l'Espagne est plongée à cette époque.

l'espace et du temps, élaboré et maîtrisé à l'extrême, a en réalité très peu à voir avec le genre « *quinqui* » auquel il a été parfois assimilé.[79] La musique occupe trente-cinq minutes sur une heure trente-six minutes de durée totale du film, soit plus du tiers de l'œuvre. Elle est principalement constituée de huit chansons préexistantes. Deux sont en anglais : *Hell, dance with me* (Allez, danse avec moi) et *Georgeous things* (Des choses formidables) composées par Pancho Varona et interprétées par le groupe Cappucino. Six sont en espagnol : la rumba *Ay qué dolor* (Ah, quelle douleur!) de Ramos et Salazar et la chanson *Me quedo contigo* (C'est toi que je choisis) composée par Paz Pérez, interprétées toutes deux par le groupe de rumba flamenca Los Chunguitos ; *Caramba, carambita* de León et Paco de Lucía, chantée par le groupe Los Marismeños ; *Yo le pido al Dios del cielo* (Je demande au Dieu du ciel) et *Yo no sé qué hacer* (Je ne sais pas quoi faire) de Lauren Postigo, dans une version de la cantaora d'Estrémadure, La Marilú, et enfin, *Un cuento para mi niño* (Une histoire pour mon petit) de Manuel Molina, interprétée par Lole et Manuel. Selon Ángel Custodio Gómez:

> [...] dans la bande son, les formes musicales *flamencas* qui créent l'ambiance du film correspondent, d'un certain côté, à ce qu'Agustín Sánchez Vidal nomme « flamenco abâtardi » (Sánchez Vidal, 1988: 136) et qui surgissent précisément dans les premières années de la démocratie. Il s'agit, concrètement, de toute une série de métissages musicaux qui, prenant le flamenco comme origine, le fusionnent avec la musique arabe (dans le cas de Lole et Manuel), avec la chanson populaire (comme dans le cas de Los Marismeños et de la La Marelu) et avec les aspects les plus commerciaux du rock et du pop (comme dans le cas des Chunguitos.) [80]

Nous verrons par la suite que ces chansons occupent une place de premier ordre dans la narration et qu'elles entretiennent des relations très complexes et variées avec le récit filmique. Le soin apporté par Carlos Saura lors de leur sélection drastique en est la preuve. En effet, selon le réalisateur lui-même :

> Je n'ai rien mis de plus que la musique qu'ils écoutaient. Ils avaient toujours une énorme radio avec laquelle ils déambulaient dans Villaverde, Getafe, dans le métro, ou quel que soit l'endroit où ils allaient. Ils se fichaient pas mal de l'humanité toute entière, ils la mettaient à fond comme les noirs dans la rue à New York. Je leur ai dit : « Vous allez me donner toutes les cassettes que vous écoutez ». Et ils écoutaient Los Chinchos, Los Chunguitos, El Fari, ce genre de chansons populaires. J'ai quelque part une immense collection que j'aime beaucoup

---

[79] Excepté deux chansons *Hell dance with me* et *Georgeous things* qui interviennent également dans le film *Chocolate* de Gil Carretero.

[80] « […] en la banda sonora, las formas musicales flamencas que ambientan la película responden, en cierto sentido, a lo que Agustín Sánchez Vidal denomina como "flamenco bastardeado" (Sánchez Vidal, 1988: 136) y que surgen, precisamente, en los primeros años de la democracia. Se trata, en concreto, de toda una serie de mestizaje musical que, tomando como origen el flamenco, lo fusionan con la música árabe (en el caso de Lole y Manuel), con la canción popular (como en el caso de los Marismeños y la Marelu) y con lo más comercial del rock y el pop (como en el caso de Los Chunguitos). CUSTODIO GÓMEZ, Ángel, *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura*, Séville, Junta de Andalucía, 2002, p.122.

écouter parfois, certaines sont très jolies. Parmi deux cents ou trois cents chansons que j'ai écoutées, j'ai choisi les trois ou quatre qui me plaisaient le plus. [81]

Seuls deux morceaux sont purement instrumentaux et marquent également le timide retour de la musique originale dans la filmographie du cinéaste puisqu'il s'agit de compositions d'Emilio de Diego, un guitariste de flamenco, auteur, entre autres, de la musique du ballet d'Antonio Gades que Carlos Saura filmera dans son premier film musical, tourné juste après : *Bodas de Sangre*. La primauté de la musique dans *Deprisa, deprisa* et la collaboration avec Emilio de Diego, vont, d'une part, aboutir à la création de la première trilogie musicale et chorégraphique de Saura et, d'autre part, à un développement du rôle de la musique - tout particulièrement de son rôle narratif - dans les films de fiction non musicaux qui vont suivre. En revanche, la richesse et l'omniprésence de la musique vocale dans ce film n'est comparable qu'à la bande musicale de *Taxi* (1996), également baignée de chansons populaires et qui présente, nous le verrons, de nombreux points communs avec celle de *Deprisa, deprisa*.

B) *Dulces horas* (1981) : chanson et plaisir du souvenir

Après le succès international de *Deprisa, deprisa* et de *Bodas de sangre*, *Dulces horas* renoue, à bien des égards, avec des thématiques et des pratiques narratives déjà largement exploitées dans la filmographie du cinéaste. Le synopsis évoque certaines œuvres antérieures - en particulier *El jardín de las delicias*, La *prima Ángélica* ou encore *Elisa vida mía* -. En effet, Juan Sahagún, un homme approchant de la quarantaine, ne supporte pas l'époque dans laquelle il vit et idéalise son enfance passée auprès de Teresa, sa mère adorée que son père a abandonnée. Afin de revivre cette époque bénie, il écrit une pièce de théâtre dans laquelle il recrée des scènes de son enfance et les fait interpréter, dans l'appartement de ses parents, par des comédiens qu'il a engagés, tout en jouant lui-même son propre rôle d'enfant. Tout au long du film, outre cette reconstitution, il se souviendra de son enfance et de sa relation avec sa mère, dont sa sœur, en lui remettant la correspondance de ses parents, lui a dit qu'elle n'était pas la

[81] « Yo no puse más que la música que ellos oían. Llevaban siempre una radio de estas inmensas, con la que iban a toda potencia por Villaverde, por Getafe, en el metro, o por donde fuera. Les importaba un pepino la humanidad entera, ellos la llevaban a todo volumen como van los negros por la calle en Nueva York. Y yo les dije: "Vamos a ver, darme todas las casetes que escuchéis". Y escuchaban a Los Chichos, Los Chunguitos, El Fari, este tipo de canciones populares. Tengo por ahí una colección inmensa que me encanta escuchar a veces, algunas son preciosas. De las doscientas o trescientas que escuché, elegí las tres o cuatro que más me gustaban. » SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Carlos Saura, op.cit*., p. 147.

figure parfaite et idéalisée qu'il conservait dans sa mémoire, mais une femme dominatrice que son père avait dû fuir. Enfin, il noue avec Berta, l'actrice qui joue le rôle de Teresa dans la pièce de théâtre et lui ressemble étrangement (les deux personnages sont interprétés par Assumpta Serna), une relation amoureuse largement fondée sur le désir de retrouver l'amour œdipien absolu qu'il ressentait dans son enfance pour sa mère. La structure narrative du film est composée de retours en arrière permanents, des évocations du passé, en particulier, sous forme de séquences enchâssées représentant les souvenirs de Juan. Mais le passé fait également irruption dans le présent par des métalepses narratives lorsque, par exemple, les personnages de Juan enfant et adulte se retrouvent visuellement dans un même niveau du récit. Enfin, la représentation théâtrale ajoute un niveau narratif supplémentaire. La multiplicité de ces enchâssements et surtout leurs caractères souvent brouillés traduisent l'incertitude et la recréation permanente des souvenirs effectuée par la mémoire. La thématique et les procédés narratifs rappellent plusieurs œuvres précédentes telle *La prima Angélica*. Néanmoins, il existe dans ce film – ce qui n'était pas le cas auparavant - un décalage ironique entre le personnage de Juan, ses rêves, ses désirs et leur traitement esthétique et narratif. Il convient sans doute d'y voir une critique d'une partie de la société espagnole des années quatre-vingt qui refuse le présent et se tourne vers un passé faussement réinterprété dans lequel la rupture de la guerre civile est occultée par la transition, comme le souligne Marvin D'Lugo :

> A travers la malencontreuse passion de Juan Sahagun pour le passé, Saura amène ses spectateurs à s'interroger sur le véritable thème central du film : les racines du contresens que fait l'Espagne contemporaine à propos de son passé.[82]

La matière musicale, fondamentale dans l'œuvre, participe pleinement de cette distance ironique. En effet, la musique intervient pendant trente-trois minutes sur une heure trente minutes, c'est à dire durant un tiers de l'œuvre, comme dans *Deprisa, deprisa*. Aucun compositeur de musique de film n'est crédité au générique, mais, encore une fois, les compositions musicales jouent un rôle de premier plan dans la narration. Une chanson tout d'abord, la valse *Recordar* (Se souvenir), qui avait déjà été utilisée dans *El jardín de las delicias,* est interprétée par Imperio Argentina. Ses occurrences occupent dix minutes des trente-trois minutes de musique. Cette valse illustre le plaisir qu'éprouve le protagoniste lorsqu'il se souvient de son passé et nous reviendrons

[82] D'LUGO, M., *The films of Carlos Saura, The practice of seeing*, Princeton, Princeton University, 1991, p. 174.

longuement sur ses différentes citations. La très célèbre et suggestive chanson *Mírame* (Regarde moi), chantée par Celia Gámez, intervient pendant une séquence enchâssée illustrant un souvenir (ou un fantasme) du protagoniste qui évoque son initiation érotique dans une maison de passe. Il s'agissait d'un numéro à succès de la comédie musicale *Yola* (1941) écrite par José Luis Sáenz de Heredia et Vázquez Ochando et composée par Quintero. Enfin, plusieurs autres mélodies sont interprétées par les personnages de la pièce de théâtre. Les compositions instrumentales sont au nombre de trois : *La Valse*, un poème chorégraphique de Maurice Ravel composé en 1920 (cinq occurrences pendant onze minutes au total), qui évoque musicalement le vertige du protagoniste lorsqu'il se souvient de son enfance ; la *sonate en ré mineur opus 423* de Domenico Scarlatti (cinq occurrences pendant sept minutes trente cinq secondes), associée au personnage de sa mère et, enfin, une courte citation du début du quatrième mouvement de *La symphonie fantastique* d'Hector Berlioz, composée en 1830.

Seules trois minutes vingt secondes du début de *La Valse* de Ravel sont utilisées pour une pièce dont la durée totale est d'environ treize minutes (en fonction des différentes interprétations). Sur cinq occurrences, toutes en musique de fosse, quatre correspondent, à quelques ajustements près, au début de *La Valse*. Ces caractéristiques créent un effet de réitération – il s'agit d'un même fragment, d'une durée relativement courte - que nous avions déjà évoqué dans le cas de la *Gnossienne* dans *Elisa vida mía.* D'un point de vue narratif, *La Valse* reflète toujours l'intériorité tourmentée du héros lorsqu'il évoque son passé douloureux alors que la sonate de Scarlatti est directement liée au souvenir de la mère, dont elle devient, au fil de ses occurrences, une véritable personnification musicale.

Le film recevra un accueil très froid voire souvent extrêmement négatif de la critique espagnole qui n'y verra que redites et ressassements de thématiques déjà largement exploitées dans la filmographie du réalisateur. Ce sera également un échec commercial car sa recette totale atteindra à peine les trente-et-un millions de pesetas (contre cent quarante-huit millions pour *Mamá cumple cien años* par exemple).

C) *Antonieta* (1982) : le Mexique musical et la France silencieuse

Après l'échec de *Dulces horas*, une proposition de collaboration avec Gaumont offre de nouvelles perspectives au cinéaste aragonais qui décide de réaliser, entre plusieurs projets proposés, un *biopic* retraçant la vie de la mexicaine Antonieta Rivas

Mercado. Il s'agit, dans un premier temps, d'une coproduction franco-mexicaine, qui inclura par la suite des capitaux espagnols afin de permettre à Carlos Saura de travailler avec ses collaborateurs habituels - en particulier Teo Escamilla pour la direction de la photographie et Pablo del Amo pour le montage -. Pour la première fois de sa carrière, Carlos Saura, accepte de réaliser un scénario dont il n'est pas l'auteur ou co-auteur. En effet, le script a été écrit par Jean-Claude Carrière et Carlos Saura n'y a introduit que certaines modifications dans les dialogues tout en respectant la structure générale. Il s'agit de l'histoire d'Anna, une femme d'une trentaine d'années qui, à Paris, écrit un ouvrage sur les suicides féminins au XXème siècle. Au cours de ses recherches, elle découvre qu'une jeune mexicaine de trente ans, Antonieta, a mis fin à ses jours dans la cathédrale de Notre–Dame en février 1931. Fascinée par cette histoire, elle décide de partir pour le Mexique afin de poursuivre ses recherches. Le film retrace donc la vie d'Antonieta à partir de flash-back, illustrant les récits que font à Anna les différentes personnes qu'elle rencontre au Mexique, et les documents auxquels elle peut avoir accès, telles les quatre-vingt sept lettres d'amour qu'Antonieta a écrites au peintre homosexuel Manuel Lozano. La narration cinématographique est également l'occasion de revenir sur la période fondatrice de la révolution mexicaine et sur les années vingt durant lesquelles Antonieta, riche héritière, participe pleinement à la vie intellectuelle mexicaine. Plus tard, elle s'éprend de José Vasconcelos et participe activement à sa campagne pour les élections présidentielles de 1929. La perte des élections, en raison de fraudes électorales, contraint le couple à s'exiler à Paris où la jeune femme finit par se tirer une balle dans le cœur. Déséquilibre psychologique, sentiment d'être mise à l'écart par José Vasconcelos, fascination mexicaine pour la mort, difficulté à trouver sa place dans une époque qui refuse à la femme une participation active dans la société ? A la fin du film, le suicide d'Antonieta reste un mystère pour Anna et pour le spectateur.

La musique occupe encore une fois une place de choix dans cette œuvre. Néanmoins elle présente une caractéristique particulière qui la différencie de son utilisation dans la filmographie précédente de Carlos Saura où les modalités de fosse et d'écran alternaient de façon relativement équilibrée. En effet, seules six des trente-cinq minutes de musique (sur un film d'une heure quarante-cinq minutes) interviennent en modalité extradiégétique. En outre, la musique est totalement absente des six premières minutes du long métrage qui se déroulent à Paris à l'époque moderne. Dès l'arrivée d'Anna à Mexico, en revanche, les mélodies sont omniprésentes : dans les rues, dans les maisons, les banquets, les réunions politiques ou mondaines et ce, qu'il s'agisse de

l'époque actuelle ou des séquences en flash-back. Le Mexique est donc représenté comme un pays baigné de musique, contrairement à la France, austère et silencieuse. De plus, il s'agit de pièces ou de chansons souvent interprétées par des orchestres, fanfares, pianistes, violonistes, chanteurs des rues ou Mariachis, le plus souvent présents à l'écran et plus rarement en modalité acousmatique.[83]

La matière musicale du film est composée, d'une part, de nombreuses chansons mexicaines, dont une seule intervient à plusieurs reprises dans l'œuvre : *La llorona* (La pleureuse), une chanson traditionnelle, chantée une fois en espagnol par un groupe, en modalité intradiégétique et à trois reprises dans une version en zapotèque, extradiégétique cette fois. Les autres mélodies sont des chants traditionnels : les deux *corridos La Adelita* et *Valentín de la Sierra* (Valentin de la montagne), ce dernier interprété par des chanteurs des rues, *El limoncito* (Le petit citron), *La Sandunga,* la très célèbre *Cucaracha, Dios nunca muere* (Dieu ne meurt jamais) composé par Macedonio Álcala et la *Canción mixteca* (Chanson mixtèque) de José López Alavés. Par ailleurs, un compositeur est de nouveau crédité au générique, José Antonio Zavala, mais ses œuvres se limitent à une pièce interprétée à l'orgue de Barbarie pour accompagner des images documentaires du début du siècle, qu'Anna visionne afin de mieux connaître l'environnement historique dans lequel a vécu Antonieta, et aux brèves interventions de diverses fanfares et formations populaires. Le reste de la musique instrumentale est constitué tout d'abord de très courts extraits du *Clair de lune* de Claude Debussy et de la deuxième *Gnossienne* d'Erik Satie, illustrant la culture européenne d'avant-garde d'Antonieta ainsi que du tango *Queja de arrabal* (Plainte des faubourgs) de Alcántara.

Le réalisateur a donc présenté une France silencieuse, où seule s'élève la voix d'un enfant qui interprète un cantique accompagné par l'orgue de Notre Dame lorsqu'Antonieta se suicide à la fin du film. *A contrario*, le Mexique saurien est bruyant, bouillonnant et violent. La musique y fait pleinement partie de chaque instant de la vie quotidienne, politique ou mondaine. C'est sans doute cette dernière image qui a heurté

[83] Le terme acousmatique a été créé par Pierre Schaeffer en 1952. Selon Michel Chion : « La situation d'écoute acousmatique est celle où l'on entend le son sans voir la cause dont il provient […] Les effets de la perception acousmatique sont bien sûr différents si l'on a déjà vu ou non au préalable la source du son : dans le premier cas, le son transporte avec lui une « représentation visuelle mentale » ; dans le second cas, le son résonne plus abstrait, et, dans certains cas, il peut devenir une énigme. Cependant dans la plupart des cas, au cinéma comme ailleurs, un son acousmatique est parfaitement identifié du point de vue causal. » CHION, M., *Un art sonore le cinéma*, Paris, Cahier du cinéma, 2003, p. 411.

la critique mexicaine qui a accusé le réalisateur d'avoir présenté une vision stéréotypée du pays et de son histoire, allant jusqu'au cliché. Carlos Saura déclare à ce propos :

> Je crois qu'il y a de très belles choses dans le film, et je suis désolé pour les Mexicains dont certains ont dit que le Mexique que je présentais était faux. Pas du tout, il était tout à fait vrai, c'est le Mexique qui existe encore et que l'on peut voir. En fait, c'est que cela gêne beaucoup les Mexicains que l'on voit des gens plus ou moins appauvris dans leurs rues, Ou encore, les jeunes aveugles que j'ai intégrés dans le film parce qu'ils étaient merveilleux. Tout le monde a été recruté dans la rue, ces gens étaient là, je n'ai rien inventé. [84]

Ce long métrage, qui a reçu également un accueil très mitigé de la critique internationale et n'a pas eu de succès auprès du public - avec cent soixante-dix-huit mille entrées au total -, semble constituer une parenthèse dans l'œuvre du réalisateur qui, avec son film suivant, *Carmen* (1983), poursuivra dans la veine musicale de *El amor brujo* et obtiendra un très grand succès mondial. La réalisation de *Los zancos* en 1984, est un retour vers une pratique artistique plus intimiste.

D) *Los zancos* (1984) : la musique entre nostalgie et élan vital

Dans cette œuvre, dont le scénario a été écrit en collaboration étroite avec Fernando Fernán Gómez, Ángel, un vieux professeur d'université spécialiste de poésie baroque (interprété par Fernando Fernán Gómez), vient de perdre sa femme et se réfugie dans sa maison de Torrelodones, aux environs de Madrid. Peu après son arrivée, désespéré, il tente de se suicider et est sauvé par sa jeune voisine Teresa. Rapidement, une amitié se tisse entre Teresa, Alberto, son compagnon, et le professeur. Celui-ci renoue alors avec l'écriture dramatique, pratiquée dans sa jeunesse, afin d'écrire une pièce qu'interpréteront le jeune couple et son groupe de théâtre des rues, une troupe dont la particularité est de jouer perché sur des échasses. Peu à peu, la tristesse d'Ángel fait place à un amour grandissant pour Teresa qui accepte de devenir sa maîtresse. Le professeur éprouve une fascination et un amour ardent pour la jeune femme, mais celle-ci s'éloigne et lui fait entendre que leur relation est terminée. Ángel tente à nouveau de se suicider, mais il renonce finalement à mettre fin à ses jours.

---

[84] « Creo que hay cosas preciosas en la película, y lo siento por los mexicanos, que en algunos casos dijeron que el México que presentaba era falso. De eso nada, era rigurosamente cierto, es el México que está todavía y se puede ver. Lo que pasa es que a los mexicanos les molesta mucho que aparezca en sus calles la gente más o menos empobrecida. O los cieguitos que estaban cantando allí y que yo incluí porque eran una maravilla. Todo el mundo fue reclutado en las calles, esa gente estaba allí, yo no inventé nada. » SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Carlos Saura, op.cit.,* p. 176.

Si ce film aborde la thématique du suicide, déjà présente dans les deux œuvres précédentes, il s'agit avant tout de la renaissance d'un vieil homme et d'une élégie à l'amour et au souffle de la jeunesse, même si la distance qui sépare les protagonistes, à tous points de vue, se révèle infranchissable. Cependant, la relation entre Ángel et Teresa, bien que vouée à une fin rapide, semble insuffler au vieil homme un élan vital qui lui permet de survivre, malgré tout, puisqu'il renonce à se donner la mort. La renaissance d'Ángel passe par son amour pour Teresa, mais également par sa participation active dans le groupe théâtral. Cette troupe, qui mélange en toute liberté les genres et les époques, monte une pièce où se mêlent musique médiévale, rock des années quatre-vingt et texte d'inspiration baroque écrit par Ángel. Par ailleurs, le jeune couple intègre, avec naturel, le professeur à ses répétitions et à sa vie quotidienne : repas, fêtes improvisées, promenades et même garde de leur fillette.

La musique participe pleinement de la réflexion mélancolique de Saura sur les relations entre les générations et les différentes étapes de la vie. Il s'agit, à nouveau, surtout de musique vocale à texte. Elle se compose d'une part de mélodies traditionnelles judéo-espagnoles *Por amar a una doncella* (Parce que j'aimais une demoiselle), *Qué hermosos ojos tienes tú Rahel* (Que tu as de beaux yeux, Rahel !), *Decidle a la morena* (Dites à la brune), dont la première en particulier est récurrente et qui reflète la fascination du vieux professeur pour Teresa et, d'autre part, d'une chanson du groupe de Rock *heavy* Santa *Sin compasión* (Sans compassion) qui intervient directement dans la pièce de théâtre. La musique purement instrumentale est constituée de quelques courts extraits de répétitions intradiégétiques des différents groupes et de trois passages, en modalité de fosse, de l'*Adagio* du *Quintette en do majeur* de Schubert, composé en 1828, peu de temps avant la mort du musicien qui traduisent la profondeur de la tristesse et de la nostalgie du protagoniste lorsqu'il évoque son épouse défunte.

Après cette œuvre intimiste, un genre vers lequel il assure éprouver le besoin de revenir périodiquement en raison de la liberté qu'il lui procure, le cinéaste clôt sa trilogie musicale et dansée avec la réalisation de *El amor brujo* d'après l'œuvre de Manuel de Falla. Il se lance par la suite dans un projet ambitieux qui ouvre une nouvelle étape dans sa filmographie en remettant peu à peu à l'honneur la figure du compositeur de musique originale dans ses œuvres : la réalisation de *El dorado.*

V) De *El dorado* (1987) à *El séptimo día* (2003): Le retour de la musique originale.

Dans cette phase de l'œuvre de Carlos Saura, le nom d'un compositeur de musique de film, figure de plus en plus régulièrement aux différents génériques pour devenir une constante à partir de la réalisation de *Pajarico* en 1997. Néanmoins, la musique préexistante occupe toujours, par la suite, une place singulière et privilégiée jusqu'aux derniers films de fiction réalisés.

A) *El dorado* (1987) et *La noche oscura* (1989) : deux *biopics* aux traitements musicaux opposés

Avec *El dorado* et son film suivant *La noche oscura*, Saura réalise coup sur coup deux *biopics* de figures controversées de l'histoire de l'Espagne : Lope de Aguirre et Saint Jean de la Croix. Dans une démocratie bien installée, il se retourne sur un passé plus lointain, la période de la contre-réforme où deux hommes se sont opposés, chacun, au pouvoir en place : à l'absolutisme de Philippe II, d'une part, et à la hiérarchie religieuse carmélite établie, d'autre part. Il est bien entendu possible d'y lire une fascination, déjà présente de façon plus ou moins dissimulée dans ses premiers films - *Los golfos* et *Llanto por un bandido* -, pour ces personnalités qui s'élèvent contre l'ordre établi, et si *Deprisa, deprisa* évoquait à bien des égards les délinquants de *Los golfos*, les personnages de Lope de Aguirre et de Saint Jean de la Croix renouent avec le caractère rebelle du héros du deuxième film du réalisateur, le *bandolero* José María Hinojosa. Mais cette fois-ci, le cinéaste n'a plus à batailler avec la censure franquiste, ce qui lui permet d'aller jusqu'au bout de chacun des projets en toute liberté,[85] alors que ses deux premiers films ont été largement modifiés par les censeurs. Le premier des deux longs métrages, une coproduction hispano-française, est le film - jusqu'alors - le plus cher de l'histoire du cinéma espagnol avec un budget final d'un milliard de pesetas mais son relatif échec commercial a sans doute incité Carlos Saura à revenir à des pratiques cinématographiques plus intimistes avec la réalisation de *La noche oscura*, presqu'entièrement réalisé dans un couvent avec un budget réduit.

[85] Dans les limites, bien sûr, des contraintes financières.

Les traitements musicaux des deux œuvres s'opposent aussi radicalement. En effet, si pour *El dorado*, le réalisateur travaille en collaboration avec un compositeur de musique originale, Alejandro Massó, qui crée une bande musicale extrêmement riche et introduit en particulier le leitmotiv wagnérien, le deuxième film n'utilise presque que des fragments des *Suites pour violoncelles* de Bach qui se prêtent d'ailleurs parfaitement à illustrer la quête spirituelle de Saint Jean. En effet, selon Michel Chion :

> Il y a plusieurs Bach dans l'histoire du cinéma. Et d'abord celui symbole de joie éternelle, de régularité triomphante et de flux vital exalté […]. Il ne fait pas le confondre avec le Bach ascétique et épuré des Sonates pour violoncelle seul, utilisé plusieurs fois par Bergman […] emblème d'un cinéma en quête de l'essentiel.[86]

La noche oscura constitue donc une parenthèse, un bref retour à des pratiques musicales que Saura a particulièrement exploitées dans les années soixante-dix - avec *Cría cuervos* ou *Elisa vida mía* par exemple -, au sein d'un mouvement général d'ouverture à la musique originale qui va s'imposer peu à peu.

El dorado (1987) : introduction du leitmotiv wagnérien

Pour *El dorado*, grâce au budget exceptionnel obtenu, Carlos Saura dispose, lors de son tournage au Costa Rica, de tous les moyens matériels nécessaires. Il a donc toute la latitude de réaliser le film qu'il souhaitait tourner depuis longtemps déjà, lorsqu'il avait lu le roman de Ramón J.Sender,[87] dépeignant le personnage de Lope de Aguirre dans toute son ambiguïté et ses contradictions. En effet, si les chroniques historiques de l'époque de Philippe II le présentaient comme un fou dangereux (il était, de toute façon, inimaginable de dépeindre à l'époque autrement un homme qui avait osé s'élever contre le pouvoir impérial), au XXème siècle, certaines œuvres littéraires latino-américaines en font un précurseur de l'indépendance de l'Amérique latine.[88] De plus, la version tournée par Werner Herzog en 1972, *Aguirre, der Zom Gottes* (*Aguirre ou la colère de Dieu*),

---

[86] CHION, M., *La musique au cinéma, op.cit*., p.252.
[87] Le roman de Sender, paru en 1947, s'intitule *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*. SENDER, R., J., *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre,* Barcelone, Editorial Folio, 2006. [1947]
[88] *El camino del El dorado* du vénézuélien Arturo Uslar Pietri, USLAR PIETRI, A., *El camino de El dorado, Buenos Aires*, Editorial Losada, 1947; *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad* de son compatriote Miguel Otero Silva, OTERO SILVA, M., *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad*, Barcelone, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1979; *Daimón* de l'argentin Abel Posse, POSSE, A., *Daimón*, Barcelone, Debolsillo, 2003, [1989] et *El caballero de El Dorado* du colombien Germán Arciniegas, ARCINIEGAS, G., *El caballero de El Doraldo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942.

était peu fondée sur la réalité historique qui ne préoccupait que relativement le cinéaste, plus intéressé par sa propre recréation univoque de la folie du personnage.

La version de Saura est rigoureusement documentée, mais elle propose également une interprétation du personnage ouverte : le protagoniste est une figure opaque dont les motivations restent ambigües tout au long du film entre la rébellion contre l'ordre établi et la volonté de puissance menant à la folie. L'expédition, à laquelle participe Lope de Aguirre, est initialement commandée par le noble aragonais Pedro de Ursúa. Elle lève l'ancre en septembre 1560, sous le règne de Philippe II, sur les rives de l'Amazone et en suit le cours dans le but de découvrir la terre mythique d'El dorado. Trois cents hommes et femmes participent à l'expédition dont Inés de Atienza, la très belle maîtresse métisse de Pedro de Ursúa, Elvira, la fille de Lope de Aguirre, plusieurs guides indiens et des esclaves noirs. Les bateaux sont également chargés de vivres et d'animaux. Cependant, l'environnement grandiose mais hostile, les luttes de pouvoir intestines et l'incertitude grandissante liée à la réalité de la terre recherchée vouent l'expédition à l'échec. Peu à peu, les différents s'exacerbent et les officiers s'opposent puis s'exterminent mutuellement.

La bande son du film est extrêmement travaillée et présente souvent un *continuum* entre musique et bruit, à tel point qu'il est parfois difficile de distinguer l'une de l'autre. Les différents morceaux et interventions musicales qui la composent se fondent dans les bourdonnements d'insectes, sifflements et autres bruits récurrents de l'omniprésente forêt vierge. Le travail du compositeur Alejandro Massó consiste surtout à arranger, réorchestrer et diriger des œuvres préexistantes qui représentent plus de 80% de la bande musicale, ainsi qu'à les insérer dans ce *continuum* sonore inquiétant de la forêt vierge. La musique, immédiatement identifiable comme telle, représente environ 50% du film, mais, en réalité, de nombreux bruits de la forêt sont stylisés par un instrument (flûte ou bourdonnement électronique) qui rend l'environnement plus angoissant encore en lui conférant un caractère mystérieux et magique.

La musique intradiégétique est, d'une part, vocale, car un chanteur et un joueur de *vihuela* accompagnent doña Inés et interprètent pour elle des complaintes amoureuses du XVIème siècle : l'anonyme *Tres morillas me enamoraron en Jaén* (Je me suis épris de trois jeunes Maures à Jaén), la deuxième, adaptée par Miguel de Fuenllana d'après Juan Vásquez*, Duélete de mí señora* (Ayez pitié de moi, madame) et une chanson de Luis de Narvaéz *Paseábase el rey moro* (Le roi maure se promenait). Enfin, le soir de Noël, les Espagnols chantent un *villancico* de Fray Ambrosio

Montesino intitulé *No la debemos dormir* (Cette nuit, nous ne devons pas dormir). Les flûtes indiennes constituent l'autre composante de la matière musicale intradégétique. En effet, aussi bien sur le bateau que dans les villages, les Indiens jouent de la flûte, instrument magique et apaisant dans le rêve initial d'Elvira ou bien source d'angoisse lorsque leur présence semble menaçante pour l'expédition.

La musique intervient néanmoins majoritairement en modalité de fosse. Le premier morceau est une *recercada,* composée par Diego Ortiz en 1553 sur un madrigal Italien *O felici occhi miei* (Oh, que mes yeux sont heureux!), interprétée à la viole et au clavecin. La deuxième mélodie du XVIème siècle qui intervient de façon récurrente est la chanson à quatre voix, *Mille regretz,* composée par Josquin des Prez et adaptée postérieurement pour la *vihuela* par Luis de Narváez en 1533. Cette pièce est intitulée *Canción del emperador* (Chanson de l'Empereur) car il s'agissait de l'une des mélodies favorites de l'empereur Charles Quint. C'est donc une version instrumentale, diffusée à quatre reprises, qui est diégétiquement reliée à l'histoire d'amour malheureuse entre Inès de Atienza et Pedro de Ursúa.

Le troisième et principal thème musical extradiégétique, que l'on pourrait nommer « leitmotiv du destin fatal » innerve le film de ses occurrences, car il intervient à quinze reprises. Il s'agit des premières mesures du prélude du troisième acte de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner. Le réalisateur utilise pour la première fois un thème de Wagner dans l'un de ses films alors qu'il s'agit du musicien qui a créé dans ses opéras le système des leitmotive tant exploité par la suite au cinéma. En outre, Carlos Saura n'avait pas utilisé de leitmotiv à proprement parler depuis le thème obsédant de *La caza* plus de vint-deux ans auparavant. Il s'agit bien d'un leitmotiv et non d'un thème constant associé[89] car Alejandro Massó modifie légèrement le thème original de Wagner en fonction des occurrences.

Le thème wagnérien, ainsi que le travail de la bande son qui fond les différentes occurrences musicales et les bruits, contribuent à faire de cette œuvre une véritable tragédie. En effet, la musique semble ici signifier, dès le départ, que le destin fatal de l'expédition est inéluctable. Cette force qui dépasse les hommes et les conduit à la mort certaine est-elle ici la nature hostile, le pouvoir impérial, la folie humaine? Saura,

[89] Alors que le thème associé ne varie pas tout au long du film, le leitmotiv est également associé à certains éléments diégétiques (tels qu'un personnage, un espace, un sentiment, une idée…), mais il varie continuellement en fonction des évolutions du récit. Il reste néanmoins toujours reconnaissable malgré ses variations.

comme toujours, crée une œuvre ouverte, dont la signification est multiple et évite la vision manichéenne dont souffre le film de Werner Herzog.

El dorado n'a pas connu le grand succès public espéré et a constitué un relatif échec commercial puisqu'il n'a été vu que par un peu plus d'un demi-million de spectateurs à sa sortie en salle.[90] *La noche oscura*, le long métrage suivant, retrace neuf mois de la vie de Saint Jean de la Croix emprisonné à Tolède et permet un retour à une maîtrise *quasi* complète de l'œuvre, un aspect fondamental pour le cinéaste depuis les déboires de *Llanto por un bandido*.

La noche oscura (1989) : Bach, spiritualité et reconquête d'une mémoire collective

En s'attachant à la figure de Saint Jean de la Croix, Carlos Saura associe encore une fois son œuvre à un processus de récupération de la mémoire historique confisquée par le régime franquiste. En effet, d'après Nancy Berthier, chez Saura : « [le *biopic*] occupe un lieu stratégique dans la reconquête d'une mémoire collective systématiquement brouillée à partir de 1939. »[91] Dans le cas de Saint Jean, cette nécessité de récupération du personnage en tant qu'artiste a dû être ressentie par le réalisateur comme d'autant plus forte que l'église catholique continue toujours à « s'approprier » Saint Jean en gommant des aspects fondamentaux de son œuvre artistique. Karol Wojtyla, futur Jean-Paul II a, par exemple, effectué sa thèse de théologie sur les écrits de Saint Jean sans étudier les poèmes eux-mêmes mais uniquement les commentaires de ces derniers expliquant leur caractère religieux. Cette volonté de Carlos Saura de mettre en avant la dimension artistique du personnage est d'autant plus manifeste qu'il ne retrace que neuf mois de la vie du Saint, en s'attachant par-dessus tout à son processus de création poétique. Cette période choisie, très courte, place d'emblée cette œuvre dans la catégorie des *biopics* post-classiques, s'opposant aux *biopics* classiques de l'âge d'or hollywoodien, des films « qui commencent en général au moment du récit ou le protagoniste fait preuve du talent où des dispositions qui le rendront célèbre »[92] et s'achèvent à la mort du personnage.

---

[90] Exactement 571 685 selon la base de données du ministère de la culture espagnol. Base de datos de películas, ministerio de cultura, http://www.mcu.es

[91] BERTHIER, N., « *Goya en Burdeos* de Carlos Saura et le Biocpic : entre tradition et renouvellement » *in Les langues néo-latines*, numéro 336, décembre 2005. p.63.

[92] Georges F. Custen, cité par Nancy Berthier dans *Ibid*. p. 63.

Le film évoque le moment où Saint Jean, après s'être joint à la réforme du Carmel déchaussé mis en place par Sainte Thérèse d'Avila et prôné l'union mystique avec Dieu par la voie du dépouillement absolu, est emprisonné par les Carmes chaussés, opposés à la réforme, au couvent des Carmes mitigés de Tolède. Il y est interné et maltraité durant neuf mois jusqu'en août 1578 où il réussit à s'échapper grâce à la complicité de son geôlier. Durant cette captivité, il compose ses premiers poèmes.

La musique (23% du film) apparaît, de façon logique, presque uniquement en modalité extradiégétique ; seul un *miserere* est chanté par les moines dans le réfectoire. Le générique ne mentionne que Jean-Sébastien Bach mais une composition atonale intervient également cinq fois. Le *prélude* de *la deuxième suite en ré mineur pour violoncelle solo* de Bach est utilisé à six reprises (cinq fois la deuxième partie et une fois la première partie) et la *sarabande* de la même suite présente deux occurrences, soulignant la spiritualité et la difficulté de la quête du saint. Par ailleurs, un extrait d'une fugue du *Clavier bien tempéré* jouée à l'orgue intervient une fois. L'air d'alto de la *Passion selon Saint Matthieu* intitué *Erbarme dich, mein Gott* (Prends pitié de moi Seigneur) constitue la seule musique vocale extradiégétique et exprime les lamentations du saint en proie aux désirs charnels. Enfin, une composition atonale intervient à plusieurs reprises pour traduire, de façon classique, les tentations diaboliques qui assaillent Jean.

Après cette œuvre qui n'a pas connu les faveurs du public et dont la musique est presque uniquement composée de citations de Jean-Sébastien Bach, sans intervention d'un compositeur ou arrangeur contemporain, Carlos Saura renoue avec la chanson populaire et avec Alejandro Massó, pour son vingt-troisième long métrage : *¡Ay Carmela!*

B) *¡Ay Carmela!* (1990) : la guerre civile en chansons

Le cinéaste avait déjà abordé l'événement historique de la guerre civile dans plusieurs de ses œuvres. De façon détournée dans ses films réalisés sous le franquisme : *La caza*, *El jardín de las delicias* et *La prima Angélica*, mais également dans *Dulces horas*, réalisé en 1981, dans lequel la guerre civile était le théâtre des souvenirs nostalgiques du protagoniste. Dès le début des années quatre-vingt, Saura a l'intention de réaliser un long métrage sur cette période, *Esa luz* (Cette lumière) dont le scénario a d'ailleurs été publié. Néanmoins, à ce jour, le projet n'a pas été concrétisé et c'est par

un biais complètement différent qu'en 1990, le cinéaste réalise un film dont la trame est située au cœur de la guerre civile, sur le front d'Aragon en 1938. Il s'agit d'une adaptation, en collaboration avec Rafael Azcona, d'une pièce de théâtre tragi-comique de José Sanchis Sinisterra. Paradoxalement, Saura ne reprend pas la structure temporelle complexe de l'œuvre dramatique qui mettait en place un va-et-vient entre présent et passé, mais adopte, au contraire, une structure narrative classique purement linéaire, en trois actes. Le film retrace les péripéties d'une petite troupe d'acteurs : *Carmela, variétés a lo fino*. Le groupe est composé de Carmela, « la vedette » une belle femme mûre qui interprète des *coplas* et des chansons populaires, de Paulino, son mari, organisateur, présentateur, acteur et pétomane et enfin de Gustavete, un jeune muet traumatisé par les bombardements, recueilli par le couple, qui accompagne les poèmes de Paulino à la guitare. Au début du film, les artistes jouent un spectacle pour contribuer à soutenir le moral des troupes républicaines, dont le mauvais état laisse augurer la défaite prochaine. Après cette représentation, les trois comédiens décident de repartir à Valence mais ils s'égarent dans la zone nationaliste où ils sont arrêtés par un bataillon de l'armée franquiste. Leur profession les sauve momentanément car un lieutenant italien Amelio Giovanni di Ripamonte leur propose de monter un spectacle en échange de leur liberté. Le militaire fasciste se charge d'écrire des numéros et de modifier les paroles de certaines chansons pour les rendre « nationalistes ». Le spectacle se déroule avec quelques incidents dus à la présence de brigadistes Polonais et à certaines réflexions de Carmela, mais, à la fin, la tension monte, les brigadistes entonnent alors la chanson *¡Ay Carmela !* que la chanteuse reprend à pleine voix. Les militaires présents dans la salle s'échauffent, insultent le drapeau et la femme, enfin, l'un d'entre eux finit par abattre Carmela d'une balle dans le front.

La bande musicale est très importante quantitativement (cinquante minutes sur une durée totale de quatre-vint-quinze minutes, soit une proportion de 53%) et en particulier la musique vocale, à travers les chansons interprétées par Carmela et ses acolytes : *Mi jaca* (Ma jument) un pasodoble de Perelló et Mostazo transformé en *Mi España* dans le camp franquiste, *Suspiros de España* (Soupirs d'Espagne) composée en 1902 par Álvarez Alonso et sur la mélodie de laquelle des paroles ont été ajoutée en 1938 par José Antonio Álvarez ou encore la chanson comique *¡Al Uruguay*! (En route pour l'Uruguay!). Par ailleurs, le lieutenant Di Ripamonte interprète avec des militaires italiens la chanson colonialiste et raciste *Facetta nera* (Petit visage noir) de Micheli et Ruccione.

Mais les mélodies ne se chantent pas uniquement sur scène. Dans le camp républicain, on entend, au loin, *El frente de Gandesa* (Le front de Gandesa) - composée certainement pendant la guerre du Rif et dont les paroles ont varié plusieurs fois - interprétée par des soldats. Chez les nationalistes, des chansons résonnent également au loin. Un soldat italien écoute une chanson napolitaine à la radio *Ti voglio tanto bene* (Je t'aime tant) de Furnò et De Curtis, suivie par la *milonga Lloro como un niño* (Je pleure comme un enfant). Toute la musique vocale est intradiégétique et seule *!Ay Carmela!* qui ouvre et ferme le film intervient dans une modalité extradiégétique. La musique instrumentale est très minoritaire dans le film. Dans une modalité d'écran, elle intervient à divers moments des spectacles : Gustavete accompagnant Paulino par des accords de guitare lorsqu'il déclame des poèmes - Machado chez les républicains, Urrutia chez les nationalistes - ou encore le groupe instrumental qui accompagne le dernier spectacle, ponctuant celui-ci de transitions musicales. Dans une modalité de fosse, des compositions instrumentales interviennent à quatre reprises très brièvement. Il s'agit de thèmes très lents, de longues valeurs de notes tenues, jouées au synthétiseur avec une sonorité qui évoque celle d'un orgue. Les occurrences sont toutes accompagnées de tambour au rythme militaire et certaines de timbales et de cymbales (mort de Carmela) et soulignent la montée de la tension dramatique.

En utilisant le répertoire des chansons populaires, Saura estime-t-il qu'il a enfin pu créer librement sur un thème qui a hanté sa filmographie sous le franquisme ? À ce jour, *¡Ay Carmela!* est le dernier long métrage du réalisateur abordant cette période de l'histoire de l'Espagne.

C) *¡Dispara!* (1993) et *Taxi* (1996) : la musique originale, facteur d'unité soulignant la prégnance de la violence urbaine

Après ce retour vers la guerre civile, dernier grand succès public de Carlos Saura, celui-ci réalise un nouveau film musical, *Sevillanas,* cette fois non fictionnel, puis un documentaire de commande pour l'ouverture des Jeux Olympiques de Barcelone, *Marathon*, et enfin un téléfilm pour la télévision argentine d'après une nouvelle de Borges, *El sur*. Dans ses deux longs métrages suivants *¡Dispara!* (1993) et *Taxi* (1996), le cinéaste s'intéresse à nouveau à la violence et à la délinquance dans la société espagnole actuelle, une thématique sur laquelle il n'était pas revenu depuis *Deprisa, deprisa*, réalisé douze ans auparavant. Néanmoins, du point de vue esthétique,

ces deux films sont très proches de *Deprisa, deprisa,* même si le traitement musical diffère sensiblement avec, en particulier, la présence d'une importante partition originale dans les œuvres de 1993 et de 1996, alors que *Deprisa, deprisa* était presque exclusivement innervé par des chansons populaires et en particulier les rumbas interprétées par le groupe des *Chunguitos*.

¡Dispara! (1993) : tragédie de la violence et musique extradiégétique

Le scénario de cette coproduction italo-espagnole est une adaptation d'une nouvelle intitulée *Spara che ti passa* de l'auteur italien de romans policiers Giorgio Scerbanenco. L'héroïne de l'œuvre est une jeune femme d'origine italienne, Anna, qui travaille dans un cirque et réalise un numéro au cours duquel elle tire sur plusieurs cibles avec une habileté extraordinaire. Marcos, un journaliste du quotidien *El País*, venu faire un reportage sur le cirque *Wonderland*, est fasciné par sa personnalité énigmatique et s'éprend d'elle immédiatement. Les deux protagonistes ont une liaison mais Marcos doit s'absenter quelques jours. En son absence, Anna est brutalement violée par trois jeunes mécaniciens venus réparer l'un des camions du cirque. Après avoir retrouvé l'adresse du garage dans lequel ils travaillent, Anna s'y rend et les exécute un à un à coups de carabine. Blessée et perdant son sang, elle part dans une fuite désespérée au cours de laquelle elle abat deux policiers et finit par prendre en otage une famille de paysans. Acculée par la police qui a retrouvé sa trace, elle refuse de se rendre. C'est alors que Marcos propose d'intervenir et pénètre dans la maison. A bout de force, elle meurt dans ses bras.

Le film, tant du point de vue narratif qu'esthétique, est construit comme une tragédie. En premier lieu, la violence extrême et la cruauté de la séquence du viol conduisent, selon la logique diégétique, une jeune femme présentée précédemment comme déterminée et experte en armes à feu, à une vengeance sanglante. Au début du film, c'est Anna qui apprend à tirer à Marcos, dans une séquence qui évoque, en miroir, celle de *Deprisa, deprisa* dans laquelle Pablo tient le même rôle auprès d'Angela. D'un point de vue visuel, Anna, à partir du moment où elle a été violée, est constamment encerclée, enfermée, tant par le cadre de la caméra que par les éléments pro-filmiques : camions lui barrant la route, encadrement de la porte du garage, portes, fenêtres, comme si la violence qu'elle avait subie l'enfermait dans une logique de vengeance représentée à l'écran par ces obstacles fermant l'espace - ce qui évoque à bien des égards les

espaces barrés par les voies de communication de *Deprisa, deprisa* -. Par ailleurs, de nombreux plans sont composés de telle façon que rues ou routes tracent un chemin prédéterminé à l'héroïne qui semble ne pas pouvoir choisir la direction dans laquelle elle s'engage, vers une fuite toujours plus lointaine, jusqu'à la mort certaine.

La musique contribue également à cette construction tragique. C'est surtout l'importante partition extradiégétique qui, par ses occurrences répétées et croisées, traduit l'aspect fatal du destin d'Anna. Cette composition est l'œuvre d'Alberto Iglesias, un compositeur célèbre pour ses collaborations avec Pedro Almodóvar et dont le style est très reconnaissable. La musique originale innerve l'œuvre de ses onze occurrences qui représentent dix-neuf minutes sur les trente-huit minutes totales de musique dans le film, soit une proportion de 50%. Il s'agit d'interventions très homogènes stylistiquement car elles sont interprétées uniquement par des cordes, reflètent une impression générale de malaise par leurs nombreuses dissonances et introduisent des leitmotive associés à des circonstances ou à des personnages qui traduisent la montée de la violence et le caractère inéluctable du dénouement tragique. Par ailleurs, la musique intradiégétique est composée, d'une part, de la fanfare du cirque, intégrée dans les numéros ou dans l'effervescence générale du chapiteau et, d'autre part d'une chanson italienne, en dialecte romain *Amore mio* (Mon amour) de Gabriela Ferri, interprétée par Alida Cheli, qui intervient à trois reprises et dont le rôle dans la narration est majeur comme nous le verrons par la suite.

Carlos Saura poursuit cette exploration de la thématique de la violence dans *Taxi* réalisé en 1996. En effet, après un retour au film musical avec la réalisation de *Flamenco* en 1995, il s'intéresse cette fois aux problèmes d'exclusion et aux mouvements paramilitaires d'extrême droite, dirigés clandestinement par des individus nostalgiques du régime franquiste.

Taxi (1996) : la ville rendue expressionniste par la lumière et la musique

Cette œuvre fait également partie, comme la précédente, de la veine de films urbains sur la violence que Carlos Saura avait inaugurée avec son premier long métrage *Los golfos.* Tout en dénonçant la barbarie des groupes d'extrême droite en Espagne, il place au cœur de son film une relation amoureuse entre deux très jeunes gens, qui renvoie à bien des égards à l'histoire d'amour de *Deprisa, deprisa*. La trame se déroule principalement dans la nuit madrilène. Paz, une jeune fille de 19 ans, interrompt ses

études après un échec à un examen. Son père décide alors de lui apprendre son métier de chauffeur de taxi. Paz soupçonne peu à peu que celui-ci fait partie d'un groupe, « La familia », qui se consacre à nettoyer les rues de Madrid des « ordures » qui les souillent : homosexuels, toxicomanes, immigrants de couleurs. Mais, parallèlement, la jeune fille tombe sous le charme de Dani, le fils de la seule femme de la bande. Paz se rend rapidement compte que Dani partage les opinions racistes et homophobes des autres membres de « la familia ». Néanmoins, son amour fait ouvrir les yeux à Dani qui refuse finalement l'intolérance que son milieu familial lui a inculquée. Calero, le chef du groupe, décide alors d'éliminer Paz qu'il traque dans la ville jusqu'au parc du Retiro. Au terme de la poursuite, Calero tire et blesse Dani qui les a suivis pour protéger la jeune fille, mais Paz s'empare du révolver et abat Calero.

Entre *Deprisa, deprisa* (1980) et *Taxi* (1996), la société espagnole que dépeint Carlos Saura a, de nouveau, largement évolué. Les protagonistes du premier film, rejetés par un espace urbain policé et ordonné, étaient, malgré tout, débordants d'énergie vitale et porteurs d'une utopie de liberté qui n'existe plus dans le deuxième film. Dans *Taxi*, les marginaux ont changé et leur statut est passé de celui de héros à celui de victimes. Ce sont les immigrés africains et latino-américains qui sont arrivés en Espagne à partir des années quatre-vingt, mais également les toxicomanes et les homosexuels. Tous sont présentés dans le film comme relégués à la marge par la société : dans de sordides campements de fortune à l'extérieur de la ville ou dans des terrains vagues inquiétants. Par ailleurs, la ville trop ordonnée et policée de 1980 s'est transformée en une jungle menaçante où des nostalgiques du franquisme tentent par la violence de rétablir leur « ordre » en supprimant ces marginaux, doublement victimes : de la société qui les exclut dans les espaces les plus immondes et de la violence extrême de ces groupuscules néo-fascistes.

D'un point de vue esthétique, alors que dans *Deprisa, deprisa*, le réalisateur aragonais cherchait à refléter la société des années quatre-vingt avec une volonté de réalisme, Carlos Saura dépeint l'Espagne des années quatre-vingt-dix dans un film expressionniste tant en ce qui concerne l'image que la bande son.

Le film marque la deuxième des six collaborations entre Carlos Saura et le célèbre directeur de la photographie italien Vittorio Storaro - pour *Flamenco* (1995), *Taxi* (1996), *Tango* (1998), *Goya* (1999), *Io don Giovanni* (2009) et *Flamenco, flamenco* (2010) -. Les éclairages théâtraux, extrêmement sophistiqués, contrastés et aux couleurs violentes, participent à l'élaboration de cette œuvre expressionniste. La lumière

contribue à créer un univers nocturne cauchemardesque et étrange qui entre en résonance avec les tags aux couleurs violentes dont sont couverts de nombreux murs de la ville ou de la périphérie. Comme dans *Deprisa, deprisa*, les protagonistes semblent enfermés par les structures métalliques des voitures et les reflets écrasants des immeubles sur les vitres. Cependant, l'éclairage et les couleurs de l'espace urbain qui contrastent avec l'obscurité de la nuit, confèrent une dimension presque fantastique à *Taxi*.

La bande musicale du film vient ajouter une dimension trépidante et inquiétante à l'aspect visuel. Elle est composée de nombreuses chansons préexistantes, passant souvent d'un statut intra à extradiégétique ou l'inverse : quatre titres extraits de l'album *Casa Babylon* du groupe La mano negra, *Love and hate* (Amour et haine)*, Machine gun* (Fusil-mitrailleur)*, Hamburger fields* (Des champs de hamburger) et *Drives me crazy* (Cela me rend fou)*;* deux des *Gipsy kings*, *Pena, penita* et *Un amor* ; *Ausencia* (Absence) du groupe Casiopea ; une chanson du groupe Las hijas del sol intitulée *Tirso de Molina* et enfin *Get it up* (Debout) de Victor Grafia. Par ailleurs, une rumba a été composée spécifiquement pour le film : *Tus labios* (Tes lèvres) du compositeur espagnol Manuel Malou. Celui-ci est également crédité pour l'enregistrement de la musique, tout comme Manu Chao pour la collaboration musicale. Ce nombre important de chansons pop et rock qui rythment le film de manière trépidante du début à la fin, évoque la bande musicale de *Deprisa, deprisa*, mais à ces compositions vocales, s'ajoute une musique instrumentale de Diego Carrasco, citée à plusieurs reprises durant quinze minutes sur une durée totale de musique de cinquante minutes. Comme dans *El dorado*, les bruits se mêlent à la bande musicale, à tel point qu'il est parfois difficile de les distinguer de la musique : sifflements, coups de klaxon, bourdonnement des moteurs des voitures, bruit de fond de la ville.[93]

La musique extradiégétique présente deux modalités bien distinctes : d'une part, deux courtes mélodies à la guitare soulignant des moments de tristesse de Paz, d'autre part, treize occurrences d'extraits de l'œuvre de Diego Carrasco *El cachorro me dijo*. Cette unité de la musique de fosse permet de compléter la bande musicale des chansons et de souligner la tension et la violence du film. Les tambours martiaux de la pièce de Carrasco relaient les batteries qui marquent les pulsations des chansons, mêlés aux bruits trépidants de la ville pour conférer au film un caractère rythmique. Cette

[93] Rappelons que ce *continuum* entre musique et bruits était également l'une des caractéristiques de la bande son de *El dorado*.

alternance permet de faire monter la tension dramatique, par une progressive prédominance des compositions purement instrumentales dont l'homogénéité contrebalance le caractère hétérogène de la succession des chansons.

D) *Pajarico* (1997) : Gammes et parcours initiatique

Après ces deux films de fiction sur la violence urbaine, Carlos Saura renoue avec l'univers de l'enfance, en réalisant *Pajarico*, une œuvre fondée sur le roman qu'il a lui-même écrit, *Pajarico solitario*. Par ce parcours initiatique d'un jeune garçon, accueilli dans sa famille paternelle, le réalisateur souhaitait rendre hommage à sa propre famille maternelle originaire de Murcia :

> C'est une sorte d'hommage à ma famille de Murcia. Il est réalisé à partir de mes souvenirs et de ce que j'imagine sur cette partie de la région de Murcia et du Levant, une région très belle et très sensuelle [...].[94]

En effet, loin des souvenirs douloureux de *La prima Angélica* et des réminiscences convulsives de *Dulces horas*, deux œuvres liées à la période de la guerre civile, *Pajarico* se déroule dans une Murcia des années quatre-vingt-dix, paisible, heureuse et baignée de soleil. Le cinéaste utilise une organisation narrative semblable à celle de *Cría cuervos*, qui n'est découverte que dans la séquence finale, puisque la voix off du garçonnet devenu adulte commente rétrospectivement cette période de sa vie, faisant du film un très long flash-back, raconté depuis l'avenir. Cette œuvre présente une vision du monde de l'enfance qui rappelle d'autres films du cinéaste. En particulier, comme dans *La prima Angélica*, le jeune protagoniste est contraint de se séparer de ses parents et de passer une période dans sa famille (maternelle dans le premier cas, paternelle dans le second). Dans les deux œuvres, il développe une fascination amoureuse pour sa cousine : Angélica dans le film de 1973, Fuensanta dans celui de 1997. Les deux petites filles possèdent des personnalités affirmées et guident le jeune garçon à travers cette période de sa vie. Néanmoins, si la famille de *La prima Angélica* maltraitait l'enfant en raison des idées républicaines de son père, dans *Pajarico*, il s'agit d'un parcours initiatique à travers la découverte d'un sentiment amoureux pour sa cousine, mais également de l'art, du goût pour la vie et enfin de la mort puisque le grand-père de Manuel disparaît à la fin du film. Le jeune garçon passe une semaine dans

[94] « It's a type of homage to my family in Murcia. It's made up of my memories and fantasies from this part of Murcia and the Levant, which is a very beautiful and sensual region […]. » WILLEM, L.M. (dir.), *Carlos Saura, Interviews*, Jackson, University Press of Mississipi, 2003, p. 163.

la famille de chacun de ses oncles, Juan, Fernando et Emilio, dont les appartements respectifs sont situés aux différents étages de l'immeuble familial. Cette ascension symbolique aura pour conséquence une profonde transformation de Manuel qui passe, à bien des égards, de l'enfance à l'adolescence. Les trois actes du film, d'environ une demi-heure chacun, sont organisés autour des figures des trois oncles et des relations que tisse l'enfant avec eux mais également avec les autres membres de la famille.

Le traitement de l'image souligne la couleur dorée de la lumière du Levant et joue avec les ombres, rendant presque palpables les chatoiements du soleil et la chaleur écrasante ou caressante de la région de Murcia. La maison constitue le théâtre principal de l'action et chaque espace - trois étages, un sous-sol et un toit terrasse - est relié aux autres par un impressionnant escalier, dont la cage est longuement cadrée en contreplongées ou en plongées suivant les déplacements des protagonistes. Ces choix visuels associés à une narration qui intègre des éléments magiques ou surnaturels - l'oncle violoncelliste lévite, la petite Fuensanta a des visions - contribuent à créer une œuvre poétique, harmonieuse et quelque peu nostalgique. Une impression confortée par la voix off rétrospective du protagoniste à la fin du film et à laquelle la musique contribue largement.

La bande musicale, qui intervient pendant vingt-sept minutes sur une durée totale d'une heure trente-trois minutes (soit 30% du film), présente une homogénéité importante car il s'agit presque intégralement de compositions originales d'Alejandro Massó. En effet, seuls deux morceaux ne sont pas l'œuvre de ce compositeur : la chanson de La Mano negra, le groupe de Manu Chao, *Drives me crazy* - déjà utilisée dans le film précédent - qui intervient en modalité d'écran ainsi que quelques courts passages de la *Jota de la huertanica* (La jota de la jeune fille de la *huerta*[95]), un air de la zarzuela extrait de *La Alegría de la huerta* (La joie de la *huerta*), composée par Federico Chueca en 1900, que l'oncle Juan chante à pleine voix.

La musique originale est composée, d'une part, de deux morceaux dans le style de Manuel de Falla, dans lesquels interviennent piano, guitare et orchestre à corde, qui intègrent des motifs populaires dans une musique à caractère parfois impressionniste. D'autre part, l'oncle Fernando interprète au violoncelle des exercices chromatiques ascendants ainsi qu'un leitmotiv récurrent. Les exercices joués par Fernando correspondent, d'un point de vue diégétique, à sa pratique répétée de l'instrument. D'un

[95] *La huerta,* qui signifie par ailleurs verger ou jardin potager, désigne également les terres irriguées des régions de Valence et de Murcia en Espagne.

point de vue esthétique, ces chromatismes uniquement ascendants, qui interviennent quatre fois et résonnent dans l'escalier, renvoient au parcours initiatique de Manuel qui sort de l'enfance. Le leitmotiv du violoncelle est cité à huit reprises avec de légères variantes. A travers le parcours de Manuel, ce thème est également associé, dans la diégèse, au mystère de l'émotion artistique.

Après un nouveau passage par le film musical en 1998, cette fois sous la forme d'une fiction, avec *Tango*, *Goya en Burdeos*, réalisé en 1999, prolonge plusieurs thématiques abordées dans *Pajarico* par le réalisateur espagnol, en particulier, celle de son « sens de la filiation ».[96] Présente dans toute l'œuvre de Saura, cette dimension a été mise en lumière par Nancy Berthier dans son article « Carlos Saura ou l'art d'hériter » :

> Carlos Saura ne se contente pas de se situer par rapport à des références culturelles et à l'histoire de son pays, ou de simplement utiliser ces dernières comme éléments constitutifs de son langage cinématographique. Il les assume comme un authentique héritier, parfaitement conscient que la culture n'est rien d'autre que cela, précisément, un entrelacement de filiations, de la même manière, au fond que l'individu n'est qu'une somme d'héritages.[97]

Soulignons que ce sens de la filiation est également sensible chez Carlos Saura en ce qui concerne l'héritage musical qui perdure dans son utilisation des œuvres de répertoire. Il s'inscrit dans une filiation artistique, culturelle et patrimoniale, dorénavant intégrée à une partition originale.

E) De *Goya en Burdeos* (1999) à *El séptimo día* (2003) : filiation et collaborations musicales

La collaboration avec le compositeur Roque Baños marque les trois derniers films de notre corpus. Dans ces longs métrages, la musique est extrêmement importante d'un point de vue quantitatif et la partition originale joue de nouveau, par rapport à la narration, un rôle unificateur. Un rôle d'autant plus remarquable que le tissu musical est très varié puisqu'il est également composé de nombreuses œuvres de répertoires.

---

[96] BERTHIER, N., « Portrait d'artiste : Luis (Buñuel) vu par Carlos (Saura) –Tolède, 1962- ou le sens de la filiation », *Hommage à Carlos Serrano*, Paris, Editions hispaniques, 2005, pp.389-396.
[97] BERTHIER, N., « Carlos Saura ou l'art d'hériter », *in Goya en Burdeos de Carlos Saura*, CASTELLANI, J-P. (dir), Nantes, Editions du temps, 2005, p.193.

Goya en Burdeos (1999) : traduction musicale de l'ombre et de la lumière

Dans ce film, comme dans *Pajarico*, c'est aussi bien en tant qu'héritier[98] qu'en tant que « légataire » que se place le réalisateur qui inscrit son œuvre dans une double démarche didactique. Au sein de la fiction, tout d'abord, par le biais de la relation entre Goya et sa fille (assumée comme telle dans le film) Rosario et enfin à un niveau filmique, car le récit à la première personne de Goya qui se souvient de son passé, même s'il est dénué de repères chronologiques et présente une narration très complexe avec de multiples enchâssements et métalepses, se propose également de donner au spectateur une vision du personnage du peintre dans sa dimension historique et artistique. Cette volonté a été ressentie négativement par certains critiques cinématographiques : « Les problèmes du film, qui existent, ne proviennent pas de son dispositif rétrospectif ni de cette architecture scénique spectaculaire, mais du ton didactique que prend parfois le récit. »[99]

Un aller-retour entre présent et passé est donc mis en place par le biais d'un récit rétrospectif en focalisation interne. Le Goya qui se souvient est un vieillard de quatre-vingts ans, malade et infirme (il est sourd depuis l'âge de quarante-cinq ans), désorienté, mais encore pourvu d'une grande vitalité et de créativité artistique, puisque c'est pendant cette période qu'il peint son célèbre tableau *La laitière* et qu'il réalise une série de gravures tauromachiques.

A partir du niveau narratif premier - qui se déroule pendant les dernier mois de la vie du peintre à Bordeaux -, les niveaux narratifs seconds, multiples et souvent brouillés, se présentent sous différentes formes : récits faits par Goya à Rosario, réminiscences, rêves, fantasmes ou hallucinations du peintre. C'est évidemment une histoire partielle de la vie de l'artiste qui est donnée à voir, ce qui inscrit cette biographie dans la catégorie des *biopics* postmodernes. Du point de vue de l'image, la nouvelle collaboration du réalisateur avec Vittorio Storaro, a permis la création d'une œuvre qui convoque filmiquement l'univers pictural de Goya, par de multiples procédés : citations littérales de tableaux, évocations filmiques ou encore véritables tableaux vivants animés - telle la très longue représentation (TC : 1h 25mn 10s ; durée

---

[98] *Ibid*., pp. 191-222.

[99] Los problemas de la cinta, que los tiene, no vienen ni de su disposición retrospectiva ni de esa llamativa arquitectura escénica, sino del tono didactista que a veces cobra el relato.HERNÁNDEZ, J. « En el territorio del sueño », *Dirigido por*, Décembre 1999, cité par HEITZ, F., "Coup de projecteur sur la presse", *Goya en Burdeos de Carlos Saura*, *op.cit*., p 172.

7mn 30s) de la série de gravures *Los desastres de la guerra* (Les désastres de la guerre) par la compagnie théâtrale La Fura del Baus -.[100] Les lumières expressionnistes et les dispositifs scéniques évoquant des décors de théâtre révèlent le caractère fictionnel de l'œuvre dans un dévoilement du processus créatif : les murs de la maison de Bordeaux sont transparents, une toile est placée comme un décor devant la foule de *La Pradera de San Isidro* (La prairie de Saint Isidore). Cette dernière séquence est une évocation de la fresque de San Antonio de la Florida peinte par Goya, la toile devenant le modèle de la création filmique. Tout au long du film, Carlos Saura réinterprète, réinvente, joue avec les couleurs, la lumières du peintre et les anime en utilisant la spécificité du septième art « l'image mouvement ».

Ce jeu constant conduit à la mise en évidence, à travers la matière filmique, des deux pôles de la création du peintre : d'une part, les œuvres du début de sa carrière, influencées par la manière néo-classique, aux sujets pittoresque et charmants, et, d'autre part, les œuvres sombres, plus tardives, mettant en scène la folie, la violence ou la cruauté des hommes. La constitution de ces deux pôles esthétiques permet également de souligner l'évolution de l'histoire de l'Espagne au tournant des XVIIIème et XIXème siècles. Les évocations lumineuses et gracieuses - telle la séquence de danse dans les salons de la Duchesse d'Osuna[101] (TC : 4mn 26s) - renvoient au XVIIIème siècle et aux espoirs placés dans l'introduction en Espagne de la philosophie des lumières. Quant aux évocations plus tourmentées, elles traduisent - tels les *Désastres de la Guerre* précédemment cités - ou symbolisent - le premier rêve de Goya, long plan séquence extrêmement virtuose qui ouvre le film et s'achève sur une carcasse évoquant le tableau de Rembrandt, *le bœuf écorché* - la période troublée dans laquelle entre l'Espagne à partir du début du XIXème siècle : la guerre d'indépendance puis le retour de l'absolutisme qui contraint Goya à s'exiler à Bordeaux.

La bande musicale, dont a été chargé le compositeur Roque Baños, est également conçue autour de deux pôles : d'une part une musique originale très homogène qui intervient tout au long du film (à neuf reprises et pour une durée totale de vingt-deux minutes) et d'autre part des compositions de répertoire. La musique est

---

[100] Pour plus de précision sur cet aspect, l'ouvrage dirigé par Jean Paul Aubert et Jean-Claude Seguin sur le film est extrêmement riche et détaillé. AUBERT, J.P., SEGUIN, J.C. (dir), *De Goya à Saura. Echos et résonances,* Lyon, Le Grimh, 2005.

[101] Voir, à ce propos, la contribution de Pascale Thibaudeau. THIBAUDEAU, P., « Goya : peintre et danseur » *in* AUBERT, J.P., SEGUIN, J.C., *De Goya à Saura. Échos et résonances, op.cit.,* pp. 227-240.

extrêmement importante d'un point de vue quantitatif car elle est présente pendant soixante des quatre-vingt-dix-neuf minutes de durée totale du film, soit 60% de l'œuvre. Il s'agit donc, jusqu'alors, du long métrage de fiction non musical de Carlos Saura dans lequel la musique intervient le plus longuement, l'importance proportionnelle de la musique dans les films précédents s'élevant, tout au plus, à 50% de la durée. La répartition entre interventions de fosse et d'écran est, en revanche, très inégale, car les occurrences intradiégétiques ont une durée de moins de six minutes, au total.

La musique de répertoire est composée tout d'abord de trois pièces de Luigi Boccherini : le Fandango extrait du *Quintette opus 37*, qui intervient à trois reprises, le Largo extrait du *Quintette opus 2* et le très célèbre Menuet extrait du *Quintette opus 13* sont des évocations du siècle des Lumières. Le *Nocturne pour violoncelle* de Tchaïkovski illustre de ses sombres accents la séquence onirique des jardins d'Aranjuez (TC : 1h 14mn 48s). Un seul morceau de musique vocale intervient dans l'œuvre, mais son importance est capitale et nous aurons à y revenir longuement, il s'agit de la *jácara* anonyme du XVIème siècle intitulée *No hay que decirle el primor* (Point ne faut lui dire sa grâce) et qui est citée à cinq reprises dans le film. Cette chanson est clairement associée au personnage de la Duchesse d'Albe et aux sentiments de Goya pour celle-ci. Il sera également intéressant d'analyser les interactions entre cette mélodie et les autres pièces musicales auxquelles elle se mêle parfois.

Enfin, les compositions originales de Roque Baños ponctuent le film de leurs occurrences, le dotant d'une grande homogénéité musicale. Ces fragments sont toujours utilisés sur des passages de désarroi, d'angoisse ou de terreur, comme les moments de désorientation et les hallucinations de l'artiste, la mort de la duchesse d'Albe ou encore l'interprétation filmique des *Desastres de la guerra*. Leur fonction, classique, est de révéler ou d'intensifier ce malaise. Il s'agit de compositions atonales qui, comme nous l'avons vu, se prêtent à l'évocation de l'angoisse et de la peur. Les fragments musicaux varient en fonction des séquences. L'orchestration, principalement aux cordes, peut intégrer des voix de femmes, des roulements de tambours - pour souligner le rôle de l'armée dans les massacres des *Desatres de la guerra* -, ou différentes formations instrumentales.

Cette fructueuse collaboration avec Roque Baños se prolonge dans le long métrage suivant : *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, réalisé en 2001. C'est en effet à nouveau le compositeur qui est chargé de la musique originale de cette œuvre qui intègre toujours néanmoins de nombreuses pièces de répertoire.

Buñuel y la mesa del rey Salomón (2001) : jeu avec les genres cinématographiques et les stéréotypes musicaux

Contrairement à ce que pourrait laisser présager son titre, ce film n'est absolument pas un nouveau *biopic*, dont le protagoniste serait Luis Buñuel. Des personnages ayant existé apparaissent bien dans le récit filmique - et non des moindres : Luis Buñuel, Federico García Lorca et Salvador Dalí -. Néanmoins, la trame, jouant avec les protagonistes, les époques et les niveaux de narration, semble être une fantaisie du réalisateur qui, laissant libre court à son imagination, outrepasse et brouille les barrières temporelles et spatiales qu'imposerait un traitement réaliste. En effet, le premier niveau de narration présente un Luis Buñuel déjà âgé qui, tout au long de l'œuvre, conçoit, imagine, évoque un film qu'il dirigerait et qui se déroulerait en 2002 à Tolède. Dans cette œuvre imaginaire, présentée par des séquences enchâssées, Buñuel, García Lorca et Dalí, tous les trois jeunes et vêtus à la mode des années trente, partent à la recherche de la table du roi Salomon, un immense miroir qui dévoilerait l'avenir et serait dissimulé depuis plus de mille cinq cents ans dans la ville. Les tribulations des trois amis les amènent à côtoyer des représentants des trois grandes religions du livre qui sont également une évocation symbolique du passé médiéval multiculturel de Tolède. L'enquête conduit les jeunes gens dans les ruelles de la ville et ses lieux emblématiques. Elle prend, tour à tour, des allures de film d'espionnage, de quête initiatique et enfin de film d'aventures évoquant celles du fameux Indiana Jones. Saura joue en toute liberté avec divers stéréotypes de genres filmiques, mais également avec ceux des trois grandes religions ou avec des évocations directes d'œuvres cinématographiques de Buñuel (âne mort[102], vieillard perché sur une colonne,[103] tambours)[104], de citations poétiques ou musicales de Lorca ou encore d'évocations de tableaux de Dali, dans un univers imprégné de références surréalistes.

Cette liberté et cette distance par rapport aux règles de la narration classique sont largement reflétées dans la bande musicale qui traduit la distanciation ironique du narrateur filmique et le caractère ludique de l'entreprise. La musique est composée d'œuvres de répertoire et d'une partition originale de Roque Baños. Le compositeur a arrangé certains morceaux et a enregistré la partition avec l'Orchestre Philharmonique

[102] Evocation de célèbres séquences de *Un perro andaluz* et de *Las hurdes*.
[103] Version réduite de celle de *Simón del desierto.*
[104] Allusion aux tambours de Calanda.

de Prague, en utilisant également des instruments médiévaux ou baroques. La musique intervient pendant soixante-six minutes sur un total de cent-quatre minutes (soit environ 64% du film), une durée encore plus importante que celle du long métrage précédent. Les œuvres vocales sont au nombre de cinq : trois chansons populaires, un air et un duo baroques. La première chanson, la seule à évoquer l'Espagne de 2002, résonne, en modalité de fosse, dans le *Parador* de Tolède où les trois héros sont logés. *Toma que toma* (TC : 11mn 45s), est interprétée par des enfants (le groupe Los niños). Par ailleurs, une mélodie anonyme sépharade intitulé *Yo m'enamori d'un aire* (Je me suis épris d'un air), qui traduit la fascination du jeune Buñuel pour une femme fatale, intervient à plusieurs reprises, toujours en musique de fosse, sous sa forme chantée, mais elle est également citée comme thème musical dans la musique originale. Enfin, deux chansons populaires sont diffusées : la première anonyme, *Los pastores* (Les bergers), intervient à deux reprises (TC : 10mn 23 et TC : 1h 34mn 20s) en modalité extradiégétique et la deuxième, mise en musique par Federico García Lorca, *Los cuatro muleros* (Les quatre muletiers), est interprétée à l'écran par la chanteuse Estrella Morante (TC : 55mn 12s). Un air de soprano et un duo extraits de l'une des *Passions selon Saint Matthieu* de Telemann complètent les citations de musique vocale.

Les compositions instrumentales de répertoire, le très célèbre prélude du premier acte de *Tristan et Isolde* de Wagner et la *Symphonie en mi mineur* de Brahms - deux morceaux utilisés par Luis Buñuel dans *L'âge d'or* (1930) - participent à la distanciation ironique de la narration filmique.

Ce processus de décalage ironique est également perceptible dans la bande musicale originale de Roque Baños. La musique, extrêmement variée, remplace les bruits dans de nombreux passages du film, en particulier dans la dernière séquence, s'alliant aux effets spéciaux pour créer un espace inquiétant, onirique et fantastique. Plusieurs leitmotive contribuent à l'unité de cette bande originale et en particulier un thème composé à partir de la gamme à double seconde augmentée appelée « orientale », car elle évoque immédiatement, pour un auditeur européen, un exotisme stéréotypé « arabisant », souvent bien éloigné de la complexité réelle des multiples musiques orientales.

Après ce film, dans lequel le cinéaste, en passeur, revisite de manière ludique ses thèmes et son univers personnel, de l'héritage à la création novatrice, Saura réalise un nouveau film musical avec le tournage de *Salomé* en 2002, puis, revient avec *El séptimo día* en 2003 à l'une des thématiques qui lui est chère : la violence.

***El séptimo día* (2003) : la violence dans un microcosme rural**

Pour ce film, le réalisateur a travaillé à partir d'un scénario écrit par le romancier Ray Loriga, une adaptation libre d'un fait divers qui a eu lieu en 1990 dans un village d'Estrémadure : le massacre de Puerto Hurraco. La thématique de la violence, jusqu'alors souvent exploitée dans un cadre urbain - *Los golfos*, *Deprisa, deprisa*, *¡Dispara !* et *Taxi* - est développée dans un microcosme rural, un petit village de l'Espagne profonde : l'Estrémadure pour le fait divers, la Castille pour le tournage du film. L'œuvre est structurée comme un récit rétrospectif, car c'est Isabel, seule survivante des trois sœurs Jiménez, qui remonte le fil du temps pour expliquer le déroulement du drame : une histoire de vengeances successives qui trouve son origine dans les années soixante et s'achève sur un massacre des habitants du village dans lequel périssent deux des sœurs Jiménez.

Dans cette œuvre, Carlos Saura, s'attache, d'une part, à montrer l'engrenage qui mène à cette explosion finale de la violence et d'autre part à souligner l'horreur et l'absurdité de cette violence. La musique, toujours composée par Roque Baños pour la partition originale, intervient pendant cinquante-et-une des quatre-vingt-quinze minutes du film (soit une proportion de 54%). La fonction de la musique vocale est primordiale dans la narration filmique. Elle se compose d'un cantique chanté à l'écran par une chorale d'enfants *Una espiga* (Un épi) de Cesáreo Gabaraín et de chansons populaires, toutes intradiégétiques : *Rocío* de León et Quiroga, interprétée par Imperio Argentina, *Una rosa es una rosa* (Une rose est une rose) composée par José María Cano et interprétée par le groupe Mecano, *El tractor amarillo* (Le tracteur jaune) de Luis Javier Diaz Gontin, *África* de Diabate et Saoto, interprétée par le groupe Ketama et *Los amigos de mis amigas son mis amigos* (Les amis de mes amies sont mes amis) de France Roca de Togores et José María Gómez Bravo chantée par le groupe Objetivo Birmania. La musique de répertoire est complétée par *La Valse* de Ravel, déjà utilisée dans *Dulces horas* et dans *Marathon* sur des images de gymnastique sportive, qui intervient sur une compétition de patinage artistique (TC : 27mn 05s) diffusée par le téléviseur du bar du village. La mélodie renforce ici le caractère artificiel et irréel du spectacle télévisuel, soulignant la distance entre le microcosme rural et un monde extérieur qui apparaît comme virtuel.

Par ailleurs, la musique originale ponctue le tissu filmique de ses occurrences : un premier thème ouvre et ferme l'œuvre sur les génériques de début et de fin et intervient cinq fois pendant le déroulement du film. Il s'agit d'un morceau en mi mineur, joué principalement à la guitare et qui rappelle certaines œuvres de Manuel de Falla évoquant l'Espagne. Un thème mélancolique interprété au piano est associé à la figure maternelle - et plus largement à sa relation avec ses filles -, comme c'est régulièrement le cas dans les films du cinéaste. Le violoncelle est, quant à lui, associé à une figure masculine du père. Enfin, toujours dans la bande originale, le compositeur utilise un *cante jondo* flamenco sans paroles pour exprimer les moments de violences et de douleur paroxystiques.

Soulignons, au terme de ce chapitre, que l'évolution de l'utilisation de la musique dans les films de Carlos Saura, après une période d'épure correspondant à un mouvement spécifique du cinéma d'auteur des années soixante, a été réalisée, à partir des années soixante-dix, en termes d'ouverture, sans pour autant renoncer à certaines pratiques qui continuent de coexister avec de nouveaux procédés. En effet, l'utilisation de compositions de répertoire qui s'est développée dans les années soixante-dix a permis d'affirmer un rôle narratif de la musique de premier plan, qui impose une écoute consciente chez le spectateur. La musique est mise en avant par sa rareté et par son irruption soudaine. Elle est souvent diffusée à plusieurs reprises sous une même forme - puisqu'il s'agit d'enregistrements - et dans ces moments d'apparition elle devient généralement première par rapport à l'image comme le soulignent Kathleen M. Vernon et Cliff Eisen : « La musique, dans les films de Saura, attire l'attention sur elle-même soit comme un élément narratif visible, soit comme une présence hors-cadre anormale ou "anormalisée" ».[105] De plus, la forme « fermée » des morceaux choisis, prévisible pour le spectateur acculturé aux formes musicales occidentales, permet de guider le déroulement des séquences et d'en baliser la structure temporelle et le développement narratif.

L'introduction progressive de partitions originales dans les années quatre-vingt a permis, sans renoncer aux pratiques précédentes, d'exploiter les rôles spécifiques que ces compositions permettent de mettre en place puisqu'elles ont été conçues expressément pour le film. Il s'agit de certaines fonctions que la musique remplissait

[105] VERNON, K.. M., Eisen, C., "Contemporary spanish film music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar" *in European Film Music*, MERAL, M., BURNAND, D., (dir.), *op.cit.,* p 48.

dans le cinéma classique hollywoodien. La musique originale est, en particulier, largement utilisée en tant que facteur d'unité grâce à la répétition de leitmotive, associés à des personnages ou à des situations, et à une unité stylistique qui donne à l'œuvre une certaine couleur globale tout en permettant des évolutions subtiles et progressives, suivant et appuyant le développement narratif, en contribuant à la cohérence esthétique du tout. Cette participation à l'unité de l'œuvre est accompagnée d'autres caractéristiques qui renvoient également à la période du « classicisme » cinématographique telle « l'inaudibilité » - c'est-à-dire l'écoute inconsciente -, partielle certes, mais bien présente car ne serait-ce que pour des raisons pratiques, la musique ne peut intervenir pendant plus de 50% de l'œuvre en étant en permanence au premier plan sauf, bien évidemment, dans des films musicaux. De plus, Carlos Saura se permet de jouer avec différentes fonctions de la musique qu'il avait partiellement bannies jusqu'alors, telle la synchronisation entre musique et image - mouvements de caméra et montage dans *Dulces horas* -, l'accompagnement d'une mélodie intradiégétique par un orchestre extradiégétique (*Pajarico*) ou encore la ponctuation ou la signalisation narrative. À certains moments, la musique joue également un rôle de contrepoint ou de décalage ironique par rapport à l'image qui révèlent la présence de l'énonciateur filmique. Cette fonction est tout particulièrement significative dans les morceaux à texte et nous l'étudierons de plus près par la suite.

DEUXIÈME CHAPITRE : CARACTÉRISATION DES MORCEAUX À TEXTE UTILISÉS

Après cette présentation chronologique de l'évolution de l'utilisation de la musique au cours des quarante-cinq ans de filmographie du réalisateur aragonais, il convient de tenter de caractériser la musique vocale, objet de cette recherche, qui, comme nous l'avons vu, a été exploitée en permanence tout au long cette longue période de création. Pour cela, nous avons réalisé un tableau récapitulatif des cent-cinq morceaux à texte utilisés dans les vingt-cinq films étudiés.[106] Nous tenterons, dans ce chapitre, après avoir défini la notion de musique vocale à texte et ses frontières, de dégager les caractéristiques communes et distinctives de ces œuvres en fonction de différents critères qui nous ont semblé pertinents pour l'étude de leurs rôles narratifs dans la perspective de ce travail. Nous nous intéresserons donc aux modalités de prise en charge de la citation musicale - qui chante? -, ce qui nous conduira d'une part à distinguer les enregistrements utilisés - originaux ou préexistants - et les voix qui en sont l'expression : féminines, masculines, enfantines, androgynes, plurielles… Par la suite, nous nous interrogerons sur la pertinence de la dichotomie musique savante / musique populaire et sur les diverses époques auxquelles appartiennent les morceaux cités dans l'œuvre. Enfin, en nous centrant sur les différentes pièces utilisées, nous tenterons d'en dégager les thématiques principales et les fonctionnements spécifiques. Cette caractérisation de la musique vocale permettra de dégager les traits communs et distinctifs des pièces citées. Ces spécificités seront prises en compte, par la suite, dans la constitution de notre corpus de morceaux à texte, qui sera présenté dans le troisième chapitre de cette première partie.

I) Définition et frontière de la musique vocale à texte.

Les morceaux dont nous nous proposons d'étudier le rôle dans la narration cinématographique sont tous caractérisés, au delà leurs spécificités et de leurs particularités, par la présence d'un texte mis en musique et chanté par une voix ou plusieurs voix humaines. L'interaction entre texte, musique et voix doit donc être prise en compte avant de pouvoir analyser le fonctionnement des morceaux dans le tissu

[106] Rappelons que ce tableau est présenté en document annexe p. 478.

filmique. Néanmoins, il convient d'en distinguer les frontières qui ne sont pas toujours clairement définies. En effet, la musique à programme,[107] d'une part, contient un élément textuel intrinsèque bien qu'implicite qui la différencie sensiblement d'un morceau purement instrumental et en oriente la lecture. D'autre part, un morceau vocal, dont les paroles existent, mais qui est uniquement interprété dans une version instrumentale, évoque immédiatement pour celui qui l'écoute, ses paroles sous-jacentes, si elles lui sont connues. Une mélodie sans paroles mais chantée par une voix humaine n'est pas l'équivalent d'une musique instrumentale car la seule présence de la voix est porteuse de signification. Enfin, les limites de la musique à texte doivent également être étudiées du point de vue de la langue utilisée qui, en fonction de son origine peut rendre difficile, fragmentaire, voire impossible, la compréhension du texte chanté pour un spectateur hispanophone, notre référence pour ce travail.

A) Le texte implicite

La musique instrumentale contient presque toujours une composante textuelle sous la forme d'un programme plus ou moins développé. En effet un simple titre donné à un morceau est déjà un programme en soit, d'autant plus qu'il est en général cité au générique du film, ce qui permet au spectateur d'en prendre connaissance. Le *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, *Dolor, un preludio vasco* du père Donostia, *Canción y Danza* de Federico Mompou, le pasodoble *Dos de mayo,* le tango *Queja de Arrabal,* pour n'en citer que quelques-uns renvoient à des espaces – Aranjuez, le Pays Basque, l'Argentine -, à un événement historique – *Dos de mayo* -, à la danse, à la souffrance, etc… Nous distinguerons néanmoins les morceaux dont le programme est *a priori* peu connu ou inconnu du spectateur et qui ne pourra être perçu qu'à travers le générique ou grâce à la culture musicale spécifique d'une partie du public, des pièces dont le programme est fourni dans le film ou très largement connu par les spectateurs.

[107] Il s'agit des morceaux se fondant sur un texte qui n'est pas intégré à l'œuvre musicale et dont la structure et le développement sont inspirés par ce texte. Le poème symphonique en est l'exemple par excellence, mais tout titre constitue déjà un programme.

Programmes non fournis

Outre les morceaux instrumentaux dont le seul programme - non négligeable néanmoins - est constitué par leur titre, certaines pièces utilisées par Carlos Saura sont composées à partir d'un texte ou en sont l'illustration. Dans *El dorado*, la *Recercada* de Diego Ortiz utilisée en musique de fosse a été composée sur un madrigal Italien intitulé *O felichi occhi miei* et la *Canción del emperador* de Luis de Narvaéz est une adaptation instrumentale de la chanson *Mille regretz* de Josquin des Prés. *La Valse* de Ravel ou la *Symphonie Fantastique* utilisées dans *Dulces horas* sont, quant à elles, des musiques à programme *stricto sensu*.

Le cas du traitement filmique de *La Valse* de Ravel est un bon exemple de l'importance narrative de la musique à programme. Il s'agit d'un poème chorégraphique composé en 1920 juste après la première guerre mondiale, un hommage aux valses viennoises, représentant, après les horreurs subies par les populations, une sorte de paradis perdu. Lorsque *La Valse* est interprétée en concert, le texte suivant est fourni à l'auditeur :

> Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir par éclaircies des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu, on distingue une immense salle peuplée d'une foule tournoyante. La scène s'éclaire progressivement. La lumière des lustres éclate au fortissimo. Une cour impériale vers 1855.[108]

Les spectateurs du film, dans leur immense majorité, ignorent cette composante et établiront, simplement, une relation entre la musique et les images qui lui sont associées. Néanmoins, les morceaux composés sur des textes possèdent sans doute une composante narrative supérieure, une expressivité plus « dirigée », mais surtout, le réalisateur a pu avoir accès au programme et pourra donc exploiter la musique dans une fonction narrative étroitement associée au texte littéraire. C'est le cas, en partie, en ce qui concerne *La Valse* de Ravel dans *Dulces horas* puisque si son caractère tourmenté est utilisé pour traduire l'intériorité changeante du protagoniste, son aspect tournoyant est constamment illustré visuellement dans le film par des mouvements de caméra. L'importance de la lumière dans le programme est traduite par des variations d'éclairage allant jusqu'à la saturation. Dans ce cas, le programme est tout particulièrement révélé par le traitement visuel, qu'il semble orienter afin que l'association entre musique et image constitue une sorte de transcription du texte

[108] SOUILLARD, C., *Ravel*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, p.94.

d'origine. Dans le même film, l'utilisation d'un extrait de la *Symphonie Fantastique* d'Hector Berlioz est différente, lors du récit que fait l'oncle de Juan, qui appartient à la Division Azul, de ses exploits sur le front russe. La citation tient également compte du programme, dans une utilisation parodique, cette fois, par le biais des mouvements et des angles de caméras très accentués qui l'accompagnent.

Programmes fournis ou connus

Parfois, les programmes sont fournis dans le film lui-même ou déjà largement connus, ce qui permet au spectateur d'associer plus aisément texte et mélodie. C'est le cas de la reprise, par des instruments, d'un thème ou d'une partie d'un thème précédemment chanté avec des paroles. Dans *Los golfos* ou *Llanto por un bandido*, la *petenera* n'est chantée qu'à certains moments, mais sa ligne mélodique est jouée longuement à la guitare. Une fois les paroles entendues, lorsque la mélodie réapparaît, elle est alors, en partie, porteuse de la charge sémantique des paroles, en fonction de la connaissance préalable du spectateur et des réitérations de diffusions de la mélodie chantée. Le fonctionnement est similaire lorsque la musique originale reprend des thèmes de musique vocale. Les thèmes musicaux de la *jácara* anonyme du XVIe siècle *No hay que decirle el primor*, dans *Goya en Burdeos* ou encore, la mélodie judéo-espagnole *M'enamori d'un aire*, dans *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, associées toutes deux à la fascination amoureuse d'un homme pour une femme, sont citées et transformées en leitmotive par la partition originale de Roque Baños.

Enfin, dans *La prima Angélica*, l'hymne de la phalange espagnole *Cara al sol* est uniquement interprété au piano par la tante Pilar pour célébrer la victoire nationaliste dans la ville. L'immense majorité des spectateurs de l'époque connaissait les paroles de cet hymne, leur citation est donc implicite mais bien réelle, au moins pour un public espagnol.

Néanmoins, si un programme existe souvent de manière sous-jacente dans un morceau instrumental, le cas inverse de la musique vocale sans paroles constitue également un cas limite symétrique.

B) La voix sans paroles

La présence de la voix, même lorsque la mélodie est chantée sans paroles par de simples vocalises, n'est pas anodine car elle renvoie toujours à l'humanité et à la parole qui la caractérise. En effet, selon Nicolas Ruwet :

> […] dans la mesure où la voix est pour l'homme avant toute chose, l'organe de la parole, dès qu'elle intervient en musique, le langage, comme tel, est présent, et cela même si le chant s'émancipe en de purs mélismes, même si le texte devient totalement incompréhensible. […] dans *Sirènes* de Debussy, la longue vocalise sur la voyelle a ne peut apparaître, en quelque sorte, que comme le signifiant de la pure séduction, situé en deçà ou au-delà de l'univers du langage, mais ne se définissant et ne prenant du relief que par rapport à celui-ci.[109]

Dans notre corpus la musique vocale sans texte illustre principalement deux notions qui semblent s'opposer : la superficialité et la douleur indicible.

Deux films présentent des exemples de la première utilisation : il s'agit de La *caza* et de *Stress es tres tres*. Comme nous l'avons vu, dans le premier, une musique *pop* vocale intradiégétique, reflet de la culture « officielle » s'oppose à une musique extradiégétique composée par Luis de Pablo qui souligne la montée de la violence entre les protagonistes. Parmi ces chansons, majoritairement interprétées en anglais, l'un des morceaux de musique pop diffusée est dépourvu de paroles. Cette absence de parole semble pouvoir s'interpréter comme le reflet exacerbé de la superficialité imposée par la culture officielle franquiste qui impose aux Espagnols des onomatopées vides et dérisoires, pour dissimuler le carcan de la dictature. Dans *Stres es tres tres*, la musique vocale dans son intégralité est dépourvue de paroles, reflétant, comme nous l'avons souligné, la superficialité du trio de protagonistes dont les préoccupations ne vont pas au-delà de leur triangle amoureux. Dans ces deux films, la musique vocale sans texte semble dénoncer une Espagne uniquement ralliée à la modernité par ses chansons pseudo-pop, pâles imitations des mouvements musicaux anglo-saxons, sans en adopter le moins du monde le caractère rebelle et masquant, au contraire, le terrible immobilisme du régime.

A l'opposé, l'expression de la douleur indicible par le biais de la mélodie chantée sans paroles intervient dans deux films de la dernière période du réalisateur et au sein de la bande musicale originale composée par Roque Baños : *Goya en Burdeos* et *El séptimo día*. Dans le *biopic* sur Goya, une musique atonale, dont, selon Mario Litwin, « […] la caractéristique principale […] est son caractère d'instabilité ou d'inquiétude

[109] RUWET, N., « Fonction de la parole dans la musique vocale », in *Langage, musique, poésie*, *op.cit.,* p.52.

voir d'angoisse »,[110] orchestrée principalement aux cordes, intègre des voix de femme, multipliant chromatisme et dissonances qui expriment une souffrance par définition « ineffable ». Ces voix, qui interprètent une mélopée sans paroles évoquant des cris de douleur, interviennent à plusieurs reprises et, en particulier, lors de la très longue séquence illustrant de manière saisissante la série de gravure les *Desastres de la Guerra.* Une utilisation tout à fait similaire peut être remarquée dans *El séptimo día*, à travers l'utilisation d'un *Cante jondo* flamenco sans paroles, associé à une cellule chromatique récurrente aux cordes et à des accords de guitare. L'absence de paroles sur une mélodie déchirante et un violent *zapateado*, révèlent la douleur indicible, mais également la violence aveugle et viscérale des haines qui opposent éternellement les deux familles ennemies. Plainte, douleur, brutalité aveugle, c'est peut-être d'ailleurs cette absence de mots qui déclenche l'engrenage de la violence, puisque dans sa cellule, Jerónimo, qui participera au massacre final, ne parle plus. Ses hurlements de démence sont chantés sur une fréquence musicale accompagnée d'une musique extradiégétique angoissante. La « musicalité » de ses cris les rendant, d'ailleurs, plus effrayants encore.

La dernière utilisation de musique vocale sans texte que nous ayons relevée est la berceuse que chante Lope de Aguirre à sa fille Elvira dans *El dorado*. Cette mélodie obsédante est susurrée par le personnage de façon récurrente dans le film pour endormir Elvira, qu'il protège également de sa présence. Il s'agit de la seule berceuse chantée par un homme dans le corpus étudié ; toutes les autres sont interprétées par des femmes ou des petites filles, reproduisant la relation mère-enfant avec leurs poupées. La mère d'Elvira étant morte et Lope de Aguirre devant jouer, d'une certaine façon, un double rôle paternel et maternel, l'absence de paroles peut être interprétée comme la traduction de l'absence de la mère, dont Aguirre doit tenir le rôle sans vouloir ni pouvoir en prendre la place. En outre, cette absence de paroles transforme la berceuse en mélodie obsédante et angoissante, traduisant également la folie du personnage principal.[111]

La musique vocale sans texte traduit donc dans l'œuvre ce qui ne peut être exprimé par des mots, superficialité imposée, douleur indicible ou absence. Mais il convient également de s'intéresser au problème de la langue utilisée dans les morceaux

---

[110] LITWIN, M., *Le film et sa musique, op.cit.,* p.31.

[111] Cette absence de parole obéit néanmoins à une logique diégétique. Le personnage de Lope de Aguirre ne peut sans doute pas chanter véritablement la berceuse, car, pour lui, ce serait renoncer, en partie, à sa virilité.

à texte, puisqu'en fonction de son degré d'accessibilité pour le spectateur hispanophone, le texte pourra être compris dans son intégralité ou partiellement, voire pas du tout.

C) La langue des morceaux vocaux

Le rôle narratif d'une chanson ne sera pas du tout le même en fonction du degré de compréhension des paroles. Celui-ci dépend de divers facteurs, tels que l'audibilité ou la récurrence, mais également de la langue utilisée. Le premier public des films de Carlos Saura étant hispanophone, cette analyse sera effectuée dans la perspective d'une telle réception. La perte de compréhension du spectateur non hispanophone ne provient d'ailleurs pas uniquement du problème langagier - partiellement résolu par les sous-titres, même en ce qui concerne certains morceaux vocaux -, mais également des différences culturelles dans leur ensemble. Ces différences existent aussi au sein de la population hispanophone, voire espagnole, en fonction, entre autres, de l'âge, de l'origine géographique ou des différences socioculturelles. Par exemple, la chanson *Rocío* interprétée par Imperio Argentina renvoie un Espagnol de soixante-dix ans à la prégnance des chansons populaires dans l'Espagne des annés trente et de l'après-guerre. Cette importance a d'ailleurs été soulignée par Manuel Vázquez Montalbán dans son ouvrage *Cancionero general del franquismo*[112] et dans son essai *Crónica sentimental de España,*[113] ainsi que par Basilio Martín Patino dans son film *Canciones para después de una guerra* (1969). Mais qu'en sera-t-il d'un jeune Espagnol de quinze ans ? Sa réaction sera sans doute plus proche de celle des héros de *Deprisa, deprisa*, qui, lors de leur visite au Cerro de los Ángeles, ne semblent absolument rien connaître de l'histoire de leur pays. Il pourra néanmoins en saisir l'essentiel du contenu sémantique, puisque les paroles de la chanson sont en castillan.

Une bonne partie de l'importance narrative des morceaux à texte dépendra donc de la langue utilisée. Sur cent-cinq morceaux recensés, une très forte proportion est en espagnol (soixante-quinze, soit environ 70%), ce qui rend leur compréhension accessible, en fonction, bien sûr, de leur mode de diffusion et des modalités de celle-ci, de son audibilité et, en particulier, de la fragmentation qui mettra en avant certains passages plus que d'autres.

---

[112] VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *Cancionero general del franquismo*, Barcelone, Crítica, 2000.
[113] VÁQUEZ MONTALBAN, M., *Crónica sentimental de España*, Barcelone, Lumen, 1971.

Dans un deuxième temps, il est possible de distinguer un groupe d'œuvres dont la langue d'origine latine permet souvent la compréhension d'une partie des paroles. Treize morceaux appartiennent à ce regroupement : un en valencien ancien - *Ternario* du *Misterio de Elche* -, deux en français - *Air de Pigmalion* et *Sainte Catherine* -, un en latin - *Miserere* -, quatre en judéo-espagnol - *Por amar a una doncella, Decidle a la morena, Qué hermosos ojos tienes tú Rahel, M'enamori d'un aire*, trois en italien - *Ti voglio tanto bene, O sole mío, Facetta nera*, et un en dialecte romain - *Amore mio* -. La compréhension du français ou de l'italien ne sera en général que fragmentaire et souvent réduite au refrain ou à ce que Michel Chion définit comme le noyau signifiant minimal : « […] un certain assemblage de phonèmes et de notes, très court, parfois dépourvu de sens en lui-même à laquelle [la chanson] aboutit. » [114] Le judéo-espagnol est très largement compréhensible pour un hispanophone alors que la chanson en occitan et le chœur en valencien ancien ne le sont pratiquement pas.

Le troisième regroupement en termes d'importance quantitative est constitué de douze morceaux en anglais. Il s'agit principalement de chansons populaires contemporaines qui correspondent dans les films à l'époque de la diégèse, à l'exception de trois airs d'Henry Purcell utilisés dans *Los ojos vendados*. La primauté de cette langue à la fin du XXème siècle et sa diffusion internationale, par le biais de la culture populaire de masse - et en particulier la chanson -, permettent à une partie des spectateurs espagnols de saisir la signification des noyaux signifiants minimaux, souvent mis en avant par la mélodie et par leur utilisation dans le tissu filmique: *Change it all* dans *La prima Angélica*, *Hell, dance with me* dans *Deprisa, deprisa,* ou encore *Love and Hate* et *Machine gun* dans *Taxi.* En revanche, le sens littéral des paroles des airs de Purcell, dans un anglais archaïque ne sera certainement pas perçu.

Quatre morceaux en allemand, un en yiddish, un en russe, un en persan et un en zapotèque complètent la liste des langues utilisées. S'agissant de langues très éloignées des racines latines du castillan et ne possédant pas le statut spécifique de l'anglais, de plus en plus étudié en Espagne, la compréhension littérale du texte semble quasi-impossible, excepté peut-être le très célèbre *Erbarme dich mein gott* (Prends pitié de moi, Seigneur), extrait de la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach, sans doute connu d'une partie des spectateurs. Néanmoins, comme dans la musique vocale sans texte, la

[114] Mais chez Carlos Saura le noyau signifiant minimal est souvent au contraire « sur-signifiant », nous aurons l'occasion d'y revenir : « ¡Ay qué dolor ! », « Recordar », « Porque te vas », pour n'en citer que quelques uns. CHION, M., *Un art sonore le cinéma, op., cit*., p. 380.

présence de la voix humaine n'est pas anodine et le rôle narratif de ces morceaux sera lié à cette présence associée aux caractéristiques musicales de chaque pièce : musique religieuse ou profane, époque de composition, caractère populaire ou savant, caractéristiques de la mélodie, etc… Le duo *Mignon und der hafner* (Mignon et le harpiste) de Schubert interprété par une voix masculine et féminine, qui intervient dans *Mamá cumple cien años*, fait un écho mélancolique aux mésaventures du couple d'Ana et d'Antonio. Les airs de Purcell dans *Los ojos vendados* peuvent être perçus comme une représentation stylisée des cris des opposants torturés en Amérique latine. Le duo de deux sopranos renvoie, par exemple, directement à la narration d'une femme racontant son arrestation et les tortures auxquelles elle a été soumise. Elle explique que les cris poussés par une prisonnière dans une geôle voisine évoquaient pour elle un air d'opéra chanté par une soprano. Les deux airs de contreténor et celui de haute-contre, aux timbres ambigus réunissant indistinctement masculin et féminin peuvent traduire le caractère universel de cette douleur. A la fin de *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, le duo de la *Passion selon Saint Matthieu* de Telemann, diffusé sur des images de bombardement et de guerre, remplit une fonction similaire. Enfin la chanson persane, exploitée dans *Mamá cumple cien años*, dans une scène de séduction, renvoie au charme envoûtant et faussement exotique de la jeune fille, fabriqué de toute pièce.

L'utilisation d'une majorité de morceaux dont la langue permet la compréhension, au moins partielle des paroles est donc, en partie, l'une des conditions d'une exploitation narrative associant texte et musique. Néanmoins, chez un grand auteur tel que Saura, l'importance de l'implicite et le foisonnement de sens des œuvres citées, dans leur rapport au reste du texte filmique, multiplient les interprétations possibles, même si leurs paroles ne sont pas directement compréhensibles. Par ailleurs, cette exploitation dépendra également de la prise en charge des différentes citations musicales.

II) La prise en charge des citations musicales : qui chante ?

Dans le corpus filmique étudié, la musique vocale à texte n'a pas été composée spécifiquement pour les œuvres et est constituée dans son immense majorité de citations de pièces de répertoire, soit dans une version préexistante, soit enregistrées pour l'occasion. Il est donc possible que les spectateurs connaissent déjà certains des plus célèbres morceaux utilisés. Par ailleurs, même si ces morceaux ne sont pas connus, ils

renvoient par leur mélodie, leur harmonisation ou leur interprétation, voire la qualité de leur enregistrement, à une culture savante ou populaire et à une époque plus ou moins déterminée qui, comme nous le verrons, entretiendra divers rapports avec la diégèse.

Alors que, si l'on considère l'ensemble du corpus étudié, un compositeur ou une collaboration musicale originale sont crédités au générique de dix-huit des vingt-cinq films, seule une chanson, *Tus labios* de Manuel Malou a été composée expressément pour *Taxi*. Tous les autres morceaux de musique vocale sont des œuvres préexistantes, pour certaines adaptées et réorchestrées, choisies et intégrées à la bande musicale. Le choix de la musique vocale est donc toujours étroitement maîtrisé par le réalisateur tout au long de sa carrière, alors que le contrôle de la musique instrumentale est, comme nous l'avons vu, plus fluctuant et intègre des collaborations considérables avec des compositeurs de musique originale. Dans son article sur la musique de *La caza*, Josep Lluis i Falcó suppose que les pièces musicales non créditées au générique constituent un simple « remplissage » et qu'elles n'ont pas été choisies par le réalisateur. Une note de bas de page ajoutée après un entretien avec Saura dément cette hypothèse : « Saura m'a indiqué qu'il contrôle totalement l'inclusion de musiques dans ses films, dès le début. Les pièces non créditées au générique, d'après lui, avaient dû surgir de son propre magnétophone et de pièces qu'il écoutait à la radio, qu'il enregistrait et apportait au studio pour la sonorisation. »[115] Cette pratique met en évidence l'importance accordée par le cinéaste aux morceaux vocaux dans l'élaboration du film au sein de sa propre conception auctoriale.

A) <u>Les différentes citations musicales</u>

Les citations musicales peuvent intervenir, tout d'abord, par le biais d'enregistrements préexistants (environ 65% des citations) qui imposent leur forme au tissu filmique mais qui, néanmoins, sont souvent utilisés de façon fragmentaire ou parfois même remaniés pour s'y adapter. Ces citations permettent, par ailleurs, une répétition exacte des occurrences. Elles ne sont alors pas prises en charge par un

[115]. « Saura me indicó que él controlaba totalmente la inclusión de músicas en sus películas desde el principo. Las piezas no acreditadas, según él, debieron surgir de su propio magnetófono y de piezas que él escuchaba a la radio, grababa y llevaba al estudio para la sonorización. » LLUIS I FALCÓ, J., « Coto de música. *La caza*, De Pablo y la música de vanguardia en el cine español de los sesenta. » *in* CUETO, R. (dir.), La caza *de Carlos Saura…42 años después*, Valence, Ediciones de la Filmoteca, 2008.

personnage et lorsqu'elles interviennent en modalité intradiégétique, c'est à travers un support de lecture - disque, cassette, radio, juke-box - parfois acousmatique, parfois visible à l'écran. Néanmoins, les personnages des films peuvent, à leur tour, dans la diégèse chanter ou fredonner la mélodie. C'est souvent le cas lorsqu'elle est apparue précédemment en modalité intradiégétique : *Maricruz*, chanson préférée de la grand-mère est chantonnée par la bonne dans *Cría cuervos* ; *Sevillanas de Colores* est reprise en chœur par toute la famille dans *Mamá cumple cien años* ; *Recordar* est fredonnée par Berta dans *Dulces horas*. La distinction parfois difficile entre modalités d'écran et de fosse peut être guidée par cette reprise puisque si un personnage chante un air, il est vraisemblable qu'il l'ait entendu, ce qui induit à classer les interventions de la musique dont la modalité est incertaine, en modalité intradiégétique ; c'est le cas dans *Dulces horas* par exemple pour l'une des occurrences. En revanche, lorsque la diffusion de l'enregistrement préexistant intervient uniquement en modalité de fosse - *Amore mio* dans *¡Dispara !* ou *M'enamori de un aire* dans *Buñuel y la mesa del rey Salomón* -, les personnages ne chantent pas la mélodie qui, dans ce cas, reste extérieure à la diégèse. Un seul cas fait intervenir, pour la même œuvre vocale, enregistrement extradiégétique et version intradiégétique interprétée par les personnages. Il s'agit de la chanson *¡Ay Carmela!* chantée par un chœur d'hommes aux génériques de début et de fin du film, alors qu'elle est également entonnée dans la diégèse par les brigadistes et par Carmela.

Les citations musicales peuvent, également, être directement prises en charge par les personnages et dans ce cas, l'enregistrement est réalisé pour le film et n'impose pas de structure préétablie. Citons cependant une seule exception : l'utilisation étonnante de *Recordar*, à la fin de *Dulces horas*. Chantée par Imperio Argentina, dans un enregistrement utilisé précédemment dans le film à plusieurs reprises, la chanson est diffusée, en musique de fosse, alors que le personnage de Berta l'interprète, en *play back* de façon outrée à l'écran. Hors de toutes conventions cinématographiques - les genres normalement bien séparés de la comédie musicale et du film de fiction classique -, le cinéaste s'amuse à en brouiller les frontières. Néanmoins, peut-être parce que cette expérimentation n'a reçu, ni les faveurs de la critique ni celles du public, le cinéaste choisira, après ce film, d'autres orientations, d'une part vers des films musicaux de plus en plus nombreux dans sa filmographie et vers le développement de la musique originale dans ses films de fiction.

Dans le cas de l'enregistrement réalisé pour le film, les occurrences peuvent aller de simples interventions, souvent fragmentaires, des protagonistes à l'interprétation des

œuvres par des musiciens professionnels. Dans la plupart des cas, ces interprétations sont intégrées dans la diégèse. C'est pourquoi les morceaux chantés par les protagonistes le sont le plus souvent *a cappella* : berceuses - *Peppermint frappé*, *Ana y los lobos*, *Mamá cumple cien años*, *Los zancos* ; comptines - *La madriguera*, *Ana y los Lobos* - ; reprises de succès populaires - *Dulces horas* - ; chansons patriotiques - *Dulces horas*, *Ay Carmela*- ; ou encore pratique sacrée - Les moines chantant le *miserere* dans *La noche oscura* -. Si les chanteurs sont des professionnels ou, du moins, ne sont pas des personnages du film, ils peuvent être intégrés de façon ponctuelle à la diégèse, qui inclut alors leur prestation. C'est le cas des chanteurs des rues dans *Los golfos* ou *Antonieta*, du groupe de rock Santa dans *Los zancos* ou encore de Estrella Morente dans *Buñuel y la mesa del rey Salomón*. Alors que les interventions des protagonistes sont souvent fragmentaires, les chanteurs professionnels interprètent la plupart du temps une œuvre dans son intégralité. D'un point de vue narratif, les statuts des interventions seront donc différents. Enfin une dernière modalité, exploitée dans *Los zancos* et dans *¡Ay Carmela!*, implique que les protagonistes pratiquent eux-mêmes la musique de façon professionnelle ou en amateurs et leur interprétation s'intègre donc à la diégèse.

B) Les voix

Outre les paroles et l'instrumentation, la composante purement vocale est fondamentale dans un morceau à texte, car la puissance évocatrice de la voix humaine renvoie à une multiplicité de caractéristiques qui impriment leur charge sémantique au morceau. Les différents traits distinctifs propres à chaque voix - féminine ou masculine, androgyne ou infantile, aigüe ou grave, faible ou puissante…- entreront donc en résonance avec les paroles et la musiques puis avec le texte filmique. Il n'est pas anodin que la voix de Jeanette, l'interprète de la chanson *Porque te vas*, soit particulièrement enfantine, car la chanson et le texte renvoient, comme nous le verrons, à la douleur de la petite Ana. Le timbre grave et sensuel de Alida Chelli, qui chante *Amore mio*, évoque un certain stéréotype de la femme italienne traduisant, en partie, la personnalité de l'héroïne de *¡Dispara !* et la séduction qu'elle exerce sur le protagoniste. Par ailleurs, si les morceaux sont interprétés à plusieurs voix, leur caractère polyphonique, au-delà de l'aspect universel auquel ils peuvent renvoyer, a une influence sur l'intelligibilité des paroles et donc sur leur rôle dans la narration.

Les différentes voix

Les caractéristiques de la voix seront traitées pour chaque morceau étudié en particulier, car les voix des différents interprètes sont uniques et possèdent leurs propres spécificités, comme le timbre, la tessiture ou la puissance. Signalons néanmoins que sur cent-cinq morceaux relevés, quarante sont interprétés par des voix d'hommes, trente-neuf par des voix de femmes, onze par des voix d'hommes et de femmes - dont quatre duos et sept chansons en chœurs, toutes intradiégétiques – et enfin neuf par des voix d'enfants. Comme nous l'avons évoqué plus haut, certaines voix de femme sont très enfantines : Jeanette, le groupe Objetivo Birmania qui interprète *Los amigos de mis amigas son mis amigos* dans *El séptimo día* ou encore Géraldine Chaplin chantant la comptine *La Sainte Catherine* dans *La madriguera*. Enfin, deux airs de Purcell dans *Los ojos vendados* sont interprétés par des contreténors et l'air de *Pygmalion* de Rameau dans *Elisa vida mía* par une haute-contre,[116] dont les voix ambigües et androgyne peuvent renvoyer aux deux sexes. Nous verrons que le genre, associé à la voix, est presque toujours très significatif, mais qu'il est utilisé de manière diverse et subtile. En effet, l'amour ou la fascination d'un homme pour une femme, par exemple, peut être traduit par une voix masculine. Dans ce cas de figure, la voix sera le reflet de l'intériorité du protagoniste - la chanson *El corazón se me parte* (Mon cœur se brise) dans *Llanto por un bandido* en est un exemple -. Le plus souvent, cependant, c'est une voix de femme qui traduira l'attraction du personnage masculin, l'objet de l'amour se personnifiant dans la voix féminine. C'est le cas de *Por amar a una doncella* dans *Los zancos*, de *Amore mio* dans *¡Dispara!* de *No hay que decirle el primor* dans *Goya en Burdeos* ou encore de *Yo m'enamori de un aire* dans *Buñuel y la mesa del rey Salomón*. Les duos interprétés par des voix féminines et masculines sont souvent le reflet d'une relation homme / femme, imprimant à ces relations, dans un jeu de miroir avec la diégèse, leur caractère nostalgique - *Mignon und der Harfner* dans *Mamá cumple cien años* ou encore comique et satirique - *Al Uruguay* dans *¡Ay Carmela!*. Par ailleurs, ils

[116] La haute-contre correspond à une voix de ténor particulièrement aigüe, qui utilise à la fois sa voix de poitrine et sa voix de tête. Le contreténor, en revanche n'utilise que sa voix de tête - ou de fausset - et sa tessiture d'origine peut être celle d'un ténor ou celle d'un baryton. Sa tessiture en voix de fausset correspond à celle d'une voix d'alto féminine. Cette technique a été remise à l'honneur à l'occasion de la redécouverte de la musique ancienne et c'est Alfred Deller qui, le premier, après deux siècles d'oubli, a développé à nouveau cette technique dans les années quarante.

peuvent également renvoyer à une portée universelle, comme dans *Buñuel y la mesa del rey Salomón* dans lequel un duo de *La passion selon Saint Matthieu* de Telemann, unissant voix féminine et masculine, constitue une véritable déploration, l'expression d'une douleur touchant le genre humain dans son ensemble.

La prégnance des voix enfantines (ou infantiles) témoigne musicalement de l'importance de l'enfance, liée à la mémoire et au souvenir, dans l'œuvre de Carlos Saura, tout comme la présence de nombreuses berceuses et de comptines. Notons également que, sur dix morceaux à caractère sacré, la moitié - tous des cantiques - est interprétée par des voix d'enfants. Quatre sont chantés par des chorales : *Dueño de mi vida* (Seigneur de ma vie) et *Stille nacht* (Douce nuit) dans *El jardín de las delicias*, *El señor es mi pastor* (Le seigneur est mon berger) dans *La prima Angélica* et *La Espiga* dans *El séptimo día* et le dernier, *A la patria celestial* (À la patrie céleste), est chanté par un jeune garçon accompagné à l'orgue dans *Antonieta*. Ce rapport de l'enfance et de la religion est souvent exploité à des fins ironiques, par la mise en évidence d'un décalage entre la pureté des voix enfantines louant le seigneur et l'image de la violence brutale : la guerre civile dans *El jardín de las delicias* et *La prima Angélica*, la vengeance sanglante dans *El séptimo día*, le suicide désespéré dans *Antonieta*.

Monodie, unisson et polyphonie

La grande majorité des morceaux de notre corpus est, soit chantée par des voix en solo ou en duo, soit chantée en chœur, à l'unisson, ce qui facilite grandement la compréhension des paroles, souvent brouillées dans un morceau à plusieurs voix. Trois chœurs polyphoniques à caractère sacré, tous interprétés *a cappella* sont néanmoins présents dans la filmographie. Le premier, un chœur en valencien – d'origine médiévale, mais remanié à plusieurs reprises au cours de siècles - extrait du *Misterio de Elche*, *O poder de l'alt imperi* (Oh pouvoir du haut empire), intervient à plusieurs reprises dans *Peppermint frappé* et dans *Ana y los lobos*. La difficulté de compréhension est liée à l'utilisation d'un valencien archaïque, à des notes tenues très longues et à l'enchevêtrement des trois voix. En revanche, le second est un cantique composé sur le psaume XXIII *El señor es mi pastor* diffusé à deux reprises dans *La prima Angélica*. Chanté à deux voix par une chorale d'enfant, le texte, en castillan, en est parfaitement compréhensible et nous en étudierons le rôle narratif fondamental. Le troisième, *Stille Nacht,* est cité dans *El jardín de las delicias*. Interprété en allemand, il

est cependant extrêmement connu et a été traduit dans de nombreuses langues, y compris l'espagnol, sa signification littérale est donc à la portée d'un public hispanophone cultivé. Certaines chansons mexicaines sont également interprétées à plusieurs voix dans un Mexique, comme nous l'avons vu, baigné de musique et de chansons. Enfin, ce n'est pas particulièrement le caractère polyphonique du chœur de Prokofiev, composé pour le film Alexandre Nevski et chanté en russe, qui le rend incompréhensible au public hispanophone, mais bien, comme nous l'avons commenté, la langue.

II) Musique savante et populaire et leurs différentes époques

Après nous être intéressé à la prise en charge des citations musicales utilisées dans l'oeuvre, nous nous interrogerons tout d'abord sur la pertinence de la dichotomie musique savante / musique populaire dans la perspective de notre travail, puis, dans un deuxième temps sur les époques auxquelles appartiennent les différents morceaux cités.

A) Musique savante, musique populaire : une dichotomie pertinente ?

Rappelons tout d'abord, que la distinction entre musique populaire et musique « savante » est sujette à caution[117] et surtout que la frontière entre ces notions est difficile à déterminer et mouvante tout au long de l'histoire de la musique. La limite entre musique du peuple de transmission orale et musique savante dont la retranscription musicale existait, semble, néanmoins, assez claire jusqu'au XVIIIème siècle. Au XIXème siècle, cependant, l'apparition progressive de spectacles musicaux destinés à un public populaire introduit une troisième catégorie intermédiaire, celle de la musique de « divertissement » qui connaîtra un essor très important au cours du XXème siècle, en raison du développement des innovations technologiques de reproduction et diffusion sonore.

Cependant, cette tripartition entre musique savante, musique traditionnelle ou folklorique et musique de divertissement est souvent peu satisfaisante en raison des

[117] La difficulté d'établir une distinction entre musique savante et populaire et les limites de la validité de cette distinction sont développées par le musicologue Guillaume Kosmicki dans sa conférence « Musique Savantes, musiques populaires : une transmission ? », conférence donnée à la Cité de la Musique dans le cadre des « Leçons magistrales », le 28 novembre 2006.
http://guillaume-kosmicki.org/pdf/musiquespopulaires&musiquessavantes.pdf (Consulté le 2/09/10)

métissages existant entre les genres et de leur évolution. En effet, par exemple, la *petenera* utilisée par Carlos Saura dans *Los golfos* et *Llanto por un bandido* - ainsi que la plupart des morceaux vocaux cités dans cette dernière œuvre -, semble pouvoir être, à première vue, classée dans la catégorie de la musique « traditionnelle ou folklorique » - bien qu'un musicien ait fait un travail de récupération et d'adaptation de ces chansons populaires. A l'opposé, la chanson *Sin compasión* interprétée par le groupe de rock Santa dans *Los zancos* appartient sans doute à la catégorie « divertissement ». Néanmoins, les chansons espagnoles *¡Ay Maricruz!* et *Rocío*, aux partitions composées par des auteurs identifiés, intègrent dans leur mélodie et dans leur texte des influences de la musique traditionnelle andalouse. Les Rumbas *españolas* de Los Chunguitos qui innervent *Deprisa, deprisa*, plongent également leurs racines dans des traditions folkloriques cubaines. La mélodie de la chanson mexicaine *La Sandunga*, composée en 1853 par Máximo Ramón Ortiz est elle-même influencée par une danse d'origine andalouse. La frontière entre musique de divertissement et musique traditionnelle sera donc souvent incertaine. Par ailleurs, *Duélete de mi señora*, une adaptation monodique de Miguel de Fuenllana de l'œuvre polyphonique de Juan Vásquez, est, du point de vue de la narration, beaucoup plus proche, en raison de sa structure et de sa thématique, des autres chansons citées dans l'œuvre - qu'elles soient folkloriques ou « de divertissement » - que de l'air de mezzo de la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach utilisé dans *La noche oscura*. La chanson *Los cuatro muleros*, un texte traditionnel mis en musique par Federico García Lorca, interprétée par Estrella Morante dans *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, est un exemple de la frontière incertaine entre musique vocale savante et musique populaire puisqu'ici c'est García Lorca qui, sur un texte traditionnel, a composé un air, lui-même inspiré par des mélodies folkloriques andalouses, mais également influencé par la musique savante française du début du XXème siècle.

Il est donc souvent difficile d'établir des frontières entres les différents genres de musique. En outre, elles ne seront pas toujours pertinentes dans notre perspective d'étude puisque les critères d'intelligibilité et l'expressivité musicale des oeuvres seront souvent plus importants que le caractère savant, populaire ou de divertissement du morceau étudié. Remarquons néanmoins que cette caractéristique de la musique et ses connotations sont souvent significatives dans la narration. Le genre de musique écouté peut constituer, par exemple, un élément de caractérisation des personnages. Les figures d'intellectuels que sont Luis dans *Elisa vida mía* et Luis dans *Los ojos vendados* sont caractérisés par un goût pour la musique baroque. Le premier écoute du Rameau et le

second du Purcell. La petite Angélica de *La prima Angélica* aime *Change it all*, un air pop à la mode et Ana, dans *Cría cuervos,* danse sur *Porque te vas*. Les différents types de musique peuvent donc renvoyer aux goûts des personnages, à leurs niveaux socioculturels, aux tendances d'une époque : la redécouverte par le grand public de la musique baroque dans les années soixante-dix ou encore la vogue du théâtre de rue et de la musique médiévale au début de années quatre-vingt - *Los zancos* -.

Néanmoins, si l'on considère les cent-cinq morceaux de musique vocale à texte dans leur ensemble, seuls onze d'entre eux peuvent être réellement classés dans la musique classique savante - dont aucun en espagnol -. A l'exception de ces morceaux et des quelques œuvres polyphoniques, l'immense majorité des morceaux cités correspond à des chansons ou à des œuvres vocales à la ligne mélodique relativement simple et souvent facile à mémoriser pour le spectateur, ce qui aura, comme nous le verrons, une importance particulière en ce qui concerne le rôle spécifique de la musique vocale dans la narration.

B) Les différentes époques

Sur l'ensemble des films de notre corpus, dix-neuf ont pour cadre temporel principal (niveau narratif premier) l'époque de leur réalisation - de 1959 à 2003 -, et seuls six d'entre eux se déroulent à des époques antérieures : *La noche oscura* au XVIème siècle, *Goya en Burdeos* et *Llanto por un bandido* au XIXème siècle, *¡Ay Carmela!* en 1937. *Antonieta* est, quant à lui, fondé sur une double temporalité : présent de la réalisation / vie d'Antonieta dans la première moitié du XXème siècle. Enfin, *Buñuel y la mesa del rey Salomón* se situe dans une époque onirique et brouillée, entre présent et passé imaginaires. La musique intradiégétique, vocale ou instrumentale, appartient toujours à la période à laquelle se déroule le film ou à une époque antérieure. Elle ne s'oppose donc jamais à la vraisemblance narrative. Les partitions extradiégétiques, quant à elles, ne fonctionnent pas de la même façon s'il s'agit de musique instrumentale - et vocale sans parole - ou de musique vocale à texte. En effet, toutes les partitions originales des films historiques, mais également quelques pièces instrumentales de répertoire ont été composées postérieurement à l'époque de la diégèse de ces films. C'est le cas du début du prélude du troisième acte de *Tristan und Isolde* de Wagner dans *El dorado*, du *Nocturne pour violoncelle* de Tchaïkovski dans *Goya en Burdeos* ou encore des *Suites pour violoncelle solo* de Jean-Sébastien Bach dans *La*

noche oscura. En revanche, en ce qui concerne la musique vocale, un seul cas d'anachronisme musical extradiégétique peut être cité : *Erbarme dich, mein gott,* l'air d'Alto de la *Passion selon Saint Matthieu* dans *La noche oscura*. Cette unique exception illustre bien la proximité toute particulière qui existe entre musique vocale et monde diégétique dans l'œuvre de Saura, même lorsqu'elle intervient en modalité de fosse. Une proximité qui caractérisera d'ailleurs également le rôle spécifique de la musique vocale dans la narration, comme nous le verrons dans la suite de ce travail.

Nous avons distingué différentes périodes auxquelles appartiennent les morceaux de musique vocale de notre corpus. Elles présentent d'importantes disparités dont nous avons tenté de dégager les principales caractéristiques en les présentant par ordre chronologique. Il est néanmoins souvent difficile voire impossible de retrouver l'origine historique de certains morceaux de musique traditionnelle.

Le Moyen Âge et la Renaissance

Dix morceaux vocaux appartiennent ou renvoient à cette période pour laquelle il est souvent difficile de définir un compositeur précis, puisque la notion moderne d'auteur n'existait pas au Moyen Âge, que certains de ces morceaux ont été remaniés à maintes reprises et que d'autres, dont le compositeur est connu, peuvent constituer une transcription d'une mélodie populaire, une retranscription d'une œuvre précédemment écrite ou une variation sur un thème préexistant.

La chanson occitane *Fis e verays* (XIIIème siècle) du troubadour Guiraut de Riquier semble être le plus ancien des morceaux vocaux utilisés dans l'œuvre. Elle apparaît dans *El jardín de las delicias*, et, comme nous l'avons vu, il n'est pas possible, pour un hispanophone moderne, de saisir le sens littéral de ses paroles. Il en est de même pour le morceau polyphonique en Valencien extrait du *Misterio de Elche* - dans le film *Peppermint frappé* -, un mystère médiéval, daté aujourd'hui de la deuxième moitié du XVème siècle. Il retrace la mort, l'assomption et le couronnement de la Vierge. Quatre chansons judéo-espagnoles du XVème siècle - ou peut-être postérieures mais renvoyant à cette époque -, toutes anonymes, sont également utilisées par le réalisateur aragonais. Trois sont citées dans *Los zancos* et une dans *Buñuel y la mesa del Rey Salomón*. Enfin, dans *El dorado*, outre l'adaptation de Miguel de Fuenllana de *Duélete de mí señora* de Juan Vázquez, interviennent le *romance* traditionnel *fronterizo* mis en musique par Luis de Narváez *Paseábase el Rey moro*, la chanson anonyme *Tres*

morillas me enamoran en Jaén et enfin la *copla No la debemos dormir de* Fray Ambrosio Montesino, peut-être également d'origine populaire.[118]

Au-delà des spécificités de chaque morceau, il est frappant de constater que presque tous renvoient à la diversité culturelle de l'Espagne. Une diversité tout d'abord antérieure à la reconquête, à l'expulsion des Juifs en 1492 et à celle des Morisques en 1610, mais également antérieure à la « croisade » franquiste, qui crée artificiellement et de toutes pièces un pays centralisé à la langue unique : le castillan. Cette diversité est reflétée, tout d'abord, par les différentes langues utilisées : le valencien du *Misterio de Elche* ; l'occitan d'un troubadour ayant sans doute composé sa chanson - *Fis e verays* - à la cour d'Alphonse X de Castille où il a séjourné ; le judéo-espagnol, langue précieusement conservée à travers les siècles par de nombreux Juifs sépharades après leur expulsion d'Espagne. Ce choix n'est pas anodin, venant d'un cinéaste opposé à un régime totalitaire qui niait cette diversité ethnique, régionale et linguistique intrinsèque et fondatrice du pays par la création d'une Espagne artificiellement centralisée, dans laquelle la pratique des langues régionales était interdite. Par ailleurs, la thématique de deux des morceaux en castillan renvoie également à cette Espagne multiculturelle : le *romance !Ay de mi Alhama!,* retrace les lamentations ainsi que la réaction violente et désespérée du roi maure de Grenade lors de la prise d'Alhama en 1482 ; *Tres morillas me enamoran en Jaén* évoque l'admiration amoureuse d'un chrétien pour trois jeunes Maures de Jaén. Enfin, ce dernier poème, par sa forme même - il s'agit d'un *zejel* - héritée de la poésie arabe, constitue une référence à ces origines multiculturelles précieuses pour un cinéaste appartenant à une génération à laquelle, comme nous l'avons mentionné, l'accès à ses racines culturelles a été interdit.

L'époque Baroque

Huit pièces de musique vocale appartiennent à cette période qui s'étend, pour le domaine musical, du début du XVIIème jusqu'au milieu du XVIIIème siècle. Sur les

[118] Selon José María Alix: « […] l'utilisation de chansons préexistantes sans reconnaissance explicite d'une telle circonstance constitua quelque chose de courant et de constant. […] La simplicité expressive [du refrain] correspond tout à fait à la poésie populaire et la structure également » "[…] la utilización de canciones ajenas sin reconocimiento expreso de tal circunstancias fue algo común y constante. […] La sencillez expresiva [del estribillo] cuadra perfectamente con la poesía popular, y el molde también." ALIX, J.M., "Los poemas divinizados de Fray Ambrosio Montesino » *in* PIÑERO RAMÍREZ, P. (dir.) *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Seville, Universidad de Sevilla, 2005, p.127.

cinq pièces profanes, une seule est espagnole, la *jácara* anonyme du XVIIème siècle *No hay que decirle el primor.* Un duo et deux airs de contreténor de Purcell et un air de haute-contre du *Pygmalion* de Rameau complètent la musique profane. La musique sacrée comprend l'air d'Alto de la *Passion selon Saint Matthieu* de Jean-Sébastien Bach, un air de Soprano et un duo de l'une des passions selon Saint Matthieu de Georg Philipp Telemann.[119] La faible représentativité du baroque espagnol, par rapport aux autres pays, est sans doute due en partie au fait que la musique baroque espagnole n'a été étudiée et redécouverte que plus récemment alors que la période des années soixante-dix a vu la diffusion auprès d'un public cultivé de la musique baroque anglaise puis française.

Soulignons, tout d'abord, que ces morceaux appartiennent tous à la musique dramatique vocale : Acte de Ballet[120] (*Pygmalion*), Masque[121] (duo de Sopranos du Masque de *Timon d'Athènes*), intermède musical des comédies du siècle d'or (*Jácara*) ou encore représentation de la Passion du Christ. Cette musique dramatique, caractéristique de l'époque baroque qui voit la naissance et le premier développement de l'opéra, est intimement liée à l'expression et à la représentation des sentiments par le truchement de la voix humaine, comme en témoigne l'importance nouvelle accordée à la voix soliste dans la musique de cette époque tant profane que sacrée. En effet, bien que seules les paroles de la *Jácara* soit compréhensibles, l'expressivité musicale qui caractérise les autres morceaux est propre à une période dans laquelle les moyens musicaux sont utilisés, non seulement pour illustrer le texte, mais encore pour en transcrire musicalement le sens et les émotions souvent extrêmes qu'il véhicule.[122]

---

[119] Telemann a composé une quarantaine de Passions dont plusieurs *Passions selon Saint Matthieu*, ainsi que quatre Oratorios de la Passion –dont le texte ne suit pas exactement celui d'un des quatre évangiles, mais est une réécriture de la passion du Christ -. Celle utilisée par Carlos Saura est une Passion, comme celle de Bach, composée sur les textes de l'évangile de Saint Matthieu et destinée à être chantée dans une église, contrairement aux oratorios, représentés dans des salles de concert.

[120] En France, pièce musicale dramatique de l'époque baroque, chantée et dansée en un acte.

[121] Apparues en Angleterre au XVIème siècle, les pièces appelées Masques étaient à l'origine un divertissement chanté et dansé, interprété par des gentilshommes masqués pour rendre un hommage à une personnalité importante. Par la suite, elles sont intégrées au spectacle théâtral mais encore souvent interprétées par des nobles et non pas par des artistes professionnels.

[122] A cet égard, l'utilisation d'un air de Rameau est significative puisque ses importants écrits théoriques établissent des règles précises en ce qui concerne l'expressivité de la musique. Pour Rameau il ne suffit pas que le musicien: « tâche d'éprouver les sentiments de ses personnages ; il faut surtout qu'il connaisse scientifiquement les moyens et les procédés, en quelque sorte infaillibles, de traduire, à coup sûr, par le langage des sons, tel ou tel sentiment. Ces procédés, Rameau prétend les avoir trouvés par ses recherches théoriques, et surtout par ses études sur l'harmonie. » MASSON, P.M., « Jean-Philippe Rameau » *in* ROLLAND-MANUEL (dir.), *Histoire de la Musique, T.1, Des origines à Jean-Sébastien Bach*, Paris, Gallimard, 1960.

Comme nous le verrons, Carlos Saura exploite ces caractéristiques particulières de la musique vocale baroque. En effet, ces morceaux peuvent être liés à la représentation théâtrale et à la notion de théâtralité - dans *Elisa vida mía* et *Los ojos vendados* - ou encore à la représentation ou à l'expression de la souffrance extrême et du tourment - dans *Los ojos vendados*, *La noche oscura* ou encore *Buñuel y la mesa del rey Salomón* -.

Le XIXème siècle

Carlos Saura utilise très peu de musique vocale attestée du XIXème siècle. Un certain nombre de chansons traditionnelles a sans doute son origine à cette époque mais il est souvent impossible d'en être certain. C'est le cas de la plupart des *Cantes* flamencos utilisés dans *Llanto por un bandido,* par exemple, à l'exception du *Mirabrás*[123]*Que me importa que un rey me culpe* (Peu m'importe qu'un roi me condamne), dont les paroles évoquent la révolution libérale à Cadix en 1812 après l'invasion napoléonienne - mais la mélodie était peut-être antérieure à cette période - . La chanson *¡Ay Carmela!,* dont il existe plusieurs versions des paroles en fonction des différents événements historiques auxquels elle se réfère, a été probablement composée en 1808 et son premier texte s'opposait à l'invasion napoléonienne, mais les paroles utilisées dans le film éponyme de Carlos Saura se réfèrent bien entendu à la guerre civile qui en est le théâtre. Il est également difficile de déterminer l'origine des nombreuses chansons traditionnelles mexicaines qui innervent *Antonieta*, et dont les paroles renvoient souvent à la révolution mexicaine, *La Sanduga*, composée par Máximo Ramón Ortiz en 1853, mise à part.

Par ailleurs, le chant de Noël allemand *Stille nacht,* qui intervient dans *El jardín de las delicias,* a été composé en 1818 par le compositeur Franz Xaver Gruber sur des paroles de Joseph Mohr. Enfin, avec le morceau précédent, un *lied* de Schubert chanté en duo, *Harfner und der Mignón* est le seul morceau de musique savante vocale du XIXème siècle utilisé par le cinéaste espagnol. La période romantique n'est donc pas représentée dans la musique vocale, ce qui correspond sans nul doute aux goûts

[123] Le *Mirabras* est une *copla* : « […] composée de quatre vers de longueur variable que le *Cantaor* relie selon son humeur à d'autres strophes aux caractéristiques identiques ». « […] tiene cuatro versos de medida muy variable que el cantaor va enlazando, a voluntad, con otras estrofas de características similares.» LÓPEZ RUIZ, L., *Guía del Flamenco,* Madrid, Akal, 1999, p.58.

musicaux du cinéaste qui préfère probablement, au moins en ce qui concerne la musique vocale, l'expressivité ou la retenue d'autres périodes musicales à l'épanchement du romantisme.

Le XXème siècle

La grande majorité des morceaux vocaux utilisés par Carlos Saura appartient à la musique du XXème siècle. La musique profane est presque exclusivement composée de chansons populaires et de divertissement puisque la seule pièce savante - utilisée dans *El jardín de las delicias* - est le chœur de Prokofiev, extrait de la bande originale du film *Alexandre Nevski*, dirigé par Eisenstein en 1938. De plus, comme nous l'avons vu, ce chœur se situe à la frontière entre musique vocale et instrumentale, puisque ses paroles sont, *a priori*, incompréhensibles pour un public hispanophone. La chanson *Los cuatro muleros* dont Federico García Lorca a composé la musique - inspirée par des mélodies folkloriques - sur un poème traditionnel, se situe, quant à elle, entre musique savante et traditionnelle.

Notre corpus filmique s'étendant de 1959 à 2003, de nombreux genres musicaux ayant éclos au cours de la seconde moitié du XXème sont représentés dans les films. Par ailleurs, des chansons mexicaines du début du siècle, souvent associées à la période de la révolution, sont citées dans *Antonieta,* et *¡Ay Carmela!* est baigné de chansons engagées composées pendant la guerre civile et y faisant référence. Néanmoins, dans ce dernier film, les protagonistes interprètent également le pasodoble *Suspiros de España*, composé en 1902 par Antonio Álvarez Alonso, auquel des paroles ont été ajoutées pendant la guerre civile. Ils chantent également le pasodoble *Mi jaca* de Perelló et Mostazó, transformé, dans le camp franquiste, en un hymne à la nation espagnole intitulé *Mi España* par le biais d'un changement de paroles.

Dans les œuvres dont le présent diégétique correspond à l'époque de réalisation, les chansons espagnoles des années trente et quarante sont intimement liées aux souvenirs d'enfance et de jeunesse de plusieurs protagonistes, dont l'âge, et par conséquent les réminiscences musicales, sont souvent très proches de ceux du réalisateur. C'est le cas de Luis dans *El jardín de las delicias*, de Luis dans *La prima Angélica*, de Luis encore dans *Los ojos vendados*, de Juan dans *Dulces horas* et enfin d'Ángel dans *Los zancos*. Les personnages féminins sont moins nombreux à se souvenir ou à écouter ces chansons : c'est le cas néanmoins de la grand-mère, dans *Cría cuervos*

et de Luciana dans *El séptimo día.* Parmi ces chansons, citons le pasodoble *La Lirio* (1941) de Rafael de León, José Antonio Ochaita et Manuel Quiroga, interprété par Conchita Piquer et *Mírame* (1941), un grand succès de la comédie musicale *Yola*, chanté par Celia Gámez, dont le texte est de Saénz de Heredia et Vázquez Ochendo et la musique de Juan Quintero. Enfin, trois mélodies interprétées par Imperio Argentina jouent un rôle narratif fondamental dans l'œuvre du cinéaste espagnol: *Recordar* de José Salgado et Charles Borel-Clerc*, Rocío* de Léon et Quiroga et *¡Ay Maricruz!* de Valverde, León et Quiroga. Rappelons que la chanson espagnole a été récupérée par le régime franquiste qui a développé le genre de « l'espagnolade » que Valeria Camporesi qualifie de « trahison conservatrice de l'interprétation réaliste des coutumes espagnoles »[124] et que leurs interprètes ont souvent été proches de la dictature. C'est le cas, en particulier, de Celia Gámez qui, à la fin de la guerre civile, a interprété et enregistré la chanson *¡Ya hemos pasado!* à la gloire de la victoire nationaliste. Quant à Imperio Argentina, elle a tourné en 1938 sous la direction de son mari Florián Rey, le film *Carmen, la de Triana* « […] réalisé et Allemagne sous les auspices du *Führer* lui-même »[125] et était proche de l'idéologie de la Phalange espagnole. Néanmoins, ces chansons et la voix de leurs interprètes font également partie des souvenirs et de la culture musicale de l'ensemble des Espagnols, dont elles constituaient presque le seul divertissement, dans la très dure période de l'après-guerre, comme le souligne Basilio Martín Patino dans son film *Canciones para después de una guerra* (1971). L'importance des trois chansons interprétées par Imperio Argentina dans l'œuvre de Saura en est la preuve.

Le jazz, dont les interventions instrumentales sont pourtant importantes dans *Los golfos,* n'est pas représenté dans la musique vocale, mais en revanche, la musique pop et le rock des années soixante apparaissent dans les films de cette époque : *La caza*, *Peppermint frappé* ou encore *Stres es tres tres*. Le pop espagnol (ou *yeyé*), également récupéré par le régime franquiste pour distraire la population et l'éloigner de possibles revendications politiques, égrenait ses sages et insipides ritournelles dans les films musicaux des années soixante, réalisés à la chaîne. Dans ces films musicaux, brillaient

---

[124] « […] conservadurista traición a la interpretación realista de la costumbres españolas. » CAMPORESI, V., « La españolada historia en imágenes » *in* YRAOLA, A. (dir.), *Historia contemporánea de España y cine*, Madrid, UAM, 1997, p.140.

[125] « […] realizado en alemaña bajo los auspicios del propio *Führer* », CARRIÓN, M., *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional española en la obra de Florián Rey*, Saragosse, Institución "Fernando el Católico", 2007, p. 73.

les jeunes Rocío Durcal et Marisol, qui y interprétaient des jeunes filles pauvres mais méritantes, gracieuses et charmantes, finissant par se marier avec un prince charmant et fortuné.[126] Cet aspect n'a pas échappé à Carlos Saura qui utilise parfois ces chansons avec une intention ironique - dans *La caza* par exemple ou dans *Stress es tres tres* -, mais pas uniquement.

L'évolution de la musique populaire, qui reflète souvent les goûts des plus jeunes protagonistes, continuera à être exploitée, jusqu'aux derniers films réalisés, dans les œuvres qui se déroulent diégétiquement à la fin du XXème siècle. Dans les années soixante-dix, citons la chanson pop-rock *Change it all* interprétée par le groupe The Friends band dans *La prima Angélica* et *Porque te vas* dans *Cría cuervos*. Dans les années quatre-vingt, les rumbas *flamencas* de Los Chunguitos sont écoutées par les jeunes délinquants de *Deprisa, deprisa* et le *hard rock* apparaît dans la filmographie par l'intermédiaire du groupe de *rock* espagnol *heavy* Santa dans *Los zancos*. Le *hard rock* intervient également dans les années quatre-vingt-dix dans *¡Dispara!,* ainsi que de nombreuses chansons de rock et de pop espagnol - comme *Una rosa es una rosa* interprétée par le célèbre groupe Mecano dans *El séptimo día* - dans les différents films de la décennie. Néanmoins, en ce qui concerne la musique vocale, cette période des années quatre-vingt-dix est particulièrement marquée par l'influence des musiques du monde sur les musiques pop et rock. Quatre chansons extraites du disque *Casa Babylon* de Mano negra, le groupe dont Manu Chao était le chanteur, mêlant rock et rythmes latino-américains, sont utilisées dans *Taxi* et *Pajarico.* Citons également *Tirso de Molina* composée et interprétée par le groupe Hijas del sol, originaire de Guinée équatoriale ou encore *África,* composée par José Soto en collaboration avec le joueur de

[126] Selon José Luis Navarrete Cardero, cette thématique, héritée de la tradition populaire, est récupérée par le régime franquiste: « Les histoires de pauvres jeunes filles d'origine populaire, amoureuses de jeunes hommes riches de bonnes familles […] seront récurrentes tout au long de l'histoire de l'espagnolade cinématographique. Dans celle-ci, logiquement, les conditions sociales et politiques ont changé, mais l'origine première et archaïque, fondée sur des siècles de tradition populaire, du pauvre qui rompt les barrières de sa propre classe pour accéder à une autre, plus aisée, est des plus folkloriques. L'aspect folklorique devient fondamental pour le régime franquiste, surtout pendant les années quarante et cinquante. Le régime exploitera ce recours thématique avec d'évidentes visées idéologiques et exemplaires, en essayant de démontrer au peuple qu'il pouvait prospérer par le biais de l'amour. » « Los argumentos de pobres mocitas de ascendencia popular, enamoradas de señoritos ricos y bien educados, […], serán recurrentes en la historia de la española cinematográfica. En ésta, lógicamente, han cambiado las condiciones sociales y políticas, pero la base primaria y arcaica, cimentada sobre siglos de tradición popular, del pobre que rompe la barrera de su propia clase para alcanzar otra más acomodada, es sumamente folclórico. Lo folclórico se convierte en sustancial para el Régimen franquista, sobre todo durante las décadas de los 40 y 50. El régimen explotará este recurso temático con evidentes tendencias ideológicas y aleccionadoras, intentando demostrar al pueblo la posibilidad de prosperar con el amor de por medio. » NAVARRETE CARDERO, J.L., *Historia de un género cinematográfico: la Española*, Torrelaguna, Quiasmo Editorial, 2009, p.54.

kora malien Toumani Diabate et chantée par le groupe de flamenco-fusion espagnol Ketama, mêlant flamenco et musique traditionnelle malienne dans *El séptimo día*.

III) Thématiques et structures

Les cent-cinq morceaux recensés présentent donc des thèmes et des structures très variés en raisons de leurs origines diverses. En outre, leur inclusion dans les films de fiction pourra en modifier la portée tant thématique que formelle. En effet, un glissement de sens par rapport au texte d'origine de la chanson sera parfois dû au caractère fragmentaire de certaines occurrences, à la mise en valeur de tel ou tel passage en particulier, et surtout, à la mise en relation de la chanson et des autres éléments narratifs et esthétiques du texte filmique qui en « orienteront » la signification pour le spectateur. Ces mêmes facteurs transformeront partiellement parfois la forme d'origine du morceau vocal par le biais de la suppression de certains passages, la multiplication des réitérations déjà présentes dans le morceau ou encore, la diffusion répétée d'un fragment de l'œuvre. Néanmoins, il est possible de mettre en évidence certains traits spécifiques communs à de nombreux morceaux utilisés par Carlos Saura.

A) Les thématiques

Au sein des morceaux vocaux étudiés, outre les œuvres sacrées déjà évoquées, et qui appartiennent toutes à une tradition chrétienne - catholique ou protestante -, deux grands ensembles peuvent être distingués qui regroupent, d'une part les pièces abordant les relations amoureuses (une cinquantaine) et d'autre part les chansons « engagées » qui traduisent musicalement les luttes militaires et politiques ou qui dénoncent les disfonctionnements et les injustices de la société (une vingtaine).

Les relations amoureuses

Les pièces vocales abordant le thème de l'amour passent en revue les différents *topoi* de la relation amoureuse, et ce, quels que soient l'époque de leur composition, le style de leur musique ou leur origine. Soulignons que l'amour, qui constitue naturellement « le grand thème » de la chanson populaire, est souvent également au

centre de la musique savante choisie par Saura. Ces œuvres sont citées tout au long de la filmographie du réalisateur espagnol

L'amour absolu, plus important que tout au monde - la richesse, les honneurs, la gloire -, est évoqué dans *Me quedo contigo*, mais également dans *Amore mio* où le « je » poétique ne peut survivre sans l'être aimé : « famme resta' co'tte / sinno me moro ».[127]

La beauté de la femme est célébrée, admirée et même idolâtrée, dans la tradition poétique du blason,[128] à travers le portrait physique et moral de l'être aimé. Ce portrait est brossé dans la *jácara* anonyme (« No hay que decir el primor / ni con el valor que sale, / que yo sé que es la zagala / de las que rompen el aire »)[129] mais aussi dans la mélodie judéo-espagnole *Rahel* (« ¡Qué lindo pelo tienes tú Rahel! […] Qué hermosa frente tienes tú Rahel! […]¡Qué hermosos ojos tienes tú Rahel! […] »)[130] ou encore dans *la Sandunga*: « Tus trenzas causan despecho / no por negras y sedosas / sino porque son dichosas / cuando ruedan por tus pechos. »[131] C'est également le cas de la chanson de la Mano negra *Love and hate*: « I love your lips / and I love your legs / I love your eyes / Baby you've got style […] »[132]

Les douleurs causées par les tourments amoureux sont largement représentées : la chanson de la renaissance *Duélete de mi señora* les évoque (« El día que no te veo / Mil años son para mí / Ni descanso ni reposo / Ni tengo vida sin ti / »),[133] mais également l'air de *Pygmalion* de Rameau: « Fatal Amour, cruel vainqueur, / quels traits as-tu choisis pour me percer le cœur? » La chanteuse s'en plaint également dans le *pasodoble Mi Jaca* (« La quiero, lo mismo que a ese gitano que me está dando tormento / por culpita del querer »)[134] tout comme le jeune amoureux de la *Jota de la huertanita* (« Por las torturas que a mi alma le das / yo cada vez te quiero más »)[135] ou

[127] « Reste avec moi / sinon j'en mourrai. »
[128] Le blason est un genre poétique décrivant une chose ou une personne de manière détaillée qui s'est développé à la Renaissance en France. Il célèbre souvent une partie ou l'ensemble du corps féminin.
[129] « Point ne faut lui dire sa grâce et sa prestance lorsqu'elle paraît /Car je sais qu'elle est l'une de ces jeunes filles qui dominent les airs »
[130] « Que tes cheveux sont beaux Rahel ! Que ton front est beau Rahel ! Que tes yeux sont beaux Rahel ! »
[131] « Tes tresses provoquent de la jalousie /non parce qu'elles sont noires et soyeuses / mais parce qu'elles ont de la chance / lorsqu'elles roulent sur tes seins »
[132] « J'aime tes lèvres / j'aime tes jambes / j'aime tes yeux / Bébé tu as du style […] »
[133] « Un seul jour sans te voir /sont mille ans pour moi / Sans repos ni répit /je n'ai pas de vie sans toi. »
[134] « Je l'aime autant que ce gitan qui me fait souffrir / à cause de l'amour. »
[135] « Les tortures que tu fais endurer à mon âme / font que je t'aime de plus en plus. »

encore les Gipsy kings dans *Pena penita* : «Yo vi llorar, yo vi llorar un gitano / un gitano yo vi llorar de tristeza / […] Por ti llorar de tristeza. »[136]

La trahison et l'abandon sont évoqués à de nombreuses reprises. *Recordar* en est un exemple (« Buscas tan sólo al marcharte / alegre vida vivir »)[137], ou la *copla Rocío* dans laquelle la jeune novice pleure (« la canción amarga de su soledad »)[138] après avoir été abandonnée. C'est également le cas de la chanson *Caramba carambita* (« Caramba, carambita / Dijiste que me querías / A la orillita del mar / De pronto vino una ola / Y no me quisiste más »),[139] et de *Porque te vas* (« Todas las promesas de mi amor se irán contigo / me olvidarás, me olvidarás »)[140] ou encore de la chanson du groupe Objetivo Birmania dont le titre est éloquent: *Los amigos de mis amigas son mis amigos.*[141]

Les plaisirs de l'amour, le simple flirt et la sensualité, dans la tradition du *Carpe diem,* apparaissent dans le *Romance* anonyme de la renaissance *Tres morillas* (« Tres morillas me enamoran en Jaén, Aixa, Fátima y Marien »)[142] et dans la chanson de 1941, *Mírame* : « Y al llegar te diré : Mírame. / Y al mirar me dirás: Quiéreme / y mis ojos te dirán: bésame. »[143] Le duo de soprano de Timon d'Athènes de Purcell célèbre également les plaisirs de l'amour (« Hark, how the songster of the grove / Sing anthems to the God of love »),[144] comme le groupe *Los niños* à la toute fin du XXème siècle : « Yo tengo un novio que me lleva a la bahía / que me dice mía, mía que me dice qué calor / qué calor qué calor tengo / qué guapa soy y qué ritmo tengo. »[145] Les airs *yéyé* des années soixante comme *Española abanícame* (Espagnole, évente moi !) ou *Tu loca juventud* (Ta folle jeunesse) expriment, quant à eux, les joies de l'amour et du flirt dans les limites de la bienséance requise par la morale franquiste.

Les morceaux vocaux à la thématique amoureuse s'organisent donc autour de deux pôles principaux : le cliché tragique et le cliché hédoniste, ce dernier étant

---

[136] « J'ai vu pleurer un gitan / pleurer de tristesse / pleurer de tristesse pour toi. »
[137] « En partant tu ne recherches / qu'une vie joyeuse. »
[138] « L'amère chanson de sa solitude. »
[139] « Caramba, carambita / tu as dit que tu m'aimais / au bord de la mer / tout à coup une vague est arrivée /et tu as cessé de m'aimer. »
[140] « Toutes les promesses de mon amour s'en iront avec toi / tu m'oublieras, tu m'oublieras »
[141] « Les amis de mes amies sont mes amis. »
[142] « Je suis tombé amoureux de trois jeunes maures /Aixa, Fátima et Marién. »
[143] « Et en arrivant je te dirai : regarde-moi / et en regardant tu me diras : aime moi / et mes yeux te dirons : embrasse-moi »
[144]« Ecoute, comme les chanteurs des buissons /chantent des anthems au Dieu de l'amour »
[145] « J'ai un fiancé qui m'amène à la baie / qui me dit mienne, mienne / qui me dit quelle chaleur /quelle chaleur, que j'ai chaud / que je suis belle et quel rythme j'ai dans la peau. »

cependant tempéré par la morale catholique dans les chansons pop de la période franquiste.

Les chansons « engagées »

Elles constituent une autre constante thématique du cinéma de Carlos Saura. Il s'agit tout d'abord, dans une première partie de son œuvre et durant les années de la dictature et de la censure franquiste, d'un moyen détourné pour le cinéaste d'exprimer ses opinions politiques. Par une utilisation ironique de certaines mélodies par exemple – comme celle du *Cara al sol* dans *La prima Angélica*, mais également par la transposition au XIXème siècle, dans *Llanto por un bandido,* de l'opposition au régime franquiste à travers la lutte du protagoniste persécuté par Ferdinand VII. Les pièces *flamencas* utilisées avec leurs paroles d'origine, qui évoquent l'opposition libérale au régime royal absolutiste tel le *Mirabrás* (« A mí no me importa que un rey me culpe, / si el pueblo es grande y me abona / voz del pueblo, voz del cielo »)[146], sont, pour le spectateur de l'époque, facilement transposables à la situation de l'Espagne au début des années soixante. Il en est de même pour la déploration de la mort du *Tempranillo*, le héros qui s'oppose à l'autorité établie - une adaptation du *villancico* traditionnel *Pastores que apastoráis* : « Se ha muerto muerto el Tempranillo / y todo el pueblo llora ».[147]

C'est après la mort du dictateur que les chansons engagées sont plus directement utilisées dans l'œuvre. Tout d'abord les chansons de la guerre civile qui apparaissent dans *Dulces horas* et dans *!Ay Carmela!*. Hymnes de la phalange, *Cara al sol* et *Yo tenía un camarada*, chanson fasciste *Facetta nera*, mais également chansons républicaines *¡Ay Carmela!* et *El frente de Gandesa.*

La réalisation d'*Antonieta* permet la citation de la fameuse *Cucaracha*, d'origine traditionnelle espagnole et dont les paroles ont varié à maintes reprises au fil du temps. La version d'*Antonieta*, dont les paroles ont été écrites durant la révolution mexicaine, est une caricature critique du général Victoriano Huerta. Dans le même film, le *corrido*

[146] « Peu m'importe qu'un roi me condamne / si le peuple est grand et me soutient / voix du peuple, voix du ciel »
[147] « Le *tempranillo* est mort / et le peuple entier est en pleurs. »

mexicain *Valentín de la sierra*, retrace les mésaventures d'un courageux révolutionnaire mexicain : « que fue fusilado y colgado en la sierra. »[148]

A partir des années quatre-vingt, les chansons engagées traduisent de nouvelles préoccupations politiques et sociales dans certains films comme *Los zancos*, *Dispara* ou *Taxi.* L'immigration et les maltraitances infligées aux immigrés sont évoquées par le groupe de *rock heavy* Barricada dans la chanson *Oveja negra* (« Cuando el negro es un hombre / es buen momento para el cazador / el blanco se pone nervioso / y comienza a llenar el cargador »)[149] dans le film *Dispara* et par le groupe Las hijas del sol dans la chanson *Tirso de Molina* (« Camino por las calles, / no hagas sentirme una extraña / Me lo hace vivir la policía de España / Me lo hace sentir la residencia en España. »)[150] dans *Taxi*. L'extrême violence est également évoquée par *Sin compasión* (*Los zancos*) interprétée par le groupe de rock *heavy* Santa et par *Machine Gun* de Mano negra (*Taxi*). Enfin, dans le même film, *Hamburger fields* extrait comme le morceau précédent de *Casa Babylon* dénonce le modèle consumériste dominant américain : « Over the soda rivers / in front of the gasoil sea / havin' TV dreams / under the air conditionned skies. »[151]

Au-delà de ces thématiques, c'est bien la structure des morceaux ainsi que les rapports entre paroles et musique - et par la suite leur intégration dans le texte filmique - qui se révèlent plus parlants.

B) La structure des morceaux vocaux et les rapports texte / musique

Les morceaux vocaux utilisés sont composés dans leur grande majorité d'un texte poétique associé à une mélodie et souvent accompagné par un ou plusieurs instruments. Certaines chansons sont néanmoins interprétées *a cappela,* surtout lorsqu'elles sont prises en charge par les personnages.

Les paroles présentent des caractéristiques formelles spécifiques telles que l'utilisation de figures de style, tout particulièrement, d'effets sonores, d'allitérations et d'assonances ainsi que de comparaisons et de métaphores. La plupart du temps, les

---

[148] « Qui a été fusillé et pendu dans la montagne. »
[149] « Lorsque le noir est un homme / c'est le bon moment pour le chasseur / le blanc s'énerve / et commence à remplir le chargeur. »
[150] « Je marche dans les rues / ne me fais pas sentir que je suis une étrangère / C'est ce que me fait vivre la police en Espagne / c'est ce que me fait sentir la résidence en Espagne. »
[151] « Sur la rivière de soda / en face de la mer de pétrole / en ayant des rêves de télé / sous les cieux climatisé. »

paroles des pièces sont en vers et rimées. Par ailleurs, dans une très importante proportion, un « je » poétique s'adresse à un « tu » destinataire du morceau. C'est presque toujours le cas des paroles lyriques, exprimant des sentiments, quelle que soit leur époque de composition, mais les chansons narratives – chanteuses des rues dans *Los golfos* et corrido de *Valentín de la Sierra* dans *Antonieta* - sont également souvent à la première personne. Les chanteuses assument leur récit (« que yo voy a relatar » / que je vais raconter) et les interprètes de *Valentín* assoient la véracité de leur narration sur une relation d'amitié avec le héros : « Voy cantar un corrido / de un amigo de mi tierra / llamándose Valentín ».[152] Parmi les morceaux sacrés, si le cantique *El señor es mi pastor* est à la troisième personne, l'air de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, *Erbarme dich, mein gott*, est une supplique qui s'adresse directement à Dieu. La forme couplet / refrain est majoritaire. En l'absence de refrain, en sus de celui-ci dans les couplets ou encore intégré à ses paroles, une phrase ou quelques mots reviennent fréquemment de façon récurrente, sous la forme du noyau signifiant minimal, dont le destin, selon Michel Chion : « […] est d'être le point de rendez-vous de tout le reste de la chanson : les couplets, les refrains, etc… »[153]

Dans les œuvres vocales choisies par Carlos Saura, ce noyau peut consister principalement en un jeu rythmique et musical, fondé sur des effets de répétitions sonores (« Toma que toma que toma »), (« caramba carambita carambirula / caramba carambita carambirula »), (« A la jota, jota, jota de jota de mi fatiguica » / « A la jota, jota jota de jota de ma petite fatigue »), (« Hark, hark / Hark, hark ») ou encore («pena, penita, pena penita » / « Peine, petite peine, peine, petite peine. »). Néanmoins il représente souvent, au contraire, la quintessence même de la chanson : la violence aveugle (« Machine gun» / « Fusil-mitrailleur»); la fidélité absolue (« Me quedo contigo » / « C'est toi que je choisis ») ; le souvenir (« Recordar » / « Se souvenir »); l'absence de pitié (« sin compasión » / « Sans compassion ») ; la folie de la grande ville (« Drives me crazy » / « Cela me rend fou »), ou encore la société de consommation (« Hamburger fields » / « Des champs de hamburger »).

Quelques compositions du Moyen Âge exceptées, la musique vocale utilisée est toujours tonale et très mélodique, ce qui rend aisée la mémorisation de l'œuvre, surtout lorsqu'elle est diffusée de façon réitérée, ce qui est souvent le cas. La mémorisation pourra, néanmoins, être souvent fragmentaire, et réduite aux refrains ou aux noyaux

[152] « Je vais chanter un *corrido* / sur un ami de ma région / qui s'appelle Valentín. »
[153] CHION, M., *Un art sonore le cinéma*, *op.cit*., p.380.

signifiants minimaux, toujours associés à la même ligne mélodique. Cette caractéristique de la mémorisation des morceaux vocaux - l'auditeur se souvient en priorité des passages récurrents -, est fréquemment renforcée lors de l'exploitation filmique, puisque, comme nous le verrons, l'utilisation de fragments de musique vocale mettra souvent en valeur ces passages en particulier. Dans certains cas, le réalisateur créera même des répétitions qui étaient moins importantes voire inexistantes dans l'œuvre vocale elle-même, par le biais de la diffusion récurrente de certains passages du morceau.

Les interrelations entre paroles et musique seront étudiées pour chaque cas précis. Nous tenterons de mettre en lumière l'influence de la présence du texte sur la perception musicale de l'œuvre mais également l'action de la musique sur le sens perçu du texte. Ce jeu d'interrelation peut être le résultat de l'acculturation à la musique tonale : à travers le caractère conclusif d'une cadence parfaite, ou suspensif d'une cadence rompue, l'association haut / aigu, bas / grave, le mode mineur renvoyant à la tristesse et mode majeur à la joie, cette dernière association n'étant pas du tout systématique comme nous aurons l'occasion de le vérifier. Il peut s'agir également de l'interaction entre la prosodie du texte - phrase déclarative, interrogative ou exclamative, accent tonique - et le phrasé musical. Comme le souligne Nicolas Ruwet :

> Toute une série d'infléchissements, de glissements, résultent des rapports qui se créent entre phrase du texte et phrase musicale. Par exemple, une proposition qui, simplement dite, aurait eu un caractère énonciatif, la réalisation musicale lui donne une allure interrogative, ou suspensive […] ou encore phrase musicale et phrase poétique ne coïncident pas exactement, la première se terminant alors que l'autre est encore en suspens […].[154]

Les rapports entre paroles et vitesse, intensité et registre, mais également les renvois textuels et musicaux à une époque, une culture, un espace d'origine, devront être analysés dans chaque cas particulier. C'est pourquoi nous avons sélectionné vingt-deux œuvres vocales constituant notre corpus musical dont nous allons présenter les caractéristiques principales dans le troisième chapitre de cette première partie avant d'analyser plus avant leur relation au texte filmique.

---

[154] RUWET, N., « Fonction de la parole dans la musique vocale » *in Langage, musique, poésie*, *op.cit.,* p.61.

TROISIÈME CHAPITRE : PRÉSENTATION DU CORPUS MUSICAL

Dans ce chapitre, nous présenterons le corpus musical et nous y aborderons succintement les relations entre paroles et musique qui nous semblent les plus pertinentes afin de pouvoir, par la suite, les mettre en rapport avec le tissu filmique dans les deux dernières parties de ce travail de recherche.

Sur cent-cinq morceaux vocaux, vingt-deux pièces ont été sélectionnées, en partie dans le but de refléter la grande diversité de la musique vocale utilisée par le cinéaste aragonais, en fonction de leurs langues, de leur caractère monodique ou polyphonique, des diverses prises en charge des citations, de leurs époques de composition, de leurs caractères populaires ou savants ou encore de leurs différentes thématiques. Il est en effet nécessaire de prendre en compte tous ces éléments dans un souci de représentativité par rapport à l'ensemble des morceaux utilisés.[155] Par ailleurs, le fonctionnement même de la musique au sein du texte filmique varie significativement en fonction de ces différentes caractéristiques : un texte en allemand ne sera pas perçu de la même façon que des paroles en espagnol, la prise en charge du morceau par un interprète professionnel ou par un personnage présenteront chacune des spécificités qui en différencieront les fonctions et le caractère polyphonique d'un morceau aura un sens tout à fait particulier par rapport à une ligne mélodique monodique. Néanmoins, au-delà de la prise en compte de ces différents aspects, c'est surtout l'importance du rôle narratif et esthétique de chaque morceau dans les œuvres qui a guidé nos choix, car les œuvres vocales sélectionnées nous serviront, par la suite, à illustrer les fonctions des morceaux à texte dans le récit filmique. Par exemple, les trois chansons interprétées par Imperio Argentina, *Recordar, ¡Ay Maricruz!* et *Rocío,* font toutes parties de notre corpus en raison de leur place de premier plan dans la narration filmique. Le genre musical de la chanson espagnole des années trente est donc proportionnellement surreprésenté par rapport à d'autres catégories dont les morceaux sont plus nombreux. La prégnance extraordinaire de ces œuvres dans les films impose cependant qu'elles soient toutes les trois sélectionnées dans notre corpus. Pour simplifier la lecture de ce chapitre, la présentation des morceaux croise critères chronologiques, en incluant les œuvres dans de grandes périodes historiques, et critères de genre, tout en précisant dans chaque cas les films dans lesquels ils ont été utilisés.

---

[155] Rappelons que les vingt-deux morceaux sélectionnés totalisent soixante-dix occurrences dans l'ensemble du corpus de films étudiés.

I) Les œuvres du Moyen-âge et de la Renaissance

A) Le *ternario* du *Misterio de Elche*

Cette œuvre vocale sacrée est exploitée dans deux longs métrages des années soixante et soixante-dix : *Peppermint frappé* (1967) et *Ana y los lobos* (1972). Elle intervient, toujours partiellement, à deux reprises dans la première œuvre et trois fois dans la deuxième. Il s'agit d'une œuvre polyphonique, en valencien ancien, interprétée *a cappella* par trois voix d'hommes, un ténor, un baryton et une basse, et extraite d'un drame musical d'origine médiévale, *El misteri d'Elx* - ou *Misterio de Elche* en Castillan - . Cette représentation musicale en deux journées, entièrement chantée par des hommes pour les rôles masculins et des jeunes garçons pour les rôles féminins, est représentée chaque année à Elche, dans la basilique Santa María les 14 et 15 Août. Depuis le XVème siècle, elle met en scène la mort, l'assomption et le couronnement de la Vierge. Son texte est fondé sur les Evangiles apocryphes et sans doute également sur la *Légende dorée* de Jacques de Voragine rédigée au XIIIème siècle. Représentée régulièrement au cours des siècles et ayant échappé grâce au Pape Urbain XVIII à la décision du concile de Trente qui interdisait les représentations théâtrales dans les églises, sa partition, en partie anonyme, en partie d'auteurs attestés, a largement varié au cours du temps. José María Vives, dans son ouvrage *La Festa o Misterio de Elche* présente les nombreuses variations des six partitions connues, datées de 1625 à 1841 ainsi qu'une retranscription moderne.[156] La version utilisée par Carlos Saura est un enregistrement de 1960 dans une retranscription de 1924 du musicien Oscar Esplà. Le *Ternari* – ou *Ternario* en Castillan - est, au sein du drame, un motet à trois voix d'un auteur anonyme et sans doute daté du XVIème siècle. Saint Jacques et deux autres apôtres ont accouru pour assister à la mort de la Vierge et louent le seigneur de les avoir tous réunis. Le texte est constitué de trois quatrains d'heptasyllabes aux rimes croisées. Seul le premier quatrain est cité par Carlos Saura dans les deux films.

[156] VIVES RAMIRO, J.M., *La festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*, Valence, Generalitat Valenciana, 1998.

Oh poder de l'Alt Imperi	***Oh puissance du Haut Empire***
Oh poder de l'Alt Imperi[157]	Oh puissance du Haut Empire
Senyor de tots los creats	Seigneur de toute la création
Cert és aquest gran misteri	Il est certain que c'est un grand mystère
Ser ací tot ajustats	Que nous soyons tous ici réunis
De les parts de ací estranyes (2)	*De tous lieux étrangers*
Som venguts mot prestament	*Nous sommes venus très vite*
Passant viles i montanyes	*Passant villes et montagnes*
En menys temps de un moment	*En moins de temps qu'un instant*
Ab gran goig sens improperi (2)	*Avec un grand plaisir et sans contretemps*
Som ací en breu portats.	*Nous sommes arrivés très vite*
Cert és aquest gran misteri,	*Il est certain que c'est un grand mystère*
Ser ací tots ajustats.	*Que nous soyons tous ici réunis.*

Dans la version utilisée, les trois voix entrent, une à une, en canon, depuis le ténor jusqu'à la basse, reproduisant une même mélodie. De longs ornements mélismatiques[158] allongent les syllabes et permettent difficilement de saisir le sens du texte excepté le mot « Senyor ». Néanmoins, le caractère sacré du morceau étant très marqué, un auditeur quelque peu avisé saisira qu'il s'agit d'un hymne religieux à la gloire de Dieu. Il convient également de souligner que la musique du motet se situe dans un « état intermédiaire », entre harmonie modale et tonale[159] comme le souligne Oscar Esplà :

> Ce chœur met en évidence l'apport populaire, dans ses ornements et formes modales du groupe dorique-éolique, comme des reflets de vieil or, si particuliers à certains chants du levant. Son intensité expressive trouve difficilement son pareil dans toute la musique de l'ère polyphonique. Et ses jeux cadentiels, dans lesquels, malgré sa texture générale archaïque, se frôlent finalement nos modes mineurs et majeurs, à la fin des phrases, représentent un pas en avant considérable de la tonalité naissante.[160]

A la grande beauté de cette pièce sacrée chantée par de puissantes voix viriles qui se succèdent et se superposent, s'ajoute, par cette hésitation même entre musique modale et tonale, une certaine étrangeté musicale mystérieuse pour l'oreille d'un auditeur moderne acculturée depuis des siècles à la musique tonale.

---

[157] Les passages de morceaux non cités dans les films seront retranscrits en italiques

[158] Un mélisme (ou ornement mélismatique) est un ornement mélodique sur une même syllabe dans un texte chanté.

[159] Le système tonal s'affirme, en occident, au XVIème siècle. Jusqu'alors les compositions utilisaient le système modal fondé sur le modèle de l'antiquité grecque. Contrairement à la musique modale, la musique tonale est fondée sur des notions de tension et de détente et de dissonance et consonnance.

[160] ESPLÁ TRIAY, O., « Consideraciones en torno al Misterio de Elche o "Festa d'Elig" », *El Misterio de Elche (S.XIII-XVIII) in Escritos de Óscar Esplá,* Madrid, Editorial Alpuerto, 1977.

B) Le villancico *Tres morillas m'enamoran en Jaén*

Ce *villancico* est chanté une fois dans *El dorado* en modalité intradiégétique. Il a été enregistré par le chanteur espagnol Amancio Prada[161] et un acteur l'interprète en *play back* à l'écran. Sa mise en avant au sein du tissu sonore permet d'en saisir très clairement les paroles malgré les bruits et les dialogues qui accompagnent sa diffusion. Cette mélodie est extraite du recueil *Cancionero de palacio* regroupant des chansons savantes et courtoises du début du XVIème siècle. En réalité, la version utilisée par Carlos Saura, très proche de celle qu'a harmonisée Federico García Lorca, est une sorte de synthèse entre le *villancico* anonyme et une chanson de Diego Fernández *Tres moricas*, qui fait également partie du *Cancionero de Palacio*. C'est à cette dernière chanson qu'appartenait le quatrième couplet, inexistant dans la poésie anonyme. Le poème, qui alterne vers en octosyllabes et en tétrasyllabes, présente une structure de *zéjel*, une forme poétique d'origine mozarabe, composée d'un refrain de deux vers rimant entre eux, l'*estribillo,* d'un couplet, lui-même composé de trois vers rimant entre eux, la *mudanza,* et d'un vers isolé, la *vuelta,* reprenant la rime du refrain. La thématique *fronteriza* évoque les relations entre Maures et chrétiens et en particulier la conversion des trois jeunes filles et l'amour d'un chrétien pour les trois Morisques. Par ailleurs, certains passages de ce *zéjel* renvoient précisément à un conte des *Mille et une nuit*s ainsi qu'à d'autres récits arabes dont le sujet est explicitement érotique, ce qui permettrait d'interpréter les olives que vont chercher les jeunes filles dans un sens métaphorique sexuel[162] au-delà du sens littéral bucolique et courtois du texte. Signalons la répétition des deux vers du refrain, la récurrence du mot Jaén qui évoque l'Espagne de la Reconquête ainsi que « Tres morillas » dont la rime assonante interne avec « enamoran », associent l'extrême jeunesse, introduit par le suffixe « illas », qui évoque également l'aspect gracieux des demoiselles « garridas », et l'amour qu'elles suscitent, thème central du poème.

---

[161] Amancio Prada est un très célèbre auteur-compositeur-interprète. Il a notamment mis en musique des poèmes de Rosalía de Castro, *Le Cantico espiritual* de Saint Jean de la Croix, des poèmes de Federico García Lorca et très récemment les *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique. Son timbre, très pur et sa voix particulièrement aigüe et douce, se prêtent bien à l'interprétation des chansons de la renaissance dans *El dorado*.

[162] D'après María Jesús Rubiera Mata: "Julián Ribera descubrió que el villancico tiene su origen argumental en una historieta que se atribuye a Hārūn al-Rāsīd en varios libros de *ádab*, como Al-'iqd, de Ibn Rabbih, y el *Kitāb al-āgānī* de Abū-l-Faraŷ de Ispahan, y se reproduce en *Las mil y una noches*. En esta historieta, tres muchachas se disputan el miembro viril del califa Hārūn al-Raŝīd que sólo logra agarrar una de ellas, quedando las otras «desmaídas» y con «las colores» perdidas". RUBIERA MATA, M.J., *Literatura hispanoárabe*, Madrid, Mapfre, 1992, p. 238.

La mélodie, simple et répétitive, à deux temps et en mode mineur est très mélancolique. Cet aspect est accentué par les accords de *vihuela* qui l'accompagnent et par la voix très particulière, au timbre pur et aigu d'Amancio Prada, en harmonie avec le caractère courtois de la chanson. La courte phrase instrumentale à la *vihuela*, qui précède le début du *villancico* par une interprétation instrumentale de sa mélodie, introduit une répétition supplémentaire dans la chanson, favorisant ainsi sa mémorisation. La mélodie du *villancico* suit fidèlement l'accentuation des paroles, car l'accent tonique correspond toujours à un temps fort - ici le premier temps -, ce qui facilite grandement la compréhension du texte et contribue au caractère harmonieux et paisible de la chanson. Par ailleurs, la phrase musicale qui conclut chaque refrain et couplet, (« Aixa, Fátima y Marién » l'énumération des trois prénoms des jeunes filles), confère, par son caractère ascendant, un aspect suspensif, d'inachèvement, à cette énumération, qui accentue mélodiquement la nostalgie liée au texte. En effet, les paroles évoquent une époque révolue pendant laquelle il semblait encore envisageable qu'un chrétien s'éprenne de jeunes musulmanes, même si leur amour restait impossible sans conversion. La nostalgie de la mélodie souligne que cette harmonie était bien fragile et contraste, par sa tranquillité, avec la violence de la conversion qui reste implicite : « Cristianas que éramos moras en Jaén ».

Mélancolie, nostalgie et harmonie apparentes des paroles de la mélodie et de la voix laissent donc néanmoins émerger, derrière des apparences courtoises, érotisme et violence contenus.

Tres morillas	***Trois jeunes Maures***
Tres morillas me enamoran En Jaén: Aixa, Fátima y Marién.	De trois jeunes Maures je me suis épris À Jaen : Aixa, Fátima et Marién
Tres morillas tan garridas Iban a coger olivas, Y hallábanlas cogidas En Jaén: Aixa, Fátima y Marién.	Trois jeunes Maures très gracieuses Allaient cueillir des olives Et les trouvaient déjà cueillies À Jaén : Aixa, Fátima et Marién
Y hallábanlas cogidas Y tornaban desmaídas Y las colores perdidas En Jaén: Aixa, Fátima y Marién.	Comme elles les trouvaient déjà cueillies Elles s'évanouirent En perdirent leurs couleurs À Jaén: Aixa, Fátima et Marién

Díjeles: ¿Quién sois, señoras	Je leur dis: Qui êtes vous mesdames?
De mi vida robadoras?	Vous qui m'avez volé la vie
Cristianas, que éramos moras	Des chrétiennes qui étaient des Maures
En Jaén:	De Jaén
Aixa, Fátima y Marién.	Aixa, Fátima et Marién
Tres morillas tan garridas	Trois jeunes Maures très gracieuses
Iban a coger olivas,	Allaient cueillir des olives
Y hallábanlas cogidas	Et les trouvaient déjà cueillies
En Jaén:	À Jaén :
Aixa, Fátima y Marién.	Aixa, Fátima et Marién.

C) La mélodie judéo-espagnole *M'enamori d'un aire*

Cette chanson est utilisée à plusieurs reprises, uniquement en modalité de fosse, dans *Buñuel y la mesa del rey Salomón* : elle est chantée une fois dans son intégralité et partiellement dans une deuxième occurrence. De plus, son thème mélodique est cité à deux reprises au sein de la musique originale instrumentale. Cet air traditionnel anonyme est sans doute postérieur à l'expulsion des Juifs d'Espagne et la date de sa composition n'est pas connue. Pour le travail qui nous occupe, il n'est, de toute façon, pas nécessaire d'en connaître l'époque exacte, mais il convient de déterminer la période historique à laquelle la mélodie peut renvoyer dans l'imaginaire du spectateur, une époque qui dépendra des caractéristiques intrinsèques du morceau ainsi que du tissu filmique dans lequel il est inséré. Il s'agit, dans *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, comme nous l'avons évoqué précédemment, d'une évocation de l'Espagne médiévale des trois cultures fondée sur la création d'un espace imaginaire, cherchant à renouer avec les racines intrinsèquement multiculturelles du peuple espagnol, longtemps reniées et dénigrées.

La chanson utilisée est extraite du disque *Mazal,* enregistrée par Fortuna, une chanteuse d'origine portugaise à la voix de mezzo et au timbre sensuel et chaleureux, et accompagnée à la guitare. Malgré quelques différences entre le judéo-espagnol et le castillan, le texte est très compréhensible pour un hispanophone. Il retrace la déception amoureuse d'un homme qui s'est épris d'une femme, en ayant été trompé sur son allure par l'obscurité de la nuit et la lumière lunaire. Ce poème non rimé en octosyllabes évoque les apparences trompeuses (« m'enamori d'un aire »), la beauté de la femme de manière récurrente (« Una mujer muy hermoza, linda de mi corason ») et les dangers de l'obscurité et de la nuit : « el lunar ya m'enganó ».

La fascination amoureuse masculine est paradoxalement exprimée par une voix féminine sensuelle, qui semble incarner la femme dont il est question. La musique, ponctuée de longues vocalises sur la voyelle « a », est composée en mode « andalou ». C'est-à-dire que la gamme sur laquelle est fondée la mélodie comporte une seconde augmentée, ce qui lui confère une sonorité exotique assez proche de celle la gamme « orientale » à double seconde augmentée, utilisée dans l'un des leitmotive principaux de la musique originale du même film. Tout un imaginaire stéréotypé de l'Orient, hérité du XIXème siècle romantique est lié à l'utilisation de ces modes. Le choix de cette mélodie - ici pourtant authentiquement « exotique » -, de la part de Saura, traduit donc également l'approche ludique fondée, entre autres, sur un jeu avec les stéréotypes, qui, comme nous l'avons vu, caractérise le film. Néanmoins, l'interprétation épurée et non affectée de la chanteuse et l'accompagnement vigoureux à la guitare *flamenca* confèrent à ce très bel air une authenticité qui lui évite toute interprétation parodique systématique.

Yo m'enamori d'un aire	***Je me suis épris d'un air***
Yo m'enamori d'un aire,	Je me suis épris d'un air
Ah…….	Ah……..
D'un aire d'una mujer,	De l'air d'une femme
D'una mujer muy hermoza,	D'une femme très belle
Linda de mi corason.	Beauté de mon coeur
Yo m'enamori de noche,	Je me suis épris la nuit,
Ah…….	Ah……
el lunar ya m'engañó.	La lune m'a trompé.
Si esto era de día	Si cela avait été à la lumière du jour
Yo no atava amor	Je ne m'en serais pas épris
Si otra vez m'enamoro	Si je m'éprends à nouveau
Ah……..	Ah……..
D'un aire d'una mujer	De l'air d'une femme
D'una mujer muy hermosa	D'une femme très belle
Linda de mi corason	Beauté de mon coeur
Si otra vez m'enamoro	Si je m'éprends à nouveau
Ah……..	Ah…….
Sea de día con sol	Que ce soit à la lumière d'un jour ensoleillé
Sea de día con sol	Que ce soit à la lumière d'un jour ensoleillé
Ah…….	Ah…….
Sea de día con sol	Que se soit à la lumière d'un jour ensoleillé
Sea de día con sol	Que se soit à la lumière d'un jour ensoleillé

II) L'époque Baroque

A) La jácara anonyme *No hay que decirle el primor*

Cet air anonyme du XVIIème siècle est utilisé à plusieurs reprises dans *Goya en Burdeos*. Deux citations sont intégrales et deux partielles. Enfin, une dernière occurrence est principalement instrumentale et la voix n'intervient qu'après une longue exposition du thème. La *jácara* apparaît uniquement en modalité de fosse et est intégrée à une bande son extrêmement travaillée dans laquelle musique et bruits se mêlent. Elle est également citée dans la partition originale composée par Roque Baños. Celui-ci s'est également chargé des arrangements des morceaux de répertoire utilisés, de leur enregistrement et de leur intégration à la musique originale. C'est la mezzo-soprano Patricia Paz qui a interprété la mélodie, accompagnée par le groupe espagnol, spécialiste de musique ancienne, Axivil castizo. Des instruments baroques, violons, guitare, tambour de basque, ont été utilisés pour l'accompagnement. La *jácara* fait partie des œuvres brèves, aux sujets et au langage généralement populaires, jouées entre les actes de la *comedia* espagnole du Siècle d'Or. Contrairement à l'*entremés* par exemple, il ne s'agissait pas d'une œuvre dramatique mais d'un genre poétique chanté, comme le précise José María Diez Borque :

> Elle était habituellement chantée sur une mélodie très caractéristique, elle pouvait être dansée, et même mêlée à des *Entremeses*. La *jácara* n'est pas à l'origine un genre théâtral, mais un genre poétique très populaire, connu et chanté par tous et qui dans le *corral* devient une « poésie en complément » des genres essentiellement théâtraux.[163]

Le sujet et la langue soutenus de *No hay que decirle el primor* sont bien éloignés de l'origine populaire du genre et renvoient aux *topoi* de la poésie amoureuse puisque le « je » poétique y brosse le portrait d'une belle arrogante, ingrate et cruelle pour laquelle il se meurt d'amour. Le texte est constitué de vers composés de seize syllabes aux rimes continues assonantes e/a. Le portrait, à la fois physique et moral, souligne par-dessus tout la vanité de la femme aimée (« Que como deidad se juzga de su hermosura se vale ») mais également sa prestance et son arrogance (« Tan bizarra y presumida, tan valiente es y arrogante / que ha jurado que ella sola ha de vencer al dios Marte ») qui lui

[163] « Solía cantarse con una melodía muy característica, se podía bailar, e incluso mezclarse con entremeses. La jácara no es, en su origen, un género teatral, sino un género poético muy popular, conocido y cantado por todos y que en el corral se convierte en "poesía de complemento" de los géneros esencialmente teatrales. » DIEZ BORQUE, J.M., « Géneros menores y Comedia: el hecho teatral como espectáculo de conjunto » in RICO, F., *Historia y crítica de la literatura española*, tomo III: WARDROPPER, B.W. (dir), *Siglos de oro: Barroco*, Barcelone, Editorial Crítica, p.358.

seront fatals : « Muera con la confusión de su arrogancia, pues trae / por blasón de la victoria rayos con que ha de abrasarse. ».

Le timbre sonore de la chanteuse et son interprétation décidée et pleine d'énergie constituent à nouveau une incarnation vocale de l'objet de la description. La mélodie est formée principalement de deux phrases musicales répétées avec de légères variantes, ce qui rend sa mémorisation aisée pour l'auditeur. Le rythme ternaire très rapide ainsi que l'utilisation dans l'accompagnement d'accords de guitare, de tambour de basque et de castagnettes confèrent un caractère dansant très hispanique à la musique. Si la première phrase musicale est à trois temps à la noire (3/4), la deuxième phrase alterne mesures à 3/2, 2/ 2 et 3/4, illustrant métaphoriquement, par des irrégularités et des ruptures rythmiques marquées, le caractère volontaire et capricieux de la femme aimée.

La complexité de la syntaxe et de la versification, ainsi que le rythme rapide et haché du morceau rendent difficile une compréhension littérale des paroles dans leur ensemble. Néanmoins, le sens général du poème peut être facilement appréhendé par un auditeur hispanophone qui le reconstituera à partir d'une compréhension fragmentaire puisqu'en définitive l'idée exprimée est la même tout au long de la *jácara.*

No hay que decirle el primor

Point ne faut lui dire sa grâce

No hay que decirle el primor ni con el valor que sale,
Point ne faut lui dire sa grâce et sa prestance lorsqu'elle paraît
Que yo sé que es la zagala de las que rompen el aire.
Car je sais qu'elle est de ces jeunes filles qui dominent les airs
No la doy a entender flores ni a vosotras bellas, y así
Je ne lui fais pas de compliments, pas plus qu'à vous belles dames
Que este amoroso festejo sólo por ella se hace.
Ainsi cette amoureuse célebration lui est toute consacrée
Que como deidad se juzga de su hermosura se vale
Car comme elle se juge divine et se prévaut de sa beauté
Y quiere que el mundo sepa que no hay beldad que la iguale.
Voulant que le monde sache que nulle autre belle ne l'égale.
Y aunque su valor es mucho y su beldad es tan grande
Et bien que grandes soient sa prestance et sa beauté
Si la mira acreditada bien pueden todas guardarse
Si ma vue n'est pas trompée gare à vous belle dames
Si ella de cruel se precia muera a manos de crueldades
Si elle se targue d'être cruelle qu'elle meure victime de cruauté
Y acabará como ingrata ya que yo muero de amante.
Sa fin sera celle d'une ingrate puisque je meurs d'amour pour elle
Tan bizarra y presumida, tan valiente es y arrogante,

Si splendide et altière, valeureuse et arrogante
Que ha jurado que ella sola ha de vencer al dios Marte.
Qu'elle a juré que seule elle triompherait du dieu Mars
Si sale, que la festejan las florecillas y aves,
Si elle paraît et que, fleurs et petits oiseaux, vous l'honorez
Juzgará que son temores lo que hacéis por agradables.
Elle jugera que c'est par crainte que vous lui êtes agréables
Muera con la confusión de su arrogancia, pues trae
Qu'elle périsse trompée par son arrogance, puisque
Por blasón de la victoria rayos con que ha de abrasarse
Comme blason de sa victoire elle porte le feu qui la consumera.

B) Le duo ***Hark, how the songsters***

Ce duo, chanté par deux sopranos, est extrait du Masque de *Timon d'Athènes* (1695) d'Henry Purcell sur un texte de Thomas Shadwell. La pièce du dramaturge anglais, *Timon of Athens,* est inspirée par la tragédie de Shakespeare du même nom évoquant la figure d'un citoyen athénien qui devient misanthrope. Le Masque, courte œuvre dramatique chantée, dont nous avons évoqué les caractéristiques générales plus haut, était représenté à la fin du deuxième acte de la pièce principale et faisait intervenir quatre personnages : Cupidon, Bacchus et deux nymphes. La version utilisée par Carlos Saura est un enregistrement de 1976 dirigé par Alfred Deller et interprété par son ensemble de musique ancienne le Deller Consort. Les sopranos Jean Knibbs et Honor Sheppard interprètent respectivement les rôles de Cupidon et d'une nymphe, les deux personnages qui chantent le duo dans l'œuvre. L'enregistrement est exploité à quatre reprises, toujours dans une modalité extradiégétique dans *Los ojos vendados*. La première diffusion est intégrale (1mn 30s) et les suivantes légèrement tronquées (de 1mn 05 à 1mn 20).

Le texte ne pouvant pas être compris par un hispanophone, c'est surtout l'expressivité de la musique vocale qu'il convient de souligner ici. Le duo, en fa majeur, chante la gloire de l'amour et de la nature au printemps. Les paroles incitant les auditeurs à écouter le chant de l'amour constituent une mise en abîme caractéristique du théâtre baroque, un caractère spéculaire qui est également reflété dans la mélodie. En effet, les voix des deux sopranos se répondent, en canon, et les deux flûtes à bec dont le timbre spécifique évoque une voix humaine féminine « doublent » par un deuxième duo le premier duo des sopranos, devenant ainsi une représentation musicale des voix évoquées dans les paroles. Le duo des flûtes précède d'ailleurs le duo des sopranos qui

vient confirmer cette représentation musicale par les mots « hark, hark » qui semblent désigner directement les flûtes mais aussi la partie de violoncelle dont le timbre est également très proche de celui de la voix. Cette multiplication des voix humaines et de leur représentation musicale (flûte et violoncelle) renvoie également à la problématique de l'illusion et de la représentation, une thématique largement exploitée dans le théâtre baroque. La fiction dramatique est, en effet, démultipliée par un enchâssement musical : à un premier niveau, des chanteurs interprètent un Masque devant des spectateurs ; au sein de leur interprétation - le deuxième niveau correspondant à l'air et son accompagnement - les flûtes à bec incarnent des voix féminines et le violoncelle une voix masculine qui sont des représentations dans la fiction musicale seconde des voix appartenant au premier niveau de fiction dramatique. En outre, les similitudes mélodiques des deux « duos » vocaux et instrumentaux, avec, en particulier, de nombreux ornements mélismatiques parallèles, brouillent leurs statuts respectifs dans une véritable métalepse musicale où il est difficile de distinguer les voix interprétant « les *anthems*[164] aux dieux de l'amour », incarnées par les flûtes et le violoncelle, de celles, réellement chantées par les sopranos, qui enjoignent de les écouter. La démultiplication des voix et la composition mélodique spéculaire traduisent donc musicalement la mise en abîme révélée par le texte poétique. Quant au noyau signifiant minimal (« hark, hark »), il ne pourra pas être compris littéralement par le spectateur hispanophone, mais il constitue néanmoins un point de rencontre récurrent, une « quintessence musicale » de l'appel, sous la forme d'onomatopées répétées au sein du tissu musical.

Hark. How the songsters	***Ecoute. Comme les chanteurs***
Hark, Hark, Hark…	Ecoute, écoute, écoute…
Hark. How the songsters of the grove	Ecoute, comme les chanteurs des buissons
Sing anthems to the god of love	chantent des *anthems* au Dieu de l'amour
Hark, hark, hark, hark, hark, hark	Ecoute, écoute, écoute, écoute, écoute, écoute
Hark how each am'rous winged pair	Ecoute comme chaque paire d'ailes amoureuse
With Loves great praises fill the air	Remplit les airs avec des louanges d'amour.
On ev'ry side the charming sound	De partout le son charmant
Does from the hollow woods rebound.	Revient du creux du bois.

[164] Le terme *anthem* désigne un chœur sacré chanté à l'office religieux en Angleterre mais également une chanson joyeuse faisant l'éloge de quelqu'un ou de quelque chose. C'est dans cette deuxième acception qu'il convient d'interpréter le mot dans le texte de Shadwell.

C) L'air de *Pygmalion* de Jean-Philippe Rameau

Cet air fait partie de l'acte de ballet[165] *Pygmalion*, représenté pour la première fois en 1748 et composé par Jean-Philippe Rameau sur un livret de Ballot de Sauvot. L'argument est fondé sur le mythe de Pygmalion relaté par Ovide dans *Les métamorphoses* : celui du sculpteur qui tombe amoureux de la statue qu'il a façonnée, laquelle, grâce à l'intervention divine de Vénus se transforme en femme pour répondre à son amour. L'acte de ballet, assez court, synthétise le mythe autour de quatre personnages : Pygmalion, la Statue, Céphise, une jeune femme éprise de Pygmalion et l'Amour, artifice de la transformation de la statue en femme.

L'air, chanté par Pygmalion, constitue la première intervention vocale :

> Après l'ouverture, dont les martellements et les notes répétées tendent à traduire le travail du sculpteur, la première scène peint l'extase de Pygamlion devant la beauté de la statue, en un récitatif accompagné d'une émotion discrète et comme voilée « fatal amour » […].[166]

La version choisie, citée à trois reprises dans le film *Elisa vida mía* - dont une occurrence remaniée - peut être qualifiée d'« historique » puisque, datant de 1962, son interprétation vocale et les instruments de l'orchestre ne retournent pas encore aux sources de la musique baroque, contrairement à celle utilisée un an plus tard pour Purcell dans *Los ojos vendados*. Il s'agit d'un enregistrement réalisé par l'Orchestre de Chambre Lamoureux et c'est la haute-contre Philippe Marion qui interprète le rôle de Pygmalion. Dans cette lamentation en sol mineur, le sculpteur se plaint de la cruauté de l'amour impossible puisque l'objet de sa passion est inanimé. Le monologue appartient à la catégorie des « airs de scènes » suivant fidèlement le rythme du discours – ici, une alternance d'octosyllabes et d'alexandrins -. Ces airs, intimement mêlés au drame, étaient, d'une part, plus mélodiques que les récitatifs, mais néanmoins plus proches de l'expression dramatique que les « airs du divertissement » et n'interrompaient donc pas l'action de l'œuvre comme ces derniers. Jean-Philippe Rameau, auteur de très nombreux écrits théoriques sur l'expressivité musicale, apporte un soin tout particulier au caractère expressif de ses pièces vocales dans une conception de la musique comme

---

[165] Il s'agissait de courtes pièces lyriques alliant danses et chants. Selon Christophe Rousset : « Par leurs intrigues courtes prétextes à divertissements, [les actes de ballet de Rameau] n'en ont pas moins contribué à la gloire de leur compositeur […]. » ROUSSET, C., *Jean-Philippe Rameau*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 143.

[166] BEAUSSANT, P., *Rameau de A à Z*, Paris, Fayard, 1983, p.279.

« traduction » des sentiments exprimés par le texte.[167] Dans le cas de l'air de Pygmalion, le compositeur utilise le mode mineur pour traduire la tristesse et le désespoir, ponctue les paroles musicalement par des cadences suspensives ou parfaites en fonction du sens du texte, et souligne la prosodie du français en « reflétant » musicalement les syllabes correspondant à des accents toniques par des valeurs de notes plus longues.

Ce monologue est empreint d'un caractère tragique synthétisé dans la répétition de la phrase « Fatal amour, cruel vainqueur / quels traits as-tu choisis pour me percer le cœur ? », interrogative - il s'agit alors d'une question rhétorique - et exclamative - exprimant le désespoir -. La ligne mélodique du deuxième vers diffère dans la première répétition, la première phrase musicale est descendante, soulignant le désarroi, et la seconde ascendante, traduisant le caractère interrogatif ou exclamatif des paroles. Pour les occurrences suivantes, c'est toujours cette seconde mélodie qui sera utilisée. L'auditeur hispanophone peut sans doute comprendre une partie de ces deux phrases, en particulier les mots « fatal amour » « cruel » et « percer le cœur », qui constituent l'essence du message textuel. Néanmoins, l'ensemble des paroles reste difficile à saisir, même si l'expressivité de la musique en transmet le caractère désespéré et tragique. Le timbre et la tessiture de la haute-contre introduisent une ambigüité quant au sexe de l'interprète dont la voix est très proche de celle d'une femme. Signalons, en outre, que cette ambivalence n'est pas éclaircie par le texte qui ne laisse deviner ni le sexe du personnage qui se lamente, ni celui de l' « objet » aimé.

PYGMALION, seul.

Fatal Amour, cruel vainqueur,
Quels traits as-tu choisis pour me percer le cœur ?
Fatal Amour, cruel vainqueur,
Quels traits as-tu choisis pour me percer le cœur ?
Je tremblais de t'avoir pour maître;
J'ai craint d'être sensible, il fallait m'en punir;
Mais devais-je le devenir
Pour un objet qui ne peut l'être ?
Fatal Amour, cruel vainqueur,

[167] Selon Ana Stefanovic, le modèle théorique de Rameau : « […] développe la poétique du rapport de la musique et du texte vers une idée de l'herméneutique musicale, concevant la musique comme *interprétation* du texte poétique. » STEFANOVIC, A., *La musique comme métaphore. La relation de la musique et du texte dans l'opéra baroque français : de Lully à Rameau*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.14.

Quels traits as-tu choisis pour me percer le cœur !
Insensible témoin du trouble qui m'accable,
Se peut-il que tu sois l'ouvrage de ma main ?
Est-ce donc pour gémir et soupirer en vain
Que mon art a produit ton image adorable ?
Fatal Amour, cruel vainqueur,
Quels traits as-tu choisis pour me percer le cœur ?

D) L'aria d'Alto de *la Passion selon Saint Mathieu, Erbarme dich, mein Gott*

Cet aria fait partie de l'une des plus célèbre œuvres de musique sacrée : la *Passion selon Saint Mathieu* de Jean-Sébastien Bach. Sans doute jouée dans sa première version pour la première fois en 1729, elle a été légèrement remaniée par la suite. L'œuvre retrace la passion du Christ sous la forme d'un oratorio et le texte, en allemand afin de faciliter la compréhension des fidèles, est une adaptation des chapitres 26 et 27 de la passion selon Saint Mathieu réalisée par poète Picander qui en a également composé les airs de commentaire.[168] L'Aria chanté par une voix d'Alto intervient après les trois reniements de Pierre et exprime le repentir et la contrition de l'apôtre. Chanté par un homme à l'époque de Bach, le renouveau de la voix de contre-ténor au XXème siècle a permis de reprendre cette tradition. Néanmoins la version utilisée par Carlos Saura - citée une fois presque intégralement dans *La noche oscura* - est interprétée par une femme, comme dans la majorité des enregistrements.

L'aria de la contrition de Pierre est composé pour voix d'alto, violon solo, quatuor à corde et basse continue à l'orgue. Cet air sacré en si mineur est l'un des plus connus et célébrés du compositeur car il exprime avec un art sublime la profonde souffrance et le repentir douloureux de l'apôtre. Selon Jacques Chailley :

> Sans arioso de liaison, le contralto commente les pleurs de Pierre, pris à son compte par le chrétien. Deux éléments de thème : la pitié (erbarme dich), qui s'épanouit en une longue phrase berceuse au rythme de sicilienne ; les larmes (meiner zähren), riches de secondes augmentées, auxquelles la sonorité du violon solo donne par endroits un aspect d'improvisation presque tzigane.[169]

Il s'agit de nouveau d'un dialogue entre voix et instrument : la partie du violon – proche d'une tessiture de soprano - et la voix d'alto. Le principal motif de « la

---

[168] Selon Jacques Chailley : « Il est difficile de déceler la part du musicien dans le livret de Saint Matthieu. Bach et Picander ont travaillé côte à côte. Picander a rédigé et signé. Bach sans doute suggéré et guidé. » CHAILLEY, J., *Les passions de J.S. Bach*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, p.82.
[169] *Ibid. p*. 366.

contrition » - la supplique de Pierre - sur lequel commence le chant avec les paroles « erbarme dich » est annoncé dès les premières mesures dans l'introduction instrumentale par le violon. Les longues vocalises du violon, qui peuvent être interprétées comme les larmes et les lamentations de Pierre, précèdent et annoncent la partie vocale. Par la suite, lorsque la voix de la chanteuse s'élève, un dialogue s'établit entre voix et violon, le premier motif à la voix étant complété par le second motif de l'introduction au violon solo. Tout au long du morceau, les deux voix se répondent, se rejoignant même par moments sur certaines phrases à la mélodie commune ou encore convergent et s'entrecroisent. C'est le cas dans une longue et lente lamentation ascendante de la voix d'alto sur le mot « zähren », du ré moyen au do aigu, tandis que la phrase musicale descendante symétrique du violon semble une représentation musicale des sanglots de Pierre par des vocalises plus rapides, du ré aigu au do moyen. Il est très peu probable qu'un public hispanophone puisse saisir littéralement le sens des paroles ; néanmoins, encore une fois, la traduction musicale expressive de la contrition et le terme « mein gott » évoquent une lamentation à caractère sacrée adressée à Dieu. Il s'agit, en outre, d'une des pièces vocales les plus célèbres de Bach, dont l'œuvre constitue un sommet de la musique sacrée, facilement identifiable par un public cultivé.

Erbarme dich, mein Gott	***Prends pitié de moi, Seigneur***
Erbarme dich. Erbarme dich	Prends pitié, prends pitié
Mein Gott, um meinen zähren willen	Seigneur, de moi et de mes larmes
Erbarme dich, erbarme dich	Prends pitié, prends pitié
Mein Gott. Erbarme, erbarme dich,	Seigneur, prends pitié, prends pitié
Um meiner zähren, um meiner zähren	de moi et de mes larmes.
Erbarme dich mein Gott,	Prends pitié, Seigneur
Um meiner zähren willen.	De moi et de mes larmes
Schaue hier,	*Regarde là*
Herz und Auge weint vor dir	*Mon cœur et mes yeux pleurent devant toi*
Bitterlich.	*Amèrement.*

III) La musique du XIXème siècle

Le lied de Schubert *Mignon und der Harfner*

Le duo de Schubert, composé en 1826, est une des nombreuses adaptations d'un poème de Goethe *Nur wehn die Sehnsucht kennt* extrait de son roman *Les années*

d'apprentissage de Wilhelm Meister dont le compositeur autrichien a mis en musique plusieurs autres textes. Seul représentant de la musique vocale romantique dans la filmographie de Carlos Saura, il est cité partiellement à trois reprises par la diffusion d'un même enregistrement, une fois en modalité d'écran et deux en musique de fosse, dans le film *Mamá cumple cien años.* Dans le roman de Goethe, il s'agit d'un duo interprété par un vieil harpiste et une très jeune adolescente, nommée Mignon. Outre les paroles en elles-mêmes, les lignes qui précèdent la chanson donnent des indications sur les sentiments qu'elle évoque :

> [Wilhelm] glissa dans une nostalgique rêverie, et ses impressions s'accordaient singulièrement avec le lied que chantaient à cette heure Mignon et le harpiste, en une sorte de duo où ils mettaient toute leur ferveur.[170]

Ce lied en si mineur est composé pour voix de soprano et de ténor accompagnées au piano, comme une grande partie des lieder du musicien viennois. La mélodie traduit musicalement la plainte nostalgique des paroles – la *sehnsucht* romantique - par des modulations constantes en mode mineur mais aussi en mode majeur. Ces dernières sont également empreintes de nostalgie, s'écartant donc de l'opposition traditionnelle entre majeur et mineur - gai / triste -, ce qui est souvent le cas dans l'œuvre de Schubert. La voix du ténor (Harpiste) intervient très souvent comme un écho de celle de la soprano (Mignon). En effet, la voix masculine reprend à maintes reprises la mélodie et les paroles chantées par la soprano, soit avec un léger décalage soit par une répétition intégrale d'une phrase musicale. La combinaison de fréquentes modulations et de répétitions des motifs créent de subtiles variantes dans la réitération de la plainte. La proximité des deux voix, dont les tessitures ne sont pas très éloignées et qui s'entrelacent, se répondent, chantent parfois à la tierce la même ligne mélodique, confère à ce lied une expressivité traduisant l'un des topiques romantiques : la nostalgie, *die sehnsucht.* Ici, il s'agit de l'être aimé dont le « je » poétique féminin souffre d'être séparé. La mélodie reflète la douleur de cette séparation allant jusqu'au malaise physique représentée métaphoriquement par la partie de ténor en écho. La voix masculine, en retrait par rapport à la voix féminine, peut donc être interprétée à la fois comme une métaphore de la voix de l'absent qui semble répondre au loin à la plainte de la femme, mais aussi comme une représentation imaginaire et idéalisée de cet être aimé à travers l'ubiquité du « je » amoureux. En effet, la tessiture aigüe du ténor peut être

---

[170] GOETHE, J.,W., *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, 1796, Paris, Gallimard, 1999, p.306.

ressentie comme une sorte de dédoublement, une projection imaginaire, de la voix de soprano. Signalons, en outre, que dans l'enregistrement utilisé par Carlos Saura, la partie de ténor est interprétée par moments à une intensité moindre que la partie de soprano, ce qui renforce cette impression d'écho irréel et idéal.

Mignon und der Harfner	***Mignon et le Harpiste***
Nur wer die sehnsucht kennt	Seul celui qui connaît la nostalgie
Weiss was ich leide	Sait combien je souffre
Nur wer die sehnsucht kennt	Seul celui qui connaît la nostalgie
Weiss was ich leide	Sait combien je souffre
Allein und abgetrennt,	Seul et privé
Von aller freude,	De toute joie
Seh' ich ans Firmament,	Je vois le firmament
nach jeder seite.	De tout côté
Ach, der mich liebt und kennt	Ah! celui qui m'aime et me connaît
Ist in der weite.	Est au loin.
Ach, der mich liebt und kennt	Ah! Celui qui m'aime et me connaît
Ist in der weite.	Est au loin.
Es schwindelt mir,	Je défaille
Es brennt mein Eingeweide	Mes entrailles brûlent
Es schwindelt mir,	Je défaille
Es brennt mein Eingeweide	Mes entrailles brûlent
Nur wer die sehnsucht kennt	*Seul celui qui connaît la nostalgie*
Weiss was ich leide	*Sait combien je souffre*
Nur wer die sehnsucht kennt	*Seul celui qui connaît la nostalgie*
Weiss was ich leide	*Sait combien je souffre.*

Dans ce magnifique *lied*, « l'étincelle divine » dont parlait Beethoven à propos de Schubert est bien présente[171] ainsi que l'essence de l'esprit romantique, comme le souligne Robert Bernard :

> Sans nul souci d'attitude romantique, Schubert est l'incarnation de la sensibilité romantique, résolument irrationnelle, qui se meut de plain-pied dans un monde extatique, qui échappe de propos délibéré à la contingence, alors que l'effort des artistes de toute autre époque est de la transcender et de la sublimer.[172]

Encore une fois, le spectateur hispanophone ne pourra sans doute pas saisir les paroles dans leur littéralité, mais la profonde nostalgie et l'harmonie supérieure qui se dégage de la musique et du dialogue des deux voix pourront, sans nul doute, être ressentie.

---

[171] BARBEDETTE, H., *Franz Schubert, sa vie, ses œuvres, son temps*, Paris, Le Ménestrel, 1865, p. 51.
[172] BERNARD, R., *Histoire de la musique*, Paris, Fernand Nathan, 1962, p. 487.

IV) Les chansons traditionnelles

Nous traiterons, dans cette partie, de toutes les chansons de tradition populaire dont la date de composition est difficile voire impossible à déterminer. Il s'agit d'œuvres folkloriques ou traditionnelles dont les compositeurs et les auteurs sont inconnus et qui ont souvent évolué et se sont transformées au fil du temps.

A) La chanson *¡Ay Carmela!*

Il semblerait que la mélodie de cette chanson ait été composée en 1808 au début de la guerre d'indépendance et que les paroles originales 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, la chanson est devenue un des hymnes les plus célèbres du camp républicain. A la version la plus connue, *El paso del Ebro* se référant à l'héroïsme des soldats républicains au cours de la bataille de l'Ebre, 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 ampoulée »[173] que celle de la première. Utilisée dans le film éponyme, elle intervient partiellement 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 un deuxième groupe un contre-chant vocalisé sur la voyelle « a », elle est accompagnée au banjo.[174] Les couplets cités dans le générique 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 extradiégétique, *¡Ay Carmela!* est entonnée à deux reprises par les personnages du film : les brigadistes et Carmela.

---

[173] Interview de Carlos Saura, *Le Figaro*, 26/09/1991, citée dans : BERTHIER, N., *De la guerre à l'écran, ¡Ay Carmela ! de Carlos Saura*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, p.62.

[174] 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. » GILLE, B., « *¡Ay Carmela!* : musiques entre guerre et paix », in BERTHET-CAHUZAC, C. (dir.), *!Ay Carmela! de Carlos Saura. Mediations textuelles et représentations de l'histoire*, Co-Textes, 37, 2001, p.113.

La chanson, en fa majeur, s'organise autour de quatre phrases musicales récurrentes et de deux noyaux signifiants minimaux (« 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. En effet, si le prénom Carmen est devenu selon Carlos Serrano un véritable « signe d'identité de l'Espagnole par antonomase et à travers elle de l'Espagne elle-même »,[175] le prénom Carmela, dérivé de Carmen :

> […] progressivement […] allait perdre ses références religieuses, et se laïciser, pour ainsi dire, au point de devenir le symbole de la lutte *républicaine* pendant la guerre civile de 1936-1939, avec la chanson de la bataille de l'Ebre.[176]

Les paroles mettent en avant le rôle des brigades internationales aux côtés des républicains tout en soulignant le manque cruel d'équipement militaire des armées de la république. Néanmoins, la certitude de la victoire y est fondée sur le courage des républicains (« pero nada pueden bombas cuando sobra corazón ») dans une nouvelle retranscription de la bataille de David contre Goliath.

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. Deux déplacements d'accent sont à signaler sur les mots « quin**ce »** et « con**tra »** qui n'entravent pas la compréhension, mais attirent l'attention de l'auditeur sur ces deux mots soulignant, dans le deuxième cas, le caractère belliqueux de l'air. Comme nous l'avons déjà vu dans le cas des noyaux signifiants minimaux, 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 guerrière, en renforçant ainsi l'ambivalence.

---

[175] "[…] un signo de identidad de la española por antonomasia y, a través de ella, de España misma" Carlos Serrano, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus, 1999, p.54. Cité dans *ibid* .p.63.

[176] "[…] progresivamente […] perdería su referencia religiosa, *se laicizaría*, por así decirlo, hasta el punto de llegar a convertirse en el símbolo de la lucha *republicana* durante la Guerra Civil de 1936-1939, con la canción de la batalla del Ebro." *Ibid*. p.63.

¡Ay Carmela!

¡Viva la quince brigada!
Rumba la rumba la rumba la
¡Viva la quince brigada!
Rumba la rumba la rumba la
Que se ha cubierto de gloria
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!
Que se ha cubierto de gloria
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

Luchamos contra los moros
Rumba la rumba la rumba la
Luchamos contra los moros
Rumba la rumba la rumba la
Legionarios y fascistas
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!
Legionarios y fascistas
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

En los frentes de Gandesa
Rumba la rumba la rumba la
En los frentes de Gandesa
Rumba la rumba la rumba la
No tenemos municiones
Ni tanques ni cañones
¡Ay Carmela!
No tenemos municiones
Ni tanques ni cañones
¡Ay Carmela!

Pero nada pueden bombas
Rumba la rumba la rumba la
Pero nada pueden bombas
Rumba la rumba la rumba la
Cuando sobra corazón
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!
Cuando sobra corazón
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

Sólo es nuestro deseo
Rumba la rumba la rumba la
Sólo es nuestro deseo
Rumba la rumba la rumba la
Acabar con el fascismo
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!
Acabar con el fascismo
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

Ah, Carmela!

Vive la quinzième brigade!
Rumba la rumba la rumba la
Vive la quinzième brigade!
Rumba la rumba la rumba la
Qui s'est couverte de gloire
Ah, Carrnela! Ah, Carmela!
Qui s'est couverte de gloire
Ah, Carmela! Ah, Carmela!

Nous luttons contre les Maures
Rumba la rumba la rumba la
Nous luttons contre les Maures
Rumba la rumba la rumba la
Légionnaires et fascistes
Ah, Carmela! Ah Carmela!
Légionnaires et fascistes
Ah, Carmela! Ah, Carmela!

Sur les fronts de Gandesa
Rumba la rumba la rumba la
Sur les fronts de Gandesa
Rumba la rumba la rumba la
Nous n'avons ni munitions
Ni tanks, ni canons
Ah, Carmela!
Nous n'avons ni munitions
Ni tanks ni canons
Ah, Carmela!

Mais les bombes ne peuvent rien
Rumba la rumba la rumba la
Mais les bombes ne peuvent rien
Rumba la rumba la rumba la
Quand il y a du coeur à revendre
Ah, Carmela! Ah, Carmela!
Quand il y a du cœur à revendre
Ah, Carmela! Ah Carmela!

Nous n'avons qu'un désir
Rumba la rumba la rumba la
Nous n'avons qu'un désir
Rumba la rumba la rumba la
En finir avec le fascisme
Ah, Carmela! Ah, Carmela!
En finir avec le fascime
Ah, Carmela! Ah Carmela

B) La *petenera Al pie de un árbol sin fruto*

Ce *cante*[177] flamenco intervient dans les deux premiers films de Carlos Saura : *Los golfos* et *Llanto por un bandido*. Il s'agit d'une utilisation très particulière puisque la *petenera* est citée tout au long des deux œuvres dans une version instrumentale avec différentes variations à la guitare, mais elle est également chantée à plusieurs reprises. Même si la *petenera* intervient en modalité de fosse dans sa version instrumentale, dans sa version vocale elle est citée en modalité d'écran dans *Los golfos*.

L'origine de la forme musicale de la *petenera* est difficile à établir et les différents spécialistes de flamenco ne s'accordent pas à ce propos. Certains affirment que le terme dérive de Paterna, du nom de plusieurs villages andalous et d'une ville de la région de Valence, d'où elle serait originaire, mais selon Hipólito Rossy, elle serait sans doute d'origine sépharade – comme pourrait d'ailleurs l'évoquer une version des paroles de la *petenera* qui nous intéresse - puisque la tradition juive en a conservé des formes chantées en espagnol.[178] Enfin, d'autres auteurs lui attribuent une origine latino-américaine, guatémaltèque de la région appelée *El Petén.*[179] Néanmoins, ce type de *cante* est intégré dans le répertoire flamenco depuis le XIXème siècle.

Les paroles de la *petenera* sont composées de quatrains d'octosyllabes aux rimes assonantes - dans le cas de *Al pie de un árbol sin fruto,* mais elles peuvent également être consonantes - sur les vers pairs. Néanmoins, les répétitions de certains vers structurent la *petenera corta* en sept phrases musicales - ou *tercios* -. En ce qui concerne la forme musicale, le morceau se caractérise par une mesure alternée de 6/8 et 3/4 - appelé *compás de amalgama* -, c'est-à-dire une alternance de mesures à deux temps avec subdivision ternaire et de mesures à trois temps avec subdivision binaire - ce qui crée une irrégularité rythmique permanente typique de certains styles - ou *palos* - flamencos.

Il existe plusieurs versions des paroles de ce *cante*, comme souvent dans les chants flamencos, de transmission orale, et qui se transforment et évoluent au fil du temps. La version la plus connue, la première ci-dessous, est composée de trois couplets assez peu reliés sémantiquement les uns aux autres. Seul le troisième couplet est utilisé

---

[177] Ce terme désigne habituellement les chants typiques du répertoire flamenco.
[178] ROSSY, H., *Teoría del cante jondo*, Barcelone, CREDSA S.A., 1966.
[179] C'est l'avis de José Manuel Gamboa dans GAMBOA, J.M., *Una historia del flamenco*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

dans les deux films de Saura. Cette lamentation sur la solitude s'articule autour d'une métaphore de la pauvreté : « un árbol sin fruto », mais le reste du texte fait allusion à une époque antérieure à l'expulsion des Juifs d'Espagne puiqu'il évoque l'amour d'une jeune Juive pour son fiancé Rebecco. Les paroles utilisées par la suite - dans *Llanto por un bandido* - ont été écrites afin de correspondre à la diégèse, ce qui constitue une exception dans l'œuvre cinématographique, comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent. La première version est une déclaration d'amour et la deuxième une allusion à l'opposition au roi Ferdinand VII. Soulignons par ailleurs que les paroles de la deuxième et de la troisième versions sont, en partie, des emprunts à deux autres *palos* flamenco : une *minera* [180] intitulée *El corazón se me parte* et un *mirabrás, A mí no me importa que un rey me culpe.* [181] L'interprétation de Rafael Romero,[182] à la voix au timbre rauque, est très expressive. Les nombreux mélismes du chant et son accent andalou n'entravent pas la compréhension du texte comme c'est souvent le cas dans le *flamenco* dont les vocalises peuvent déstructurer et désarticuler les mots et les phrases. La tonalité de ré mineur contribue à doter ce chant d'un caractère nostalgique que l'interprétation à la guitare du fameux Perico el del Lunar[183] souligne subtilement. Les divers motifs récurrents de l'accompagnement à la guitare renforcent cette impression en y ajoutant une nuance supplémentaire car ils s'achèvent souvent sur la sensible – do# - produisant, classiquement, une impression d'attente insatisfaite, puisque la sensible « appelle » le retour de la tonique. Signalons également que c'est la seule récurrence de la mélodie qui contribue à l'unité de ces différents fragments puisque la *petenera* est dépourvue de refrain.

---

[180] Il s'agit d'un *palo* flamenco faisant en général référence à la vie difficile des mineurs.

[181] Concernant le *Mirabrás*, selon Luis López Ruiz : « A certains moments, les textes font allusion à l'ambiance libérale qui régnait à Cadix lors des Cortes de 1812. » « En determinados momentos las letras tienen también conexión com el ambiente liberal que se desprende de las Cortes de Cádiz de 1912. » LÓPEZ RUIZ, L., *Guía del Flamenco*, Madrid, Akal, 1999, p.58.

[182] Le *cantaor* Rafael Romero a été un grand interprète du flamenco. Né en 1910, il est surtout connu après la guerre civile et dans les années cinquante en Espagne et en France. Il a contribué, avec le guitariste Perico el del Lunar, à la récupération de *palos* oubliés. C'était un spécialiste de la *petenera* : « Également connu comme "El gallina". Un chant susurrant, rituel, presque religieux» (« También conocido como El gallina. Cante susurrante, ritual, casi religioso »). LÓPEZ RUIZ, L., *ibid.,* .p. 160.

[183] Le grand guitariste Perico el del Lunar a été à l'origine de l'*Antología del Cante Flamenco*, éditée en France (1954) puis en Espagne (1955), à laquelle Rafael Romero a participé et qui, en remettant à l'honneur certains *Cantes* tombés en désuétude, avait pour but la formation du public et des jeunes artistes.

Al pie de un árbol sin fruto / version traditionnelle

Ven acá remediadora	*Viens ici guérisseuse*
Y remedia mis dolores	*Et guéris les douleurs*
Que está sufriendo mi cuerpo	*Dont mon corps souffre*
Una enfermedad de amores	*Une maladie d'amour*
¿Dónde vas bella judía,	Où vas-tu belle Juive?
Tan compuesta y a deshora?	Si bien arrangée et à cette heure indue ?
Voy en busca de Rebeco	Je vais chercher Rebeco
Que está en la sinagoga	Qui est à la synagogue
Al pie de un árbol sin fruto	Au pied d'un arbre sans fruits
Me puse a considerar	Je me suis mis à réfléchir
¡Qué pocos amigos tiene	Peu nombreux sont les amis
El que no tiene que dar!	De celui qui n'a rien à donner!

Dans Los golfos et la première versión de Llanto por un bandido

Al pie de un árbol sin fruto	Au pied d'un arbre sans fruits
Me puse a considerar	Je me suis mis à réfléchir
Qué pocos amigos tiene	Peu nombreux sont les amis
Qué pocos amigos tiene	Peu nombreux sont les amis
El que no tiene que dar	De celui qui n'a rien à donner
Al pie de un árbol sin fruto	Au pied d'un arbre sans fruits
Me puse a considerar…	Je me suis mis à réféchir…
¿Dónde vas bella judía,	Où vas-tu belle Juive?
Tan compuesta y a deshora?	Si bien arrangée et à cette heure indue?
Voy en busca de Rebeco	Je vais chercher Rebeco
Que está en la sinagoga	Qui est à la synagogue

Deuxième version de Llanto por un bandido

Tú crees como todos	Tu crois comme tout le monde
Que donde lo llaman va	Qu'il va où on l'appelle
Y yo como ya voy solo	Et moi comme je suis seul à présent
Y yo como ya voy solo	Et moi comme je suis seul à présent
Que a nadie sombra le da	qu'il ne fait de l'ombre à personne
Que a nadie sombra le da	qu'il ne fait de l'ombre à personne
Tan sólo a mí frente a los lobos	Seulement à moi face aux loups
El corazón se me parte	Mon coeur se brise
Cuando pienso en ti María	Lorsque je pense à toi Maria
Cuando te tengo delante	Lorsque tu es devant moi
Cuando te tengo delante	Lorsque tu es devant moi
Todo lo malo se me olv*ía*	J'oublie tous les malheurs
Todo lo malo se me olv*ía*	J'oublie tous les malheurs
Y tengo que perdonarte	Et je dois te pardonner

Ni a tiro ni a puñal*aa*	Ni les coups de feu ni les coups de poignards
Me apartan de tu querer	ne peuvent m'écarter de ton amour
Yo de ti no me retiro	Je ne me séparerai pas de toi
Yo de ti no me retiro	Je ne me séparerai pas de toi

Troisième versión de Llanto por un bandido

Qué importa que un rey me culpe	Quelle importance si un roi me condamne
Si el pueblo es grande y me abona	Si le peuple est grand et me soutient
Voz del pueblo, voz del cielo	Voix du peuple, voix du ciel
Voz del pueblo, voz del cielo	Voix du peuple, voix du ciel
Qué importa que un rey me culpe	Quel importance si un roi me condamne
Si el pueblo es grande y me abona	Si le peuple est grand et me soutient

C) La *copla Historia de un criminal*

Cette *copla* intervient une seule fois dans *Los golfos* en modalité intradiégétique, tronquée avant la fin de la narration au beau milieu d'un mot - peut-être *referido* - après la syllabe *re*. Deux chanteuses des rues l'interprètent dans la tradition des *pliegos de cordel*, ces chansons populaires qui étaient traditionnellement chantées dans la rue, souvent par des aveugles, leurs paroles vendues aux passants et dont l'origine remonte aux chansons de geste[184]. Bien que le développement de la presse dans la deuxième moitié du XIXème siècle ait largement contribué à la décadence de ce genre musical - dont une des fonctions était la diffusion de l'information -, il perdurait encore à la fin des années cinquante du siècle dernier. Une des thématiques de prédilection de ces chansons narratives et traditionnellement fondées sur des faits réels était le récit des crimes les plus fameux et spectaculaires. Il s'agit ici de l'assassinat de quatre personnes commis en juillet 1958 par José María Jarabo :

> Jarabo avait mis en gage un bijou qui appartenait à l'une de ses amies. Quand il voulut le récupérer, le prêteur à gage lui demanda plus d'argent que ce qui avait été convenu. Il alla chez le prêteur et tua la bonne. Par la suite il attendit que les propriétaires arrivent et il les tua également. Il passa la nuit avec les trois cadavres et, le lendemain, il se rendit au magasin et tua leur associé. Mais il ne put pas trouver le bijou.[185]

---

[184] CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J., *Historia de la música española, T.VII, El folklore musical*, Madrid, Alianza editorial, 1983, pp. 131-136.

[185] « Jarabo había empeñado una joya propiedad de una amiga suya. Cuando quiso recuperarla, la prestamista le pidió más dinero de lo convenido. Fue al domicilio de la prestamista y mató a la criada. Luego esperó a que llegaran los dueños y les mató también. Pasó la noche con los tres cadáveres y, a la mañana siguiente, se fue a la tienda y mató al socio. Pero no pudo encontrar la joya. » SERRANO, R., « La noche del crimen de Jarabo », *El País*, 21/07/1998.

Le crime frappa les esprits et « le cas Jarabo remplit les pages des journaux. On composa des *coplas* en *pliegos de cordel* qui circulaient dans les rues. »[186] La *copla* utilisée dans le film a été réellement chantée dans les rues de Madrid par les deux interprètes qui apparaissent dans le film et que Carlos Saura avait entendues :

> Un jour, je suis allé au marché aux puces et j'ai vu ces deux femmes en train de chanter et cela m'a beaucoup plu. Je leur ai alors acheté leur texte qui parlait du crime de Jarabo, tellement célèbre à l'époque et plus tard j'ai eu l'idée de l'utiliser.[187]

Les deux femmes chantent, *a cappella* et à l'unisson, les paroles qu'elles déroulent sur une mélodie simple et répétitive en do majeur, composée de phrases montantes puis descendantes en alternance, se répétant à l'identique sur chaque quatrain d'octosyllabes. Le rythme est extraordinairement répétitif puisqu'il est exactement le même sur tous les vers. Chaque phrase, composée de deux mesures à 6/8, présente trois fois le même rythme - noire croche - puis une fois son symétrique - croche noire -. Il s'ensuit une mélopée scandée et répétitive qui devait probablement servir de schéma musical récurrent, plus ou moins adapté dans chaque cas, à différentes narrations. Les fort nombreux déplacements ou ajouts d'accents - signalés en gras dans le texte ci-dessous - semblent en être l'indice. Ces caractéristiques, ainsi que les voix perçantes et puissantes des deux interprètes féminines, confèrent à cette interprétation une saveur d'authenticité évoquant une Espagne de la fin des années cinquante, encore ancrée dans certaines traditions séculaires. Malgré les irrégularités créées par les déplacements d'accents, les paroles sont facilement compréhensibles et la narration peut être aisément suivie. La fin, généralement moralisatrice, de la *copla* est ici tronquée, même si le criminel « confesado », qui a donc été arrêté et a avoué, n'échappera pas à la peine de mort par le supplice du garrot. Signalons, par ailleurs, que les faits relatés dans la *copla* diffèrent assez significativement des événements réels, ce qui met en évidence la déformation et l'exagération de l'imaginaire populaire.

Historia de un criminal	***Histoire d'un criminel***
A vein**ti**cua**tro** de julio	Le vingt-quatre juillet
Qué fe**cha** tan desgraciada	Quelle date malheureuse
Para un matrimonio joven	Pour un jeune couple

[186] *Ibid.*
[187] "Una vez fui al Rastro y vi a estas dos mujeres cantando y me gustó mucho. Entonces les compré las papeletas con la canción, que era sobre el crimen de Jarabo, que fue tan famoso en la época, y más tarde pensé utilizarla.", BRASÓ, E., *Carlos Saura*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1974, p.64.

También para su criada	Et aussi pour sa bonne.
También **en**contró la muerte En las manos de un malvado Don Fé**lix** Lóp**ez** Robledo El cri**mi**nal confesado	A trouvé également la mort Entre les mains d'un scélérat Don Félix López Robledo Le criminel qui a avoué.
José **Ma**ría Jarabo Éste ha sido el criminal Ésta es su de**cla**ración Que yo voy a **re**latar	José María Jarabo Ainsi se nomme le criminel Voici sa déclaration Que je vais raconter
Para **ro**bar un brillante De muchísimo valor De una casa de una dama Cuatro **per**sonas mató	Pour voler un diamant D'une très grande valeur Dans la maison d'une dame Il tua quatre personnes
Los ser**es** a**se**sinados Tenían una pequeña tienda Que les **mar**chaba muy bien Por ser de com**pras** y ventas	Les personnes assassinées Avaient une petite boutique Qui fonctionnait très bien Car ils vendaient et achetaient
Allí **ven**dió el **cri**minal El brillante ***re**ferido*	C'est là que le criminel vendit Le diamant *en question*

D) La comptine *La Sainte Catherine*

Cette chanson intervient une fois en modalité d'écran dans *La madriguera*, dont elle constitue la seule musique vocale. Elle est chantée, dans un premier temps, *a cappella* par Teresa, le personnage interprété par Géraldine Chaplin en fa majeur puis, une tierce mineure plus haut en la bémol majeur, par deux fillettes solistes, qui interviennent dans une image mentale de la protagoniste, à partir de la phrase « que vous n'adorez pas », l'une interprétant Sainte Catherine et l'autre le père. Un chœur de petites filles ponctue le récit par : « zim poum poum » et chante la suite de la comptine depuis « au deuxième coup de sabre ». Enfin, Teresa réapparaît à la fin de l'enchâssement pour terminer la chanson à partir du deuxième « son père la tua ».

La comptine, chantée en français, relate une version particulière de la légende de Sainte Catherine d'Alexandrie, qui aurait vécu au début du IVème siècle. D'après *La légende dorée* de Jacques de Voragine [188] qui a contribué à la diffusion de l'histoire de Sainte Catherine, c'est l'empereur Maxence qui l'aurait torturée puis décapitée pour

[188] DE VORAGINE, J., (1260) *La légende dorée*, Paris, Editions du Seuil, 2004, p.656.

avoir refusé d'adorer les dieux romains et non pas Bouddha comme dans les paroles de la version du film. Dans la comptine, la substance reste la même, Sainte Catherine reste ferme dans ses croyances et meurt pour elles, mais ici, c'est son propre père qui la décapite, ce qui contribue à accentuer la cruauté de l'histoire.

Il existe diverses versions de la comptine, avec en particulier différentes onomatopées et quelques variations textuelles. La chanson utilisée par Saura est cependant assez proche de celle composée par Charles Trenet en 1951, la mélodie est la même et les paroles semblables, quoiqu'il y ait moins de couplets dans la comptine chantée par Géraldine Chaplin. Celle-ci s'articule autour de deux noyaux signifiants minimaux, le premier onomatopéique « zim poum poum » et le deuxième constitué par des notes de musiques ne correspondant pas à celles de la mélodie. Ces deux modalités, relativement courantes dans les chansons infantiles, renvoient à l'aspect ludique et chorégraphique de ces comptines qui accompagnent souvent certaines activités motrices de l'enfance telles que la ronde, ce qui est le cas dans le film. Le début en anacrouse [189] accentue cet aspect dansant, même si le rythme et la mélodie sont très simples, réguliers et récurrents. Le dialogue entre Catherine et son père, inséré dans le texte, est mis en valeur grâce à l'interprétation de chaque personnage par une fillette différente, telle une scène de théâtre. Cet aspect théâtral est renforcé par le chœur de petites filles qui reprend la narration à son compte à la fin de la chanson. Comme c'est le cas dans de nombreuses chansons traditionnelles, la cruauté de l'histoire contraste avec la forme de la comptine qui renvoie aux jeux enfantins par la présence d'onomatopées et de répétitions et surtout avec la pureté des voix aigües et angéliques de Géraldine Chaplin - au timbre enfantin - et des fillettes.

La sainte Catherine

La Sainte Catherine
Et zim poum poum
La Sainte Catherine
Etait fille du roi
Do ré mi fa
Etait fille du roi
Do ré mi fa sol la

Un jour dans sa prière

[189] Une phrase musicale est en anacrouse lorsqu'une note précède le premier temps accentué.

Et zim poum poum
Un jour dans sa prière
Son père la trouva
Do ré mi fa
Son père la trouva
Do ré mi fa sol la.

Que fais-tu là ma fille ?
Et zim poum poum
Que fais-tu là ma fille ?
Adores-tu Bouddha ?
Do ré mi fa
Adores-tu Bouddha?
Do ré mi fa sol la.

J'adore Dieu, mon père.
Et zim poum poum
J'adore Dieu mon père
Que vous n'adorez pas
Do ré mi fa
Que vous n'adorez pas
Do ré mi fa sol la.

Qu'on apporte mon sabre,
Et zim poum poum
Qu'on apporte mon sabre
Et mon grand coutelas
Do ré mi fa
Et mon grand coutelas
Do ré mi fa sol la.

Au deuxième coup de sabre
Et zim poum poum
Au deuxième coup de sabre
Son père la blessa
Do ré mi fa
Son père la blessa
Do ré mi fa sol la.

Au troisième coup de sabre
Et zim poum poum
Au troisième coup de sabre
Son père la tua
Do ré mi fa
Son père la tua
Do ré mi fa sol la.

E) La chanson traditionnelle mexicaine *La llorona*

Il existe une multitude de versions de cette chanson, extrêmement célèbre au Mexique et dans toute l'Amérique latine. Si la mélodie reste presque toujours la même, à quelques variantes près, les paroles en revanche sont très diverses et seul le noyau signifiant minimal « ¡Ay de mí, llorona! » est présent dans toutes les versions en espagnol. Dans *Antonieta*, Carlos Saura utilise une version enregistrée de *La llorona* en zapotèque chantée par une femme à trois reprises en modalité de fosse. Par ailleurs, la mélodie intervient également en espagnol, en modalité d'écran, interprétée par deux chanteurs accompagnés par un guitariste. Dans cette occurrence, seules les paroles du noyau signifiant minimal sont identifiables alors que le reste de la chanson est simplement fredonné sans paroles.

S'il existe, au Mexique, différentes légendes de « La llorona », elles désignent toutes une femme mystérieuse, vêtue de blanc, un fantôme qui erre, se lamente et ne cesse de pleurer sur ses malheurs. Qu'il s'agisse d'une épouse abandonnée ou décédée en l'absence de son mari, d'une jeune fille morte avant ses noces, « La llorona » est toujours une femme éplorée.

Selon Luis González Obregón:

> La tradition de la llorona est enracinée dans la mythologie des anciens Mexicains. Sahagún dans son Histoire (Tome 1, chapitre IV) parle de la déesse Cihuacoatl, qui « apparaissait souvent comme une dame vêtue avec des atours semblables à ceux utilisés à la cour, on disait également que pendant la nuit elle criait et hurlait…Les atours avec lesquels elle apparaissait étaient blancs […] C'est encore Sahagún (tome XI) qui rapporte que parmi de nombreux augures ou signes qui annoncèrent la Conquête des Espagnols, la sixième prédiction fut « que la nuit on entende souvent des voix, comme celle d'une femme éplorée qui disait « Oh, mes enfants ! Où vous emmènerai-je pour que vous ne soyez pas complètement perdus ? ». [190]

La légende, très ancienne est donc liée au traumatisme de la conquête hispanique, d'autant plus que certaines traditions associent la figure de « La llorona » et celle de « La Malinche », la maîtresse d'Hernán Cortés, considérée comme le symbole

---

[190] « La tradición de la llorona tiene sus raíces en la mitología de los antiguos mexicanos. Sahagún en su Historia (libro 1º, Cap.IV) habla de la diosa Cihuacoatl, la cual "aparecía muchas veces como una señora compuesta con unos atavíos como se usan en palacio, decían también que de noche voceaba y bramaba en el aire…Los atavíos con que esta mujer aparecía eran blancos […]" El mismo Sahagún (libro XI), refiere que entre muchos augurios o señales con que se anunció la Conquista de los españoles, el sexto pronóstico fue "que de noche se oyeran voces muchas veces como de una mujer que angustiada y con lloro decía: "¡Oh, hijos míos! ¿Dónde os llevaré para que no os acabéis de perder?" »
GONZÁLEZ OBREGÓN, L., *in Las calles de México: Leyendas y sucedidos*, http://bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/Narrativa/leyendas/lallorona.asp (consultation: 7/12/ 2010)

du viol originel des Indiens par les Espagnols, comme le développe Octavio Paz dans *El laberinto de la soledad.* [191]

Par ailleurs, selon plusieurs versions de l'histoire, La llorona serait une mère qui aurait noyé ses propres enfants. C'est pourquoi son fantôme errerait en se lamentant, à la recherche de sa progéniture défunte.

De ces légendes ressort une vision de la femme et de la mère mexicaines que souligne Octavio Paz :

> La femme, un autre des êtres qui vivent à part, est également une figure énigmatique. Ou plutôt : c'est l'Enigme. […] C'est l'image de la fécondité, mais aussi de la mort. Dans presque toutes les cultures les déesses de la création sont également des divinités de la destruction.[192]

Si cette figure légendaire est à l'origine de la chanson, les paroles de celles-ci expriment souvent l'amour d'un homme pour une femme mystérieuse. Néanmoins les versions sont extrêmement nombreuses et souvent peu cohérentes en raison de l'évolution du texte, des ajouts ou des modifications au fil du temps. Face à ces différentes possibilités, Carlos Saura a opté pour une version intradiégétique où seule perdure la quintessence de la lamentation (« ¡Ay de mí llorona ! » / « Pauvre de moi, Llorona ! »), et pour une version extradiégétique dont les paroles ne sont pas compréhensibles pour un hispanophone. Dans cette deuxième interprétation, la voix très douce de la chanteuse et la langue zapotèque renvoient à une féminité mexicaine mystérieuse et préhispanique. Néanmoins, la ligne mélodique nostalgique très célèbre et le noyau signifiant en castillan qui correspond à la modulation dans la tonalité relative [193] mineure associent clairement cette deuxième version - dans laquelle les paroles en espagnol peuvent être, en quelque sorte, « projetées » par l'auditeur - à une lamentation plaintive.

---

[191] PAZ., O., *El laberinto de la soledad*, Chapitre IV: Los hijos de la Malinche, México, Colección popular, 1990 [ed. or.1950].
[192] *Ibid*. p. 79
[193] « Deux tons, l'un majeur, l'autre mineur, sont dits relatifs lorsqu'ils comportent à la clef les mêmes altérations (la même « armure ») ; dans l'usage du ton mineur apparaîtra une altération accidentelle, qui sera toujours un dièse ou un bécarre, élevant le septième degré à la dignité de sensible. […] Les tons relatifs sont toujours entre eux à une distance d'une tierce mineure. » DE CANDÉ, R., *Dictionnaire de la musique,* Paris, Seuil, 1961, p. 216.

V) Les mélodies des années trente

Nous présenterons dans cette partie trois chansons emblématiques dans l'œuvre du cinéaste aragonais : *Recordar, Rocío* et *¡Ay Maricruz !*. Quoique composées par des auteurs différents et dans des styles divers, elles datent toutes des années 1930 et renvoient à l'enfance du cinéaste et de nombre de ses protagonistes ainsi qu'à une période troublée de l'histoire de l'Espagne. Nous avons déjà évoqué la prégnance dans la culture espagnole des chansons populaires lors de la guerre civile et de l'immédiate après-guerre. Les trois chansons sont, de plus, interprétées par Imperio Argentina, dont la voix puissante au timbre clair et l'interprétation parfois surannée, mais toujours très expressive, participent à l'évocation d'une époque révolue au moment de la réalisation des films.

A) La valse *Recordar* de Charles Borell-Clerc et José Salado

La chanson *Recordar* intervient au sein de deux longs métrages de Saura : *El jardín de las delicias* et *Dulces horas* dans une même interprétation d'Imperio Argentina, un enregistrement des années trente. Dans le premier film, la valse est citée à deux reprises, la première fois en modalité intradiégétique et la seconde extradiégétique. Dans *Dulces horas*, les trois interventions sont intradiégétiques. Cette valse, chantée par Imperio Argentina, faisait partie de la bande originale d'un film comprenant des numéros musicaux, tourné en 1931 dans les studios de la Paramount à Joinville-le-Pont. Deux versions du film ont été réalisées, une en français de Louis Mercanton et la seconde en espagnol, de Louis Mercanton et Florián Rey, intitulée *Su noche de Bodas*. Il s'agissait, de plus, d'un double *remake* du film américain *Her wedding night*, dirigé par Franck Turttle en 1930. La chanson originale était un duo chanté par Imperio Argentina et Manuel Russel, qui jouaient tous les deux dans le film. Contrairement aux autres chansons interprétées par Imperio Argentina et utilisées par Carlos Saura, il ne s'agit pas d'une *copla* espagnole, mais d'une mélodie composée par un Français, Charles Borrel Clerc dans le style « opérette » comme le précise la partition, à laquelle ont été adaptées des paroles en espagnol écrites par José Salado. L'enregistrement utilisé, postérieur à la version filmique, est un *solo,* une version en mi majeur où Imperio Argentina est accompagnée par un orchestre dans le style « Paramount » des années trente.

L'œuvre, assez courte, se compose de deux strophes sur des mélodies distinctes et d'un refrain qui se répète sur la même mélodie mais avec des paroles différentes. L'élément le plus récurrent de la valse est son noyau signifiant minimal, le mot « Recordar », qui est également le titre de la chanson. Autour de ce noyau, s'organisent le texte et la mélodie. La cellule, très simple, formée de trois notes, est toujours la même du point de vue rythmique, deux croches pour les deux premières syllabes et une blanche liée à une croche, prolongeant la dernière syllabe accentuée « dar » jusqu'au premier temps de la mesure suivante. Étant donné que seul le premier temps est accentué dans une mesure à trois temps, ce procédé met en avant la syllabe et par conséquent le mot qui semble se prolonger au-delà de son «espace » naturel. La mélodie de la cellule est également toujours identique, reconnaissable, même transposée à différentes hauteurs. De plus, la même cellule rythmique et mélodique est par la suite utilisée sur les mots « es placer », ce qui réunit significativement le souvenir et le plaisir dans un raccourci du sens général de la chanson qui, paradoxalement, lie le départ de l'homme aimé au plaisir du souvenir de l'amour, qui semble pouvoir être un substitut de la relation amoureuse « Recordar, así es amarnos otra vez ».

Les paroles françaises insistaient sur la nécessité du retour de l'amoureux volage et le souvenir des plaisirs passés était un argument pour l'inviter à revenir, comme le souligne le dernier refrain : « Souviens-toi qu'il nous reste encore de beaux jours / Et reviens reprendre nos caresses / Et reviens reprendre nos caresses. ». Dans la version espagnole la séparation semble inéluctable et le « je » ne demande même pas à son amour de revenir. En outre, les paroles procèdent à une généralisation par le passage de l'impératif « Souviens-toi » à l'infinitif « Recordar ». Le sens de la chanson en est modifié et devient ainsi un hymne au souvenir, réalisant, en outre, une projection dans l'avenir, puisque le souvenir « aromará nuesta vejez ».

Recordar	***Se souvenir***
Buscas tan sólo al marcharte Alegre vida vivir Sin cesar reír.	En partant tu ne cherches qu'une vie joyeuse Rire sans cesse.
Nunca podrás olvidarte Si lejos estás de mí Que en tu amor viví.	Tu ne pourras jamais oublier si tu es loin de moi Que j'ai vécu dans ton amour.
Recordar, las dulces horas del ayer	Se souvenir des doux moments du passé

Recordar aquel amor de antaño.	Se souvenir de cet amour d'autrefois
Es placer que aromará nuestra vejez	C'est un plaisir qui parfumera notre vieillesse
Recordar aquella noche loca.	Se souvenir de cette nuit folle.
Aquellas cosas	Ces choses-là
No han sido olvidadas	N'ont pas été oubliées
Aquellas rosas	Ces roses-là
No han sido deshojadas.	N'ont pas été effeuillées
Recordar, así es amarnos otra vez	Se souvenir, c'est s'aimer à nouveau
¡Recordar, los besos de tu boca!	Se souvenir des baisers de ta bouche!
¡Recordar, los besos de tu boca!	Se souvenir des baisers de ta bouche!

Version Française : *Souviens-toi*

Tu n'as qu'un désir, un désir, partir
Tu n'as qu'une envie, c'est vivre ta vie

Si je ne sais pas mieux te retenir
Notre cher passé ne peut s'effacer

Souviens-toi de nos premiers serments d'amour
Souviens-toi de nos folles caresses
Des longs soirs qu'on passe à deux sous l'abat-jour
Et des mots que l'on redit sans cesse

Toutes ces choses
ne sont pas oubliées
Toutes ces roses
ne sont pas effeuillées

Souviens-toi qu'il nous reste encore des beaux jours
Et reviens reprendre nos caresses !
Et reviens reprendre nos caresses !

B) *Rocío* de Rafael de León et Manuel López Quiroga

Cette chanson a été chantée par divers artistes et enregistrée par Imperio Argentina en 1935. Extrêmement célèbre pendant la guerre civile, elle continue néanmoins à être interprétée sous la dictature franquiste:

> […] des chansons comme *Rocío* ou *Ojos verdes*, de véritables hymnes parmi les milices républicaines continuent à être chantées, mais sous le contrôle des censeurs et de la morale nationale catholique […][194]

Il s'agit cette fois d'une *copla* espagnole, appelée sous le régime franquiste « canción española » ou « canción andaluza ». Ces chansons souvent narratives, héritières du *romancero*, dont les grands thèmes - l'amour, la mort, la société, la privation de liberté, la femme trahie et abandonnée - sont également un reflet de la société espagnole. Selon Manuel Francisco Reina : « Les auteurs de *copla* se mettent immédiatement du côté de la femme ».[195] Elles représentent, en outre, l'une des seules distractions dans la sombre Espagne de l'après-guerre, véritable incarnation de la culture populaire de l'époque.

Carlos Saura utilise cette chanson dans deux de ses films : à trois reprises en modalité extradiégétique dans *La prima Angélica*, et à trois reprises également, combinant fosse et écran, dans *El séptimo día*. Dans cette dernière œuvre, Luciana, le personnage interprété par Victoria Abril, chante des extraits de la *copla* en modalité intradiégétique.

Dans l'enregistrement d'Imperio Argentina, la *copla* 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 en souligne la prononciation andalouse par la suppression de certaines voyelles, confère à la mélodie une simplicité et un charme intemporels qui en ont sans doute fait le succès.

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 typiques, très semblables, fleuris et décorés de fontaines : celui d'une maison particulière, puis celui d'un couvent. La mise en place des deux espaces permet de créer un raccourci narratif, qui, en réalité, consiste à pratiquement supprimer le récit 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 chanson. L'espace du deuxième couplet - le patio d'un couvent cette fois - et la présence de la jeune fille - devenue religieuse - permet à l'auditeur

---

[194] « […] 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.

[195] "Los autores de la copla se ponen inmediatamente de parte de la mujer". *Ibid.* p.39

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

Néanmoins, le rythme dansant et entraînant du tango, le charme de la description pittoresque du patio sevillan et des jeunes amoureux, l'utilisation réitérée de comparaisons et métaphores florales confèrent un caractère vif et gracieux à la chanson qui contraste avec sa thématique tragique. De plus, le jeu mis en place entre rythme musical et textuel, qui crée parfois des décalages ou des pauses au milieu d'un mot - comme dans le mot « florecido » dont la première syllabe se prolonge sur un temps fort - donnent un charme piquant à l'ensemble du morceau.

Ce tango présente donc de multiples facettes qui se développent sur une palette émotionnelle très riche ainsi qu'un récit réduit à sa plus simple expression, ce qui a sans doute contribué à son très grand succès.

ROCÍO	***ROCÍO***
De Sevilla un patio salpicao de flores	Un patio de Séville parsemé de fleurs
Y una fuente en medio con un surtidor	Et une fontaine au centre avec un jet d'eau
Rosas y claveles de tos los colores	Des roses et des oeillets de toutes les couleurs
Que no lo soñara mejor ni un pintor	Qu'un peintre même ne rêverait pas mieux
Tras de su cancela de hierro forjado	Derrière sa grille en fer forgée,
Hay una mocita de tez bronceá	Il y a une jeune fille à la peau mate
Y juntito a ella, moreno y plantado	Et tout près d'elle, brun et bien fait,
Un mozo encendido que hablándole está	Un jeune homme enflammé en train de lui parler
La luna rosa de plata bañó el patio con su luz	La lune, rose d'argent, baigna la cour de sa lumière
Muy cerquita de su novia dijo el mocito andaluz	Tout près de sa fiancée le jeune andalou dit:
Rocío, ¡ay mi Rocío! manojito de claveles	Rocío, Ah! Ma Rocío! Petit bouquet d'oeillets
Capullito florecio, de pensar en tus quereres	Petit bouton en fleur, à force de penser à ton amour
Voy a perder el sentio	Je vais en perdre la raison

Porque te quiero mi vida, como nadie te ha querido	Car je t'aime, ma vie, comme personne ne t'a aimée
Rocio, ¡ay mi Rocio!	Rocío, Ah! Ma Rocío!
Ahora es otro el patio salpicao de rosas,	A présent, c'est un autre patio parsemé de roses
Patio de la monjas de la caridad	Le patio des soeurs de la charité
Donde hasta la fuente llora silenciosa	Où même la fontaine pleure en silence
La canción amarga de su soledad	La chanson amère de sa solitude
Regando las flores hay una monjita	En train d'arroser les fleurs, une jeune nonne
Que como ellas tiene carita de flor	Qui comme elles a un visage de fleur
Y que se parece a aquella mocita	Et qui ressemble à cette jeune fille
Que tras la cancela le hablaban de amor	A laquelle derrière la grille on parlait d'amour
La luna rosa de plata, el patio bañao de luz	La lune, rose d'argent, le patio baigné de lumière
Mas ya no suena la copla de aquel mocito andaluz	Mais l'on entend plus la *copla* du jeune andalou
Rocio, ¡ay mi Rocio! manojito de claveles,	Rocío, ah! Ma Rocío! Petit bouquet d'oeillets
Capullito florecio, de pensar en tus quereres	Petit bouton en fleur, à force de penser à tes amours
Voy a perder el sentio	Je vais en perdre la raison
Porque te quiero mi vida, como nadie te ha querido	Car je t'aime, ma vie, comme personne ne t'a aimée
Rocío, ¡ay mi Rocío!	Rocío, Ah! Ma Rocío

C) Le pasodoble *¡Ay Maricruz!* de Salvador Valverde, Rafael de León et Manuel López Quiroga

Cette très célèbre *copla*, enregistrée par Imperio Argentina en 1935, avait été interprétée pour la première fois par Concha Piquer en 1934. Très populaire pendant la période républicaine, elle a été censurée durant le régime franquiste et, pour cette raison peu chantée ou dans des versions modifiées qui supprimaient en particulier le baiser brûlant, comme le précise Manuel Francisco Reina :

> […] que la femme se lance dans la « putition » pour ainsi dire, ne gêne pas les censeurs, mais que la partie du refrain « tu m'as donné un baiser sur la bouche / qui me brûle encore, Maricruz », leur semble absolument coupable et intolérable. C'est pourquoi elle n'a presque pas été chantée ni enregistrée pendant des décennies et, quand, c'était le cas, on évitait les vers supprimés par les censeurs.[196]

Ce n'est qu'à partir du film de Saura, *Cría cuervos*, dont l'année de sortie a coincidé avec la mort du dictateur, que, de nouveau, elle a été interprétée et enregistrée par de nombreux artistes : Marifé de Triana, Dolores Abril, Carlos Cano ou encore Javier Álvarez par exemple.

---

[196] « […] que la mujer se echase a la "putición" por llamarlo de una forma, no les pareciese mal a los censores, pero lo de "me diste en la boca un beso / que aún me quema Maricruz", del estribillo, les resultase absolutamente pecaminoso e intolerable. Por estas razones no fue apenas cantada ni grabada durante décadas y, cuando se hacía, se evitaban los versos marcados por tachones por los censores. » *Ibid*., p. 77.

La chanson est citée longuement à deux reprises en modalité intradiégétique dans *Cría cuervos*. La première occurrence est intégrale et la deuxième est constituée par la succession de deux enregistrements à la suite et s'interrompt peu avant la fin de la deuxième diffusion - sur les paroles « aquel cuerpo hechicero » - . Par ailleurs, la bonne de la famille, Rosa, en fredonne également un fragment.

La structure de la *copla* est semblable à celle de *Rocío* : couplet / refrain / couplet / refrain. Une fois encore, c'est un espace sévillan topique - Santa Cruz, la Macarena, el rosal, la guitarra - qui est évoqué dans le premier couplet, mais, contrairement à la chanson précédente, l'espace est ouvert puisqu'il s'agit du quartier de Santa Cruz. La protagoniste s'envolera « como pluma en el viento » dans le deuxième couplet, dépourvu de référence spatiale, mais qui narre, cette-fois-ci la « perdition » de la belle andalouse. Le refrain en mi mineur, au noyau signifiant minimal bien identifiable (« ¡Ay Maricruz ! »), qui place la plainte au cœur de la chanson, donne à nouveau la parole à l'amoureux dans une nouvelle mise en abyme de la *copla* dans la *copla*. Volage dans *Rocío*, il est ici, au contraire, constant et marqué au fer rouge pour toujours par le baiser brûlant de l'infidèle sévillane.

Le rythme entraînant et déterminé du pasodoble, traditionnellement associé aux fêtes tauromachiques et à la relation de séduction dangeureuse entre *torero* et taureau ainsi que la tonalité de mi majeur de l'introduction instrumentale à la mélodie conquérante, s'allie aux paroles sensuelles pour charger ce morceau d'un érotisme latent qui explique facilement les réticences de la censure franquiste. Même dans la plainte amoureuse du galant constant, en mi mineur, l'œillet rouge, symbole d'un amour fidèle, est associé au baiser brûlant et acquiert une connotation sexuelle. Maricruz est donc représentée comme une femme dangeureuse en raison de « su cuerpo hechicero » pour la possession duquel il est implicite que « los señoritos con dinero » doivent payer.

Malgré la gaîté décidée de la mélodie, de ce morceau, comme du précédent, se dégage une certaine nostalgie, due, en particulier, à la répétition du refrain, la deuxième occurrence devenant – tout espoir perdu - un écho nostalgique de la première.

¡AY MARICRUZ!	***AH ! MARICRUZ !***
Es Maricrú la mocita,	Maricruz est la jeune fille,
La más bonita	La plus jolie
Del barrio de Santa Crú.	Du quartier de Santa Cruz.
El viejo barrio judío,	Le vieux quartier juif,

Rosal florío,
Le ha dao sus rosas de lú.
Y desde la Macarena,
La vienen a contemplar,
Pues su carita morena
Hace a los hombres soñar.
Y una noche de luna
El silencio rompió
La guitarra moruna
Y una vó que cantó:

¡Ay, Maricrú, Maricrú!
Maravilla de mujé;
Del barrio de Santa Crú
¡Eres un rojo clavé!
Mi vía sólo eres tú
Y por jurarte yo eso,
Me diste en la boca un beso
Que aún me quema, Maricrú.
¡Ay, Maricrú, ay Maricrú!

Fue como una pluma en el viento
Su juramento
Y a su querer traicionó.
De aquellos brazos amantes,
Huyó inconstante,
Y a muchos después se entregó.
Señoritos con dinero
La lograron sin tardar
Y aquel su cuerpo hechicero
Hizo a los hombres pecar.
Pero sólo hubo un hombre
Que con pena lloró.
Recordando su nombre
Y esta copla cantó:

¡Ay, Maricrú, Maricrú!
Maravilla de mujé;
Del barrio de Santa Crú
Eres un rojo clavé.
Mi vía sólo eres tú
Y por jurarte yo eso
Me diste en la boca un beso
Que aún me quema, Maricrú,
¡Ay, Maricrú, ¡ ay Maricrú!

Rosier fleuri,
Lui a donné ses roses de lumière.
Et depuis la Macarena,
On vient la contempler
Parce que son petit visage brun
Fait rêver les hommes.
Et une nuit où la lune brillait
Une guitare mauresque
Rompit le silence
Et une voix chanta :

Ah! Maricruz, Maricruz!
Merveille de femme
Du quartier de Santa Cruz.
Tu es un oeillet rouge!
Tu es toute ma vie
Et parce que je te l'avais juré
Tu m'as donné un baiser sur la bouche.
Qui me brûle encore, Maricruz
Ah! Maricruz, ah! Maricruz!

Comme une plume emportée par le vent
Elle trahit ses serments
Et son amour.
De ces bras aimants,
Elle fuit inconstante
Puis elle se donna à beaucoup.
Des messieurs fortunés
La conquirent très vite
Et son corps envoûtant
Fit pécher les hommes.
Mais il n'y en eut qu'un
Qui pleura avec peine.
En se souvenant de son nom
Et chanta cette *copla*:

Ah! Maricruz, Maricruz!
Merveille de femme
du quartier de Santa Cruz.
Tu es un oeillet rouge.
Tu es toute ma vie
Et parce que je te l'avais juré
tu m'as donné un baiser sur la bouche
qui me brûle encore, Maricruz,
Ah! Maricruz, ah ! Maricruz!

VI) Les chansons populaires des années 1960 aux années 2000

Nous avons regroupé, dans cette dernière sous-partie, une sélection de chansons populaires contemporaines utilisées par Carlos Saura tout au long de sa filmographie. A part de rares exceptions - comme l'air italien *Amore mio* -, ces chansons correspondent à l'époque de la réalisation des différents films et sont le reflet des goûts et des modes musicales du moment.

A) *Amore mio* de Carlo Rustichelli

Cet air, chanté en dialecte romain par Alida Chelli, la fille du compositeur Carlo Rustichelli, faisait partie de la bande musicale du film policier *Un maledetto imbroglio*, traduit en français par *Meurtre à l'italienne* (1959), tourné à Rome par Pietro Germi. Composé par Carlo Rustichelli,[197] comme toute la musique originale de cette œuvre, son rôle narratif était très important dans le film italien qu'il imprégnait de sa mélodie. C'est cet enregistrement qu'utilise Carlos Saura à trois reprises dans *¡Dispara!*, uniquement en modalité extradiégétique.

La chanson est construite autour du noyau signifiant minimal « amore mio » facile à comprendre pour un hispanophone qui pourra également saisir les mots « dolore », « sinnó me moro » qui sont répétés à maintes reprises sur un schéma mélodique simple et récurrent, composé de trois phrases musicales. Les deux premières sont en do mineur et la troisième, dans une modulation en do majeur, semble illustrer musicalement, par le passage en majeur qui « éclaire » la mélodie, la salvation que peut représenter la mort si l'amour n'existe plus. La simplicité et la récurrence de la musique et des paroles constituent également une traduction musicale et textuelle de l'obsession passionnelle amoureuse. La ligne mélodique ascendante sur le noyau signifiant minimal, où chaque « a » de « amore » repart de la dernière note du « re » précédent, évoque, en particulier, la montée irrésistible du désir. Les variantes de la mélodie de « vojo resta conte sinno me moro », dont les paroles sont répétées à trois reprises, permettant leur retour incessant, semblent signifier leur caractère absolu. L'accompagnement à la guitare, aux cordes et à l'accordéon, renvoie également à des thématiques d'amour passion déchirantes. Enfin, la belle voix grave et le timbre

[197] Rappelons que Carlo Rustichelli a composé une partie de la musique originale de *Llanto por un Bandido.*

légèrement voilé d'Alida Chelli, malgré une interprétation assez sobre, confèrent à cette version de la chanson une sensualité dépourvue de toute vulgarité qui explique sans doute, en partie, son très grand succès public.

Amore mio	***Mon amour***
Amore, amore, amore, amore mio	Amour, amour, amour, mon amour
In braccio a te, me scordo ogni dolore	dans tes bras, j'oublie toutes les douleurs
Vojo resta co'te sinnò me moro.	Je veux rester près de toi sinon j'en mourrai.
Vojo resta co'te sinnò me moro.	Je veux rester près de toi sinon j'en mourrai.
Vojo resta co'te sinnò me moro.	Je veux rester près de toi sinon j'en mourrai.
Nun piagne amore, nun piagne, amore mio	Ne pleure pas amour, ne pleure par mon amour.
Nun piagne, state zitto su sto core	Ne pleure pas, reste tranquille sur mon coeur
Ma si te fa soffri dimmelo pure	mais s'il te fait souffrir dis-le moi tout de suite
Quello che m'hai da di', dimmelo pure	Ce que tu ne m'as jamais dit, dis-le moi donc
Quello che m'hai da di', dimmelo pure	Ce que tu ne m'as jamais dit, dis-le moi donc

B) *Tu loca juventud* de Tomás de la Huerta et José Luis Navarro

Tu loca juventud, interprétée par Federico Cabo appartient au style *yeyé* - de l'interjection *yeah yeah* en anglais -. Ces chansons, inspirées du twist et du rock anglosaxons, n'avaient pas en Espagne de thématique contestataire ni revendicatrice et ont été largement récupérées par le régime franquiste. *Tu loca juventud,* citée une fois intégralement par Saura dans *La caza* avait obtenu le premier prix - La *sirenita* de oro - au festival de Benidorm en 1965. Ce festival, crée en 1959 sur le modèle de celui de San Remo afin de promouvoir la chanson espagnole et le tourisme, était largement soutenu par le régime, comme cette note du bulletin municipal de la commune balnéaire permet de le comprendre :

> Notre pays a répondu à cette très heureuse initiative du Mouvement, qui a eu, parmi de nombreuses autres vertus, celle de porter le nom de l'Espagne à travers toutes les mers, traversant toutes les frontières et créant une ambiance de sympathie et d'affection. [198]

Le texte s'organise autour du noyau signifiant minimal récurrent « Tu loca juventud » répété tout au long de la chanson et qui transmet un message moralisateur par l'intermédiaire du « je » poétique. Celui-ci sermonne sa fiancée, opposant sa vie dissipée et son attitude d'écervelée « cantas, ríes, lloras, todo te da igual » aux « vrais »

[198] « Nuestro país ha respondido a esta felicisíma iniciativa del Movimiento que ha tenido, entre otras muchas virtudes, la de llevar el nombre de España por todos los mares, atravesando todas las fronteras y creando un ambiente de simpatía y cariño. » « El festival de Benidorm y su historia », http://www.benidorm.org/Ficheros/HistoriadelfestivaldeBenidorm.pdf?id=1422.(consultation le: 2/01/11)

valeurs du grand amour, clairement liées ici à la morale catholique : « Renunciación…amar a los demás…/ Fe y alegría cada día ». Ces paroles conservatrices et moralisatrices contrastent avec le rythme simple et entraînant ainsi qu'avec la mélodie accompagnée à la guitare électrique, typiques du *twist* anglosaxon. Les « yeyé » et « bye bye » qui ponctuent la fin de la chanson confèrent à la remontrance un caractère bon enfant. La voix puissante de Federico Cabo, dont l'interprétation enthousiaste correspond bien au style *yeyé* espagnol et renvoie à toute une filmographie de divertissement musical, et sa prononciation très claire facilitent la compréhension des paroles. Il s'agit bien là d'un exemple parmi de nombreux autres de la récupération par le régime d'un nouveau genre musical rendu inoffensif par un contrôle très étroit de la censure et qui permettait de donner, à bon compte, à la société des années soixante en Espagne l'illusion d'une modernité dépourvue de tout contenu contestataire.

Tu loca juventud	***Ta folle jeunesse***
Loca, loca, loca, loca juventud	Folle, folle, folle, folle jeunesse
¡Tu loca juventud!	Ta folle jeunesse!
Tienes cuantas cosas puedas desear	Tu as tout ce que tu désires
Y nada en que pensar.	Et rien à penser
Quieres que tus sueños de felicidad	Tu veux que tes rêves de bonheur
Se hagan realidad.	Deviennent réels.
Cantas, ríes, lloras, todo te da igual	Tu chantes, tu ris, tout t'est égal
Y tienes que cambiar.	Et tu dois changer.
Un gran amor precisa mucho más	Un grand amour a besoin de beaucoup plus
Renunciación…amar a los demás…	Renoncement…aimer les autres…
Fe y alegría dar cada día	Foi et gaîté chaque jour
¡Eso no lo tienes tú	Cela tu ne l'as pas
En tu loca juventud!	Dans ta folle jeunesse
Pides cada noche que te quiera más,	Tu demandes chaque soir que je t'aime plus
Que pronto cambiarás.	Puisque tu changeras bientôt.
Pero sólo veo lleno de inquietud	Mais je ne vois, plein d'inquiétudes
¡Tu loca juventud!	Ta folle jeunesse!
Un gran amor precisa mucho más	Un grand amour a besoin de beaucoup plus
Renunciación…amar a los demás…	Renoncement…aimer les autres…
Fe y alegría dar cada día	Foi et gaîté chaque jour
¡Eso no lo tienes tú	Cela tu ne l'as pas
En tu loca juventud!	Dans ta folle jeunesse!
Pides cada noche que te quiera más	Tu demandes chaque soir que je t'aime plus
Que pronto cambiarás	Puisque tu changeras bientôt
Pero sólo veo lleno de inquietud	Mais je ne vois, plein d'inquiétude que
¡Tu loca juventud! Yeyé ¡Tu loca juventud!	Ta folle jeunesse! Yé yé, ta folle jeunesse!
Bye bye ¡Tu loca juventud!	Bye bye, ta folle jeunesse!

C) *Porque te vas* de José Luis Perales

Cette chanson a été composée par José Luis Perales et interprétée par la jeune chanteuse Jeanette. Sortie en 1974, elle était passée relativement inaperçue auprès du public et de la critique lorsque Carlos Saura la choisit, en 1975, pour son film *Cría cuervos*. C'est sa citation dans l'oeuvre qui est à l'origine de son immense succès international. En effet, à l'occasion du lancement du film, en 1976, le disque est réédité et la chanson fera le tour du monde, sera traduite dans plusieurs langues (y compris le japonais) et sera interprétée par de nombreux chanteurs, jusqu'à aujourd'hui, trente-cinq ans plus tard. Jeanette, en revanche, ne connaîtra plus de très grands succès après ce raz-de-marée médiatique.

La chanson intervient quatre fois dans le film, à trois reprises en modalité intradiégétique et une fois en modalité extradiégétique. Seule la dernière occurrence correspond intégralement à la version du disque, deux diffusions sont tronquées et la troisième est manipulée puisque le refrain est répété quatre fois après les deux premiers couplets. La structure très simple s'organise autour d'un couplet reproduisant deux fois la même mélodie et d'un refrain qui intervient entre les deux couplets et se répète à deux reprises à la fin. Le « je » poétique y évoque le départ de l'être aimé, et les paroles insistent sur l'écoulement du temps (« en mi reloj todas las horas vi pasar »), un temps qui semble ralentir jusqu'à atteindre une sorte d'immobilisme dans une attente sans espoir de retour (« junto a las manillas de un reloj / esperarán / todas las horas que quedaron por vivir / esperarán »).

Le noyau signifiant minimal « porque te vas » est extrêmement prégnant car il intervient à plusieurs reprises à la fois dans le premier couplet et dans le refrain. Son sens, pourtant apparemment sans équivoque est rendu ambigu par l'association du texte et de la musique. En effet, « porque te vas » signifie « parce que tu pars », explication de la tristesse du « je » poétique. Néanmoins, en espagnol la différence entre les termes « pourquoi » et « parce que » est due à un déplacement d'accent entre por qué – accent sur la dernière syllabe – et porque – accent sur l'avant-dernière syllabe. Ici, la musique déplace l'accent tonique puisque le terme « porque » commence sur une syncope. La syllabe « por » est placée sur la deuxième partie du troisième temps de la mesure à quatre temps et « que » sur le quatrième temps. Le « porque » devient donc naturellement « por qué », transformant ainsi une affirmation en interrogation lancinante

- pourquoi t'en vas-tu?- et démultipliant la signification de la chanson. De plus, le tout dernier « porque te vas » du refrain est construit sur une ligne mélodique ascendante du la grave au sol moyen, ce qui renforce cet aspect interrogatif. La voix enfantine de Jeanette et son interprétation assez peu expressive confèrent également un caractère ambigu à la mélodie, entre détachement de l'interprétation et sens des paroles. Les paroles contrastent aussi avec la rythmique pop et les cuivres qui ponctuent la mélodie. Celle-ci, en sol mineur avec des modulations en si bémol majeur mais harmonisée principalement avec des accords mineurs, est assez mélancolique et s'oppose aussi au caractère entraînant de la rythmique et des cuivres. Tous ces aspects contrastés contribuent à la mise en place d'un équilibre fragile entre gaîté et mélancolie, sentimentalisme et distance, évidence et ambigüité, dévoilant une richesse, insoupçonnée à première vue, qui a sans nul doute participé au succès de la chanson.

Porque te vas	***Parce que tu t'en vas***
Hoy en mi ventana brilla el sol	Aujourd'hui le soleil brille derrière la fenêtre
Y el corazón	Et mon coeur
Se pone triste contemplando la ciudad	Devient triste en contemplant la ville
Porque te vas.	Parce que t'en vas.
Como cada noche desperté	Comme chaque nuit, je me suis réveillée
Pensando en ti	En pensant à toi
Y en mi reloj todas las horas vi pasar	Et sur ma montre j'ai vu passer toutes les heures
Porque te vas.	Parce que tu t'en vas.
Todas las promesas de mi amor se irán contigo	Toutes mes promesses d'amour s'en iront avec toi
Me olvidarás, me olvidarás.	Tu m'oublieras, tu m'oublieras.
Junto a la estación yo lloraré igual que un niño	Près de la gare, je pleurerai comme un enfant
Porque te vas, porque te vas	Parce que t'en vas, parce que tu t'en vas.
Bajo la penumbra de un farol	Sous la pénombre d'un réverbère
Se dormirán	S'endormiront
Todas las cosas que quedaron por decir	Toutes les choses qui n'ont pas été dites
Se dormirán.	S'endormiront.
Junto a las manillas de un reloj	Près des aiguilles d'une montre
esperarán	Attendront
Todas las horas que quedaron por vivir	Toutes les heures qui n'ont pas été vécues
Esperarán.	Attendront.
Todas las promesas de mi amor se irán contigo	Toutes mes promesses d'amour partiront avec toi
Me olvidarás, me olvidarás.	Tu m'oublieras, tu m'oublieras
Junto a la estación yo lloraré igual que un niño	Près de la gare je pleurerai comme un enfant
Porque te vas, porque te vas.	Parce que tu t'en vas, parce que t'en vas.

Todas las promesas de mi amor se irán contigo Toutes mes promesses d'amour s'en irons avec toi
Me olvidarás, me olvidarás. Tu m'oublieras, tu m'oublieras.
Junto a la estación yo lloraré igual que un niño Près de la gare je pleurerai comme un enfant
Porque te vas, porque te vas. Parce que tu t'en vas, parce que tu t'en vas.

D) La rumba *flamenca ¡Ay qué dolor!* de Ramos et Salazar

Cette rumba est interprétée par le groupe Los Chunguitos - formé par les trois frères Enrique, Juan et José Salazar - dans le disque *Vive gitano* édité en 1978. Certaines de leurs chansons avaient été utilisées dans un film appartenant au genre du « *cine quinqui* », *Perros callejeros II* (1979), de José Antonio de la Loma, lorsque Carlos Saura en choisit deux pour la bande musicale de *Deprisa, deprisa*.

La première d'entre elles, *!Ay qué dolor!,* imprègne le film de ses quatre occurrences depuis le générique de début, seule citation intégrale, puisque les autres interventions sont coupées avant la fin de l'enregistrement. La rumba, en ré mineur, exprime la grande douleur et l'incompréhension d'un « je » poétique abandonné par la personne qu'il aime. Le noyau signifiant minimal omniprésent « ¡Ay qué dolor! » traduit, une fois encore, la quintessence de la chanson. Il ponctue tout d'abord chaque vers du couplet – tout en étant étonnamment absent du refrain – et achève chaque couplet sur deux séries à la mélodie identique de trois occurrences. La ligne descendante de chaque occurrence, celle, également descendante, formée par les premières notes sur l'interjection « ay » ainsi que les mélismes qui prolongent systématiquement la syllabe finale du mot « dolor » peuvent être interprétés comme une représentation musicale de la douleur qu'exprime le texte.[199] De plus, l'utilisation d'un intervalle de seconde augmentée dans la troisième occurrence évoque la gamme andalouse utilisée dans certaines lamentations *flamencas* déchirantes du *Cante jondo*. La rythmique rapide et entraînante de la rumba est marquée par *las palmas*[200] qui ponctuent la chanson et confèrent à cette plainte lancinante un aspect dynamique et dansant. Chaque première phrase des couplets est interprétée en *solo* par l'un des chanteurs puis les suivantes ainsi

[199] Selon Geneviève Caelen-Haumont et Bernard Bel, les mélismes parlés et chantés sont toujours l'expression de la subjectivité et des émotions. CAELEN-HAUMONT G., BEL, B., « Subjectivité et émotion dans la prosodie de la parole et du chant : espace, coordonnées et paramètres. » http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/25/63/91/PDF/1888.pdf.
Consultation le: 25/03/2011.

[200] Las palmas sont les claquements de mains qui rythment traditionnellement les différents *palos* flamencos.

que le refrain par les trois membres du groupe à l'unisson. Ce chœur, qui reprend à son compte l'expression de la souffrance individuelle, renvoie à la douleur universelle de la séparation et par la concision même du noyau signifiant minimal à la douleur en général. La récurrence de celui-ci, chanté par ces trois hommes « d'une même voix », confère une très grande puissance expressive à cette souffrance dont la résonance collective en fait l'expression des émotions de tous. Soulignons, de plus, que peu d'éléments dans le texte de la chanson permettent de déterminer le sexe de la personne abandonnée et de celle qui est partie - les expressions « solo » et « perdido »-. Ce choix laisse libre cours à une identification plurielle de l'auditeur au je poétique quoique les voix masculines orientent également le sens du texte.

¡Ay qué dolor!	***Ah, quelle douleur!***
Hiciste la maleta ay	Tu as fait ta valise, ah
Sin decirme adiós	Sans me dire adieu
¡Ay que dolor!	Ah quelle douleur!
Tu amor me abandonó	Ton amour m'a abandonné
¡Ay que dolor!	Ah, quelle douleur!
Y solo me dejó	Et m'a laissé tout seul
¡Ay qué dolor!	Ah quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah quelle douleur!
Por más que me pregunto	J'ai beau m'interroger
No encuentro la razón	Je ne trouve pas la raison
¡Ay qué dolor!	Ah, quelle douleur!
Para dejarme así	pour me laisser comme ça
¡Ay qué dolor!	Ah quelle douleur!
Sin una explicación	Sans une explication
¡Ay qué dolor!	Ah quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah quelle douleur!
Contigo todo lo tenía	Avec toi j'avais tout
Nada me faltaba	Je ne manquais de rien
Nada me faltaba	Je ne manquais de rien
Contigo todo lo tenía	Avec toi j'avais tout
Ya no tengo nada	Je n'ai plus rien
Ya no tengo nada	Je n'ai plus rien
Perdido voy por este mundo	Je suis perdu dans le monde

Sin saber adonde	Sans savoir où je vais
Como un vagabundo	Comme un vagabond
Lolailo lailoailo…..	Lolailo lailoailo….
Si alguna vez te viera	Si un jour je te voyais
Por la calle pasar	Passer dans la rue
¡Ay qué dolor!	Ah, quelle douleur!
No lo quiero pensar	Je ne veux pas y penser
¡Ay qué dolor!	Ah quelle douleur!
Que lo paso muy mal	Je ne peux pas le supporter
¡Ay qué dolor!	Ah, quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah, quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah, quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah, quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah, quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah, quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah, quelle douleur!
Por más que me pregunto	J'ai beau m'interroger
No encuentro la razón	Je ne trouve pas la raison
¡Ay qué dolor!	Ah, quelle douleur!
Para dejarme así	Pour me laisser comme ça
¡Ay qué dolor!	Ah, quelle douleur!
Sin una explicación	Sans une explication
¡Ay qué dolor!	Ah, quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah, quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah, quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah, quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah, quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah, quelle douleur!
¡Ay qué dolor!	Ah, quelle douleur!
Contigo todo lo tenía	Avec toi j'avais tout
Nada me faltaba	Je ne manquais de rien
Nada me faltaba.	Je ne manquais de rien.
Contigo todo lo tenía	Avec toi j'avais tout
Ya no tengo nada	Je n'ai plus rien
Ya no tengo nada	Je n'ai plus rien.
Perdido voy por este mundo	Je suis perdu dans le monde
Sin saber adonde	sans savoir où je vais
Como un vagabundo.	Comme un vagabond.
Contigo todo lo tenía	Avec toi j'avais tout
Nada me faltaba	Je ne manquais de rien
Nada me faltaba	Je ne manquais de rine
Contigo todo lo tenía	Avec toi j'avais tout.
Ya no tengo nada	Je n'ai plus rien
Ya no tengo nada	je n'ai plus rien
Perdido voy por este mundo	Je suis perdu dans le monde
Sin saber adónde	Sans savoir ou je vais
Como un vagabundo	Comme un vagabond.

E) *Me quedo contigo* de Paz Pérez

Il s'agit du second enregistrement de Los Chunguitos utilisé dans *Deprisa, deprisa.* Carlos Saura affirme l'avoir choisi personnellement « pour l'utiliser comme axe central du film », alors que tous les autres morceaux vocaux ont été sélectionnés parmi les chansons qu'écoutaient habituellement les acteurs.[201] Le morceau est cité à trois reprises, une fois intégralement passant d'une modalité intradiégétique à une modalité extradiégétique et deux fois partiellement, uniquement en modalité de fosse. Il est extrait du disque *Pa ti pa tu primo* sorti en 1980, juste au moment du tournage du film. Cette balade en fa mineur dont les couplets sont chantés en *solo* par Enrique Salazar et les refrains en choeur par les trois frères, est un hymne à l'amour absolu. La voix du chanteur est accompagnée d'une guitare, d'une basse et d'une batterie. En outre, un saxophone intervient pendant les intermèdes musicaux. L'une des spécificités de cette chanson est la présence de deux noyaux signifiants minimaux, présents dans les couplets et absents des refrains « Si me das a elegir » en anaphore à chaque début de strophe et « me quedo contigo », en épiphore à chaque fin de strophe. Les deux noyaux signifiants minimaux constituent donc un raccourci synthétique du sens général de la chanson, puisque l'énumération directe - « la riqueza » - ou métaphorique - « el cielo » pour la liberté - des alternatives à l'amour, est située entre les deux. La batterie intervient avec une grande sobriété sur le couplet mais ponctue le refrain d'une rythmique plus entraînante et dynamique. Le refrain souligne la sensualité et la simplicité d'un amour fusionnel ou le « je » poétique se fond dans le « tu » destinataire de son amour puisqu'il souhaite rêver des yeux de l'être aimé – soñar con signifie rêver de -, mais également peut-être « avec » ses yeux... Comme dans la chanson précédente, les voix des deux autres chanteurs confèrent une portée universelle à l'amour absolu et à la simplicité de sa réalisation fondée sur la simple proximité physique de l'être aimé : tus ojos, los labios, los brazos. La répétition anaphorique, au sein de chaque couplet, de l'expression « entre tú » souligne la place prédominante de l'être aimé qui prime sur tout : richesse, honneurs, liberté et même convictions profondes.

[201] CUSTODIO GÓMEZ, Ángel, *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura, op.cit*, p.296.

Me quedo contigo	*C'est toi que je choisis*
Si me das a elegir	Si tu me demandes de choisir
Entre tú y la riqueza	Entre toi et la richesse.
Con esa grandeza	Avec cette grandeur
Que lleva consigo, ay amor	Qu'elle implique, ah, mon amour
Me quedo contigo	C'est toi que je choisis
Si me das a elegir	Si tu me demandes de choisir
Entre tú y la gloria	Entre toi et la gloire
Pa que hable la historia de mi	Pour que l'histoire parle de moi
Por los siglos, ay amor	pour des siècles, ah mon amour
Me quedo contigo	C'est toi que je choisis
Pues me enamorado	Parce que je suis tombé amoureux
Y te quiero y te quiero.	Et je t'aime et je t'aime.
Y sólo deseo	Et je ne désire
Estar a tu lado	Qu'être à tes côtés
Soñar con tus ojos	Rêver de tes yeux
Besarte los labios	T'embrasser sur les lèvres
Sentirme en tus brazos	Sentir dans tes bras
Que soy muy feliz.	Que je suis très heureux.
Si me das a elegir	Si tu me demandes de choisir
Entre tú y ese cielo	Entre toi et ce ciel
Donde libre es el vuelo	Où l'on vole librement
Para ir a otros nidos, ay amor	Pour aller dans d'autres nids, ah amour
Me quedo contigo	C'est toi que je choisis.
Si me das a elegir	Si tu me demandes de choisir
Entre tú y mis ideas	Entre toi et mes idées
Que yo sin ellas	Alors que sans elles
Soy un hombre perdido, ay amor	Je suis un homme perdu, ah , amour.
Me quedo contigo	C'est toi que je choisis.
Pues me he enamorado	Parce que je suis tombé amoureux
Y te quiero y te quiero	Et je t'aime et je t'aime
Y sólo deseo	Et je ne désire
Estar a tu lado	Qu'être à tes côtés
Soñar con tus ojos	Rêver de tes yeux
Besarte los labios	T'embrasser sur les lèvres
Sentirme en tus brazos	Sentir dans tes bras
Que soy muy feliz.	Que je suis très heureux

F) *Machine gun* de Manu Chao

Cette chanson fait partie du dernier album du groupe La mano negra, *Casa Babylon*, sorti en 1994. Elle a été utilisée par Carlos Saura dans *Taxi* (1996), dont Manu Chao a été le conseiller musical, ainsi que trois autres morceaux du même album. Dans

la seule occurrence de l'enregistrement, au tout début du film, une partie de l'introduction est supprimée, mais le morceau est cité ensuite intégralement jusqu'à la fin. Construit sur une rythmique reggae, il introduit les « collages » sonores que Manu Chao développera par la suite dans sa carrière en solo. Il s'agit tout d'abord de l'inclusion dans la chanson de toutes sortes de bruits - hélicoptères, sirènes, coups de feu -, mais également d'extraits de programmes de radio ou de télévision. On distingue nettement dans *Machine gun* les fragments de phrases suivants : « en ligne de Washington » ou encore « president of united state ». Cette pratique participe du principe du métissage sur lequel est fondée la musique du groupe et celle de Manu Chao par la suite, metissage des styles de musique mais aussi des formes d'expression. Le mixage de bruits, d'un brouhaha de voix, des instruments - batterie, basse, guitare et orgue électronique - et du noyau signifiant minimal scandé en chœur tout au long du morceau, produit une sensation oppressante qui traduit musicalement et rythmiquement le thème de la chanson. En effet, la dénonciation de la guerre, de la violence et de la domination politique et économique étasunienne passe par cette représentation de la violence - bombardements ou rafales de fusils-mitrailleurs - autour de deux noyaux signifiants minimaux : « Machine gun », tout d'abord qui ponctue tout le morceau dans une récurrence obsessionnelle - puisqu'il fonctionne comme une rythmique tout au long du morceau - puis « si la tierra tiembla », qui fait écho au « bombala, bombala, bombala » chanté par les choristes.

La référence du disque à Babylone renvoie à la spiritualité rastafari et à sa non-violence, dont le reggae s'est fait le porte-parole. C'est la domination de l'empire des Etats-Unis, la nouvelle Babylone, qui est dénoncée ici, par des voix aux multiples origines. L'utilisation des langues est significatives puisque l'anglais - langue de l'empire - est associé à la violence - « Machine-gun » - alors que l'espagnol - langue des dominés - porte la parole de la revendication et de la protestation. De plus, le message, simple mais percutant psalmodié par la voix stridente de Manu Chao, se détache clairement sur le fond musical et sonore surchargé. L'auditeur hispanophone pourra donc en saisir l'essentiel, car bien que volontairement fragmentaire, il est suffisament évocateur et récurrent pour être facilement compréhenssible.

Machine gun	*Fusil-mitrailleur*
Machine gun	Fusil-mitrailleur
Machine gun	Fusil mitrailleur
Machine gun	Fusil mitrailleur
Machine gun	Fusil mitrailleur
Machine gun	Fusil mitrailleur
Machine gun...	Fusil mitrailleur
Bombala, bombala, bombala, bombala	Bombala, bombala bombala, bombala
Machine gun...	Fusil-mitrailleur...
Si la tierra tiembla	Si la terre tremble
Se hunde en el mar	Elle s'enfonce dans la mer
Si la tierra tiembla	Si la terre tremble
Nadie se va salvar.	Personne ne va être sauvé
Si la tierra tiembla	Si la terre tremble
Bombala, bombala, bombala, bombala	Bombala, bombala, bombala, bombala
Si la tierra tiembla	Si la terre tremble
¡Será culpa ti!	Ce sera ta faute
Si la tierra tiembla	Si la terre tremble
Nadie se va salvar	Personne ne va être sauvé
Si la tierra tiembla	Si la terre tremble
Se hunde en el Mar	Elle s'enfonce dans la mer
Nadie se va salvar	Personne ne va être sauvé
Nadie se va a salvar	Personne ne va être sauvé
Si la tierra tiembla... Machine Gun	Si la terre tremble…Machine Gun
...Machine Gun…	…Machine Gun…
Bomba atómica	Bombe atomique
Bomba política	Bombe politique
Bomba economía... será culpa ti	Bombe économie…ce sera ta faute
nadie se va salvar	Personne ne va être sauvé
Machine gun…	Machine gun…

Nous avons tenté, dans cette première partie, de mettre en évidence la place prépondérante de la musique au sein de l'œuvre et de montrer les grandes lignes de son évolution d'un point de vue diachronique. Si l'utilisation de la musique instrumentale et la collaboration avec un compositeur de film ont largement varié au cours des plus de quarante années parcourues, la musique vocale s'est maintenue à une place centrale tout au long de la filmographie. La caractérisation des morceaux de musique vocale et la présentation du corpus de chansons a permis de dégager certains traits spécifiques que nous exploiterons par la suite. En particulier, nous avons pu remarquer que, quelle que soit la langue utilisée - très majoritairement malgré tout une langue qu'un hispanophone pourra saisir partiellement -, la présence de la voix humaine dans la musique vocale la

différencie toujours de la musique purement instrumentale. Nous mettrons donc cette spécificité en perspective, dans la suite de ce travail, par rapport aux autres éléments du tissu filmique.

Rappelons que cette place centrale de la musique et de la chanson ne sont pas le fruit du hasard, mais sont la conséquence de l'attention toute particulière que le cinéaste lui-même accorde à la musique dans sa conception du rôle du réalisateur de cinéma en tant qu'auteur. Dans l'entretien qui accompagne la réédition française de *Cría cuervos*, lorsqu'il est demandé à Carlos Saura d'où lui est venue, à l'époque, l'idée de réaliser ce film, l'une des trois raisons citées - avec l'envie de traiter le sujet d'une petite fille se montrant capable de tuer et le choix de la maison dans laquelle le tournage a été réalisé - est la suivante : « […] l'autre [raison] était que j'avais extrêmement envie, peut-être, d'introduire une chanson qui me plaisait beaucoup qui était *Porque te vas*. »[202] Cette affirmation de son goût pour la musique et de son processus très personnel de sélection des morceaux a été réitérée dans une interview accordée à Ángel Custodio Gómez en mars 2002 :

> Toute la musique que j'ai mise dans les bandes son de mes film, c'était parce qu'elle me plaisait. Je suis une personne assez éclectique dans mes goûts musicaux et j'ai un éventail assez large de goûts : depuis la musique classique, la musique populaire, le flamenco…Par exemple, la chanson *Rocío* d'Imperio Argentina me semble être l'une des plus belles chansons jamais écrites dans l'histoire de la musique mondiale. De plus, lorsque je pense à un film ou que j'écris un scénario, j'écoute en même temps la musique qui convient à cette histoire et je la mets dans le film. Même si ici il y a un double processus et que cette musique que j'ai sélectionnée et introduite dans le film est effectivement conservée jusqu'à la fin de la réalisation. Néanmoins, parfois, cela ne se passe pas comme cela et alors je la change.[203]

Comme nous le verrons dans la troisième partie, il semble bien, en effet, que les citations de musique vocale constituent un signe auctorial fort et soient intiment liées à la naissance du processus de création filmique.

---

[202] « […] la otra era que me apetecía muchísimo el quizá, el introducir una canción que me gustaba mucho que era *Porque te vas*. » *Chez Carlos Saura*, DVD Carlotta Film, TC: 2mn 52s.

[203] « Yo, toda la música que he puesto en las bandas sonoras de mis películas ha sido porque me ha gustado a mí. Soy una persona bastante ecléctica en cuanto a gustos musicales y tengo un espectro bastante amplio de gustos: desde la música clásica, la música popular, el flamenco…Por ejemplo, la canción *Rocío* de Imperio Argentina me parece una de las canciones más bellas que se han escrito nunca en la historia de la música mundial. Además, es que yo, cuando pienso en una película o escribo un guión simultáneamente estoy escuchando la música apropiada para esa historia y la voy poniendo. Aunque aquí hay un doble proceso y, alo mejor, esa música que previamente he seleccionado y colocado en la película se conserva hasta el final de ésta. Sin embargo a veces eso no ocurre y, entonces, la cambio. » CUSTODIO GÓMEZ, Ángel, *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura*, *op.cit.,* pp.296-297.

DEUXIÈME PARTIE : MUSIQUE VOCALE, ORDRE DU RÉCIT, TEMPS ET ESPACE

Le rapide tableau de l'évolution de l'utilisation de la musique dans l'œuvre de Saura que nous avons tenté de brosser dans la première partie de ce travail nous a permis d'en aborder l'ampleur et la complexité, d'en souligner les grandes lignes, mais également d'en dégager certaines constantes. Au-delà des collaborations avec des compositeurs de musique de film, l'étroit contrôle qu'exerce le réalisateur sur la sélection et l'exploitation de la matière musicale a perduré tout au long de sa filmographie. Ce contrôle concerne tout particulièrement le choix de la musique vocale. En effet, comme nous l'avons évoqué, les morceaux vocaux, diffusés dans diverses modalités, mais souvent dans de longues citations voire dans des citations intégrales sont, dans leur immense majorité, des œuvres de répertoire. Cette caractéristique permet donc au cinéaste de contrôler pleinement cette composante fondamentale de la musique dans son œuvre par un choix personnel minutieux. Il se réserve sans doute ce rôle déterminant, au-delà de sa conception auctoriale, en raison de l'importance que revêt la musique vocale dans le récit cinématographique saurien. En effet, les morceaux vocaux jouent un rôle de premier plan dans la narration filmique à laquelle ils participent pleinement car ils entrent toujours en résonance avec les autres éléments du récit : les composantes visuelles, bien sûr, mais également la bande son par le biais des bruits et des dialogues.

Dans cette deuxième partie nous tenterons de mettre en évidence les relations qu'entretient la musique vocale avec le texte filmique, en ce qui concerne le temps du récit et l'espace cinématographique, avant d'aborder dans une troisième partie la notion de point de vue. Notre approche cherchera donc à montrer comment la chanson peut participer pleinement à la narration filmique et être à l'origine d'un « supplément de sens » par rapport à ses divers éléments. En effet, le morceau vocal, en raison de sa double nature - musicale et textuelle - contient une composante narrative intrinsèque qui entre en interaction avec la narration principale et entretient des relations de diverses natures avec elle. La chanson peut introduire un niveau narratif second (constituer un signe d'enchâssement)[204] et même en être une composante, lorsque celui-ci se présente sous la forme d'un niveau narratif second. Ce sera le cas lors d'un flash-back par

[204] A ce sujet, Yannick Mouren dans sa thèse de narratologie sur François Truffaut, mentionne le chevauchement sonore entre deux séquences, mais n'évoque pas le rôle spécifique de la musique vocale. MOUREN, Y., *François Truffaut. L'Art du récit*, Paris, Etudes cinématographiques, 1997. pp. 65-81.

exemple[205] ou lors de l'introduction d'une séquence enchâssée, onirique ou fantasmée. Au-delà de cette première fonction, le morceau vocal peut également constituer en lui-même un niveau narratif second (sans illustration par l'image) qui aura comme spécificité de se dérouler simultanément à la narration première dans la mise en place d'un double récit. L' « histoire » ou les éléments narratifs contenus dans le texte de la chanson, modulés par la composante musicale et par les autres éléments filmiques auxquels ils sont associés, formeront ainsi un récit très particulier qui pourra annoncer la suite du récit principal, revenir sur des éléments passés ou encore remplir une fonction de commentaire. La musique vocale agit également sur l'appréciation subjective de la vitesse narrative et sur le temps du récit qui peut sembler s'accélérer ou ralentir sous son influence. Nous verrons aussi que la chanson joue un rôle de premier plan lors des pauses du récit, qu'elles soient de nature descriptive ou réflexive. Enfin, elle constitue l'une des composantes de l'espace cinématographique car le caractère immatériel de la matière musicale a le pouvoir de moduler l'espace, d'établir divers liens entre deux espaces proches ou lointains ou encore de renvoyer à un ailleurs, évoqué par les paroles et la musique, au-delà de l'espace façonné par les prises de vue.

Pour illustrer ces diverses fonctions narratives de la musique vocale, nous utiliserons principalement les morceaux que nous avons choisis dans notre corpus restreint sans nous interdire d'évoquer ou d'analyser les fonctionnements similaires des autres morceaux de musique vocale que nous avons recensés dans la première partie de ce travail. Pour chaque notion étudiée, nous avons sélectionné un ou deux morceaux dont le fonctionnement par rapport au texte filmique nous semble étayer notre propos de façon particulièrement éloquente et exemplaire.

[205] Je réserverai les termes de flash-back et de flash-forward aux analepses et aux prolepses illustrées par des images : des séquences enchâssées.

CHAPITRE PREMIER : MUSIQUE VOCALE, ENCHÂSSEMENT ET ORDRE DU RÉCIT

Le récit filmique saurien est souvent caractérisé par sa complexité qui se traduit fréquemment par une narration mêlant et brouillant niveaux narratifs et ordre du récit. Ce n'est cependant pas systématiquement le cas puisque certains films, tels *Los golfos* (1959), *Deprisa, deprisa* (1980), *Ay Carmela* (1990), ou encore *Taxi* (1996), présentent des récits linéairement mis en images et sont dépourvus de séquences enchâssées mémorielles, oniriques ou fantasmées.[206] Au sein de l'œuvre, cette complexité narrative peut sembler principalement associée aux films réalisés sous le régime franquiste. En effet, la multiplicité et l'imbrication des niveaux narratifs, ainsi que l'utilisation répétée de l'allusion, de la métaphore et du symbole ont souvent été exploités par le réalisateur aragonais, durant cette période troublée de l'histoire de l'Espagne, comme un moyen de contourner la sévère censure franquiste tout en permettant la transmission d'une vision critique de la société espagnole sclérosée de l'époque.

Néanmoins, la complexité du récit et, en particulier, l'utilisation de séquences enchâssées traduisant visuellement des niveaux narratifs seconds, constitue une pratique stylistique récurrente chez Carlos Saura puisqu'elle perdure dans de nombreuses œuvres réalisées après la mort du dictateur espagnol. Citons, entre autres: *Los ojos vendados* (1978), *Dulces horas* (1981), *La noche oscura* (1989), *Goya en Burdeos* (1999) ou encore *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2001).

Souvent, lorsqu'il s'agit de séquences à l'enchâssement parfois peu clairement identifiable ou même brouillé, la musique vocale joue un rôle subtil mais déterminant dans le mécanisme de compréhension du passage d'un niveau à l'autre. Cependant, lorsque les récits sont (ou du moins, semblent) linéaires et ne comportent pas de séquences enchâssées, nous verrons que la musique vocale peut alors en assumer la fonction, en devenant en elle-même un véritable niveau narratif second. Malgré une mise en image linéaire de la narration, les morceaux vocaux introduisent donc un certain bouleversement de l'ordre du récit premier puisque analepses ou prolepses, sans être

[206] Nous évoquons ici un récit linéairement « mis en images » car le récit filmique, caractérisé par son hétérogénéité, est en réalité constitué de plusieurs récits simultanés (sonores ou visuels) qui peuvent coïncider mais également diverger. C'est ce que soulignent François Jost et André Gaudreault dans le chapitre de leur ouvrage *Le récit cinématographique* intitulé : Le cinéma sonore, un double récit. GAUDREAULT, A, JOST, F., *Le récit cinématographique, op.cit*., pp.28-30.

exprimées par l'image mouvante, existent bien, malgré tout, directement portées par la chanson dans son rapport à l'image et à la narration première.

I) Musique vocale et séquences enchâssées

Au cinéma, les niveaux narratifs seconds peuvent adopter de multiples formes et passer par le biais des différentes matières filmiques définies par André Gardies : outre le récit traduit en image, il peut s'agir, par exemple, d'un récit verbal, oral ou écrit. [207] Cet auteur n'évoque cependant pas la « matière hybride » que représente la chanson, union de matière verbale et musicale, qu'il paraît pourtant difficile de scinder en deux matières autonomes – musical et verbal - étant donné l'étroite interrelation, voire la symbiose, entre paroles et musique qui se révèle dans la musique vocale.

Dans l'œuvre de Saura, le retour vers le passé, le rêve ou le fantasme sont principalement représentés à l'écran par des séquences enchâssées dans lesquelles des images portent le récit second. Excepté au tout début de sa carrière, ces séquences sont souvent difficilement repérables au sein du récit premier, en particulier en raison de l'omission de la plupart des signes fréquemment utilisés pour signaler le changement de niveau et sans lesquels l'image en elle-même ne peut s'inscrire clairement dans le passé ou la virtualité. [208] En effet, selon André Gaudreault et François Jost :

> Si la photographie semble nous présenter quelque chose qui a déjà eu lieu *un avoir-été-là* (Barthes, 1964), le cinéma donne plutôt l'impression d'un « être là vivant » (Metz, 1968 : 16). À titre de preuve, on donne souvent cet exemple : entrez dans une salle de cinéma quand le film est déjà commencé, rien ne vous permettra de dire si la scène qui se déroule sur l'écran est un retour en arrière ou si, au contraire, elle appartient à la suite chronologique des événements racontés. Contrairement au verbe qui nous situe immédiatement sur l'axe temporel, l'image cinématographique ne connaîtrait donc qu'un seul temps et l'on devrait admettre, comme Laffay notamment (et bien d'autres après lui), que « tout est toujours au présent au cinéma » (Laffay, 1964 : 18). [209]

Néanmoins, si, dans les films de Carlos Saura, la plupart des signes de transition sont rares et discrets, la musique vocale est souvent utilisée pour accompagner et indiquer ces changements de niveaux narratifs. La compréhension du spectateur sera

---

[207] Selon André Gardies, il existe cinq matières filmiques : l'iconique (image et bruit), le linguistique ou verbal (paroles et mentions écrites) et le musical. « Une dissymétrie apparaît immédiatement : tandis que l'iconique et le linguistique empruntent tous les deux les canaux visuels et sonores, le musical n'emprunte que le dernier. » Gardies, A., *L'espace au cinéma*, Paris, Meridien Klincksieck, 1993, p.40.

[208] Dans *Peppermint frappé* (1967), le premier des films de Carlos Saura introduisant des séquences enchâssées, les niveaux narratifs seconds sont tous filmés en noir et blanc alors que le premier niveau est en couleur, ce qui permet de les distinguer immédiatement. Cependant, dès *La Madriguera* (1969), les séquences enchâssées, en couleur, ne seront plus clairement signalées ni facilement identifiables.

[209] Gaudreault, A., Jost, F., [1990], *Le récit cinématographique*, *op.cit.,* p.101.

donc guidée, d'une part, par le phénomène classique de déréalisation provoqué par l'essence immatérielle de la musique[210] et par ses divers ancrages temporels - son style musical renvoyant à une certaine époque par exemple - et, d'autre part, par les informations d'ordre narratif fournies par les paroles.

Au cours d'un récit filmique, les séquences enchâssées peuvent traduire des situations variables et divers degrés de réalité, comme le souligne Yannick Mouren :

> Ces images enchâssées peuvent donner à voir au spectateur l'intériorité des personnages, ce qu'on appelle parfois en psychologie « images mentales », c'est-à-dire leurs rêves, leurs rêveries, leurs phantasmes, leurs souvenirs (bien que ceux-ci aient un statut particulier). Mais il arrive aussi que ces images soient censées être l'illustration d'un récit, d'un savoir, d'un texte écrit ; enfin, elles peuvent montrer des actions qui sont elles-mêmes des représentations, telles qu'une pièce de théâtre ou un film (on parle alors de « film dans le film »).[211]

Même si l'univers de Carlos Saura, cinéaste de la mémoire, privilégie surtout certains types de séquences enchâssées - l'illustration du souvenir, du rêve ou du fantasme en particulier -, les différentes modalités évoquées par Yannick Mouren coexistent dans son œuvre cinématographique.

La musique vocale intervient à plusieurs niveaux lorsqu'elle accompagne un changement de niveau narratif traduit à l'écran par une séquence enchâssée. Elle peut tout d'abord constituer un élément déclencheur de la séquence ou encore être utilisée comme un signe de transition qui permettra de repérer le passage à un niveau narratif second. Enfin, elle constitue très souvent un élément essentiel de déréalisation dans des séquences donnant à voir les images mentales des protagonistes.

A) <u>La musique vocale comme déclencheur de souvenir</u>

Lorsqu'elle intervient en modalité intradiégétique, la chanson peut déclencher chez un personnage, au sein du niveau narratif premier, une réminiscence de son passé qui sera mise en image par une séquence enchâssée. Dans ce cas de figure, la musique vocale intervient toujours en modalité d'écran puisque sa diffusion suscite un souvenir chez un des personnages qui l'entend. Dans la filmographie de Carlos Saura, cette fonction est principalement associée à la chanson populaire qui évoque souvent à celui qui l'écoute le moment de sa première audition. En effet, comme la photographie qui

---

[210] La musique n'est par soumise à un cadre circonscrit dans l'espace, elle n'est pas « localisable », contrairement à la matière visuelle.
[211] MOUREN, Y., *François Truffaut. L'art du récit, op.cit*., p. 65.

fige dans le temps un moment révolu,[212] la chanson est irrémédiablement associée au passé car :

> […] elle possède, comme la photographie, ce pouvoir d'immédiateté : elle précipite à ma rencontre, dès les premières notes de son introduction, tout un pan de mon histoire. Ce rapport étroit avec le phénomène de mémoire peut alors me laisser penser que son écoute, dans l'instant présent, me renvoie avec une extraordinaire précision des éléments de mon passé et se met en perspective avec mon devenir.[213]

Cette caractéristique de la chanson est très couramment utilisée au cinéma pour évoquer, par exemple, un moment heureux tel que la rencontre amoureuse, « la chanson de notre amour », ou encore pour faire surgir des souvenirs d'enfance ou d'adolescence. La cinématographie du réalisateur aragonais, chargée de sens multiples, est bien éloignée de ces pratiques relevant souvent du lieu commun. Il n'est donc guère surprenant que les exemples musicaux illustrant cette fonction la détournent de ses utilisations habituelles pour les subvertir, comme nous allons le voir dans le cas des trois exemples choisis pour illustrer cette fonction.

¡Ay Maricruz! dans *Cría cuervos* : une critique politique

Dans *Cría cuervos*, une séquence enchâssée illustre une réminiscence de la jeune protagoniste, Ana. Quelques temps après la mort de son père, elle se trouve dans une pièce de l'imposante maison familiale, en compagnie de la bonne, Rosa, qui est en train de nettoyer une porte vitrée donnant sur l'extérieur (TC : 24mn 38s).[214] Celle-ci explique à la petite fille que les hommes sont tous les mêmes « Todos quieren lo mismo, ¡Ay de ti si te dejas embaucar! Tu padre, sin ir más lejos, era un tipo de cuidado. Le gustaban las faldas un horror. Más de una vez he tenido que salir corriendo. »[215] C'est

---

[212] Dans ses films, Saura associe d'ailleurs souvent musique et photographie. C'est le cas au début de *Cría cuervos,* par exemple. John Hopewell le souligne : "Lorsque je fais une photographie" a indiqué une fois Saura, "la réalité se transforme immédiatement en passé". Par conséquent, les clichés de la famille, que nous voyons alors que nous entendons une musique de piano, sont une source de nostalgie d'un passé qui, comme elles l'évoquent elles-mêmes, a dû être assez gris. » « "Al hacer una fotografía, señaló una vez Saura, "la realidad se convierte automáticamente en pasado". Por consiguiente, las instantáneas de la familia, vistas a la vez que oímos una música de piano, son una fuente de nostalgia de un pasado que, como ellas mismas dan a entender, tuvo que haber sido bastante gris." HOPEWELL, J., *El cine español después de Franco*, Madrid, El arquero, 1989, p. 253.

[213] Grimbert, P., *Chantons sous la psy*, Paris, Hachette, 2002, pp. 83-84.

[214] Les Times Codes fournis correspondent aux éditions vidéo utilisées pour cette étude et spécifiées en annexe, p.507. Il s'agit simplement d'un repère pour les lecteurs désireux de consulter les séquences étudiées.

[215] « Ils veulent tous la même chose, malheur à toi si tu te fais avoir ! Ton père, sans chercher plus loin, était un type dont il fallait se méfier. Il adorait les jupons. Plus d'une fois j'ai dû m'enfuir en courant. »

au sein d'un long plan virtuose d'une durée d'une minute cinq secondes que s'opère alors une « réminiscence-fantasmée » d'Ana qui met en image une scène que la petite fille n'a pourtant que partiellement vécue.

En effet, la caméra, placée sur le balcon, accompagne les mouvements de Rosa qui, de l'intérieur où elle se trouvait avec Ana, passe à l'extérieur pour nettoyer l'autre côté de la vitre. La bonne se met alors à fredonner le refrain de *¡Ay Maricruz !* tandis qu'un panoramique descendant puis un zoom très lent vient cadrer en gros plan le visage d'Ana. La profondeur de champ diminuant, seul reste net le visage d'Ana, pris entre le cadre de la vitre et le corps massif de Rosa dont la robe à fleur bouge au rythme du fragment qu'elle chantonne « barrio de Santa Cruz / eres un rojo clavel / mi vida sólo eres tú / y por jurarte yo eso / me diste en la boca un beso / que aún me quema, Maricruz / ¡Ay Maricruz! »[216]

Le début de la chanson, qui coïncide avec le panoramique descendant, accompagne le retour vers le passé. En effet, juste après le gros plan du visage d'Ana, à l'insondable et mystérieux regard noir, un panoramique ascendant vient cadrer le père, en plan rapproché taille, dans son uniforme militaire, qui est apparu soudainement derrière la vitre. Le passage par le visage d'Ana indique ici sans équivoque que l'image mentale représentée à l'écran provient bien de son intériorité. En amorce, floue au premier plan, se détache la silhouette imposante de Rosa à laquelle le père jette un regard concupiscent. La petite fille est sortie du champ et aura disparu dans le plan suivant qui cadre les deux personnages depuis l'intérieur de la pièce.

Le retour vers le passé est ici subtilement mis en scène, divers éléments permettant au spectateur de saisir la métalepse. En effet, le passage a lieu au sein d'un même plan, dans lequel coexistent donc deux niveaux narratifs. Néanmoins, les multiples reflets de la vitre, les variations de la profondeur de champ et le regard songeur de la petite fille déréalisent la situation, facilitant la compréhension du flash-back fantasmé. Le plan suivant, un plan rapproché taille cadré depuis l'intérieur de la pièce, montre le père qui caresse, à travers la vitre, la poitrine généreuse de Rosa, laquelle, dans un premier temps, fait mine de ne pas s'en rendre compte. Il ne peut s'agir d'un véritable souvenir d'Ana, puisqu'elle n'entrera dans la pièce avec sa mère que quelques instants plus tard, surprenant la scène libidineuse et traumatisante. Dans ce retour vers le passé, l'utilisation de la chanson est significative à plusieurs égards.

[216] « quartier de Santa Cruz / tu es un oeillet rouge / tu es toute ma vie / et parce que je te l'avais juré / tu m'as donné un baiser sur la bouche / qui me brûle encore Maricruz /Ah Maricruz. »

D’une part, il s’agit d’un élément qui permet d’homogénéiser les deux espaces, donc d’accentuer l’unité narrative entre présent et passé, soulignant la facilité d’Ana à vivre dans une temporalité multiple. D’autre part, elle peut être interprétée comme une composante de la critique de la société franquiste, très présente par ailleurs dans le film, par le biais de la caractérisation négative du personnage du père militaire, une figure emblématique du régime.

Chanson et métalepse

En effet, Carlos Saura cite le fragment précis de la chanson dont la suppression était exigée par les censeurs franquistes, sans doute choqués par sa sensualité débordante. Ce passage est ici associé au père d’Ana, présenté comme un mari volage et libidineux, désireux de recevoir le baiser brûlant et immoral qui avait tant alarmé la censure. Enfin, la plainte qu’exprime le noyau signifiant minimal « ¡Ay Maricruz! » renvoie à la sagesse populaire de Rosa, mais elle est surtout l’expression de la souffrance extrême de la mère trompée, qui surprend son mari lorsqu’elle entre dans la pièce, en restant cependant très digne et silencieuse, sa petite fille à la main. La chanson participe donc ici à l’affleurement d’un souvenir fantasmé qui apparaît sous forme de métalepse narrative.

L'exemple suivant, extrait du film *El jardín de las delicias,* subvertit également, bien que de manière différente, les utilisations classiques de la fonction de la musique en tant que déclencheur mémoriel.

Recordar dans *El jardín de las delicias* : le surgissement capricieux de la mémoire

Dans *El jardín de las delicias*, les membres de la famille d'Antonio Cano, un riche industriel, tentent par tous les moyens de lui faire recouvrer la mémoire afin de pouvoir récupérer les numéros de ses comptes bancaires en Suisse. Au début de l'œuvre, ils mettent en scène un épisode traumatique de l'enfance d'Antonio, dans le but de provoquer un choc thérapeutique qui lui permettrait de renouer avec son passé (TC : 3mn 50s).

Dans son enfance, Antonio, qui avait fait une bêtise, avait été sévèrement réprimandé par ses parents puis enfermé dans une pièce obscure, avec un porc pour seule compagnie. Afin de faciliter l'affleurement des souvenirs lors de la reconstitution de cet épisode traumatique, le père d'Antonio a l'idée d'utiliser le pouvoir d'évocation mémoriel de la chanson pour accompagner la reconstitution de la scène de réprimande. Pour ce faire, il choisit, dans un disque d'Imperio Argentina, enregistré dans les années trente et qui renvoie donc à l'enfance de l'industriel amnésique, un titre en particulier : la valse *Recordar*. La mise en scène grotesque et grandiloquente du blâme parental entre en résonance parodique avec le style « Paramount » de la valse, car les décors et les costumes endossés par les personnages évoquent de mauvaises imitations du luxe et de l'artificialité de certains films hollywoodiens des années trente. Cependant, l'authenticité de la voix claire et puissante d'Imperio Argentina, chantant le ravissement que peut procurer le souvenir (« Recordar, así es amarnos otra vez » / « Se souvenir, c'est s'aimer à nouveau ») contraste avec la sévère réprimande dont il est très improbable qu'Antonio puisse se souvenir avec plaisir.

Les trois temps de la valse, évoquant le tournoiement léger de la danse, s'opposent également au caractère figé et artificiel de la représentation qui se déroule devant ses yeux. Celle-ci est mise en image par un champ-contrechamp présentant Antonio dans son fauteuil roulant et, face à lui, une scène de théâtre improvisée. L'aspect théâtral de l'espace de la scène est accentué par la couleur rouge du sol et des murs ainsi que par le cadrage fixe et identique des plans moyens qui le présentent. Par ailleurs, Antonio, toujours cadré en plan rapproché poitrine, semble prisonnier de sa

chaise roulante et de l'espace plus resserré du cadre. La chanson s'interrompt brusquement à la fin de la grotesque scène de remontrance dans laquelle le père d'Antonio gesticule longuement de façon ridicule. L'interruption de la musique est accompagnée d'un zoom avant rapide illustrant la dépendance angoissante d'Antonio, qui paraît pris au piège par le mouvement de caméra, alors que le père s'écrie : « ¡A la pocilga! » (« À la porcherie! »). La chanson et la mise en scène n'auront d'autre effet que de provoquer une crise de panique chez le malade terrorisé, signant l'échec du stratagème familial.

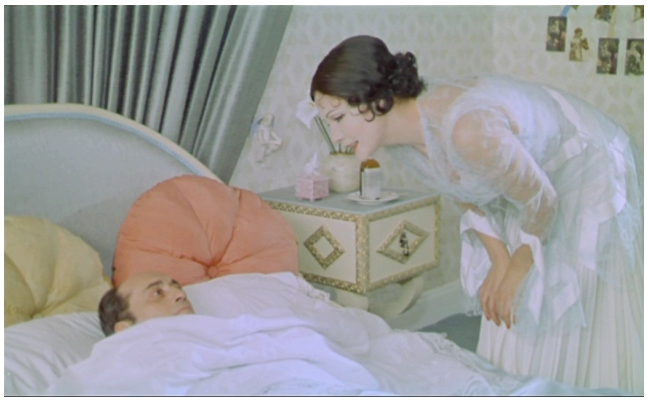
Cependant, le pouvoir remémorant de la chanson agira peu de temps après puisqu'une séquence enchâssée illustrant un rêve d'Antonio (TC : 10mn 35s) le montre, dans son enfance, se réveillant dans un décor idyllique, digne, cette fois-ci, des films hollywoodiens des années trente. Sa voluptueuse tante, dans une robe suggestive en mousseline blanche, comme tout le décor de la chambre aux transparences oniriques, l'enveloppe de sa tendresse sensuelle. Cette fois-ci, la chanson est diffusée en modalité extradiégétique, en résonance avec le caractère irréel de la séquence, alors que dans la scène de théâtre, le tourne-disque, placé en évidence, dévoilait la maladresse de l'artifice. Les mouvements tournoyants et harmonieux de la tante s'accordent parfaitement avec la gaîté nostalgique et le rythme ternaire de la valse. L'expression béate du petit Antonio de onze ans, interprété par l'acteur adulte, est une claire illustration de la chanson. En effet, le protagoniste revit littéralement, par sa double appartenance au monde de l'enfance et à celui des adultes, ce moment heureux et jouit du plaisir immense du souvenir. Le pouvoir remémorant de la musique fonctionne donc parfaitement. Néanmoins, il s'agit ici d'un écho ironique, qui intervient en décalage par rapport au moment de diffusion de la chanson dans la diégèse. Le souvenir qui surgit alors est en accord avec la grâce joyeuse que créent les paroles et la mélodie, ce qui n'était pas le cas de la scène terrifiante de la réprimande et de la punition.

Cette seconde séquence suscite néanmoins une dernière interrogation: Antonio entend-il la chanson dont la diffusion est manifestement extradiégétique ? Il est en effet possible d'émettre l'hypothèse que la mélodie revient « hanter » l'industriel amnésique, il s'agirait du phénomène de la *haunting mélody*, la mélodie obsédante, un mécanisme que nous connaissons tous et qu'il est facile de projeter sur un protagoniste au

cinéma.[217] La chanson extradiégétique ne serait alors perçue que par le personnage dont le point de vue est présenté par la séquence puisqu'il serait lui-même à l'origine de sa production, par une sorte d' « image mentale musicale » qui correspondrait également ici à l'image mentale, au rêve ou au souvenir représenté à l'écran.

Le surgissement du souvenir refoulé ne peut être forcé…

Antonio ne se souvient pas



Le plaisir du souvenir

[217] C'est le psychanalyste Théodore Reik qui est à l'origine de la théorie psychanalytique de « la mélodie obsédante. ». Nous reviendrons longuement sur ce phénomène dans la troisième partie de ce travail. REIK, T., *The haunting melody. Psychoanalytics Experiences in Life and Music*, Grove Press, 1960.

Encore une fois, la pratique de Carlos Saura exploite l'utilisation classique mémorielle de la chanson tout en la détournant. Il joue et déjoue les stéréotypes traditionnellement liés à cette utilisation puisque la réminiscence intervient bien, mais pas au moment prévu par la cupide famille d'Antonio.

« Nuestra Canción »[218] dans *La madriguera* ou le détournement du stéréotype

L'exemple le plus extrême de cette pratique cinématographique, est sans doute la fausse « chanson » du couple névrosé de *La madriguera* qui constitue en réalité une subversion complète de ce mécanisme, puisque la chanson n'en est pas une et que la mémoire reste finalement muette. Au début du film, un morceau instrumental - composé par Luis de Pablo - est diffusé sur une séquence présentant le couple protagoniste de l'œuvre. Il s'agit d'une mélodie sirupeuse, entièrement interprétée par un synthétiseur reproduisant les timbres de violons, d'un vibraphone, d'un piano et enfin d'un orgue. Cette mélodie stéréotypée aux mièvres arpèges évoque une musique pseudo-romantique assez en vogue dans les années soixante, à l'époque de la réalisation du film. Dès le début du film, le caractère synthétique marqué des instruments révèle, dans une première séquence, l'artificialité et la superficialité des relations entre Teresa et Pedro.

Cette mélodie, caricaturalement idyllique - les nombreux arpèges d'accords parfaits ont une fonction ironique - revient par la suite lors d'une séquence théâtrale dans laquelle les protagonistes jouent à mettre en scène la demande en mariage de Pedro à Teresa. Il s'agit donc d'une représentation enchâssée « simulant » le souvenir. C'est alors la jeune femme qui met un disque sur un électrophone placé au centre du salon, entièrement transformé par des meubles aux dorures baroques et par de lourds rideaux pourpres. Ces décors, dans les gammes de rouge, renvoient au caractère théâtral de la séquence, à l'irruption du passé dans la blancheur stérile et immaculée du présent tout en annonçant l'inéluctable fin sanglante de la relation du couple. Pedro reconnaît alors « nuestra canción » (TC 1h 24mn 06s). Or, cette chanson est significativement dépourvue de voix et de paroles. Elle ne « dit », ne « déclare » rien, reflétant par là-même le manque de profondeur de leur relation dès son origine. Enfin, elle ne réactive aucun souvenir, aucune émotion n'affleure entre les époux, mettant ainsi en évidence l'impossibilité du couple à faire revivre son passé.

---

[218] « Notre chanson »

La mise au jour de l'artificialité de l'amour de Teresa et Pedro

Par la suite, la musique s'interrompt avant la fin du morceau, sans nulle intervention intradiégétique, au moment où Pedro débouche une bouteille de champagne. La mise à jour de l'illusion cinématographique que révèle l'arrêt de la musique, provoqué par l'instance d'énonciation, accompagne alors celle de la désillusion du couple.

Ces trois exemples d'utilisation de la musique dans son rôle de déclencheur du souvenir se démarquent clairement du traitement traditionnel et courant de cette fonction au cinéma en la subvertissant par différents détournements ironiques. En effet, dans une utilisation traditionnelle, le souvenir, que fait surgir la chanson diffusée en modalité intradiégétique, est évoqué à l'écran par une séquence enchâssée qui représente le moment passé. Or, dans le premier cas, cette représentation est brouillée par une métalepse qui efface la frontière entre présent et passé et dans le deuxième, le souvenir ne surgit pas au moment de la diffusion en modalité d'écran, mais plus tard, dans une séquence fantasmée où la musique intervient en modalité de fosse. Enfin, dans le troisième exemple, le passé n'est pas évoqué par une séquence enchâssée mais par un simulacre théâtral, la chanson n'en est pas une et son interruption soudaine (inexplicable diégétiquement) met au jour l'illusion cinématographique.

B) La chanson comme signe de transition entre deux niveaux narratifs

Après avoir évoqué le rôle de la chanson en tant que déclencheur de souvenir, puisque son irruption provoquait chez le personnage une réminiscence de son passé, nous nous intéresserons maintenant à une fonction assez proche, celle de signe de transition entre deux niveaux narratifs. La diffusion de la chanson, cette fois toujours en

modalité de fosse, sera envisagée comme un indice permettant au spectateur, et non pas au personnage (ce qui était le cas dans la fonction précédente), de repérer l'irruption d'une séquence enchâssée, difficile, voire impossible à distinguer sans les indications apportées par le morceau vocal. Nous verrons néanmoins que les deux fonctions présentent des points de contact et en particulier, comme nous l'avons vu précédemment, il est souvent possible de supposer qu'un personnage perçoive une mélodie extradiégétique qui serait alors non seulement un signe de transition destiné au spectateur mais également une projection de son intériorité, une sorte d'image mentale musicale.

Là encore, il s'agit d'une fonction usuelle au cinéma, surtout en ce qui concerne le retour vers le passé, auquel la musique peut sembler renvoyer quasi automatiquement comme le souligne François Truffaut, à propos de sa propre pratique cinématographique :

> Pas de règle fixe [dans l'emploi de la musique] en dehors de celle-ci : jamais de musique sur une scène de dialogue censée se dérouler au présent car elle risque de tuer l'effet d'instantanéité en rejetant la scène dans le passé ou le fréquentatif.[219]

Soulignons, d'une part, la spécificité de la musique vocale dont les paroles chargent ces signes musicaux – qui n'ont de pouvoir autre que connotatifs[220] - d'une fonction dénotative entrant en résonance avec l'ensemble du tissu filmique. D'autre part, nous verrons que, dans ce cas de figure également, Saura exploite toujours ce rôle dans des configurations bien éloignées de ses emplois les plus courants au cinéma. Cette utilisation est, en particulier, étroitement liée à l'usage fréquent de la métalepse qui rend souvent peu aisé le repérage du changement de niveaux narratifs, la présence de la musique devenant alors une clé essentielle de l'accès au sens.

Afin d'illustrer cette fonction, nous utiliserons certaines citations de la *jácara* anonyme *No hay que decirle el primor* dans *Goya en Burdeos* et de la *copla Rocío* dans *La prima Angélica*. La musique vocale, en tant que signe de transition, précède dans la plupart des cas le début de l'enchâssement visuel, qu'elle contribue alors à introduire, mais elle peut également coïncider avec sa durée.

---

[219] Cité par Michel Chion dans : CHION, M., *La musique au cinéma*, *op.cit.,* p. 389. Signalons que l'utilisation, également très courante, de la musique pour signifier la répétition des actions ou des situations n'est pas du tout présente chez Carlos Saura, tant pour la musique instrumentale que pour la musique vocale.

[220] Comme nous l'avons évoqué, selon André Gardies le musical ne signifie rien. Il précise : « Mais en disant qu'il ne signifie rien, nous entendons rappeler la singularité du signe musical quant à la dénotation ; c'est un signe évidemment sans référent. » GARDIES, A., *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, p.51.

La musique précède l'enchâssement visuel : *Rocío* dans *La prima Angélica*

Dans *La prima Angélica*, la narration est extrêmement complexe puisque Luis, le protagoniste conserve exactement la même apparence (celle d'un adulte d'une quarantaine d'années) dans les séquences se déroulant en 1973 et dans celles consacrées à son enfance pendant la guerre civile. De plus, tous les protagonistes sont doubles car chaque acteur interprète à la fois un personnage des années trente et un personnage des années soixante-dix. C'est, par exemple, la même petite fille qui joue la cousine Angélica de Luis en 1936 et Angélica, la fille de la même cousine Angélica en 1973.

La chanson *Rocío* est utilisée comme un des signes permettant au spectateur de comprendre, voire d'anticiper, que le passé du protagoniste ressurgit dans son imagination. Il s'agira toujours du point de vue de Luis puisque la narration filmique est en focalisation interne, c'est donc son intériorité qui est reflétée par les séquences enchâssées qui évoquent pour la plupart les réminiscences de son enfance pendant la guerre civile.

La première occurrence de la *copla* est significative à cet égard (TC : 35mn10s). Luis, en 1973, est en train de prendre une collation avec sa famille qu'il n'avait pas revue depuis de nombreuses années. Quelques instants auparavant, il avait expliqué à sa nièce, la petite Angélica, le phénomène de la réminiscence proustienne à partir du célèbre exemple de « la madeleine de Proust ». Le protagoniste, cadré en plan rapproché taille, est en train de boire un chocolat alors qu'on entend distinctement le significatif tic tac de l'horloge. Un zoom avant très lent, vient le cadrer en plan rapproché épaules, tandis qu'il savoure son chocolat, et focalise l'attention du spectateur sur l'expression 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, songeur, le contenu de la tasse de chocolat, puis relève les yeux et semble apercevoir quelque chose. Le plan subjectif qui suit, traduisant son regard, dévoile ce qu'il distingue au spectateur : il s'agit de sa mère, en 1936, mettant son chapeau devant un miroir qui le reflète lui-même à l'arrière plan, toujours avec la même apparence, mais assis à côté de sa grand-mère (donc en 1936). Par conséquent, il y a eu un passage à un niveau narratif second illustrant un souvenir de Luis.

Miroir et *copla* permettent la compréhension de la métalepse

La musique, introduite avant le changement de niveau narratif, permet d'accompagner le regard de Luis et de le charger d'une signification mémorielle puisqu'il s'agit d'une chanson extrêmement célèbre des années trente. Par ailleurs, l'association du regard vers le chocolat, que Luis avale songeur, et de la musique peut faire penser au spectateur que le protagoniste est en proie à un phénomène de synesthésie et que le goût de la boisson a fait surgir la chanson dans sa mémoire. La *copla,* en modalité extradiégétique, serait alors « entendue intérieurement » par Luis, ce que son expression peut laisser penser. La musique pourrait être également envisagée comme « la traduction musicale » du goût chocolat, afin de provoquer, chez le spectateur lui-même, un phénomène de synesthésie, par un glissement de sens du goût – un sens que le cinéma ne peut pas exploiter - vers l'ouïe.[221] Enfin, signalons que les paroles de la chanson qui se déroulera jusqu'à la fin, tout au long de la séquence enchâssée dans laquelle la mère de Luis repart en le laissant avec sa famille, peuvent constituer une expression du sentiment d'abandon qu'éprouve Luis. L'abandon amoureux dont est victime Rocío reflétant métaphoriquement la situation de Luis qui se sent seul et délaissé par sa mère dans sa famille maternelle.

La musique accompagne l'enchâssement: *No hay que decirle el primor*

Goya en Burdeos constitue aussi une œuvre complexe puisqu'elle intègre de nombreux niveaux narratifs de natures diverses : fantasmes, images mentales, rêves et

[221] D'après Cristina Cano : « […] il semble en tout cas – du moins par ce qui ressort des recherches en sémantique musicale expérimentale -, qu'il existe une faible permutabilité entre le monde conceptuel musical et celui du goût / les seules qualités gustatives récurrentes dans les jugements sémantiques sont celles de sucré / âpreté) […]. » Ne pourrait-on pas penser, cependant, que la présence de l'image orienterait et faciliterait ce processus de synesthésie ? CANO, C., [2002], *La musique au cinéma. Musique, image, Récit*, Rome, Gremese, 2010, p.68.

souvenirs. Les enchâssements sont souvent brouillés par l'utilisation de métalepses et la nature même de l'image (présente, passée, rêvée..), n'est pas toujours immédiatement détectable. La musique comme élément transitionnel devient alors fondamentale afin de guider la compréhension du spectateur. De plus, la charge sémantique des paroles permet à la musique vocale de dépasser la simple fonction signalétique pour multiplier les effets de sens par rapport aux autres éléments du texte filmique.

Comme nous l'avons vu dans la présentation du morceau, la *jácara* anonyme est étroitement associée à la figure de Cayetana, la Duchesse d'Albe, et à la fascination que Goya éprouve pour elle. Le niveau de narration premier correspond à la fin de la vie du peintre très âgé lors de son exil à Bordeaux jusqu'à sa mort en 1828. Cayetana, disparue en 1802 appartient donc toujours à un niveau de narration second, relevant du fantasme ou /et du souvenir de Goya puisque le récit filmique est en focalisation interne.[222] Toutes les citations de la *jácara* sont directement liées au personnage de la Duchesse d'Albe. Les caractéristiques textuelles et musicales de ce morceau, que nous avons abordées dans la première partie de ce travail, renvoient au personnage fascinant, volontaire et capricieux brossé par Carlos Saura. Cette étroite coïncidence permet d'expliquer le choix de cette œuvre du XVIIème siècle qui appartient à une époque bien antérieure à celle de la diégèse, ce qui n'est pas le cas des citations en modalité d'écran. Etant donné que les occurrences de la *jácara* sont diffusées uniquement en modalité de fosse, cette antériorité ne pose pas de problème de vraisemblance historique.

La première occurrence de la *jácara*, au début du film, correspond à une métalepse narrative mettant en image une hallucination de Goya très âgé. Celui-ci est sorti de son logement bordelais et erre, désorienté, dans la ville que le brouillard blanc rend spectrale. Le vieillard semble perdu, en chemise de nuit, au beau milieu d'une rue (TC : 8mn 22s). Peu après, on distingue (TC : 8mn 55s), derrière le corps imposant de Goya, à l'arrière plan, la figure de la duchesse d'Albe tandis que retentit l'introduction de la *jácara*. La silhouette obscure, qui se détache sur la brume blanche, est une apparition fantomatique de l'aristocrate, vêtue à la mode du XVIIIème siècle. Selon Jean-Claude Seguin :

> La duchesse d'Albe qui avance dans cette rue étrange est sortie tout droit du tableau de 1797, *Duquesa de Alba vestida de negro*, exécuté quelques mois après le veuvage de Cayetana.

[222] À propos de la focalisation interne dans *Goya en Burdeos,* l'article de Santiago García Ochoa précise les différentes modalités de traduction du point de vue du peintre. GARCÍA OCHOA, Santiago, « Goya en el laberinto del autor » *in* CASTELLANI. J. P. (dir.) *Goya en Burdeos de Carlos Saura, op.cit*., pp. 148-153.

Cette œuvre a donné lieu à bien des commentaires qui ont trait aux relations supposées entre la duchesse et le peintre, et elle a contribué amplement à forger la légende romantique qui enveloppe l'existence de Goya. Ce qui a troublé les esprits et continue de les troubler encore, ce sont deux inscriptions scripturales l'une désignée par l'index de la main droite de la duchesse (« Solo Goya 1797 ») et la seconde sur le majeur et l'annulaire où s'entrelacent les noms d'Alba et de Goya.[223]

Métalepses visuelle et musicale

Elle s'approche de Goya sans le regarder, le dépasse tandis que la caméra la suit un moment en travelling arrière, puis elle sort du champ par la gauche. Le début de la partie vocale accompagne ses pas et s'interrompt brusquement au moment de sa disparition lorsque Goya heurte une femme dont le mari s'emporte. Peu après, Rosario, la très jeune fille de Goya, entre dans le champ (TC : 10mn 05s). Tous ces événements se succèdent dans un même long plan d'une durée de 1mn 43s qui, par une métalepse narrative, introduit un niveau second au sein même du premier, la vision de la Duchesse s'intégrant à l'univers diégétique bordelais.

Du point de vue musical, avant l'apparition de Cayetana, la séquence était baignée par une composition atonale[224] de Roque Baños aux cordes, introduisant l'un des thèmes musicaux récurrents de la bande musicale originale. Il s'agit d'une cellule qui, tout au long du film, se répète au sein des différents thèmes, transposée dans des tonalités distinctes et interprétée par divers instruments. Elle se compose d'un demi-ton descendant, d'une tierce mineure descendante, puis d'une tierce majeure ascendante. Le motif musical intègre donc un chromatisme, potentiellement angoissant, mais cette sensation déstabilisante est multipliée par l'effet déconcertant pour l'oreille acculturée à la musique tonale, de la succession de la tierce mineure et de la tierce majeure, qui provoque un certain malaise. La musique instrumentale ne s'interrompt pas immédiatement lorsque commence l'introduction de la *jácara*, créant ainsi des

[223] SEGUIN, J.C., « Les résurgences picturales dans *Goya en Burdeos* » *in* AUBERT. J.P., SEGUIN, J.C., *De Goya à Saura, échos et résonances, op.cit.,* p.143.
[224] Selon Mario Litwin : « […] la caractéristique principale de la musique atonale est son caractère d'instabilité ou d'inquiétude, voire d'angoisse », LITWIN, M., *Le film et sa musique*, *op. cit.,* p. 31.

dissonances supplémentaires dans une véritable métalepse musicale qui se superpose à la métalepse visuelle.

Après ce chevauchement sonore, le début des paroles de la *jácara* semble brosser le portrait de l'altière duchesse (« Que yo sé que es la zagala de las que rompen el aire »),[225] également illustré métaphoriquement, comme nous l'avons évoqué précédemment, par le rythme rapide, dansant et irrégulier du morceau. Le contraste saisissant entre la musique atonale de Roque Baños et la mélodie baroque accompagnant la silhouette de Cayetana, permet au spectateur de comprendre qu'il s'agit d'une hallucination tout en soulignant l'égarement de Goya. Ici encore, il semble bien que le protagoniste « entende » la mélodie, personnification musicale de la duchesse. Même si l'apparition de la silhouette coïncide avec le début de la musique, Goya ne peut la voir puisqu'il lui tourne le dos à cet instant précis. Néanmoins, lorsque la musique retentit, le vieillard paraît l'entendre car il se retourne alors vers la figure de la duchesse. Le morceau vocal constituerait donc également une représentation musicale de la sensation physique de la présence spectrale puisqu'en réalité cet air est une personnification de Cayetana. Goya pourrait alors « entendre » sa présence comme le fera le spectateur par la suite, une fois que cette première diffusion aura étroitement associé le personnage et la *jácara*.

Dans les exemples précédents, la musique constituait l'un des éléments qui permettaient au spectateur de comprendre le retour vers le passé. Nous allons voir à présent qu'elle peut même en être le seul indice.

La chanson comme seul signe de changement de niveau narratif : *Rocío*

Dans *La prima Angélica*, la deuxième occurrence de la *copla Rocío* accompagne une métalepse narrative, tellement brouillée à de multiples égards, que seule la diffusion de la chanson permet de déterminer le changement de niveau narratif. En effet, en 1973, Luis et sa cousine Angélica, tous deux adultes sont montés au grenier pour retrouver les cahiers d'écolier du protagoniste que sa tante a conservés dans des malles poussiéreuses. Avant de redescendre, Luis insiste pour entraîner Angélica sur le toit de l'immeuble en passant par une lucarne. Une fois là, les deux cousins s'assoient sur les tuiles et contemplent le paysage de la petite ville de Castille filmée en plan général

[225] « Je sais qu'elle est de ces jeunes filles qui dominent les airs. »

suivant le regard de Luis. Au loin résonnent les cloches du couvent des Clarisses.[226] Ces cloches, qui soulignent le passage du temps, constituent le premier indice du retour en arrière qui va avoir lieu, tout comme le tic tac de l'horloge dans la première occurrence.

La caméra cadre ensuite les deux protagonistes en plan rapproché épaules, ce qui permet de distinguer les expressions de leurs visages. Angélica se blottit alors contre Luis et les deux cousins se regardent tandis que résonnent les premiers accords de guitare de l'introduction de la chanson qui se mêlent au son des cloches. L'expression de leurs visages se modifie au moment où s'élève le refrain de la *copla* : « Rocío ¡Ay, mi Rocío¡ Manojito de claveles… » (TC : 1h 20mn 40s). Angélica fait alors une moue enfantine et les cousins s'embrassent maladroitement sur la bouche.

A partir du début de la chanson, les deux acteurs adultes sont donc très probablement passés de l'interprétation des protagonistes en 1973 à celle des deux enfants qu'ils étaient en 1936. Néanmoins, hormis l'expression évocatrice de leur visage et le baiser malhabile, rien n'a changé, et le spectateur a toujours sous les yeux deux adultes en train de s'embrasser sans qu'aucun autre indice ne permette de révéler la métalepse. Le code établi par Carlos Saura dès le début de l'œuvre et qui fonctionne tout au long de celle-ci est transgressé dans cette séquence de façon exceptionnelle. En effet, dans toutes les autres métalepses, seul Luis ne change pas d'apparence et les autres personnages sont reconnaissables à leur âge et à leurs vêtements. En particulier, Angélica enfant est interprétée par une petite fille de onze ans qui porte des tresses et des robes d'époque.

Dans la séquence qui nous occupe, dès la fin du refrain, ce mode de fonctionnement réapparaît. La voix de l'oncle de Luis retentit soudain : « Luis, ¿dónde estás? ». Luis rentre alors dans l'immeuble par la lucarne et se trouve face à son oncle habillé en phalangiste. Cette apparition de son oncle Anselmo, un personnage des années 30, est la confirmation qu'un passage de niveau narratif a bien eu lieu. Enfin, juste après, lorsqu'Anselmo appelle Angélica, c'est la petite fille de onze ans qui apparaît à son tour. Néanmoins, même si ces éléments confirment *a posteriori* le changement de niveau narratif, c'est la *copla*, déjà associée par le spectateur au souvenir lors de sa première intervention, qui permet d'affirmer, dès le début de sa diffusion, qu'il y a bien un retour vers le passé puisque les personnages ne changent pas d'apparence pendant la séquence.

---

[226] Angélica déclare: « Son las campanas de las Clarisas ». « Ce sont les cloches du couvent des Clarisses. »

La chanson permet de décrypter le retour vers le passé

La subtilité du procédé permet également de suggérer que ce baiser a pu avoir lieu à la fois dans le passé et dans le présent diégétique et que la séquence illustre simultanément ces deux niveaux narratifs. En définitive, nous sommes en présence d'une véritable superposition de niveaux de récits : une succession d'images et une bande son renvoient à une double temporalité dans laquelle les personnages à des âges différents auraient effectué deux fois la même action à près de quarante ans d'intervalle.

La chanson, qui se mêle au son des cloches dans une métalepse sonore, permet également de comprendre, grâce à la déclaration d'amour qu'elle contient, la réminiscence nostalgique qui surgit. Les sentiments passés de Luis, amoureux de sa cousine lorsqu'il était enfant, ont été ranimés par les souvenirs. Une explication plus pragmatique pourrait laisser supposer qu'Angélica ne change pas d'apparence dans cette seule et unique séquence pour une raison bien simple : il aurait été impossible de la tourner avec une petite fille de onze ans. En effet, même si Luis dans son apparence d'adulte est censé représenter un enfant, à l'écran, un homme de plus de quarante ans aurait embrassé une fillette sur la bouche.

C'est sans doute de cette impossibilité, pratique et morale, qu'a surgi cette élégante solution, riche de sens, qui se démarque, une fois encore, des utilisations traditionnelles de cette fonction.

C) La chanson comme élément de déréalisation

La musique étant par essence immatérielle, elle se prête naturellement à la déréalisation de certaines séquences oniriques ou fantasmées. Cette fonction, étroitement liée à son pouvoir hypnotique, était soulignée dès 1917 par Emile

Vuillermoz, de façon très poétique, à propos de la nécessité de l'accompagnement musical du cinéma muet :

> La musique - la plus humble ou la plus hautaine - joue dans les représentations cinématographiques un rôle dont le public ne soupçonne pas l'importance. Beaucoup de spectateurs ne peuvent s'évader dans le rêve, à la suite des fantômes de l'écran, sans être étourdis, bercés et un peu grisés par les vapeurs harmoniques qui sortent de l'orchestre et se répandent dans la salle, comme des parfums échappés d'une cassolette magique. Pour quitter le sol, ils ont besoin de ce coup d'aile.[227]

C'est ce pouvoir de la musique qui permet également au spectateur de pénétrer dans le rêve, le fantasme ou le souvenir présentés à l'écran, en étant en empathie avec le personnage qui les évoque. Dans le cas de la musique vocale, la présence de la voix, dont la source est la plupart du temps invisible dans une modalité acousmatique, ajoute un élément supplémentaire de déréalisation. La voix, sans évocation visuelle du corps dont elle provient, contribue puissamment au caractère onirique et fantomatique de la séquence, tout en pouvant également être associée aux personnages qui se souviennent ou qui sont évoqués par l'image mentale.

La chanson, en raison même de son pouvoir hypnotique, peut également constituer en elle-même « une image mentale » se situant au cœur du souvenir ou du fantasme. Dans ce cas, c'est le morceau vocal qui sera lui-même mis en scène. Soulignons que les paroles apportent toujours un supplément sémantique qui entre en résonance avec la narration et la diégèse.

La première de ces deux fonctions, également présente dans les exemples évoqués plus haut, est particulièrement prégnante dans le film *Antonieta* par le biais des citations de la chanson mexicaine *La llorona*. La deuxième fonction qui place directement la chanson comme « objet » du souvenir, peut être analysée dans la séquence enchâssée mettant en scène la comptine *La Sainte Catherine* dans *La madriguera*.

La llorona et la rencontre de deux époques

Comme nous l'avons déjà évoqué, cette chanson a la particularité d'intervenir tout d'abord en modalité de fosse fredonnée en espagnol par un interprète présent à l'écran puis, à trois reprises, en zapotèque dans une modalité extradiégétique chantée

---

[227] VUILLERMOZ, E., « Le temps », 1917, cité par TOULET, E., BELAYGUE, C. (dir.), *Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France, 1918-1995*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 76.

par une femme à la voix très douce. Si la première intervention ne permet de comprendre que le noyau signifiant minimal « ¡Ay llorona! », les circonstances de sa diffusion la lient à un événement tragique, lui-même en relation étroite avec l'une des légendes construites autour du personnage mythique : celle de la mère, condamnée à l'errance perpétuelle parce qu'elle a noyé ses enfants.

En effet, la première occurrence de la chanson (TC : 32mn 30s) intervient lorsqu'Antonieta, s'étant rendue chez le peintre Manuel Lozano, y avait appris, horrifiée, que la femme de celui-ci avait noyé son nourrisson. La figure de la femme du peintre, vêtue de blanc, apparemment condamnée à l'errance perpétuelle comme dans la légende, imprégnait cette séquence. A partir de ce moment, les occurrences de la chanson seront liées au destin malheureux d'Antonieta jusqu'à sa fin tragique.

Dans la troisième citation de la chanson, Anna, la journaliste qui enquête sur le suicide d'Antonieta, est logée dans un hôtel où la jeune Mexicaine avait également séjourné. Le bruit des touches d'une machine à écrire attire Anna dans la chambre d'à côté dont elle entrouvre la porte de communication. Un long plan subjectif suivant son regard débute, alors que résonnent les premières mesures de la chanson à une faible intensité (TC : 1h 18mn 42s).

La caméra montre tout d'abord, en plan moyen, un miroir dans lequel se reflète le visage d'Anna puis elle balaye la pièce par un panoramique jusqu'à cadrer, également en plan moyen, Antonieta, qui est en train d'écrire à la machine. Dans le même plan coïncident donc, dès le début, les deux niveaux de narration : présent diégétique et figure fantasmée d'Antonieta, une projection imaginaire d'Anna. Excepté la musique, seule la présence du miroir qui reflète l'image d'Anna contribue à la déréalisation de la séquence. Elément important de déréalisation, le miroir peut être perçu à la fois comme lieu de passage, de transgression du réel et de révélation d'une mise en abyme de la vie des deux femmes. En effet, la forte implication émotionnelle de la journaliste dans cette recherche conduit, tout au long de l'œuvre, à se demander si Anna ne recherche pas son propre destin à travers celui d'Antonieta.

Néanmoins, la présence fugitive du miroir ne peut être suffisante pour que le spectateur « adhère » à l'image mentale qui fait irruption dans le présent. La musique vocale complète ce rôle de déréalisation. La voix extrêmement douce de la chanteuse ainsi que son interprétation empreinte de tristesse et de mélancolie contribuent puissamment à la déréalisation de la séquence et à la représentation du fantasme d'Anna. La chanson évoque également la destinée tragique d'Antonieta qui finira par se

suicider puisque la lamentation en espagnol (« ¡Ay llorona!») a été associée préalablement à la mélodie, chantée ici en zapotèque, et à la mort violente par le biais de la figure tragique de la mère infanticide

La chanson permet la déréalisation nécessaire à la rencontre entre passé et présent

La Sainte Catherine dans *La madriguera*

L'occurrence à laquelle nous allons nous intéresser à présent constitue un exemple extrême du pouvoir de déréalisation de la chanson puisque la seule évocation de la musique vocale fait surgir une image mentale, dans laquelle elle est elle-même mise en scène. Comme nous l'avons déjà évoqué, en raison de son pouvoir remémorant, la chanson renvoie souvent l'auditeur diégétique[228] à l'époque où il l'a entendue pour la première fois. Dans *La madriguera*, il s'agit de l'enfance de Teresa, qui, à l'école, avait appris pendant la catéchèse une comptine illustrant la vie exemplaire de Sainte Catherine d'Alexandrie.

Le couple désœuvré et infantile constitué par Pedro et Teresa, resté seul pendant un week-end, s'amuse à des jeux de rôles dangereux. Au cours de l'un de ces jeux, Pedro interprète le rôle du père de Teresa, qui, elle-même, joue son propre rôle lorsqu'elle était enfant. Comme Pedro la réprimande de ne pas avoir de bonnes notes à l'école sauf en religion, elle lui explique que ce sont les cours qu'elle préfère car elle s'y amuse, joue et chante. Teresa propose alors à Pedro de lui chanter la comptine *La Sainte Catherine.* Elle tiendra le rôle de la sainte tandis qu'il interprétera celui de son terrible père qui la décapite pour avoir refusé d'adorer Bouddha.

[228] Tout comme le spectateur d'ailleurs.

La jeune femme s'agenouille et entonne le début de la chanson (TC : 1h 10mn 24s). Après deux travellings cadrant Teresa (arrière, puis avant), dont l'effet légèrement hypnotique facilite le passage de niveau narratif, le souvenir fantasmé de la protagoniste apparaît à l'écran. Sans transition, un panoramique fugace suit les mouvements de plusieurs petites filles en uniforme en train de danser la ronde dans un environnement champêtre. Alors que la voix enfantine de Teresa continue son interprétation de la comptine dans une métalepse sonore, les petites filles dansent au rythme de la chansonnette. Les enfants sont baignées par une lumière solaire très intense – autre signe de déréalisation – qui contribue à l'atmosphère joyeuse et insouciante de la scène. Un retour visuel au premier niveau narratif montre un instant Teresa adulte, encore agenouillée dans la même position, qui continue à chanter.

Peu après, un nouveau passage au niveau narratif second sera, cette fois, doublement visuel et sonore puisque c'est la voix de la fillette interprétant Sainte Catherine dans la séquence enchâssée qui reprend la mélodie une tierce mineure plus haut, son timbre se substituant à celui de Teresa. Les deux voix se superposent un court instant, mais le changement de tonalité, bien qu'étonnant à l'oreille, est néanmoins assez harmonieux, puisque l'intervalle de tierce mineure n'est pas dissonant. La séquence enchâssée montre, tout d'abord, la petite fille qui interprète le rôle du père chantant la partie du dialogue qui correspond à son rôle et brandissant un sabre d'apparence assez réaliste, face à la courageuse Catherine, interprétée par une autre fillette - une évocation de Teresa enfant? - agenouillée.

La surexposition de l'image, les longs cheveux des fillettes flottant dans le vent et leurs voix pures imprègnent d'une atmosphère irréelle et magique ce que le spectateur peut interpréter comme un idyllique souvenir d'enfance de Teresa. Le rythme dansant de la comptine, sa mélodie répétitive facilement mémorisable et le noyau signifiant minimal onomatopéique « Et zim boum boum » lui confèrent un aspect ludique et charmant.

Ses paroles ne sont pourtant pas du tout innocentes puisque, d'après le texte de la chanson qu'égrènent les petites filles en sautillant, le père de Sainte Catherine la frappe trois fois avec son sabre, la blessant puis la tuant. C'est alors qu'une métalepse introduit le personnage de Pedro au sein du niveau narratif second puisqu'il apparaît soudain, à la faveur d'un changement de plan, jouant le rôle paternel au milieu des enfants. Il empoigne le sabre et en assène plusieurs coups à la fillette qui joue le rôle de

Catherine. Celle-ci s'écroule, couverte de sang, alors que les autres petites filles continuent imperturbablement de danser leur ronde.

Le jeu de rôle

Le souvenir idyllique

La révélation de la violence latente

Le spectateur comprend alors qu'il s'agit sans doute d'un souvenir fantasmé dans lequel Teresa a introduit le personnage de Pedro afin de se représenter la scène qu'elle est en train d'interpréter. En effet, lors du retour au premier niveau narratif qui suit, Pedro lui donne un léger coup de règle et elle tombe en feignant d'être mortellement blessée. C'est alors à nouveau le timbre de Teresa qui retentit, se substituant aux voix enfantines qui ne représentaient qu'une projection imaginaire de sa propre voix.

Dans cette occurrence, la présence de la chanson est centrale puisqu'elle est au cœur du processus de déréalisation de la séquence enchâssée. La superposition momentanée des voix et le contraste entre le début idyllique du souvenir fantasmé et son dénouement sanglant traduit également le malaise conjugal qui se révèle progressivement tout au long du film. La comptine en constitue une illustration musicale car sa forme ludique et plaisante s'oppose à son contenu terrifiant, ce qui est souvent le cas dans les comptines utilisant des contes et légendes traditionnels, comme le souligne Bruno Bettelheim dans son ouvrage *Psychanalyse des contes de fées*.[229] Elle serait donc également une représentation métaphorique de la relation du couple formé par Pedro et Teresa, dont la relation superficielle, lisse et apparemment heureuse, révèle une violence latente qui explose dans un bain de sang à la fin du film. Par ailleurs, la substitution du père par le mari dans l'imagination de Teresa est révélatrice d'un complexe d'Oedipe non résolu chez la jeune femme, qui a perdu son père très jeune.

Nous avons donc pu constater dans la première partie de ce chapitre que la chanson est un auxiliaire précieux de la narration cinématographique lorsque celle-ci est prise en charge principalement par l'image filmique. Dans toutes les séquences étudiées, l'image et la musique allaient toujours de pair dans un passage vers le fantasme, le rêve ou le passé, la musique vocale constituant un révélateur de l'image et de ses charges sémantiques. Il convient également de souligner que les anachronies[230] du récit illustrées par des séquences enchâssées sont constituées très majoritairement d'analepses, comme c'est en général le cas dans les fictions cinématographiques.

Néanmoins, Saura s'éloigne largement des pratiques courantes de mise en image de ces retours en arrière. Dans son œuvre, les passages à des niveaux secondaires de récit sont très fréquemment brouillés et les métalepses abondent, dans une sorte de « contamination » du présent par le passé qui illustre l'une des thématiques majeures de sa filmographie. C'est surtout dans ces cas de figure que la musique vocale intervient pour signaler le changement de niveau narratif dans une fonction bien éloignée des traditionnels flash-back, clairement enchâssés, dans lesquels le rôle de la musique est souvent redondant par rapport à celui des autres signes de transition. Chez le réalisateur

[229] BETTELHEIM, B., *Psychanalyse des contes de fée*, Robert Laffont, 1976.
[230] Gérard Genette définie les anachronies narratives comme : « les différentes formes de discordances entre l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit ». GENETTE. G., *Figure III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 79.

espagnol, la chanson assume au contraire une fonction subtile de déréalisation et de passage et apporte au spectateur les éléments fondamentaux, parfois même indispensables, à la compréhension de la trame narrative et de l'ordre du récit.

Après avoir examiné le rôle essentiel de la musique vocale dans ces bouleversements de l'ordre du récit fondés principalement sur l'image mouvante et dans lesquels la musique vocale, quoiqu'extrêmement utile, joue principalement une fonction auxiliaire, nous allons nous intéresser à présent au rôle de la narration lorsqu'elle est portée par les chansons elles-mêmes, dans la structuration du récit filmique.

II) La musique vocale en tant que niveau narratif

La musique vocale peut être considérée comme un niveau narratif en soi lorsqu'elle ne fait pas partie d'une séquence enchâssée - c'est-à-dire qu'elle ne dépend pas directement de la composante visuelle -, mais lorsqu'elle constitue en elle-même un niveau narratif composé par le texte et la musique. Dans ce cas, son fonctionnement est différent de celui d'une séquence enchâssée classique, en particulier parce que la chanson n'est jamais directement présentée dans le tissu filmique comme un niveau narratif second mais comme une composante de la diégèse ou de la bande son. Ses rapports avec la narration sont donc toujours indirects et pourront même souvent être perçus par le spectateur de manière inconsciente.

De plus, son fonctionnement se distingue de celui d'une séquence enchâssée puisqu'il s'agit avant tout d'une citation, une caractéristique sur laquelle nous reviendrons longuement dans la dernière partie de ce travail. En effet, dans la *quasi* totalité des occurrences, des morceaux vocaux préexistants sont insérés dans un tissu filmique avec lequel ils entretiennent d'étroites correspondances. Cependant, il existe presque toujours un certain décalage entre la chanson et le film en raison justement de son origine étrangère aux autres composantes originales du tissu filmique : l'image, les bruits ou les dialogues.

Cette qualité spécifique de la musique vocale utilisée par Carlos Saura permet d'établir un jeu subtil entre narration et chanson, qui anticipe, revient en arrière ou met en abyme le récit premier. Comme le morceau vocal existait avant le film dans lequel il a été inséré, le spectateur ne le met pas au même niveau que les autres formes de récit. Les effets d'annonce ou les retours en arrière que constituent la musique vocale ne sont donc pas perçus de manière aussi claire que lorsqu'il s'agit de séquences enchâssées,

quoique dans l'œuvre de Saura ces dernières soient rarement présentées de façon évidente et non équivoque.

Par ailleurs, la chanson, comme niveau narratif en soi, coexiste avec le niveau narratif premier puisqu'elle n'est pas illustrée par des images venant se substituer à celles du premier niveau. La cohabitation des niveaux de narration peut être envisagée comme une autre forme de métalepse dans laquelle deux niveaux de récits sont perceptibles simultanément. Cette caractéristique permet à Carlos Saura d'introduire des éléments d'anachronie dans certains de ses films dont la mise en image est linéaire tels *Los golfos*, *Deprisa, deprisa* ou *¡Dispara!*. Cette simultanéité offre la possibilité de créer des rapports et des jeux d'interrelation entre image et musique également riches de sens.

Lorsqu'elle est directement associée aux images d'une séquence enchâssée, la chanson illustre principalement des retours vers le passé. En tant que niveau narratif autonome elle est plus souvent utilisée pour révéler l'avenir. En effet, dans ce cas de figure, la chanson annonce fréquemment un développement futur du récit, qu'il s'agisse de la suite immédiate de celui-ci ou de la narration dans son ensemble. Un subtil effet de suspense est alors mis en place, puisque, grâce à la musique vocale, le spectateur peut pressentir et déduire en partie le déroulement des évènements du récit et même son dénouement, sans en être néanmoins parfaitement sûr, puisque la chanson a également sa place dans la diégèse ou constitue un élément de la bande son dans une modalité extradiégétique.

A) La musique vocale comme prolepse

Selon Gérard Genette, dans le champ littéraire :

> L'anticipation, ou prolepse temporelle, est manifestement beaucoup moins fréquente que la figure inverse, au moins dans la tradition narrative occidentale; encore que chacune des trois grandes épopées anciennes, l'Iliade, l'Odyssée et l'Énéide, commence par une sorte de sommaire anticipé qui justifie dans une certaine mesure la formule appliquée par Todorov au récit homérique : « intrigue de prédestination ». Le souci du suspense narratif, propre à la conception « classique » du roman (au sens large, et dont le centre de gravité se trouve plutôt au XIXème siècle) s'accommode mal d'une telle pratique […] [231]

Il en est de même au cinéma lorsque l'on considère le récit pris en charge par les images dans lequel le retour en arrière sous forme de flash-back est beaucoup plus fréquent que le flash-forward. L'œuvre de Saura correspond sur ce point à la tendance

[231] GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p.105.

générale car, dans leur grande majorité, les séquences enchâssées de ses longs métrages constituent des analepses par rapport au récit premier.

Au contraire, la chanson, considérée comme un niveau narratif en soi, remplit beaucoup plus souvent une fonction d'annonce que de retour vers le passé. Soulignons que ce rôle prémonitoire est particulièrement aisé à assumer pour la musique vocale, qui, comme nous l'avons déjà souligné, raconte ou annonce toujours de façon détournée. Elle peut ainsi ne pas dévoiler clairement la suite du récit tout en la laissant deviner ou en la faisant entrevoir au spectateur.

Ces prolepses sont de natures diverses, en fonction, en particulier, de leur portée dans le film. En effet, selon Gérard Genette :

> Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment « présent », c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons portée de l'anachronie cette distance temporelle.[232]

Dans nos analyses, nous distinguerons les prolepses annonçant l'ensemble du récit filmique, y compris son dénouement, des prolepses partielles.[233] Ces dernières évoquent une partie de la narration - le destin de l'un des personnages par exemple - ou anticipent un événement au sein d'une même séquence.

Les prolepses annonçant l'ensemble du récit filmique et son dénouement

Dans l'œuvre du réalisateur aragonais et, d'ailleurs, dans la plupart des films de fiction, la chanson, par la combinaison du contenu sémantique des paroles et de l'expressivité de la musique, entre fréquemment en résonance avec l'ensemble du récit filmique et/ou en annonce déjà le dénouement. Pour illustrer cette fonction, nous utiliserons deux exemples représentatifs dans l'œuvre de Carlos Saura qui augurent chacun, dans des modalités différentes, la fin malheureuse des protagonistes : la *copla Historia de un criminal* dans *Los golfos* et la rumba *flamenca ¡Ay qué dolor !* citée dans *Deprisa, deprisa*.

---

[232] GENETTE, G. *Figure III*, *op. cit*., p. 89.

[233] Nous avons établi cette distinction entre prolepse annonçant l'ensemble du récit et prolepse partielle car elle nous semblait particulièrement utile dans le cas de l'exploitation de la musique vocale dans le film.

*Des personnages condamnés : *Historia de un criminal* dans *Los golfos*

Cette chanson est interprétée une seule fois par deux chanteuses des rues dans *Los golfos* en modalité d'écran et retrace, comme nous l'avons vu, le crime commis par José María Jarabo en 1958. [234] La séquence des chanteuses des rues (TC : 16mn 42s), qui les présente tout d'abord en plan rapproché poitrine, succède abruptement à la séquence précédente qui mettait en scène un vol d'outils par le groupe de délinquants dans le coffre d'un camion. La séquence du larcin est tronquée avant son dénouement selon une pratique récurrente du montage de *Los golfos* qui renvoie à une esthétique moderne du fragment et sollicite la participation active du spectateur afin de compléter le tissu narratif fractionnaire. L'irruption soudaine de ces femmes à l'écran surprend le spectateur qui a des difficultés à suivre le fil narratif avant qu'il ne découvre les protagonistes qui se rendent dans une boutique du Rastro (le marché aux puces de Madrid), située face aux deux chanteuses, pour revendre les outils dérobés.

Seules cinq strophes de la chanson sont interprétées, mais l'essentiel du crime est relaté dans cette chanson narrative à la mélodie monotone dont l'intention semble principalement informative et moralisatrice. La conclusion de la chanson, tronquée – impliquant ainsi également la participation active du spectateur - est cependant implicitement assez lisible : la seule fin possible pour cet assassin, qui, après avoir commis ses crimes, les a confessés, c'est la peine de mort par le supplice du garrot.[235] A travers le triste destin de Jarabo, il est possible de lire, entre les lignes, celui des protagonistes du film qui, au moment de la diffusion de la chanson, sont encore en train de commettre leurs forfaits et imaginent, pleins d'espoir, pouvoir réunir suffisamment d'argent pour financer les débuts tauromachiques de l'un des leurs. Les paroles annoncent donc déjà leur échec puisqu'ils seront effectivement découverts et arrêtés par la police. Elle suggère, en outre, par l'évocation implicite de la peine de mort qui attend le criminel, la fin tragique de Paco, l'un des membres du groupe qui se noie dans les égouts où il s'était réfugié pour échapper au déchaînement de la fureur populaire. Enfin, l'exécution du criminel par le supplice du garrot constitue également une allusion métaphorique au destin des protagonistes, condamnés par la société franquiste.

[234] Voir la présentation de la chanson p. 147.
[235] La peine de mort et le supplice du garrot qui seront d'ailleurs au cœur du film de Luis Berlanga *El verdugo* réalisé en 1963 et du documentaire de Basilio Martín Patino *Queridísimos verdugos* (1973).

Le caractère à la fois monotone et répétitif - la mélodie et la versification - et boiteux - les nombreux déplacements d'accents - de la *copla* peut renvoyer à l'aspect inéluctable du destin de ces jeunes gens, nés à la marge et voués à celle-ci puisque la société établie ne les accepte pas en son sein et les rejette systématiquement. Les voix fortes aux timbres désagréables et criards des deux femmes semblent poursuivre implacablement les protagonistes de leur vindicte. Ces derniers sont d'ailleurs cadrés, par la suite, en une forte plongée à la valeur classiquement écrasante, tandis que les voix sont toujours perceptibles en modalité acousmatique. Le morceau a donc bien une valeur de prolepse qui annonce indirectement le destin malheureux du groupe de délinquants et souligne par sa forme musicale et poétique l'aspect inévitable de ce destin.

Signalons que dans le film *Antonieta*, le *corrido* intitulé *Valentín de la Sierra* fonctionne d'une façon très semblable, annonçant aussi la fin tragique de la protagoniste. C'est également le cas de la chanson *Una rosa es una rosa* interprétée par le groupe Mecano dans *El séptimo día*. Dans ces trois cas, la chanson n'est diffusée qu'une seule fois à l'écran. Elle constitue une sorte de mise en abyme unique par rapport au récit premier, une modalité différente des prolepses constituées par la diffusion répétée de la musique vocale.

**¡Ay qué dolor!* : l'annonce répétée d'une fin tragique

Cette rumba diffusée à plusieurs reprises dans *Deprisa, deprisa*, mais présente dès le générique de début, semble annoncer de façon lancinante et réitérée la fin tragique des protagonistes signalée par son noyau signifiant minimal « ¡Ay qué dolor! ». Ici encore, les paroles renvoient indirectement au dénouement de l'œuvre puisqu'à la fin du film, Ángela, la seule survivante parmi les quatre protagonistes, fait sa valise et s'en va, abandonnant Pablo. Elle ne le quitte pas pour un autre comme dans la chanson, mais s'éloigne seule à travers les terrains vagues parce qu'il est mort à la suite d'une blessure par balle. Ce départ fait écho aux paroles de la chanson: « Hiciste la maleta ¡ay! / Sin decirme adiós / ¡Ay qué dolor! / Tu amor me abandonó / ¡Ay qué dolor! / Y solo me dejó / ¡Ay qué dolor! ».[236]

[236] « Tu as fait ta valise, ah ! / Sans me dire adieu / Ah ! quelle douleur ! / Ton amour m'a abandonné /Ah ! quelle douleur ! / Et m'a laissé tout seul / Ah ! quelle douleur ! »

Les lamentations, soulignées par les mélismes de la rumba et l'expressivité des interprètes, laissent pressentir au spectateur la fin tragique du film, la mort des délinquants et la douleur de la séparation pour Ángela. L'aspect collectif de cette souffrance, comme nous l'avons remarqué dans la présentation de la chanson, évoque la situation du groupe de protagonistes que leur condition sociale semble condamner par avance : la chanson est présente dès le générique d'ouverture, avant le début de la fiction cinématographique. Ce caractère choral a également une portée plus large qui renvoie à la société espagnole dans son ensemble. Il souligne que, vingt ans après le tournage de *Los golfos*, les jeunes délinquants sont toujours cantonnés à la marge de la société, sans espoir d'en sortir. En effet, alors que le morceau de *Los golfos* pouvait évoquer par sa monotonie implacable la société franquiste dans son écrasant immobilisme, vingt ans plus tard, les marginaux sont condamnés sans appel à l'errance, comme l'évoquent les paroles de la rumba : « Perdido voy por este mundo / sin saber adónde / como un vagabundo ».[237]

La chanson évoque également la très belle histoire d'amour qui se noue entre Pablo et Ángela, ainsi que sa condamnation à l'échec: « Contigo todo lo tenía / nada me faltaba / nada me faltaba / Contigo todo lo tenía / ya no tengo nada / ya no tengo nada / ». [238] La rumba, diffusée dès le début de l'œuvre, fonctionne donc comme une prolepse qui annonce à la fois la mort tragique des trois protagonistes, la séparation du couple et la fin de leur histoire d'amour, ainsi que la solitude d'Ángela, seule survivante, qui s'éloigne, perdue dans un terrain vague, à la fin du film.

La récurrence de la chanson tout au long du film, aussi bien en modalité intradiégétique qu'extradiégétique, renforce cet aspect prémonitoire et informe indirectement le spectateur du caractère inéluctable du destin malheureux des jeunes protagonistes. Néanmoins, la dynamique de sa rythmique entraînante et dansante renvoie également à la grâce, à la vitalité et à l'insouciance de ces jeunes gens dont la courte vie (« Deprisa, deprisa ») est également magnifiée par le cinéaste. Les très belles chansons du film, sélectionnées avec un soin tout particulier, sont en effet associées à des cadrages et à des mouvements de caméra dont le caractère chorégraphique marqué esthétise cette marginalité et la rend fascinante.

---

[237] « Je suis perdu dans le monde / sans savoir où je vais /comme un vagabond. »
[238] « Avec toi j'avais tout / Je ne manquais de rien / Je ne manquais de rien / Avec toi j'avais tout / Je ne manquais de rien / Je ne manquais de rien. »

Les prolepses partielles

La prolepse partielle portée par la musique vocale n'évoque pas l'ensemble du récit et son dénouement, mais un élément narratif en particulier dont elle annonce la présence imminente, le développement et / ou le dénouement.

Dans ce cas de figure, l'intervention de la musique vocale, associée à un personnage ou à un événement, permet d'anticiper la présence du personnage avant qu'il n'apparaisse ou de l'événement avant qu'il ne se réalise au sein d'une séquence ou dans une séquence qui succède directement à celle dans laquelle la musique a débuté. La prolepse aura donc une portée plus spécifique et réduite puisque la diffusion de la chanson précède ce qu'elle annonce et se poursuit lorsque l'événement a lieu ou lorsque le personnage apparaît. Cette fonction n'est pas exclusivement réservée à la musique vocale puisqu'il suffit que le personnage ou l'événement ait été associé à la musique pour que l'intervention de celle-ci évoque sa présence à l'écran, la dévoile par activation du hors-champ ou encore annonce son arrivée imminente. C'est le principe même du leitmotiv, développé par le cinéma hollywoodien classique et que Saura exploite principalement au début et à la fin de sa filmographie. Le thème wagnérien de *Tristan und Isolde*, étroitement lié au personnage de Lope de Aguirre dans *El dorado* en est un exemple. Néanmoins, comme nous l'avons déjà constaté à plusieurs reprises, le supplément sémantique apporté par les paroles enrichit toujours cette relation, mettant des mots sur la musique qui, à elle seule, ne peut avoir qu'une valeur de connotation. De plus, alors que le leitmotiv instrumental est supposé avoir un fonctionnement inconscient, la prégnance des paroles dévoile beaucoup plus clairement et consciemment au spectateur ce qui est sur le point de survenir.

Dans *Goya en Burdeos*, la seconde occurrence de la *jácara* intervient en modalité de fosse alors que, dans une séquence enchâssée illustrant un souvenir, Goya jeune se promène dans la foule animée de la Pradera de San Isidro, aux alentours de Madrid. L'introduction instrumentale de la *jácara*, suivie de la partie vocale, est alors diffusée en modalité extradiégétique. En raison de l'étroite relation précédemment établie entre la chanson et le personnage de la duchesse - grâce à la première citation de la *jácara* -, le spectateur pressent l'arrivée imminente de Cayetana au milieu de la foule et un effet de suspense est mis en place puisque le moment de cette apparition reste incertain. Par la suite, l'apparition de l'aristocrate n'étonnera pas le spectateur, averti en quelque sorte par la musique vocale, alors qu'elle paraît surprendre Goya dans une

résolution classique de l'effet de suspense. Par ailleurs, comme nous l'avons indiqué précédemment, la prolepse ne se limite pas à l'annonce de la présence du personnage, mais laisse également présager, à travers ses paroles qui évoquent la mort de la belle orgueilleuse, son destin particulier au sein de la narration filmique : sa mort violente due à son arrogance face à la reine María Luisa, un destin sur lequel nous allons revenir.

Signalons que la chanson *Los amigos de mis amigas son mis amigos* dans *El séptimo día* constitue également une prolepse partielle puisqu'elle est l'annonce de l'infidélité de la femme du propriétaire du café dont elle dévoile par ses paroles l'appétit sexuel, le caractère volage et la future trahison conjugale qui se réalisera quelque temps après la diffusion de la chanson. Dans ce cas précis, le morceau ne constitue pas un leitmotiv puisqu'il n'intervient qu'une fois dans l'œuvre et ce sont donc principalement ses paroles qui annoncent un développement de la narration. En définitive, le fonctionnement de ce type de prolepse est le même, à une échelle de sous-trame narrative, que celle de la prolepse annonçant l'ensemble du récit filmique qui se focalise sur le destin des protagonistes du film.

B) La musique vocale comme analepse

Si la chanson est très souvent utilisée dans une fonction d'anticipation, son pouvoir remémorant est également exploité lorsqu'elle fonctionne en tant que niveau narratif en soi. Elle assume d'ailleurs souvent à la fois le rôle de prolepse et celui d'analepse en raison de ses répétitions dans le tissu filmique. En effet, une chanson diffusée au générique de début ou dans une première partie du film aura comme fonction d'annoncer les événements que la narration filmique développera par la suite. Dans un deuxième temps, une occurrence plus tardive pourra fonctionner quant à elle comme un retour en arrière par rapport à des événements déjà passés dans la narration, complètement ou partiellement. Une chanson peut également présenter des éléments du passé dans une fonction d'analepse - elle dévoile des événements qui ont eu lieu avant le début de l'œuvre -, et assumer également une fonction de prolepse par rapport à leur dévoilement dans le tissu filmique ultérieur - ces informations ne seront connues que plus tard dans la fiction - .

Recordar dans *Dulces horas*: le plaisir du souvenir

La valse *Recordar*, citée à trois reprises dans *Dulces horas,* joue un rôle fondamental dans la narration filmique. La première occurrence, au générique de début, peut être considérée en premier lieu comme une analepse externe qui traduit les souvenirs de Juan le protagoniste.[239] Cette analepse est mise en place par le biais de la relation entre la chanson et les images du niveau narratif premier.

En effet, au tout début du film, Juan, assis dans un canapé, feuillette l'album photo de sa mère Teresa dont les collages, les illustrations et les commentaires des différentes photos évoquent un journal intime. L'album présente plusieurs photographies de la jeunesse de Teresa, de sa vie de femme mariée et de l'enfance de Juan. Au début, la caméra cadre directement l'album sans que le spectateur puisse voir qui est en train de le lire. L'introduction instrumentale pseudo-romantique de la chanson, dont le style renvoie immédiatement aux années trente, accompagne les premières pages feuilletées. Simultanément, le générique défile, incrusté en blanc sur ces premières pages. La présence du générique ainsi que l'intensité élevée de la diffusion et l'absence d'indices sonores matérialisants[240] conduisent naturellement le spectateur à interpréter la musique comme extradiégétique. Les premières pages du journal sont illustrées par des oiseaux et deux anges tenant un ruban sur lequel se détache le prénom de Teresa puis la caméra cadre une photo d'elle enfant.

Après quelques images de Juan qui ancrent le premier niveau narratif dans les années quatre-vingt, le journal apparaît à nouveau lorsque résonnent les premières mesures chantées par la voix aigüe et puissante d'Imperio Argentina. L'association de la voix de la femme et du personnage de Teresa se produit alors naturellement par l'intermédiaire des photographies du journal.

Cette mise en relation est concrétisée par la première strophe de la chanson dont les paroles pourraient être l'expression des reproches de Teresa à son mari qui l'a abandonnée. Celui-ci, délaissant le foyer familial, est en effet parti à Buenos Aires où il

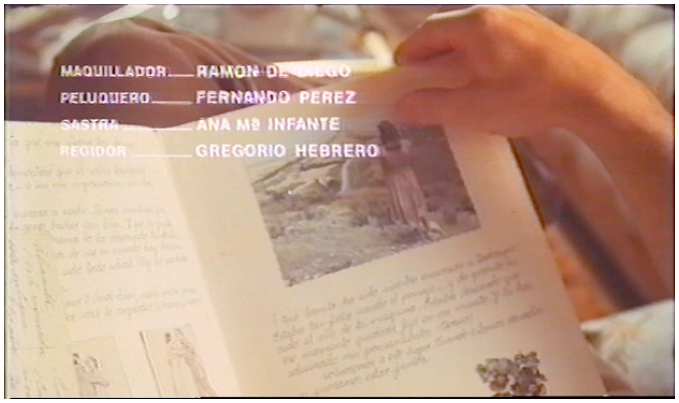
---

[239] D'après Gérard Genette une anachronie est externe lorsqu'elle évoque des événements situés avant ou après le début du récit, elle est interne dans le cas contraire. GENETTE, G., *Figures III, op.cit*., pp. 90-91.

[240] Selon la définition de Michel Chion, un indice sonore matérialisant est : « tout ce qui dans l'émission sonore renvoie à la matérialité de la cause ». «Dans la musique de fosse, […] on veille toujours à éviter ou à éliminer les indices sonores matérialisants, susceptibles d'amener à rabattre le son entendu sur sa cause concrète, et donc à le situer dans la réalité de la scène. » CHION, M., *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p.190.

s'est épris d'une autre femme : « Buscas tan sólo al marcharte / alegre vida vivir, siempre sonreír / Nunca podrás olvidarte / si lejos estás de mí, que en tu amor viví ».[241]

L'image illustre ce que révèlent les paroles de la chanson, puisque lorsqu'Imperio Argentina finit de prononcer le mot « vivir », Juan tourne la page sur laquelle on distingue une photo de son père, jette un coup d'œil à une carte postale et s'arrête enfin sur un cliché de sa mère seule, de dos, devant un paysage. Le mari volage est parti et son image a disparu de l'album.



Teresa, seule, de dos, face à un paysage

Par l'intermédiaire de la chanson et de son association aux photos, le spectateur obtient donc, plus ou moins consciemment, dès le début du film, certaines informations sur l'enfance de Juan et sur la vie de sa mère : l'amour de Teresa pour son époux, son mariage et le départ du mari volage. La chanson peut donc être considérée comme une analepse externe puisqu'elle retrace des événements antérieurs au récit premier, qui se déroule intégralement dans les années quatre-vingt. Néanmoins, ce retour en arrière constitue également une forme d'anticipation par rapport au déroulement du récit filmique, car il dévoile des éléments de la vie de Teresa qui ne seront révélés que plus tard au sein de la fiction dans les séquences enchâssées représentant le passé de Juan.

No hay que decirle el primor ou le fantôme de la duchesse

L'exemple de la *jácara* anonyme *No hay que decirle el primor* dans *Goya en Burdeos* est également extrêmement riche. Comme nous l'avons vu, cet air est étroitement lié, dès le début de l'œuvre, à la figure de la Duchesse d' Albe et à la fascination amoureuse que Goya éprouve pour elle. La duchesse constitue un

[241] « En partant, tu ne recherches / qu'une vie joyeuse, rire sans cesse / Tu ne pourras jamais oublier / si tu es loin de moi / que j'ai vécu dans ton amour. »

personnage important dans le récit filmique, mais sa vie n'est pas le sujet principal de l'œuvre, centrée autour de la biographie du peintre aragonais. La chanson qui lui est associée n'embrasse donc pas l'ensemble de la narration, à la différence des cas précédemment étudiés.

Le portrait de belle femme, orgueilleuse, capricieuse et au caractère bien trempé, brossé par le morceau, correspond parfaitement à la figure altière de Cayetana telle qu'elle apparaît dans le film à travers les souvenirs du peintre. La description que Goya en fait à sa fille en est l'illustration : « Una mujer caprichosa, vehemente y apasionada. »[242] La *jácara,* associée à la figure de la duchesse au tout début du film, évoque dès sa seconde citation (TC : 34mn 06s), pendant la séquence de la Pradera de San Isidro, la mort violente de Cayetana. En effet, parmi les nombreuses théories émises sur la mort mystérieuse de la duchesse, c'est celle de l'empoisonnement (sur l'ordre de la reine María Luisa) qui est adoptée par le récit filmique. Le morceau est alors diffusé dans son intégralité et les deux derniers vers, cités plus bas, sont clairement compréhensibles. La métaphore « abrasarse » renvoie, au sein du récit filmique, à la courte séquence de la terrible agonie de Cayetana (TC : 1h 08mn 26s), dont l'éclairage évoque d'ailleurs la lumière rougeoyante d'un brasier. La chanson avance également l'une des causes possibles de cet assassinat: l'arrogance même de la duchesse qui la rendrait en partie responsable de sa propre mort. « Muera con la confusión de su arrogancia, pues trae / Por blasón de la victoria rayos con que ha de abrasarse. »[243] Dans le film, le personnage de Goya explique en effet que la duchesse a osé s'opposer à la reine : « formaba parte de un oscuro complot político para derrocar a la reina. »[244] (TC : 1h 08mn 34s). Son arrogance est donc à l'origine de sa mort.

La chanson constitue bien une analepse puisqu'elle expose le destin de la duchesse, morte plus de vingt ans avant le début du premier niveau de narration. Elle assume également un rôle d'anticipation dans le récit filmique, puisqu'elle suggère cette fin violente, par un glissement de la métaphore au sens propre, avant qu'elle ne soit évoquée au sein de la narration première. Elle se répète à plusieurs reprises dans une fonction semblable à celle de *¡Ay qué dolor!,* créant également par sa récurrence une impression de fatalité tragique. Cependant, cet aspect inéluctable est contrebalancé, en

[242] « Une femme capricieuse, véhémente et passionnée. »
[243] « Qu'elle périsse trompée par son arrogance, puisque / Comme blason de sa victoire elle porte le feu qui la consumera. »
[244] « Elle faisait partie d'un obscur complot politique pour renverser la reine. »

partie, par le rythme rapide et dansant, la mesure irrégulière et la mélodie joyeuse qui évoquent la sensualité, le piquant et la grâce de la jeune femme, dans une ouverture du sens, caractéristique du cinéma de Carlos Saura.

Au-delà des retours en arrière et des effets d'annonce qui fonctionnent souvent en miroir lorsque les citations sont nombreuses tout au long de l'œuvre, la musique vocale, lorsqu'elle est diffusée à plusieurs reprises, peut également mettre en relation différentes séquences au sein du texte filmique, les rapprocher, et créer entre elles de multiples réseaux de sens, mettant en valeur ou révélant certains éléments spécifiques de la narration.

C) Mise en relation de plusieurs séquences

Pour illustrer la fonction de mise en relation, nous utiliserons, d'une part, l'air composé par Henry Purcell *Hark how the songster* cité dans *Los ojos vendados* et d'autre part la chanson *Porque te vas* dans le film *Cría cuervos*. Nous avons choisi ces deux morceaux vocaux parmi de nombreuses autres chansons de notre corpus, parce qu'ils présentent deux facettes très différentes de cette fonction. En particulier, si le texte de *Porque te vas* est parfaitement compréhensible, comme nous l'avons souligné, celui de *Hark how the songster* ne peut être saisi par un spectateur hispanophone. Néanmoins, les rapports de sens tissés par ce morceau dans la narration filmique ne relèvent pas uniquement de son aspect purement musical mais bien également de sa qualité de musique vocale, de la présence et de la multiplication des voix et même, dans une certaine mesure, de son texte dans une production de sens inconsciente chez le spectateur.

Hark how the songster ou la stylisation de l'horreur

Le rôle de ce duo de deux sopranos dans la narration filmique de *Los ojos vendados* est assez complexe car si ses quatre occurrences tissent des relations entre plusieurs séquences filmiques, elles entrent aussi en résonance avec les deux airs de contreténor utilisés dans le film, également composés par Henry Purcell. Ces différentes citations d'un même compositeur confèrent, par ailleurs, une forte unité stylistique et esthétique à la musique de ce film.

Le duo de sopranos ouvre le film car il intervient dès le générique de début alors que celui-ci défile en lettres bleues sur fond noir. Le fragment cité s'achève rapidement en *decrescendo* alors que la première séquence met en scène une réunion d'une association dénonçant la torture et les exactions commises par les dictatures latino-américaines, à laquelle assiste Luis, le protagoniste du film, metteur en scène de théâtre. Après le discours de l'organisateur dénonçant toutes les formes de violence commises par les États de différents pays, une jeune femme, Inés, commence à raconter son arrestation alors qu'elle se trouvait chez ses parents. Son accent argentin permet de supposer qu'il s'agit d'une victime de la dictature argentine - rappelons que le film a été tourné en 1977 -, mais l'absence de références précises laisse penser que c'est la violence en général et non pas celle commise dans un pays, ou une aire géographique en particulier que Carlos Saura a l'intention de dénoncer dans cette œuvre. Le film a été tourné dans les débuts troublés et incertains de la transition démocratique en Espagne et la dédicace, située en fin de générique, à son fils Antonio, violemment attaqué par des militants d'extrême droite peu de temps avant le tournage, en est également un indice.

Dans la suite de la narration filmique, le morceau interviendra, toujours en modalité extradiégétique, pendant deux séquences différentes qui montrent les exercices d'improvisation théâtrale réalisés par les élèves du cours d'interprétation dirigé par Luis (TC : 22mn 44s et 29mn 19s). Enfin, plus avant, il sera diffusé, également en musique de fosse, au cours de la répétition de la pièce de théâtre que Luis met en scène, une œuvre fondée sur le témoignage d'Inés. Le récit est d'autant plus terrifiant que celle-ci avait décrit avec sobriété et précision les différentes séances de torture auxquelles elle avait été soumise (TC : 1h 10mn 04s). C'est Amélia, la compagne de Luis, qui interprète le rôle de la femme arrêtée puis affreusement torturée. Le témoignage oral d'Amélia est illustré par moments par des séquences enchâssées qui mettent en scène des images mentales évoquant les violences subies par la jeune femme qu'elle interprète. A la fin de cette intervention, le duo de sopranos est cité à nouveau pour la dernière fois.

Nous pouvons donc constater que le morceau relie, par sa diffusion réitérée, le témoignage réel à sa représentation théâtrale, en passant par la mise au jour du travail de l'acteur, centrée, dans le film, non pas sur de l'artifice, mais sur la recherche par les interprètes de l'authenticité de leurs propres émotions.

Les paroles de l'air de Purcell, qui célèbrent l'amour et la nature, semblent bien éloignées de la violence aveugle que dénonce le film. La multiplication des voix

humaines et le jeu entre duo de flûtes et duo de sopranos mettent l'accent sur les voix qui se répondent et s'entremêlent et ne constituent pas une représentation musicale directe des cris et des plaintes provoqués par la torture. Face à la douleur indicible, Carlos Saura a choisi la stylisation et la métaphore. En effet, ce morceau, qui renvoie à l'époque baroque où illusion et représentation sont au cœur de la création artistique, joue lui-même avec la mise en abyme des voix et des instruments. Il s'agit d'une évocation de la voix humaine et de son cri de douleur, à la fois multiple (voix des sopranos et des flûtes) et unique (même tessiture aiguë des voix et des instruments). La tessiture aiguë renvoie, par ailleurs, à la voix de la femme qui témoigne. Le noyau signifiant minimal « Hark, hark » peut être interprété comme la quintessence de l'appel, l'appel au secours, l'appel à la clémence, l'appel à la raison, ce qui constitue également une mise en abyme du sens général du film.

La beauté et l'harmonie de l'œuvre de Purcell rend sans doute plus douloureux encore le terrible témoignage d'Inés, l'horreur absolue dont est capable l'être humain étant peut-être ressentie comme plus insupportable, lorsqu'elle est confrontée à la beauté absolue de la musique de Purcell.

C'est donc le passage du témoignage à sa représentation que met en lumière la citation réitérée de l'air baroque. Par ailleurs, au cours de la représentation théâtrale finale, au terme du témoignage d'Inés - interprétée par Amelia -, celle-ci explique que, pendant ses longues heures d'attente entre les séances de supplice, elle entendait les cris d'une femme torturée dans une cellule voisine. Or, dans la confusion de la douleur et de l'épuisement, elle percevait ces cris comme la voix d'une soprano qui chantait. A cet instant, ce n'est plus le duo mais un air de contreténor de Purcell qui accompagne cette révélation finale. La voix de contreténor, au timbre androgyne, à la fois masculin et féminin, renvoit au caractère universel de l'humanité souffrante. C'est une représentation musicale de cette humanité, aveuglée du côté des bourreaux et privée de vue du côté des victimes : *Los ojos vendados*.

Cet exemple constitue une illustration de l'extrême richesse des relations que peut tisser un morceau de musique vocale dans un film, même si ses paroles ne peuvent être clairement comprises par les spectateurs. Il dévoile la complexité de l'illusion théâtrale et de la démarche créative tout en dénonçant la violence aveugle et en interrogeant un monde qui peut contenir tout à la fois l'horreur et la beauté absolue.Il serait également possible d'interpréter cette utilisation comme un message d'espoir pour

les victimes, qui réussissent à transcender leur souffrance et à l'emporter sur les bourreaux par leur culture.

Porque te vas : du manque à la haine

La chanson *Porque te vas* intervient à quatre reprises dans *Cría cuervos* et ses différentes citations tissent également un réseau signifiant dans le récit filmique à partir de la solitude d'Ana, la jeune protagoniste. La fillette souffre en effet de l'absence de sa mère et rejette sa tante Paulina, qu'elle ne peut accepter comme substitut maternel.

Les deux premières occurrences se succèdent à quelques minutes d'intervalle. Ana, dans la salle de jeu en compagnie de ses sœurs, sort le disque d'un placard, le place sur son petit électrophone et le met en marche (TC : 29mn 50s). Les premières mesures de l'introduction résonnent, puis Ana articule le début des paroles en même temps que s'élève la voix de la chanteuse. Arrive alors la tante Paulina, la sœur de la mère des petites filles qui se charge des petites orphelines depuis la mort de leur père. Paulina enjoint Ana de baisser le son. La petite fille prend un air contrarié et arrête le disque. Après le départ de la tante, elle remet le disque (TC : 31mn 20s) qui est diffusé, cette fois, jusqu'à la fin de la chanson. Les deux sœurs puis Ana se mettent à danser au rythme de la musique.

Dès ces deux premières citations, un lien s'établit entre la situation de la petite Ana, qui souffre de l'absence de sa mère morte depuis peu et le texte de la chanson qui déplore le départ de l'être aimé, une déploration que la mélodie transforme, comme nous l'avons souligné dans la présentation de la chanson, en questionnement par le passage de « porque te vas » à « ¿por qué te vas?». Les paroles de la chanson s'associent naturellement au sentiment d'abandon d'Ana et à sa peine d'avoir perdu sa mère ainsi qu'au lent écoulement du temps, qui semble interminable dans sa monotonie, depuis la maladie et la mort de Teresa, dans la solitude de la grande maison vide.

De plus, l'arrivée de la tante, qui provoque l'interruption de la chanson, apparaît comme une intrusion dans l'écoute concentrée d'Ana, murée dans le mystère de son monde intérieur, que l'opacité de ses grands yeux noirs ne dévoile pas. Ces premières occurrences mettent donc en place un réseau de relations entre, d'une part, la chanson, expression du manque de la mère aimée dont Ana était extrêmement proche, mais également traduction de la solitude, de l'incompréhension et de l'abandon (¿Por qué te

vas?) et, d'autre part, le rejet de la tante Paulina qui ne peut, pour Ana, prendre la place de la mère adorée.

La seconde citation renforce cette opposition puisqu'elle débute à la fin d'une séquence dans laquelle Paulina a eu très peur car Ana s'est présentée avec un pistolet ayant appartenu à son père en le pointant sur sa tante et sur l'un de ses amis militaire qui était en train de la courtiser. Paulina a alors violemment giflé Ana, après s'être rendu compte que l'arme était chargée. La chanson débute sur la fin de cette séquence et se poursuit sur la séquence suivante dans laquelle Ana, qui écoute à nouveau la mélodie en articulant ses paroles, singe sa tante se maquillant et se recoiffant face à un miroir imaginaire et finit par déclarer tout en regardant la caméra : « Que se muera, quiero que se muera » (« Qu'elle meure, je veux qu'elle meure! »).

L'invocation au miroir-caméra

Le début de la séquence suivante, alors que s'achèvent les dernières mesures de la chanson, la montre préparant un verre de lait pour sa tante dans lequel elle verse ce qu'elle croit être un poison violent : du bicarbonate de soude. Le manque de la mère se transforme en haine pour Paulina et la solitude n'en est qu'accentuée ; la tante est violemment rejetée et sa mort désirée par une invocation magique au miroir imaginaire dont la caméra prend la place. En effet, le tout dernier regard d'Ana est bien adressé à la caméra dans une transgression des règles de la narration classique - qui interdit ce procédé [245] - plaçant la caméra au cœur d'un dispositif magique déclenché par la musique. Ce dispositif fonctionne comme une inversion ironique du conte de Charles

[245] Le regard à la caméra est en effet perçu comme un signe d'énonciation qui contribue à dévoiler l'illusion fictionnelle. Selon André Gaudreault : « Au cours de son histoire, le cinéma a forgé des procédures d'effacement ou d'atténuation au point que l'on a pu écrire que " la particularité du texte classique [était] d'occulter complètement l'instance discursive qui le produit, comme s'il n'était que la simple transcription d'une continuité antérieure et homogène" (Marie, 1976 : 24), de sorte que, à la lettre, "les événements semblent se raconter eux-mêmes." » GAUDREAULT, A., JOST., F., *Le récit cinématographique, op.cit.,* p. 44.

Perrault, Blanche-neige, où désormais c'est la belle-fille qui, après s'être contemplée dans le miroir - en jouant néanmoins le rôle de sa tante -, décide de se débarrasser de la marâtre en lui offrant non pas une pomme mais un verre de lait empoisonné.

La seule citation extradiégétique de la chanson clôt le film. Les premières mesures résonnent alors que les trois petites filles cadrées en plan général en forte plongée se dirigent à pied, à travers la ville, en direction de leur école. Telles des petits points perdus au milieu de la foule, elles sont écrasées par la plongée puis séparées de la caméra par le flot des voitures qui barre l'espace et enfin emportées dans le tourbillon des enfants qui se précipitent à l'intérieur de l'école. Les fillettes paraissent perdues dans l'espace immense et fourmillant de la grande ville, rendu menaçant par la plongée, et dans l'anonymat de la foule. Le temps semble s'arrêter lorsqu'un plan rapproché cadre Ana, puis la multitude des écolières en uniforme qui traverse le champ de gauche à droite. C'est sur un plan général de la ville en plongée que s'égrènent les dernières notes du morceau.

La chanson tisse donc des relations complexes entre les différentes séquences qui font écho au sens mis en avant par le rapport entre paroles et musique : sensation d'abandon, incompréhension de la perte de l'être aimé qui se traduit par le rejet de la mère de substitution, temps qui s'écoule inexorablement dans une solitude inchangée et sans espoir : « Junto a las manillas de un reloj / esperarán / todas las horas que quedaron por vivir / esperarán » (« Près des aiguilles d'une horloge / attendront / toutes les heures qui n'ont pas pu être vécues »).

Par ailleurs, il est également possible de lire dans cette progression narrative, au-delà de la situation douloureuse de la petite Ana, l'expression d'une souffrance collective au sein d'une société bloquée par la persistance d'un régime politique autoritaire pourtant proche de sa fin, puisque le film a été tourné en 1975, année de la mort du dictateur. Le passage de la modalité d'écran à la modalité de fosse, de l'intériorité d'Ana au commentaire extérieur serait une clé de cette lecture symbolique. Celle d'une société, en partie orpheline, qui souffre, comme Ana, d'une autorité parentale imposée, qui rejette en silence la tutelle imposée et qui regrette « las horas que quedaron por vivir », dans l'espace étouffant de l'Espagne sclérosée du milieu des années soixante-dix.

La récurrence de la diffusion des morceaux vocaux crée donc ce que l'on pourrait qualifier de « parcours narratifs » au sein même du récit principal, rapprochant

certaines séquences entre elles et mettant en place de très riches réseaux de sens. Les deux exemples que nous venons d'évoquer révèlent un parcours que la musique vocale balise : de l'expérience vécue à sa représentation dans *Los ojos vendados* et de l'expérience personnelle de l'abandon et de la solitude à l'expérience collective dans *Cría cuervos*. Néanmoins, très souvent, la structure naturellement cyclique de la chanson, en raison de son alternance prévisible de couplets et de refrains, a une influence sur celle du film dans son ensemble. Cette structure récurrente du morceau vocal est très différente, comme le souligne Michel Chion de celle du récit filmique car : « Elle occupe une durée courte et très structurée, symétrique, avec des retours prévus à l'avance, alors qu'un film est supposé toujours avancer et ne pas se répéter. »[246] La structure cyclique de la plupart des morceaux vocaux a donc souvent une influence sur le premier niveau de narration, surtout lorsque plusieurs citations interviennent au sein du texte filmique.

D) Musique vocale et structure cyclique

La musique vocale peut contribuer à introduire ou à renforcer la circularité du récit filmique à deux égards: en raison de la structure récurrente de la chanson en elle-même et par le biais de sa citation répétée, en particulier lorsque la chanson est diffusée aux génériques de début et de fin du film. Ces deux aspects sont très souvent exploités dans l'œuvre de Carlos Saura, chaque fois de façon très subtile, permettant de révéler ce caractère circulaire tout en exploitant les richesses de la musique vocale pour créer une œuvre toujours polysémique.

Pour mettre en évidence l'influence de cet aspect de la musique vocale sur la structure générale de l'œuvre, nous utiliserons deux exemples qui révèlent, par la complexité des liens qu'ils tissent avec l'ensemble du tissu filmique, ce caractère non univoque du cinéma saurien : La valse *Recordar* dans *Dulces horas* et la chanson éponyme du film *¡Ay Carmela!*.

[246] CHION, M., *Un art sonore le cinéma, op.cit*., p. 380.

Recordar dans *Dulces horas*: du souvenir au souvenir

La chanson *Recordar*, dans sa version enregistrée par Imperio Argentina, est citée à trois reprises dans *Dulces horas*: au générique de début comme nous l'avons évoqué, pendant une des répétitions de l'œuvre dramatique dans laquelle le protagoniste Juan tente de reconstituer et de mettre en scène différents moments de son enfance (TC : 20mn 08s), enfin, à la toute fin du film, se prolongeant également jusqu'au terme du générique, en surimpression sur des images filmées.

Le récit filmique semble retracer une certaine évolution du personnage de Juan. En effet, celui-ci, au début de l'œuvre, ne vit qu'à travers le passé et en particulier le souvenir idéalisé de Teresa, sa mère adorée. La structure même de la valse *Recordar* constitue, d'emblée, une représentation musicale de cette obsession en raison de sa mesure à trois temps qui évoque l'éternel tournoiement, toujours renouvelé, des couples de danseurs et de la prégnance de ses paroles, dans lesquelles le noyau signifiant minimal « Recordar » revient de façon obsédante, souligné par le rythme et la mélodie. Cet hymne au souvenir, comme nous l'avons mis en évidence lors de la présentation du morceau, se prête donc parfaitement à la traduction de l'obsession de Juan pour sa mère dès le début du film.

Le récit filmique pourrait être interprété à bien des égards comme un processus libératoire du protagoniste, une libération de cet amour œdipien absolu qu'il éprouve pour sa mère et qui est évoqué tout au long de l'œuvre. En effet, à la fin du film, Juan se rend à l'évidence que sa mère était une femme extrêmement dominatrice et machiavélique qui, en outre, lui a fait porter une part de la responsabilité de son suicide. L'affleurement de ce souvenir refoulé lui permet enfin de commencer une vie commune avec Berta, une actrice qui ressemble étrangement à sa mère et avec laquelle il entretenait, jusqu'alors, une liaison fondée sur la projection de son amour œdipien.

Certains indices permettent néanmoins de considérer que ce processus libératoire n'est qu'apparent : la ressemblance physique de Berta, véritable sosie de Teresa, tout d'abord, ainsi que la façon dont elle traite Juan à la fin de l'œuvre, le cajolant et jouant avec lui comme s'il était un enfant. Un dernier élément, fondamental vient alors confirmer qu'en réalité Juan vit toujours dans son amour filial, mais qu'il a simplement transféré cet amour de Teresa à Berta, image vivante de la mère adorée et qui s'est en quelque sorte « transformée » en Teresa : la troisième occurrence de la valse *Recordar*. En effet, si la deuxième citation de la chanson était étroitement liée au souvenir de

Teresa car elle intervenait pendant une représentation théâtrale du passé de Juan, la troisième et dernière diffusion est tout à fait singulière et surprenante pour le spectateur.

L'introduction musicale de la valse relie la séquence dans laquelle Juan découvre la véritable nature perverse de sa mère et l'espace de l'appartement du protagoniste où semble s'être installée Berta, après une ellipse temporelle et spatiale. Berta enceinte chante la chanson qui rapproche sémantiquement les deux séquences. En réalité, c'est la voix d'Imperio Argentina qui résonne, toujours dans la même version, accompagnée par l'orchestre symphonique, tandis que Berta ne réalise qu'un *play-back* comme dans le film d'Alain Resnais *On connaît la chanson.* La voix puissante d'Imperio Argentina, associée dès les premiers instants du film à celle de Teresa, paraît s'être emparée du corps de Berta dans une ultime métamorphose.

Cette transformation se confirme pendant la transition instrumentale. En effet, la musique est soudainement moins forte sans que personne n'intervienne pour baisser le son, - ce qui exclut totalement l'hypothèse que la chanson intervienne en modalité d'écran et que Berta s'amuse dans la diégèse à chanter en *play-back* sur un disque -, lorsque Berta entre dans la salle de bain où Juan se trouve dans la baignoire, couvert de mousse. Elle joue alors à le laver avec des gestes maternels comme s'il était un enfant en s'amusant à l'appeler Juanico. En réalité, il semble bien que *Juan* ne se soit pas libéré de son amour pour sa mère mais qu'il l'ait transféré à Berta, devenue l'incarnation de Teresa, seule personne pour laquelle il puisse éprouver un sentiment amoureux.

La circularité de l'œuvre est donc révélée par la chanson puisque le film commence et finit sur la diffusion de la *copla* associée à l'image de la mère : des photos de Teresa que Juan regarde d'un regard amoureux au début et son incarnation dans le personnage de Berta qui traite Juan comme s'il était son fils, à la fin. De plus, la chanson souligne, par ses paroles, le bonheur de se souvenir (« recordar »), ce bonheur qui n'est possible qu'au passé ou dans un présent travesti en passé. Le protagoniste est donc pris au piège car il lui est impossible de se libérer de l'amour œdipien qu'il éprouve pour Teresa - à moins qu'il ne se libère de cette obsession en l'assumant pleinement - .

La structure récurrente du morceau et les répétitions de ses citations contribuent ici fondamentalement à orienter le sens de la narration filmique en lui conférant un caractère cyclique marqué. En effet, le protagoniste semble perpétuellement emporté par

le tournoiement vertigineux de la valse [247] vers un passé idéalisé qu'il est incapable de laisser derrière lui. La chanson *¡Ay Carmela!,* dans le film éponyme, présente en revanche un fonctionnement différent car son utilisation subvertit cette notion de circularité.

¡Ay Carmela! : une ouverture dans la circularité

Cette chanson intervient, en modalité de fosse, au générique de début et de fin d'un film linéairement mis en image, contrairement à la pièce de théâtre de José Sanchis Sinisterra dont il constitue une libre adaptation. Au sein de la diégèse, elle est entonnée par les brigadistes à deux reprises et en particulier pendant la séquence dramatique de la mort de Carmela, abattue par un soldat franquiste, lorsqu'elle-même décide de chanter à son tour cet hymne républicain, à la fin du spectacle monté pour les troupes nationalistes. Cette dernière intervention d'écran est liée dans la diégèse à la montée de la tension dramatique qui semble conduire inexorablement à une fin tragique.

Tout au long de la narration filmique, la montée progressive de la tension dramatique est soulignée par quatre occurrences de musique instrumentale en modalité de fosse, unifiées d'un point de vue stylistique par une utilisation très semblable de dissonances, de grands intervalles, de rythmes similaires ainsi qu'une interprétation unifiée à l'orgue synthétique. Ils sont également caractérisés par un tempo très lent. Or selon Michel Imberty :

> […] dans les extraits à vitesse faible, la distribution des durées est telle qu'il est plus difficile au sujet de prévoir les enchaînements que dans un extrait à la vitesse élevée. […] Il est donc clair que le ralentissement de la vitesse déstructure la perception musicale, à moins que d'autres éléments viennent compenser cet effet (*pattern* mélodiques simples et prégnants par exemple).[248]

Associées aux dissonances angoissantes et aux très grands intervalles qui ne permettent pas de discerner aisément une ligne mélodique, ce tempo a pour effet de désorienter l'auditeur, et de le placer dans une attitude d'attente anxieuse comme les personnages car il peut difficilement être guidé par une « direction » indiquée clairement par la mélodie. Néanmoins, des roulements de tambours, liés dès les

---

[247] Cette impression est renforcée par l'utilisation exclusive, pour la musique dans son ensemble, de morceaux à trois temps et en particulier de *La Valse* de Ravel dont le tournoiement tourmenté accentue cette sensation vertigineuse.

[248] IMBERTY, M., *Entendre la musique, sémantique psychologique de la musique*, Paris, Bordas, 1979, pp. 79-80.

premières occurrences aux exécutions sommaires des républicains, laissent présager l'issue fatale qui attend les protagonistes, mais également une grande partie des prisonniers civils ainsi que les brigadistes capturés et enfin, à un niveau métaphorique, le terme du conflit lui-même : la défaite du camp républicain.

Lors de la séquence de la mort de Carmela - exécutée sur la scène du théâtre par un tir de soldat nationaliste, lorsqu'elle entonne *¡Ay Carmela!* -, le thème instrumental (TC : 1h 32mn 50s), diffusé en crescendo, ce qui accentue l'aspect paroxystique de cette exécution, est une variante de celui qui avait été associé précédemment à l'attente anxieuse et à l'exécution des prisonniers dans la cour de l'école (TC : 33mn 30s).[249] La dernière longue montée qui achève le thème instrumental est alors prolongée par une dissonance très aigüe contribuant à la création du climax que constitue la mort de la chanteuse. Cette dissonance est accentuée par la chanson interprétée par Carmela en modalité d'écran qui se mêle à la musique instrumentale, dans un brouillage musical insupportable qui renforce la violence extrême de la scène.

La progression du récit est donc soulignée par l'utilisation de la musique extradiégétique rejoignant la chanson intradiégétique pour aboutir au moment où Carmela est abattue, au cri de Gustavete, le jeune muet recueilli par le couple, qui retrouve paradoxalement la voix dans un hurlement de souffrance. La montée de la tension dramatique comme la linéarité du récit premier s'opposent donc à une perception circulaire de la narration filmique.

Cependant, l'utilisation lors du générique de début et de fin de la même version de la chanson *¡Ay Carmela!* réunit sémantiquement les ruines de Belchite[250] (générique d'ouverture) et la mort de Carmela (fin du film). Cette double diffusion semble suggérer que, malgré le courage que soulignent 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

[249] Bernard Gille évoque très justement l'évolution de ce thème au cours du film : « D'abord, soulignement discret de la détresse des naufragés du préau, il sera orchestré, accompagnement de la sortie puis de l'exécution des prisonniers, tel le lamento d'un chœur dans une représentation de tragédie. » GILLE, B., « *Ay Carmela* : musique entre guerre et paix. » *in* Berthet-Cahuzac, C., (dir.) *¡Ay Carmela ! de Carlos Saura*, Montpellier, Co-Textes, 2011, p.110.

[250] Le petit village de Belchite a été complètement 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 l'état, comme preuve des exactions républicaines. Le générique de début montre donc un champ de ruines dans lequel les troupes républicaines, fort mal en point, semblent avoir déjà perdu la guerre.

canons ») ne pouvaient 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 dans le 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 longuement montré au générique d'ouverture.

Il convient toutefois de prendre en compte un dernier élément musical qui viendrait infirmer en partie ce caractère circulaire : les différents couplets utilisés sur les deux génériques. En effet, sur le premier générique ne sont diffusés que les trois premiers couplets des cinq 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, cités pendant le générique de début, insistent 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 seul désir / Rumba la rumba la rumba la / est d'en finir avec le fascisme »). Ce dernier « acabar con el fascismo », clôt le film sur un générique 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 est donc mise à mal, au profit d'une victoire du camp républicain, tardive mais bien réelle, dans l'Espagne démocratique de 1990. Une victoire que Carlos Saura revendique dans le seul film qu'il ait réalisé sur la guerre civile, alors que celle-ci avait littéralement hanté sa filmographie antérieure sans pouvoir en être le sujet révélé, en raison de la censure du régime jusqu'à la mort de

Franco, puis jusqu'à la suppression de la censure en 1978. Enfin, par la suite, le projet d'une trilogie sur la guerre civile dans les années quatre-vingt n'avait pu être mené à bien. Sans doute fallait-il qu'un certain temps soit passé après la disparition du dictateur pour que le réalisateur puisse aborder directement ce sujet.

La musique vocale, aussi bien en tant qu'élément contribuant à la mise en place d'un niveau narratif, qu'en tant que niveau narratif en elle-même joue donc un rôle d'une richesse extrême dans le récit cinématographique. Elle contribue à multiplier les récits, même dans les films dont la narration mise en image est linéaire, par des retours en arrière, des effets d'annonce ou encore par la création d'un « parcours » narratif spécifique au sein de l'œuvre, qu'il s'agisse d'un parcours balisé ou qu'elle introduise des effets de circularité par sa forme même et par les répétitions de ses citations.

Ces utilisations spécifiques et répétées permettent d'introduire dans le tissu filmique des récits répétitifs, au sens que donne François Jost à ce terme dans son adaptation au cinéma de la théorie de la fréquence narrative de Gérard Genette : « *n* récit pour une histoire ».[251] Il s'agit de pratiques qui sont d'ailleurs assez peu exploitées dans la plupart des films de fiction. Ces répétitions, somme toute assez « naturelles » dans le cas de la chanson, sont, à leur tour, introduites dans le tissu filmique, créant des effets de prémonition, d'obsession, et différents liens de sens, comme nous avons tenté de le démontrer dans ce chapitre.

Mais l'utilisation de la musique vocale n'agit pas uniquement sur l'ordre du récit ou sur la fréquence narrative, elle possède également une influence importante sur la perception subjective de la vitesse narrative et de la durée du récit.

[251] GAUDREAULT, A., JOST, F., *Le récit cinématographique, op.cit*., p. 22.

DEUXIÈME CHAPITRE : INFLUENCE DE LA MUSIQUE VOCALE SUR LA VITESSE NARRATIVE ET LE TEMPS DU RÉCIT

Si, dans le cas de la littérature, la vitesse narrative ne peut être mesurée que par rapport au nombre de pages, au cinéma, art du temps, il semble plus aisé de calculer ce rapport entre durée de l'histoire et durée du récit. La durée du récit dans un film est, en effet, facilement mesurable. En revanche, il est souvent bien malaisé de déterminer la durée d'une histoire racontée au cinéma, si peu d'indices temporels précis (dates ou événements historiques identifiables) sont inclus dans le récit filmique, ce qui est très fréquemment le cas. Par ailleurs, les longs métrages étant composés dans leur immense majorité de différentes séquences, il conviendrait donc de parler de vitesses narratives au pluriel et non de vitesse au singulier. En effet, celle-ci ne demeure pas constante au cours du récit mais varie en fonction des différentes séquences, comme c'est d'ailleurs également le cas en littérature.[252]

A partir de la mesure de cette vitesse du récit, une typologie des séquences filmiques a été adoptée par la plupart des théoriciens de la narratologie au cinéma, toujours en adaptant les théories de Gérard Genette à la matière filmique. Il s'agit de la pause, de la scène, du sommaire et de l'ellipse. « Dans le cas de la pause, à une durée déterminée du récit ne correspond aucune durée diégétique (de l'histoire) »[253] (TR=n, TH=0). L'exemple le plus fréquemment évoqué, à ce propos, est celui de la séquence descriptive, mais il convient de prendre en compte également d'autres types de pause qui constitueront plutôt une digression, un commentaire ou une réflexion par rapport à la narration principale.

Dans la scène, la durée du récit correspond à la durée de l'histoire (TR=TH), alors que dans le sommaire, la durée du récit est inférieure à celle de l'histoire (TR<TH). Ces deux derniers cas sont courants au cinéma ainsi que celui de l'ellipse qui correspond « à un silence textuel (et, donc, narratif) sur certains événements qui, dans la diégèse, sont pourtant réputés avoir lieu » (TH=n, TR=0). A ces différentes catégories, il convient d'ajouter pour l'étude narratologique d'un récit filmique le cas de la dilatation dans lequel la durée du récit filmique est supérieure à celle de la diégèse (TR>TH), un procédé relativement peu utilisé au cinéma mais qui existe néanmoins. Le

---

[252] GENETTE, G., *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 23.
[253] GAUDREAULT, A., JOST, F., *Le récit cinématographique, op, cit.,* p. 117.

ralenti, par exemple est exploité régulièrement dans certains films d'action pour en accentuer les moments de suspense.

Si la musique vocale n'a pas le pouvoir de transformer la vitesse narrative d'une séquence ou les vitesses d'un film dans son ensemble, elle peut cependant en modifier la perception subjective par le biais de sa structure, de sa mélodie, des rythmes utilisés et surtout de son tempo, plus ou moins rapide. Selon Michel Chion qui évoque avant tout la musique instrumentale :

> Avant d'être un soutien émotionnel pour le film, la musique, dans le cinéma, est d'abord un appareil temps/espace, autrement dit une machine à traiter l'espace et le temps, qu'elle permet de dilater, de contracter ou de figer à volonté. Le cinéma a bien besoin d'une telle machine, lui, qui, contrairement au théâtre, travaille rarement par longues plages de temps réel mais plutôt par accumulations de scènes courtes ou moyennes étalées sur une journée ou sur plusieurs années, et chargée d'exprimer des événements longs ou courts ; […] avec l'obligation parfois d'exprimer en trente secondes de projection des années de bonheur, ou encore de faire tenir sur cinq minutes une situation dramatique qui, dans la réalité, ne durerait que quelques secondes.[254]

Soulignons que, dans le cas de la musique vocale, les paroles contribuent également par leur contenu sémantique ou même par leur forme - utilisation d'onomatopées par exemple, prosodie, jeux de sonorité - à la construction de cette perception globale. Dans le cas de la pause, la chanson peut en constituer un des éléments fondamentaux, qui permet d'introduire un élément de commentaire par rapport aux images montrées. Quant à l'ellipse, les morceaux vocaux constitueront le plus souvent un facteur de continuité, un pont sémantique entre deux séquences, mais elles pourront parfois également constituer un élément de rupture renforçant la perception de la durée du temps écoulé.

I) L'accélération de la vitesse narrative et du rythme du récit

La musique vocale a le pouvoir de modifier la perception de la vitesse narrative au sein d'une séquence qui pourra alors sembler accélérée ou ralentie. En outre, lorsque plusieurs chansons baignent toute une œuvre de leurs occurrences, cette différence de perception peut s'étendre au film dans son ensemble dont la vitesse paraît homogénéisée par les chansons. Une chanson dont la pulsation est rapide a également pour effet d'accélérer le rythme de la séquence qui semble non seulement passer plus vite - accélération de la vitesse narrative - mais se dérouler également à un tempo plus rapide - accélération du rythme du récit -.

[254] CHION, M., *Un art sonore, Le cinéma, op.cit*., pp.361-362.

Pour étudier cette fonction d'accélération de la vitesse perçue et du rythme du récit, tant partiellement que globalement, nous utiliserons des exemples tirés de deux films qui, comme nous l'avons évoqué dans la première partie de ce travail, présentent un usage assez proche de la musique vocale : rumbas *flamencas* et chansons des années quatre-vingt dans *Deprisa, deprisa* et rock métissé du groupe La mano negra et du chanteur Manu Chao dans *Taxi*. Nous illustrerons donc cette accélération par les deux chansons de notre corpus extraites respectivement de ces deux films : *Machine Gun* et *¡Ay qué dolor!*.

A) L'accélération de la vitesse narrative perçue et du rythme de la séquence

Machine Gun : le rythme trépidant de la violence

L'occurrence de la chanson du groupe La mano negra coïncide avec le début de la deuxième séquence du film (TC : 1mn 58s) qui se déroule dans un local de jeux. La modalité intradiégétique ou extradiégétique de sa diffusion n'est pas définie avec une absolue certitude, mais la présence continue de la chanson alors que trois espaces se succèdent laisse penser qu'il pourrait s'agir d'une musique de fosse. Néanmoins, il semble plus plausible qu'elle intervienne en musique d'écran dans le premier espace, diffusée dans le local de jeu, puis qu'elle se prolonge en modalité de fosse dans l'espace de la ville.

Dans la salle de jeu, les participants, vêtus de combinaisons et de casques futuristes, évoluent, armés de mitraillettes virtuelles, dans un labyrinthe aux néons et aux lumières fluorescentes intermittentes. Ils tentent de se surprendre les uns les autres et de s'abattre virtuellement en visant une cellule située sur le dos et la poitrine de chaque combinaison. Les principaux protagonistes du film, Paz et Dany, sont tous deux présents mais, en raison du casque qui masque leurs traits, ils ne se reconnaîtront que tout à la fin de la diffusion de la chanson. Après une première séquence dans l'espace du local de jeu de près de deux minutes au cours de laquelle les protagonistes évoluent armés de leurs mitraillettes, une courte scène vient s'intercaler, dans laquelle Reme, une femme chauffeur de taxi, accepte de ramener une toxicomane chez elle. Il s'agit d'un montage alterné, puisque la séquence d'ouverture du film présentait déjà Reme, dans son taxi, roulant dans l'espace de la ville. Lorsque la jeune droguée est installée dans le taxi, un montage *cut* (TC : 4mn 44s) permet de revenir à l'espace du local de jeu et

d'assister à la rencontre entre Dani et Paz La chanson s'achève à la fin de cette deuxième séquence.

La séquence du jeu commence *in medias res,* puisque les protagonistes sont en pleine action, ce qui invite le spectateur à prolonger le temps de l'histoire dans le passé en le projetant, en amont, avant le début du récit. La chanson au tempo rapide (180 à la noire) est diffusée à une intensité élevée pendant toute la première partie qui se déroule dans la salle de jeu, son volume diminue progressivement pendant la scène intercalée du taxi puis, est à nouveau diffusée assez fort lors du retour à l'espace du jeu.

Pendant toute la durée de la première partie, qui nous intéresse plus particulièrement ici, le tempo rapide de la chanson, la rythmique appuyée à la basse et à la batterie, les onomatopées et les répétitions obsédantes à la voix - « machine gun » (« Fusil-mitrailleur »), « bombala, bombala », « nadie se va a salvar » (« personne ne va être sauvé ») - impriment un rythme rapide au texte filmique alors que les plans et le montage ne produisent pas cette impression. En effet, plusieurs plans sont assez longs et celui qui ouvre la séquence, en particulier, dure une minute trente-quatre secondes. La caméra suit ou semble rechercher les joueurs à travers les ouvertures pratiquées dans les couloirs, par des travellings et des panoramiques fluides aux rythmes tranquilles. Les déplacements des personnages aux aguets sont alternativement lents puis plus rapides lorsqu'ils se retournent brusquement ou déchargent leur mitraillette électronique sur leur adversaire.

La première influence de la musique sur l'image consiste donc en un effet unificateur par le biais d'un rythme égal et rapide. En effet, grâce à la bande musicale, les personnages semblent se déplacer, comme dans une chorégraphie, en suivant le tempo rapide de la musique et les irrégularités de leur gestuelle en est partiellement gommée. La rythmique très marquée, à la batterie et à la basse, et les répétitions incessantes imposent à la séquence une pulsation régulière, bien qu'entrecoupée d'interventions variées, qui semble emporter les personnages dans un tourbillon qu'ils ne maîtrisent pas. En outre, les protagonistes masqués sont méconnaissables et évoquent les personnages virtuels d'un jeu vidéo. La musique contribue à les transformer en des sortes de pantins animés par la pulsation de la chanson.

Les paroles viennent confirmer la sensation oppressante produite par la rythmique et la diffusion de différents sons perçants. Cette sensation est en effet renforcée par les récurrences de certains termes, l'inclusion de voix stridentes, ainsi que par la charge sémantique du texte qui souligne la responsabilité des grands Etats - en

particulier des Etats-Unis d'Amérique (« En ligne de Washington »), (« president of United States ») - désignés comme responsables de la violence qui se développe dans le monde.

Une violence virtuelle rythmée par la musique

La musique vocale permet donc d'imprimer un tempo d'une régularité implacable à des images dont le rythme propre serait beaucoup plus lent et inégal en raison du montage, des mouvements de caméra et des déplacements des personnages dans le champ. La présence de la chanson semble au contraire coordonner tous ces éléments dans une chorégraphie commune à laquelle contribuent également les lumières fluorescentes intermittentes qui font écho visuellement à la pulsation omniprésente. Pour caractériser ces moments d'étroite relation, de synchronisation entre son et image Michel Chion emploie le terme de synchrèse, ces « soudures irrésistibles et spontanées qui se produisent entre un phénomène sonore et un phénomène visuel ponctuel lorsque ceux-ci tombent en même temps, cela indépendamment de toute logique rationnelle ».[255]

Cette séquence, métaphorique de la violence bien réelle qui sera illustrée tout au long du film, est donc, d'une part, subjectivement accélérée par la chanson *Machine gun* du point de vue de la vitesse narrative - elle semble passer beaucoup plus vite avec la musique - et d'autre part, son tempo paraît également beaucoup plus rapide et régulier. Le martèlement, transmis par la chanson dans son ensemble, imprime, en effet, sa pulsation impitoyable à une séquence d'ouverture qui présente les deux jeunes protagonistes comme des victimes de la violence inhérente au monde qui les entoure et qui, pour eux, n'est encore qu'un jeu.

[255] CHION, M., *L'Audio-vision, op.cit.,* p. 55.

¡Ay qué dolor! ou le double rythme de la rumba

Parmi les quatre citations de cette rumba, nous nous attacherons ici plus particulièrement à sa deuxième occurrence située juste à la fin de la séquence inaugurale du film. La chanson a déjà été diffusée une fois intégralement pendant le générique et s'est achevée sur le début de la séquence d'ouverture avec une baisse importante d'intensité dès l'apparition des premières images.

La première séquence est en réalité une scène d'un point de vue narratologique, puisque la durée du récit correspond à la durée de l'histoire. Il convient de s'y arrêter quelque peu, puisque sa vitesse narrative contraste avec celle de la séquence suivante, pendant laquelle la chanson est à nouveau citée. Deux jeunes délinquants, Paco et Meca, enfermés dans une voiture tentent de la dérober en arrachant les fils du contact. Très rapidement, les propriétaires du véhicule, aidés par des passants, s'approchent et tentent d'ouvrir les portières verrouillées, de plus en plus violemment, jusqu'à ce que Paco brandisse son révolver et que Meca parvienne finalement à démarrer. S'il s'agit bien d'une scène dans laquelle le temps du récit correspond au temps de l'histoire, le spectateur ressent subjectivement cette séquence comme très lente. En effet, le suspense créé par l'attente du démarrage de la voiture, tandis que les protagonistes sont encerclés et le véhicule secoué de plus en plus brutalement, paraît interminable dans une dilatation subjective du temps provoquée par l'identification du spectateur aux deux complices.

Dès que Meca réussit à faire démarrer la voiture, rien ne semble pouvoir arrêter le véhicule qui part en trombe, renverse les poubelles lui barrant le passage et évite les divers obstacles qui auraient pu entraver la fuite des délinquants. Un insert de la main gantée de Meca souligne alors qu'il introduit une cassette dans le lecteur et qu'il monte le son de la rumba *¡Ay qué dolor!*. La chanson accompagne les trois plans (d'une durée totale de 1mn 05s) qui montrent la fuite des deux amis. Un premier plan général en légère plongée cadre les multiples voies rapides d'une sortie de la ville puis suit, par un panoramique d'accompagnement, la voiture sur l'une des voies. Un plan rapproché montre ensuite les protagonistes depuis l'intérieur de la voiture. Enfin, un plan d'ensemble suit, par un panoramique, l'arrivée de la voiture dans un petit village des alentours de la ville. La rumba s'interrompt très peu de temps après l'arrêt de la voiture, lorsque Meca coupe le contact.

La chanson permet de conférer une unité à ces trois longs plans et de gommer les importantes ellipses temporelles et spatiales qui transportent les deux complices en

seulement une minute de Madrid à un village des alentours de la capitale castillane. Même si la vitesse objective du récit est très rapide, sans la présence de la chanson, cette minute semblerait assez longue. La caméra filme en effet un trajet, qui ne serait pas montré dans une conception classique de la narration cinématographique et qui renvoie plutôt à une esthétique de *road movie*, où les déplacements sont au contraire privilégiés, tout comme, d'ailleurs, l'utilisation de chansons populaires.

C'est à nouveau au rythme du morceau que nous ferons appel pour approfondir l'effet de la chanson sur la perception subjective de la vitesse narrative. En effet, la mesure de *¡Ay qué dolor!*, à deux temps à la blanche, correspond à un tempo de 90 à la blanche, c'est-à-dire un tempo relativement lent. Néanmoins, la rythmique de la rumba est fondée sur une succession de croches qui multiplie par huit la vitesse de la pulsation de base. Le rythme de la chanson est donc tout à la fois tranquille et rapide. Cette rapidité permet d'accélérer subjectivement la vitesse du récit et surtout de dynamiser les trois longs plans qui montrent la fuite des protagonistes. Du point de vue de l'image, seule la vitesse du véhicule montrée à l'écran permet de traduire dans le récit la rapidité de cette fuite. En effet, les autres composantes traditionnelles du rythme de la séquence, montage et mouvements de caméra, ne vont pas dans le même sens. Les trois seuls plans sont en effet assez longs et les mouvements de caméra très fluides, tranquilles et harmonieux.

Ici encore, la musique permet « d'animer » l'image et la voiture paraît entraînée par le rythme rapide de la rumba, une illustration musicale du « ¡Deprisa, deprisa! » lancé par Pablo lorsque le véhicule démarre enfin. La dynamisation de la séquence provient également du contraste par rapport à la sensation de dilatation du temps de la séquence antérieure, due au suspense qui avait été instauré. La voiture, longtemps immobile, comme entravée, semble tout à coup « libérée » de cette longue attente et le début de la chanson accompagne cette libération qui se traduit visuellement par un démarrage sur les chapeaux de roues.

Le double aspect rythmique de la rumba, à la fois tranquille à la blanche et extrêmement rapide à la croche constitue aussi à l'écran une métaphore musicale de l'ambivalence des protagonistes qui vivent très flegmatiquement (à la blanche) une vie trépidante (à la croche). Cette double sensation est tout à fait perceptible dans cette séquence où la voiture est conduite à tombeau ouvert (à la croche) par un Meca impassible qui transmet une sensation de calme et de maîtrise du véhicule (à la blanche). Les paroles de la chanson qui, comme nous l'avons souligné, annoncent, par

la récurrence de leur noyau signifiant minimal, la fin tragique du groupe de protagonistes, contribuent dès cette seconde occurrence, à contrebalancer l'insouciance des héros, en découvrant déjà indirectement l'issue de cette fuite perpétuelle qui ne mènera qu'à la douleur (« ¡Ay qué dolor! »). La musique vocale fait donc également de cette première fuite une représentation de la trajectoire, à la fois vitale et tragique, du groupe des protagonistes tout au long du film.

B) L'accélération de la vitesse narrative perçue et du rythme du film dans son ensemble

Si la citation de certains morceaux de musique vocale peut accélérer le rythme propre d'une séquence, l'exploitation réitérée de chansons tout au long d'une œuvre contribue à homogénéiser le tempo du film dans son ensemble. Pour illustrer l'impression d'accélération de la vitesse narrative, nous utiliserons à nouveau les deux films dont nous avons commenté précédemment le rôle dans le rythme des séquences : *Deprisa, deprisa* et *Taxi*. Ces œuvres, comme nous l'avons évoqué, présentent de nombreux points communs : cadre urbain, déplacements réitérés en voiture, violence, mais surtout utilisation récurrente de chansons populaires à la rythmique marquée tout au long des œuvres, même si le deuxième film intègre plus de musique instrumentale.

En effet, les chansons représentent 90% de la bande musicale de *Deprisa, deprisa* et 70% de celle de *Taxi* - une proportion néanmoins toujours extrêmement élevée par rapport à une utilisation traditionnelle de la musique dans un film de fiction -. Dans cette dernière œuvre, la musique instrumentale extradiégétique fonctionne comme un contrepoint par rapport à la musique vocale, principalement intradiégétique. Nous allons voir cependant que les occurrences répétées de musique vocale dans les deux films contribuent globalement à en accélérer et à en unifier le rythme et la vitesse narrative.

Deprisa, deprisa : pulsation vitale ou pulsion de mort ?

Dans *Deprisa, deprisa*, la musique ne représente que 30% de la durée totale de l'oeuvre, une proportion moyenne par rapport à certains films comme *Goya en Burdeos* (60%) ou *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (65%). Le film est cependant ressenti subjectivement comme une œuvre éminemment musicale sans doute plus encore que les

deux autres longs métrages cités. Cette impression s'explique, en partie, par l'importance de la fonction de la chanson en tant que niveau narratif que nous avons évoquée dans le premier chapitre de ce travail. La musique vocale assume pleinement un rôle d'annonce, de retour en arrière et de commentaire. Elle tisse un réseau de relations tout au long du récit filmique et semble réclamer une écoute consciente du spectateur alors que les deux autres films font non seulement appel à ce type d'écoute mais également à l'écoute inconsciente « classique » de la musique de film.

La prégnance de la musique vocale dans *Deprisa, deprisa* vient également de sa fonction capitale dans la mise en place d'un tempo rapide illustrant le titre du film ainsi que sa traduction française sous forme d'exégèse : *Vivre vite*. C'est principalement la musique, avec ses réitérations (*¡Ay qué dolor!* citée quatre fois et *Me quedo contigo* deux fois) et ses éléments d'unification stylistique et rythmique, renvoyant en particulier au flamenco (guitare, mélismes et *palmas*), qui illustre cette vie trop rapide des protagonistes.

Du point de vue des repères temporels, il n'est pas possible de définir exactement à combien de temps correspond l'histoire relatée par le film : quelques mois, un ou deux ans? L'impression subjective du spectateur est qu'il s'agit d'une période relativement courte, malgré certains événements qui marquent le passage du temps, comme l'achat d'un appartement dans lequel Pablo et Ángela s'installent après avoir déménagé. Cette impression de fugacité n'est pas due à un montage rapide ou encore à des mouvements de caméra saccadés, car, au contraire, les plans utilisés dans *Deprisa, deprisa* sont, en moyenne, particulièrement longs et les mouvements de caméra très fluides.

De plus, si l'on considère les déplacements des personnages et des éléments profilmiques présents à l'écran, en réalité leurs tempos sont très contrastés. A de courts instants d'action - attaques à main armée, fuites en voiture - succèdent de longs moments d'errance, de détente nonchalante ou d'attente paresseuse. La musique vocale intervient plus souvent sur ces moments que sur les séquences de déplacements. Par exemple, lors de l'attaque du fourgon blindé par les quatre délinquants, la chanson *Yo no sé qué hacer* dynamise l'attente immobile des protagonistes – en participant à l'effet de suspense -, puis se prolonge sur le début de l'action qui met en scène la très brève course poursuite du fourgon et s'achève au moment de l'attaque en elle-même.

Si deux occurrences de *¡Ay qué dolor!* accompagnent la fuite des personnages après leurs forfaits, la quatrième citation correspond à un moment de répit après

l'attaque du fourgon. Il s'agit en réalité d'une détente apparente car Ángela est tourmentée. Elle pense avoir abattu l'un des gardes du fourgon blindé et les paroles du morceau résonnent ici pleinement dans leur valeur prophétique tandis que sa pulsation révèle l'angoisse intérieure de la jeune fille.

Tout au long du film, les chansons dynamisent donc les séquences les plus lentes et compensent l'absence de mouvement ou d'action par leur rythme révélateur de la pulsation vitale qui anime les jeunes protagonistes. Néanmoins, elles traduisent également une impulsion qui les mène inexorablement à la mort dans un mouvement qui semble relever, en même temps, de la pulsion de mort : multiplication des actes de violence, des prises de risques et toxicomanie de plus en plus présente et invalidante. Ici encore, les paroles évoquent ce caractère inéluctable (« ¡Ay qué dolor! ») bien sûr, mais les textes de nombreux morceaux cités peuvent aussi être interprétés dans ce sens.

C'est le cas des deux chansons à la rythmique assourdissante diffusées pendant les séquences se déroulant dans des discothèques. Dès le début du film (TC : 9mn 50s), la première évoque, par le biais de la métaphore de l'enfer soulignée par le martèlement de la rythmique, la fin tragique à laquelle les protagonistes sont destinés (« Come on, come on, come on, hell » [256] TC : 9mn 50s). La seconde, à la fin de l'oeuvre, semble revenir sur les biens matériels qui sont l'origine du désir insatisfait et de la frustration des personnages. Son noyau signifiant minimal (« Georgeous things » / « Des choses fantastiques ») en est l'illustration par sa répétition obsessionnelle et envoûtante. Il paraît en effet les pousser, pour obtenir ces biens que la société de consommation les incite à convoiter, à aller toujours plus loin dans la violence et la gravité de leurs actes (TC : 1h 09mn 04s).

Par ailleurs la chanson *Un cuento para mi niño* (TC : 7mn 19s) diffusée très peu de temps après la deuxième citation de *¡Ay qué dolor!,* évoque la brièveté de la vie et de l'amour à travers la métaphore du papillon (« Érase una vez una mariposa blanca… » / « Il était une fois, un papillon blanc… »). Ces anticipations de la courte vie des protagonistes contribuent à l'accélération de la sensation de vitesse du récit. Le fonctionnement des chansons peut bien être perçu comme la révélation d'une pulsion de mort qui, au-delà du désir de liberté des protagonistes, les pousserait inexorablement à se détruire eux-mêmes. L'origine de cette pulsion serait sans doute à rechercher dans la

[256] Ce noyau signifiant est ambigu puisque « hell » est une interjection mais signifie également « enfer ». « Allez, allez, bon sang » peut donc conduire en enfer.

société qui les rejette sans cesse, à l'image des déchets et des détritus qui en constituent la récurrente métaphore visuelle.

Taxi : un rythme révélateur d'une violence inexorable

Dans *Taxi*, la musique intervient durant 46% de la durée du film. Dix chansons sont utilisées tout au long de l'œuvre dont quatre sont extraites de l'album *Casa Babylon* du groupe La mano negra. Alors que dans *Deprisa, deprisa,* le thème principal des chansons citées tournait autour des problématiques amoureuses, il s'agit ici de thématiques plus politiques : critiques de la mondialisation et de la domination américaine (*Hamburger fields*), de la violence (*Love and hate*) ou encore des difficultés liées à la condition d'immigré (*Tirso de Molina*). Toutes ces mélodies sont extrêmement rythmées, introduisant bruits divers et onomatopées évocatrices de la violence. Leurs tempos sont rapides, reflétant musicalement la pulsation angoissante de la ville moderne.

Par ailleurs, les quinze occurrences de la composition instrumentale de Diego Carrasco, *El cachorro me dijo,* constituent un thème musical récurrent très prégnant, sur la base de roulements de tambours répétés et d'une pulsation extrêmement rapide.

Les éléments de protestation politique qui apparaissent à travers les noyaux signifiants minimaux des chansons, soit en anglais soit en espagnol, se conjuguent avec les tempos très rapides des morceaux vocaux et de la composition instrumentale pour conférer à l'ensemble du film un rythme général trépidant. Enfin, contrairement à *Deprisa, deprisa*, les éclairages intermittents fluorescents et les mouvements des éléments profilmiques, parfois très brusques et saccadés, renforcent régulièrement l'effet de la musique. La vitesse narrative perçue en est très largement accélérée dans cette fable sur la violence bien éloignée, en réalité, des utopies de liberté qui baignaient encore *Deprisa, deprisa*.

II) De la dilatation de la vitesse du récit à la pause

Outre ces effets d'accélération du rythme et de la vitesse narrative, la musique vocale possède également le pouvoir de dilater subjectivement le temps du récit, donnant alors une impression de ralentissement voire de suspension. La lenteur d'un tempo, associée à diverses caractéristiques et modifications de l'image et du son, peut

avoir pour conséquence un allongement de la perception du temps. De plus, les récurrences musicales et textuelles de la musique vocale renforcent souvent cette sensation d'allongement de la durée de la séquence.

Cette impression de dilatation peut même parfois aller jusqu'à la pause narrative dans les deux principales acceptions du terme définies par Gérard Genette. Le temps du récit - et par conséquent celui de la diégèse - en paraît alors suspendu, mis entre parenthèses. Il s'agit, d'une part, des « descriptions assumées par le narrateur avec arrêt de l'action et suspension de la durée de l'histoire »,[257] ce que Christian Metz caractérise au cinéma comme *syntagme descriptif,*[258] c'est-à-dire une succession d'images qui ne sont pas reliées par un rapport de temporalité. La deuxième acception de la pause, définie par Gérard Genette, peu commentée, à notre connaissance, dans les études de narratologie filmique, survient lors de l'introduction au sein de la narration, d'un commentaire, d'une réflexion ou d'une digression qui semblent mettre entre parenthèses le récit principal pendant quelques instants :

> […] certaines pauses sont plutôt digressives, extradiégétiques et de l'ordre du commentaire et de la réflexion plutôt que de la narration [...] On ne peut dire ici, comme dans la pause descriptive, que le récit s'attarde en immobilisant le temps de son histoire pour parcourir son espace diégétique : il s'interrompt plutôt lui-même pour céder la place à un autre type de discours […] On voit bien j'espère, la difficulté qu'il y aurait à tenir compte de telles parenthèses dans une mesure de la vitesse du récit *par rapport à l'histoire*. Reste pourtant que leur présence modifie le tempo narratif.[259]

Ce rôle de commentaire ou de réflexion est pris en charge par la musique vocale dans les exemples que nous allons analyser - comme le faisait le chœur antique dans la tragédie grecque - puisque les paroles de la chanson renvoient à certains éléments de la diégèse et de la narration. Notons que cette fonction de la chanson est également présente dans le cas de l'accélération, comme nous l'avons souligné précédemment, en raison de la résonance entre paroles et image, mais elle n'est pas accompagnée d'un effet de parenthèse, propre à la dilatation et à la pause du récit.

Dans le cas qui nous occupe, cette fonction de commentaire, n'est, en effet, mise en place que grâce à la dilatation ou à la suspension temporelle créées par la musique, comme le souligne Michel Chion :

> Surtout lorsqu'elle s'associe, comme il est fréquent, à la suspension des bruits réels (lesquels sont signifiants du temps quotidien linéaire), la musique a donc ceci de particulier qu'elle peut créer du hors-temps dans le temps – du temps entre parenthèses. […] Nous pouvons parler alors d'une valeur *parenthétique* de la musique, qui est spécifique au cinéma parlant et

---

[257] GENETTE, G., *Nouveau discours du récit, op.cit*., p. 24.
[258] METZ, C., *Essais sur la signification au cinéma Tome II*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 146.
[259] GENETTE, G., *Nouveau discours du récit, op.cit*., p. 25

> nouvelle. Cette formule désigne la parenthèse qu'est susceptible de créer, et d'enfermer dans sa propre durée, la musique dans l'action du film, lorsque ce dernier s'inscrit le reste du temps dans une durée concrète et naturaliste, au moins en apparence. À l'intérieur de cette durée, la musique introduit une sorte de stylisation, par contraction ou dilatation du temps, qui fait parenthèse au sein d'un ensemble dont la progression est impitoyablement et précisément calculée.[260]

Dans le cadre de notre étude centrée sur la musique vocale, la présence des paroles introduit toujours des éléments de commentaire, même si les images mettent en place un syntagme qui semble purement descriptif. Il convient en effet de tenir compte de la multiplicité des récits simultanés au cinéma, contrairement à la littérature où un récit se substitue à un autre récit sans possibilité de superposition. Dans un film, le commentaire ou la réflexion exprimés par la chanson entrent en résonance avec les images et éventuellement avec les dialogues s'ils sont présents, ce qui est rarement le cas dans les séquences dont le temps narratif est dilaté et presque jamais pour les pauses du récit. En effet, la pause, et le plus souvent la dilatation, implique un degré de déréalisation interdisant la présence d'un vrai dialogue. En outre, comme le souligne Michel Chion et en raison de ce processus même de déréalisation, la musique occupe alors très souvent l'intégralité du canal sonore.

A) La dilatation du temps du récit

Pour illustrer cette fonction nous utiliserons deux exemples de notre corpus : la chanson *Me quedo contigo* qui accompagne et semble allonger indéfiniment le voyage à la mer des protagonistes de *Deprisa, deprisa* et la mélodie composée par Carlo Rustichelli, *Amore mio,* dans sa dernière occurrence, juste avant le générique de fin de *¡Dispara!*, diffusée au moment de la mort d'Anna, la protagoniste de l'œuvre.

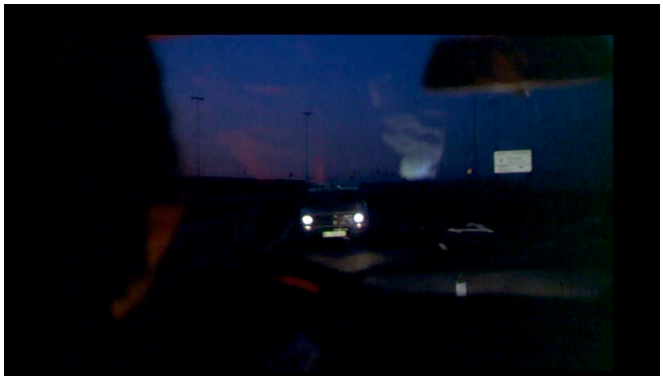
Me quedo contigo: l'évocation d'un *road movie*

Cette première citation de la chanson, qui dure trois minutes vingt-deux secondes, accompagne principalement la séquence illustrant le trajet des protagonistes. L'introduction instrumentale commence à la fin de la séquence précédente (TC : 1h 01mn 40s) lorsque le groupe d'amis, réuni un après-midi sur les hauteurs de Madrid, décide de partir voir la mer. Finalement, seuls les deux couples partiront : Pablo et

[260] CHION, M., *La musique au cinéma, op.cit*., p. 212

Ángela, d'une part et Meca et María d'autre part. Une ellipse spatiale et temporelle, alors que la chanson se poursuit, permet de retrouver les quatre personnages dans leur voiture, la nuit, roulant sur une voie rapide. La chanson résonne à une intensité assez forte et les caractéristiques sonores induisent à penser qu'il s'agit d'une diffusion en modalité de fosse. Néanmoins, les mouvements de lèvres de Pablo, articulant durant un court instant les paroles de la chanson, prouvent le contraire. Si les bruits extérieurs des voitures sont perceptibles, ce n'est pas le cas des quelques mots qu'échangent les protagonistes. La mélodie et les paroles de la chanson occupent donc principalement le canal sonore et les bruits des voitures qui passent s'intègrent harmonieusement à la musique dans un souffle qui traduit leur vitesse.

Un univers clos



Le défilement de la route

Cette séquence, qui dure quelques minutes et retrace une durée diégétique de plusieurs heures, a donc une vitesse narrative objective très rapide. Néanmoins, l'utilisation de la chanson du début à la fin du voyage provoque une véritable dilatation du temps donnant une impression subjective de durée importante. Cette sensation est tout d'abord due au simple fait de montrer un trajet, ce qui est en général évité dans le cinéma « classique ». D'autre part, les longs plans utilisés sont ici rythmés par le tempo lent de la ballade (43 à la noire), qui contribue également à cette dilatation, même si, par moments, la rythmique se démultiplie en doubles croches, reflétant ainsi la pulsation

vitale des protagonistes. Enfin, la récurrence de la structure de la chanson met en place un retour permanent qui fait écho au défilement de la route et aux lumières intermittentes des phares des voitures. Le ralentissement du temps est également dû aux nombreux plans cadrés depuis l'avant de la voiture, la caméra étant placée sur le capot. La structure de la voiture enferme alors visuellement les protagonistes dans leur univers clos, éclairé dans l'obscurité, et fait écho à la structure fermée de la chanson.

Par ailleurs, le fait que la chanson soit diffusée du début à la fin superpose une unité, que l'on pourrait qualifier de « scène sonore », se déroulant dans son intégralité, aux fragments de trajet montrés - séparés par de nombreuses ellipses -. Les images en acquièrent ainsi également, par un phénomène de transfert de la matière sonore à la matière visuelle, une unité organisée par le déroulement structuré de la chanson. Ce déroulement est lui-même dilaté par ses propres récurrences et par la position première prise par la rumba qui occupe presque tout le canal sonore alors qu'à l'écran, aucune action significative n'attire l'attention du spectateur. Les personnages semblent, en effet, simplement emportés par leur véhicule et bercés par la chanson. Michel Chion souligne la différence fondamentale entre texte filmique et chanson : « *A priori*, une chanson est le contraire d'un film parlant : elle est en musique alors que les films sont presque tous parlés ; elle est souvent en vers, en paroles rythmées et rimées, alors que les dialogues des films parlants sont en prose. […] » [261] En outre, comme nous l'avons évoqué, la structure d'une chanson est intrinsèquement cyclique, ce qui permet d'allonger subjectivement la vitesse du récit, en donnant la sensation d'un « éternel retour ». Dans cette séquence, cette caractéristique renvoie aussi au genre du *road movie* dans lequel : « La fiction […] tient tout entière dans une trajectoire, le plus souvent circulaire, et une temporalité plutôt cyclique. »[262] Signalons par ailleurs que malgré cet effet de dilatation subjective de la durée du récit, la rapidité de la voiture est néanmoins ressentie, en particulier grâce aux sifflements provoqués par la vitesse des véhicules qui dépassent celui des personnages. Ce moment de tranquillité permet également, comme nous le verrons plus précisément, d'exprimer, par l'intermédiaire des paroles de la chanson, l'amour que ressentent Pablo et Ángela l'un pour l'autre.

Signalons qu'une séquence fonctionnant d'une façon très similaire est présente dans *Los ojos vendados*. En effet, à la fin du film, Luis, le protagoniste, est violemment agressé et roué de coups par des néo-fascistes qui ont l'intention de le contraindre à

[261] CHION, M., *Un art sonore le cinéma, op.cit*., p.380.
[262] THORET, J.B., *Le cinéma américain des années 70*, Paris, Cahier du cinéma /essais, 2006, p.155.

renoncer à représenter sa pièce de théâtre dénonçant la torture et les régimes totalitaires. Le morceau utilisé, *Here let my life*,[263] est un air de contreténor tiré d'une cantate de Purcell intitulée *If ever more riches desire*, sur un texte d'Abraham Cowley. L'introduction de l'air au clavecin commence alors que Luis git sur son lit, le visage couvert de sang et défiguré par les coups reçus. Dès le début de la chanson, Luis et Emilia, qui est à son chevet, cessent de parler. La caméra cadre Luis en plan rapproché épaules et seule sa respiration saccadée peut être perçue. La voix au timbre pur et aigu du contreténor s'élève alors et, juste après la première phrase (« Here let my life »), tandis que la musique se poursuit, commence la séquence suivante après une ellipse temporelle et spatiale.

L'air traduit la plainte de Luis

Et allonge la perception subjective du trajet

Il s'agit en réalité d'un plan séquence d'une durée de trente-et-une secondes. La caméra, placée sur le côté du toit d'une ambulance, cadre en plan fixe le toit du véhicule. Au centre du champ, le gyrophare tourne et projette sa lumière intermittente. À l'arrière plan, la ville défile dans un effet de travelling de plus en plus rapide tout au

[263] *Ma vie en reste là.* Contrairement au cas du duo *Hark how the songster,* dans cet air, les paroles correspondent à la situation diégétique puisque le « je » musical est en train d'agoniser.

long de la séquence. La voix tranquille du contreténor et le rythme lent et plaintif de la mélodie (45 à la noire) semblent rallonger le trajet de la voiture tout en traduisant musicalement la plainte de Luis.

Dans cette séquence stylisée, les autres sons sont complètement gommés au profit de la musique qui occupe l'intégralité du canal sonore, ce qui entraîne un effet de déréalisation et de stylisation majeur. La lumière du gyrophare semble tourner au rythme lent de l'air, le trajet qui doit mener Luis à l'hôpital en paraissant subjectivement éternel. En revanche, les paysages urbains à l'arrière plan, défilent de plus en plus vite, ce qui souligne la vitesse du véhicule et la longueur du chemin parcouru dans un suspense qui ne sera pas complètement résolu. Il est, en effet, difficile de déterminer si la dernière séquence, sur laquelle se poursuit la citation de l'air - la représentation théâtrale -, est réelle ou le produit de l'imagination de Luis agonisant dans l'ambulance.

Ces séquences présentent donc des similitudes importantes dans le traitement du temps que la musique contribue à dilater dans les deux cas tout en conservant, surtout dans le second exemple, une impression d'une certaine vitesse de déroulement. Cet effet de dilatation du temps par la musique vocale permet de donner une impression subjective d'allongement des trajets, difficile à traduire au cinéma, ce qui explique, en partie, la prégnance des chansons dans les *road movies*. Néanmoins, de nombreux autres types de séquences sont susceptibles d'être dilatés par les chansons. Il s'agit, la plupart du temps, de moments importants du point de vue affectif et émotionnel. Pendant ces instants, au-delà de sa fonction de dilatation du temps, la chanson contribue également à exprimer l'émotion. C'était d'ailleurs le cas dans les deux exemples précédemment évoqués. S'il était important de dilater les temps subjectifs des trajets présentés, c'était, dans la première séquence, pour mettre en avant les sentiments amoureux qui lient les protagonistes et, dans la deuxième, pour exacerber la douleur et le suspense dus à l'ignorance par le spectateur de l'évolution de l'état de Luis. Dans les deux cas, ces révélations sont prises en charge par la mélodie et les paroles des morceaux.

Il convient par ailleurs de remarquer, contrairement à ce que laisse penser Michel Chion dans l'extrait cité plus haut, qu'il n'est pas nécessaire que la séquence s'inscrive dans un tissu filmique présentant une durée « concrète et naturaliste »[264] pour que cette sensation de dilatation du temps puisse pleinement intervenir. En effet, le doute sur la nature onirique ou réaliste de la dernière séquence de *Los ojos vendados*

[264] CHION, M., *La musique au cinéma, op.cit*., p.212.

n'invalide absolument pas l'impression de ralentissement de la vitesse du récit provoquée par la musique vocale dans la séquence précédente.

L'exemple suivant de dilatation temporelle illustre cette forte composante émotionnelle que possèdent la plupart des séquences allongées subjectivement par la chanson : il s'agit de la scène de la mort d'Anna, la protagoniste de *¡Dispara!*.

Amore mio : la mort tragique d'Anna

A la fin de *¡Dispara!*, Anna, qui s'est vengée d'avoir été violée en tuant ses quatre agresseurs et qui a abattu deux policiers dans sa fuite, se réfugie, gravement blessée, dans une maison isolée perdue dans la campagne. Elle en prend les habitants en otage et, peu après, le bâtiment est encerclé par un impressionnant déploiement policier. Marcos, le journaliste qui s'est épris de la jeune femme, parvient alors à entrer dans la maison et trouve Anna agonisante. Il la prend dans ses bras et tente de la convaincre et sans doute de se convaincre lui-même qu'il existe une solution à cette situation désespérée.

Peu après (TC : 1h 43mn 30s), un plan rapproché taille cadre Marcos assis par terre, tenant Anna allongée dans ses bras. La position des personnages évoque une *pietà* inversée où Anna serait à la place du Christ et Marcos à celle de la Vierge Marie. De plus, les éclairages contrastés contribuent à créer un effet de clair obscur évoquant des tableaux du Caravage ou de José de Ribera. Le visage blafard d'Anna est fortement illuminé, et la silhouette sombre de Marcos semble auréolée par un halo diffus de lumière. A partir de ce plan, le temps de l'histoire et celui du récit vont coïncider jusqu'à la diffusion du générique sur fond noir. Il s'agira donc, d'un point de vue narratologique, d'une scène. Néanmoins, plusieurs éléments vont contribuer à la déréalisation de la séquence et à la dilatation subjective de la vitesse narrative.

Outre la stylisation, due à l'évocation de la représentation picturale du thème sacré, le rythme très lent du montage - cette scène finale de deux minutes quarante secondes n'est composée que de trois plans - et les mouvements de caméra extrêmement mesurés contribuent à imprimer un tempo lent à cette séquence. De plus, dans le premier des trois plans, l'animation factice de Marcos qui ne cesse de parler pour conjurer la fin qui s'approche, s'interrompt brusquement au moment de la mort d'Anna dont la tête retombe soudain sur le côté. Le travelling avant extrêmement lent par lequel la caméra s'approchait de la *pietà* formé par Marcos et Anna s'immobilise, cadrant le

groupe formé par les deux personnages en plan rapproché. C'est alors que commence la diffusion de la chanson *Amore mio*.

Il s'agit de la troisième et dernière occurrence de la chanson qui intervient dans toutes ses citations en modalité de fosse et qui a été liée diégétiquement, tout au long de ses citations, à l'amour de Marcos pour Anna. Après la courte introduction instrumentale, la voix de la chanteuse s'élève et, si les premiers sanglots de Marcos sont encore perceptibles, la composition musicale occupe rapidement l'intégralité de la bande son tandis que les bruits disparaissent complètement.

Le plan qui suit est particulièrement frappant : la caméra, toujours placée au ras du sol - au niveau symbolique des victimes dont Anna fait clairement partie, par le biais, en particulier, de son assimilation christique -, cadre depuis l'intérieur de la maison, l'extérieur de celle-ci à travers un rideau en perles de bois. En raison de la position de la caméra, seuls sont visibles à l'écran les pieds bottés des policiers qui arrivent massivement et écartent le rideau de perles. Ce cadrage original, tout en soulignant le caractère menaçant de l'arrivée policière par la focalisation sur les jambes et les pieds, comme si les têtes, sièges de l'intellect, ne participaient pas à cet assaut, remplit également une fonction de déréalisation par l'introduction d'une vision partielle et décentrée de l'événement.

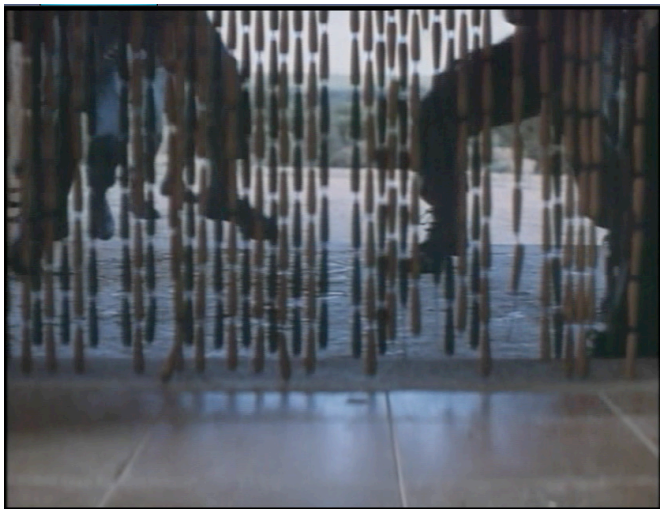
Tant le bruit des pas que celui des perles de bois lorsqu'elles sont écartées, ne sont pas perceptibles. La chanson seule occupe toujours l'intégralité du canal sonore à l'exclusion de tout autre son. Sa mélodie mélancolique et ses paroles lancinantes (« sinnò me moro ») traduisent la peine de Marcos et soulignent, par leur récurrence au sein du texte filmique, le caractère tragique de la destinée d'Anna.[265] La puissance de stylisation de la musique est telle que l'arrivée des policiers, filmée à une vitesse normale, peut être perçue comme un ralenti, tant la trace sonore d'un événement est constitutive de sa perception comme faisant partie du réel.

Ce n'est qu'à la fin du troisième et dernier plan que les bruits sont à nouveau perceptibles. Le premier son qui survient après cette parenthèse est celui du rideau dont les perles de bois s'entrechoquent, lorsque Marcos abandonne les lieux, puis les bruits extérieurs resurgissent peu à peu. Cette réapparition des autres éléments de la bande son

[265] Il est intéressant de noter que dans le film pour lequel la chanson a été composée par Carlo Rustichelli, *Un maledetto imbroglio* de Pietro Germi (1959), ses occurrences étaient diégétiquement également liées à une histoire de passion amoureuse et de mort. De plus, le fonctionnement narratif de la chanson était très proche de celui de *¡Dispara!* : expression de l'amour de l'un des personnages, anticipation de la fin tragique puis fonction conclusive et de réminiscence.

lorsque Marcos quitte l'espace de la maison, lie donc la dilatation du récit au personnage de Marcos et à sa relation avec Anna. Comme nous l'avons signalé, ces effets de dilatation sont souvent liés à une charge émotionnelle importante. C'est la peine indicible de Marcos qui est exprimée dans cette scène.

Une pietà inversée



Les sons diégétiques ont disparu

Par la suite, une superposition musicale intervient à la fin de la chanson lorsque s'élève un thème instrumental. Cette composition originale inquiétante et triste, introduisant, en particulier, une ligne mélodique au violon, reprise par le timbre plus grave du violoncelle, est associée à trois reprises dans le film à Marcos, à ses sentiments et son inquiétude pour Anna. Le thème en mode mineur semblait laisser présager dans ses citations précédentes le triste destin de l'héroïne et de sa relation avec Marcos, à la fois témoin et acteur de la tragédie. C'est donc cette fois-ci, dans une fonction proche de celle de la chanson à la fois conclusive et mémorielle (par rapport aux précédentes occurrences) que le thème clôt le film, se prolongeant sur le générique de fin.

Ce deuxième exemple permet de confirmer le rôle de la chanson dans la perception subjective de la dilatation du temps. Dans ce cas de figure, le récit premier continue de se dérouler – les protagonistes voyagent, les policiers entrent dans la pièce – mais le temps semble être ralenti par l'intervention de la chanson. Cette impression est d'autant plus marquée lorsque la présence de la musique est exclusive des autres composantes du canal sonore et que l'image se prête également à cet effet.

Nous avons distingué cette dilatation de la vitesse du récit de la pause *stricto sensu*, car, dans ce deuxième cas, le récit ne semble pas seulement ralenti, mais complètement interrompu, suspendu, laissant la place principale à la description ou au commentaire.

B) La pause

Comme nous l'avons évoqué, Gérard Genette signale l'existence de pauses du récit constituées par des digressions, des commentaires ou des réflexions et non seulement par des descriptions. Cependant, cette modalité spécifique de pause est peu évoquée par la plupart des théoriciens ayant adapté son œuvre au cinéma, qui évoquent et analysent principalement la notion de pause descriptive.[266] Notre étude portant sur des œuvres vocales, la valeur de réflexion sera pourtant constamment présente, portée par le rapport entre texte et musique, au sein de la parenthèse temporelle créée par la structure fermée de la chanson. En effet, lorsqu'il s'agit de musique purement instrumentale, le commentaire ou la réflexion ne peuvent relever que de la connotation, la mélodie conférant une tonalité joyeuse, triste ou mélancolique aux images de la pause, alors que le texte de la musique vocale entretient toujours un rapport de sens avec les autres éléments du tissu filmique comme nous avons déjà pu le constater.

Pause descriptive et musique vocale

Pour évoquer la fonction des morceaux vocaux dans la pause descriptive, nous utiliserons deux exemples tirés de notre corpus : *L'air de Pygmalion* de Rameau cité dans *Elisa vida mía* et le *lied* de Schubert *Mignon und der harfner* sur un texte de

[266] C'est le cas d'André Gardies dans *Le récit filmique*, *op.cit.,* d'André Gaudreau et de François Jost dans *Le récit cinématographique*, *op. cit*., et de Francis Vanoye dans *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Armand Colin cinéma, 1989.

Goethe exploité à plusieurs reprises dans *Mamá cumple cien años*. Les deux occurrences étudiées nous permettront de nous interroger sur la spécificité de la pause descriptive dans l'œuvre de Saura et sur ses rapports avec la digression réflexive qui sera toujours plus ou moins associée à la précédente, en particulier en fonction des possibilités de compréhension des paroles. C'est également pour cette raison que nous avons choisi deux exemples de pauses descriptives dont les composantes textuelles sont en français (*Pygmalion*) et en allemand (*Wer die Sehnsucht kennt*).

Nous nous interrogerons sur un problème également soulevé par Gérard Genette à propos de la littérature, lorsqu'il oppose la description balzacienne et la description proustienne. Selon le narratologue, seule la première introduirait une véritable pause du récit car il s'agit de « […] descriptions assumées par le narrateur avec arrêt de l'action et suspension de la durée de l'histoire ».[267] En revanche : « La "description" proustienne est moins une description de l'objet contemplé qu'un récit et une analyse de l'activité perceptive du personnage contemplant […] »[268]. Le rythme de ce type de description serait donc proche du tempo de la scène en raison de son caractère focalisé. Dans les deux cas étudiés, nous essaierons de déterminer si cette focalisation existe et si elle est susceptible de remettre en cause la nature même de la pause narrative.

*L'*Air de Pygmalion* dans *Elisa vida mía*

La dernière citation de l'*Air de Pygmalion* intervient à la fin de l'œuvre au moment où Elisa découvre le cadavre de son père, gisant sur un talus, aux abords de sa maison. La jeune femme, incrédule tout d'abord, appelle son père puis s'agenouille à ses côtés. L'introduction de l'air débute au moment où la caméra cadre Elisa en plan rapproché poitrine. Un panoramique vertical accompagne son mouvement lorsqu'elle s'agenouille, tout en conservant le même cadrage. Un plan subjectif montre alors le visage de son père mort, en contrechamp. La voix du ténor s'élève au plan suivant, un panoramique d'accompagnement en plan rapproché poitrine d'Elisa qui s'allonge sur le sol, le visage tourné vers celui de son père. Plusieurs champs contrechamps montrent les deux visages alternativement, en plans rapprochés, la tête de l'autre personnage étant en amorce.

---

[267] GENETTE, G., *Nouveau discours du récit, op.cit*., p. 24
[268] GENETTE, G., *Figures III, op.cit*., p. 136.

Le montage met donc en place une focalisation interne du personnage d'Elisa, par une alternance de plans qui la montrent en train de regarder et de plans subjectifs traduisant son regard. L'air plaintif de Pygmalion - déjà associé dans ses précédentes citations aux rapports ambigus entre le père et la fille -, dont l'introduction musicale et le début du chant s'élèvent sur des plans rapprochés d'Elisa, semble ici traduire la douleur de la jeune femme confrontée à la mort de son père. L'association de la musique et du point de vue d'Elisa renforce donc cette focalisation interne.

Le plan rapproché qui montrait le visage de Luis (TC : 1h 55mn 54s) s'élève par un panoramique et le cadre s'élargit pour aboutir à un plan général du paysage castillan aride des alentours de la maison. Par la suite, un lent travelling latéral découvre, en les parcourant une à une, les pièces vides de la maison. Il commence dans la chambre de Luis, au lit vide, et s'achève dans son bureau où sa fille a pris sa place. A partir du moment où la caméra s'élève, l'air occupe tout le canal sonore et les bruits disparaissent. A la fin du travelling, le bruit de la machine à écrire est de plus en plus perceptible jusqu'à l'arrêt de la musique. S'élève alors la voix off d'Elisa, en train d'écrire la fin de sa propre histoire dont son père avait commencé la rédaction.

L'impression de pause dans la narration est due ici à l'association d'une bande son, entièrement occupée par la matière musicale, et d'une succession d'images descriptives qui montrent le paysage de Castille puis l'intérieur de la maison. Il est néanmoins tout à fait possible d'interpréter ces deux plans - dont le premier est dans la continuité d'un cadrage subjectif suivant le regard d'Elisa – comme l'expression de l'intériorité de la jeune femme. Les images du travelling traduiraient alors sa vision imaginaire de la maison vide sans son père : le lit ouvert, la table de la cuisine, les fenêtres à travers lesquelles Luis regardait… En outre, le morceau, par le biais de ses paroles (« Fatal amour cruel vainqueur / quels traits as-tu choisis pour me percer le cœur ? ») et de sa mélodie déchirante, renforce cette impression de subjectivité. Il exprime en effet le désespoir face à un amour impossible. Dans cette séquence cette impossibilité n'est pas due au caractère incestueux de l'amour entre un père et sa fille - la projection de la relation entre Pygmalion et Galathée - mais à la mort de l'être aimé.

Il serait également envisageable d'interpréter ce passage descriptif comme une alliance entre description et pause réflexive de l'énonciateur filmique. Cette réflexion serait exprimée par l'air baroque qui soulignerait les rapports complexes et douloureux entre le père et la fille. Les images participeraient alors à cette réflexion, en illustrant la

perte par le vide du paysage et de la maison. Il s'agirait alors d'une pause à la fois descriptive et réflexive.

Les nombreuses corrélations entre les différentes matières filmiques et la densité du tissu textuel multiplient les résonances et les sens possibles de l'œuvre d'art. C'est cette complexité même qui en fait la richesse dans un jaillissement de sens propre au cinéma de Carlos Saura et au film *Elisa vida mía* tout particulièrement. Il s'agit bien d'une « œuvre ouverte » dans la définition qu'en donne Umberto Eco selon lequel : « l'œuvre d'art est un *message* fondamentalement *ambigu*, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant. »[269] L'utilisation de musique baroque ainsi que les multiples références à cette époque dans le film relie l'ouverture de son sens à celle de l'époque de composition de l'air qui correspond à cette conception de l'art puisque, toujours selon Umberto Eco : « L'art baroque est la négation même du défini, du sans équivoque qui caractérisait la forme classique de la renaissance […] La forme baroque, elle, est dynamique, elle tend vers une indétermination de l'effet. »[270]

**Mignon und der Harfner* dans *Mamá cumple cien años*

Alors que l'air de Pygmalion était lié dans toutes ses occurrences à la relation entre Luis et sa fille, le lied *Mignon und der harfner*, cité partiellement à trois reprises dans *Mamá cumple cien años,* est associé à divers aspects du film : la relation de couple entre Ana et Antonio qui entre dans une phase de désenchantement, mais également les espoirs de Fernando qui tente vainement de faire décoller son deltaplane ou encore les aspirations mystiques de Victoria, la plus jeune des filles de la famille. La deuxième occurrence intervient après une séquence dans laquelle Antonio trompe Ana avec Natalia, l'une des trois filles de la famille.

Un plan général fixe d'une durée de dix secondes (TC : 36mn 06s) cadre la maison au loin sur les hauteurs d'une colline alors que s'élèvent les premières mesures de l'introduction du *lied* au piano. Si la végétation qui recouvre la colline est encore plongée dans l'obscurité et forme une masse sombre, la maison se détache sur un ciel bleuté qui laisse présager la proximité de l'aube. Le plan suivant, d'une durée de vingt-six secondes, est à nouveau un plan général fixe qui montre le lever du soleil à l'horizon. Seul le ciel doré par la lumière de l'aube est visible et aucun repère spatial

[269] ECO, U., *L'œuvre ouverte*, Paris, Editions du seuil, 1965, p. 9.
[270] *Ibid.,* p.20.

n'est présent à l'écran. Les deux voix de la soprano et du ténor se répondent alors que le disque solaire à demi dissimulé au début du plan sort progressivement à l'horizon. Enfin, un troisième plan cadre la petite Victoria qui se réveille éblouie par la lumière du soleil.

Suspension temporelle

Illustration de l'harmonie de l'univers

Le regard émerveillé de Victoria

Accompagnant les deux premiers plans descriptifs, la musique remplit ici une fonction de suspension du temps et paraît prolonger indéfiniment le lever du soleil qui est présenté en réalité en accéléré extrêmement rapide puisqu'en vingt-six secondes la demi-sphère visible devient un disque entier. Le rythme très lent de la mélodie (25 à la

blanche) accompagne ces plans descriptifs dans une dilatation du temps allant jusqu'à la suspension. L'aspect nostalgique du *lied* laisse ici la place, en raison de son association aux plans généraux, à une dimension cosmique où le mot « firmament » entre en résonance avec la lente élévation de l'astre solaire.

La suspension temporelle de ce début de séquence est le fruit d'une double interaction entre musique et image. Si le *lied* contribue à suspendre la durée subjective du plan, la splendeur du lever du soleil fait écho à l'étincelle divine que nous avons évoquée précédemment à propos de la musique de Schubert. Les deux voix d'homme et de femme s'entrelacent et se répondent, semblant être l'expression sonore d'une harmonie universelle qui symbolise l'unité du genre humain. Cette harmonie est illustrée visuellement par l'image de la perfection du disque solaire qui émerge progressivement de l'obscurité. Le duo participe donc à la création d'un moment de grâce qui révèle le fonctionnement mystérieux et fascinant de l'univers.

Le caractère merveilleux du mouvement de l'astre solaire en musique renvoie par ailleurs à la conception du monde comme *Harmonia mundi* selon laquelle, depuis Pythagore, il existe une analogie entre les intervalles musicaux et les espacements des planètes : « Pythagore affirmait que l'univers chante et qu'il est construit selon les lois de l'harmonie. Il fut le premier à ramener les mouvements des sept corps célestes au rythme et à l'harmonie musicale. »[271] La tradition pythagoricienne est reprise par Cicéron dans *La République* où il évoque « l'harmonie des sphères » que constitue la musique produite par les mouvements des astres se déplaçant dans l'univers et que l'oreille des êtres humains n'a pas la capacité d'entendre.[272]

Cette parenthèse de temps suspendu est prolongée au réveil de la petite fille qui s'émerveille en silence des chatoiements et des reflets de la lumière solaire alors que se poursuit le *lied*. Notons que, dans cet exemple également, malgré la difficulté de la

---

[271] PROUST, D., *L'harmonie des sphères*, Paris, Editions du Seuil, 2001, p. 31.

[272] « Je regardais ces mondes avec stupeur et, quand je me ressaisis : « Qu'est-ce encore, dis-je, que ces sons à la fois si forts et si doux qui emplissent mes oreilles ? – L'impulsion et le mouvement des sphères inégalement distantes les unes des autres, dit-il, mais de façon que les intervalles soutiennent entre eux des rapports rationnels, produisent ces sons différents et, les plus aigus se combinant aux graves, des accords harmonieusement variés en résultent. De si grands corps en effet ne se meuvent pas en silence et, en vertu d'une loi naturelle, les sphères extrêmes émettent d'un côté des sons graves, de l'autre des sons aigus. Ainsi le ciel, mouvant porteur d'étoiles, plus rapide que les autres sphères dans sa révolution, rend un son aigu et perçant comme un cri, la sphère lunaire donne au contraire le plus grave. […] Quant à la musique produite par la révolution rapide du système des mondes, le bruit même en est tel que les oreilles humaines sont incapables de l'entendre, tout de même que vous ne pouvez regarder le soleil en face et que ses rayons triomphent de votre acuité visuelle et de vos sens. » Cicéron, *La République*, livre VI, XVIII, cité par PROUST, D., *ibid.,* p. 61.

langue, la musique vocale joue un double rôle de suspension temporelle et de commentaire, la seule présence des voix féminine et masculine constituant un hommage de l'humanité aux mystères de la nature. En revanche, si ces deux plans servent à introduire la vision subjective de Victoria qui aspire à une spiritualité qu'elle semble trouver dans cette harmonie céleste, ils ne sont pas présentés comme étant le produit de la vision de la petite fille comme cela pouvait être le cas dans l'exemple étudié précédemment puisque Victoria est endormie et ne se réveille qu'au cours du troisième plan.

La musique vocale joue donc un rôle fondamental dans la mise en place d'une suspension temporelle propice à l'introduction d'une pause descriptive à laquelle elle participe pleinement. Dans les exemples étudiés, même si la présence de la voix humaine introduisait toujours un aspect de commentaire réflexif par rapport à l'image, sa portée était limitée en raison des difficultés de compréhension des langues utilisées pour un hispanophone. Dans d'autres cas, la fonction de commentaire est fondamentale et est révélée par les résonances et les effets d'écho qui se mettent en place entre image et œuvre vocale.

Pause réflexive et musique vocale

Comme nous l'avons évoqué, au sein d'un texte littéraire de fiction, une digression ou une réflexion peuvent remplacer le récit principal auquel elles viennent se substituer. Dans un film, si l'on considère la chanson dans son rôle réflexif par rapport à la narration constituée par l'image et les dialogues, ce récit ne viendra pas se substituer au récit premier mais se superposer à celui-ci et son sens dépendra également des autres éléments du tissu filmique. Néanmoins, pour qu'il y ait pause dans la narration et qu'en réalité le spectateur soit naturellement amené à écouter la réflexion révélée par la chanson, il convient que les autres matières filmiques permettent la focalisation de l'attention du spectateur sur le commentaire. En raison du fonctionnement spécifique de la musique vocale et de sa place au sein du film, le spectateur, naturellement en proie à la pulsion scopique, n'est en effet pas automatiquement enclin à en écouter les paroles et à les mettre en relation avec le récit premier.

A contrario, l'œuvre vocale, en raison de cette fonction de commentaire, peut compenser dans une certaine mesure la pause du récit principal en fournissant au

spectateur des éléments de réflexion en relation avec le déroulement du récit. Nous avons déjà vu que c'était partiellement le cas dans les brèves pauses descriptives étudiées, mais certaines séquences, récurrentes dans l'œuvre de Saura, ont traditionnellement pour effet de suspendre, pour un moment, la narration filmique : les scènes de danse.

Carlos Saura éprouve une véritable fascination pour la danse qui se traduit, comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, par une conception très chorégraphique du maniement de la caméra et de l'organisation des déplacements des éléments profilmiques dans le champ. Cette passion l'a également conduit à développer, à partir des années quatre-vingt, une veine de films musicaux dont le sujet principal est la danse. Dans ses fictions non musicales, l'aspect chorégraphique est également présent dès le début de la filmographie et des scènes de danse sont introduites dans la quasi-totalité des œuvres.[273]

L'insertion de séquences dansées dans les films de fiction est fréquemment considérée comme une difficulté pour le déroulement fluide du récit principal dont elles stopperaient momentanément l'évolution. Cet antagonisme est couramment évoqué à propos du genre de la comédie musicale qui intègre des numéros chantés et/ou dansés interrompant le déroulement du récit filmique. Selon Alain Masson : « Le musical repose sur la différenciation de deux types de segments filmiques, qui préside à un partage nouveau des deux fins du cinéma hollywoodien, le narratif et le spectaculaire. »[274]

Yves Lavandier précise que l'origine de cette impression d'interruption du récit filmique provient du fait que ces numéros sont rarement liés à la narration et il déplore :

> [qu'il soit] malheureusement rare, en effet, que les numéros musicaux servent à autre chose qu'à distraire le public. Voir Fred Astaire danser au plafond (*Mariage royal*) ou au ralenti (*Parade de printemps*) est très beau et très impressionnant mais cela ne fait pas avancer l'action.[275]

L'association de la danse et de la chanson – choisie avec pertinence - permet à Carlos Saura d'éviter cet écueil car, comme nous avons pu le constater, la musique vocale permet de fournir indirectement des informations sur le déroulement du récit premier. Parmi les nombreux exemples qui peuvent être cités au sein de la filmographie

---

[273] Toutes ces séquences sont analysées de façon détaillée du point de vue de la danse par Pascale Thibaudeau dans THIBAUDEAU, P., *Danse et cinéma. L'hybridation des formes dans les films de Carlos Saura*, Ouvrage inédit, *op.cit.*
[274] MASSON, A., *Comédie musicale*, Paris, Ramsay poche, p.33.
[275] LAVANDIER, Y., *La dramaturgie*, Cergy, Le Clown et l'enfant Editeurs, 1994, p.322.

saurienne, nous examinerons en détail la deuxième occurrence de *Porque te vas* citée dans *Cría cuervos* mettant en scène les trois petites filles de la famille qui dansent sur la chanson.

**Porque te vas* : entre grâce et nostalgie

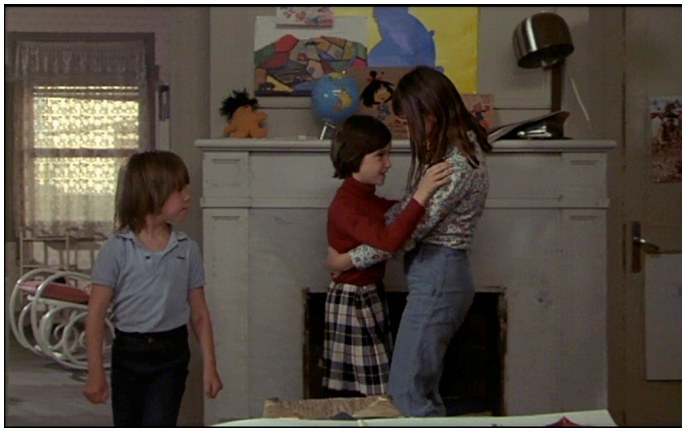
La deuxième occurrence de la chanson intervient quelques secondes après que l'arrivée intempestive de la tante Paulina a interrompu la première citation du morceau. Ana enclenche donc à nouveau le disque sur son petit électrophone (TC : 31mn21s) et la chanson est diffusée à une forte intensité. À l'exception de la voix de l'aînée, Irene, qui propose à la benjamine Maite de danser avec elle (« ¿bailas? »), la musique occupe l'intégralité du canal sonore jusqu'à l'interruption de la danse par la sonnerie insistante de la grand-mère qui appelle à l'étage inférieur.

Le deuxième long plan, d'une durée de dix-huit secondes, suit le regard d'Ana qui observe ses deux sœurs en train de commencer à danser. Par des panoramiques fluides, la caméra accompagne les mouvements, malhabiles mais charmants, des petites filles, qui s'approchent et s'éloignent l'une de l'autre. Dès le plan suivant, Ana se joint à ses sœurs et la séquence se poursuit alors que la caméra continue à cadrer successivement les trois enfants qui évoluent gracieusement, tour à tour, deux par deux. Le charme de la scène[276]des sœurs en train de danser crée une parenthèse d'insouciance au sein de la gravité et de la tension du récit principal.[277] Une parenthèse que renforce, encore une fois, la monopolisation par la musique de tout le canal sonore et dans laquelle Carlos Saura se plaît à montrer les évolutions gauches et attendrissantes des trois fillettes.

La chanson constitue aussi une pause réflexive qui prend une certaine distance par rapport au récit principal, mais qui renvoie également à celui-ci. L'association du personnage d'Ana et de la chanson tout au long de l'œuvre et la focalisation interne établie dès le début de la scène par le plan subjectif, mettent en relation la chanson et la situation d'Ana. La fillette souffre (« el corazón se pone triste contemplando la ciudad »

[276] Il s'agit bien d'une scène au sens que lui donne Genette. La danse suivant le déroulement de la chanson en modalité d'écran, aucune ellipse n'est possible.
[277] Selon Pascale Thibaudeau : « Le moment de complicité que favorise la danse entre les fillettes exprime une forme de résistance à l'ordre que veut imposer Paulina, et qui, bien sûr, renvoie à l'ordre franquiste. » THIBAUDEAU, P, *Danse et cinéma. L'hybridation des formes dans les films de Carlos Saura, op.cit*., p.44.

/ « Mon cœur devient triste en regardant la ville. ») de l'absence de sa mère (« porque te vas » / « parce que tu t'en vas ») tout en ne comprenant pas cette absence (« ¿por qué te vas? » / « Pourquoi t'en vas-tu ?»).[278] Alors que le temps semble interminable dans cette immense maison triste depuis la disparition de la mère complice et adorée (« todas las horas que quedaron por vivir / esperarán » / « Toutes les heures qui n'ont pas été vécues / attendront »). La voix enfantine de Jeanette facilite plus encore cette assimilation au personnage de la jeune Ana, alors que la rythmique reggae joyeuse contribue à créer une parenthèse dans laquelle la vitalité propre à l'enfance semble trouver une insouciance passagère au sein d'une existence sombre et étriquée.



Une parenthèse de liberté

Une séquence très similaire est incluse dans *El séptimo día*. Trois sœurs, un peu plus âgées que celles de *Cría cuervos*, dansent sur la chanson du groupe Mecano *Una rosa es una rosa*. La caméra s'attarde sur certains mouvements et suit les évolutions gracieuses des danseuses qui, contrairement aux fillettes du film précédent, sont extrêmement joyeuses et paraissent beaucoup plus libres dans leurs mouvements. Néanmoins, contrastant avec cette insouciance des petites filles, les paroles de la chanson peuvent être interprétées comme une prolepse de la fin tragique de l'œuvre : la mort de deux des trois sœurs, assassinées au cours d'un massacre sanglant dans leur village. Cette tuerie est l'aboutissement de nombreuses années de haine accumulée par une famille dont une des filles a été trahie par un oncle des trois sœurs.

Dans cette séquence, sur laquelle nous reviendrons, le contraste accusé entre les paroles, annonçant indirectement la fin tragique, et la joie innocente des petites filles aux évolutions pleines de charme, introduit une anticipation narrative. Elle participe

[278] Voir la présentation de la chanson p. 165 pour la mise en évidence de son ambivalence sémantique.

également au suspense du film car le spectateur obtient des informations mettant en évidence un danger qui plane sur les personnages et dont ils ne sont pas conscients.

Ce type de pause est très fréquent chez Carlos Saura qui aime filmer la danse et se plaît à montrer les évolutions gracieuses des personnages de ses films. Nous aurions également pu évoquer les morceaux suivants : le *twist* de la fille du garde chasse sur *Tu loca juventud* dans *La caza*, la ronde des fillettes sur la comptine *La sainte Catherine* dans *La madriguera*, la *Sevillana* de famille sur le morceau *Sevillanas de colores* dans *Mamá cumple cien años* ou encore les différentes séquences de discothèques dans *Deprisa, deprisa* et *Taxi*. Dans tous ces cas, la passion qu'éprouve Saura pour la danse et son très grand plaisir à filmer les mouvements des danseurs ne lui font pas oublier la narration filmique à laquelle les paroles des chansons font toujours référence, fournissant des pistes sur son déroulement ou introduisant une réflexion sur la situation des protagonistes. Nous reviendrons plus longuement sur les différentes natures de cette fonction de commentaire dans la troisième partie de notre travail où le rôle narratif de la chanson sera abordé sous l'angle du point de vue.

La musique vocale influence donc significativement la vitesse du récit, mais elle entretient également des relations avec les ellipses temporelles qu'elle a le pouvoir de gommer ou, au contraire, de mettre en évidence.

III) Musique vocale et ellipse : facteur de continuité ou de rupture ?

La musique vocale joue un rôle important par rapport à une donnée essentielle du tissu filmique : son absence de continuité. En effet, le cinéma est, du point de vue de l'image, par sa nature même, un assemblage de fragments puisqu'un plan est constitué d'une succession de photogrammes, une séquence d'un assemblage de plans et le film d'un ensemble de séquences. La musique, en raison de son caractère continu, est l'un des moyens traditionnellement employés pour conférer une unité à cet assemblage fondamentalement hétérogène et décousu.

Parmi les éléments de discontinuité, au cinéma, l'ellipse temporelle est extrêmement fréquente, tant au sein d'une séquence qu'entre les différentes séquences qui composent le film. En effet, si nous reprenons la terminologie de Gérard Genette, le mouvement narratif qu'il nomme sommaire[279] correspond à un temps de la narration

[279] GENETTE, G., *Figures III, op.cit*., p. 119.

plus rapide que celui de l'histoire. En littérature, le sommaire pourra consister en un résumé d'événements narratifs se déroulant sur une période donnée. En revanche, pour résumer des événements dans un film à l'aide de l'image - n'oublions pas la multiplicité des récits au sein du tissu filmique -, étant donné que les plans fonctionnent en isochronie par rapport à ce qu'ils représentent, seule l'ellipse temporelle pourra être utilisée de façon récurrente. En effet, la possibilité d'accélérer le rythme du déroulement des images ne paraît exploitable que de façon marginale dans un cinéma narratif.

Ce concept de sommaire peut être affiné au cinéma à partir des notions de séquence ordinaire et de séquence par épisodes définies par Christian Metz. Ce que Christian Metz qualifie de séquence ordinaire inclut les séquences comprenant des ellipses plus ou moins décelables et non organisées : « la discontinuité peut rester inorganisée et en quelque sorte éparse ; on se contente de "sauter" les moments jugés sans intérêt pour l'intrigue. »[280] En revanche, lorsque la discontinuité est organisée :

> […] on a alors affaire à ce que nous appellerons la *séquence par épisodes*. Définition : la séquence aligne un certain nombre de brèves scénettes, séparées le plus souvent les unes des autres par des effets optiques (fondus-enchaînés, etc…), et qui se succèdent par ordre chronologique ; aucune de ces évocations n'est traitée avec toute l'ampleur syntagmatique qu'elle aurait pu comporter ; c'est leur ensemble seul, et non chacune d'elles, qui est pris en compte par le film, commutable avec une séquence ordinaire, et qui constitue donc un segment autonome.[281]

Si ce type de séquence présente bien des affinités avec la notion de résumé en littérature, elle fonctionne cependant grâce à des ellipses successives et c'est sans doute pour cette raison que la musique est souvent utilisée pour conférer une unité temporelle à deux fragments séparés par un certain laps de temps, comme le souligne Yannick Mouren :

> […] dans la séquence par épisodes, les images valent plus qu'elles mêmes, elles évoquent en condensé beaucoup plus que ce qu'elles représentent directement par la monstration filmique, ce qui leur donne quelque chose d'abstrait. Avec la séquence par épisodes, le récit filmique doit en quelque sorte, s'irréaliser. Cette irréalisation est facilitée par la suppression du son diégétique (le son émanant uniquement de ce qui est présent à l'écran – personnes ou objets). C'est pourquoi les séquences par épisodes sont souvent traitées avec une musique non diégétique, remplaçant le son diégétique.[282]

Nous verrons dans quelle mesure la musique vocale joue un rôle spécifique dans ce type de séquences par rapport à la musique instrumentale et que la modalité extradiégétique n'y est pas forcément nécessaire.

---

[280] METZ, C., *Essais sur la signification au cinéma. Tome 1, op. cit*., p. 131.
[281] *Ibid.,* pp.131-132.
[282] MOUREN, Y., *François Truffaut, l'art du récit, op.cit*., p. 31

Dans un deuxième temps, nous étudierons les ellipses temporelles séparant deux séquences et nous distinguerons les différents cas d'intervention des morceaux vocaux, ainsi que leur fonction en termes de continuité ou de rupture par rapport à la narration mise en place par les images.

A) Musique vocale et ellipse au sein de la séquence

Comme le remarque Yannick Mouren, la musique est très souvent utilisée pour déréaliser la séquence par épisodes dans laquelle chaque instant montré constitue ce que l'on pourrait qualifier « d'extrait représentatif » d'un laps de temps plus long ou de plusieurs moments répétés. La chanson, en particulier, est souvent exploitée de façon assez stéréotypée dans de nombreux films commerciaux pour faire une sorte de résumé grâce à ses paroles et à son genre de mélodie, des situations successives que vivent les protagonistes du film. Le cas le plus courant au cinéma consiste en l'illustration de l'évolution d'une histoire d'amour entre deux personnages. La séquence par épisodes montre alors quelques moments heureux de leur vie : promenades romantiques, premier baiser, recherche d'un appartement, mariage, etc…Une chanson d'amour à la mode peut accompagner ces différents épisodes. Elle contribue à conférer une unité à la séquence et participe à l'expression des sentiments des personnages grâce aux paroles et à sa mélodie pseudo-romantique.

Malgré l'utilisation quantitative très importante de la musique vocale par Carlos Saura, ce genre précis de séquence par épisode n'est pas exploité dans l'œuvre, sans nul doute en raison de son caractère de lieu commun bien éloigné des pratiques cinématographiques du cinéaste aragonais. En revanche d'autres exemples d'utilisation de morceaux vocaux pour conférer une unité à certaines séquences par épisodes peuvent être évoqués. C'est le cas en particulier de la séquence d'*Elisa vida mía*, au cours de laquelle Elisa se prépare pour la représentation théâtrale de *l'autosacramental El gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca et dans laquelle l'*Air de Pygmalion* de Rameau est cité en modalité intradiégétique.

L'Air de Pygmalion dans *Elisa vida mía* : unification d'une séquence par épisodes

La deuxième occurrence de l'*Air de Pygmalion* intervient à la fin d'un violent affrontement entre Luis et sa fille, à la fin duquel celui-ci, excédé par les insultes

d'Elisa, lève la main pour la gifler. Elisa se met alors à crier, puis, d'une voix d'enfant - comme si la situation lui faisait revivre les corrections traumatisantes de son enfance -, le supplie de ne pas la frapper : « ¡No me pegues ! papá, ¡no me pegues! » (« Ne me frappe pas, papa, ne me frappe pas! »). L'introduction musicale dramatique de l'air s'élève (TC : 1h 31mn 06s) et se poursuit au début de la séquence suivante. Le spectateur découvrira que la musique intervient en modalité d'écran au terme de la séquence par épisodes qui débute alors. C'est Elisa elle-même qui arrête la cassette que son père était en train d'écouter dans son bureau. Néanmoins, durant sa diffusion, le morceau occupe l'intégralité de la bande son à l'exclusion de toute autre matière et les indices de matérialisation sonore sont totalement inexistants jusqu'à l'arrêt de la cassette. Ces éléments contribuent à conférer à la citation une prégnance caractéristique d'une diffusion extradiégétique - en raison également de son début dès la séquence précédente - et permet la déréalisation nécessaire au bon fonctionnement de la séquence par épisodes que soulignait Yannick Mouren.

La préparation d'Elisa pour la représentation théâtrale est figurée à l'écran par cinq longs plans d'une durée totale de trois minutes dix secondes au moment de l'arrêt de la cassette. Ces plans présentent différents moments de la préparation de la jeune femme. Successivement, Elisa retire son masque de beauté, se coiffe, met sa robe, attache ses sandales puis termine de se maquiller. Des ellipses plus ou moins longues séparent ces instants pour parvenir à représenter un temps de l'histoire qui ne peut être inférieur à une demi-heure en trois minutes de récit filmique.

L'air de Rameau contribue fortement à la cohérence de cette séquence dont la bande image est constituée de fragments. La structure fermée du morceau, – transformée et adaptée d'ailleurs pour cette occurrence - qui se compose d'un début, d'un développement et d'une fin, crée une solide unité de temps qui englobe et dissimule dans sa continuité le caractère fragmentaire de l'image. Les mouvements d'Elisa, très souvent placée face à la caméra, sont de nature très chorégraphique. Géraldine Chaplin, qui interprète le personnage a une formation de danseuse et ses gestes en sont empreints. La musique semble rythmer les mouvements de la jeune femme créant une harmonie et une continuité des plans les uns par rapport aux autres qui découlent de la matière musicale.

De plus, l'*Air de Pygmalion* correspond bien au travestissement théâtral que réalise Elisa tout au long de la séquence, dans une illustration cinématographique du thème du *Theatrum mundi* qui est également au centre de *El gran teatro del mundo*,

pièce pour laquelle la jeune femme est en train de s'apprêter. Les allusions visuelles renvoyant au thème de l'illusion, propre à l'époque baroque font écho à l'air de Pygmalion. Tiré d'un acte de ballet, il fait partie d'une œuvre dramatique dont la grande expressivité est caractéristique de cette époque.

L'illusion théâtrale est illustrée à l'écran à travers différents motifs. Le masque, tout d'abord, est ôté par Elisa (masque de beauté) puis dessiné directement sur son visage par le maquillage de scène. Le miroir et le reflet sont omniprésents par l'intermédiaire de la caméra qui fait office de glace devant laquelle Elisa se pare - un procédé cher à Saura qui l'emploie également dans *La prima Angélica, Cría cuervos* et *¡Ay Carmela!* - . Un deuxième miroir est visible à l'écran, qui reflète, au sein du plan, le visage maquillé d'Elisa. Enfin le champ est souvent utilisé comme une scène de théâtre dont la jeune femme entre ou sort alors que la caméra reste fixe. Le texte de l'air évoque aussi ce thème de l'illusion puisque le sculpteur est amoureux d'une « image adorable », une statue qui n'est encore qu'une représentation idéale d'un être de chair et de sang.

Harmonie des mouvements

Le double miroir

Les paroles renvoient à la relation entre Luis et Elisa, une relation complexe entre créateur et créature : un père et sa fille, mais également un écrivain qui réinvente

la vie d'Elisa dans un texte de fiction dont il est l'auteur.[283] Elles sont enfin l'expression de certains fantasmes incestueux des deux protagonistes, illustrés par ailleurs dans le film, dont la relation entre Pygmalion et Galathée est une métaphore.

La puissante unité temporelle mise en place par le morceau vocal est ici enrichie par les liens qui se tissent entre images mouvantes et air baroque, tant en ce qui concerne le thème de l'illusion théâtrale que la relation entre Luis et Elisa. Les deux récits visuels et sonores se complètent et le second vient pallier le caractère intrinsèquement décousu du premier, même si la longueur des plans et les mouvements de caméra très fluides remplissent une fonction complémentaire.

Au début de *Peppermint frappé* une séquence par épisodes accompagnée de musique vocale présente un fonctionnement analogue. Il s'agit de la deuxième occurrence du *Ternario de Elche* (TC : 4mn 17s), que Julián, le protagoniste met sur son électrophone et qui accompagne une séquence pendant laquelle il se lave, se parfume et s'habille avant de sortir rejoindre son ami Paco. Là encore, l'unité créée par la musique rend moins sensibles les ellipses entre les différents plans en créant un continuum sonore unifié tout en contribuant à la caractérisation du personnage d'Antonio, par le biais des liens sémantiques qui s'établissent entre morceau vocal et images et sur lesquels nous aurons à revenir.

Signalons enfin que ces deux exemples aux fonctionnements très semblables auraient également pu être exploités dans la partie suivante de notre étude sur les ellipses entre deux séquences. En effet, leur début - dans le cas de *Elisa vida mía* - ou leur fin - dans le cas de *Peppermint frappé* - appartiennent à une séquence différente de celle dans laquelle le morceau se déroule dans sa quasi totalité. Dans les deux cas, une ellipse temporelle sépare deux séquences consécutives et la musique vocale joue un rôle de liaison entre les différentes séquences.

B) Ellipses entre deux séquences consécutives

Lorsqu'il existe une ellipse temporelle entre deux séquences, le rôle de la musique vocale peut consister à rapprocher les deux séquences et en quelque sorte à « gommer » le laps de temps écoulé tout en introduisant des liens sémantiques entre les

[283] L'article de Raúl Beceyro analyse précisément les relations complexes entre cette narration et la bande image. BECEYRO, R., « Lectura de *Elisa vida mía* » *in Le cinéma de Carlos Saura*, Actes du colloque sur le cinéma de Carlos Saura, *op.cit.,* pp. 87-113.

deux moments évoqués. Deux cas de figures de ce procédé d'*overlapping* sont alors envisageables. Lorsque la musique débute sur la fin d'une séquence et se déroule principalement sur la séquence suivante, les premières mesures du morceau créent un effet d'annonce, une anticipation par rapport à la narration à venir. Dans le deuxième cas, c'est la musique vocale qui, citée principalement dans une première séquence, s'achève dans la séquence suivante, projetant dans la suite de la narration la charge sémantique créée par la relation entre musique et image et qui continuera à imprégner le récit.

Si ce rôle de mise en relation de deux séquences est le plus courant dans l'œuvre de Carlos Saura, la musique vocale peut également contribuer à accentuer le caractère fragmentaire de la bande image et à souligner, au contraire, l'ellipse temporelle qui sépare deux moments de la narration.

La musique vocale, facteur de continuité temporelle entre deux séquences

*Le morceau commence à la fin d'une séquence : *Me quedo contigo* dans *Deprisa, deprisa*

Le voyage vers la mer, que nous avons déjà mentionné, est précédé d'une séquence dans laquelle les protagonistes, assis sur les hauteurs d'un terrain vague surplombant la ville de Madrid, commentent et parodient la vie de la classe moyenne urbaine tout en fumant du cannabis. Dans la cuvette qui s'étend entre la périphérie où se trouvent les personnages et la ville qu'ils regardent, des routes s'interposent entres les deux espaces, les séparant graphiquement par leurs tracés et par la vitesse de circulation des véhicules. Alors que la ville est cadrée en plongée, le groupe de délinquants est filmé en contreplongée. Les effets classiques d'écrasement et de mise en valeur des deux angles de prise de vue sont activés dans ces différents plans. Une ville impersonnelle, au loin, dans laquelle la classe moyenne semble vivre emprisonnée dans sa routine, est opposée à des protagonistes magnifiés par la contreplongée.

A la fin de la séquence, plusieurs plans cadrés en plus forte contreplongée magnifient également le groupe d'amis dont les silhouettes se détachent sur un très beau ciel tourmenté. Pablo déclare alors: « Yo me voy al mar. ¿Quién se viene conmigo? » (« Je vais à la mer. Qui vient avec moi ? ») .

C'est sur ces dernières images, alors qu'Ángela se jette fougueusement dans les bras de Pablo et que Sebas déclare ne pas pouvoir accompagner ses camarades, que débute l'introduction instrumentale de *Me quedo contigo*. Les paroles ne commenceront que sur le premier plan de la séquence suivante (montage cut), dans l'obscurité, pendant le voyage vers la mer dont nous avons souligné plus haut l'impression de dilatation du temps du récit.

L'effacement de l'ellipse temporelle, dû à la continuité établie par la chanson entre les deux séquences, semble illustrer cette liberté dont jouissent les personnages qui prennent la décision de partir puis se trouvent immédiatement - par la magie du montage - sur la route qui les mène vers la réalisation de leur désir. Par ailleurs, l'exaltation de cette liberté met d'autant plus en valeur l'ode à l'amour absolu que constitue la rumba des Chunguitos. Un amour pour lequel le « je » poétique se déclare prêt à tout abandonner et qui renvoie à la relation profonde et authentique qui se noue entre Pablo et Ángela. La chanson contribue donc à l'établissement d'une continuité temporelle par le biais de l'escamotage de l'ellipse entre les deux séquences tout en multipliant les liens de sens qui enrichissent le tissu filmique.

*Le morceau se prolonge sur le début de la séquence suivante : *Recordar* dans *Dulces horas*

Comme nous l'avons évoqué précédemment, l'une des fonctions de la première occurrence de la valse *Recordar* sur le générique de début de *Dulces horas* est de dévoiler indirectement au spectateur les principaux événements de la vie de Teresa, la mère de Juan, le protagoniste du film. Cette révélation est effectuée par le biais de l'association des paroles de la chanson et des photos tirées de l'album de Teresa que feuillette son fils Juan.

Néanmoins, les paroles de la valse et les photos qui apparaissent à l'écran révèlent également la nostalgie maladive que le protagoniste éprouve pour son enfance ainsi que son amour œdipien pour sa mère. En particulier, le dernier refrain (« recordar es amarnos otra vez, recordar los besos de tu boca » / « Se souvenir, c'est nous aimer encore / Se souvenir des baisers de ta bouche ») coïncide avec un plan subjectif suivant le regard de Juan adulte. Il s'agit d'un zoom progressif - représentant visuellement la focalisation de Juan - qui aboutit à un gros plan d'une photo de Teresa dans sa jeunesse entourée de son fils et de sa fille. Teresa, de face, regarde l'objectif avec un large

sourire et ses deux enfants lèvent leur regard vers elle. Sur la photo, Juan semble la dévisager avec une admiration et un amour sans bornes qui renvoient à l'expression captivée de Juan adulte, charmé par les photos de son enfance.

Après cette dernière photo, le premier long plan de la séquence suivante cadre Juan et Antonio Saura, le frère de Carlos Saura, qui joue son propre rôle de peintre, dans un café, en pleine discussion à propos de la publication du catalogue de l'exposition de l'artiste. Le contraste entre la déréalisation de la première séquence, due à l'occupation de l'intégralité du canal sonore par la chanson et à la présence du générique incrusté sur les images, et le réalisme de la séquence du café est atténué par le prolongement de la fin de la valse en *overlapping* sur le début du dialogue des deux personnages. L'ellipse en est partiellement gommée et la réaction de Juan lorsqu'il aperçoit Berta, le sosie de Teresa, peut alors être comprise par le spectateur, qui a pu percevoir, grâce à l'association entre chanson, photos et expression de Juan, l'amour obsessionnel que celui-ci ressent pour sa mère. Ici, c'est donc cette obsession transmise d'une temporalité à l'autre par la continuité musicale qui permet au spectateur de ne pas être surpris lorsque Juan, après avoir aperçu Berta, se lève brusquement et sort du café pour la suivre, abandonnant son interlocuteur au beau milieu de leur conversation.

La continuité entre les deux séquences est également renforcée par la longueur du premier plan de la deuxième séquence (TC : 2mn 19s) qui dure une minute dix secondes. Au cours de ce plan, Juan a le temps de discuter de détails précis avec Antonio Saura à propos de la publication du catalogue de l'exposition, de voir Berta et de se lever brusquement. L'association de l'impression de continuité que donne le long plan et de la prégnance de la chanson relie les deux temporalités. En définitive, le spectateur a la sensation d'une rémanence de l'état obsessionnel de Juan tout au long du premier plan de la deuxième séquence.

La continuité de la musique est très souvent exploitée afin d'atténuer les ellipses temporelles au sein de la narration filmique et de nombreux autres exemples auraient pu être utilisés pour illustrer cette fonction. En outre, par le biais de procédés de rémanence musicale, les deux séquences successives ne sont pas seulement reliées par un simple élément commun mais le sens de la deuxième, comme dans l'exemple que nous avons choisi, en est souvent modifié et enrichi. Néanmoins, la musique vocale peut également être utilisée, au contraire, pour accentuer une ellipse temporelle dans une démarche inverse de révélation du caractère fragmentaire du tissu filmique et de l'illusion du récit cinématographique.

La musique vocale et la mise en valeur de l'ellipse

Cette fonction de révélation de l'ellipse par l'utilisation de la musique vocale est plus rare chez Carlos Saura dont le style cinématographique s'est peu à peu affirmé vers une multiplication et une imbrication des différents niveaux de narrations auxquelles, comme nous l'avons vu, la chanson participe pleinement. Néanmoins, même si ce rôle est moins développé que celui de mise en relation des séquences successives séparées pas une ellipse temporelle, il est néanmoins également présent dans de nombreux films et l'un des morceaux vocaux de notre corpus en est l'illustration : la *copla Historia de un criminal* dans *Los golfos*.

**Historia de un criminal* : la mise en évidence de l'ellipse temporelle

Un des nombreux forfaits commis par le groupe de protagonistes de *Los golfos* est un vol d'outils dans le coffre latéral d'un camion dont les chauffeurs se sont arrêtés pour se restaurer dans un bar des alentours de Madrid. La fin de cette séquence est très brusque puisque le larcin n'est pas montré jusqu'à la fin et que le dernier plan souligne par un zoom avant le mouvement des deux délinquants qui se précipitent sur les outils encore à leur place dans le coffre. Après cette soudaine interruption, la première image de la séquence suivante est un plan rapproché taille, d'une durée de vingt-cinq secondes, de deux chanteuses des rues (TC : 16mn 42s) interprétant à pleine voix la *copla* que nous avons déjà évoquée.[284] Le plan d'ensemble qui suit cadre en plongée les protagonistes qui arrivent au Ratro, le marché aux puces de Madrid. Munis des outils dérobés, ils pénètrent sous un porche à côté duquel il est possible de distinguer les deux chanteuses dont les voix puissantes n'ont pas varié d'intensité. La *copla* se poursuit pendant le troisième et dernier plan : Chato et Paco tentent de négocier le prix de revente des outils avec un receleur qui examine la marchandise proposée. Soudain, la séquence s'interrompt, ainsi que la chanson qui est coupée au milieu d'un mot « el brillante re… ».

La séquence suivante s'ouvre par un plan général des délinquants perdus au milieu de la foule qui se presse devant le stade Bernabeu avant le début d'un match de

[284] Rappelons que la *copla* peut être interprétée comme une prolepse du récit premier.

football. La fragmentation et les deux ellipses temporelles sont ici fortement soulignées par la l'irruption soudaine des voix des chanteuses puis par le brusque arrêt de leur chanson comme si le réalisateur leur avait littéralement coupé la parole.

Le caractère extrême des ruptures narratives et esthétiques ainsi que la mise en évidence des ellipses sont particulièrement importants dans *Los golfos*, un film dans lequel, avec ou sans musique, les séquences sont souvent tronquées et surtout non résolues et où les ellipses temporelles et spatiales ne sont pas dissimulées, mais au contraire soulignées. Cette tendance à la fragmentation constitue l'une des caractéristiques du cinéma de la modernité qui récupère le montage en tant que pratique interrogeant les notions de liaison, de juxtaposition, de combinaison et en tant qu'instrument de déconstruction et de distanciation.[285] Cette conception s'oppose aux pratiques classiques du cinéma hollywoodien dont l'objectif était de camoufler le plus possible le caractère intrinsèquement fragmentaire de la succession des images filmiques en utilisant, en particulier, une bande musicale extradiégétique omniprésente.

Si dans son premier long métrage, Carlos Saura ne va pas aussi loin que Jean-Luc Godard avec *A bout de souffle* dans la déstructuration, il utilise néanmoins un montage qui déroute le spectateur et qui l'oblige à réaliser un effort de reconstruction afin d'accéder au sens, volontairement brouillé par ces procédés. L'exemple musical que nous avons évoqué fait pleinement partie de ces procédés de déconstruction et les renforce car la brusque interruption de la chanson attire fortement l'attention du spectateur. Par ailleurs, le sens des paroles de la *copla* qui annoncent la fin brutale du film est d'autant plus mis en valeur par l'irruption et la disparition soudaine du morceau, qui, en surprenant le spectateur, le conduit à s'interroger sur la signification de telles ruptures.

Si l'évolution du cinéma de Carlos Saura l'éloignera par la suite de ces procédés de déstructuration systématique, soulignons néanmoins que l'utilisation de la chanson pour souligner l'ellipse temporelle continue à être présente tout au long de sa filmographie. Elle est en particulier systématiquement utilisée dans *La caza*.

---

[285] Dans *Los golfos*, ce procédé provoque une certaine démystification du récit filmique par le biais d'une mise à distance du spectateur. Celui-ci prend alors conscience de sa position et peut donc adopter une posture critique vis-à-vis de l'œuvre qui lui est présentée. Selon Marvin D'Lugo, il s'agit d'un point de vue que les héros, manipulés par les systèmes de pouvoir qui sous-tendent la société, sont incapables de comprendre, mais que les spectateurs sont invités à adopter par la révélation de ces procédés. D'LUGO, M., *The films of Carlos Saura : The practice of seeing*, Princeton, Princeton University Press, pp. 29-45.

La musique vocale contribue donc à façonner le temps du récit, à l'accélérer, à le ralentir jusqu'à la suspension, à en gommer les ellipses ou au contraire, à les mettre en évidence, comme le souligne Michel Chion :

> Le cinéma a bien besoin d'une telle machine, lui qui, contrairement au théâtre, travaille rarement par longues plages de temps réel mais plutôt par accumulation de scènes courtes ou moyennes étalées sur une journée ou sur plusieurs années, et chargées d'exprimer des événements longs ou courts ; et qui est souvent amené à multiplier les lieux, à disperser la durée, avec l'obligation parfois d'exprimer en trente seconde de projection des années de bonheur, ou encore de faire tenir sur cinq minutes une situation dramatique qui, dans la réalité, ne durerait que quelques secondes.[286]

Outre ces vertus et pouvoirs de la musique instrumentale, les morceaux vocaux confèrent au tissu filmique une valeur ajoutée grâce au rôle essentiel des paroles qui, dans leur rapport aux éléments musicaux et à la voix de l'interprète, tissent toujours des liens de sens qui contribuent également à la structuration temporelle de l'œuvre dans son ensemble. Néanmoins, cette notion de façonnement du temps est souvent liée à un autre aspect que Michel Chion mentionne également dans l'extrait que nous venons de citer : l'espace filmique.

[286] CHION, M., *Un art sonore, le cinéma, op.cit*., p. 362

TROISIÈME CHAPITRE : MUSIQUE VOCALE, ESPACE ET NARRATION

Pour tenter de mettre en lumière les relations entre musique vocale et espace filmique, nous nous sommes fondé en particulier sur les notions développées par André Gardies dans son ouvrage *L'espace au cinéma*[287]. Le terme d'espace revêt chez cet auteur un sens plus large que l'acception géographique et plastique des conceptions dominantes dans les études cinématographiques. Il étend cette définition à l'espace diégétique, à l'espace narratif ainsi qu'à celui du spectateur dans la salle de projection. C'est plus particulièrement à la notion d'espace diégétique ainsi qu'au rôle de l'espace dans la narration ou espace narratif auxquels nous nous intéresserons dans cette étude.

L'espace diégétique, tout d'abord, ne se confond pas avec le lieu : « car, au cinéma, l'espace n'est ni donné ni figuré (sinon bien sûr sous la forme des lieux), il est à construire, tant au niveau cognitif qu'à celui de la perception. »[288] Cet espace est créé à partir du lieu, mais également à partir des différentes matières de l'expression filmique. L'iconique, tout d'abord, qui est constitué par les images mouvantes et les bruits, participe à la construction de l'espace diégétique par un acte de monstration. Le linguistique (ou verbal), constitué des paroles ou des mentions écrites, énonce commente, évalue et signifie l'espace. Enfin, le musical connote l'espace. Comme nous l'avons déjà remarqué, la musique vocale combine deux matières, le linguistique et le musical, et remplit donc une double fonction dans la constitution de l'espace, puisqu'il le signifie et le commente tout en déployant également une activité connotative.

Par ailleurs, la construction de l'espace filmique est un processus en permanente évolution qui s'articule à partir de la succession des plans et des séquences au sein du film, ce qu'André Gardies appelle « la poussé vectorisante du procès narratif ».[289] Le mode de représentation du lieu contribue également à la construction de l'espace diégétique, car cadre, lumière, profondeur de champ, mouvements de caméra et montage donnent à voir à partir d'un point de vue. Ces modes de représentation participent pleinement à la production du sens et à la création de l'espace, car à partir d'un même lieu, en fonction de l'utilisation des matières filmiques - musique joyeuse ou mélancolique par exemple - ou de modes de représentation distincts - angles de prise de

---

[287] GARDIES, A., *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.
[288] *Ibid*., p.99.
[289] *Ibid*. p. 90

vue : plongée ou contreplongée -, l'espace créé peut être complètement différent, voire opposé.

Nous chercherons donc tout d'abord à déterminer le rôle de la musique vocale dans la constitution des traits distinctifs de l'espace diégétique. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à l'influence de la musique sur la perception des notions d'ouverture et de fermeture de l'espace. Très souvent en effet, en raison de la « non localisation » de la musique, celle-ci participe à l'ouverture de l'espace du cadre, mais elle peut également parfois contribuer à renforcer la sensation de fermeture d'un espace clos. Au sein de la narration, la musique peut également renvoyer à des espaces qui sont alors mis en relation avec les espaces montrés à l'écran. Un espace peut être suggéré par la mélodie et évoqué par les paroles et il est possible de relier deux espaces successifs par la continuité de la musique vocale qui contribuera alors à créer une relation de sens entre les deux espaces. Enfin, il conviendra de se demander si le morceau vocal, composé d'une voix qui raconte, évoque ou commente, et de musique qui l'isole du monde diégétique, ne constitue pas en lui-même un espace dont l'origine serait difficile à déterminer, mais qui jouirait d'une certaine autonomie par rapport à celui qui est montré à l'écran.

I) La musique vocale participe à la construction de l'espace diégétique

Le rôle de la musique vocale dans la construction de l'espace diégétique peut être envisagé par rapport à la caractérisation d'un lieu connu et défini par un toponyme : une localité précise, une ville, une région ou un pays. Mais la constitution de l'espace peut également se référer à un lieu « commun » : un champ de bataille, une plage, une salle de jeu ou tout lieu privé ou public non défini précisément par un toponyme. Les traits constitutifs de l'espace apportés par le tissu filmique viendront se greffer sur les connaissances préalables du spectateur et le film « usera de la valeur référentielle des lieux pour créer des horizons d'attente chez le spectateur ».[290] Dans le cas des lieux à toponyme, l'ancrage dans le réel pourra en être renforcé car :

> […] la valeur sémantique du lieu diégétique s'alimente pour l'essentiel des valeurs attachées au lieu référentiel (réel). Plus précisément, j'investirai dans le récit les valeurs que mon savoir

[290] Gardies, A., *L'espace au cinéma, op.cit*., p.76

> encyclopédique (pragmatique au besoin si j'ai visité le site nommé) me permet d'attribuer au lieu réel.[291]

Le lieu commun en revanche :

> […] en prise directe sur mon savoir ordinaire, tire son sens, pour l'essentiel, de son signifié et des connotations qui lui sont éventuellement attachées. Une plage par exemple, convoque un ensemble de sèmes à valeur dénotative et connotative […] : mer, sable soleil, vacances etc. C'est d'ailleurs à partir de ces données qu'elle pourra créer chez le spectateur un horizon d'attente et programmer, en tant que rôle thématique, un ensemble de possibles actionnels : farniente, baignades, lectures, planche à voile, pêche, etc…[292]

Nous allons donc considérer le rôle de la musique vocale dans différents cas de construction de l'espace, en fonction de l'ancrage dans le réel plus ou moins important des lieux utilisés et des horizons d'attentes qu'ils peuvent faire naître chez le spectateur. Depuis le toponyme attesté jusqu'au lieu commun non désigné, nous étudierons dans quelle mesure les morceaux cités dans les œuvres modulent et façonnent l'espace diégétique.

A) Les toponymes attestés

La llorona et l'espace du Mexique dans *Antonieta*

Si, dans *Antonieta,* la musique imprègne le Mexique de Carlos Saura, la chanson traditionnelle *La llorona* est le seul morceau qui intervienne à plusieurs reprises dans le film, ce qui lui confère une prégnance toute particulière dans la construction de l'espace diégétique. Comme nous l'avons déjà noté, il est cité une fois en modalité intradiégétique, interprété par un groupe de chanteurs chez le peintre Manuel Lozano et seul son noyau signifiant minimal («¡Ay de mi llorona! »)[293] est alors compréhensible puisque le reste de la mélodie n'est que fredonné sans les paroles. Par la suite, il est diffusé à trois reprises, deux fois dans des lieux situés diégétiquement au Mexique, alors que la toute dernière occurrence intervient juste après le suicide d'Antonieta à Paris, dans la cathédrale de Notre-Dame. Il s'agit dans les trois cas de citations en modalité de fosse, chantées en zapotèque par une voix de femme très douce.

Les différentes citations de la chanson et leurs rapports à l'image et à la diégèse contribuent à la caractérisation de l'espace du Mexique saurien. Comme nous l'avons évoqué, la première occurrence (TC : 32mn 30s) permet de souligner le caractère triste

[291] *Ibid*., p.77
[292] *Ibid.,* pp.76-77.
[293] « Pauvre de moi Llorona »

et plaintif de la chanson mais sans que le texte fournisse d'autres informations précises. En particulier, les paroles les plus courantes, parmi les différentes versions de la chanson exprimant la plainte amoureuse d'un homme qui admire la beauté de *La llorona,* sont clairement écartées au profit d'une association visuelle avec le personnage tragique de la femme du peintre qui vient de noyer son enfant nouveau-né.

Pendant la citation de la mélodie, la femme est montrée, déambulant au loin sur le toit-terrasse de la maison du peintre. Un court travelling latéral, cadré en contre-plongée, suit ses pas. La hauteur de la situation physique de la femme par rapport aux autres personnages et à la caméra qui la montre en plan subjectif suivant le regard d'Antonieta et du peintre, en font un être lointain et inaccessible. Ses traits indiens, ses longs cheveux noirs et sa tunique blanche, associés à la musique, renvoient à la légende de La llorona*,* la femme éplorée que nous avons évoquée dans la présentation du morceau. L'histoire de cette femme vêtue de blanc qui, dans certaines versions de la légende, aurait noyé ses enfants semble intimement liée au traumatisme de la conquête hispanique puisqu'elle est également assimilée à la déesse aztèque Cihuacoatl annonçant par ses plaintes l'arrivée des Espagnols et la destruction de son peuple.

La musique plaintive, associée à la figure mythique de la mère désespérée, présentée comme une déesse inaccessible, participe à la création d'un espace mexicain imprégné d'une dimension préhispanique mystérieuse. Ce Mexique plonge ses racines dans un passé lointain et traumatique qui a imprimé un caractère profondément tragique au pays et dont la mère éplorée est la métaphore.

Les occurrences suivantes, toutes en zapotèque, vont plus loin encore dans ce sens puisqu'elles contribuent à façonner un espace mexicain dans lequel la composante indienne est fondamentale, Cet espace s'oppose au cosmopolitisme des salons d'Antonieta dans lesquels sont interprétées au piano des œuvres de Satie et de Debussy. En particulier, ces citations en zapotèque participent à la création d'un espace mexicain premier, mettant en avant une identité du pays constituée à partir d'un creuset fondateur préhispanique toujours bien présent malgré le passage du temps.

La troisième occurrence (1h 18mn 42s), que nous avons évoquée, contribue à cette construction puisque la chanson accompagne une séquence dans laquelle une métalepse unit dans une même unité spatio-temporelle le Mexique des années vingt et celui des années quatre-vingt. Racines indiennes révélées par la langue de la chanson, époques d'Antonieta et d'Anna, réunies par l'image, construisent un espace mexicain

immémorial fortement lié à la figure de la femme, double symbole de la fécondité et de la mort.

Cette mélodie, à nouveau en zapotèque, clôt le film juste après le suicide d'Antonieta, et semble alors relier sa fin violente à une dimension tragique collective du pays. L'évocation par la chanson de l'espace du Mexique au sein de la cathédrale parisienne relie en effet le destin particulier d'Antonieta à celui du pays dans son ensemble. C'est peut-être, entre autres, cette volonté de Carlos Saura d'associer le personnage à l'image d'un Mexique à forte composante indigène à la dimension immémoriale qui a irrité la critique mexicaine. Sans doute a-t-elle vu, dans cette construction de l'espace, la projection d'une vision extérieure et stéréotypée de la réalité mexicaine renvoyant le pays à ses racines précolombiennes.

Après la caractérisation d'un pays, le Mexique aux traits préhispaniques d'*Antonieta*, c'est au façonnement de l'espace plus restreint d'une ville auquel nous allons nous intéresser à présent : la Tolède de *Buñuel y la mesa del rey Salomón.*

M'enamori d'un aire dans *Buñuel y la mesa del rey Salomón* : une Tolède rêvée par Luis Buñuel, mystérieuse, exotique et multiculturelle

L'utilisation de la chanson anonyme sépharade *M'enamori d'un aire* est très particulière au sein de l'œuvre de Saura car si la version chantée est extraite d'un album préenregistré et interprété par la chanteuse d'origine brésilienne Fortuna, le thème de la mélodie est également cité à deux reprises dans la musique instrumentale composée par Roque Baños. Toutes les citations de la mélodie, instrumentales et vocales, interviennent en modalité extradiégétique et contribuent, au sein de la partition originale, au façonnement d'un espace exotique renvoyant à une ville rêvée, antérieure à l'expulsion des Juifs d'Espagne et dans laquelle cohabitaient les fidèles des trois religions du livre.

La Tolède de *Buñuel y la mesa del rey Salomón* est une projection de la ville imaginée par Luis Buñuel au sein du premier niveau narratif pour un film dont il est en train d'écrire le scénario et qui est présentée dans un niveau narratif second élaboré à partir des évocations du cinéaste. L'espace créé dans le second niveau narratif renvoie à l'univers cinématographique buñuelien mais également à sa passion pour la ville qu'il a découverte en 1921 et dans laquelle il est retourné régulièrement jusqu'à l'éclatement de

la guerre civile, puis, à nouveau, à partir de 1961.[294] Le cinéaste avait d'ailleurs fondé en 1923 « L'Ordre de Tolède » dont les membres, chevaliers et écuyers, - le titre de connétable lui étant réservé -, devaient errer longuement la nuit dans les rues de la ville, s'enivrer et vivre les aventures que le hasard faisait surgir. Dans ses mémoires, Buñuel explique qu'au cours de ces errances nocturnes :

> […] une halte obligatoire nous conduisait auprès du tombeau du cardinal Tavera, sculpté par Berruguete. Quelques minutes de recueillement devant le corps gisant du cardinal, mort d'albâtre, les joues pâles et déjà creusées, saisi par le sculpteur une ou deux heures à peine avant que commence la putréfaction. On voit ce visage dans *Tristana*. […]Après quoi, nous remontions dans le labyrinthe des rues, aux aguets de toute aventure. […] Dans un état souvent proche d'un certain délire, bien entretenu par l'alcool et le vin, nous embrassions la terre, nous montions au clocher de la cathédrale, nous allions réveiller la fille d'un colonel, dont nous savions l'adresse, nous écoutions au milieu de la nuit les chants des religieuses et des moines à travers les murs du couvent de Santo Domingo. Nous marchions, nous lisions des poèmes qui retentissaient à travers les murs de l'ancienne capitale d'Espagne, ville ibère, romaine, wisigothique, juive et chrétienne.[295]

La première occurrence de la chanson intervient justement au sein de la partition originale - donc encore dépourvue de paroles -, lorsque le personnage d'Ana María de Zayas fait visiter l'hôpital Tavera aux trois protagonistes. Cette citation (TC : 34mn 07s), qui intervient comme un thème instrumental, constitue la première introduction de la mélodie dans le film. Cette mélodie fonctionnera d'ailleurs également tout au long de l'oeuvre comme un leitmotiv associé à la jeune femme et à la fascination que ressent le personnage du jeune Luis Buñuel pour elle. Néanmoins, la musique contribue aussi au façonnement d'un espace tolédan, représenté à l'écran par l'un de ses lieux historiques emblématiques, édifié par le cardinal Tavera au XVIème siècle, particulièrement prisé par Luis Buñuel, sans doute pour le réalisme morbide de la statue du cardinal. La mélodie, construite sur la gamme andalouse,[296] introduit immédiatement une sonorité exotique qui peut évoquer, au sein d'un lieu d'origine catholique – les personnages pénètrent d'ailleurs immédiatement dans l'église –, des mélodies sépharades ou arabes et, par conséquent, les religions juive et musulmane.

Peu après, dans l'église même, alors que les personnages se réunissent autour du tombeau du cardinal, un leitmotiv récurrent au sein du tissu filmique intervient à son tour, construit cette fois sur la gamme orientale, dont nous avons souligné qu'elle est

---

[294] En 1961, Luis Buñuel retourne pour la première fois en Espagne pour réaliser *Viridiana*. Malgré le scandale causé par le film, à partir de cette date, il reviendra régulièrement en Espagne même s'il n'y tournera à nouveau qu'en 1969. C'est en effet à cette date qu'il réalise *Tristana,* qu'il situe à Tolède, d'après le roman de Benito Pérez Galdós, qui se déroule, quant à lui, à Madrid.
[295] BUÑUEL, L., [1982], *Mon dernier soupir*, Paris, Ramsay, 1986, pp. 87-88.
[296] Voir présentation de la chanson p. 129.

très fréquemment utilisée, comme la gamme andalouse, pour évoquer l'Orient au sens large dans l'imaginaire européen.

Cette musique, tout comme l'ensemble de la partition originale, renvoie au caractère exotique des diverses cultures qui ont imprégné la ville : judaïque et islamique, mais également la culture mozarabe qui subsiste encore de nos jours à Tolède. L'utilisation très fréquente de ces modes dans la musique originale du film et dans la chanson sépharade, ainsi que celle d'instruments orientaux, de percussions et de rythmiques évoquant les danses du ventre, contribue à conférer au tissu filmique dans son ensemble un caractère exotique qui, comme nous l'avons évoqué, renvoie à un imaginaire européen fasciné par un Orient fantasmé. Cet aspect traduit, dans le film imaginé par Buñuel, sa relation ludique à une Tolède rêvée, mystérieuse et multiculturelle. La ville constitue le théâtre des péripéties que vivent les personnages du film, elles-mêmes l'écho des aventures de potaches vécues par Buñuel et ses amis de « L'Ordre de Tolède » lors de leurs errances nocturnes.

La voix chaude de Fortuna intervient dès la deuxième occurrence, une diffusion intégrale de la chanson (TC : 49mn 16s). Les trois noctambules – Luis Buñuel, Salvador Dali et Federico García Lorca - se sont séparés pour errer chacun de son côté dans les ruelles sombres de la ville. Luis Buñuel aperçoit soudain à nouveau Ana María et la suit dans un bâtiment ancien que l'obscurité ne permet de distinguer qu'en partie. La chanson est alors diffusée entièrement, tandis que le protagoniste suit la jeune femme dans le noir, puis la rejoint tandis qu'elle s'offre à lui, nue dans un lit luxueux illuminé par des chandelles. Les paroles, la mélodie et la voix de Fortuna façonnent alors un espace qui renvoie à la perfidie du personnage. C'est, en effet, la nuit qui trompe le « je » poétique dans la chanson puisqu'elle lui dissimule la véritable nature de la femme qui le séduit. Mais l'air sépharade introduit également le thème de l'illusion en général qui renvoie à l'illusion cinématographique que Luis est en train d'élaborer. En effet, tout ce qui est représenté à l'écran constitue en réalité une séquence enchâssée, une projection des images mentale de Luis Buñuel âgé – dans le premier niveau narratif -, à Madrid, en train d'élaborer son film.

La troisième occurrence (TC : 58mn50s), citée peu après la deuxième, est instrumentale mais renvoie aux paroles de la chanson. Après deux séquences retraçant les aventures simultanées de Lorca et Dali, la caméra cadre en plongée le jeune Luis Buñuel dans le lit où il a rejoint la femme fatale, dans une traduction visuelle classique du piège dans lequel le personnage est pris. En effet, Ana María allongée à ses côtés

s'éclipse rapidement car elle a trahi le cinéaste et l'a livré aux représentants de la religion juive. La mélodie introduit alors l'arrivée du rabbin et de religieux juifs qui, après avoir lu un texte de la Torah, s'apprêtent à circoncire le cinéaste qu'un heureux retour au niveau narratif premier sauve de leurs griffes. L'illusion et la séduction (« M'enamori d'un aire / d'un aire d'una mujer muy hermoza, linda de mi corason » / « Je me suis épris d'un air / de l'air d'une très belle femme / beauté de mon coeur »), la tromperie (« Yo m'enamori de noche / el lunar ya m'engañó » / « Je me suis épris la nuit / la lune m'a trompé ») sont des éléments constitutifs de l'espace mystérieux façonné par la chanson. La voix grave et chaude de Fortuna contribue également à conférer à cet espace une dimension voluptueuse et sensuelle. Enfin, le judéo-espagnol des paroles ainsi que la mélodie renvoient à la culture judéo-hispanique et annoncent l'arrivée du rabbin et de ses assistants.

La toute dernière citation de la chanson intervient lorsque les protagonistes sont déjà dans le souterrain qui les conduira à la découverte de la table du roi Salomon. Dans l'un des multiples espaces successifs qu'ils doivent traverser dans leur extravagante quête initiatique, ils découvrent le cadavre d'Ana María de Zayas, morte de froid et congelée, alors qu'elle forniquait avec un grenadier napoléonien.

Au cours de ses différentes occurrences, l'air sépharade est donc associé à la représentation de la mort - gisant du cardinal Tavera et cadavre d'Ana María -, à la séduction trompeuse - Ana María livrant Buñuel aux mains du rabbin - et à la culture judéo-hispanique - rabbin et religieux juifs -. La chanson est également liée à différents lieux emblématiques ou anonymes de la ville de Tolède conçue par Buñuel, dans des séquences enchâssées qui sont la projection de son imaginaire. Tout au long de l'œuvre, elle contribue donc significativement, par sa mélodie et ses paroles, à la caractérisation et au façonnement d'un espace tolédan fantasmé. Un espace de l'illusion et du mystère dans lequel la sensualité et la mort sont intimement associées et qui évoque la composante judaïque liée aux différents lieux de la ville même si l'expulsion de la communauté juive date de 1492.

B) De l'indétermination au lieu commun

¡Ay Carmela! et l'espace de la défaite républicaine

La première citation de la chanson *¡Ay Carmela!* dans le film du même nom, intervient dès l'apparition des premières images du générique de début et accompagne une séquence – visuellement - descriptive d'une durée de deux minutes trente-deux secondes. La séquence est composée de huit longs plans dont seuls trois intègrent des mouvements de caméra : un lent travelling latéral au premier plan, un panoramique latéral vers la gauche au sixième plan et un long pano-travelling au dernier plan.

La série de plans descriptifs montre les ruines d'une ville qui a été bombardée. Le public espagnol, reconnaîtra sans doute la petite ville de Belchite mais Carlos Saura ne fournit à la fin du générique qu'une donnée imprécise, « Frente de Aragón, 1938 », alors que la pièce de José Sanchis Sinisterra était précédée de la mention suivante : « l'action ne s'est pas passée à Belchite en mars 1938. »[297] La négation ironique donnait malgré tout une indication spatio-temporelle très précise, ce qui n'est pas le cas du film du réalisateur aragonais, celui-ci ayant préféré une référence spatiale imprécise, sans nommer par un toponyme attesté les ruines qui défilent devant les yeux des spectateurs. Dans la suite du film, l'espace reste relativement indéterminé puisqu'aucune autre indication spatiale ne permet d'établir une topographie précise de l'itinéraire des comédiens. Le spectateur apprend seulement qu'ils sont passés de la zone républicaine à la zone nationaliste alors qu'ils avaient l'intention de retourner à Valence.

La succession d'images montrées constitue un syntagme descriptif comme le définit Chistian Metz puisque, dans ce syntagme :

> […] les consécutions écraniques ne correspondent à aucune consécution diégétique.[…] Dans le syntagme descriptif, le seul rapport intelligible de coexistence entre les objets que nous présentent successivement les images est un rapport de coexistence spatiale.[298]

En effet, aucune vectorisation selon le terme d'André Gardies[299] entre les différents plans ne permet de mettre en place une narration construite. Les plans successifs montrent des fragments isolés sans rapports de cause à effet. Tout n'y est que désolation et si des personnages sont présents à l'écran, leur isolement souligne la

---

[297] *Ibid.,* p.38.
[298] METZ. C., *Essais sur la signification au cinéma, op.cit*., p. 129.
[299] GARDIES, A., *Décrire à l'écran*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1999, p. 56.

destruction totale de la ville dont les habitants semblent réduits à une poignée de survivants. Deux femmes sortent des chaises des décombres, deux soldats mangent leur maigre pitance entourés de sacs de sable formant un rempart dérisoire contre l'ennemi, et un vieil homme monte la garde au coin d'une rue entièrement détruite.

Selon Gardies, la désactivation du hors-champ est également l'une des caractéristiques de la séquence descriptive. [300] Ce sont, en effet, les rapports établis entre champ et hors-champ, lors des différents plans successifs, qui permettent au spectateur de construire l'histoire à partir du récit filmique. Dans la séquence qui nous occupe, le hors-champ n'est pas activé tout au long des huit plans descriptifs et c'est justement son activation à la toute fin de la séquence par l'irruption de la voix acousmatique de Paulino sortant d'un bâtiment non présent à l'image et annonçant le début du spectacle de *Varietés a lo fino* (Variétés raffinées) qui marque le terme du syntagme descriptif.

Dans tous les plans de cette séquence, le descripteur montre des « choix profilmiques supposant à la fois diversité (chaque plan est différent des autres) et similitude (déclinaison des mêmes composantes internes) »,[301] une autre caractéristique du syntagme descriptif. Enfin, la musique vocale marque le début et la fin de la pause descriptive, l'isolant ainsi du reste du reste du texte filmique et contribuant à sa mise en évidence par la caractérisation de l'espace de la république dès le début du film.

L'espace décrit à l'écran est en effet étroitement associé à la déroute du camp républicain dont il est la représentation symbolique. Outre les personnages - la plupart, des soldats de la république -, statiques ou dont les très lents déplacements reflètent l'accablement, le seul mouvement présent à l'écran est celui d'une multitude d'affiches de propagande républicaine, à moitié déchirées et arrachées qui se soulèvent avec le vent. L'ouverture du film ayant une fonction d'exposition afin « d'apporter au spectateur les données et les informations diégétiques minimales dont il a besoin pour la suite »,[302] c'est donc sur un espace de la défaite républicaine que s'ouvre le film, la guerre semblant avoir déjà été perdue.

Le sens de la chanson, dont nous avons souligné l'ambivalence dans sa présentation entre air martial plein d'entrain et plainte, est ici orienté par l'image vers le second des deux pôles sémantiques. Le noyau signifiant minimal (« ¡Ay Carmela! »), qui résonne comme une lamentation douloureuse dans les ruines de Belchite, apparaît

[300] *Ibid*., p.65.
[301] *Ibid*., p. 65
[302] *Ibid*., p.71

en effet comme un commentaire explicite de l'image et contribue paradoxalement à conférer à ce début de film un aspect presque conclusif.

Comme nous l'avons souligné, seuls les trois premiers couplets sont diffusés pendant le générique de début. Or le « ¡Viva la quince brigada! » (« Vive la quinzième brigade ! »), confronté aux images de Belchite, résonne comme un hommage posthume. Si le passé composé de la première strophe relie au présent la gloire passée de la brigade internationale (« que se ha cubierto de gloria » / « qui s'est couverte de gloire. »), les images de ruine et de désolation renvoient au passé révolu l'ambiguïté temporelle du verbe « luchar » dans : « Luchamos contra los moros » (« Nous nous battons contre les Maures » mais également : « Nous nous battîmes contre les Maures »). En effet, cette forme verbale qui est la même au présent et au prétérit, peut être interprétée comme un passé simple (alors que le texte d'origine est au présent), puisque les images attestent que les brigadistes ne peuvent plus se battre au présent.

Enfin, la troisième strophe semble directement commenter les images de la pénurie dont souffrent les républicains : « No tenemos municiones / ni tanques ni cañones / ¡Ay Carmela! » (« Nous n'avons ni munitions / ni tanks ni canons /Ah Carmela ! »). Les strophes suivantes, vantant le courage des brigadistes qui sont capables de lutter contre les bombes (« pero nada pueden bombas / cuando sobra corazón » / « Mais les bombes ne peuvent rien /quand on a du cœur à revendre »), ne sont pas citées, sans doute dans une volonté de l'énonciateur filmique de ne pas imposer une lecture ironique ou amère de cette séquence au spectateur.[303]

Images et chanson se conjuguent donc pour créer un espace de la désolation et de la défaite républicaine, un espace dans lequel le courage passé du camp républicain semble bien dérisoire et où la perte de la guerre civile n'est pas annoncée mais déjà bien présente. Cette représentation symbolique s'appuie d'ailleurs sur une réalité historique car, comme le souligne Guy Hermet, en mars 1938 : « le sort des armes s'inverse dès lors définitivement en faveur des nationaux, qui ne tardent pas à lancer la deuxième grande offensive après celle menée contre le réduit républicain de la côte atlantique. »[304]

---

[303] Bernard Gille souligne à propos de ce choix des strophes citées : « L'interruption de la chanson sur ce constat anticipe sur le contexte historique représenté, c'est-à-dire, au début 38, l'effondrement du front d'Aragon, rapidement évoqué par l'afflux de blessés en pleine nuit. » GILLE, B., « ¡Ah Carmela !, musique entre guerre et paix », *in ¡Ay Carmela ! de Carlos Saura, op. cit*., p.112.

[304] HERMET, G., *La Guerre d'Espagne*, Paris, Seuil, 1989, p.264, cité dans BERTHIER, N., *De la guerre à l'écran, ¡Ay Carmela! de Carlos Saura*, *op. cit*., p. 39.

C'est sans doute également pour cette raison que Carlos Saura ne souhaite pas nommer précisément les vestiges de Belchite, l'espace construit en est ainsi élevé au rang de représentation symbolique de la défaite républicaine en général et non plus d'une défaite conjoncturelle, ce qui aurait pu être l'interprétation du spectateur si le toponyme avait été plus précis. La chanson contribue significativement à cette généralisation de l'espace en renvoyant les batailles héroïques au passé, tout en faisant le constat de l'indigence absolue de l'armée républicaine, dans une fonction de commentaire par rapport à l'image.

Après cet espace symbolique de la défaite républicaine, c'est un espace privé dont nous allons étudier la caractérisation par la chanson dans le film *Peppermint frappé*.

Le ternario du *Misterio de Elche* et la maison de Julián dans *Peppermint frappé*

L'espace de la maison de Julián, le radiologue protagoniste de *Peppermint frappé,* est caractérisé, dès le début du film, par deux séquences successives qui construisent peu à peu cet espace dont le spectateur ne connaît pas la localisation géographique, puisqu'aucun toponyme n'apparaît d'ailleurs dans l'œuvre.

Le *ternario* du *Misterio de Elche* est diffusé dès le début du générique. Il coïncide avec des plans rapprochés cadrant des mains munies d'une paire de ciseaux - dont le spectateur comprendra un peu plus tard qu'il s'agit de celles de Julián - en train de découper des photos de mannequins dans des magazines de mode puis de les coller sur des feuilles blanches. Les découpages ne suivent pas les contours des corps ou des visages entiers des modèles mais ils en isolent des fragments : des yeux, des bouches, et surtout des jambes qui sont impitoyablement séparées du corps auquel elles appartenaient.

Les yeux et les bouches sont extrêmement maquillés, comme la mode des années soixante l'imposait et Twiggy, le mannequin britannique aux longues jambes, emblématique de la décennie, est identifiable sur l'une des photos. Il s'agit de magazines en français et en anglais, représentatifs d'une presse européenne. Les images sont osées aux yeux de l'Espagne puritaine de l'époque dont la pruderie ne permettait pas ce genre de photo. Peu de temps après le début du générique (TC : 0mn 50s), la séquence est déréalisée par la disparition des mains en train de découper et seules les photos défilent les unes après les autres jusqu'au premier plan de la séquence suivante,

où s'achève le *ternario* sur l'image surprenante de la radiographie d'une cage thoracique cadrée en plan rapproché.

Dans cette première séquence, l'espace n'est que suggéré, un fragment du bureau et quelques accessoires luxueux sont visibles au début, puis le cadre se resserre jusqu'à la disparition de tout autre objet que les photos. Néanmoins, une première association est réalisée entre des photos dont l'érotisme est mis en évidence par la fragmentation et le découpage et le *ternario*, air sacré à la gloire de la vierge Marie. Si l'intégralité des paroles - en valencien ancien - peut ne pas être comprise, il est difficile que le caractère religieux du morceau échappe au spectateur. Les voix masculines chantant *a cappella,* ainsi que l'harmonie entre modale et tonale renvoyant à l'époque du Moyen Âge, contrastent fortement avec les images sur papier glacé des jeunes femmes des années soixante, des mannequins aux jambes interminables et aux yeux fardés de noir. Un lien, d'autant plus étroit en raison de son étrangeté, est néanmoins créé entre ces modernes icones et la dévotion mariale.

Après une première présentation du personnage de Julián, médecin radiologue, et de son assistante dans l'exercice de leurs fonctions, le protagoniste sort de son lieu de travail et pénètre par une porte de communication dans son appartement situé dans le même édifice. L'espace de l'intimité de Julián comporte les éléments que le lieu commun de l'appartement évoque immédiatement : un salon, une chambre une salle de bain. Néanmoins l'aménagement et le style des pièces caractérisent le logement d'un bourgeois provincial de l'époque. La décoration révèle, en effet, le goût prononcé de Julián pour les antiquités : les objets et le mobilier imposant remplissent l'espace surchargé, les meubles anciens sont ornés de dorures et de lourds rideaux rouges encadrent le lit baroque. Des tableaux et des statues représentant des scènes religieuses et des saints décorent toutes les pièces de l'appartement. Enfin, un autel est élevé à la gloire de Marie, dont le retable est orné par une représentation picturale du couronnement de la Vierge.

Peu après avoir pénétré dans l'appartement, Julián s'en approche et y allume un cierge. Par la suite, il se dirige vers son électrophone et met le disque du *ternario* dont la seconde occurrence, cette fois intradiégétique, accompagnera toute la toilette de Luis qui se prépare à partir pour retrouver ses amis. Avant de sortir de l'appartement et alors que la musique sacrée continue de résonner, Julián s'approche de son bureau que le spectateur peut alors identifier comme étant celui du générique et sur lequel sont disposées les revues et les photos découpées que Julián s'empresse de ranger.

Ces deux séquences construisent et caractérisent l'espace privé de Luis. La première association entre coupures de journaux et musique sacrée met en place une sacralisation de la femme-objet. En effet, l'adoration traduite par la musique est clairement destinée, d'après son association à la matière visuelle, comme étant, non pas la chaste et immaculée Vierge Marie, mais une icône moderne, provocante et sensuelle.

Dans un deuxième temps, cette association est confirmée par la présentation de l'appartement de Julián dans lequel culte marial, iconographie religieuse, décoration théâtrale et musique sacrée sont associées aux photos des mannequins, localisables sur le bureau de Juan. Néanmoins, l'empressement de celui-ci à les dissimuler en révèle le caractère licencieux. La musique contribue donc au façonnement d'un espace où adoration sacrée et profane sont étroitement associées et qui participe également, comme nous le verrons par la suite, à la caractérisation du protagoniste de l'œuvre à travers celle de son espace intime. Soulignons, par ailleurs, que le caractère blasphématoire d'une telle association était extrêmement provocateur dans l'Espagne franquiste bien pensante des années soixante et que seule la subtilité du procédé a permis à Carlos Saura d'éviter les foudres de la censure.

La musique vocale participe donc pleinement à la construction de l'espace diégétique, mais elle possède également le pouvoir d'ouvrir ou de fermer cet espace dont la composante visuelle est intrinsèquement fragmentaire, tant en raison de la succession des plans que de la limitation caractéristique de l'espace du cadre.

II) Musique vocale, ouverture et fermeture de l'espace

La construction visuelle de l'espace au cinéma est largement limitée par le cadre qui ne peut découvrir aux yeux du spectateur que des fragments successifs des lieux qui en constituent le fondement. Si la succession des plans contribue à la construction de l'espace diégétique, l'amplitude et la continuité de l'espace est souvent difficile à faire ressentir visuellement, comme le souligne Michel Chion :

> Le cinéma a en propre de pouvoir jouer sur le gros plan, sur le plan général, sur la profondeur ou au contraire la platitude, et donc de pouvoir « moduler l'espace ». Parfois, la musique vient alors en complément de ce qui est montré, et suggère l'espace que l'image ne veut pas ou ne peut pas figurer, ou bien rappelle la continuité de l'espace de l'action, morcelée pour l'œil par le découpage visuel. Prenons l'exemple de la haute montagne, un cadre où le cinéma a situé un certain nombre de documentaires et de fictions. Qui a fait de la montagne sait qu'il est très difficile de traduire visuellement, même en plan général, l'ampleur d'un décor alpin, faute de références précises d'échelle et de lignes de fuite claires pour le regard. C'est ici souvent que, dans le documentaire comme dans la fiction, la musique est appelée à la

> rescousse : un accord de cordes à « vide » (comme dans les poèmes symphonique de Richard Strauss ou de Vincent D'Indy) ou bien une écriture très étalée dans les registres lui permettront de traduire l'espace de que l'image n'exprime pas.[305]

L'auteur se réfère ici à la musique instrumentale et à la capacité d'ouverture de l'espace que lui procure son absence de spatialisation. En effet, la musique élargit l'espace diégétique par une activation du hors-champ puisqu'en raison de sa nature immatérielle, elle n'a pas une place assignée et repérable dans le champ même si elle intervient en modalité d'écran - dans ce cas seule sa source hypothétique sera localisable -. La musique vocale peut contribuer à l'ouverture de l'espace, non seulement grâce à sa composante musicale mais également par le biais de ses paroles dont les évocations ont souvent le pouvoir de transcender et de dépasser l'espace visuel réduit dans lequel sont enserrés les éléments profilmiques. Plus rarement, la chanson participe au contraire à la construction d'un espace d'enfermement par l'intermédiaire de sa structure fermée, de ses récurrences et de la charge sémantique de ses paroles.

A) Musique vocale et ouverture de l'espace

Pour illustrer cette fonction et mettre en évidence les spécificités de la musique vocale par rapport aux compositions instrumentales, nous avons choisi deux séquences aux caractéristiques spatiales très dissemblables. Lors du voyage à la mer des protagonistes de *Deprisa, deprisa,* accompagné de la chanson *Me quedo contigo*, l'espace visuel restreint, façonné par des plans, aux cadrages serrés, de la voiture et des protagonistes enserrés par les structures métalliques du véhicule, est transcendé par la musique et les paroles de la chanson renvoyant à un amour idéal. Dans la seconde séquence, le lever de soleil de *Mamá cumple cien años*, le *lied* de Schubert amplifie un plan général qui ne peut rendre compte, comme le soulignait Michel Chion, de l'amplitude d'un vaste espace, rétréci malgré l'échelle du plan par le cadre de la caméra.

Me quedo contigo : le cadre transcendé par la chanson

Lorsque les protagonistes décident de partir voir la mer, ils se trouvent dans un lieu ouvert sur les hauteurs des environs de Madrid. Au moment où commence la citation de la chanson qui anticipe légèrement la séquence du voyage en voiture (TC :

[305] CHION, M., *La musique au cinéma, op.cit*., p. 220.

1h 01mn 44s), le couple formé par Pablo et Ángela est cadré en contre-plongée sur un ciel d'orage. L'angle de prise de vue, le ciel nuageux et le vent qui soulève la chevelure et les vêtements des personnages façonnent un espace dont les premières mesures de l'introduction à la guitare de la chanson en modalité de fosse accentuent l'amplitude et l'ouverture. Ce plan de transition entre les deux séquences annonce le voyage comme une métaphore de la quête de liberté du groupe de protagonistes. En revanche, la séquence du voyage en lui-même est constituée d'une série de plans, la plupart relativement longs, mais aux cadrages serrés.

Le premier plan (TC : 1h 01mn 47s), qui se prolonge durant trente-huit secondes, est filmé depuis le côté droit, à l'extérieur de la voiture en mouvement. La caméra cadre, dans l'obscurité, Meca et María assis à l'arrière, puis, par un panoramique latéral vers la droite, Pablo qui conduit et Ángela à ses côtés. Malgré l'obscurité, les structures métalliques de la voiture sont visibles. La caméra s'écarte par un travelling arrière pour laisser passer un véhicule entre elle et la voiture, puis par un travelling oblique, revient cadrer Pablo et Ángela, qui apparaissent alors au spectateur dans le double cadre de l'écran et du pare-brise. Les plans suivant montrent successivement les protagonistes en gros plans ou en plans rapprochés épaule. L'étroitesse du cadre, l'obscurité qui entoure les personnages et la présence des structures métalliques de la voiture façonnent un espace visuel réduit.

Néanmoins, la citation de *Me quedo contigo*, qui occupe tout le canal sonore à l'exception de brefs sifflements provoqués par le passage des véhicules qui croisent celui du groupe d'amis, transforme cet espace fermé en un espace largement ouvert, construit à l'image de la liberté – ou du moins de sa représentation imaginaire – dont jouissent les personnages. En effet, la non-localisation de la musique par rapport à l'espace du cadre amplifie et transcende l'obscurité dans laquelle est plongé le véhicule. La nuit devient au contraire un vecteur d'ouverture dans un prolongement de l'obscurité de la salle de cinéma. Les limites entre espace écranique et espace de la projection se fondent et disparaissent, alors qu'autour du spectateur résonne la chanson dont les paroles expriment une quête d'absolu qui transcende la situation matérielle des protagonistes. Peu, à peu, l'espace visuel s'ouvre à son tour, lorsque la caméra est placée, pour la dernière partie du trajet, à l'intérieur même du véhicule (TC : 1h 03mn 26s). La route apparaît alors et défile au rythme de la chanson.

La liberté magnifiée sur un ciel d'orage

La musique transcende l'espace du cadre

La mer vaste et inquiétante

Nous retrouvons la voiture dans la séquence suivante, sur la plage : un plan rapproché (TC : 1h 03mn 25s) montre tous les protagonistes endormis, puis la caméra s'écarte du véhicule par un léger travelling arrière et suit, par un panoramique d'accompagnement, Ángela qui s'éloigne, pour finalement la cadrer devant la mer en plan d'ensemble. Ce long plan de vingt-six secondes qui relie l'espace de la voiture à l'immense espace de la mer dans le petit matin est toujours accompagné de la chanson qui s'achève sur le plan d'ensemble.

Des hauteurs de Madrid à la mer infinie, la chanson a donc contribué de manière déterminante à construire un vaste espace du voyage à l'image du rêve de liberté des protagonistes. Même si cette liberté n'est qu'illusoire, ce que les nuages noirs annonçaient déjà avant le début du voyage, la chanson a fait partager et ressentir cette illusion au spectateur. Ce fantasme, ce rêve, illustré par le caractère nocturne et déréalisé du voyage, est accentué par l'immatérialité et l'omniprésence de la musique. Il s'achève d'ailleurs brusquement, en même temps que la chanson, dès que l'aube grise pointe sur l'horizon marin.

Alors que *Me quedo contigo* permettait de transcender des espaces visuels successifs restreints et morcelés, le deuxième exemple choisi dans le film *Mamá cumple cien años* permet d'ouvrir un cadre de l'image afin de contribuer à évoquer le vaste espace céleste.

Le lied Mignon und der harfner : l'immensité cosmique

La deuxième occurrence du lied *Mignon und der harfner* dans *Mamá cumple cien años* permet d'illustrer le rôle de la musique vocale lorsque, accompagnant des images montrant de vastes espaces naturels, elle contribue à instaurer « une impression de *vastitude* que fait perdre le morcellement du découpage »,[306] comme le souligne Michel Chion, et à réintroduire « le sentiment perdu des immensités naturelles »[307] que la matière visuelle ne peut rendre complètement.

L'introduction au piano du *lied* s'élève, alors qu'un plan général cadre la maison qui se détache au loin, à l'aube, sur un ciel bleuté, au sommet d'une colline encore sombre (TC : 36mn 07s). La musique, en modalité extradiégétique occupe tout le canal sonore et son absence de localisation semble repousser le cadre de la caméra et libérer de l'entrave de l'image, le vaste horizon qui se déploie, grâce à la matière musicale, au-delà de l'espace défini par le champ.

Le deuxième plan présente le lever du soleil filmé depuis une fenêtre de la maison : celle de la chambre de la petite Victoria. Le plan général de vingt-six secondes ne cadre que le ciel où le disque solaire s'élève à l'horizon. La poursuite de la diffusion du *lied* sur cette image permet d'une part de relier et d'unifier en un seul espace les deux vastes lieux, en réalité éloignés l'un de l'autre dans la topographie réelle, puisque

[306] CHION, M., *Un art sonore, le cinéma, op.cit*., p. 362.
[307] *Ibid.,* p. 362.

le premier plan cadre la maison depuis les alentours de celle-ci et que le deuxième est cadré depuis l'intérieur de la maison. Dans ce deuxième plan, la mélodie permet également d'ouvrir l'espace du champ, restreint par le cadre de la caméra. En effet, celle-ci ne montre pas l'intégralité de la voûte céleste mais une portion de celle-ci, un rectangle de ciel disposé autour du disque solaire qui occupe le centre du champ et s'élève lentement. L'absence de tout repère matériel, qui fournirait au spectateur une échelle pour mesurer l'immensité du panorama, ne permet pas de traduire visuellement l'ampleur majestueuse de la scène représentée. Comme dans le plan précédent, la musique transmet une sensation d'amplitude qui contribue en quelque sorte à restaurer l'immensité du lever de soleil original. De plus, l'intervention des voix qui s'entremêlent et les effets d'échos entre timbre masculin et féminin multiplient les lignes mélodiques dont le foisonnement crée également une impression d'amplification de l'espace. L'association de la musique de Schubert et de ces plans montrant l'harmonie de la nature permet, en outre, la construction d'un espace dont la dimension spirituelle est révélée par l'association avec le *lied*, une dimension que nous avons déjà soulignée précédemment au cours de l'analyse de ces deux plans dans le cadre de l'étude de la fonction de la musique vocale dans la pause du récit.

Le troisième plan introduit un nouveau lieu, la chambre de Victoria, située dans le segment du hors-champ du plan antérieur qui, comme le souligne Marc Vernet : « correspond à ce qui se passe, pour la diégèse, derrière la caméra ».[308] Ce lieu fermé appartient cependant au même espace que les deux lieux précédents[309] par l'intermédiaire du duo dont la diffusion se poursuit et de la lumière du soleil dont un rayon, se reflétant dans le miroir situé face au lit de Victoria, réveille la fillette.

Par la suite, les jeux de lumière dans la chambre répondent visuellement aux modulations schubertiennes qui semblent traduire musicalement, dans un effet de synesthésie,[310] le ravissement et l'éblouissement de Victoria face aux beautés de

---

[308] VERNET, M., « La structuration de l'espace » in COLLET, J., MARIE, M., PERCHERON, D., SIMON, J-P., VERNET, M., *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1976 p. 90.

[309] Rappelons que, selon André Gardies, l'unité spatiale « ne se confond pas avec l'unité de lieu, une séquence de poursuite peut se dérouler dans des lieux multiples ».GARDIES, A., « L'espace du récit filmique » in CHATEAU, D, GARDIES, A, JOST, F., *Cinémas de la modernité, films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 79.

[310] Selon Cristina Cano : « Parmi les synesthésies visuelles, les synesthésies spatiales occupent une place de choix, puisque l'interprétation et l'imagination de la musique, sous forme spatiale, sont universellement acceptées : phénomènes tonaux et phénomènes spatiaux sont comparables, parce qu'ils sont interprétés comme tels par notre mécanisme de perception, bien que ceci n'explique pas pourquoi l'on peut assimiler ces deux modalités de perception ni quel est le lien de cause à effet entre elles. » CANO. C., *La musique au cinéma. Musique, image, récit, op.cit*., p.68.

l'univers. Alors que la petite fille observe, avec une expression émerveillée, les rayons du soleil à travers les entrelacs créés en transparence par un œuf cassé dans un verre d'eau, elle s'approche de la fenêtre et découvre son oncle, au loin, dont les aspirations à l'élévation se traduisent à présent par un entraînement infructueux au deltaplane.

Dans cette séquence, la musique contribue donc au façonnement d'un vaste espace dont la représentation visuelle - aube et lever de soleil - est le reflet de la spiritualité à laquelle aspire la jeune Victoria et qui se traduit, à la fin de la séquence, par un jeu de correspondances entre musique vocale et effets de lumière. Dans la chambre de la fillette, plusieurs plans du miroir, placé face à son lit, mettent en abyme l'espace de la chambre alors que le soleil se reflète sur la surface du miroir. Les champ-contrechamps qui cadrent successivement la petite fille dans son lit puis son reflet, ainsi que celui de sa chambre dans le miroir, produisent une démultiplication de l'espace. Cet effet, combiné avec celui des voix se répondant en écho dans le *lied,* façonne un espace magique où la caméra disparaît au profit d'une ouverture doublement spéculaire de l'espace, par le truchement des matières musicales et visuelles.

Si, par son essence immatérielle même, la musique se prête naturellement à l'ouverture de l'espace du cadre et, au-delà, à celui de la diégèse, dans certains cas cependant, elle se conjugue avec la matière visuelle pour contribuer au façonnement d'un espace de l'enfermement.

B) Musique vocale et fermeture de l'espace

Porque te vas: un monde clos

Nous avons évoqué plus haut les différentes diffusions de *Porque te vas* afin de mettre en évidence un parcours narratif balisé par les citations successives de la chanson. Au-delà de ce parcours, ces occurrences ont également une influence sur la construction de l'espace diégétique. En effet, *Cría cuervos* est un film de l'enfermement. Ana, le personnage principal, et ses deux sœurs vivent en permanence comme prises au piège dans l'enceinte close d'une monumentale et imposante demeure madrilène. Tout au long de l'œuvre, une seule sortie familiale est illustrée par une séquence filmique : un week-end passé dans la maison de campagne d'un ami militaire de la tante Paulina. Enfin, au terme du récit, la dernière séquence montre le premier trajet des sœurs vers l'école, le jour de la rentrée scolaire,

La notion d'enfermement, liée principalement au lieu clos quasi unique dans lequel se déroule la diégèse, est renforcée par de nombreux cadrages serrés sur la petite protagoniste, qui l'enferment visuellement. Au sein de cet espace oppressant, la chanson écoutée par Ana et ses deux sœurs pourrait constituer un élément d'ouverture, une échappatoire leur permettant de s'évader et de transcender l'espace étouffant de la grande bâtisse. C'est le cas, par exemple, dans *La noche oscura*, où l'espace réduit de la cellule de Saint Jean de la Croix, prisonnier au couvent des Carmes mitigés de Tolède, semble s'ouvrir, pendant un moment, grâce à la citation de l'air *Erbarme dich mein Gott* de Jean-Sébastien Bach.

Dans *Cría cuervos,* au contraire, la chanson *Porque te vas* contribue à renforcer la fermeture de l'espace diégétique. Lors de la première diffusion en modalité d'écran, interrompue par l'arrivée de la tante, le premier plan (TC : 29mn 50s) est un très lent zoom avant cadrant Ana, assise sur un canapé, passant en trente-six secondes d'un plan moyen à un plan rapproché poitrine de la petite fille. Ce mouvement de caméra, associé à la chanson, produit une sensation d'oppression, renforcée par la structure du canapé qui constitue un cadre dans le cadre, enfermant doublement la fillette. Au cours des deux premières occurrences, qui surviennent dans un lieu clos – la petite salle de jeu des enfants -, de nombreux cadrages serrés contribuent également à fermer l'espace autour des trois sœurs.

Enfin, la troisième citation de la chanson n'est constituée que d'un seul long plan d'une durée d'une minute vingt-quatre secondes à partir du changement de séquence (TC : 1h 29mn 44s). Un panoramique latéral accompagné d'un zoom avant vient cadrer Ana, assise sur le même canapé de la salle de jeu dans la semi-obscurité. La caméra s'immobilise quelques instants en plan rapproché poitrine, puis un zoom avant final resserre le cadre jusqu'à un plan rapproché épaules de la fillette.

Cet espace oppressant, créé visuellement durant la diffusion des trois occurrences intradiégétiques, est renforcé par la musique vocale à plusieurs égards. Tout d'abord, la forme mélodique et textuelle de la chanson, simple et répétitive, met en place des récurrences permanentes dont l'aspect cyclique contribue à construire, dans sa relation spécifique à l'image dont nous avons commenté les caractéristiques, une figure musicale de l'enfermement.

Les paroles de la chanson, qui évoquent le départ de l'être aimé et le désarroi du « je » poétique abandonné, renforcent cette impression d'enfermement et d'isolement. En effet, le cœur (« corazón ») du « je » poétique est triste (« se pone triste

contemplando la ciudad »),[311] tel celui des petites filles qui n'ont accès au monde extérieur que par l'intermédiaire des vues sur les immeubles alentour depuis les fenêtres de leur maison. La pénombre qui règne dans la demeure et qui, dans les plans serrés d'Ana, semble l'enfermer plus encore dans une obscurité menaçante alors que seul est éclairé son petit visage pâle, est également présente dans la chanson. Les paroles révèlent que rien ne semble parvenir à éclairer l'être abandonné – le « je » poétique -, enfermé dans l'obscurité de la douleur que la formule oxymorique « bajo la penumbra de un farol » met en évidence.

Lors de la quatrième et dernière occurrence de la chanson, en modalité de fosse, nous avons déjà évoqué l'espace oppressant façonné par les prises de vue en fortes plongées qui semblent écraser les fillettes, les obstacles qui s'interposent entre les sœurs et la caméra lorsque les trois écolières en uniforme sortent de l'espace fermé de la maison pour se rendre vers l'espace également clos de l'école.

Cet espace, que la chanson contribue à façonner dans ses récurrences qui donnent l'impression de « tourner en rond » peut être interprété, en 1975, année de la mort du dictateur, comme une représentation symbolique de l'Espagne franquiste. Une Espagne étouffante qui semble être condamnée à la même « rengaine » - la chanson est citée à quatre reprises dans l'œuvre - sans pouvoir aller de l'avant et dont Carlos Saura n'avait cessé jusqu'alors de représenter métaphoriquement l'espace oppressant dans ses films depuis son premier long métrage, *Los golfos,* en 1959.

La musique vocale participe donc pleinement au façonnement de l'espace diégétique qu'elle contribue à caractériser, à unifier, à ouvrir ou encore parfois à fermer - c'est le cas tout au long de *La caza* par exemple -. Au-delà de cette fonction de caractérisation, la chanson joue un rôle fondamental dans la mise en relation des divers espaces diégétiques. Elle peut également renvoyer, par le biais de ses paroles, de sa mélodie et de ses arrangements instrumentaux, à des espaces non représentés à l'image dans la diégèse.

III) Musique vocale et mise en relation des espaces

Les différents espaces présents dans la diégèse peuvent être conjoints ou disjoints. Selon André Gardies, le premier mode de conjonction, l'inclusion, intervient

[311] « Devient triste en regardant la ville.»

lorsqu'un espace restreint est entièrement contenu dans un espace plus large. Le second mode de conjonction correspond à l'intersection : « On dira de deux espaces qu'ils sont en intersection lorsqu'ils se recoupent sur la base de leurs éléments communs ».[312]

Dans les films de Carlos Saura, la musique vocale joue souvent un rôle de mise en relation de ces espaces, créant des rapports de sens entre leurs traits caractéristiques et les rapprochant par la mise en commun d'une double matière verbale et musicale qui contribue à leur façonnement. Dans le cas d'espaces conjoints, cette double matière peut intervenir en modalité intra ou extradiégétique au sein de deux espaces successifs. Lorsqu'il s'agit de musique d'écran, la source d'émission de la mélodie appartient toujours à l'un des deux espaces alors qu'elle constitue un acousmêtre dans le second.

En revanche, lorsque les deux espaces sont séparés par une ellipse spatiale, si la musique vocale intervient en modalité intradiégétique dans l'un des deux espaces, elle devient extradiégétique - ou l'était précédemment - dans l'autre espace. Bien qu'il ne soit pas exclu qu'au cours d'un récit filmique un personnage écoute un disque dans un espace et qu'un autre prenne le relais dans un autre espace - ou encore que le même personnage soit en train d'écouter la même chanson successivement dans deux espaces différents -, ces cas de figure sont relativement rares au cinéma et absents des films étudiés dans notre corpus.

Si la musique vocale intervient pour relier deux espaces présents dans la diégèse - disjoints ou conjoints -, elle permet également de convoquer, au sein d'un espace présent à l'écran, un autre espace de l'ailleurs, non représenté visuellement. Les caractéristiques de cet ailleurs pourront alors être associées à l'espace construit dans la diégèse. Cette fonction est assez fréquemment utilisée par Carlos Saura, sans doute car elle permet de mettre en relation deux espaces de façon subtile sans nécessité de montrer le second espace évoqué.

A) <u>La mise en relation de deux espaces conjoints</u>

Pour illustrer cette fonction, nous utiliserons deux occurrences des chansons intervenant dans *Cría cuervos*, *Porque te vas* et *¡Ay Maricruz!,* qui, symétriquement, relient des espaces conjoints, eux-mêmes inclus dans le plus vaste espace clos de la maison familiale.

---

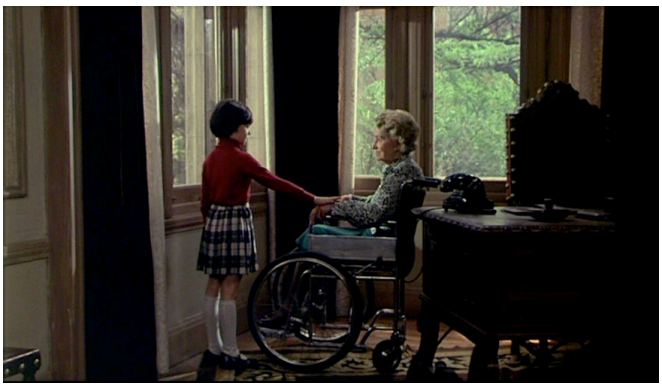
[312] GARDIES, A., *L'espace au cinéma, op.cit.,* p. 113.

***Porque te vas* : de l'espace de l'enfance à l'espace de la vieillesse**

A la fin de la deuxième occurrence intradiégétique de la chanson, alors que les trois sœurs sont en train de danser dans leur salle de jeu, retentit soudainement une sonnerie acousmatique (TC. 33mn 20s) et insistante dont les fillettes reconnaissent immédiatement l'origine : « Me parece que llama la abuela » (« Je crois que grand-mère appelle »), dit l'aînée Irene. Ce bruit désagréable et strident crée une première relation de proximité entre deux espaces dont le spectateur vérifiera visuellement - et musicalement – le caractère conjoint dès le plan suivant. En effet, Ana ayant proposé d'aller voir sa grand-mère, le plan suivant (TC : 33mn 38s) la cadre descendant l'escalier, puis, par un panoramique latéral vers la gauche, rejoignant sa grand-mère, assise dans son fauteuil roulant face à la fenêtre. Lorsqu'Ana descend l'escalier, la musique est encore perceptible mais son volume sonore diminue de plus en plus au fur et à mesure de l'éloignement supposé d'Ana par rapport à la source musicale constituée par le tourne-disque. Au moment où Ana arrive à l'étage inférieur et se plante devant sa Grand-mère, la chanson arrive à sa fin.

Comme nous l'avons étudié plus haut, la charge sémantique de la musique vocale, associée aux cadrages serrés de la danse et au lieu fermé de la salle de jeu, avait contribué à façonner dans la séquence précédente un espace de l'enfermement. La diffusion de la chanson, pendant qu'Ana descend l'escalier, relie les deux espaces - deux étages de la maison – et participe à la mise en évidence de leurs caractéristiques communes. Cette mise en relation est d'ailleurs renforcée par l'unité du plan qui part du haut de l'escalier - étage des enfants - jusqu'au fauteuil roulant situé à l'étage inférieur, caractérisé alors comme celui de la grand-mère.

Mise en relation des espaces par la chanson



Espace clos et complicité intergénérationnelle

Le panoramique latéral s'achève en plan moyen fixe cadrant Ana, debout, face à la vieille dame, assise devant la fenêtre. Le fauteuil roulant est situé à un angle de la maison entre deux fenêtres donnant sur le jardin, mais les arbres à l'arrière plan en opacifient les vitres. Les montants des deux fenêtres sont autant de barreaux qui enserrent visuellement la grand-mère dans un espace encore plus réduit par la masse sombre d'un bureau situé derrière sa chaise roulante. Ana déclare d'ailleurs dès que la chanson s'achève: « Pobrecita, nadie te hace caso, te dejan aquí sola y te cansas de ver el jardín. »[313]

La chanson a donc permis la mise en relation de deux espaces aux caractéristiques communes: des espaces visuellement clos dans lesquels les personnages - fillettes et vieille dame - semblent pris au piège. Les paroles de la chanson, exprimant la douleur du départ font également un double écho à la figure de la grand-mère dont la vie tout entière appartient au passé (« porque te vas » / « parce que tu t'en vas. ») et dont la mémoire est également en train de s'échapper (« ¿por qué te vas? » / « pourquoi t'en vas-tu ? »). Si la vue - ou l'absence de vue - depuis la fenêtre, ainsi que la position impassible de la vieille femme évoquent l'attente, il s'agit d'une attente vaine comme celle d'Ana qui ne pourra pas revoir sa mère défunte, sauf dans son imagination.

Enfance et vieillesse, deux âges dont la fragilité est aussi due à la dépendance au monde des adultes, sont ici réunis dans des espaces aux caractéristiques similaires. C'est à nouveau une chanson, la *copla ¡Ay Maricruz¡* qu'Ana fait écouter à sa grand-mère qui met en relation deux espaces dans la suite de la séquence. La fillette et la vieille dame, la première conduisant le fauteuil de la seconde, traversent la chambre de la grand-mère, puis s'arrêtent devant un tableau recouvert de photos jaunies évoquant la jeunesse de

[313] « Ma pauvre, personne ne s'occupe de toi, on te laisse ici toute seule et tu en as assez de voir le jardin. »

l'aïeule. Ana enclenche alors une cassette et le célèbre pasodoble est diffusé en modalité d'écran.

Le pasodoble *¡Ay Maricruz!* : de l'espace de la vieillesse à celui de la transgression enfantine

Si la baisse d'intensité de *Porque te vas,* lorsqu'Ana descendait l'escalier, soulignait que la grand-mère était à l'étage du dessous par rapport à ses petites filles, la diffusion du pasodoble ne varie pas entre la chambre de la vieille dame et celle de la tante Paulina où sont entrées les trois fillettes. En effet, peu après qu'Ana a laissé sa grand-mère en train de contempler les photos de sa jeunesse, les sœurs ont pénétré dans la chambre de Paulina, la tante qui se charge de leur éducation. Elles transgressent sans vergogne cet espace interdit, en essayant ses vêtements les plus intimes, en mettant ses chaussures et en utilisant ses accessoires et produits de maquillage. La diffusion de la chanson permet de réunir les deux espaces de la vieillesse et de l'enfance, cette fois dans une relation encore plus étroite puisqu'en raison de l'intensité de la diffusion, la grand-mère semble être toute proche de ses petites filles.

A un premier niveau d'interprétation, la mise en relation des deux pièces, révélée par l'intensité inchangée de la chanson, pourrait évoquer l'indifférence des fillettes par rapport à l'autorité de leur grand-mère dont elles savent qu'elle n'est pas physiquement capable de rapporter ou de sanctionner leurs bêtises. En effet, l'aïeule ne parle pas et ne peut se déplacer sans aide. Néanmoins, cette association des espaces par la musique souligne sans doute plutôt la proximité entre les deux générations que révèlent, par ailleurs, les relations de complicité entre Ana et sa grand-mère. De plus, les paroles sensuelles et enflammées de la *copla*, plusieurs fois censurées sous le franquisme, réunissent l'espace de la silencieuse grand-mère et des petites filles, outrageusement maquillées, dans une commune transgression et une rébellion solidaire par rapport à l'autorité représentée par la tante Paulina.

Cette rébellion, à l'intérieur de l'espace clos de la maison qui englobe les trois espaces, dont l'aspect conjoint est mis en avant par l'association de la musique vocale et de l'image - salle de jeu, chambre de la grand-mère et chambre de Paulina - n'est pas sans évoquer métaphoriquement la situation de la société espagnole de l'époque. En effet, l'espace fermé de l'Espagne franquiste est alors bouillonnant de tentatives de transgressions dissimulées et souvent réprimées, au nombre desquelles celle de Carlos

Saura dans *Cría cuervos*. Soulignons enfin que la communication entre les espaces mise en place par l'utilisation successive de ces deux chansons est particulièrement significative dans un film où, malgré la prégnance de la musique, celle-ci ne représente que 20% de la durée totale de l'œuvre.

La chanson réunit transgression juvénile et espace de la vieillesse

Si la musique vocale permet de mettre en relation des espaces conjoints en renforçant une unité de lieu que l'image mouvante, en raison de son caractère intrinsèquement fragmentaire, ne peut figurer à elle seule, son rôle est également fondamental lorsqu'il s'agit de créer des liens de sens entre différents espaces disjoints.

B) La mise en relation de deux espaces disjoints

Machine Gun et le montage alterné dans *Taxi*

Le film *Taxi* commence par un montage alterné entre deux séquences se déroulant simultanément dans des espaces distincts et disjoints. Il s'agit tout d'abord de l'espace madrilène des rues de la ville nocturne que parcourt Reme, la femme chauffeur de taxi qui appartient au groupe de néo-fascistes décidés à supprimer les marginaux de la ville en la « nettoyant ». La deuxième séquence, que nous avons évoquée, se déroule

dans l'espace déréalisé et labyrinthique d'une salle de jeu, où les participants, affublés de combinaisons futuristes, tentent de s'éliminer virtuellement à l'aide de fusils-mitrailleurs-laser. En participant à l'une des séances de jeu, la jeune Paz retrouve par hasard Dani, un ami d'enfance, fils de Reme.

La première séquence construit un espace nocturne autour de la vectorisation mise en place par les différents plans suivant les déplacements du taxi que conduit Reme dans le dédale des rues madrilènes. Les cadrages serrés du pare-brise avant du taxi, la multiplicité des reflets rendant opaque depuis l'extérieur l'habitacle de la voiture ainsi que les lumières expressionnistes de la ville contribuent d'emblée à façonner un espace inquiétant et oppressant. Cet aspect est renforcé par les quelques secondes de musique qui accompagnent les premières images du générique (TC : 0mn 19s), extraites de l'œuvre instrumentale *Un cachorro me dijo* de Diego Carrasco qui sera utilisée comme leitmotiv récurrent tout au long de l'œuvre.

Le court motif, composé de quatre notes obsédantes (do dièse moyen, mi, ré, do dièse moyen) et répétées, traduit tout au long du film, en raison de son chromatisme final, de son caractère d'ostinato et de la sonorité de l'orgue électronique, une profonde angoisse et un malaise sourd, liés à la terrible menace que représente le groupuscule néo-fasciste. Ce thème instrumental intervient de façon récurrente dans la suite de l'œuvre et est associé, le plus souvent, à d'omniprésents roulements de tambours martiaux qui renvoient au caractère paramilitaire du groupuscule. Il est alors systématiquement lié aux moments inquiétants, angoissants ou violents du récit.

Le seul do dièse, longuement tenu, ouvre le film sur l'image de l'immeuble madrilène emblématique du coin de la Castellana, cadré en contreplongée, dans un plan d'ensemble rendu inquiétant par les lumières urbaines artificielles et fluorescentes et par cette unique note tenue qui se prolonge et se mêle aux bruits trépidants de la ville. Vingt-et-une secondes de musique, faisant écho aux caractéristiques de l'image, suffisent alors pour introduire un espace oppressant, associé à la figure diabolique de Reme, aux longs ongles laqués de rouge et au maquillage excessif, laissant présager un déroulement angoissant de la narration filmique.

La musique intervient à nouveau au début de la deuxième séquence, dans la salle de jeu (TC : 1mn 58s). Il s'agit à présent de musique vocale. La chanson *Machine gun* du groupe La mano negra, rythme les déplacements des joueurs au sein du labyrinthe, théâtre du jeu, éclairé par les lumières multicolores et fluorescentes des néons qui dessinent un monde virtuel sur les murs de la salle. L'intensité de la diffusion est très

élevée et même si le spectateur perçoit immédiatement qu'il ne s'agit que d'un jeu, les parois qui s'élèvent autour des joueurs, les cadres formés par les ouvertures dans le labyrinthe - représentant des fenêtres et des portes qui ne mènent à rien - créent un espace oppressant et clos qui semble prendre les personnages au piège. Le dernier plan montre significativement, sur l'une des parois, une tête de mort en néon qui annonce la séquence suivante.

La chanson module l'espace dans le même sens en raison de sa rythmique obsédante et de son double noyau signifiant minimal qui renvoie à la violence et à la guerre (« Machine gun » / « Fusil mitrailleur » et « bombala, bombala, bombala, bombala »). Enfin, les détonations des coups de feu, dans l'arrangement, font écho aux bruits des tirs virtuels des fusils-laser utilisés par les joueurs. Ces détonations s'intègrent parfaitement à la partition musicale, constituée par un collage de fragments sonores de diverses origines incluant différents bruits et même des voix parlées. Si la violence était sous-jacente dans les quelques notes de la séquence précédente, c'est un espace cauchemardesque et inhumain, quoique ludique, qui est mis en place dans cette deuxième séquence, un espace au façonnement duquel la chanson de La mano negra participe de manière essentielle.

De l'espace de la salle de jeu, le spectateur est à nouveau plongé dans la nuit madrilène (TC : 3mn 50s) alors que la caméra cadre en plan d'ensemble un immense mur situé au bord d'un terrain vague peuplé de toxicomanes. Une enseigne d'hôtel en néon ainsi que la forte lumière verte qui baigne tout l'espace relie le monde de la violence virtuelle de l'espace précédent à celui de la nuit urbaine par l'intermédiaire du traitement de l'éclairage. Un seul long plan montre d'ailleurs d'abord le mur en plan général puis un pano-travelling vers la gauche vient cadrer en plan rapproché taille, une toxicomane en train de vomir violemment dans un container.

La violence du premier espace…

…est projetée sur le deuxième

Visuellement, la figure de la jeune femme est enserrée dans un réseau qui l'enferme : masse de la poubelle devant elle, mur en ruine en demi-cercle autour de sa silhouette et enfin grillage serré dont le montant métallique l'encadre, derrière elle. A cet enfermement oppressant, s'ajoute une violente lumière verte qui évoque celle des néons de la salle de jeu, mais qui a perdu tout caractère ludique et confère à l'espace dans son ensemble un aspect fantomatique et funèbre.

Toujours dans le même plan, un panoramique latéral vers la gauche aboutit à un cadrage en plan d'ensemble de la rue qui jouxte le terrain vague. Un taxi apparaît et s'immobilise après que la jeune droguée lui a fait signe de s'arrêter. Reme, au volant du véhicule, accepte alors aimablement de la ramener chez elle - ce qu'elle ne fera pas puisqu'avec l'aide de ses complices, elle assassinera sauvagement la jeune toxicomane peu après -.

La chanson, qui caractérisait l'espace de la salle de jeu en modalité intradiégétique, continue à être diffusée en modalité extradiégétique durant toute cette séquence. Un peu moins élevée au début que dans l'espace précédent, son intensité baisse fortement lors du dialogue entre les deux femmes pour remonter par la suite et revenir à son intensité la plus importante, juste avant le retour à la salle de jeu.

Tout au long de la séquence, la voix stridente de Manu Chao martèle : « Si la tierra tiembla / nadie se va a salvar / si la tierra tiembla se hunde en el mar » (« Si la terre tremble / personne ne va être sauvé / si la terre tremble, elle s'enfonce dans la mer »). Le timbre de l'interprète et les paroles de la chanson participent au façonnement d'un espace apocalyptique, modelé également par les structures qui enferment la *junkie* et les violentes lumières vertes qui transforment les être humains en des sortes de spectres ou de zombis. Tous ces éléments contribuent à annoncer le sort qui attend la toxicomane - cadavre en puissance - tout en révélant le caractère diabolique de Reme.

L'étroite mise en relation des deux espaces disjoints, celui du jeu et celui de la ville marginale est réalisée par l'intermédiaire de la chanson dont la diffusion débute sur le premier espace, se poursuit sur le second puis s'achève à nouveau sur le premier. Ce rapprochement esthétique et sémantique s'allie aux composantes visuelles pour faciliter la projection par le spectateur de l'univers oppressant de la première séquence sur l'espace de la seconde. Celui-ci se charge alors d'une violence latente dont le caractère réel et non plus ludique se révèlera pleinement, par la suite, lors de l'atroce assassinat de la toxicomane par le groupuscule néo-fasciste.

La chanson participe donc largement à une mise en relation que l'esthétique visuelle et le montage alterné soulignent également. Néanmoins, si les univers visuels possèdent de nombreux points communs, ils ne sont pas les mêmes alors que la chanson reste inchangée et réunit donc très étroitement les deux espaces.

Au-delà de ce rapprochement de deux espaces représentés à l'écran, une modalité très particulière de mise en relation peut être décelée lorsque la musique vocale renvoie, au sein d'un espace donné, à un ailleurs qui n'est et ne sera pas représenté visuellement dans la diégèse, cet ailleurs n'étant évoqué que par la matière musicale et vocale.

C) <u>Musique vocale et mise en relation de l'espace diégétique avec un espace non représenté à l'écran</u>

Pour illustrer cette fonction très particulière de la musique vocale, nous avons choisi deux exemples significatifs : *la petenera Al pie de un árbol sin fruto* utilisée dans *Los golfos* et le *villancico Tres morillas m'enamoran en Jaén* cité dans *El dorado*.

L'évocation de l'espace des origines : *Al pie de un árbol sin fruto*

Dans *Los golfos*, la majorité des membres du groupe de protagonistes qui vit dans les bidonvilles et les banlieues pauvres des alentours de la ville n'est pas native de Castille. Comme la plupart des habitants de ces quartiers marginaux, ils ont immigré plus ou moins récemment de leur région d'origine. Cette origine, le plus souvent rurale et andalouse, n'est jamais représentée par des images dans le film qui se déroule intégralement à Madrid et ses alentours. Cependant, l'utilisation répétée de la *petenera,* - qui totalise neuf occurrences dont sept uniquement instrumentales -, toujours associée à l'espace de la périphérie, de la tauromachie ainsi qu'à des caractéristiques visuelles et sonores évoquant la ruralité, contribue à évoquer cet « ailleurs » originel.

L'espace de la marge, dans lequel vivent les protagonistes est longuement montré dans le film. Il est caractérisé par une très grande pauvreté, par la saleté provenant de l'espace urbain qui rejette ses déchets à la périphérie et enfin par la figure récurrente du terrain vague, qui peut être appréhendé comme un non-lieu. Selon Marc Augé les non-lieux se définissent par opposition aux lieux anthropologiques qui : « […] ont au moins trois caractères communs. Ils se veulent (ou on les veut) identitaires, relationnels et historiques ».[314] Dans *Los golfos,* les terrains vagues de la périphérie urbanisée correspondent bien à des non-lieux. Il est impossible de s'y identifier, aucune relation ne se semble s'y tisser et ils ne présentent aucun caractère historique. Ils renvoient à une non-identité de leurs habitants, qui ne peuvent se reconnaître dans ces lieux impersonnels, éloignés des espaces de rencontre et de convivialité, tous situés au sein de la ville.

Carlos Saura montre longuement, au début de *Los golfos,* les conditions de vie misérables des habitants de la périphérie madrilène à travers les différents habitats des protagonistes - une *corrala,*[315] une maison en brique et une simple baraque en bois – et les espaces extérieurs constitués principalement de terrains vagues jonchés de détritus et de flaques d'eau sale.

---

[314] AUGÉ, M., *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 69.

[315]Il s'agit d'un genre d'édifice typiquement madrilène dont on trouve une description très précise dans *La busca* de Pio Baroja, un roman dont Carlos Saura affirme s'être inspiré pour son film. Ces bâtiments possèdent des galeries intérieures à chaque étage donnant sur une cour centrale. PIO BAROJA, J., [1904], .*La busca,* Madrid, Caro Raggio, 1991.

Néanmoins, dans cet espace de la marginalité et de la misère, le cinéaste fait émerger un autre espace, non représenté directement à l'écran, celui de l'origine des protagonistes : rural et andalou. C'est principalement la *petenera,* qui baigne l'espace périurbain de ses occurrences presque toujours extradiégétiques, qui permet la révélation de cet « ailleurs ». En revanche, le morceau n'intervient jamais au sein de l'espace urbain dans lequel les immigrés n'ont pas leur place et qui est présenté comme complètement séparé de l'espace périurbain auquel les marginaux sont étroitement associés.

Au début du film, un plan séquence descriptif (TC : 4mn 28s) souligne l'origine des habitants de la périphérie. Il s'agit d'un long panoramique vers la gauche qui balaie, à l'aube, le quartier marginal depuis la ville. L'espace créé par ce panoramique est bien différent de celui, bruyant et sale, de la séquence précédente pourtant tournée au même endroit. Ce plan, contrairement aux précédents, évite de souligner la présence du terrain vague qui reste en grande partie hors-champ et présente l'ensemble des bâtiments qui constituent le quartier. La lumière de l'aube est douce et atténue les contrastes et l'aspect misérable du lieu. La *petenera*, à la guitare seule, présente dès le début du plan, occupe peu à peu toute la bande son au fur et à mesure que la caméra s'éloigne de la ville et que les bruits des moteurs, très présents au début, s'estompent. Enfin, lorsque la caméra cadre uniquement le quartier des protagonistes, le chant du coq vient se superposer à la *petenera* alors que les bruits de moteurs ont complètement disparu. L'ensemble de ces éléments crée une ambiance bucolique dans cet espace périurbain, une atmosphère empreinte de nostalgie de l'espace des origines de la plupart des habitants du lieu.

Le morceau, toujours dans une modalité instrumentale, est également diffusé tout au long de la présentation de l'appartement de Juan, apprenti *torero* et seul personnage dont l'origine andalouse soit explicitée dans le film,[316] dans une évocation de la provenance rurale de la famille du jeune homme. Le premier plan, dans l'appartement, cadre une nature morte représentant un coq et une cruche (TC : 5mn 23s). Plus avant dans la même séquence, un panoramique vers la gauche accompagne les gestes de la mère et souligne la beauté du mouvement de sa main en train de puiser de l'eau dans une cuvette. De manière générale, la présentation de cet appartement met

[316] « La familia procede de de Martos, pueblo de la provincia de Jaén que durante la década de los cincuenta tuvo una emigración masiva hacia Madrid. » ARAMIS ENRIQUE LÓPEZ, J., *El barrio marginal en el cine español*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante, p.232.

au jour, au-delà de sa pauvreté, une certaine harmonie rurale qui renvoie au village d'origine. L'ouverture sur la nature morte au mur répond au chant du coq de la séquence précédente - qui présentait le quartier -. Le panier d'osier, la cuvette, et le geste de la mère qui y puise de l'eau constituent également une allusion aux origines rurales de la famille, elle-même une synecdoque de celles des habitants du quartier.

Cette évocation de la vie de village, tant au sein des espaces publics que des lieux privés, resterait vague sans l'utilisation de la *petenera* qui en oriente le sens et renvoie à une région d'Espagne en particulier. Cette mélodie mélancolique en ré mineur révèle en effet une origine géographique précise, l'Andalousie, car son appartenance au genre musical du flamenco est immédiatement reconnaissable. Comme nous l'avons souligné dans la présentation du morceau, les motifs obsessionnellement récurrents de la mélodie créent une sensation d'attente insatisfaite - puisqu'ils s'achèvent souvent sur la sensible, do dièse -, propre à exprimer la nostalgie d'un « ailleurs », un espace d'origine regretté et vers lequel le retour ne sera peut-être jamais possible. L'irrégularité rythmique qui provient de l'utilisation du *Compás de amalgama*, peut également constituer une traduction musicale de la condition précaire des immigrés andalous.

Par ailleurs, le morceau, qui intervient sur ces diverses séquences de présentation de l'espace des protagonistes en modalité extradiégétique et uniquement interprété à la guitare, est également diffusé à deux reprises en modalité intradiégétique, chanté cette fois par Rafael Romero. Les paroles de ces deux occurrences apportent un supplément sémantique fondamental à la mélodie dont elles complètent et précisent l'évocation nostalgique : « Al pie de un árbol sin fruto / me puse a considerar / qué pocos amigos tiene / el que no tiene que dar / ¿Dónde vas bella judía / tan compuesta y a deshora ? / Voy en busca de Rebeco… ». [317]

En effet, si l'on met en relation le texte de la *petenera* et la situation des immigrés andalous, les paroles soulignent, d'une part, leur extrême pauvreté qui les a contraints à quitter leurs terres (« el que no tiene que dar ») tout en renvoyant directement à la situation du groupe de protagonistes que personne n'accepte d'aider dans son projet tauromachique (« qué pocos amigos tiene »). D'autre part, l'évocation des Juifs espagnols, expulsés du pays en 1492, permet d'établir un parallèle entre la situation de cette minorité persécutée par les rois catholiques – dont l'Espagne

[317] « Au pied d'un arbre sans fruit / je me suis mis à réfléchir / Peu nombreux sont les amis / de celui qui n'a rien à donner / Où vas-tu belle juive ? / Si bien arrangée et à cette heure indue / Je vais chercher Rebeco »

franquiste revendique pleinement l'héritage - et celle des habitants de la périphérie de Madrid, rejetés à la marge par la société établie. Ajoutons que la voix rauque et le phrasé authentique de Rafael Romero contribuent à faire de ces quelques vers une lamentation déchirante, une plainte dont le sens pourra, en quelque sorte, être « transféré » par le spectateur aux passages de la *petenera* uniquement interprétés à la guitare.

C'est donc non seulement à un lieu géographique auquel renvoie ce *palo* flamenco, mais également à un espace rêvé des origines regrettées, dont la ruralité, l'harmonie et l'authenticité affleurent au sein de l'espace misérable et souillé de la périphérie madrilène. Les espaces de l'origine et de l'exil sont cependant tous deux marqués par la misère et la marginalisation auxquelles semblent condamnés les protagonistes. C'est sans doute le caractère inéluctable de cette condamnation que soulignent les occurrences répétés de la *petenera* tout au long de l'œuvre et que les quelques paroles chantées suffisent à traduire de façon magistrale.

Le villancico Tres morillas : l'évocation de l'Espagne pluriculturelle antérieure à la conquête dans *El dorado*

Alors que la *Petenera* innervait *Los golfos* de ses neuf occurrences, le villancico *Tres morillas* n'intervient qu'une fois en modalité d'écran (TC : 1h 24mn 29s) dans *El dorado*. Le morceau est l'une des trois mélodies interprétées dans le film par un chanteur qui s'accompagne à la *vihuela* afin de distraire la belle doña Inés. La jeune métisse est tout d'abord la maîtresse de Pedro de Ursúa, le noble aragonais commandant de l'expédition, puis, après son assassinat, celle des différents militaires qui prennent successivement sa place.

Le morceau est cité, alors que le but de l'expédition, la découverte de la ville d'El dorado, semble de plus en plus lointain et incertain et que ses dirigeants ont déjà commencé à s'entretuer. L'utilisation du *villancico* permet la mise en relation de trois espaces : l'immensité du fleuve Amazone où se trouve le campement des expéditionnaires, présent visuellement à l'écran et filmé depuis le brigantin sur lequel se trouve Aguirre ; le mythique El dorado évoqué dans les dialogues entre les personnages et enfin l'Espagne des origines, rêvée également, à laquelle renvoie la chanson anonyme.

La diffusion de la chanson intervient au sein d'un long plan de deux minutes sept secondes, tourné depuis le bateau, le fleuve se situant à l'arrière plan, au moment où Aguirre demande encore une fois à don Alonso,[318] ivre mort : « Amigo Alonso ¿Y, El dorado ? » (« Alonso, mon ami, et El dorado? »). Alonso lui répond (TC: 1h 24mn 29s): « El dorado está más allá de la montañas de la luna, más allá del valle de las sombras. » (« El dorado est au-delà de la montagne de la lune, au-delà de la vallée des ombres. »). L'introduction instrumentale du *villancico* à la *vihuela* accompagne sa réponse et l'intervention de la musique contribue à l'évocation déréalisée de l'espace mythique dont personne ne semble plus imaginer la découverte possible à ce moment de l'expédition. La lune (« luna ») et les ombres (« sombras ») dont parle Alonso entrent en résonance avec la tonalité mélancolique des premiers accords de guitare et participent à la mise au jour d'un espace rêvé dont la localisation géographique ne dépend alors plus de critères objectifs mais d'un univers mythique renvoyant à un imaginaire européen des cosmogonies indiennes plutôt qu'à la science de la cartographie et des instruments de mesure.

Lorsque s'élève la voix pure et aigüe d'Amancio Prada, un panoramique d'accompagnement suit Aguirre se dirigeant vers sa fille qui est en train d'observer l'embarcation légère dans laquelle Doña Inés est blottie dans les bras de son amant et où, à ses côtés, le chanteur interprète le *villancico* en s'accompagnant à la *vihuela*. Malgré la distance qui sépare le brigantin de la barque, la mélodie est clairement perceptible et son intensité élevée tandis que la caméra, par une série de champ-contrechamps, adopte clairement le point de vue d'Aguirre et de sa fille. En effet, ces derniers sont filmés dans la suite de la séquence par une série de plans rapprochés poitrine alors que le contrechamp cadre, en plan d'ensemble subjectif, la barque de Doña Inés, au loin, sur le fleuve.

Cet effet de décalage entre point de vue, source de la musique visible à l'écran et intensité élevée de la chanson ne correspondant pas à la distance entre les personnages dont la caméra adopte le regard, permet de mettre en avant la chanson dans le tissu filmique et d'en comprendre parfaitement les paroles.[319] Néanmoins, il crée

---

[318] Don Alonso prétend avoir atteint la terre mythique dans une précédente expédition.

[319] Il y a donc ici un clivage de la focalisation entre l'ocularisation – qui adopte le point de vue d'Aguirre et d'Elvira – et l'auricularisation dont la qualité apparemment intradiégétique s'oppose à la modalité de diffusion et semble renvoyer directement à l'instance énonciatrice. Nous reviendrons plus avant sur cet aspect du point de vue auquel sera consacrée la troisième partie de ce travail. Le terme d'auricularisation, désignant le « point de vue » sonore a été défini par François Jost *in* JOST, F.,

également un certain effet de déréalisation propre à illustrer le rêve de conquête dans lequel les expéditionnaires - et en particulier Lope de Aguirre - sont en train de s'enfoncer dans une perte progressive de la notion de réalité.

Cette diffusion permet donc également de révéler le caractère précaire et irréel de l'espace montré à l'écran, dans lequel, après l'assassinat de Pedro de Ursúa, la belle Inés continue imperturbablement d'écouter les chansons de son musicien particulier dans les bras de son nouvel amant. Cette déréalisation de l'espace du voyage et du fleuve liée à la chanson, s'insère dans un tissu musical plus ample que nous avons évoqué précédemment et répond en particulier au leitmotiv wagnérien, extrait du début du prologue du troisième acte de *Tristan und Isolde* cité dans le film à treize reprises. En effet, la deuxième partie du thème, une très longue montée en decrescendo très progressif jusqu'à un contre sol presqu'imperceptible à l'oreille, semble évoquer, dès le début et tout au long de l'œuvre, la fin incertaine de l'expédition qui se perd dans les méandres infinis de l'Amazone. Selon Michel Imberty, les compositions de Wagner se prêtent particulièrement bien à signifier cette fuite en avant, car : « La musique de Wagner, comme celle du post-romantisme et de l'expressionnisme, implique des formes construites sur la mouvance et le devenir, non sur la périodicité, la répétition symétrique et le retour.» [320]

Le troisième espace évoqué par la chanson est celui de l'Espagne dont sont originaires la plupart des membres de l'expédition. Il s'agit néanmoins également d'un espace rêvé dans lequel il est vraisemblable qu'un chrétien tombe sous le charme de trois jeunes Maures : « Tres morillas m'enamoran en Jaén » (« Je me suis épris de trois jeunes Maures à Jaén. »). Un parallèle peut également être établi entre l'espace vierge de l'Amazonie où l'amour pour des femmes d'une autre culture - la mère d'Elvira était indienne, Doña Inés est métisse - semble possible. Cependant, la violence, que la forme aimable de la mélodie, sa thématique amoureuse et la voix pure d'Amancio Prada occultent en partie, est malgré tout présente dans les paroles de la chanson, comme nous l'avons souligné dans sa présentation.[321] Le passage « Cristianas que éramos moras en Jaén » (« Des chrétiennes qui étaient des Maures de Jaén ») évoque, en effet, la conversion forcée des Maures et l'irréalité de cette Espagne multiculturelle rêvée.

« Narration(s) : en deçà et au-delà », *Communications n°38, Enonciation et cinéma*, 1983, pp. 192-212.

[320] IMBERTY, M., *Entendre la musique, sémantique psychologique de la musique, op.cit*., p. 198.

[321] Voir présentation de la chanson p.127.

L'espace de l'Amazone, théâtre de l'expédition que Lope de Aguirre dirigera bientôt et qu'il tentera, en se proclamant « Príncipe de la libertad » (« Prince de la liberté »), de convertir en un royaume de la liberté sans maîtres ni esclaves, est ramené par la chanson à l'espace de l'origine. Mais cet espace de l'Espagne des origines, auquel la chanson renvoie à première vue et qui semble un exemple de cohabitation pacifique de différentes cultures et religions, n'est aussi qu'un leurre, qu'un rêve qui se déroule au fil des méandres du fleuve. Ce rêve d'une Espagne multiculturelle pacifique a de toute façon été détruit par les Rois Catholiques qui, en 1501, ont contraint les Maures à se convertir à la religion catholique, après avoir expulsé les Juifs d'Espagne en 1492, la même année que la découverte de l'Amérique.

La nostalgie qui se dégage de la mélodie répétitive en mode mineur ne reflète donc pas l'évocation d'un lieu géographique réel et regretté, mais plutôt celle d'un espace rêvé, presque aussi mythique que celui d'El dorado. Néanmoins, la violence dissimulée que révèlent les paroles de la chanson, met également au jour celle de l'espace de l'expédition qui, malgré cette douce mélodie, finira dans un bain de sang, bien éloigné de la tolérance et de la volonté de liberté qu'affiche Lope de Aguirre.

La musique vocale permet donc d'évoquer au sein d'un espace représenté visuellement un ou plusieurs autres espaces, façonnés et caractérisés par les morceaux et qui influencent à leur tour l'espace représenté à l'écran dans un processus d'interrelation particulièrement fructueux et porteur de sens.

Nous avons tenté dans ce chapitre de mettre en évidence le rôle multiple de la musique vocale dans le façonnement et l'évocation de l'espace. Une question se dégagerait néanmoins naturellement de cette dernière sous-partie traitant de l'évocation d'un espace non représenté visuellement : les morceaux vocaux ne pourraient-ils pas, parfois, constituer un espace en eux-mêmes ? La musique vocale ferait alors écho et tisserait des rapports avec l'espace représenté à l'écran mais sans se contenter d'en être une simple composante. Sa double nature, verbale et musicale permettrait d'émettre l'hypothèse d'un « espace de la musique vocale » autonome et indépendant de la composante visuelle.

IV) La musique vocale est-elle un espace?

Selon André Gardies, le verbal est « affranchi des contraintes de l'analogie et de l'iconicité, il peut ignorer l'ancrage figuratif et s'ouvrir sur des espaces illimités. »[322] La musique, qui connote et s'inscrit dans des codes culturels et sociaux externes au film, vient compléter le façonnement et la modulation d'un espace, propre à la musique vocale, combinant parole et musique. Alors que la composante visuelle de l'espace se construit à partir des deux dimensions de l'écran, celle du son se déploie dans l'espace de la salle et semble « flotter », comme l'évoque André Gardies à propos de la voix off et de la musique :

> Un espace, enfin, difficilement localisable et qui, jusqu'à présent a été fortement minoré, celui qui émane du son, particulièrement sous la forme de la musique et du commentaire en voix « off ». D'où l'un et l'autre « parlent»-ils? L'un pas plus que l'autre ne s'inscrivent dans le hors-champ diégétique. [Cet espace] de caractère plus flottant, relève à la fois de l'énoncé par les informations spécifiques qu'il véhicule et de l'énonciation dans la mesure où ces informations émanent d'un lieu autre que celui propre à la diégèse.[323]

La musique vocale constituerait donc en elle-même un espace spécifique, en raison tout particulièrement de sa non-localisation spatiale, dont nous avons d'ailleurs vu précédemment, qu'associée à l'image, elle permettait de dépasser les strictes limites imposées par le cadre.

La chanson peut également constituer un espace qui renvoie métaphoriquement à celui de la diégèse. C'est le cas, par exemple de la chanson *Rocío* utilisée dans *La prima Angélica* dont nous avons souligné précédemment le rôle dans le repérage des différents niveaux narratifs. Les paroles de cette chanson, composée dans les années trente, ont la particularité d'évoquer successivement deux espaces clos : le patio d'une maison et celui d'un couvent où se trouve une même jeune fille.[324] La description des deux espaces sévillans est séparée par une ellipse temporelle et spatiale pendant laquelle la jeune fille est séduite et abandonnée par son prétendant, dont la perfide déclaration d'amour est retranscrite par le refrain.

Ces deux espaces clos successifs peuvent être interprétés comme une métaphore de l'espace de la diégèse. En effet, dans *La prima Angélica*, Luis revient, pour la première fois en 1973, dans la ville de Castille où il a passé les trois années de guerre civile, séparé de ses parents, dans sa famille maternelle franquiste. Se retrouvant dans la

---

[322] GARDIES, A., *L'espace au cinéma, op.cit*., p. 49.
[323] GARDIES, A., « L'espace du récit filmique : propositions » *in* CHÂTEAU, D., GARDIES. A., JOST., F. (dir.), *Cinémas de la modernité, films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981, p.80.
[324] Voir la présentation du film p.48 et de la chanson p.156.

ville de son enfance, des souvenirs traumatiques remontent à sa conscience – souvent accompagnés par les occurrences de *Rocío* -. Le film se déroule en permanence dans deux espaces qui souvent se brouillent et se mêlent : la ville des années de la guerre civile et celle des années soixante-dix. Les deux espaces présentés dans la chanson peuvent être interprétés comme des évocations métaphoriques des espaces diégétiques, eux-mêmes représentatifs de la société espagnole toujours fermée et sclérosée.

En effet, à trente-cinq ans d'intervalle, la ville nationaliste de la guerre civile qui emprisonnait le petit Luis est devenue franquiste et continue à opprimer l'adulte. Répondant à l'ellipse de la vie de Luis, dont le spectateur ne saura rien, entre ces deux moments d'enfermement, le texte de la chanson signifie l'identité de ces deux espaces. Un espace dont l'aspect extérieur riant (« De Sevilla un patio salpicado de rosas » / « De Séville un patio, parsemé de roses. ») ne peut occulter la grille (« la cancela ») qui le verrouille. L'Espagne des années soixante-dix est la même que celle des années trente. Elles sont séparées par la terrible ellipse temporelle qu'ont subie les républicains, reniés par le régime franquiste. Si la jeune Rocío a été trompée par son fiancée, toute l'Espagne l'a été par la dictature et semble se retrouver, bien seule, à l'image de Luis, toujours célibataire, en train de pleurer : « La canción amarga de su soledad » (« L'amère chanson de sa solitude »).

La musique vocale peut donc constituer un espace en elle-même à plusieurs niveaux. Elle est tout d'abord située dans l'espace réel et spécifique de la salle de cinéma et ne dépend pas matériellement du cadre ni de l'image filmique qu'elle transcende. Par ailleurs, ses paroles et ses composantes musicales peuvent constituer un espace en eux-mêmes par des évocations précises : si quelques images d'un fleuve du Costa Rica à la fin du XXème siècle ont le pouvoir de construire un espace de l'Amazonie au XVIème siècle, quelques mesures de *la Llorona* ne transportent-elles pas le Mexique à Paris dans la cathédrale de Notre-Dame ? Enfin, la chanson possède même le pouvoir de constituer une représentation métaphorique d'un ou de plusieurs espaces, comme nous venons de l'évoquer.

Espace, images et musique vocale peuvent donc tisser d'innombrables rapports qui permettent à Carlos Saura de créer des « œuvres ouvertes » dans un foisonnement de sens dont les possibilités d'interprétation multiples sont une invite à un rôle actif et participatif du spectateur.

La musique vocale constitue donc un moyen extrêmement efficace de modeler le temps et l'espace au cinéma, un moyen qui va bien au-delà des possibilités offertes par

les compositions uniquement instrumentales. De l'ordre du récit à la constitution d'un espace autonome, l'introduction des morceaux vocaux dans une œuvre permet de jouer avec les possibilités offertes par leur nature hybride et par les jeux de sens qu'ils entretiennent avec les autres composantes du tissu filmique - partition instrumentale comprise -. En outre, dans leur relation à l'image mouvante, les morceaux vocaux permettent d'introduire un niveau narratif supplémentaire qui constitue un écho ou un contrepoint par rapport à la narration principale et à l'espace filmique.

Le goût de Carlos Saura pour la musique et son utilisation très subtile et particulière de sa composante vocale, souvent détournée de ses usages les plus courants, nous a permis d'illustrer ces différentes fonctions narratives qui, si elles existent chez d'autres grands cinéastes – et d'ailleurs au cinéma en général -, atteignent rarement ce niveau d'élaboration, cette complexité et cette richesse de l' « œuvre ouverte » saurienne. Néanmoins, au-delà de ses rapports au temps et à l'espace, la musique vocale doit également être étudiée en fonction des différents points de vue qu'elle permet de traduire : le point de vue intérieur des personnages, celui extérieur et généralisant que lui confère sa condition de citation dans le texte filmique et enfin celui de l'énonciateur filmique que sa position intermédiaire dans l'œuvre, à la fois intérieure et extérieure, permet de révéler avec finesse dans un médium où l'effacement de l'instance énonciatrice est une règle générale.

TROISIÈME PARTIE : MUSIQUE VOCALE ET POINT DE VUE

Après avoir examiné les relations complexes et multiples qui se tissent entre musique vocale, ordre et temps du récit et espace dans la filmographie de Carlos Saura, nous allons nous intéresser dans cette troisième partie au rôle du morceau à texte dans l'expression des différents points de vue au sein du film. En effet, le fonctionnement particulier de la chanson, à la fois partie intégrante de l'œuvre et néanmoins intertexte par essence, lui permet de refléter différentes focalisations au sein du tissu filmique. Sa relation avec le personnage de film est particulièrement étroite car elle peut traduire son intériorité en contribuant à le caractériser ou à révéler son point de vue. Sa condition intrinsèque de citation et son origine étrangère au texte filmique la rendent également porteuse d'un point de vue extérieur qui renvoie - comme nous l'avons déjà évoqué en partie - à des référents multiples : une époque, un espace, un interprète, des modes ou des courants musicaux, un succès ou un échec public... Cette spécificité de l'œuvre vocale par rapport aux autres matières filmiques permet l'introduction, dans la narration cinématographique, d'un intertexte au fonctionnement très caractéristique en raison de ses particularités formelles. Enfin, la musique vocale, tout particulièrement si elle intervient en modalité de fosse, présente un fonctionnement assez proche de celui de la voix off, provenant d'un lieu indéterminé extérieur à la diégèse, et qui relève de l'instance d'énonciation. Les morceaux vocaux peuvent donc traduire l'expression du point de vue de l'énonciateur filmique.

Nous aborderons, dans un premier chapitre, les diverses relations qui se nouent au sein du tissu filmique entre musique vocale et personnage. La fréquente association entre chanson et personnage permet, en particulier, de contribuer à sa caractérisation et de l'enrichir à plusieurs égards. Au cinéma, contrairement à la fiction littéraire, le personnage possède une apparence physique qui s'incarne dans le corps de l'acteur, mais son intériorité est beaucoup plus difficile à faire ressentir, l'image étant parfois limitée lorsqu'il s'agit de révéler les pensées d'un protagoniste. Dans certains cas, les paroles et la musique du morceau vocal, peuvent contribuer à caractériser cette intériorité qui se dévoile grâce à la mise en relation de la chanson, du personnage et des autres éléments du tissu filmique. La double nature de la chanson, musicale et textuelle, permet même, assez fréquemment, d'exprimer le point de vue du personnage, ses pensées, ses rêveries, ses sentiments les plus intimes sans qu'il ait à les formuler oralement. La musique vocale prend alors subtilement le relais d'autres modes d'expression possibles.

Dans un deuxième chapitre, nous nous intéresserons à la musique vocale dans une dimension transtextuelle au sein du tissu filmique. La chanson, en raison de sa qualité de citation, « importe » en quelque sorte un point de vue extérieur dans la fiction cinématographique. Nous examinerons son fonctionnement spécifique en tant qu'intertexte porteur de multiples références. Ce fonctionnement est, en outre, fractionnaire et souvent inconscient en raison de la structure même des morceaux vocaux et de leurs modalités d'intervention, toujours indirectes au sein de l'œuvre et qui impliquent un phénomène de resémantisation du texte vocal par le texte filmique. Par ailleurs, au-delà de son intervention comme partie prenante dans le récit, la musique vocale touche le spectateur en créant avec lui une relation directe qui, en retour, aura pour conséquence une adhésion encore plus importante aux différents éléments du récit filmique. Cet ensemble de caractéristiques jouera un rôle fondamental, au-delà de l'identification au personnage qui en est fréquemment renforcée, dans la mise en place d'un lien empathique très étroit entre spectateur et récit filmique. Ce lien est d'autant plus puissant qu'il est moins intellectuel que sensible, relevant avant tout de l'affect et des émotions liées au passé de chacun que la musique fait ressurgir dans un processus d'anamnèse souvent inconscient.

Enfin, dans un troisième chapitre, nous verrons dans quelle mesure la musique vocale peut également être considérée comme une manifestation de l'instance d'énonciation filmique qui utilise ces citations spécifiques pour signifier subtilement sa présence et dévoiler son point de vue. Chez Saura, ce point de vue du « grand imagier » se révèlera toujours de façon détournée et dissimulée, par le biais d'une association entre les paroles et la musique des chansons et les autres composantes du tissu filmique. Étant donné que le morceau vocal n'a pas été expressément composé pour le film, le « message » de l'énonciateur au spectateur sera forcément indirect, allusif et incomplet puisqu'il fonctionnera de manière métonymique par rapport aux paroles de la chanson. Il tiendra donc plus de l'indice, du jeu de piste ou encore du clin d'œil que du message clair. Il permettra à l'instance d'énonciation d'intervenir dans la diégèse tout en passant relativement inaperçue et en respectant souvent, au moins en apparence, les lois classiques de l'effacement des marques d'énonciation dans les fictions cinématographiques, et ce, de façon beaucoup plus subtile que par l'intermédiaire d'une voix off.

CHAPITRE PREMIER : DE LA CARACTÉRISATION DU PERSONNAGE AU POINT DE VUE

Alors que le personnage de roman est un « être de papier » dont le signifiant est vide au début de la fiction puisqu'il « naît seulement des unités de sens, [et] n'est fait que de phrases prononcées par lui ou sur lui », [325] au cinéma, il est incarné, à l'image, dans l'immédiateté du corps de l'acteur qui l'interprète. D'après Jean-Paul Aubert:

> La figure que fait naître l'écran nous apparaît, avant tout, à nous spectateurs, comme la présence d'une corporéité. Avant que d'être un acteur dont la physionomie nous est peut-être familière, un personnage que les traits physiques nous aident à reconnaître et à cerner, c'est un corps humain qui occupe l'écran et accapare notre attention. [326]

Le film, en identifiant physiquement le personnage à un acteur, fournit, dès l'apparition de celui-ci à l'écran, toute une série d'indications sur la construction du personnage, comme le souligne André Gardies :

> Il est un signe « plein » (à la différence du roman où il est, à son entrée, un morphème vide, une simple étiquette, que la suite du texte devra étoffer) : sitôt qu'il apparaît, il se distingue des autres et il est porteur de multiples significations. [327]

Si le film en dit beaucoup sur l'apparence physique d'un personnage qui est donnée à voir à l'écran, son intériorité, ses sentiments ou son point de vue sont souvent moins explicitement traduits dans la narration filmique que dans le roman, où leur évocation se réalise différemment. Le cinéma, dès sa naissance, s'est en effet principalement construit comme un art de l'image, en opposition à la grande tradition romanesque du XIXème siècle et aux longues descriptions psychologisantes de la fiction littéraire. Dans un film de fiction, c'est surtout par l'image et à l'image que le personnage s'élabore peu à peu.[328]

En outre, le personnage de film est également héritier de la dramaturgie théâtrale et de la caractérisation du personnage de tragédie, telle qu'elle a été définie dans la poétique d'Aristote et selon laquelle le protagoniste se caractérise avant tout par ses actions :

---

[325] HAMON, P., « Pour un statut sémiologique de personnage » in BARTHES, R., KAYSER. W., BOOTH, W.C., HAMON., P., *Poétique du récit*, Paris, Editions du seuil, 1977, p.125.
[326] AUBERT, J.P., *Le cinéma de Vicente Aranda. Pour une esthétique du personnage filmique*, Paris, L'Harmattan, 2001.
[327] GARDIES, A., *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 55.
[328] Un grand réalisateur comme Sacha Guitry, par exemple, a longtemps été considéré uniquement comme un homme de théâtre et ses films comme des œuvres mineures en raison de la prééminence et de l'omniprésence de la parole dans sa filmographie.

> Bien loin d'imiter des caractères grâce à des personnes en action, les auteurs conçoivent au contraire les caractères à travers les actions. Ainsi, ce sont bien les actes accomplis et l'histoire qui sont la fin de la tragédie ; or la fin est de tout, la chose la plus importante. De plus, sans action, il ne saurait y avoir de tragédie, alors qu'il peut y en avoir sans caractères.[329]

Le personnage de film se construit donc progressivement, au fil du récit filmique et son intériorité est traditionnellement suggérée par le jeu de l'acteur et par ses actions. Les informations verbales provenant des dialogues et les événements sonores liés à son apparition à l'écran contribuent également à cette caractérisation.[330] Plus généralement, la construction du personnage dépend de l'ensemble des éléments profilmiques et filmiques qui lui sont associés, comme le montre bien André Gardies :

> Pour prendre un exemple simple, soit l'image d'un homme cheminant, solitaire, au milieu d'un paysage désertique. Un tel plan s'organise autour de deux axes principaux : la marche de l'homme (elle-même décomposable en unités plus petites), le paysage (lui-même décomposable en unités dénotatives du désertique). Du fait de cette co-présence, l'hostilité qui émane du paysage désolé est rapportée à l'avancée de l'homme ; celle-ci paraît d'autant plus pénible qu'elle entre en conflit avec une force contraire. De cet échange entre les deux composantes naît une plus-value sémantique qui est aussitôt portée au crédit de la figure actorielle. Ce n'est donc pas seulement le jeu du comédien qui produit l'impression de pénibilité vécue par le personnage, mais la relation des diverses composantes du plan.[331]

Ce même principe est également présent dans la relation entre les plans, mise en place par le montage, un phénomène connu depuis 1922 sous le nom d'effet Kouletchov[332] selon lequel l'interprétation du jeu de l'acteur par les spectateurs est conditionnée par les images qui lui sont associées. La musique instrumentale fonctionne, quant à elle, d'une façon très similaire par rapport à l'image puisqu'une même série de plans présentant un personnage plus ou moins expressif, accompagnée d'une mélodie gaie et entraînante ou lente et mélancolique peut être interprétée de façon complètement différente par le spectateur, influencé dans sa perception par l'atmosphère créée par la musique.

Au-delà de cet effet de « valeur ajoutée »[333] que confère la musique instrumentale, les morceaux vocaux ont le pouvoir, grâce à leurs paroles, d'aller

---

[329] ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Livre de poche classique, 1990, p.94.
[330] L'utilisation des bruits (et de la musique) dans les films de Jacques Tati en est un bon exemple.
[331] GARDIES, A., *Le récit filmique, op.cit*., p. 64.
[332] En 1922, Lev Kouletchov, réalisateur et théoricien russe, a réalisé une expérience pour souligner l'importance du montage. Il a fait précéder successivement un gros plan de l'acteur russe Mosjoukine assez inexpressif de trois plans différents : une assiette de soupe, un cercueil, puis une femme allongée sur un canapé. En fonction des plans associés au visage de l'acteur, les spectateurs interprétaient différemment son expression. Pour le public, l'acteur exprimait respectivement la faim, la tristesse ou le désir.
[333] Selon Michel Chion, il s'agit de la « Valeur sensorielle, informative, sémantique, narrative, structurelle ou expressive qu'un son entendu dans une scène nous amène à projeter sur l'image, jusqu'à créer l'impression que nous voyons dans celle-ci ce qu'en réalité nous y "audio-voyons". Cet

beaucoup plus loin qu'une simple évocation des personnages. Ils peuvent, en particulier, participer largement à sa caractérisation. Nous utiliserons ce terme plutôt que celui de description étant donné que l'alliance entre parole et musique permet une caractérisation subtile et variée dont nous verrons qu'elle va bien au-delà de la simple description. La musique vocale est souvent capable de pallier l'opacité et d'orienter la polysémie potentielle de l'image, en contribuant à révéler l'intériorité d'un corps auquel elle est associée.

Le caractère immatériel de la musique vocale, sans localisation spatiale précise par rapport aux matières visuelles ainsi que son essence plus abstraite - en raison de sa composante instrumentale - que la voix off qui renvoie facilement à la représentation d'un corps, se prête tout particulièrement à l'évocation de l'esprit.[334]

La traduction de l'intériorité du personnage par la musique vocale étant toujours implicite - la chanson ne sera jamais désignée explicitement dans le récit filmique saurien comme une évocation de ce qu'il ressent ou de ce qu'il pense -, son utilisation permettra de caractériser, de définir, de décrire, mais toujours de façon indirecte, « sans en avoir l'air ».

Nous tenterons donc de mettre en évidence dans quelle mesure la musique vocale contribue à la caractérisation du personnage, puis nous nous intéresserons à la manière dont elle permet également de révéler son point de vue.

I) Musique vocale et caractérisation des personnages

La caractérisation des personnages grâce à la musique vocale présente de multiples modalités plus ou moins proches du fonctionnement traditionnel du leitmotiv, que nous avons évoqué précédemment, mais il convient cependant de relever certaines différences non négligeables entre leitmotiv et chanson. Un leitmotiv est constitué par un thème, relativement court afin qu'il puisse être aisément mémorisable. Il varie

---

effet, utilisé très couramment, est la plupart du temps inconscient pour ceux qui le subissent ». CHION, M., *Un art sonore le cinéma, op.cit.*, p.436.

[334] Une évocation qui correspond bien à la définition d'Henri Bergson : « […] à côté du corps qui est confiné au moment présent dans le temps et limité à la place qu'il occupe dans l'espace, qui se conduit en automate et réagit mécaniquement aux influences extérieures, nous saisissons quelque chose qui s'étend beaucoup plus loin que le corps dans l'espace et qui dure à travers le temps, quelque chose qui demande ou impose au corps des mouvements, non plus automatiques et prévus, mais imprévisibles et libres : cette chose, qui déborde le corps de tous côtés et qui crée des actes en se créant à nouveau elle-même, c'est le "moi", c'est l' "âme", c'est l'esprit […]. » BERGSON, H., *L'énergie spirituelle*, Paris, Quatridge PUF, 2009, p. 31.

généralement dans ses occurrences - si sa mélodie est toujours identique, il s'agira alors d'un thème associé ou d'un motif constant - mais demeure toujours reconnaissable malgré ces variations. Cet aspect est fondamental pour que le spectateur, après l'avoir associé à un élément de la narration, puisse facilement repérer ce lien avec un élément du récit, par le biais d'un mécanisme inconscient d'association. Rappelons que cette composante narrative à laquelle le leitmotiv est associé n'est pas nécessairement un personnage mais peut également correspondre à un espace, un objet, une idée, un sentiment ou encore une situation dramatique. Le morceau à texte, quant à lui, est la plupart du temps diffusé dans son intégralité ou dans une citation relativement longue et puisqu'il s'agit d'un intertexte (très souvent un enregistrement préexistant), ses occurrences sont la plupart du temps identiques ou simplement réaménagées ou tronquées.[335] En outre, si la caractérisation du personnage peut passer par une association entre diffusion du morceau et présence du personnage à l'écran – comme pour le leitmotiv-, ce ne sera pas systématiquement le cas puisque les paroles en elles-mêmes permettent d'évoquer certaines spécificités du protagoniste sans que sa représentation physique soit forcément nécessaire pour que le spectateur fasse ce rapprochement. La prégnance des paroles est toujours déterminante et contribue à doter le personnage d'éléments de caractérisation dénotatifs alors que la musique ne possède qu'un pouvoir d'évocation connotatif.

Ce premier niveau de caractérisation par la musique vocale peut être complété, lorsqu'il s'agit d'une citation en modalité d'écran, par la façon dont les personnages écoutent la musique. La chanson devient alors un choix conscient qui caractérise également le protagoniste par ses goûts musicaux. Les relations qui se tissent entre le morceau et diverses composantes de la diégèse, l'espace et le temps en particulier, sont également fondamentales. Nous verrons également que la musique vocale permet la circulation de cette notion. En effet, la chanson peut caractériser un groupe de protagonistes dans son ensemble, permettre la projection des traits particuliers d'un premier personnage sur un ou plusieurs autres, renvoyer à la relation entre deux protagonistes ou encore caractériser simultanément des personnages mais de façon différente, voire opposée.

---

[335] Notons cependant que, comme nous l'avons déjà évoqué, dans les deux premiers longs métrages du cinéaste *Los golfos* et *Llanto por un bandido* ainsi que dans *Goya en Burdeos* et *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, la collaboration avec des compositeurs de musique originale permet d'introduire des citations instrumentales de la mélodie de certains morceaux vocaux au sein même de la bande musicale originale extradiégétique.

A) La caractérisation du personnage

Nous évoquerons tout d'abord la caractérisation d'un personnage par un morceau vocal en utilisant, dans l'œuvre de Saura, deux exemples dont le fonctionnement narratif est assez différent : le *Ternario* de Elche qui traduit l'obsession du mystique Fernando – interprété par Fernando Fernán Gómez – pour la jeune Ana, dans *Ana y los lobos* et la chanson *¡Ay Carmela!* dans le film éponyme, qui évoque musicalement le courage du personnage interprété par Carmen Maura.

Le *Ternario* et le mysticisme de *Fernando*

Dans *Ana y los Lobos*, les citations musicales sont très limitées quantitativement. Comme nous l'avons signalé dans la première partie de ce travail, elles n'interviennent que pendant 15% de la durée du film. Néanmoins, la rareté même de la musique et sa diffusion soudaine dans le tissu filmique provoquent une écoute consciente du spectateur, surpris par sa brusque irruption. Ces modalités d'intervention renforcent la prégnance des citations liées aux personnages dont elles soulignent le caractère archétypal. Le *Ternario* de Elche[336] est cité très brièvement à trois reprises,[337] dans des occurrences de 24 à 29 secondes, toujours associées à la présence physique à l'écran de Fernando, le frère de la famille aux aspirations mystiques.

La première occurrence du chœur sacré, peu de temps après le début du film, lie, par le biais d'une association du morceau et de l'image, le mysticisme de Fernando à son désir charnel pour Ana. La diffusion commence pendant le dîner familial au moment où Ana, la jeune fille au pair de la famille, s'apprête à quitter la pièce avec les trois petites filles dont elle a la charge. Les premières mesures chantées par la voix de ténor précèdent de quelques secondes un plan rapproché poitrine de Fernando, assis à table, qui regarde fixement vers le haut. Le plan subjectif suivant, en légère contre-plongée, traduisant son regard, cadre Ana en plan rapproché poitrine. La figure de la jeune femme au centre de l'image, ses traits harmonieux, ses longs cheveux qui encadrent un visage légèrement penché vers l'avant, peuvent évoquer une représentation iconique de la Vierge Marie, à laquelle est dédiée le *Ternario* de Elche.

[336] Voir la presentation du chœur p.125.
[337] TC: 11mn 48s, durée: 24s. TC: 41mn 48s, durée: 29s; TC: 1h 32mn, durée: 25s.

La première phrase est chantée par le ténor tandis qu'un contrechamp revient sur le visage de Fernando puis à nouveau sur celui d'Ana dont la longue chevelure brune et sensuelle bouge légèrement dans une traduction visuelle du désir masculin. Un travelling avant légèrement hypnotique renforce cette impression de fascination. Il est accompagné de la mélodie interprétée par la voix d'homme. Les longs mélismes de la phrase ne permettent de distinguer que le mot « poder » dans la phrase (« Oh poder de l'alt imperi » / « Oh, pouvoir du haut empire»), mais en révèlent le caractère religieux tout en traduisant également, en raison de la puissance vocale et de la vibrante intensité des interminables vocalises, la violence du désir qui s'empare brutalement de Fernando lorsqu'il regarde la jeune femme.

Le plan suivant est une représentation visuelle du fantasme de Fernando, évoqué par un travelling en plan rapproché épaules. Il s'agit d'une vision imaginaire d'Ana, de profil, dont la longue chevelure flotte dans le vent. Au début de la vision fantasmée s'élève la deuxième voix, celle du baryton, reprenant en canon à la quarte inférieure la même ligne mélodique qui se mêle à la première.

Cette irruption de la deuxième voix, associée à l'image, a plusieurs conséquences sur la caractérisation du personnage. La puissance du timbre plus grave du baryton qui s'ajoute à celui du ténor semble une représentation musicale du désir redoublé de Fernando, évoqué parallèlement à l'écran par les mouvements sensuels de la chevelure d'Ana. La reprise d'une ligne mélodique identique à la quarte inférieure peut également être interprétée comme une évocation sonore du caractère obsessionnel de Fernando. Son désir absolu de sainteté provoque une obsession sexuelle réprimée qui se cristallise sur le personnage d'Ana. Au cours du film, cette pulsion réprimée s'extériorisera violement par la mutilation sauvage d'une poupée puis par le meurtre final d'Ana.

Les longues vocalises, qui ne permettent que de saisir le substantif « poder » (« pouvoir »), commun au valencien ancien et au castillan, traduisent l'admiration de Fernando pour Ana et le pouvoir qu'exerce déjà sur lui la jeune femme. La mélodie elle-même, dont nous avons souligné l'étrangeté pour des tympans modernes et occidentaux en raison de son caractère intermédiaire entre modal et tonal, peut également refléter le déséquilibre profond du personnage divisé entre aspirations divines et pulsions sexuelles refoulées dont la violence le transformera en assassin.

L’obsession de Fernando

Les deux occurrences suivantes du chœur, associées de nouveau à l’image de Fernando, ne feront que renforcer cette caractérisation subtile de l’ambivalence du protagoniste. Si la deuxième citation est centrée sur le personnage seul, la dernière réunit de nouveau Fernando et Ana, cette fois dans la grotte où celui-ci lévite en lisant une exégèse écrite par Saint Jean de la Croix sur son propre poème *El Cántico espiritual*. Cette fois encore, l’association de la musique sacrée, de la poésie et de l’image - Fernando ne peut, en particulier, s’empêcher de caresser les cheveux d’Ana - met en évidence la double nature du personnage, tiraillé entre désir de sainteté et désir charnel. Son association avec le texte de Jean de la Croix - une exégèse dans laquelle le Saint oriente l’interprétation de son propre poème vers un sens divin - en renforce encore l’ambiguïté et révèle la volonté de Fernando de dissimuler ses désirs sexuels

derrière une interprétation divine alors que *El Cántico*, à l'image du *Cantique des cantiques* dont il est inspiré, contient une charge érotique très importante.[338]

Au fil de ces trois occurrences, la musique vocale, dans son association à l'image, contribue largement à la caractérisation du personnage de Fernando dont elle révèle l'ambivalence, la violence du désir frustré, le caractère obsessionnel et le déséquilibre profond. Ce premier mode de fonctionnement du morceau vocal constitue en quelque sorte une variante du fonctionnement du thème associé dans laquelle la présence de la voix humaine et celle des paroles apportent à l'image une « plus-value » sémantique que ne peut fournir la musique instrumentale.

Grâce à sa composante textuelle, la musique vocale permet également de définir et de caractériser un personnage sans que sa présence à l'écran soit forcément nécessaire au moment de la citation. C'est le cas du personnage de Carmela caractérisé par la chanson *¡Ay Carmela!* dans le film éponyme.

¡Ay Carmela! : la femme faite chanson ou la chanson faite femme ?

Comme nous l'avons évoqué précédemment, la chanson emblématique du camp républicain pendant la guerre civile ouvre et clôt le film en modalité de fosse sur les génériques de début et de fin. Sa première diffusion précède donc la présentation à l'écran du personnage de Carmela qui apparaît après que la voix acousmatique de Paulino a relié l'espace de la défaite républicaine, représentée à l'écran par les ruines de la petite ville de Belchite et celui, plus festif, du petit théâtre improvisé dans lequel la compagnie *Carmela y Paulino, Variedades a lo fino* débute son spectacle. C'est alors une *copla, Mi jaca*, interprétée et dansée par Carmela, qui ouvre leur prestation.

Par le biais de la citation de la chanson, le personnage de Carmela est évoqué dès le générique d'ouverture, avant toute incarnation de la protagoniste par l'actrice Carmen Maura. La diffusion de *¡Ay Carmela!* pendant les premières images du film permet de transmettre au spectateur certaines informations sur les caractéristiques qui contribueront à définir le personnage de Carmela et qui se préciseront tout au long du film, au fil de la narration et des occurrences de la chanson.

Les voix viriles qui s'élèvent et dont les lamentations sont exprimées par le noyau signifiant minimal (« ¡Ay Carmela! ») désignent le nom de Carmela comme celui

[338] Cet aspect érotique de la poésie de Saint Jean de la Croix sera mis en évidence par Carlos Saura lui-même dans son *biopic* sur Saint Jean *La noche oscura*, tourné en 1989.

de la femme regrettée que le soldat - seules des voix masculines interviennent dans cette interprétation - a dû quitter pour partir à la guerre. La sobriété même de la plainte et son caractère abstrait - aucune précision n'est donnée par les paroles sur l'identité de Carmela qui n'est évoquée qu'au sein de ce noyau signifiant - permet de projeter librement sur le nom de Carmela toutes les caractéristiques imaginables de la femme aimée et regrettée. Il est en particulier possible d'associer au prénom les deux principaux aspects, distincts mais complémentaires, de cette figure : celui de la mère et celui de la fiancée ou de l'épouse. En raison également de la concision et de l'abstraction de la plainte et de sa réitération, rythmant des couplets qui évoquent le combat et les différentes batailles, cette femme regrettée en devient naturellement l'incarnation de l'Espagne républicaine dont le nom de Carmela est le symbole.[339] Enfin, le courage des brigadistes internationaux qui luttent malgré une pénurie d'équipement militaire et d'armes, élément central mis en avant par le texte, (« luchamos contra los moros »), (« no tenemos municiones / ni tanques ni cañones /¡Ay Carmela! »),[340] peut également être associé au nom de Carmela, puis au personnage éponyme qui, malgré sa peur, montrera effectivement une bravoure certaine face aux nationalistes.

Quelques instants après la fin de la diffusion de la chanson, la caméra dévoile l'image de Carmela en train de danser et de chanter face à un public en liesse composé de soldats républicains enthousiastes. L'apparition soudaine de la *folclórica*,[341] virevoltant au rythme de la *copla Mi Jaca*, renvoie, dès ses premiers pas de danse sur la scène improvisée, aux différentes caractéristiques dont nous avons souligné l'évocation dans la chanson. L'actrice Carmen Maura, à la fois gracieuse et sensuelle, incarne la femme désirable et désirée qui captive le public de ses évolutions provocantes soulignées par des mouvements de caméra chorégraphiques. Sa maturité et ses formes généreuses évoquent néanmoins également la figure maternelle alors que son association avec le public républicain par le biais du montage et de la composition des

[339] Cet aspect est développé par Nancy Berthier dans son ouvrage *De la guerre à l'ecran, ¡Ay Carmela! de Carlos Saura, op.cit*. pp. 57-64
[340] « Nous luttons contre les maures / Nous n'avons ni munitions, ni tanks, ni canons, Ah Carmela! »
[341] Le terme *folclórica* désigne, en Espagne, de manière assez péjorative les chanteuses ou danseuses de flamenco.

plans fait de la *folclórica* une véritable incarnation de cette Espagne républicaine populaire, désordonnée et bouillonnante d'enthousiasme.[342]

La deuxième citation de la chanson (TC : 31mn 50s), en modalité d'écran cette fois, vient confirmer cette identification du personnage à son pays. Lors d'une conversation avec un brigadiste polonais, Carmela associe l'Espagne, dont elle montre l'emplacement sur la carte, à son propre prénom dont l'évocation fait alors immédiatement surgir la chanson sur les lèvres du brigadiste et de ses camarades. Au cours de cette courte scène, le jeu de l'actrice souligne également sa double nature, à la fois charmeuse et sensuelle - elle flirte avec le brigadiste - et maternelle - elle le plaint de ses blessures et le cajole dans une attitude protectrice -.

Carmela: femme, mère, Espagne…

La troisième occurrence de l'air emblématique survient à la fin de l'œuvre (TC : 1h 35mn). Carmela et ses deux acolytes ont été contraints de monter un spectacle pour les nationalistes dont ils sont désormais prisonniers. Carmela, vêtue du seul drapeau républicain, est huée par le parterre des militaires nationaliste dans une assimilation de la femme et du drapeau qui parachève l'identification du personnage et de l'Espagne républicaine. Les brigadistes, contraints d'assister au spectacle juste avant leur

[342] Cette association entre le public et Carmela est longuement analysée par Pascale Thibaudeau dans son ouvrage inédit : *Danse et Cinéma, l'Hybridation des formes dans les films de Carlos Saura*, pp. 86-89.

exécution, entonnent *¡Ay Carmela!*, dans une affirmation de leur soutien à l'emblème de la république. Ils sont alors violemment frappés par les soldats nationalistes. Carmela s'oppose en hurlant à ces mauvais traitements et reprend elle-même la mélodie à pleine voix pour montrer sa solidarité avec les brigadistes. La confusion des bruits, des voix et de la musique est à son comble, comme le décrit Bernard Gille :

> En gros plan, la voix mixée dans le contrepoint des bruits, cris et musique de fosse, Carmela, en premier plan sonore, coryphée du chœur des brigadistes, proclame plus qu'elle ne chante le dernier vers de la dernière strophe de la chanson-titre- Acabar con el fascismo… [343]

Sa bravoure, qui s'était affirmée peu à peu tout au long du film, en opposition notamment à la couardise de ses comparses masculins, se révèle pleinement dans ce moment paroxystique puisqu'elle paie de sa vie sa défense des brigadistes et son identification au camp républicain : un des soldats présents dans la salle l'abat d'un coup de pistolet.

La dernière diffusion de la chanson (TC : 1h 38mn 21s) intervient en modalité de fosse au moment où Paulino et Gustavete déposent quelques fleurs sur la modeste sépulture de Carmela, dans un petit cimetière perdu au milieu d'un paysage aride et désert.[344] Comme nous l'avons évoqué, le texte de cette occurrence, composé des quatre derniers couplets, souligne tout particulièrement le courage des brigadistes en affirmant la suprématie du cœur sur les armes : « pero nada pueden bombas / si se tiene corazón » (« Mais les bombes ne peuvent rien si l'on a du cœur »). Associées à l'image de la tombe de Carmela, les paroles constituent une véritable épitaphe saluant la figure héroïque de la *folclórica* et, à travers elle, celle de l'Espagne républicaine tout entière.

Les citations musicales de la chanson républicaine contribuent donc à la caractérisation du personnage de Carmela en jouant avec les diverses modalités d'identification possible. Les lamentations du noyau signifiant minimal renvoient, aussi bien musicalement que d'un point de vue textuel, à sa double nature sensuelle et maternelle, alors que son courage est révélé par les paroles et par le caractère entraînant de la mélodie dont les motifs répétés et martiaux semblent une illustration musicale de

---

[343] GILLES. B., « *¡Ay Carmela!* : Musiques entre guerre et paix. », *op., cit.,* p.114.

[344] A propos de ces personnages, perdus dans le paysage, et de l'écoulement du temps, Jean-Claude Seguin souligne : « Comme dans le très beau film de Joseph Losey, *Deux hommes en fuite* (1970), tourné en Espagne, les personnages de Saura sont des *Figures in a Landscape*, autrement dit des émergences temporelles dans l'espace. Sans trop nous apesantir sur cette image, nous pourrions également prendre en compte l'un des derniers plans de *¡Ay Carmela!* où le paysage accomplit la même fonction et où le cimetière dit aussi l'écoulement du temps. » SEGUIN, J.C., « Quelques propositions pour l'étude du détail au cinéma. » *in* SEGUIN, J.C., TERRASA, J., (dir.), *Le détail et le tout*, Lyon*, Publication du GRIMH /GRIMIA*, 2000.

ce courage que rien n'abat, pas même la balle qui lui transperce le front. La dernière occurrence qui vient hanter le générique de fin semble ressusciter Carmela dans une personnification musicale – à moins que le personnage de Carmela ne se soit incarné dans la chanson comme le suggère Bernard Gille[345] - soulignant la pérennité d'une Espagne républicaine qui, malgré tout, parvient à ressurgir de ses cendres par la magie du cinéma. Si, comme le souligne Emmanuel Larraz, par rapport à l'œuvre de Sánchez Sinisterra, Saura a éliminé l'un des « […] sujets fondamentaux de la pièce de théâtre, la méditation sur la fragilité de la mémoire qui est coupable d'une deuxième mort des disparus lorsqu'ils sont oubliés par les vivants »,[346] c'est sans doute parce que son film en lui-même, à travers le personnage de Carmela, s'érige comme un véritable lieu de mémoire de cette Espagne républicaine dont le resurgissement opiniâtre de la chanson, même après la mort du personnage qui l'incarnait, semble être la preuve.

Carmela devenue chanson.

Cette caractérisation de Carmela et son association symbolique à la république espagnole permettent d'introduire une dimension allégorique dans le récit comme le souligne Nancy Berthier :

> 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.[347]

Dans les deux exemples étudiés jusqu'ici, la caractérisation du personnage était réalisée par des occurrences uniquement extradiégétiques ou par une alternance entre

---

[345] *Ibid.* p.114.

[346] "[…] temas fundamentales de la obra de teatro, la meditación sobre la fragilidad de la memoria que es culpable de una segunda muerte de los desaparecidos cuando quedan olvidados por los vivos." LARRAZ. E., « Presencia del teatro en el cine de Carlos Saura » *in Théâtres et territoires, Espagne et Amérique hispanique, 1950-1996, Actes du colloque international de Bordeaux, 30 janvier - 1er février 1997*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1998, p. 470.

[347] BERTHIER, N., *De la guerre à l'écran, Ay Carmela de Carlos Saura, op.cit*., p.64.

modalité de fosse et d'écran. Nous allons à présent évoquer certains cas de figure dans lesquels le personnage lui-même écoute la musique vocale qui fait alors partie du monde diégétique. A travers les occurrences étudiées, nous allons tenter de définir dans quelle mesure cet élément supplémentaire permet de compléter la caractérisation du protagoniste dont une partie sera toujours néanmoins prise en charge par la musique en elle-même.

B) Le personnage caractérisé par la musique qu'il écoute

Pour illustrer cette fonction nous avons choisi deux exemples dans l'œuvre du cinéaste aragonais qui nous ont semblé particulièrement riches de sens. Il s'agit à nouveau du *Ternario* de Elche, cette fois utilisé dans *Peppermint frappé* pour caractériser l'obsession sexuelle de Julián interprété par José Luis López Vázquez et de la chanson *¡Ay qué dolor!* que Meca – interprété par Jesús Arias Aranzeque - écoute à maintes reprises dans *Deprisa, deprisa*.

L'obsession de Julián et le *Ternario* de Elche

Le morceau, qui intervient à deux reprises tout au début de l'œuvre, participe d'emblée à la caractérisation de Julián, le radiologue de province protagoniste du film, dont le récit en focalisation interne adopte le point de vue.

La première occurrence intervient dès le début du générique d'ouverture qui représente des mains - dont le spectateur comprendra plus tard que ce sont celles de Julián - en train de découper des magazines féminins. Par la suite, seule une succession de photos de mode tronquées sera visible jusqu'à la fin du générique qui coïncide avec l'arrêt de la musique.

Après un court dialogue avec Ana, son assistante, Julián pénètre dans son appartement qui jouxte le cabinet médical. Comme nous l'avons évoqué, le décor du logement est surchargé et baroque. Outre de multiples statues et tableaux religieux, un autel orné de cierges et de dentelles célèbre le couronnement de la Vierge dont la représentation, une huile sur toile, se trouve en son centre. Julián se déplace dans ce décor surchargé mais parfaitement ordonné et se dirige vers un tourne-disque. Après avoir choisi un disque dans une pile bien ordonnée, il le place sur l'électrophone, non sans l'avoir longuement et très minutieusement nettoyé. Le chœur sacré s'élève alors de

nouveau, tandis qu'une séquence par épisode détaille la préparation méthodique du protagoniste qui s'apprête : il se rase, se lave, s'habille, puis cire ses chaussures. La musique s'interrompt au tout début de la séquence suivante lorsque le radiologue sort de son immeuble.

Ces deux citations musicales contribuent, dans leur relation à l'image, à caractériser Julián, dans une orientation assez proche de celle que nous venons d'évoquer à propos de Fernando dans *Ana y los lobos*. Néanmoins, le personnage du radiologue est plus subtil car, dans l'allégorie que constitue *Ana y los lobos*, Fernando « incarne » la religion dans une évocation ironique ambivalente rendue possible par des traits archétypaux. Dans *Peppermint frappé*, le *ternario,* associé à l'attirance maladive de Julián pour les femmes traduit, par ses particularités musicales et textuelles, son caractère essentiellement obsessionnel : les voix qui entrent en canon, l'étrangeté modale illustrant le déséquilibre profond du personnage et enfin les longs mélismes qui paraissent ne jamais s'achever en sont l'expression. Les trois voix renvoyant au mystère de la Sainte Trinité ainsi que la décoration religieuse de la maison sont également associées dès le générique aux modernes icônes que découpe Julián dont la dévotion mariale se trouve projetée sur ces femmes maquillées et dévêtues qu'il se plaît à tailler en morceaux, dans une préfiguration de l'assassinat qu'il commettra à la fin de l'œuvre.

Toutes les actions qui sont montrées dans ces deux premières séquences traduisent la dimension maniaque de Julián. Sa façon d'écouter de la musique en est aussi une illustration, comme le montrent bien la sélection minutieuse qu'il effectue et surtout le nettoyage répété du disque avant de le placer sur la platine. Ce goût qu'il professe pour une polyphonie d'origine moyenâgeuse, uniquement interprétée par des voix masculines et dont les femmes sont écartées,[348] semble également refléter son machisme. Pour Julián, les femmes ne sont en effet que des poupées artificielles qu'il peut manipuler à son gré. Ce machisme révèle une frustration sexuelle (Julián est manifestement célibataire, et, au début du film la gent féminine en chair et en os ne paraît pas faire partie de sa vie) qui se traduit par une fascination pour les femmes qu'il ne peut posséder qu'en les découpant dans des revues.[349]

---

[348] Rappelons que le drame de Elche est intégralement interprété par des hommes, même en ce qui concerne les rôles féminins.

[349] Román Gubern souligne la parenté du film avec l'oeuvre de Buñuel sur ce point également : « *Peppermint frappé* se basa, como muchos films de Buñuel, en un caso de represión sexual que tiene por protagonista a un respetable médico radiólogo […] » « *Peppermint frappé* est fondé, comme de

La méticulosité du découpage

Et du nettoyage…

Dès le tout début de l'œuvre, la musique vocale contribue donc à la caractérisation de cet inquiétant personnage, en venant compléter le jeu de José Luis López Vázquez et les autres éléments filmiques et profilmiques que nous avons évoqués. Soulignons que le *Misterio de Elche* dont la représentation avait été interrompue pendant la guerre civile, a été récupéré par le régime franquiste dès la fin du conflit. L'appropriation par les nationalistes des traditions musicales et des danses régionales avaient pour but de dissimuler les différences culturelles plus profondes entre les régions, comme le souligne José Antonio Muñiz Velázquez :

> L'hétérogénéité des régions était encouragée du point de vue du folklore, dont la musique constituait une composante importante, afin qu'elle ne passe pas à un autre niveau, comme ce pouvait être le cas d'autres paramètres culturels tels que la langue, etc..., en essayant de montrer que les différences n'allaient pas au-delà des rythmes de la danse, des mélodies typiques de chaque région, étant donné qu'au dessus de tout, devait se trouver et se trouvait l'essence hispanique.[350]

---

nombreux films de Buñuel, sur un cas de répression sexuelle dont le protagoniste est un respectable médecin radiologue. » GUBERN, R., *Carlos Saura*, Huelva, Festival Iberoamericano, 1979, p.19.

[350] « Se fomentaba la heterogeneidad de las regiones en lo folclórico, de lo cual, lo musical formaba buena parte, para que así no pasara a otros planos, como pudieran ser otros parámetros culturales, la lengua, etc., intentando hacer ver que las diferencias no pasaban de los ritmos de las danzas, de los

Il était particulièrement important pour le régime de prendre sous sa coupe cette fête religieuse valencienne. La religion étant l'un des piliers du franquisme, certaines caractéristiques du drame sacré auraient pu être gênantes pour l'« essence hispanique » qui devait le caractériser. La partition du Mystère avait été retranscrite dans les années vingt par le compositeur républicain Oscar Esplà et sa langue était le valencien ancien[351]. La version d'Esplà fut récupérée et devint la version officielle du régime. Elle fut utilisée comme référence lors du premier enregistrement du Mystère en 1960, celui qu'écoute Julián dans la fiction cinématographique. Pour la caractérisation du personnage, ces aspects du morceau semblent fondamentaux puisque les goûts musicaux de Julián sont conformes aux prescriptions du régime. Leur association blasphématoire avec des corps de femmes sensuelles l'est beaucoup moins, ce qui confère également au personnage une dimension politique.

Rappelons également que la caractérisation de Julián comme personnage obsessionnel se poursuit dans la bande musicale tout au long du film par l'utilisation de nombreux motifs rythmiques et mélodiques répétitifs qui interviennent à plusieurs reprises et prennent le relais. Il s'agit des roulements de tambour de Calanda, de la musique d'orgue atonale ou encore de la petite ritournelle évoquant celle d'une boîte à musique, trois motifs musicaux très buñueliens qui renvoient au protagoniste déséquilibré et obsessionnel de *Ensayo de un crimen*.

Si Meca, l'un des protagonistes de *Deprisa, deprisa*, est également défini par la musique qu'il écoute comme un être obsessionnel, sa caractérisation musicale par la rumba *flamenca* est cependant bien différente de celle de Julián.

¡Ay qué dolor! : l'éternel retour

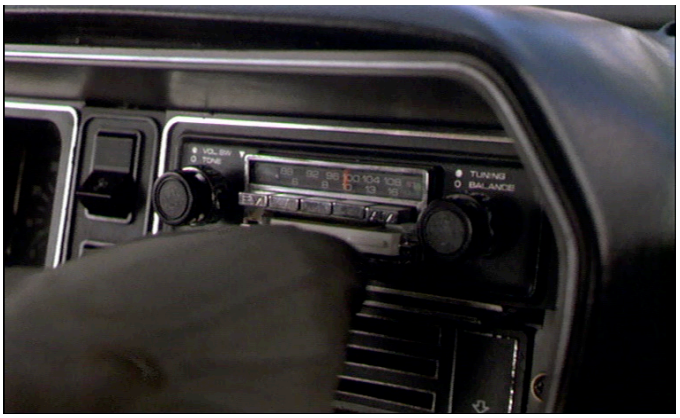
La rumba *¡Ay qué dolor!* interprétée par le groupe Los Chunguitos est citée à quatre reprises dans *Deprisa, deprisa.* Si elle évoque le destin du groupe de protagonistes dans son ensemble, elle participe tout particulièrement à la caractérisation du personnage de Meca, « l'expert » du groupe en matière de vol de voiture.

---

giros melódicos de cada región, puesto que por encima de todo ello debía estar y estaba la esencia hispánica." MUÑIZ VELÁZQUEZ, J.A., « La música en el sistema propagandístico franquista » *in Historia y comunicación social nº3*, ISSN 1137-0734, p.355.

[351] Les langues régionales étaient proscrites par le régime franquiste. Soulignons que dès avril 1938, lorsque les troupes nationalistes entrèrent en Catalogne, un décret abolissant le statut d'Autonomie de la région interdit tout usage public de la langue.

Contrairement au groupe de délinquants de *Los golfos* dont les individualités sont difficiles à distinguer, les héros de *Deprisa, deprisa*, moins nombreux, sont chacun soigneusement caractérisés.



¡Deprisa, deprisa!

La première citation de la chanson, en modalité de fosse, intervient dès la première image du film. Elle se prolonge sur la séquence suivante dans laquelle Meca, en compagnie de son complice Pablo, tente de faire démarrer une voiture afin de la voler. Cette diffusion lie plus spécifiquement la chanson au personnage de Meca car c'est au moment où un insert montre ses mains gantées de cuir qui arrachent les fils du contact que la citation est interrompue comme si, dans un premier temps, la musique désignait le protagoniste qu'elle allait contribuer à caractériser.

Quelques instants après la fin de la première diffusion (TC : 4mn 45s), un insert montre à nouveau ses mains gantées qui introduisent une cassette dans l'autoradio du véhicule que son complice et lui viennent de voler. Juste après, la main tourne complètement le bouton du niveau sonore et la rumba retentit alors que la voiture poursuit sa course effrénée. La troisième citation, encore directement associée à ce personnage, est également liée à une fuite en voiture après l'attaque d'une entreprise par le groupe de délinquants. Si la musique s'élève tout d'abord sur un plan d'ensemble montrant la course du véhicule dans une modalité qui semble extradiégétique, dans le plan suivant, les plaisanteries des protagonistes cadrés par la caméra à l'intérieur la voiture, permettent de déduire que c'est à nouveau Meca qui est à l'origine de la diffusion (intradiégétique) de la chanson par le biais de l'autoradio. Les autres membres du groupe soulignent alors par leurs réflexions moqueuses[352] que Meca écoute - et leur

[352] Sebas: Joder Meca, ¿no tienes otra cosa o qué? / Meca : A mí, me entretiene. ¿A ti qué te parece Ángela? Ángela: Hasta dormida la canto / Pablo: ¡Ay que renovar la música! Sebas: Putain, Meca, tu

fait écouter - constamment la rumba. La dernière citation intervient dans l'appartement à moitié vide qu'Ángela et Pablo viennent d'acquérir et c'est à nouveau Meca qui met la chanson et invite tout d'abord Ángela puis les autres membres du groupe à danser avec lui.

Le déséquilibre du personnage est donc souligné par la façon dont il écoute compulsivement cette rumba qui, comme nous l'avons évoqué, annonce par ailleurs la fin tragique de l'ensemble des membres du groupe, et donc la sienne. Ce trait de caractère est également illustré à l'écran lorsqu'il montre un plaisir maladif à brûler systématiquement les voitures précédemment dérobées. Ce besoin destructeur le conduira d'ailleurs à la mort à la fin du film. Il est en effet repéré par la police et abattu alors qu'il vient de mettre le feu à l'automobile utilisée pour un ultime braquage qui s'est terminé dans un bain de sang.

Le noyau signifiant minimal de la chanson (« ¡Ay qué dolor! ») qui se répète de façon lancinante et les mélismes typiques de ce style de musique se conjuguent pour renforcer le caractère obsessionnel du personnage tout en contribuant à le doter d'une aura inquiétante car la fatalité semble le désigner dès sa première apparition à l'écran. Meca est, par ailleurs, étroitement associé aux différents véhicules utilisés par le groupe et à leur vitesse. C'est lui qui se charge de choisir, de conduire à tombeau ouvert (au double rythme de la rumba), puis de détruire les voitures utilisées lors des forfaits commis par la bande. Au moment où les voitures s'embrasent, Meca semble tellement fasciné par cette vision qu'il est incapable de détacher son regard des flammes qui dévorent leurs carcasses. Ce spectacle n'apparaît alors que comme une annonce de sa propre mort que le refrain de la rumba semble déplorer dès le début du film.

Cette double caractérisation du personnage à la fois par la chanson en elle-même et par l'appartenance de la musique vocale à la diégèse est souvent utilisée par le réalisateur espagnol dans son œuvre. Le manque de culture, la superficialité et l'adhésion aux valeurs du régime franquiste des personnages de *La caza* sont révélés par les chansons pop-rock espagnoles qu'ils écoutent à la radio, pâles imitations du rock anglo-saxon passé au tamis de la censure. Dans *La prima Angélica* la jeune protagoniste en 1973 écoute à plusieurs reprises une chanson en anglais du groupe The friends band intitulée *Change it all* (Change tout). Ce morceau, associé au personnage de la fillette, proclame, à travers son noyau signifiant minimal qui reprend le titre du morceau,

---

n'as rien d'autre ou quoi? / Meca : Moi, ça me plaît. Et toi Ángela, qu'est-ce que tu en penses ?/ Ángela : Je la chante même en dormant/ Pablo : Il faut renouveler la musique !

l'espoir de changement dont elle est porteuse au sein de la diégèse. Un espoir porté par la jeunesse dans une Espagne du franquisme crépusculaire des années soixante-dix qui n'ose pas espérer que tout va enfin pouvoir être différent. Citons également les airs baroques écoutés par les deux Luis de *Elisa vida mía* et de *Los ojos vendados* qui nourrissent leur œuvre littéraire et théâtrale tout en révélant certains traits spécifiques de leurs caractères.

C) La musique vocale et la circulation de la caractérisation

Les différentes occurrences de la musique vocale au sein du film peuvent permettre la circulation d'une même caractérisation d'un protagoniste à l'autre ou encore prêter à deux personnages, ou un groupe de personnages, des traits communs. Il est même envisageable qu'une seule œuvre vocale définisse simultanément différentes personnalités mais de façon distincte. Pour illustrer ces fonctions, nous étudierons plus particulièrement le rôle de la chanson *La llorona* dans *Antonieta* qui permet de projeter des traits pré-hispaniques sur le personnage d'Antonieta et celui du duo *Mignon und der harfner* dans *Mamá cumple cien años* qui caratérise le couple en crise formé par Ana et Antonio.

La llorona : le Mexique préhispanique d'un personnage à l'autre

Comme nous l'avons évoqué, dans le film *Antonieta,* la première diffusion de chanson *La llorona* (TC : 32mn 30s) est étroitement liée au personnage de la femme du peintre Manuel Lozano qui vient de noyer son enfant nouveau-né. La jeune femme est présentée au loin par un plan subjectif d'ensemble en contre-plongée traduisant le regard d'Antonieta et de Manuel Lozano qui se trouvent dans le jardin de la maison de l'artiste. La mère infanticide déambule sur le toit-terrasse du logis conjugal tandis que résonne la célèbre chanson fredonnée en espagnol par un chanteur, en modalité intradiégétique. La beauté de l'actrice qui incarne le personnage évoque les statues sur lesquelles la caméra d'Eisenstein s'est attardée dans *¡Qué viva México!.* Vêtue de blanc, ses traits indigènes marqués et sa longue chevelure noire en font une moderne incarnation du personnage mythique de La llorona.

Le personnage n'apparaît à l'écran que comme une figure éloignée. Elle n'intervient à aucun moment dans les dialogues et semble constituer l'incarnation d'une

lointaine icône préhispanique mythique et douloureuse.[353] Cette souffrance est renforcée dans la séquence par son association à un noyau signifiant minimal qui, par sa grande concision, exprime la quintessence de la plainte lancinante (« ¡Ay llorona ! ») et à une mélodie nostalgique et mélancolique, simplement fredonnée, sans paroles, mais incarnée par la voix.

Dans cette séquence, le personnage d'Antonieta ne semble pas directement lié à la chanson ni caractérisé par celle-ci, la mélodie étant naturellement associée à la figure de la mère infanticide. Le regard que la protagoniste porte sur la femme du peintre crée cependant un premier lien entre son personnage et la figure mythique.

Par la suite, les trois citations successives de la chanson[354] - toutes en zapotèque - seront étroitement liées au personnage d'Antonieta et à son destin malheureux. Les deux occurrences suivantes sont diffusées alors que le personnage de la jeune femme est présent à l'écran et la dernière citation clôt le film, juste après son suicide dans la cathédrale de Notre-Dame, pendant le générique de fin.

La caractérisation : d'un personnage à l'autre

[353] Rappelons que la figure de la llorona a été assimilée à la déesse aztèque de la fertilité Cihuacoatl.
[354] TC: 1h 12mn 58s ; 1h 18mn 42s ; 1h 44mn 32s.

L'association de la chanson et de la figure indigène de la femme du peintre, elle-même une évocation d'un Mexique préhispanique, permet donc dans un deuxième temps de transférer ces caractéristiques sur le personnage d'Antonieta. En effet, ni la dimension historique d'Antonieta - d'origine espagnole et aux goûts européens - ni l'actrice qui l'incarne - Isabelle Adjani - ne permettent de relier le personnage à des racines indiennes. En revanche, la reprise de la chanson en zapotèque permet de projeter sur l'actrice la lamentation exprimée par le noyau signifiant minimal en espagnol tout en la reliant à la figure archétypale avec laquelle la chanson a été associée dès sa première diffusion. Le personnage interprété par la pâle actrice européenne s'enrichit alors d'une dimension mythique préhispanique grâce à la magie de la succession des associations visuelles et musicales.

Antonio, Ana et *Mignon und der harfner* : la nostalgie de l'amour

Dans *Mamá cumple cien años*, Ana, la jeune fille au pair qui s'était occupée des trois filles de la famille dans *Ana y los lobos* et qui d'ailleurs avait été assassinée à la fin du film, revient des années plus tard dans l'imposante demeure pour rendre visite à sa famille d'accueil. Elle est alors accompagnée par Antonio, son mari, dont la calvitie et les traits marqués soulignent la maturité.

La première citation du duo *Mignon und der harfner* intervient en modalité d'écran (TC : 7mn 17s), alors que le couple vient d'arriver dans l'imposante demeure et s'installe dans la chambre qu'Ana occupait autrefois. Alors que la jeune femme s'apprête à prendre un bain dans la pièce attenante, Antonio, assis sur le grand lit, enclenche le bouton d'un petit lecteur de cassettes et la voix de la soprano s'élève directement, sans introduction au piano. Antonio entreprend alors de rouler puis de fumer une cigarette en effectuant des gestes minutieux, lents et précis que souligne la caméra. Un gros plan (TC : 7mn 52s) montre enfin son visage fatigué aux traits déjà marqués par l'âge. Juste après, tandis que se poursuit la diffusion du *lied* dans lequel les deux voix évoquent la souffrance de la séparation de deux amants, la caméra cadre Ana en plan américain, en train de scruter son image dans le miroir de la salle de bain.

Dans cette séquence, les gestes quotidiens effectués machinalement par le mari et la femme, qui ne communiquent à aucun moment, témoignent de la routine dans laquelle leur couple semble être installé. Ils révèlent également la fin de leur passion amoureuse, comme semble le déplorer l'air de Schubert associé à ces images. Les deux

voix du duo, masculine et féminine, se succèdent, la partie de ténor résonnant comme un écho de celle de la soprano. Ce décalage permanent entre les deux voix peut être interprété ici comme une représentation musicale de l'éloignement que soulignent les paroles. A l'écran, les deux espaces distincts de la chambre et de la salle de bain reflètent cette séparation, une métaphore de celle du couple formé par Antonio et Ana. Chaque protagoniste apparaît en effet plongé dans ses propres activités routinières et dans ses pensées. L'intensité assez élevée de la diffusion du duo, en substituant la musique vocale aux éventuelles paroles que pourraient échanger le couple, renforce également cet isolement. Elle écarte en quelque sorte la possibilité de toute communication entre les époux. Par ailleurs, soulignons que dans la diégèse, Antonio est à l'origine de la diffusion de la musique, ce qui pourrait signifier qu'il n'a pas envie de parler à sa femme ou, au contraire, qu'il lui signifie inconsciemment la fin de leur amour par le biais de la diffusion musicale.

Les deux voix, qui se suivent sans se retrouver puis finalement se rejoignent dans une lamentation commune (« Ach, der mich liebt und kennt ist in der weite » / « Ah, celui que j'aime et je connais est au loin.»), associées aux deux espaces distincts de la chambre et de la salle de bain, reflètent donc l'intériorité des personnages, séparés non par une distance physique mais par la fin de la passion amoureuse, ce qui sera confirmé dans la suite du récit filmique.[355]

De plus, l'intensité de la diffusion du *lied* est la même dans l'espace de la chambre, d'où provient la musique, et dans celui de la salle de bain où elle constitue un acousmêtre. Cette unité sonore réunit l'intériorité du mari et de la femme dans une nostalgie commune et provoque une certaine impression de déréalisation de la séquence qui pourrait conduire le spectateur à oublier la nature intradiégétique de la citation si Ana dans la salle de bain ne penchait légèrement la tête comme pour écouter le *lied.* Lorsque la jeune femme aperçoit son image dans le miroir dans lequel elle avait l'habitude de se regarder autrefois, elle constate les signes du passage du temps sur son visage, s'immobilise un instant, songeuse, et murmure : « Madre mía como ha pasado el tiempo » (« Mon dieu, comme le temps a passé »). Les différents cadres qui l'enserrent visuellement et les barreaux formés par les rideaux de la fenêtre située derrière elle peuvent signifier son enfermement dans une vie routinière d'où l'amour conjugal a disparu. La diffusion intradiégétique de la chanson semble alors influencer l'intériorité

[355] Le sens premier du duo est donc largement détourné par l'utilisation filmique. Dans le *lied,* les amants évoquent la souffrance de la séparation de deux êtres qui s'aiment.

des personnages, en particulier celle d'Ana, dont la réflexion paraît surgir de l'écoute de la mélodie en si mineur.

La profonde mélancolie du duo de Schubert traduit donc la nostalgie d'Ana qui se trouve à nouveau des années plus tard dans un même lieu inchangé et qui prend conscience que le temps s'est écoulé sans qu'elle s'en aperçoive. La citation permet également, associée aux différentes informations visuelles, d'annoncer au spectateur qu'Ana et d'Antonio sont en train de s'éloigner insensiblement l'un de l'autre et que le temps passe aussi pour le couple dont les voix musicales se succèdent et ne se retrouvent que pour déplorer cet éloignement.[356] Un même morceau permet donc de refléter l'intériorité des époux et de caractériser la fin de leur relation amoureuse. La forme musicale du duo, dont les parties se répondent en écho, évoque la séparation des amants et permet de signifier cet éloignement dans une caractérisation commune. La réflexion d'Ana à propos du passage du temps, alors qu'Antonio paraît uniquement absorbé par sa tâche purement matérielle, oriente la projection de la nostalgie exprimée par l'air sur le personnage de la jeune femme car il semble alors traduire plus spécifiquement son intériorité, ce qui se confirmera peu à peu dans les occurrences suivantes.

¡Cómo pasa el tiempo!

Par la suite, toutes les diffusions du duo de Schubert seront liées au couple et à la désillusion de leur relation. La deuxième citation (36mn 07s) intervient juste après une séquence dans laquelle Antonio trompe sa femme avec Natalia, l'une des trois filles de la famille. Après la pause narrative constituée par la séquence du lever de

[356] Il est difficile de ne pas songer à l'éloignement et à la rupture que vit le couple formé par Carlos Saura et Géraldine Chaplin au moment du tournage du film. Les époux se sépareront définitivement à la fin du tournage et, par la suite, l'actrice ne jouera plus dans aucune oeuvre du réalisateur.

soleil que nous avons évoquée précédemment, la fin de la diffusion se poursuit et s'achève, alors qu'un plan général montre Ana et Natalia en train de faire un *jogging* au même rythme. Les deux femmes sont vêtues d'un survêtement identique et le *lied* semble souligner, de façon nostalgique, la jeunesse éclatante de Natalia face au mûrissement inévitable d'Ana.

La troisième occurrence (TC : 59mn 35s) intervient au moment d'une étreinte furtive entre Antonio et Natalia dans un recoin de la vieille demeure. Ana surprend la scène et s'enfuit à toute vitesse, traumatisée par ce qu'elle vient d'entrevoir. Son époux tente alors de la rattraper et l'appelle à plusieurs reprises. Son timbre résonne à travers la maison, se mêlant aux deux voix du *lied*. Ana pénètre puis se perd dans les broussailles qui recouvrent les alentours de la demeure, concrétisant ainsi par une séparation physique, l'éloignement intérieur qui s'était déjà installé dans leur relation.

Même si les paroles du duo ne sont pas compréhensibles pour un public espagnol, la présence des deux voix, masculine et féminine, la profonde mélancolie qui se dégage de sa mélodie et de son accompagnement au piano, ainsi que son association à la fin de la relation amoureuse du couple, permettent de caractériser et de refléter l'intériorité des deux personnages. Au fil des occurrences, l'air traduit plus particulièrement les sentiments d'Ana qui souffre de la trahison de son mari. En outre, dans le *lied*, la voix féminine, partie supérieure du duo et qui intervient la première, domine la partie masculine, ce qui peut également refléter la personnalité de chacun. Ana est également caractérisée comme une femme forte et courageuse alors qu'Antonio est un lâche qui voudrait pouvoir tromper son épouse avec une jeune fille, tout en conservant la sécurité et le confort que procure une relation stable, telle cette deuxième partie de ténor qui ne fait que suivre, comme un écho lointain, la voix de la soprano.

Cet exemple nous a permis de souligner, une fois encore, la subtilité et la « plasticité » de la musique vocale qui contribue à la caractérisation des deux protagonistes tout en traduisant la fin de leur relation amoureuse. De nombreux autres exemples de caractérisation commune ou de transfert de caractérisation par la musique peuvent être évoqués dans la filmographie de Carlos Saura. Dans *Los golfos* par exemple, la *petenera* souligne le déracinement des personnages, leur pauvreté et le rejet de la société établie par le biais d'un parallèle entre la situation des Juifs d'Espagne évoquée dans la chanson et celle du groupe de marginaux rejetés par la société établie. Les quatre protagonistes de *Deprisa, deprisa* sont quant à eux caractérisés par la chanson *¡Ay qué dolor!* qui souligne la solitude et la souffrance auxquelles les jeunes

gens semblent condamnés ainsi que leur origine géographique andalouse puisqu'il s'agit pour la plupart de jeunes gens originaires de cette région.

Il convient de mentionner également un cas très particulier de caractérisation multiple grâce à la rumba *Pena penita* composée et interprétée par le groupe des Gipsy Kings et citée dans le film *Taxi*. Cette chanson permet de caractériser les néo-fascistes nostalgiques du franquisme tout en révélant également le malaise de Paz, la jeune protagoniste du film, opposée à cette idéologie d'extrême droite. Le groupe de néo-fascistes s'est réuni pour célébrer l'anniversaire de l'un des leurs, le père de Paz. A la fin du repas, les invités portent le toast final, puis se dressent tous ensemble pour effectuer un salut à la romaine, en s'écriant à l'unisson (« ¡Arriba España! ») tandis que résonnent les premiers accords de guitare de la chanson *flamenca* (TC : 55mn 23s). Les convives se mettent alors à danser joyeusement et quelques instants plus tard, la jeune fille les rejoint, entraînant avec elle son ami Dani. La chanson contribue d'une part à la caractérisation des membres du groupuscule car, comme nous l'avons déjà évoqué, le régime franquiste, dont ils sont nostalgiques, avait tenté de récupérer les différentes musiques folkloriques espagnoles y compris la musique *flamenca* recyclée en diverses « espagnolades ». Il est donc vraisemblable, quoique paradoxal, que les partisans du régime autoritaire apprécient ce genre de musique. Le groupe Les Gipsy kings est pourtant composé de gitans que leur marginalité place naturellement au côté des minorités que les néo-fascistes cherchent à exterminer systématiquement. Par ailleurs, les paroles et la tristesse de la mélodie qui évoquent les peines d'amour d'un gitan et dont le refrain souligne la douleur de façon lancinante (« Pena penita, pena penita, pena penita que yo siento yo ») reflètent également le malaise profond de Paz, dont les idées politiques sont totalement opposées à celles de son père et qui est en train de découvrir peu à peu la gravité des exactions commises par le groupuscule.

La musique vocale permet donc de caractériser le personnage de façon beaucoup plus complexe et subtile qu'une simple description prise en charge par le texte de la chanson. Les spécificités de la mélodie, les arrangements musicaux et les ancrages au réel que lui confère sa qualité de citation - ce sur quoi nous reviendrons par la suite - contribuent également à tisser des liens de sens permettant de caractériser très finement les personnages. Néanmoins, au-delà de cette importante fonction de caractérisation, la musique vocale permet également de révéler les points de vue des protagonistes dont elle peut dévoiler les idées, les envies, les intentions ou encore les sentiments.

II) Musique vocale et point de vue des personnages

L'utilisation des morceaux vocaux pour exprimer le point de vue des personnages renoue, dans une certaine mesure, avec l'une des nombreuses fonctions de la musique dans le cinéma muet. Avant l'introduction des films parlants, le spectateur pouvait voir les personnages articuler à l'écran mais ce qu'ils disaient restait inaudible. La musique diffusée pendant les dialogues muets remplissait alors souvent un rôle expressif qui tendait à remplacer les paroles absentes et « traduisait » en quelque sorte musicalement ce que les personnages étaient en train de dire. Les cartons venaient par la suite confirmer et préciser, « en différé », ce que la musique avait laissé comprendre : colère, tristesse, joie ou frayeur. Dans certains films muets, la musique permettait même de dévoiler de manière expressive les émotions ou les sentiments que les intertitres ne révélaient pas.[357] Par la suite, avec l'introduction du cinéma parlant, les dialogues ont rapidement relégué la musique à un rôle souvent secondaire, parfois redondant et longtemps très codifié, comme nous l'avons évoqué. Selon Noël Herpe, cette recherche du cinéma muet :

> […] a été complètement cassée par l'arrivée du parlant. Cette recherche d'un métalangage, de l'utilisation de la musique come contrepoint qui n'en serait par tout à fait un, mais qui exprime une sorte de désir souterrain, on la retrouve dans *Terre sans pain*, dans *Viridiana*. [358]

Si certains films parlants exploitent parfois la matière musicale dans des fonctions assez proches de celles du cinéma muet, cette utilisation reste très marginale dans un medium où l'image prime généralement sur la matière sonore. Néanmoins, l'utilisation de la musique vocale - et surtout celle de nombreuses chansons populaires au cinéma à partir des années soixante - permet souvent aux réalisateurs de traduire l'intériorité des personnages grâce à l'association d'un morceau vocal et d'une situation donnée à l'écran. Une fois encore, l'alliance entre paroles et musique offre la possibilité de révéler beaucoup plus précisément le point de vue des personnages que ne peut le faire une composition purement instrumentale.

Chez Carlos Saura, cette utilisation de la musique vocale est fondamentale et permanente. Elle permet, en particulier, de révéler l'intériorité et les sentiments de

---

[357] C'est le cas par exemple des deux premiers films de Luis Buñuel, *Un chien Andalou* et *L'Âge d'or* dont on connaît les œuvres musicales qui accompagnaient le film.

[358] HERPE, N. « Limbes » *in Le paradoxe du personnage*, Moulin d'Andé- CECI /Images en manœuvres Editions, Marseille, 2004, pp.72-73. Citons également le film *Lucía* (1968) du réalisateur cubain Humberto Solas dans lequel la musique remplit une fonction expressive par rapport aux sentiments et aux désirs des personnages très proche de l'utilisation de la matière musicale dans le cinéma muet.

personnages qui ne pourraient s'exprimer autrement. L'interprète – dans la pleine acception du terme - prête alors sa voix au personnage qui n'a pas les moyens d'exprimer ce qu'il ressent. La chanson semble alors s'incarner dans les protagonistes; la voix « […] l'entre-deux du corps et du langage »[359] prend possession du corps auquel elle est associée, ce qui se traduit souvent, chez le réalisateur, par la danse ou encore par des mouvements extrêmement chorégraphiques de la caméra. Cette incapacité des personnages à s'exprimer peut provenir de diverses origines : refoulement de la tristesse pour Ana, la fillette de *Cría cuervos* ; impossibilité physique de sa grand-mère qui a perdu la parole ; manque de moyens linguistiques ou pudeur du couple de *Deprisa, deprisa* ou encore, douleur indicible de Saint-Jean dans *La noche oscura.* Une seule fois dans l'œuvre, cette possession par la voix de « l'autre » est poussée à l'extrême. Comme nous l'avons déjà évoqué, dans la dernière séquence de *Dulces horas,* le personnage de Berta chante en *play back*, littéralement possédé par la voix puissante d'Imperio Argentina. La musique vocale permet donc de révéler une partie inconsciente du personnage qui émerge à travers la chanson.

Le morceau vocal permet également de combiner le point de vue d'un des personnages et la caractérisation d'un autre par l'intermédiaire de la focalisation (musicale) du premier ou encore d'exprimer des points de vue multiples (l'amour mutuel de deux protagonistes par exemple). A certains moments, rares chez le réalisateur aragonais, les personnages fredonnent eux-mêmes et expriment alors, souvent de manière inconsciente, leurs sentiments ou leurs états d'esprit par l'intermédiaire de la mélodie qu'ils interprètent.

A) <u>La musique vocale dévoile le point de vue d'un personnage</u>

De nombreux exemples peuvent être évoqués dans l'œuvre de Carlos Saura pour illustrer cette fonction, très importante tout au long de la filmographie. Nous avons choisi d'en analyser deux plus particulièrement : *Erbarme dich, mein Gott*, l'air de contralto de *La passion selon Saint Matthieu* de Bach qui exprime l'intériorité de Saint-Jean de la Croix dans *La noche oscura* et la *copla Maricruz* qui traduit le point de vue de la grand-mère dans *Cría cuervos*.

---

[359] ROSOLATO, G., *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1974, p.31.

Erbarme dich, mein Gott ou la contrition de Saint Jean

L'*Aria* de contralto de *La passion selon Saint Matthieu* de Jean-Sébastien Bach constitue le seul morceau vocal intervenant en modalité de fosse dans *La noche oscura*, la musique du film étant, par ailleurs, presqu'intégralement composée de citations d'œuvres du Cantor de Leipzig. L*'Air de la contrition* exprime les profonds regrets de Pierre après avoir renié trois fois le Christ. L'apôtre y implore la pitié divine (« Erbarme dich mein gott » / « Prends pitié de moi, Seigneur »), au nom de ses larmes («Zähren»).

Alors que Jean dans sa cellule vient de se mortifier en s'agenouillant brutalement sur deux olives, il commence à balbutier des passages de l'un de ses futurs poèmes, *Cantar del alma que huelga* (Le cantique de l'âme qui repose), (« La fuente que mana y corre » / « La source qui jaillit et s'écoule »), puis des extraits de ce qui deviendra la quatorzième strophe de son *Cántico espiritual :* « La noche sosegada / La música callada / La soledad sonora » (« La nuit paisible / la musique silencieuse / la solitude sonore. »). Ce poème, un dialogue entre l'époux et l'âme, dont la dimension spirituelle et mystique sera spécifiée par le Saint lui-même (« Canciones entre el alma y el esposo »), contient également une charge érotique non négligeable bien que sans doute moins importante que celle du *Cantique des cantiques* dont il est inspiré.[360] L'énonciation du poème est prise en charge par une voix féminine (l'épouse) alors que Dieu est appelé l'époux.

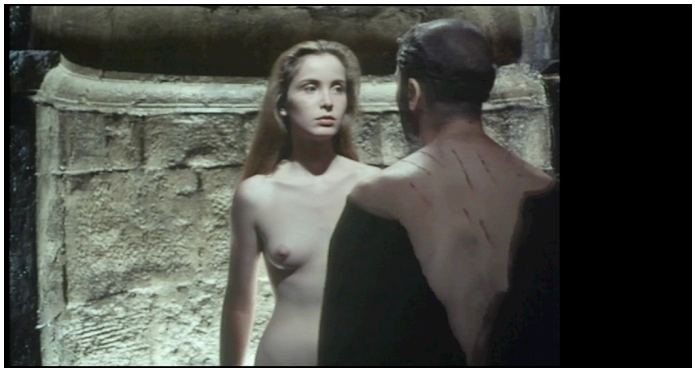
La caméra suit, par des légers panoramiques d'accompagnement, les mouvements chorégraphiques du personnage, cadré en plan rapproché poitrine, en proie à l'inspiration poétique. Pendant que s'élève l'introduction instrumentale de l'air (TC : 29mn 27s), le visage de Jean est éclairé peu à peu par une source lumineuse située face à lui. La luminosité s'intensifie jusqu'à transformer la pénombre dans laquelle était plongé le personnage en un tableau ténébriste de José de Ribera. Le contrechamp découvre alors la vision du saint : face à lui apparaît une femme qu'un flash back antérieur permet au spectateur d'identifier comme Ana María de Jesús, une religieuse qui avait été présentée à Saint Jean lors d'une visite dans un couvent. Soulignons que toutes les femmes désirées par Jean apparaissent dans le film sous les traits de l'actrice Julie Delpy, dont la blondeur parfaite et la beauté préraphaélite incarnent

[360] Cette dimension est mise en évidence par Domingo Ynduráin dans son édition critique de la poésie de Saint Jean-de-la Croix. SAN JUAN DE LA CRUZ, Edición de Domingo Ynduráin, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1992.

successivement dans l'imagination du Saint la perfection de la femme idéale, l'être aimé et désiré, la brûlante tentation de la chair et même la Vierge Marie.

La diffusion de l'*aria* sur un plan rapproché de Saint-Jean permet d'associer immédiatement sa subjectivité et l'expressivité de la musique au sein d'une séquence en focalisation interne. Les deux thèmes de l'*aria*, « la pitié » et « les larmes », sont longuement exposés par le violon accompagné par le quatuor à cordes et la basse continue à l'orgue. Le *pizzicato* du violoncelle, dont Jacques Chailley souligne l'originalité,[361] semble traduire musicalement le souffle retenu du saint face à la vision tentatrice. Les longues phrases du violon exprimant la contrition de Pierre reflètent, quant à elles, l'intériorité de Jean qui cède à la tentation tout en implorant la pitié de Dieu pour sa faiblesse. Plusieurs champ-contrechamps montrent successivement, en plan rapproché épaule, le visage de Jean éclairé par la luminosité émanant de la vision surnaturelle puis la jeune femme, en plan moyen, debout et auréolée de lumière. La vision tentatrice déboutonne peu à peu sa longue chemise blanche, la fait glisser jusqu'au sol et se retrouve complètement nue face au saint.

Ce n'est que lorsque Jean entre dans le champ du plan rapproché taille cadrant Ana María entièrement dénudée que s'élève la voix de la contralto qui semble souligner la souffrance déchirante du poète par ses longues vocalises sur le terme « Zähren ». Les expressions de son visage et ses mouvements chorégraphiques traduisant à la fois son désir sexuel et sa volonté de résister à l'appel de la chair soulignent également sa douleur : Saint Jean cède à la tentation tout en déplorant profondément sa faiblesse.



Tentation et contrition

Durant le long plan qui réunit les deux personnages (TC : 30mn 17s), Jean semble même « entendre » la musique qui s'élève pourtant en modalité de fosse. Il tend

[361] « L'orchestration est frappante : non seulement le violon solo est exceptionnel (cf. benedictus de la messe en si) mais il s'oppose aux sonorités du quatuor d'orchestre et les basses ponctuent en doublant le continuo de pizzicati également exceptionnels. » CHAILLEY, J., *op.cit.,* p.366.

l'oreille comme s'il percevait la voix (la voix de son âme?) implorant la pitié divine alors qu'il enlace finalement la figure tentatrice.

Dans un processus inversé par rapport aux pulsions sexuelles que traduisait la musique dans les œuvres muettes de Luis Buñuel, la musique fait ici office de voix intérieure qui souligne au contraire la réticence et la souffrance du saint lorsqu'il cède un instant à la tentation charnelle. Bien que le public hispanophone ne puisse pas saisir le sens exact des paroles, la grande expressivité de l'*aria* de Bach[362] traduit musicalement la contrition de Pierre : « le violon solo se répand sur deux octaves en déchirantes vocalises qui constituent le thème des larmes ». De plus, la voix de contralto : « commente une idée unique, longuement répétée, avec aussi de longues vocalises expressives étendues sur toute la tessiture ; les 7ème diminuées y abondent et les soulignements s'y répandent sur les mots affectifs : *erbarme* (ayez pitié), *zähren* (larmes), *weint* (il pleure) ».[363]

Les deux voix qui se répondent (le violon et la voix humaine) sont donc l'expression de l'intériorité tourmentée du saint dont la douleur indicible et inexprimable est traduite musicalement par l'*aria.* C'est plus spécifiquement la voix féminine de la contralto qui reflète un point de vue masculin, celui de Pierre,[364]comme dans *El Cántico espiritual.* Soulignons que l'utilisation d'un chef d'œuvre musical pour exprimer l'intériorité de Jean correspond à la conception de *La noche oscura* dans son ensemble. Carlos Saura, afin d'évoquer le processus créatif d'un grand artiste, crée lui–même une œuvre d'art inspirée des plus grands. La lumière et les cadrages évoquent les maîtres du ténébrisme, de Caravage à Ribera. La musique est presque intégralement composée de citations de Jean-Sébastien Bach, le plus grand compositeur de musique sacrée. La bande musicale cite en particulier deux de ses chefs d'œuvres : la *Suite pour violoncelle solo* et cet *aria* de Contralto. Le réalisateur aragonais s'empare donc de ces références artistiques pour s'interroger lui-même sur le processus créatif dans une œuvre originale et spéculaire.[365] Dans ce film d'une grande virtuosité, les mouvements de caméra très fluides et chorégraphiques ainsi que la gestuelle de Juan Diego, l'acteur

---

[362] Selon Jacques Chailley, Bach « […] commente, souligne, suggère ; l'idée parfois, l'image souvent, le mot toujours. Ainsi sa musique équivaut à la plus ingénieuse explication de texte, à la plus utile des exégèses. » *Ibid*., p. 7.
[363] *Ibid*., pp. 366-367.
[364] Rappelons que du temps de Bach cet air était interprété par un homme.
[365] J'utilise ici l'une des fonctions du *biopic* définie par Nancy Berthier dans son article : « Goya en Burdeos de Carlos Saura et le *biopic*, entre tradition et renouvellement » in *Les langues néo-latines*, numéro 336, décembre 2005, pp. 59-76.

qui incarne magistralement Saint Jean, ajoutent à ces évocations artistiques une dimension toujours présente dans son œuvre: celle de la danse. [366]

Ay Maricruz et la jeunesse perdue

Dans *Cría cuervos*, Ana et ses deux sœurs vivent dans une grande maison en compagnie de leur tante, chargée de leur éducation à la mort de leur père, et de leur grand-mère, paralysée dans une chaise roulante et qui n'a plus l'usage de la parole. La vieille dame ne semble néanmoins pas avoir perdu l'esprit puisqu'elle répond par des hochements de tête ou des mimiques expressives aux questions que lui pose sa petite fille Ana dont elle est particulièrement proche. Le pasodoble *¡Ay Maricruz!* interprété par Imperio Argentina est étroitement associé au personnage de la grand-mère qui ne se lasse pas d'écouter cette chanson de l'époque de sa jeunesse. Il intervient en modalité d'écran, à deux reprises, lors de moments de complicité réunissant Ana et sa Grand-mère.

Nous avons déjà évoqué la première séquence, lorsque les trois sœurs, en train de danser sur la chanson *Porque te vas,* entendent la sonnette insistante de la grand-mère qui appelle depuis l'étage inférieur. Ana descend alors le grand escalier et s'approche de sa grand-mère, assise dans son fauteuil roulant, face à une fenêtre donnant sur le jardin. L'étroite relation entre l'aïeule et la fillette est tout de suite mise en évidence par l'attitude d'Ana qui semble bien connaître les goûts et les envies de la vieille dame car elle lui propose de l'emmener regarder les photos, ce que sa grand-mère accepte immédiatement.[367]

La fillette conduit alors la chaise roulante jusqu'à la chambre de l'aïeule, où se trouve un tableau de liège recouvert de photos et de cartes postales dont on comprend aisément qu'elles évoquent le passé de la vieille dame. Ana place le fauteuil face au tableau et s'assoit elle-même sur le grand lit, placé juste à côté. Même si à la question de sa petite fille (« ¿quieres alguna cosa más?» / « Tu veux quelque chose de plus ? »), la grand-mère répond par la négative, Ana enclenche le petit lecteur de cassettes qui se

---

[366] Bien que *La noche oscura* ne présente pas de scènes de danse à proprement parler – ce qui serait assez incongru dans un couvent -, les mouvements de Jean et ceux de la caméra sont toujours extrêmement chorégraphiques et virtuoses, même au sein de l'étroite cellule dans laquelle le saint est emprisonné. Les déplacements des moines, codifiés, harmonieux et ordonnés, répondent également à une conception chorégraphique.

[367] Ana: ¿Quieres ver las fotos? ¿o prefieres ver el libro de oraciones? (tu veux voir les photos ou tu préfères le livre de prière?). L'expression de la grand-mère fait alors bien comprendre sa préférence.

trouve sous le tableau (TC : 34mn 39s) en affirmant : « Te voy a poner la canción » (Je vais te mettre la chanson). Cette simple phrase permet de révéler au spectateur que, lorsque la grand-mère regarde les photos et les souvenirs de sa jeunesse, il est habituel qu'elle écoute une chanson en particulier (« la canción ») qui est donc associée à son passé représenté à l'écran par les photos. D'ailleurs, au moment où résonnent les premières mesures de l'introduction, un zoom avant très lent vient souligner l'expression du visage de l'aïeule qui s'illumine et semble prendre vie lorsque les joyeuses castagnettes font leur entrée.

Les paroles du pasodoble qui évoquent la beauté et la jeunesse de Maricruz, la Sévillane dont tous les hommes sont épris, semblent ici refléter les sentiments de la grand-mère face aux photos qui évoquent les temps anciens où elle-même était jeune, belle et aimée. Lors de la seconde diffusion de la chanson, le spectateur apprendra d'ailleurs que l'une des cartes postales du tableau représente l'hôtel dans lequel elle a passé son voyage de noces. En outre, la chanson renvoie par son style, ses arrangements et l'interprétation d'Imperio Argentina aux années trente, l'époque de la jeunesse de la vieille dame. Son expression, lorsque résonnent les premières mesures du morceau, révèle la puissance d'évocation immédiate du passé que possèdent conjointement la chanson et la photographie, comme le souligne le psychanalyste Philippe Grimbert :

> Installons-nous, comme nous le faisons parfois, devant l'album de photos, ou, mieux encore, choisissons-en une au hasard dans le carton à chaussures qui contient toutes celles que nous n'avons pas encore triées. Dès que notre œil se pose sur un de ces clichés un peu jaunis, le passé fait retour avec une extraordinaire consistance, la maison, le paysage, la personne représentée nous sautent aux yeux avec, leur faisant immédiatement cortège, tous les souvenirs qui y sont attachés. Il n'est pas rare, qu'ainsi bousculés par la brutalité de cette perception les larmes nous montent aux yeux : c'est le phénomène qui se produit lorsque, sans prévenir, une chanson du passé nous revient aux oreilles. Il est évident qu'elle peut faire l'économie de dérouler sa mélodie dans son entier – cela elle le réservera au plaisir de l'écoute -, les trois notes et les trois mots essentiels qui la composent suffisent amplement à nous bouleverser, et l'effet sur nous en est aussi soudain que celui du cliché tiré de son sommeil par une main innocente. La chanson, comme la photographie, se met aussitôt en perspective sur un axe temporel : celui de nos souvenirs.[368]

Si, par rapport au personnage, la chanson possède un pouvoir d'anamnèse ici redoublé puisqu'associé à celui de la photo, elle révèle également au spectateur ce qu'elle peut faire surgir dans la conscience de la vieille dame : la nostalgie de la jeunesse et de la beauté à jamais perdues (« Es Maricrú la mosita / la más bonita del barrio de santa Crú »),[369] l'amour (« Y desde la Macarena / la vienen a contemplar, /

[368] GRIMBERT, P., *Psychanalyse de la chanson*, Paris, Hachette Littératures, 1996, pp. 193-194.
[369] « Maricruz est la plus jolie fille du quartier de Santa Cruz. »

pues su carita morena hace a los hombre soñar »)[370] et même l'érotisme que les censeurs ont réprouvé (« Me diste en la boca un beso que aún me quema. Maricrú »).[371]

La mise en abyme au sein même de la chanson (« Y una noche de luna el silencio rompió / la guitarra moruna / y una vó que cantó »)[372] renforce son aspect nostalgique par la mise en valeur de la déclaration d'amour qui est chantée par l'amoureux transi dans la chanson elle même (« ¡Ay Maricrú, Maricrú, maravilla de mujer / del barrio de Santa Crú, eres un rojo clavel! / Mi vía sólo eres tú / y por jurarte yo eso/ me diste en la boca un beso / que aún me quema Maricrú / ¡Ay Maricrú! / ¡Ay Maricrú! »).[373] En effet, cette mise en abyme « actualise » en quelque sorte la déclaration d'amour par le passage au style direct en faisant revivre à l'auditeur le moment passé. L'expression ravie de la grand-mère au moment du refrain semble confirmer cette hypothèse.

Le plaisir de la jeunesse retrouvée

Si les paroles renvoient à la jeunesse et à l'amour, la mélodie et l'accompagnement gracieux et gai, rythmés par les castagnettes traduisent également le mouvement irrésistible de la danse - un pasodoble -, une évocation d'autant plus marquante que la grand-mère est immobilisée dans son fauteuil roulant. La puissance de la musique est telle qu'elle s'empare malgré tout du corps inerte de l'aïeule qui hoche la tête en mesure. Son visage s'illumine d'ailleurs encore plus au moment de l'entrée des castagnettes dont le rythme entraînant semble la remplir d'une vitalité intérieure, faible écho de celle de sa jeunesse.

---

[370] « Et depuis le quartier de La Macarena / ils viennent la contempler, car son petit visage brun / fait rêver les hommes. »
[371] « Tu m'as donné un baiser sur la bouche qui me brûle toujours, Maricruz. »
[372] « Et une nuit où brillait la lune / le silence fut rompu par la guitare maure et une voix qui chanta. »
[373] « Ah Maricruz, Maricruz, femme merveilleuse / du quartier de Santa Cruz, tu es un œillet rouge /Tu es toute ma vie / et parce que je t'en avais fait le serment / tu m'as fait un baiser sur la bouche / qui me brûle encore / Ah Maricruz, Maricruz… »

La seconde occurrence du pasodoble (TC : 1h 17mn 33s) introduit une autre facette, plus sombre, de la psyché de la vieille femme. A nouveau, Ana est accourue à l'appel de sa grand-mère et les premières mesures de l'accompagnement instrumental résonnent alors que la petite fille lui montre les photographies sur le tableau et lui approche celles qu'elle désire voir.

Au bout d'un moment l'aïeule semble chercher du regard un cliché en particulier sur le tableau, Ana se dirige alors automatiquement vers une carte postale et affirme en la montrant du doigt : « La postal del lago » (« La carte postale du lac »). Le visage de la grand-mère s'assombrit, indiquant qu'elle ne parvient pas à se souvenir de cette photo. Ana, en revanche se rappelle parfaitement le récit qu'elle a dû écouter maintes fois de la bouche de celle qui ne parvient plus à se le remémorer. Elle insiste donc: « Has estado en Suiza con el abuelo cuando eras joven » (« Tu es allée en Suisse avec Grand-père quand tu étais jeune »). Une expression de détresse apparaît sur le visage de la vieille femme qui témoigne de l'impossibilité de faire affleurer le souvenir. La fillette poursuit alors en montrant successivement du doigt ce qu'elle évoque sur la carte postale : « Este hotel te recuerda el viaje de novios. El lago al amanecer era precioso, lleno de cisnes. Se veían las montañas llenas de nieve. Y ésta era la ventana de tu cuarto…».[374]

Comprenant que continuer serait peine perdue puisque la grand-mère hoche la tête négativement pour signifier qu'elle ne se souvient pas, la petite fille s'approche d'elle et lui caresse la main en silence tandis que l'aïeule retient un sanglot. Ana lui demande alors si elle veut mourir et face à la réponse affirmative, elle lui propose de l'aider.

A partir du moment où Ana montre à sa grand-mère la carte postale de son voyage de noces, la voix d'Imperio Argentina entame le deuxième couplet qui évoque la fuite et la trahison de la belle andalouse (« Fue como pluma en el viento / su juramento y a su querer trahicionó »).[375] La métaphore de la plume emportée par le vent associée à l'image de la détresse de la vieille femme souligne la vitesse du temps qui passe et le caractère éphémère de la vie qui s'efface de la mémoire avant même la disparition du corps. La dernière strophe (« Pero sólo hubo un hombre / que con pena lloró. /

[374] « Cet hôtel te rappelle ton voyage de noces. Le lac au lever du jour était magnifique, plein de cygnes. On voyait les montagnes couvertes de neige. Et celle-ci, c'était la fenêtre de ta chambre… »
[375] « Comme une plume emportée par le vent, / elle trahit ses serments et son amour. »

Recordando su nombre / esta copla cantó ») [376] semble alors constituer un écho aux paroles de la fillette qui seule peut se souvenir du passé de sa grand-mère. Les intermèdes instrumentaux du pasodoble qui reprennent le même motif lancinant que celui de l'introduction ainsi que la double diffusion du dernier refrain font paraître éternelle cette chanson qui s'achève d'ailleurs sur la séquence suivante dans un effet de *shuntage* très progressif. La mélodie résonne alors comme une ritournelle interminable, à l'image de la psyché de la grand-mère qui « tourne à vide » telle une boîte à musique dont le ressort brisé rejouerait sans cesse la même rengaine vide de sens, le passé n'existant plus dans l'esprit de celle qui l'a vécu.

La mémoire s'efface néanmoins

C'est d'ailleurs cette disparition de la mémoire déplorée de façon réitérée par le pasodoble lui-même dans son noyau signifiant minimal (« ¡Ay Maricruz! ») qui convainc Ana que sa grand-mère souhaite mourir car paralysée et privée de parole, ne pouvant pas jouir pleinement du moment présent, elle n'est même plus capable de vivre à travers le passé qui lui échappe.[377]

---

[376] « Mais il n'y en eu qu'un /qui pleura avec peine. En se souvenant de son nom / et chanta cette *copla*. »

[377] Rappelons également la portée politique de la chanson, emblématique de la République.

Avec ces deux exemples très différents mais dont le fonctionnement par rapport au récit filmique est assez proche, nous avons tenté de mettre en évidence l'importance essentielle que peut revêtir la chanson dans le dévoilement du point de vue du personnage. Dans l'ensemble de la filmographie de Carlos Saura, l'enrichissement que constitue la mise en relation de l'intériorité d'un protagoniste et la polysémie potentielle d'une chanson pour la narration sont largement exploités de façon générale, mais surtout pour permettre aux personnages qui n'en ont pas les moyens d'exprimer leur intériorité. Cette difficulté qu'ont certains protagonistes à extérioriser leurs sentiments peut provenir de diverses causes physiques ou psychologiques. La douleur refoulée et inconsciente d'Ana, la fillette de *Cría cuervos,* est exprimée par la chanson *Porque te vas* qui dévoile sa solitude, sa souffrance et son incompréhension face à la mort de sa mère. Comme nous venons de l'évoquer, sa grand-mère se trouve dans l'incapacité physique de s'exprimer car elle a perdu la parole tandis que sa mémoire lui échappe. C'est également le cas de Luis, le protagoniste de *El jardín de las delicias*. Le rythme virevoltant de la valse *Recordar* évoque son ravissement lorsque le souvenir émerge soudain de l'amnésie dans laquelle il était plongé. Si Juan, dans *Dulces horas*, est capable d'exprimer verbalement son plaisir de vivre dans l'adoration du passé, la même chanson *Recordar* dévoile le caractère obsédant et malsain de cette passion.

Le morceau vocal permet également à un personnage d'exprimer ses sentiments pour un autre personnage. Dans *Llanto por un bandido*, *la petenera* diffusée en modalité extradiégétique pendant que *El Tempranillo* poursuit María Jerónima, la jeune femme dont il est épris, traduit directement ses sentiments pour elle. Dans *Deprisa, deprisa*, c'est Meca qui choisit dans le *Juke Box* du bar où travaille Ángela la chanson *Cuento para mi niño*, pour que Pablo puisse révéler indirectement son amour à la jeune fille. Pablo la regarde avec insistance tandis que la chanson égrène les mots que sa timidité et sa maladresse l'empêchent de trouver pour exprimer ses sentiments.

La musique vocale permet donc de révéler l'opinion ou les sentiments d'un protagoniste pour un autre mais elle peut remplir également une double fonction : en dévoilant le point de vue d'un personnage, elle caractérise simultanément, de diverses façons, l'objet de la focalisation.

B) Traduction du point de vue et caractérisation

Pour illustrer cette double fonction de la musique vocale, nous avons choisi, parmi de nombreux exemples possibles, la chanson *Amore mio* dans le film *¡Dispara!*. Cette chanson traduit le point de vue de Marcos et son amour pour Anna tout en caractérisant cette dernière. Par ailleurs, la mélodie judéo-espagnole *M'enamori d'un aire*, dans *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, exprime la fascination de Luis Buñuel pour Ana María de Zayas.

Amore mio : du raz de marée amoureux à la caractérisation

Interprétée par Alida Chelli et citée à trois reprises dans *¡Dispara!*, la chanson traduit les sentiments de Marcos (interprété par Antonio Banderas) journaliste à *El País,* pour Anna (Francesca Neri), une artiste d'origine italienne qui réalise un numéro d'amazone dans un cirque installé à Madrid.

La première diffusion de la chanson (TC : 19mn 02s) intervient alors qu'un collaborateur vient de remettre à Marcos les photos que ce dernier a prises d'Anna lors d'un reportage sur le cirque dans lequel elle travaille. Dès leur première rencontre, Marcos avait été sensible au charme de la jeune femme mais ce n'est qu'au moment où il découvre les clichés que la citation de la chanson *Amore mio* va révéler son amour pour elle. Marcos, assis à son bureau et cadré en plan rapproché taille, commence à regarder les photos, une à une. Etant donné que le journaliste est filmé de face, le spectateur n'aperçoit les clichés que lorsque Marcos, après les avoir regardés, les repose sur son bureau. À l'instant où il regarde la quatrième photo, la chanson s'élève en modalité extradiégétique. Le contrechamp dévoile immédiatement le cliché sur lequel son regard s'est arrêté, il s'agit d'un portrait d'Anna en tenue d'amazone qui s'est amusée à rugir devant l'objectif de Marcos au moment où il déclenchait la prise de vue. La beauté, la grâce et surtout la vitalité de la jeune femme sont révélées par la photo que le journaliste a prise juste avant de repartir du cirque. Si la première expression de Marcos lorsqu'il pose les yeux sur le cliché ne permettait pas de deviner son amour naissant pour Anna, la diffusion de la mélodie traduit immédiatement des sentiments (« Amore, amore, amore, amore mio ») que l'image seule ne révèle

absolument pas.[378] La série de champ-contrechamps suivante est révélatrice car elle lie étroitement le regard attendri de Marcos au portrait de la jeune amazone tandis que se poursuit la diffusion de la chanson. Le montage en champ-contrechamp suggère que pour Marcos, la chanson émane de la photo d'Anna, comme le souligne un plan plus serré de la bouche de la jeune femme. Les paroles évoquent un amour absolu puisque la séparation de l'être aimé signifie la mort (« vojo resta co'te sinnò me moro » / « Je veux rester près de toi, sinon j'en mourrai. »), tandis que la mélodie lancinante et répétitive est la traduction musicale de la passion amoureuse. Le début en anacrouse et le rythme (croche sur le « o » doubles croches sur le « a » et le « re ») de la première phrase musicale ascendante (« Amore, amore, amore, amore mio… ») soulignent l'accent tonique et créent un appui renforcé sur la syllabe « mo ». Cette intensification musicale et rythmique de la déclaration d'amour, telle une série de vagues successives lancées par l'anacrouse, de plus en plus hautes, semble alors être une représentation sonore de l'émotion qui submerge littéralement le journaliste.

Par la suite, alors que la chanson continue de dérouler sa mélodie obsédante, une double ellipse temporelle permet, après un bref travelling de Madrid illustrant le trajet de Marcos vers le cirque, de retrouver le jeune homme devant la caravane d'Anna comme si la mélodie l'avait « transporté » vers la femme dont il est épris. Lorsque celle-ci lui ouvre la porte, la musique est progressivement shuntée, la présence physique de l'amazone remplaçant son évocation sonore et imaginaire.

La mélodie sera à nouveau citée au cours du film sur une séquence en montage parallèle qui présente d'une part Marcos chez lui feuilletant l'album de photos d'Anna et d'autre part, la jeune femme gravement blessée, en train de dormir dans sa voiture garée au bord de la route. Enfin comme nous l'avons vu, la dernière occurrence intervient au moment où Anna vient d'expirer dans les bras de Marcos et que celui-ci se met à pleurer. La mélodie, se substituant au bruit des sanglots, occupe alors progressivement tout le canal sonore dans une ultime évocation musicale des sentiments de Marcos et de la personnalité de la jeune femme.

En effet, les trois occurrences de la chanson permettent d'exprimer la profondeur des sentiments que ressent Marcos pour Anna (« Amore, amore, amore mio / in braccio a te me scordo ogni dolore» / « Amour, amour, mon amour / dans tes bras, j'oublie

[378] Il s'agit bien d'un effet très proche de l'effet « Kouletchov » que nous avons évoqué précédemment. Etant donné l'expression assez neutre de Marcos, la diffusion d'une chanson d'une autre nature aurait complètement modifié la perception du spectateur.

toutes les douleurs. »). Ce point de vue masculin est paradoxalement traduit par une voix féminine qui chante en dialecte romain et dont le timbre grave et légèrement voilé est très proche de celui d'Anna. D'ailleurs dans la première citation, lors des champ-contrechamps montrant successivement Marcos puis la photo d'Anna, les passages chantés par Alida Chelli coïncident souvent avec la photo de l'amazone alors que les plans de Marcos correspondent la plupart du temps aux intermèdes instrumentaux. La bouche ouverte de la jeune femme attire le regard du journaliste - souligné par un plan subjectif au cadrage plus serré sur les lèvres d'Anna -, mais son association avec la chanson et avec l'une des langues de son pays d'origine donne l'impression que la voix émane littéralement du cliché et de la bouche qui fascine le jeune homme.

Un raz de marée amoureux

Si, dans les trois occurrences, cette déclaration d'amour éperdue est présentée comme une projection des sentiments du journaliste, de sa fascination pour Anna et peut-être de ce qu'il désirerait qu'elle lui déclare, la chanson caractérise également le personnage de la jeune femme. La langue utilisée et le style de la chanson renvoient à

la péninsule dont elle est originaire et la voix sensuelle de la chanteuse évoque celle de l'actrice qui interprète le personnage d'Anna dont l'espagnol est imprégné d'un accent italien très chantant. De plus, l'amour absolu sans lequel la vie n'est plus possible qu'évoque la chanson (« Vojo rest' cotte sinnò me moro » / « Je veux rester avec toi, sinon j'en mourrai ») entre en résonance avec le caractère farouche et intraitable d'Anna qui démontre qu'elle n'accepte aucun compromis. Enfin, l'évocation de la mort (« sinnò me moro ») constitue également, dès le début du film, une allusion à la fin tragique de la jeune femme et à Marcos qui la pleurera (« Nun piagne amore / nun piagne / amore mio » / « Ne pleure pas, amour / ne pleure pas, mon amour. »).

L'alchimie entre le beau timbre grave d'Alida Chelli, la mélodie, les paroles et l'arrangement de *Amore mio* dont la petite ritournelle à l'accordéon ponctue les parties chantées permet donc de dévoiler la profondeur des sentiments de Marcos pour Anna. Elle contribue également à la caractérisation de la jeune femme par une évocation musicale de sa dimension mystérieuse et fascinante, liée à ses origines géographiques, à son caractère et à son destin.

M'enamori d'un aire : envoûtement et femme fatale

Si la chanson sépharade *M'enamori d'un aire* révèle également la fascination d'un homme (Luis Buñuel) pour une femme (Ana María de Zayas) c'est dans un registre bien différent de celui que nous venons d'évoquer. En effet, toute la partie du récit filmique de *Buñuel y la mesa del rey Salomón* se déroulant à Tolède constitue la projection d'une vision de Luis Buñuel âgé, qui imagine le scénario d'un film dont il serait lui-même l'un des protagonistes (dans sa jeunesse) en compagnie de Salvador Dalí et de Federico García Lorca. C'est au sein de ce second niveau narratif qu'apparaît le personnage d'Ana María de Zayas.

Certains aspects de ce personnage, dont le nom est emprunté à une romancière espagnole du Siècle d'or, María de Zayas, semblent constituer un clin d'œil aux héroïnes de ses romans qui font très souvent preuve d'une grande liberté sexuelle. Dans le film, Ana María de Zayas, d'origine italienne, est une femme fatale dont les caractéristiques physiques et morales correspondent aux stéréotypes du genre. Blonde aux lèvres pulpeuses, elle est grande, mince et sensuelle. Elle a été engagée par les représentants des trois religions du livre pour séduire le jeune Buñuel et l'entraîner dans un piège.

Le thème de la mélodie sépharade apparaît dès la première rencontre entre le groupe de protagonistes et la jeune femme, intégré à la musique extradiégétique composée par Roque Baños. La mélodie en mode andalou, citée sans paroles, se fond parfaitement dans la partition originale qui abuse des intervalles de secondes augmentées[379] et confère immédiatement à Ana María une caractérisation « exotique » au sens large que son fort accent italien vient confirmer.

La deuxième occurrence (TC : 48mn 44s) intervient alors que les trois compagnons se sont séparés dans les ténèbres de la nuit tolédane. Luis Buñuel, seul dans une ruelle déserte, assiste à un défilé surréaliste de grenadiers napoléoniens au rythme de tambours qui constituent sans doute une allusion aux fameux tambours de Calanda. Derrière la troupe qui s'éloigne apparaît la silhouette d'Ana María. L'introduction musicale de la chanson s'élève alors que Buñuel aperçoit la jeune femme. Jusqu'à la fin de la séquence, les champ-contrechamps, montrant le cinéaste puis Ana María cadrée en plan subjectif suivant le regard de Buñuel, alternent avec les plans moyens ou généraux dans lesquels le jeune homme se situe de dos, en amorce, à l'angle avant droit du cadre. Ces procédés de cadrage et de montage soulignent une focalisation interne qui traduit le point de vue masculin. N'oublions pas, par ailleurs, qu'il s'agit d'une projection imaginaire à caractère onirique du vieux réalisateur. Il est donc logique que la projection de son propre point de vue soit fortement marquée visuellement.

Toute la séquence, pendant laquelle Buñuel suit la jeune femme, puis la retrouve, s'offrant à lui dans un grand lit entouré de chandeliers, est accompagnée par l'air séfarade. Les paroles et la mélodie de la chanson se prêtent bien à la traduction des deux points de vue : celui du jeune cinéaste et indirectement celui de Buñuel âgé. En effet c'est ce dernier qui, depuis son bureau, est en réalité l'énonciateur du niveau narratif second que constituent les aventures rocambolesque vécues par son double. Celui-ci a été renvoyé, depuis l'avenir, grâce à l'imagination fantasque de son créateur aux heures aventureuses et romanesques de sa jeunesse.

Du point de vue de Buñuel jeune, la voix veloutée de la chanteuse Fortuna et les longs mélismes de la chanson traduisent bien le désir qu'éveille en lui le charme sensuel de la femme fatale dont il suit irrésistiblement les traces. Alors que le personnage,

---

[379] Rappelons que le leitmotiv principal de la partition originale est composé sur la gamme dite « orientale » à double seconde augmentée, alors que le mode « andalou » est caractérisé par l'utilisation d'une seule seconde augmentée.

fasciné et envouté, emboîte le pas à la belle espionne, engagée pour le séduire, c'est le point de vue de l'énonciateur du récit second (Buñuel âgé) qui révèle par avance au spectateur la trahison dont son double va être victime (« el lunar ya m'enganó » / « La lune m'a trompé. ») et sa déception lors de découverte de la fourberie de la belle (« Si una vez me enamoró / sea de dia con sol / sea de dia con sol » / « Si je m'éprends à nouveau, / que ce soit à la lumière d'un jour ensoleillé. »)

La fascination pour la femme fatale

Au-delà de la focalisation du personnage du jeune Luis, l'énonciateur du récit second caractérise également la femme fatale à travers la chanson : exotique (gamme andalouse) ; séductrice (longs mélismes envoûtants) ; insaisissable (« el aire de una mujer ») ; perfide (« el lunar ya m'enganó »).

L'utilisation de l'air sépharade permet donc la projection d'un double point de vue, traduisant l'envoûtement du personnage du film imaginaire, ainsi que le regard ironique de l'énonciateur du niveau narratif enchâssé, tout en caractérisant la belle traîtresse.

La double fonction de projection d'un point de vue et de caractérisation est assez fréquente dans l'œuvre de Carlos Saura. Elle peut être soulignée dans *Goya en Burdeos* où la *jácara* anonyme *No hay que decirle el primor* reflète la fascination de Goya pour la Duchesse D'Albe tout en caractérisant par son rythme irrégulier et ses paroles la personnalité charmante et capricieuse de la belle aristocrate. Dans *Los zancos*, la mélodie judéo-espagnole *Rahel* joue un rôle similaire : elle exprime la passion du vieux professeur Ángel pour sa voisine Teresa et caractérise la beauté, le charme et la grâce de la jeune femme.

C) La circulation du point de vue

Tout comme elle permet de caractériser différents personnages simultanément, la musique vocale peut également révéler le point de vue de plusieurs protagonistes : c'est le cas de la chanson *Tres morillas m'enamoran en Jaén* dans le film *El dorado* qui dévoile à la fois la focalisation de Lope de Aguirre et celle de sa fille Elvira. Le morceau vocal permet même parfois de traduire l'intériorité de plusieurs personnages, non plus de façon simultanée mais successive et mouvante, comme c'est le cas des occurrences de l'*Air de Pygmalion* dans *Elisa vida mía.*

Tres morillas : la fascination du père et de la fille

A la tombée de la nuit, sur le pont du Brigantin dominant l'Amazone, Lope de Aguirre et don Alonso devisent à propos de l'existence toujours plus incertaine et lointaine de la terre mythique d'El dorado. S'élèvent alors l'introduction à la vihuela (TC : 1h 24mn 29s) du *villancico Tres morillas* puis la voix claire du musicien[380] de Doña Inés, la maîtresse des différents commandants successifs de l'expédition. Attiré par la mélodie, Lope se dirige vers sa fille, la jeune Elvira, qui se tient un peu plus loin sur le pont en train d'observer une petite barque s'éloignant sur le fleuve. Le montage en champ-contrechamp qui suit permet de souligner la focalisation de la séquence. C'est le point de vue de Lope et d'Elvira qui est traduit par les plans d'ensemble subjectifs montrant la barque au loin. Ces plans de la barque permettent d'y distinguer Doña Inés et son amant du moment, en joyeuse compagnie, alors que le musicien de la jeune femme lui chante le *villancico* en s'accompagnant à la vihuela.

Comme nous l'avons déjà remarqué, dans cette séquence, la forte intensité de la diffusion musicale introduit un décalage entre ocularisation et auricularisation. La puissance de l'émission sonore ne correspond pas à la position de sa source supposée dans la diégèse (la barque est assez éloignée du Brigantin) par rapport aux personnages dont la caméra révèle de point de vue. Outre l'impression de déréalisation que nous avons déjà évoquée, ce décalage est également justifié par le fait que si, dans la diégèse, le musicien chante en s'accompagnant depuis la petite barque, dans le récit filmique, c'est le point de vue de Lope et d'Elvira que dévoile le *villancico*.

[380] Rappelons qu'il s'agit de la seule occurrence de la chanson dans le film.

En effet, l'expression du sentiment amoureux qui est au centre des paroles (« Tres morillas m'enamoran en Jaén» / « De trois jeunes Maures, je me suis épris à Jaén. ») constitue la traduction du désir que ressent Aguirre pour Doña Inés, un désir auquel il résiste de peur d'être dominé à son tour par la belle métisse.[381] Parallèlement, la chanson reflète la fascination et l'admiration qu'éprouve Elvira pour la jeune femme à laquelle elle a tendance à s'identifier car, comme elle, elle est le fruit métissé d'une liaison entre un Espagnol et une Indienne. Pour l'adolescente, Inés est également un substitut possible de la figure maternelle qu'elle n'a pas connue et dont elle semble avoir hérité la beauté parfaite. Elle demande d'ailleurs à son père en fixant intensément la barque qui s'éloigne au loin : « ¿Era mi madre tan hermosa como ella? » (« Ma mère était-elle aussi belle qu'elle? »).

Les sentiments ambigus du père et de la fille

Alors que dans le *villancico* « trois jeunes Maures » sont l'objet du désir du « je » poétique, dans la narration filmique, cette caractéristique exotique renvoie aux origines non européennes d'Inés - et d'Elvira - et évoque la versatilité de sa personnalité. En effet, pour avoir la vie sauve, Inés prend un nouvel amant - le nouveau chef de l'expédition - dès que le précédent est assassiné. Ces visages successifs et multiples d'Inés, maîtresse attitrée de personnages très différents les uns des autres bien que possédés par une même soif de pouvoir, peuvent être traduits par cette trinité

[381] Pendant la diffusion de la chanson, Elvira demande à son père : « ¿Tú la quieres ? A Inés, ¿la quieres? ¿Porqué no le hablas nunca ?» (« Tu l'aimes, Inés ? Tu l'aimes? »). Celui-ci répond: « Ella me da miedo. » (« Elle me fait peur »).

féminine, aux trois noms différents (Aixa, Fátima y Marién), réunis par la chanson dans un même désir qui pourrait être celui de Lope. La grande nostalgie de la mélodie permet également d'évoquer le renoncement à l'amour de cette femme aux multiples visages. La charge érotique et la violence latente du texte du *zejel* que nous avons évoquées[382] reflètent également le désir et la brutalité de Lope qui le conduiront à faire assassiner la jeune femme plutôt que de risquer d'être pris dans ses filets.

La voix aigüe et efféminée d'Amancio Prada est propre à traduire à la fois l'intériorité d'un homme comme celle d'une femme, facilitant ainsi les projections des points de vue du père (désir) et de la fille (admiration) sur la belle métisse, qui les fascine et qu'ils redoutent en même temps.

L'air de Pygmalion ou le passage

L'*Air de Pygmalion* est cité à trois reprises dans *Elisa vida mía*. Dans ce film complexe où les intériorités de Luis (interprété par Fernando Rey) et de sa fille Elisa (Géraldine Chaplin) sont en constante relation par le biais de l'image et de la musique, cet air contribue à la mise en place d'une sorte de passage de témoin spirituel du vieil intellectuel à sa fille par la révélation d'une profondeur de sentiments n'excluant pas l'ambiguité amoureuse. C'est ce phénomène que souligne Catherine Berthet dans ce qu'elle nomme une « passation de voix » de Luis à Elisa:

> *Elisa, vida mía* débute par un texte énoncé par Luis - pour Elisa ? - : « Hacía años que no veía a mi padre… » et se termine par la reprise de ce même texte par Elisa, les différentes étapes du film pouvant marquer l'acheminement de l'héroïne vers une autonomie de paroles : si son père assume la fonction d'écrivain, elle assume celle de lecteur (elle lit le manuscrit de son père, le livre de Margaret Drabble…), avant d'assumer entièrement la narration à la dernière séquence. […] L'appropriation du discours de Luis par Elisa est le point d'aboutissement d'une progressive mise-en-corps de la voix.[383]

Dans sa première citation, l'air de Rameau est présenté comme une projection de l'intériorité de Luis sur le personnage d'Elisa tandis que la deuxième occurrence permet la réunion des deux focalisations. La dernière diffusion, quand Elisa découvre le corps inanimé de son père dans un fossé, révèle pleinement le point de vue de la jeune femme qui pleure la mort du vieil homme. La voix de la haute-contre qui interprète l'air (Eric Marion) peut être perçue par l'auditeur aussi bien comme un timbre masculin que féminin, ce qui rend plus aisée la projection des deux intériorités d'Elisa et de son père

[382] Voir la présentation de la chanson p. 127.
[383] BERTHET, C., « *Elisa vida mía*, analyse de la bande son » in *Voir et lire Carlos Saura, Colloque international de Dijon*, 25 et 26 novembre 1983, Dijon, Hispanistica XX, 1984, p.151.

dans le texte musical. En outre, comme nous l'avons déjà signalé, les paroles ne permettent de deviner ni le sexe du « je » poétique ni celui de l'objet aimé ce qui facilite également la circulation du point de vue exprimé par l'air baroque.

La première occurrence intervient alors que Luis, qui est en train de rédiger un texte dont le narrateur est une transposition littéraire de la voix de sa propre fille, arrête d'écrire et interrompt la lecture du petit magnétophone qui se trouve sur son bureau. Jusque là c'était la *Gnossienne* de Satie qui accompagnait le travail de création littéraire du vieil intellectuel. Il extrait alors la cassette du magnétophone, introduit celle de Rameau puis en enclenche la lecture. Les premières mesures de l'introduction instrumentale résonnent (TC : 32mn 40s) alors que Luis rebouche son stylo dans la semi-obscurité de son bureau. Le plan suivant commence par le cadrage d'une petite fenêtre attenante au bureau en plan moyen. Par un panotravelling à travers les pièces sombres de la maison, la caméra rejoint Elisa allongée sur le côté dans son lit, cadrée de dos. Au cours de ce long plan s'élève la voix de la haute-contre (« Fatal amour cruel vainqueur / quels traits as-tu choisis pour me percer le cœur ? ») qui déplore l'amour malheureux de Pygmalion pour Galatée, la merveilleuse statue qu'il vient de créer et qui ne peut bien évidemment pas répondre à son amour. Par la suite, l'air est shunté et s'éteint peu à peu lorsque la jeune femme, somnambule, rampe sous ses draps pour se retrouver, dans une métalepse narrative (un rêve?), dans l'appartement familial, face à elle-même enfant (interprétée par Ana Torrent) en compagnie de sa sœur et de ses deux parents.

La lamentation de Pygmalion amoureux de son ouvrage, peut être interprétée ici, en raison de la mise en scène qui associe le plan initial de Luis à l'image de sa fille, comme une projection de l'intériorité du vieux professeur. Les nombreux travaux qui ont été produits sur *Elisa vida mía* [384]ont permis d'émettre différentes interprétations de l'air. Étant donné la surabondance de sens qui caractérise l'œuvre de Saura, et tout particulièrement ce film, il ne semble pas souhaitable de « fermer » les potentialités du récit par le choix d'une interprétation trop étroite. La projection de l'intériorité de Luis à travers la mélodie est polysémique : depuis le désir incestueux[385] qui ne peut être réalisé

[384] Citons en particulier l'ouvrage de Catherine Berthet, BERTHET, C., *Sociocritique de la musique de film 1* Elisa vida mía, Etudes sociocritiques nº 24, Montpellier, C.E.R.S., 1992, ainsi que son article « Elisa vida mía, analyse de la bande son » *in Le cinéma de Carlos Saura, actes du colloque international de Dijon 25 et 26 novembre 1983, op. cit.*

[385] Une interprétation de la légende de Pygmalion qui selon Catherine Berthet était déjà répandue du temps de Rameau, BERTHET, C., *Sociocritique de la musique de film 1 Elisa vida mía, op.cit.,* p.28.

jusqu'à la projection imaginaire du texte qu'il est en train de rédiger. C'est bien son point de vue que dévoile le morceau de Rameau, révélant la difficulté et la souffrance de la création (son texte littéraire). Il est étroitement lié à son amour paternel ou incestueux pour Elisa qui constitue, en quelque sorte, l'incarnation de cette création. L'expressivité de la musique qui intensifie la prosodie en allongeant les syllabes accentuées ainsi que l'emphase de l'interprétation « historique » d'Eric Marion paraissent alors souligner le déchirement et la souffrance qu'implique le processus de création.

Néanmoins, si le montage et la musique désignent Elisa comme « l'objet » des tourments de Luis, l'importante déréalisation de la séquence n'oriente pas la compréhension du spectateur qui ne sait pas si les images accompagnant le début du chant illustrent une vision de Luis ou un fantasme d'Elisa. Cette ambiguïté contribue à établir une correspondance entre les points de vue qui sera renforcée dans les occurrences suivantes de l'air.

Nous avons déjà évoqué la deuxième citation de la mélodie qui intervient pendant la séquence par épisode au cours de laquelle Elisa se pare et se maquille de façon théâtrale. La diffusion de l'air commence à la fin de la séquence précédente, une scène d'une grande violence où Elisa insulte violemment son père. Celui-ci finit par lever la main comme s'il allait la corriger et Elisa se met à hurler. C'est alors que s'élève l'introduction de l'air (TC : 1h 31mn 06s) qui se poursuit pendant toute la préparation de la jeune femme.

Le chant commence au moment où Elisa retire un masque de beauté (une sorte de seconde peau) et découvre son très beau visage. Comme nous l'avons souligné, la grande harmonie et l'aspect chorégraphique des mouvements du personnage font de cette séquence de soins de beauté et d'habillage une sorte de lent ballet rythmé par l'air de Rameau qui résonne alors comme un hommage à la beauté d'Elisa (« Quels traits as-tu choisi pour me percer le cœur ? »). Cette séquence, reliée par la musique à la violente altercation qui a précédé, paraît désigner Elisa, omniprésente à l'écran, comme objet de cet amour dont souffre le « je » poétique. Les mouvements codifiés et peu naturels du personnage peuvent également évoquer l'éveil à la vie de la statue Galathée qui, grâce à Venus, se transforme, à la fin de l'Acte de Ballet, en une femme en chair et en os.[386]

[386] Ses mouvements presque saccadés dans leur dynamisme peuvent également évoquer ceux de l'automate Olympia dont Hoffmann tombe amoureux dans *Les contes d'Hoffmann* (1880) de Jacques Offenbach, une transposition de la légende de Galatée.

Durant toute cette première partie, l'intensité de la musique et l'absence d'indices de matérialisation sonore conduit le spectateur à penser que la diffusion intervient en modalité de fosse. Néanmoins, une fois prête, Elisa fait un tour sur elle-même tel un ultime hommage à la statue s'éveillant à la vie. Accompagnée par un long travelling, elle se dirige ensuite d'un pas nonchalant vers le bureau de son père, un verre d'alcool à la main, en articulant les paroles de l'air (« …du trouble qui m'accable / Se peut-il que tu sois l'ouvrage de ma main ? »). Cette vocalisation permet au spectateur, à cet instant seulement, de saisir la qualité intradiégétique de la musique et de constater que la voix de la haute-contre constituait jusqu'alors un acousmêtre. Elisa se dirige d'un pas décidé vers le magnétophone placé sur le bureau de Luis, qui est en train de lire dans un fauteuil, à la droite du champ. A la fin de la dernière phrase de l'air, elle arrête la cassette puis fait demi-tour d'un pas provocant tandis que son père la suit longuement des yeux.

L'objet de l'amour

Cette séquence constitue un véritable « Acte de ballet saurien » dans lequel, allusions théâtrales, musique lyrique et mouvements chorégraphiques s'allient au cadre, d'où, comme sur une scène de théâtre, Elisa entre et sort. Par la suite, la caméra effectue à son tour de lents mouvements rythmés par la musique. La diffusion de l'air tragique semble alors une projection du point de vue de Luis qui vient d'affronter violemment sa fille sur le personnage d'Elisa, sa création à la fois charnelle et littéraire. Néanmoins lorsqu'Elisa prononce les paroles que chante la voix d'Eric Marion, elle regarde son père en s'appropriant le passage du texte qui peut être considéré comme une métaphore du tabou de l'amour incestueux (« Se peut-il que tu sois l'ouvrage de ma main ? ») qui répond aux vers précédents (« J'ai craint d'être sensible, il fallait m'en punir / Mais devais-je le devenir / pour un objet qui ne peut l'être »). Le sentiment amoureux

tragique entre le père et la fille, souligné par la musique expressive de Rameau et l'emphase de l'interprétation vocale, semble alors passer de Luis à Elisa dans une appropriation de la focalisation musicale par la vocalisation et l'arrêt autoritaire de la cassette que Luis avait sans doute déclenchée.

La rencontre de deux intériorités

A la toute fin du film, la troisième et dernière occurrence de l'air baroque, que nous avons déjà évoquée, intervient alors qu'Elisa vient de remplacer son père malade auprès de ses petites élèves. Elle s'est chargée de la représentation finale de *El gran teatro del mundo*, un *autosacramental* de Calderón de la Barca que le professeur avait entrepris de mettre en scène avec la classe de collégiennes dont il avait la charge. A son retour Elisa ne trouve pas Luis dans son lit. Après l'avoir cherché dans la maison, elle finit par le retrouver mort, gisant dans un fossé près de la maison. Lorsque la jeune femme arrive devant le cadavre, elle balbutie hésitante : «¿Papá?». L'introduction instrumentale de l'air (TC : 1h 54mn 52s) s'élève juste après, sur un plan rapproché épaule d'Elisa en légère contreplongée. L'irruption des cordes résonne comme la traduction musicale de la détresse qui envahit la jeune femme au moment où elle prend réellement conscience de la mort de son père. Un contrechamp montre alors en plan subjectif le visage de Luis dans la poussière. Ce n'est que lorsque la caméra cadre de nouveau Elisa que la voix de la haute-contre s'élève et interprète l'air qui se transforme peu à peu en une longue et lente plainte traduisant le désespoir de la jeune femme. Elle s'agenouille puis s'allonge aux cotés de son père, face à lui tandis que continuent les lamentations du chanteur. Durant la dernière partie de l'air, un travelling latéral traverse la maison pour revenir au bureau de Luis comme au début de la toute première citation de la mélodie. Si le mouvement de caméra n'est pas exactement le même, il s'achève

sur les mêmes lieux que le premier, mais en sens inverse : bureau puis fenêtre pour le premier ; fenêtre puis bureau pour le dernier. Cependant, désormais Elisa a pris la place de son père et sa voix off dit le texte énoncé par la voix de son père au tout début du film. La « passation de voix » a bien eu lieu et la fille, en renouant avec le récit de sa propre vie, semble en reprendre les rênes. Ici, c'est la mort du créateur qui a permis à la créature de devenir pleinement créateur à son tour. L'air de Pygmalion, qui traduit la circulation des points de vue du père et de la fille, contribue subtilement à l'évocation de ce passage d'une intériorité à l'autre.

Elisa face au cadavre de son père

Le passage

D) La musique vocale interprétée par les protagonistes

Afin de compléter l'étude des différents cas de figure dans lesquels la musique vocale traduit la focalisation des protagonistes, nous allons nous intéresser à présent à une modalité peu fréquente dans l'œuvre du cinéaste : celle dans laquelle les personnages chantent eux-mêmes un morceau qui révèle leur point de vue. Ce dévoilement peut être d'ordre plus ou moins conscient comme c'est le cas lorsque le personnage de Luciana chantonne *Rocío* dans *El séptimo día.* Une dernière modalité n'intervenant qu'une seule fois dans toute la filmographie du réalisateur est constituée par le *play back* réalisé par le personnage de Berta dans *Dulces horas*, alors que résonne la voix puissante d'Imperio Argentina qui chante *Recordar*.

Rocío ou Luciana abandonnée

El séptimo día retrace une effrayante histoire de *vendetta* entre deux familles d'un petit village d'Estrémadure :[387] Luciana Fuentes ayant été séduite puis abandonnée par Amadeo Jiménez, cette trahison sera le déclencheur d'une série de vengeances sanglantes. Les frères Fuentes finiront par massacrer plusieurs habitants du village, dont deux fillettes de la famille Jiménez, ce qui marquera la fin terrible de cette longue rivalité.

[387] Rappelons que le scénario du film, écrit par le romancier Ray Loriga, s'inspire d'un fait divers qui a impressionné l'Espagne entière : le massacre de Puerto Hurraco en 1990.

La chanson *Rocío* interprétée par Imperio Argentina est écoutée deux fois par Luciana (interprétée par Victoria Abril) dans la diégèse. Par ailleurs, le personnage la chante elle-même partiellement à quatre reprises. Sa citation répétée dans la bouche de la femme délaissée va permettre de révéler peu à peu son point de vue par rapport à son abandon amoureux.

La première occurrence de la *copla* intervient tout d'abord en modalité de fosse pendant une séquence montrant Jerónimo Fuentes, l'assassin d'Amadeo Jiménez, dans sa cellule où il purge sa longue peine de prison. Un montage *cut* permet de passer d'un gros plan de son inquiétant regard à un plan moyen de sa sœur Luciana, en train d'essayer la robe de mariée qu'elle n'a jamais pu étrenner. Un radiocassette posé en évidence près de l'armoire à glace dans laquelle s'admire Luciana permet de deviner dans un premier temps que la chanson a acquis un statut de musique d'écran. Peu après le début de la diffusion de la chanson, Luciana confirme cette impression car elle entonne le refrain en se dandinant devant le miroir, un bouquet de mariée à la main. Si la première fonction de cette *copla* est de relier les deux intériorités déséquilibrées du frère et de la sœur, unies dans une même soif de vengeance, la chanson retraçant l'histoire d'une jeune fille trahie par son fiancée et qui se retrouve enfermée dans un couvent fait également écho à la situation de Luciana séduite puis abandonnée par Amadeo Jiménez. En effet, telle Rocío dans la chanson, Luciana autrefois jeune et belle (« Una mocita de tez bronceá […] tiene carita de flor » / « Une jeune fille à la peau mate […]. Qui a un visage de fleur. »), a été abandonnée et se retrouve seule, non pas au couvent, mais dans la sombre maison familiale, trompée par un séducteur (« Más ya no suena la copla de aquel mocito andaluz » / « Mais l'on entend plus la *copla* du jeune andalou. »).

Rocío et la folie de Luciana

Alors que le premier couplet est chanté par la seule voix pure d'Imperio Argentina, au moment du refrain, le timbre grave et voilé de Victoria Abril s'unit à celui

de la chanteuse. Elle se laisse emporter par le rythme entraînant et la mélodie accrocheuse (« Rocío, ¡ay mi Rocío!, manojito de claveles / Capullito florecio, de pensar en tus quereres / voy a perder el sentío »).[388] Le déséquilibre mental de la femme déjà mûre est souligné par les minauderies infantiles qu'elle effectue en mimant la déclaration de l'amoureux volage dans la chanson comme dans la vie. Elle s'interrompt d'ailleurs juste après avoir chanté (« voy a perder el sentio ») comme si elle prenait conscience que ce n'est pas le jeune homme qui a perdu la raison - il a perdu la vie - mais bien elle. La *copla* chantée par Luciana semble provoquer chez elle une sorte de prise de conscience de la trahison. Elle scrute en effet son image dans le miroir, aperçoit les cheveux blancs qui parsèment sa chevelure et paraît alors se rendre compte que la déclaration d'amour n'est qu'un leurre. C'est donc la verbalisation de la fiction musicale qui, paradoxalement, fait émerger à la conscience de la démente la réalité de sa situation.

Dans les citations suivantes, seul le refrain est chanté par Luciana. Entier et avec l'enregistrement d'Imperio Argentina dans la deuxième occurrence (TC : 45mn 29s), il accompagne une séquence d'une grande violence - dans laquelle elle tranche brutalement le cou d'une poule -, qui annonce la fin sanglante du film et illustre le désir de vengeance provoqué par l'abandon que souligne la chanson. Les deux dernières citations, très courtes, sont interprétées par Luciana seule (TC : 1h 09mn 34s) pendant la préparation des fusils pour le massacre des villageois, puis, à la fin du film (TC : 1h 26mn 58s), lorsqu'elle est arrêtée par la Garde Civile avec sa sœur.

La chanson qui retrace l'histoire de la malheureuse Rocío et surtout la déclaration d'amour trompeuse du galant devient donc, dans la bouche de Luciana, un appel à la vengeance, comme si le récit musical faisait constamment affleurer dans sa conscience l'outrage qu'elle a subi. En outre, l'écoute répétée d'une seule et même chanson caractérise bien le personnage à la psyché déséquilibrée et obsédé par son malheur. C'est ce que révèle également la différence entre la chanson gracieuse, gaie et entraînante interprétée par Imperio Argentina, au timbre jeune et pur, et la mélodie angoissante chantée par la voix grave et voilée de Luciana, celle d'une femme usée par le malheur et la rancœur. L'opposition des timbres des deux interprètes constitue une métaphore du temps passé entre la séduction et l'abandon car elle met en évidence la dégradation physique et mentale de Luciana. De fait, la *copla* enregistrée dans les

[388] « 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. »

années cinquante, écoutée en boucle à la fin du vingtième siècle peut également signifier que Luciana et sa famille vivent encore dans une époque révolue, une Espagne rurale et immuable dans laquelle les vieilles rancœurs ne s'éteignent jamais. Les conditions de vie de la famille, qui semble encore vivre dans l'Espagne misérable du milieu du siècle dernier, en sont également une illustration. Cette *copla,* très célèbre dans les années cinquante, marque également l'origine du traumatisme de Luciana qu'un blocage émotionnel a empêché de se construire et de mûrir. Elle est d'ailleurs stupéfaite lorsqu'elle constate dans le miroir qu'elle n'est plus la jeune femme qu'elle croit toujours être.

Ainsi, quand le personnage chante lui-même le morceau vocal, il s'en empare et le fait sien. Son timbre se substitue ou se superpose à celui de l'interprète original, s'il existe, et peut orienter, voire modifier, le sens de la chanson. Si *Rocío* souligne par ses paroles, le triste destin de la jeune fille abandonnée, le rythme gai et décidé du tango et la voix charmante d'Imperio Argentina lui confèrent un aspect joyeux qui disparaît complètement lorsque Luciana en est l'interprète. Dans *¡Ay Carmela!,* au moment de la scène finale paroxystique, la *foclórica* unit sa voix à celle des brigadistes pour revendiquer sa solidarité avec ces prisonniers contraints d'assister à un dernier spectacle humiliant avant d'être fusillés. Comme nous l'avons souligné, elle s'approprie alors la chanson et hurle littéralement les paroles sur une mélodie qui n'en est presque plus reconnaissable. La chanson s'est alors transformée en un véritable cri, révélateur d'une souffrance commune qui réunit les intériorités des condamnés et celle de Carmela, qui sera abattue sur le champ.

Ces citations vocales prises en charge par le personnage se distinguent donc des modalités précédentes. Lorsque le protagoniste « s'approprie » le morceau en le chantant lui-même il prend conscience, au moins partiellement, de sa signification (ou d'une signification possible) et la reprend à son compte. Lorsqu'elle interprète *Rocío*, Luciana perçoit et exprime son abandon tandis que Carmela, en chantant à pleins poumons l'hymne révolutionnaire, revendique son appartenance au camp républicain et sa solidarité avec les brigadistes. Dans les autres occurrences étudiées jusqu'ici, la révélation de l'intériorité du personnage se fait, au contraire, à son insu, dans la mise en place d'une relation directe entre morceau vocal et spectateur dont nous étudierons plus précisément le fonctionnement dans la suite de ce travail.

Afin de compléter l'étude de la chanson comme révélateur de l'intériorité des personnages, nous évoquerons brièvement un cas unique dans l'œuvre de Saura, celui

du personnage de Berta, littéralement « possédée » par la voix d'Imperio Argentina dans *Dulces horas*.

Recordar **: de Teresa a Berta**

La valse *Recordar* imprègne *Dulces horas* de ses trois occurrences - de plus de dix minutes au total - chantées par Imperio Argentina. Elle intervient par ailleurs très brièvement fredonnée par Berta lorsqu'elle se trouve dans l'appartement de Juan. Nous avons souligné que la première citation, qui coïncide avec le générique de début, lie étroitement cette chanson à Juan, le protagoniste du film (le plaisir du souvenir) et à Teresa, sa mère adorée (la plainte de la femme délaissée). La chanson est par la suite également diffusée lors d'une reconstitution théâtrale de l'enfance de Juan, alors que le personnage de Berta interprète celui de la mère du protagoniste, dans une première identification fictionnelle.

Berta, possédée par Teresa à travers la chanson

Juan, incapable d'aimer une autre femme que sa mère, ne peut s'éprendre de Berta qu'en raison de sa très grande ressemblance avec Teresa, qui lui permet d'identifier les deux femmes.[389] A la fin du film, Teresa chante en *play back,* alors que résonne la voix d'Imperio Argentina, qui, jusqu'alors, reflétait à la fois l'intériorité de la mère et du fils. La voix est alors étroitement associée au corps de Berta qui s'occupe de Juan comme d'un enfant et semble s'être transformé en la projection de la vision idéale de Teresa que celui-ci s'est forgé.[390] Ce timbre caractéristique, paraissant provenir de la bouche de Berta, constitue alors une transposition du point de vue de Juan - tout le film

[389] Rappelons que les deux personnages sont interprétés par la même actrice, la très belle Assumpta Serna.

[390] Bien que Juan ait pris conscience que Teresa ne correspondait pas à la femme parfaite qu'il imaginait, il ne peut, à l'évidence, se défaire de cette image.

est d'ailleurs en focalisation interne - qui identifie sa femme à sa mère dans un processus de transfert. Ce transfert est révélé par la chanson qui met en place une circulation entre les intériorités des trois personnages. La valse, image musicale idéalisée de Teresa à travers le regard de Juan, phagocyte littéralement Berta qui semble alors se vider de sa propre substance, de toute son intériorité (dont la voix est la synecdoque)[391] pour se métamorphoser en Teresa. Signalons que Berta fredonne quelques mesures de la chanson (TC : 57mn 14 s) alors qu'elle n'est pas encore la maîtresse de Juan. Son appropriation de la valse contribue alors à l'identification des deux femmes par le protagoniste ; un processus dont l'aboutissement est manifeste dans cette dernière séquence.

L'exemple que nous venons d'évoquer reflète à quel point l'utilisation de la musique vocale est fondamentale et centrale pour le réalisateur aragonais lorsqu'il s'agit d'exprimer l'intériorité ou le point de vue des protagonistes. Berta « habitée » par Teresa, à travers sa personnification musicale qui est elle-même la projection du point de vue de Juan, constituait une expérimentation extrême, très intéressante, même si elle n'a obtenu ni les faveurs du public ni celles de la critique.[392]

Les multiples exemples étudiés au cours de ce chapitre démontrent que la traduction du point de vue du personnage constitue l'une des fonctions centrales de la musique vocale au sein de l'œuvre de Carlos Saura. En outre, cette étude aurait pu être étendue à de nombreux autres morceaux à texte cités tout au long de la filmographie. Cette association intervient, comme nous avons tenté de le souligner, par le biais de modalités très diverses et offre une alternative élégante et subtile aux autres moyens d'expressions de l'intériorité des personnages tels que le jeu des acteurs, les dialogues ou la voix off. Après l'étude de cette fonction primordiale, c'est la chanson dans sa dimension transtextuelle, celle d'un point de vue extérieur à l'œuvre, que nous allons évoquer à présent.

---

[391] Anna Karpff affirme : « À partir du moment où nous ouvrons la bouche et commençons à parler, […], notre voix accomplit un acte terriblement intime : elle laisse échapper des informations sur notre situation biologique, psychologique et sociale. Elle permet de détecter la taille, le poids, le physique le sexe, l'âge et la profession, souvent même les orientations sexuelles de la personne qui la porte. » KARPF, A., *La voix, un univers invisible,* Paris, Editions Autrement, 2008, p.21.

[392] Des années plus tard ce même procédé, utilisé systématiquement tout au long du film, fera néanmoins le triomphe de *On connaît la chanson* (1997) d'Alain Resnais.

DEUXIÈME CHAPITRE : UN POINT DE VUE EXTÉRIEUR : MUSIQUE VOCALE ET TRANSTEXTUALITÉ

Dans l'œuvre de Carlos Saura, comme dans la plupart des films de fiction, la musique vocale constitue presque toujours une citation d'un morceau préexistant. [393] Cette origine a de nombreuses conséquences lors de l'insertion de la chanson dans les œuvres puisque le morceau à texte est alors porteur d'un point de vue extérieur marqué par de multiples facteurs. Les relations qui unissent musique vocale envisagée comme une citation et texte filmique seront donc assez complexes et dépendront de ces divers facteurs ainsi que des spécificités propres au fonctionnement, à la structure formelle et aux thématiques des différents morceaux. Afin d'analyser l'interaction entre ce point de vue extérieur et les autres composantes du tissu filmique, nous aurons recours aux notions et à la terminologie définies et développées principalement pour l'analyse littéraire par Gérard Genette dans son œuvre et plus particulièrement dans son ouvrage *Palimpsestes. La littérature au second degré.*[394]

Dans cet ouvrage, l'auteur élargit et précise la notion d'intertextualité, élaborée par Julia Kristeva dans son essai fondateur *Semeiotikè.*[395] Il nomme transtextualité ou transcendance textuelle du texte : « tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes ».[396] Au sein de cette définition qui englobe diverses relations possibles entre deux textes, Gérard Genette met en place une typologie des relations transtextuelles qu'il répartit en cinq principales catégories. La première, l'intertextualité, qui correspond à la présence effective d'un texte dans un autre, peut adopter trois formes :

> Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautréamont par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de *l'allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions […][397]

---

[393] Rappelons que, dans toute la filmographie, seul un morceau vocal a été composé expressément pour un film. Il s'agit de la chanson *Tus labios* composée par Manuel Malon pour *Taxi*.
[394] GENETTE. G., *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
[395] C'est Julia Kristeva qui définit pour la première fois la notion d'intertextualité dans son ouvrage *Semeiotikè* : « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. » KRISTEVA. J., *Semeiotikè, Recherche pour une semanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.115.
[396] GENETTE, G., *Palimpsestes, la littérature au second degré, op. cit*., p.7.
[397] *Ibid.*, p.8.

A partir de la définition de ce premier type de transtextualité, il apparaît nécessaire « d'adapter » ces concepts, conçus avant tout pour l'analyse narratologique de la littérature, à notre objet d'étude, la musique vocale citée dans un texte filmique. En effet, si la musique vocale constitue une matière hybride à la confluence de la parole et de la musique, le texte cinématographique dans lequel elle est insérée est lui-même formé de multiples composantes qui empruntent à la fois le canal visuel et le canal sonore, alors que la citation littéraire reste circonscrite à un ensemble beaucoup plus homogène. Néanmoins, les catégories définies par le narratologue (citation, allusion, plagiat) semblent pertinentes dans le cas qui nous occupe, même s'il sera nécessaire d'établir des distinctions au sein de cette typologie pour prendre en compte les différentes modalités d'intertextualité qu'implique la complexité propre à la musique vocale et au film.

Un autre type de rapport transtextuel est composé des diverses modalités de « transformation » qui unissent un premier à un deuxième texte, ici, le morceau vocal et le texte filmique. Il s'agit de la relation hypertextuelle que l'auteur définit comme :

> […] 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. […] L'*Enéide* et *Ulysse* sont sans doute, à des degrés et certainement à des titres divers, deux (parmi d'autres) hypertextes d'un même hypotexte : l'*Odyssée*.[398]

Dans le cas de notre objet d'étude, nous tenterons de déterminer dans quelle mesure des morceaux à texte peuvent être considérés comme les hypotextes de certains films qui en constitueraient les hypertextes. Dans l'hypothèse de cette relation, les œuvres cinématographiques « naîtraient » en quelque sorte de la chanson dans une relation à caractère matriciel. Cette relation serait tout à fait spécifique car, contrairement à la pratique la plus courante en littérature, dans les cas étudiés l'hypotexte est lui-même cité au sein de l'hypertexte dont il est à l'origine.[399]

Nous aborderons les deux autres relations transtextuelles, la métatextualité (la relation de commentaire) et la paratextualité (l'ensemble des mentions textuelles accompagnant le texte principal) dans le dernier chapitre de ce travail car nous considérons qu'elles relèvent de l'expression du point de vue de l'énonciation filmique. La notion d'architextualité, qui unit le texte à un genre défini,[400] ne semble pas

---

[398] *Ibid.*, p.14.

[399] Quoique ce cas de figure n'existe pas dans l'œuvre de Saura, il serait tout à fait envisageable que l'hypotexte que constitue la chanson ne soit pas cité au sein du film.

[400] « Le cinquième type (je sais), le plus abstrait et le plus implicite, est l'architextualité, […]. Il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire

pertinente pour notre recherche qui s'attache à étudier les relations entre chanson et film narratif de fiction mais serait très intéressante dans le cadre d'une étude de la filmographie du réalisateur aragonais dans son ensemble, en particulier celle des films musicaux dont l'appartenance à un genre précis est souvent difficile à déterminer.

I) La musique vocale comme intertexte

La première des formes de l'intertextualité correspond à l'usage de la citation. Si cette pratique est aisément repérable en littérature car elle est marquée par l'utilisation de guillemets et par la reproduction exacte, quoique partielle, du texte original, la citation de la musique vocale dans un film peut être plus difficile à définir étant donné les multiples modalités d'intervention possibles de la chanson. Il convient de s'interroger, en particulier sur la nature du texte à citer : s'agit-il uniquement de la partition originale (si elle existe, la musique populaire est souvent de tradition orale et par essence changeante) ? Un enregistrement réalisé pour le film peut-il être considéré comme une citation ? La même question peut se poser lorsque les personnages chantent eux-mêmes ou fredonnent un air parfois à peine reconnaissable.

Il semble que les distinctions établies par Gérard Genette au sein de la notion d'intertextualité entre citation, allusion et plagiat puissent être exploitées bien que les frontières de la notion de plagiat soient peu aisées à cerner dans le cas de la musique de film. La limite entre citation et allusion peut être établie en fonction de l'utilisation des paroles. Un air, même fredonné par un personnage, accompagné des paroles originales et reconnaissable sera considéré comme une citation au même titre que la reproduction d'un enregistrement préexistant. En revanche, lorsque l'air est cité sans paroles, soit dans une version instrumentale intradiégétique - le *Cara al sol* interprété au piano dans *La prima Angélica* -, soit intégré dans la musique de film - *M'enamori d'un aire* dans la musique originale de *Buñuel y la mesa del rey Salomón* -, il peut alors être considéré comme une allusion. Dans ces deux cas de figure, le morceau auquel l'allusion est faite peut être extrêmement connu (*Cara al sol*), ou lui-même cité avec les paroles au sein du

---

comme dans Poésies, Essais, le Roman de la Rose, etc., ou le plus souvent, infratitulaire : l'indication Roman, Récit, Poèmes, etc., qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance taxinomique. Quand elle est muette, ce peut être par refus de souligner une évidence, ou au contraire pour récuser ou éluder toute appartenance. Dans tous les cas, le texte lui-même n'est pas censé connaître, et par conséquent déclarer, sa qualité générique : le roman ne se désigne par explicitement comme roman, ni le poème comme poème. » Genette, G., *Palimpsestes, op.cit*., p.11.

tissu filmique (*M'enamori d'un aire*). Il s'agit bien ici d'une allusion définie comme : « un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions […]. »[401] La citation d'une seule des deux matières dont est composée la musique vocale constitue donc bien une allusion et la seule citation des paroles sans musique pourrait également être considérée comme une allusion au morceau vocal dans son ensemble. Dans tous ces cas de figure, une intentionnalité sous-jacente inhérente à la notion d'allusion peut être décelée, révélatrice d'une volonté de se référer explicitement à la chanson originale. En revanche, l'utilisation de la ligne mélodique de la *Canción del fuego fatuo* tirée de *El amor Brujo* de Manuel de Falla au sein de la musique originale composée par Roque Baños pour *Pajarico* semble bien correspondre à la définition du plagiat : « […] un emprunt non déclaré, mais encore littéral […] ».[402] Néanmoins, l'histoire de la musique, et en particulier celle de la musique de film, est nourrie de jeux d'influences et de reprises d'airs connus sans que cette transtextualité n'invalide la notion d'auteur, comme le souligne Michel Chion :

> Le mythe de la musique « originale », c'est-à-dire d'une musique qui, détachée du film, serait comme une fleur coupée de sa sève et perdrait tout son sens, est tenace, mais toujours aussi faux. Rappelons que Bach, Mozart ou Haendel, qui n'avaient pas peur de réemployer dans une œuvre sacrée un air extrait d'une cantate profane, ou d'adapter de nouvelles paroles sur une musique récupérée, en étaient tout à fait conscients, et cela n'en fait pas de moindres compositeurs que ceux qui les ont suivis. Or employer une musique dans un nouveau film sur de nouvelles situations, c'est comme mettre de nouvelles paroles sur un « air » connu. Les combinaisons sont infinies, et toujours on peut leur donner une saveur et une résonance nouvelle.[403]

Nous allons donc tenter tout d'abord de mettre en lumière les spécificités de la chanson en tant qu'intertexte au sein du tissu filmique chez Carlos Saura : un intertexte souvent cité dans son intégralité qui, en raison de sa nature même a tendance à établir un lien direct avec l'auditeur/spectateur tout en favorisant l'émergence de sentiments d'empathie par rapport au personnage. Nous soulignerons également les rapports spécifiques qui se tissent entre musique vocale et mémoire par le biais, en particulier, de phénomènes d'anamnèse.

---

[401] *Ibid.,* p.8
[402] *Ibid.,* p.8.
[403] CHION, M., *La musique au cinéma, op.cit*., p.246.

A) Un intertexte qui touche directement le spectateur

Chanson et lieu commun

*L'oubli des origines

La musique vocale citée dans l'œuvre de Carlos Saura provient de sources très diverses et si la majorité des morceaux est constituée d'œuvres indépendantes - c'est en particulier le cas des chansons traditionnelles et populaires -, certains font partie d'ensembles plus importants. Il peut s'agir d'œuvres musicales auxquelles appartiennent les airs choisis - la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach, *Pygmalion* de Rameau -, de films de fictions dans lesquels les morceaux faisaient partie de la bande originale - *Mi noche de Boda* pour la chanson *Recordar*, *Un maledetto Imbroglio* pour *Amore mio* - ou encore d'un spectacle musical comme la *zarzuela Yola* dans le cas de *Mírame*. Les citations des morceaux sont très fréquemment intégrales ou presque, ce qui constitue une caractéristique singulière de ce type d'intertextualité étant donné que, selon Antoine Compagnon, la citation: « […] confond un prélèvement, un objet, et une greffe. »[404] La notion de prélèvement est alors limitée puisque c'est souvent le texte intégral qui est cité et la musique vocale en acquiert ainsi une certaine autonomie par rapport à son origine, étant donné qu'elle constitue une entité en soi, même si elle provient d'un ensemble plus vaste. L'*Air de la contrition* de Pierre, bien qu'appartenant à la *Passion selon Saint Matthieu* peut, en effet, être écouté indépendamment de l'œuvre plus vaste dont il a été tiré car il est constitué - aussi bien du point de vue de la musique que de celui des paroles - par un début, un développement et une fin.

L'autonomie du morceau vocal par rapport à sa provenance est plus importante encore dans le cas des chansons populaires dont les auteurs sont rarement connus du public. Cette caractéristique rapproche les chansons du proverbe ou du lieu commun et si elle confère à l'auditeur la possibilité d'une appropriation pleine et directe de son sens, d'une certaine manière, elle la lui impose également. En effet, tel le proverbe qui passe de bouche en bouche, acquérant par là même une valeur de vérité générale, un pouvoir dû à cette aura de « sagesse populaire » que l'on accepte sans la contester, la

[404] COMPAGNON, A., *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979, p.91.

chanson, délestée du point de vue particulier de ses auteurs peut remplir la même fonction,[405] comme le souligne Philippe Grimbert :

> La chanson détient ce pouvoir singulier qui la distingue de tous les autres arts, elle possède cette vertu de rassemblement et d'identification que bien des politiques pourraient lui envier car personne n'échappe à son influence. [406]

Soulignons qu'au sein du tissu filmique, les airs de musique savante rejoignent souvent cette condition de la chanson populaire, détachée de ses origines et pouvant posséder cette même puissance à l'heure de toucher le spectateur. En effet, les identités des auteurs et des compositeurs sont rejetées à la toute fin du film, à la dernière limite du générique[407] et restent souvent bien vagues, voire inexistantes comme nous l'avons déjà souligné.[408] Dans *La noche oscura,* seule la mention « Música de Bach » apparaît à la fin du film, dans lequel sont citées deux des *Suites pour violoncelles*, une fugue à l'orgue et l'air de la *Passion selon Saint Matthieu*. Dans *Los ojos vendados*, le générique annonce : « Musique de Purcell ». Cette mention regroupe en réalité un *ground* au clavecin et trois airs extraits de différentes œuvres vocales. Très souvent, même si les titres des morceaux sont cités au générique, les versions ne sont pas identifiées et les interprètes demeurent donc inconnus. C'est le cas de l'*Air de Pygmalion* dans *Elisa vida mía* et du duo de Schubert *Harfner und der Mignon* dans *Mamá cumple cien años*. Cette pratique peut d'ailleurs surprendre chez un réalisateur mélomane qui se considère comme un auteur. La citation cinématographique a donc le pouvoir de rendre anonymes certaines œuvres très célèbres, les renvoyant à une condition similaire à celle des chansons populaires dont les auteurs ne sont que très peu connus du public. Cette situation est d'ailleurs comparable à celle du film lui-même. Le spectateur est, en effet, plus souvent capable de citer le titre ou les acteurs d'une fiction cinématographique que son réalisateur. Mais cet anonymat permet également à la musique savante de rejoindre les compositions populaires et d'acquérir l'autorité -

---

[405] Comme l'exprime très bien la chanson de Charles Trenet (lui-même auteur-compositeur), *L'âme des poètes*: « Longtemps, longtemps, longtemps/ après que les poètes ont disparu / leurs chansons courent encore dans les rues / La foule les chante un peu distraite en oubliant le nom d'l'auteur /sans savoir pour qui battait leur cœur. »

[406] GRIMBERT, P., *Chantons sous la psy*, Paris, Hachette Littératures, 2002, p.15.

[407] Il conviendrait d'ailleurs de s'interroger sur cette caractéristique du cinéma qui n'est systématique que depuis une vingtaine d'année Les auteurs et compositeurs de musique sont désormais toujours les derniers à être cités au générique de fin, bien après les stagiaires et les fournisseurs de *catering*. Chez Saura jusque dans les années quatre-vingt, les morceaux et leurs auteurs étaient la plupart du temps cités à la fin du générique de début.

[408] Ce n'est plus le cas à partir du milieu des années quatre-vingt-dix, où les génériques sont beaucoup plus précis sur l'origine des morceaux de répertoire employés, sans doute en raison d'obligations légales plus contraignantes.

paradoxale - du lieu commun porteur d'une sagesse populaire proverbiale, dont les préceptes sont facilement acceptés comme des vérités générales sans être remis en question.

*Des thématiques universelles et une forme musicale facilement mémorisable

Les thématiques évoquées dans les morceaux renvoient généralement à des sentiments ou à des situations que chaque spectateur a pu ressentir ou vivre : l'amour (souvent malheureux), la trahison, la fascination pour l'être aimé, la séparation, la révolte face à l'injustice. A ce propos, il conviendrait à nouveau de s'interroger sur la distinction entre musique populaire et savante, du moins en ce qui concerne les choix effectués par Carlos Saura. En effet, si l'amour est le grand thème de la chanson populaire (« Amore, amore, amore, amore mio… »), c'est également celui de l'*Air de Pygmalion* de Rameau (l'amour impossible) ou du duo *Mignon und der Harfner* de Schubert (la souffrance de la séparation avec l'être aimé). Dans le cas de la chanson populaire, comme dans celui des morceaux de musique savante choisis, le spectateur peut être touché directement par les thématiques universelles qui sont évoquées et qui réveillent en lui des sentiments connus.

D'un point de vue musical, les mélodies citées dans l'œuvre du réalisateur aragonais, toutes tonales, sont très accessibles à une oreille acculturée à la musique occidentale. Leurs formes correspondent, dans la grande majorité des cas, à une alternance de couplets et de refrains qui en rendent la mémorisation aisée et permettent également de toucher directement le spectateur indépendamment de sa connaissance préalable du morceau, dans un processus de « reconnaissance » naturelle que permet une mémorisation très rapide des structures récurrentes et souvent semblables de la chanson. Le psychanalyste Philippe Grimbert explique ce phénomène de la façon suivante :

> Notre fonctionnement physiologique, ainsi que psychique, est tout entier soumis au rythme, sous la forme d'un emboîtement de mécanisme de répétition. C'est sans doute ce qui fait que toute création dans le domaine de la chanson nous paraît rapidement familière. Notre corps, sollicité par un mode d'expression qui lui emprunte à tous niveaux sa caractéristique essentielle, suit aussitôt son rythme en se balançant. Par sa structure même, la chanson nous berce : c'est là l'une de ses vocations premières.
> Elle fonctionne en effet sur un rythme insistant, de même que sur des mécanismes de répétition – dont celui de la mélodie et du texte -, et ce trait qui la caractérise trouve son écho dans le fonctionnement de notre corps. Mais ce trait répond dans le même temps à une aspiration typique de la psyché humaine, que Freud a su repérer : l'aspiration infantile du retour du même. C'est une semblable exigence qui impose au conte de fées d'être raconté avec des accents identiques, à la virgule près, faute de quoi l'enfant n'y trouve pas

> l'apaisement attendu. Voila pourquoi le texte de la chanson, si simpliste soit-il - chargé ou non de sens, poétique ou prosaïque -, demeure un impératif, inséparable de la mélodie, et pourquoi l'association des deux, dès l'époque de la berceuse, satisfait pleinement chez l'homme à cette exigence de retour du même.[409]

Cette structure répétitive de la chanson est renforcée lorsqu'elle est diffusée à plusieurs reprises à partir du même enregistrement, ce qui a pour conséquence de démultiplier les répétitions du morceau vocal au sein du texte filmique, provoquant souvent un effet obsédant et hypnotique pour le spectateur.[410]

*Un rapport énonciateur / énonciataire très particulier

L'une des particularités de la chanson et de la plupart des morceaux vocaux cités dans l'œuvre cinématographique de Carlos Saura repose sur la très fréquente utilisation du « je » et du « tu » dans leurs paroles. L'énonciateur est un « je » poétique et musical qui s'exprime par l'intermédiaire de la voix du chanteur qui s'adresse la plupart du temps à un « tu » destinataire. Si un patronyme est mentionné parfois - Rocío, Maricruz -, il fait la plupart du temps office d'évocation métonymique de la femme abandonnée ou volage à laquelle s'adresse la plainte de l'énonciateur. Celui-ci semble alors interpeller le spectateur, au-delà de la fiction musicale, pour lui faire ressentir que l'amour s'achève souvent par un abandon (« ¡Ay Maricruz¡ », « ¡Ay Rocío ! », « Porque te vas »), qu'il fait souffrir (« ¡Ay qué dolor ! »), mais qu'il est, malgré tout, très agréable de s'en souvenir (« Recordar »). Ce dispositif implique donc naturellement le spectateur dans l'énonciation de la chanson, par une identification alternative au « je » ou au « tu ». Dans les deux cas, il participe directement à cet échange entre énonciateur et énonciataire en fonction de la position dont il se sent le plus proche dans le récit chanté - interpellant lui-même ou se sentant interpellé - au-delà de la narration filmique comme le souligne Alain Boillat : « Généralement, le chant procède d'une exploitation marquée de la fonction émotive du langage, et constitue le lieu privilégié d'accentuation du pôle du destinataire (fonction phatique et conative). »[411]

---

[409] GRIMBERT, P., *Psychanalyse de la chanson, op.cit*, p. 106.
[410] C'est le cas par exemple de *Porque te vas* diffusée trois fois intégralement dans *Cría Cuervos* et de *¡Ay qué dolor!* qui intervient à quatre reprises dans *Deprisa, deprisa*. Les deux chansons sont d'ailleurs devenues de très grands succès populaires suite à leurs citations dans les films.
[411] BOILLAT, A., *Du bonimenteur à la voix-over. Voix attraction et voix-narration au cinéma, op.cit*., p. 233.

L'autonomie de la musique vocale par rapport à l'image

Un autre facteur contribue également à créer un lien direct entre le spectateur et le morceau vocal. En effet, la voix qui s'élève dans l'espace tandis que l'image mouvante déroule son mouvement inexorable, n'a pas de localisation précise assignée par rapport à l'écran. Comme nous l'avons souligné, lorsqu'elle est extradiégétique, elle provient d'un espace indéterminé qui n'est relié à la diégèse que par la simultanéité de la projection de l'image et de la diffusion sonore, ce qui rend possibles les phénomènes de synchrèse définis par Michel Chion :

> […] un phénomène psychophysiologique spontané et réflexe, universel, dépendant de nos connexions nerveuses, et ne répondant à aucun conditionnement culturel, et qui consiste à percevoir comme un seul et même phénomène se manifestant à la fois visuellement et acoustiquement la concomitance d'un événement sonore ponctuel, dès l'instant où ceux-ci se produisent simultanément, et à cette seule condition nécessaire et suffisante.[412]

Mais lorsque la musique vocale intervient en modalité intradiégétique, elle provient également des haut-parleurs de la salle de cinéma et la puissance effective de sa diffusion, alors qu'elle est généralement supposée provenir d'un appareil de reproduction électrique appartenant à la diégèse, contredit souvent sa condition de musique d'écran. Cette caractéristique de la grande majorité des morceaux vocaux intradiégétiques, qualifiée par Michel Chion de diffusion « on the air »[413] permet un jeu entre modalité d'écran et modalité de fosse.

La condition principalement extérieure de la chanson par rapport au tissu filmique, car elle existait en tant qu'entité autonome préalable, la dégage en quelque sorte de sa « soumission » au déroulement de l'image mouvante et renforce l'indépendance intrinsèque du son par rapport à l'image. Alain Boillat parle de: « *déliaison fondamentale* des sons par rapport à l'image qui est constitutive de la représentation ».[414] Véronique Campan souligne ce phénomène, en opposant cinéma muet et parlant : « [le sonore n'est pas] une émanation virtuelle de l'image, mais, dépourvu *a priori* de tout lien avec elle, il erre dans l'espace entier de la salle de

---

[412] CHION, M., *Un art sonore, le cinéma, op.cit*., p.433.
[413] « Dans une fiction audiovisuelle, voire une séquence de film documentaire, on appellera sons « on the air » (« sur les ondes ») les sons présents dans une scène mais supposés être retransmis électriquement, par radio, téléphone, interphone, amplification électrique, etc., ce qui les fait échapper aux lois mécaniques (dites naturelles) de propagation du son, et franchir librement l'espace, tout en restant situés dans le temps réel de la scène. Ils peuvent alors voyager librement, quand il s'agit de la musique et plus particulièrement d'une chanson, d'une position d'écran à une position de fosse. », CHION, M., *Un art sonore le cinéma, op.cit*., p 427.
[414] BOILLAT. A. *Du bonimenteur à la voix-over. Voix attraction et voix-narration au cinéma*, *op.cit*., p.25.

projection. ».[415] La musique vocale, en raison de l'autonomie de son enregistrement, contrairement à la musique originale beaucoup plus ancrée dans l'image par des procédés de synchrèse souvent systématiques, passe aisément du statut d'écran à celui de fosse. En outre, quelle que soit sa modalité d'intervention, elle s'échappe naturellement de l'espace du cadre pour venir « parler » directement à l'oreille du spectateur, se distinguant ainsi de la musique purement instrumentale qui ne peut qu'émouvoir, évoquer ou suggérer.

Tous ces éléments contribuent donc à créer un lien direct entre le spectateur et la musique vocale. La réception de la chanson se fera de façon spontanée et émotive plus qu'intellectuelle, dans cet « espace » indéterminé de la musique vocale que nous avons évoqué précédemment. Cette relation privilégiée qui s'établit entre le spectateur et la chanson est également renforcée par son fonctionnement fractionnaire et inconscient tout à fait spécifique.

B) Fonctionnement fractionnaire et inconscient, resémantisation et polysémie

Fonctionnement fractionnaire et inconscient

Comme nous avons eu l'occasion de le remarquer au cours de nos analyses, dans un film, la mélodie d'une chanson et le contenu sémantique de ses paroles ne sont quasiment jamais perçus par le spectateur dans leur intégralité. Cette perte sémantique est propre à tout processus de communication, car de l'émission à la réception, le contenu d'un message est presque toujours brouillé, déformé et simplifié. Cependant, ce phénomène est particulièrement important dans le cas de la chanson citée au sein du texte filmique et ce, à différents niveaux.

Tout d'abord, la musique vocale en elle-même, fondée sur des phénomènes de retour, de répétition et d'alternance,[416] se prête naturellement à une mémorisation fragmentaire et sélective : des noyaux signifiants minimaux à certaines phrases récurrentes des couplets, en passant par des portions de refrains et à certains *gimmicks*[417] purement musicaux. En outre, un morceau vocal inséré dans un texte filmique est

[415] CAMPAN, V., *L'écoute filmique. Echo du son en image*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, p. 87.
[416] En quelque sorte, par le biais de ses refrains et de ses noyaux signifiants minimaux, la chanson est en perpétuelle situation d' « autocitation », d'intertextualité interne, propre à sa structure particulière.
[417] En musique, un gimmick est un motif musical très court qui revient de façon récurrente.

fréquemment manipulé, coupé, allongé ou raccourci en fonction de l'utilisation souhaitée. Certains phénomènes de répétion en sont ainsi renforcés et certains autres atténués ou supprimés. Bien que, comme nous l'avons vu, la chanson touche directement le spectateur au-delà de son rôle dans la fiction cinématographique, ce lien entre spectateur et musique vocale est toujours d'ordre plus ou moins inconscient puisque l'attention consciente du spectateur est canalisée et focalisée sur d'autres éléments du texte filmique : les images mouvantes bien sûr qui sollicitent puissamment sa pulsion scopique, mais également les autres matières sonores telles que les dialogues, les bruits ou les mentions écrites. Ce fonctionnement facilite le processus de resémantisation de la chanson puisque les passages qui « accèdent » le plus facilement au spectateur, par essence fractionnaires (les noyaux signifiant minimaux) et généralisant (les refrains), s'adaptent aisément aux modifications de leur sens premier, induites par l'interaction des autres composantes du texte filmique.

La resémantisation de la chanson

Comme le souligne Antoine Compagnon, la citation littéraire opère une transformation de l'énoncé premier en fonction du texte dans lequel il est inséré :

> La citation est un énoncé répété et une énonciation répétante : en tant qu'énoncé, elle a un sens, l'« idée » qu'elle exprime dans son occurrence première (t dans S1) ; en tant qu'énoncé répété, elle a également un sens, l'« idée » qu'elle exprime dans son occurrence seconde (t dans S2). Rien ne permet d'affirmer que ces sens sont les mêmes ; au contraire, tout laisse supposer qu'ils sont différents, que le second porte au moins une marque de l'incitation, quelque « idée de répétition », ainsi disait Fontanier, puisque celle-ci est une transformation appliquée au premier énoncé, qui le fait signe.[418]

Nous avons pu constater que, dans le cas particulier de la musique vocale, et en raison de ses spécificités, cette « orientation » du sens de la chanson par le texte filmique peut être extrêmement importante. Il est intéressant, à ce propos, de souligner que Carlos Saura, au début de sa carrière, dans son deuxième long métrage, *Llanto por un bandido*, a pris le parti de faire adapter de nouvelles paroles sur un air qui en possédait au préalable. Il s'agit de la *petenera* traditionnelle *Al pie de un árbol sin fruto*, dont la mélodie était déjà longuement citée dans *Los golfos*, son film précédent. Les quelques occurrences chantées dans *Los golfos* utilisaient les paroles traditionnelles de la *petenera* et, en particulier, le passage suivant : « Al pie de un árbol sin fruto / Me

[418] COMPAGNON, A., *La seconde main ou le travail de la citation, op.cit*, p. 68.

puse a considerar / Qué pocos amigos tiene / el que no tiene que dar / ».[419] Dans l'œuvre, ces paroles, aisément resémantisées par le récit filmique, renvoyaient indirectement à la situation économique difficile du groupe de protagonistes et au manque de solidarité de la société espagnole de l'époque. Concrètement, Juan, qui souhaitait être *torero*, ne pouvait se lancer dans cette voie et réussir sans un capital de départ qu'il n'avait pas et que nul n'acceptait de lui avancer.

El Tempranillo et María Gerónima

Un machisme qui ne permet pas les déclarations d'amour

En revanche, dans *Llanto por un bandido,* si la première occurrence de la chanson correspond bien aux paroles traditionnelles, lors des citations suivantes, d'autres paroles ont été adaptées sur la mélodie en fonction de la situation narrative. La seconde diffusion coïncide avec le moment où *El Tempranillo*, le héros *bandolero*, se rend dans le village de sa promise pour l'épouser. Lorsque le chef des brigands se présente devant elle, la belle rebelle s'enfuit tout d'abord, tandis qu'il la poursuit à travers champs. La course-poursuite est accompagnée d'une citation extradiégétique de la *petenera,* interprétée par la voix virile de Rafael Romero, avec les paroles suivantes : « El corazón se me parte / cuando pienso en ti María / Cuando te tengo delante / Cuando te tengo delante / Todo lo malo se me olvía / Todo lo malo se me olvía / y tengo que perdonarte / Ni a tiro ni a puñalaa / Me apartan de tu querer / Yo de ti no me retiro / Yo

[419] « Au pied d'un arbre sans fruit / je me suis mis à réfléchir / peu nombreux sont les amis / de celui qui n'a rien à donner. »

de ti no me retiro.»[420] Ici, le rôle principal de la chanson consiste à remplacer la déclaration d'amour qu'aurait pu faire le brigand à sa belle si sa fierté machiste ne rendait pas impossible une telle mise à jour de ses émotions. La musique vocale remplit donc l'une des fonctions que nous avons étudiées précédemment puisqu'elle traduit les sentiments d'un personnage qui ne pourrait les exprimer autrement. En outre, l'aspect brutalement machiste de la « chasse » à la jeune fille, littéralement pourchassée et capturée par José María telle une proie, est atténuée par cette déclaration d'amour indirecte qui révèle les sentiments profonds du protagoniste et souligne une humanité que ses actes contredisent en apparence.

Néanmoins, ce procédé de modification des paroles originales d'une chanson ne sera pas réemployé par Carlos Saura, sans doute en raison même de sa trop grande immédiateté et de son évidence par rapport à la narration filmique. Bien au contraire, par la suite - et c'était déjà le cas dans *Los golfos* -, les chansons seront toujours citées avec leurs paroles originales, ce qui permet une multiplication des échos sémantiques et une plus grande subtilité dans les rapports entre les différents éléments de la narration et la musique vocale, comme nous avons eu l'occasion de le voir. La grande plasticité et le fonctionnement spécifique de la musique vocale permettent en effet d'en conserver les paroles originales car leur sens premier s'adapte en fonction de l'orientation imposée par le récit filmique.

Dans la plupart des cas étudiés, la perception fragmentaire de la chanson, d'où émergent certains passages répétés et mis en relief par la musique, permet une resémantisation de la musique vocale lorsqu'elle est associée à une situation narrative particulière.[421] Pour ne prendre que l'exemple de *Cría cuervos*, un film d'une richesse infinie dans ses relations à la musique vocale, la chanson *Porque te vas* qui exprime la tristesse du « je » musical en raison du départ d'un être aimé, est resémantisée, par le biais de son association avec le personnage de la jeune Ana et devient alors l'expression

---

[420] « Mon cœur se brise / lorsque je pense à toi María / Lorsque tu es devant moi / lorsque tu es devant moi / J'oublie tous les malheurs / j'oublie tous les malheurs / Et je dois te pardonner / Ni les coups de feu ni les coups de poignard / ne peuvent m'écarter de ton amour / Je ne me séparerai pas de toi /Je ne me séparerai pas de toi. »

[421] Par ailleurs, la mélodie et l'accompagnement de la chanson en resémantisent presque systématiquement les paroles : en insistant sur tel ou tel passage, en déplaçant les accents, par l'intermédiaire des nuances ou de modulations qui peuvent rendre gaies des paroles tristes ou *vice versa*… Tous ces éléments renforcent la perception fragmentaire du texte et en modifient parfois le sens. C'est le cas, comme nous l'avons vu, de *Porque te vas* que la mélodie a tendance à transformer en ¿por qué te vas? ou de *Tres morillas m'enamoran en Jaén* dont la musique très douce fait oublier la violence sous-jacente des paroles.

de sa douleur et de son incompréhension face à la mort de sa mère adorée.[422] Il en est de même pour la *copla Maricruz* associée au personnage de la grand-mère qui exprime la nostalgie de sa jeunesse et le caractère inexorable du passage du temps ainsi que la perte progressive de sa mémoire.

Ce processus de resémantisation peut varier en fonction des occurrences de la chanson et de leurs associations avec des situations narratives successives tout au long du film.[423] Dans *La prima Angélica* par exemple, *Rocío* exprime tour à tour - et parfois même simultanément - la nostalgie mêlée de tristesse du protagoniste adulte lorsqu'il se souvient de son enfance, le désespoir du petit garçon qu'il était lorsqu'il se sentait abandonné par sa mère dans sa famille maternelle, l'ellipse terrible de son existence depuis la guerre civile et enfin, métaphoriquement, la négation pendant tout le régime franquiste de l'existence même des partisans de la république écrasés sous la chape de silence qui leur a été imposée. La répétition de la diffusion de la chanson n'implique donc pas une resémantisation exactement semblable dans toutes ses occurrences. Au contraire, ce processus de modification sémantique évolue en fonction des associations successives et permet ainsi qu'une même chanson, dans une version préenregistrée identique souvent simplement tronquée selon les citations, parvienne à exprimer et à faire ressentir au spectateur une profusion d'émotions conscientes ou inconscientes pour le personnage, et une pluralité de sens.

---

[422] Lors du doublage du film pour les pays francophones, une version française des paroles a été réalisée qui remplaçait la version espagnole. Il ne s'agit en aucun cas d'une traduction des paroles originales mais d'un texte différent intitulé *Pourquoi tu vis?* (une fois de plus le « parce que » se transforme en « pourquoi »…) et qui constitue une sorte de commentaire direct et à la fois très fantaisiste et délirant de la situation d'Ana. Un procédé que, comme nous l'avons souligné, Carlos Saura avait complètement abandonné depuis son deuxième long métrage - et lorsqu'il l'a employé c'était d'une façon beaucoup plus subtile -, qui fait perdre toute son mystère à la chanson et constitue une véritable trahison de l'esprit du film et de la création du réalisateur aragonais. *Pourquoi tu vis ?* : « On t'a fait un monde / Trop petit / Pour tes idées, / Pour la petite des grands yeux / Écarquillés / Sur l'infini ./ Tu es prisonnière de ta maison, / De tes parents, / De cet adulte qui te dit qu'il a raison / Et qui te ment / Toi, tu es née pour la folie, pour la lumière / Pour des pays / Peuplés de rois ./ Et tu te demandes dans ta nuit de prisonnière / Pourquoi tu vis et où tu vas / Pourquoi tu vis et où tu vas / Tu n'as pas d'avion, ni de bateau / Pour t'en aller. / Les illusions qui restent sont un grand radeau / Qui va couler / Et pourtant tu veux de tout ton corps, / De tout ton cœur / Briser enfin le noir et blanc de ton décor / vivre en couleur. / Toi, tu es née pour la folie, pour la lumière / Pour des pays / Peuplés de rois. / Et tu te demandes dans ta nuit de prisonnière / Pourquoi tu vis et où tu vas / Pourquoi tu vis et où tu vas. / » Remarquons au passage, au-delà de la douteuse qualité littéraire du texte français, l'hispanisme : « la petite des grands yeux écarquillés ».

[423] C'est d'ailleurs grâce à ce procédé que les parcours narratifs « balisés » par la chanson tout au long du film présentent une si grande richesse sémantique.

Richesse de la musique vocale et polysémie

Cette resémantisation de la chanson, en fonction de sa relation avec les autres composantes du tissu filmique, n'est en aucun cas univoque. Comme nous avons pu le constater lors des analyses effectuées, la musique vocale associe plusieurs éléments distincts qui n'expriment pas forcément tous un sens univoque, bien au contraire. Dans *l'air de la contrition* de la *Passion selon saint Matthieu*, la voix, les paroles, la mélodie, l'harmonisation et le rythme s'allient admirablement pour exprimer la longue lamentation et la souffrance de Pierre. Dans *L'air de Pygmalion* de Rameau, ces différents éléments traduisent la souffrance face à l'impossibilité de posséder l'objet adoré. Néanmoins, cette convergence sémantique entre les différentes composantes du morceau vocal est très exceptionnelle. Comme le souligne Vladimir Jankélévitch, la musique est toujours ambigüe ou plurivoque car : « […] entre les sentiments contradictoires la musique n'est plus tenue d'opter, et elle compose avec eux, au mépris de l'alternative, un état d'âme unique, un état d'âme ambivalent et toujours indéfinissable. »[424]

Outre cette ambigüité propre à la musique en général, le caractère intrinsèquement hybride des morceaux vocaux permet d'exprimer simultanément des sens différents, voire divergents, ce que la musique instrumentale pourrait beaucoup plus difficilement traduire. Nous ne citerons que quelques exemples de ce fonctionnement dont nous avons pu constater la validité lors des analyses effectuées tout au long de ce travail de recherche. La mélodie en mode mineur du *villancico, Tres morillas m'enamoran en Jaén* est très mélancolique, tout comme la douce voix d'Amancio Prada ainsi que les accords de *vihuela* qui l'accompagnent. En revanche, les paroles révèlent une grande violence latente, celle de la conversion forcée des jeunes Maures au christianisme ainsi qu'un contenu sexuel implicite. Si, dans ce cas, ce sont la mélodie et les paroles qui s'opposent en partie, chacune des composantes de la musique vocale peut diverger par rapport aux autres. C'est le cas de la rythmique joyeuse de *Porque te vas* qui contraste avec le contenu triste des paroles de la chanson, alors que la mélodie, malgré son mode mineur, est plutôt entraînante et dansante. La *jácara* anonyme *No hay que decirle el primor* allie une mélodie joyeuse, un rythme dansant et irrégulier à un texte qui révèle le destin fatal de la belle arrogante. Enfin, la monotonie

[424] JANKÉLÉVITCH, V., *La musique et l'ineffable*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p.95.

de l'air répétitif et ennuyeux de la *copla Historia de un criminal* – dont nous avons vu qu'il était sans doute utilisé systématiquement par les chanteuses des rues, s'adaptant imparfaitement chaque fois au fait divers du moment[425] - interprétée par les deux femmes aux voix criardes, s'oppose à la violence du terrible assassinat relaté par les paroles.

Cette diversité de sens, qu'exprime souvent de façon simultanée la musique vocale, constitue une grande richesse lors de son introduction dans le texte filmique, au sein duquel ces échos sont à nouveau multipliés et orientés par les autres composantes de la narration, au cours du processus de resémantisation du morceau vocal. La chanson constitue donc une citation spécifique qui se fond de façon remarquable dans le tissu où elle est insérée ; mais si sa plasticité favorise sa « greffe »,[426] son pouvoir d'évocation nostalgique en fait le témoin d'une époque, car est elle-même une évocation du temps qui passe.

C) Musique vocale, anamnèse et temps qui passe

La musique vocale entretient un lien très particulier avec la notion de déroulement et de passage du temps et avec les phénomènes d'anamnèse et de réminiscence. Pour analyser les relations entre chanson et temps, nous partirons de la notion de « Mélodie obsédante », *Haunting Melody,* étudiée par le psychanalyste Théodore Reik. Ce phénomène nous est naturellement familier puisque chacun en a fait - et en fait régulièrement - l'expérience. Il s'agit de ce que Peter Scendy qualifie de mélodie « revenante », un mot calqué du terme anglais *Haunting*, ou encore d'un « vers ou virus d'oreille », une terminologie plus médicale pour définir ces airs qui nous obsèdent et qui nous hantent. [427]

Selon Théodore Reik,[428] la mélodie obsédante constitue le révélateur d'une obsession refoulée, mais peut également être à l'origine d'un processus de libération d'un traumatisme enfoui, en participant à sa mise à jour. Le psychanalyste utilise tout d'abord ce phénomène dans sa pratique de cure psychanalytique car ses propres

---

[425] Voir présentation de la chanson p.147.
[426] C'est ce terme chirurgical qui est employé par Antoine Compagnon dans son ouvrage *La seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit*., p.29.
[427] Scendy, P., *Tubes, La philosophie dans le Juke-Box*, Paris, Les éditions de Minuit, 2008, p.44.
[428] Reik, T, *The haunting Melody. Psychoanalytic Experiences in Life and Music*, New York, Grove Press Inc, 1953.

associations mentales entre musique et discours d'un patient peuvent lui permettre de découvrir l'origine de sa pathologie. Néanmoins, selon Théodore Reik, le phénomène, cette fois chez le patient, est également révélateur de ses préoccupations inconscientes - tout comme le mot d'esprit[429] - et peut faire surgir des événements traumatisants qu'il avait refoulés :

> L'air obsédant peut être dérisoire et insignifiant, mais les émotions et les problèmes exprimés par son émergence sont toujours significatifs. Ils reflètent les exigences essentielles dissimulées des motivations et des peurs d'une personne et cherchent à faire émerger ses intérêts et ses pulsions les plus profonds.[430]

En réalité, selon le psychanalyste, tout air obsédant possède un sens caché spécifique pour celui qui en est « hanté ». Une obsession musicale n'est donc en aucun cas le fruit du hasard mais constitue au contraire un révélateur de la pathologie du patient. En outre, si le morceau est doté de paroles - ce qui est le cas dans la plupart des exemples cités par Reik -, elles sont toujours significatives et recèlent, dans leur association avec la musique et de manière indirecte, la clef du malaise.

Dans les films de Carlos Saura, les chansons constituent souvent des mélodies obsédantes pour les personnages. Elles peuvent marquer une époque de leur vie et révéler leurs obsessions refoulées. A un deuxième niveau, la musique vocale, utilisée dans le texte filmique, peut aussi constituer un révélateur, chez le spectateur, de ses propres obsessions et traumatismes enfouis par le biais d'un processus d'anamnèse déclenché par la chanson. Ce phénomène va au-delà de la simple identification au personnage et peut même traduire également l'émergence d'une mémoire collective.

La chanson et l'émergence du passé

Dans certaines œuvres du réalisateur espagnol, la chanson possède un pouvoir d'évocation du passé très puissant pour les protagonistes du film. C'est précisément le cas, par exemple, de la chanson *Rocío* dans *La prima Angélica.* La *copla,* interprétée par Imperio Argentina, est liée au traumatisme de Luis, le protagoniste. En effet, dans son enfance, les circonstances historiques l'ont contraint à passer les trois années de guerre civile au sein de sa famille maternelle franquiste qui l'a maltraité en raison des opinions

[429] Reik compare en effet le surgissement de la mélodie obsédante à celui du mot d'esprit *(witz*), du lapsus ou de l'acte manqué : un jaillissement de l'inconscient. *Ibid.*pp. 15-37.
[430] "The haunting tune can be trifling and insignificant, but the emotions and problems expressed in its emergence are always meaningful. They reflect the concealed basic demands of the drives and fears of the person and seek to convey his most important interests and impulses." *ibid..,* p 167.

politiques républicaines de son père. Lorsque Luis revient chez sa tante dans la petite ville de Castille de son enfance, trente ans plus tard, une chanson surgit à plusieurs reprises dans sa mémoire (quatre citations dans le film). Le morceau intervient uniquement en modalité de fosse et est étroitement lié à la focalisation interne du récit qui reflète l'intériorité du protagoniste. Cette *haunting melody* l'obsède, provoquant, à chacune de ses occurrences, une évocation visuelle de l'époque de son enfance durant la guerre civile sous la forme de métalepses mêlant les deux niveaux narratifs dans une saisissante illustration visuelle de la puissance de surgissement du passé dans le présent.

Le premier niveau d'interprétation de ces associations correspond au mécanisme de la réminiscence proustienne - d'ailleurs évoquée dans la diégèse par un dialogue entre le protagoniste et la fille de sa cousine - qui permet de lier l'évocation de cette chanson à l'époque de l'enfance du protagoniste. L'enregistrement de la *copla* (1935) et le succès de l'interprétation d'Imperio Argentina coïncident avec cette période du passé du personnage. Luis, replongé dans des lieux et des situations liés à son enfance, aurait une réminiscence auditive d'un morceau souvent écouté à l'époque, qui ferait lui-même surgir ses souvenirs refoulés. Néanmoins, l'émergence de ce morceau en particulier, parmi tant d'autres, est tout à fait significative. En effet, si *Rocío* hante Luis plutôt que n'importe quelle autre *copla* à succès de l'époque - qui pourrait tout autant provoquer ce phénomène d'émergence du passé -, c'est également parce qu'au-delà d'une simple association temporelle, elle traduit et révèle, par le biais de l'association des paroles et de la musique, sa souffrance refoulée. Nous avons analysé la façon dont la chanson exprime la sensation d'abandon que Luis a ressentie dans son enfance lorsqu'il a été séparé durant plusieurs années de ses parents, tout comme le vide de sa vie d'adulte dans une société qui lui est hostile. Dans le cas de ce personnage, l'obsession musicale constitue donc une clef pour accéder à sa blessure refoulée, ce qui lui permet, dans une certaine mesure, de se libérer peu à peu du poids de son passé, par la prise de conscience de son traumatisme d'enfance.

Néanmoins, si Luis est libéré grâce à la médiation musicale de la chanson, de nombreux personnages des films de Carlos Saura sont hantés par des mélodies révélatrices d'une blessure psychologique sans en être conscients ou sans pouvoir s'en délivrer. Comme nous l'avons étudié précédemment, la chanson *Porque te vas* que la petite Ana écoute de manière obsessionnelle dans *Cría cuervos* révèle sa douleur refoulée due à la perte de sa mère. Cette mélodie, qu'elle fredonne à plusieurs reprises, toujours en même temps que la diffusion par l'électrophone de la chanson interprétée

par voix de Jeanette,[431] ne lui fait pas prendre conscience de cette souffrance, qui reste refoulée, à l'image de l'opacité mystérieuse des yeux noirs de la jeune actrice qui interprète le personnage.[432] Dans El *séptimo día*, Luciana, qui chante elle-même *Rocío* et l'écoute en permanence, n'est pas non plus capable d'accéder à son traumatisme, ce qui contribue d'ailleurs à aggraver progressivement son déséquilibre mental. Quant à Juan, le protagoniste de *Dulces horas*, hanté par la *copla Recordar* qui révèle qu'il ne peut vivre que dans le souvenir de son enfance et de sa mère adorée, il finit par accepter cet état de perpétuelle régression infantile en épousant le sosie de sa génitrice.

Luis se souvient

Ana ne peut accéder à sa blessure

Au-delà des différents phénomènes d'anamnèse provoqués chez les personnages par la musique vocale au sein du récit filmique, cette émergence du passé peut également toucher le spectateur lui-même, en raison du caractère intertextuel des morceaux vocaux. Ces chansons renvoient souvent à une époque révolue puisque, telles des clichés photographiques, elles rappellent à l'auditeur le moment où elles ont été

[431] La voix d'Ana n'est jamais perceptible, seul le mouvement de ses lèvres permet de comprendre qu'elle fredonne la chanson. La voix enfantine de la chanteuse semble alors provenir de la bouche de la petite fille provoquant une impression de *play-back* qui renforce l'association entre Ana et la chanson.

[432] Dans son ouvrage, Théodore Reik montre bien comment, en général, les patients ne parviennent pas, sans l'aide d'un spécialiste, à comprendre l'origine de l'obsession musicale qui les hante. C'est bien sûr le psychanalyste qui les aide à mettre au jour leurs traumatismes.

écoutées pour la première fois, un moment qu'elles semblent marquer de leur sceau musical. En effet, après une première audition, le morceau vocal ne fera que « revenir » éternellement comme pour marquer de manière inexorable l'écoulement du temps (c'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles Carlos Saura « cinéaste de la mémoire » apprécie tant les chansons). Néanmoins, si le spectateur n'a pas vécu l'époque évoquée par la chanson, il pourra, d'une part, ressentir malgré tout le manque, la souffrance, la perte ou tout autre sentiment que la chanson éveillera en lui. D'autre part, les arrangements musicaux, le style de la chanson, son interprétation et même le timbre et la tessiture[433] de l'interprète renvoient très puissamment à une époque donnée - et souvent également à un espace - comme nous avons eu l'occasion de l'évoquer tout au long de ce travail.

Ce phénomène d'anamnèse chez le spectateur n'est pas toujours lié à celle des personnages. Le film *¡Ay Carmela!* se déroule pendant la guerre civile, un conflit que la chanson éponyme évoque au sein de l'œuvre dans une relation de simultanéité temporelle. En effet, même si sa mélodie est plus ancienne, les paroles renvoient bien au conflit fratricide qui constitue le théâtre du film. Jean-Claude Seguin remarque à ce propos :

> L'utilisation de la chanson dans *¡Ay Carmela!* relève ainsi d'une part d'une recherche d'effet de réel, mais d'autre part d'un attachement personnel pour la *copla* que Carlos Saura a su redécouvrir dès le début des années 70. Grâce à elle, le cinéaste peut provoquer un double effet : donner au film une dimension « réelle » en ancrant par la chanson l'image d'une époque, et produire un effet d'anamnèse chez le spectateur.[434]

À la fin du récit filmique, la chanson, diffusée sur le générique de fin a cependant aussi un effet d'anamnèse sur Paulino et Gustavete lorsqu'ils déposent un bouquet de fleur sur la tombe de Carmela. La chanson, en modalité de fosse, constitue bien une *haunting melody* au sens littéral du terme puisqu'ici, c'est le fantôme de Carmela – protagoniste de la pièce de José Sanchis Sinisterra - qui semble venir hanter les deux hommes sous sa forme musicale. Les alentours du petit cimetière dans lequel

---

[433] Selon les époques, certains types de voix et certaines façons de la placer sont plus ou moins à la mode ce qui conduit à une sélection des timbres des chanteurs en fonction des goûts du moment. Selon Anne Karpf : « La voix des femmes est devenue sensiblement plus grave au cours des cinquante dernières années. On a comparé des enregistrements de femmes entre 18 et 25 ans faits en 1945 à des enregistrements similaires faits en 1993 : la hauteur de voix moyenne du dernier groupe était inférieure de 23 Hz. Ce processus est parfois conscient : des femmes employées dans les médias australiens ont reconnu avoir baissé la hauteur de leur voix à la demande de pédagogues ou d'ingénieurs du son. KARPF, Anne, *La voix, un univers invisible*, Paris, Editions Autrement, 2008, p.302.

[434] SEGUIN, J.C., «…leurs chansons courent encore dans les rues. » *in ¡Ay Carmela!,* L'avant Scène Cinéma, Nº486, novembre 1999, p.98.

est enterrée Carmela évoquent d'ailleurs cet espèce de « non-lieu », où se retrouvent les morts selon Carmela dans la pièce de théâtre : (« Carmela : Sí mucho secano, poca cosa / Paulino : ¿Con árboles ? / Carmela : Alguno hay, sí : mustio. / Paulino : ¿Y río ? / Carmela : Pero seco. »)[435] La chanson évoque alors irrésistiblement, pour les protagonistes, dont on peut imaginer qu'ils « entendent » la mélodie fantomatique évocatrice de la *folclórica,* comme pour les spectateurs, le courage, la grâce et le charme piquant de Carmela, personnification de la détermination du camp républicain pendant la guerre civile.

Soulignons enfin que l'écoute des chansons, lorsque ces dernières deviennent emblématiques d'un film en particulier, peut également provoquer une anamnèse du spectateur dont l'objet sera le film lui-même. Lorsque l'on a vu *Cría cuervos*, les première notes de la chanson *Porque te vas* évoquent immédiatement le regard mystérieux de la petite Ana, sa tristesse et son malaise,[436] comme le souligne Gonzalo de la Figuera : « Des années plus tard - le film est de 1975 -, dans notre mémoire sélective, les échos de cette chanson et les énormes yeux expressifs de la petite Ana Torrent sont toujours présents. »[437] Il en est de même pour les deux chansons des Chunguitos qui baignent le film *Deprisa, deprisa* de leurs nombreuses occurrences. *¡Ay qué dolor!* et *Me quedo contigo* renvoient respectivement l'auditeur à la destinée tragique du groupe de protagonistes et à la belle histoire d'amour de Pablo et Ángela.[438]

---

[435] Carmela : Oui, beaucoup de terrains arides, peu de chose. / Paulino : Avec des arbres ? / Carmela : Il y en a quelques uns. Oui : flétris / Paulino : Et une rivière ? / Carmela : asséchée. SANCHIS SINISTERRA, J., *Ñaque. ¡Ay Carmela!* , Edición de Manuel Aznar Soler, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991, p.193.

[436] Dans son ouvrage *La musique au cinéma*, Michel Chion recense, chaque année, de 1927 à 1994, des mélodies emblématiques qui ont marqué les films dans lesquels elles ont été insérées, qu'il nomme « Les airs de l'année ». Pour ne citer que quelques exemples – et sans oublier que la vision du critique est plutôt centrée sur les films diffusés en France -, en 1943, il s'agit de la chanson *As time goes by* dans le film *Casablanca* de Michael Curtiz, en 1947, *Avec mon tralala* dans *Quai des orfèvres* réalisé par Henri-Georges Clouzot, en 1957 *Hello le soleil brille, brille, brille*, dans le film *Le Pont de la rivière Kwaï* de David Lean, en 1965, *Les copains d'abord* dans *Les copains* d'Yves Robert et en 1975 *Porque te vas* dans *Cría cuervos*… CHION, M., *La musique au cinéma, op.cit.,* pp. 397-437.

[437] « Pasados los años, - la película es de 1975 -, en nuestra memoria selectiva permanecen siempre los ecos de aquella canción y los expresivos, enormes ojos de la niña Ana Torrent. » DE LA FIGUEROA, G., "Me quedo contigo" *in* AAVV, *Carlos Saura, los sueños del espejo*, Huesca, Diputación provincial de Huesca, 2007.

[438] Ce phénomène fonctionne plus facilement lorsque les chansons ne sont pas ou peu connues avant le film. Néanmoins, des airs d'opéras célèbres ont été « récupérés » dans certaines œuvres et leur écoute peut évoquer irrésistiblement au spectateur telle ou telle séquence filmique. C'est le cas par exemple de l'air de *Gianni Schicchi* de Puccini, *O mio babbino caro*, utilisé dans *A room with a view* par James Ivory. Une condition semble néanmoins requise pour que ce phénomène puisse se mettre en place : la citation du morceau vocal doit être répétée au sein du texte filmique pour pouvoir acquérir un statut de *Haunting melody*, sauf si sa structure elle-même est tellement simple et répétitive que sa mémorisation se fait à la première écoute.

La très grande célébrité de ces différents morceaux a été uniquement due à leur citation dans les œuvres de Carlos Saura, car au moment de leur sortie - préalable à la réalisation des films - ils n'avaient, en aucun cas, connu pareil succès. Néanmoins, au fil du temps, ces chansons se détachent peu à peu de l'origine de leur seconde « naissance », et reviennent naturellement à une certaine indépendance par rapport au film, même si l'image d'une fillette aux yeux graves ou celle de jeunes délinquants assoiffés de liberté semblent, pour ceux qui ont vu les œuvres, attachées pour toujours à leurs *Haunting Melodies*.

Au-delà de ce retour incessant de la musique vocale qui provoque ces réminiscences du passé chez le personnage comme chez le spectateur, les caractéristiques même du morceau vocal font souvent de celui-ci une évocation du passage du temps.

La musique vocale comme évocation du passage du temps

*La musique des origines

Notre premier contact avec la chanson intervient *intra utero* lorsque le fœtus perçoit la voix maternelle. Par la suite, le nourrisson est tranquillisé et apaisé par les berceuses que cette même voix fredonne pour le calmer et l'endormir. Ce premier rapport intime avec la musique vocale l'associe donc naturellement à la période de la petite enfance. C'est pourquoi toute chanson est indéfectiblement liée au passé puisqu'une mélodie chantée renvoie chaque auditeur à l'époque sa propre enfance, comme le souligne Marie-France Castarède :

> La mélodie, c'est la ritournelle qui calme l'enfant le soir ; la mélodie c'est l'air que l'enfant fredonne pour s'approprier l'intonation de la voix maternelle, en la répétant ou en la variant ; la mélodie, c'est la possibilité pour l'amateur de musique, de retrouver « sa petite phrase » en chaque musique aimée […] Trouver une phrase musicale, c'est toujours la retrouver, c'est-à-dire la goûter dans cet incessant va-et-vient du désir et de la nostalgie, de la présence et de l'absence, de la perte et des retrouvailles, toutes ces oscillations se rapportant aux toutes premières années de la vie de l'enfant…[439]

Tout morceau chanté évoque donc, dans une certaine mesure, la voix maternelle et la période de la petite enfance. C'est aussi pour cette raison que la nostalgie est un élément intrinsèque de la musique vocale qui constitue en soi une évocation de l'enfance de celui qui l'écoute. Cette relation étroite entre morceau vocal et enfance est

[439] CASTARÈDE. M.F., *La voix et ses sortilèges,* Paris, Les belles lettres, 2004, p.92.

d'ailleurs directement présente tout au long de la filmographie du réalisateur aragonais par le biais des occurrences de berceuses, de comptines ou de chansons enfantines. Citons, entre autres, la berceuse en anglais fredonnée par Elena dans *Peppermint frappé* à une poupée désarticulée. [440] Dans un angoissant raccourci spéculaire, cette berceuse évoque l'enfance de la protagoniste, sa mort prochaine et enfin sa renaissance, telle une poupée fabriquée, dans le corps d'Ana.[441] Nous avons analysé précédemment la comptine *La Sainte Catherine* dans *La madriguera*. Cette chansonnette intervient au sein d'une séquence de régression infantile où Teresa joue le rôle de la petite Catherine et son mari celui de son père et bourreau. La berceuse *Pajarito que cantas* est citée dans *Ana y los lobos* et dans *Mamá cumple cien años*. Teresa chante *Arroró* à sa petite fille dans *Los zancos* et Lope de Aguirre fredonne une berceuse sans paroles à sa fille Elvira dans *El dorado*.

Signalons que, contrairement à la grande majorité des morceaux vocaux cités qui sont la plupart du temps diffusés dans une version préenregistrée par une interprète professionnelle, les berceuses ou les comptines sont toujours interprétées par les personnages eux-mêmes dans la diégèse, une caractéristique de notre société où, malgré une omniprésence de la musique vocale par le biais d'enregistrement, la pratique du chant non professionnel est souvent réduite à ce dernier espace, celui de la relation parent-enfant.

Elena berce la poupée dans *Peppermint frappé*

[440] Voir, pour une liste complète, la liste de tous les morceaux vocaux en annexe p.478.

[441] Rappelons que Julián, fasciné par Elena et dans l'impossibilité de la séduire, entreprend de façonner son assistante, Ana, à l'image de la jeune anglaise, en la maquillant à l'identique et en lui faisant porter une perruque blonde. Lorsqu'Ana s'est enfin transformée en sosie d'Elena, Julián élimine le modèle original en l'assassinant ainsi que son mari.

*La musique vocale comme réminiscence

Ce lien entre musique vocale et enfance a pour conséquence que toute chanson peut être ressentie comme une réminiscence. C'est en particulier le cas de la musique populaire dont les structures simples et répétitives sont très proches de celle de la berceuse, comme le souligne Philippe Grimbert:

> La structure simple de la mélodie et des paroles [de la berceuse], proche, comme nous l'avons vu, des premières acquisitions du langage, la participation du corps et la destination de ces chansons qui visent à recréer un état quasi fusionnel font que nous tenons avec cette expression musicale le modèle, la matrice même de toutes les chansons plus élaborées qui vont suivre : rondes et chansons enfantines, mais aussi succès populaire ou répertoire des chansons de genre ou corporatives [...].[442]

Nous nous permettrons d'ajouter que même la musique vocale dite « savante », du moins celle utilisée par Carlos Saura dans son œuvre, a également beaucoup à voir avec cette musique originelle. La présence de la voix humaine, la structure répétitive combinant couplet, refrain et noyau signifiant minimal, ainsi que l'accessibilité des mélodies citées, aisément mémorisables, contribuent à rapprocher le fonctionnement de ces œuvres de celui de la musique populaire. C'est d'ailleurs ce que remarque également Marie-France Castarède lorsqu'elle évoque la « petite phrase »[443] que nous retrouvons dans un morceau, en soulignant ainsi le caractère fragmentaire de la mémorisation de la musique que nous avons déjà évoqué.

Cette caractéristique de la musique vocale peut être mise en parallèle avec la notion d'*anamnesis* chez Platon cette « participation active au dévoilement de la vérité enfouie ».[444] Antoine Compagnon souligne que chez le philosophe:

> La connaissance est toujours là, latente, et l'apprentissage n'est jamais qu'une remémoration, un retour de ce que l'homme sait à son insu. Les dialogues écrits par Platon sont, en ce sens, des voies d'accès à la connaissance, des objets pour l'apprentissage en tant que réminiscence de ce qui est déjà là. C'est ce qui les fait bonnes images et non simulacres. De même pour la citation : la seule manière de la sauver est de la faire dépendre de la bonne mémoire, de la présenter comme réminiscence.[445]

La musique vocale en tant que citation fonctionne donc comme une anamnèse et l'aura de « vérité générale » que lui confèrent ses points communs avec le proverbe ou

---

[442] GRIMBERT, P., *Psychanalyse de la chanson, op. cit.,* p.160.
[443] Cette propriété de la musique vocale peut être étendue à la musique instrumentale, c'est le cas de la « petite phrase » de la sonate de Vinteuil chez Proust.
[444] COMPAGNON, A., *La seconde main ou le travail de la citation, op. cit*., p.126.
[445] *Ibid.*, pp. 123-124.

le lieu commun, est renforcée par ce phénomène de surgissement du passé.[446] A l'écoute de la chanson, ou lorsqu'elle revient le hanter de manière obsessionnelle, l'auditeur peut éprouver en effet le sentiment que la musique vocale fait émerger une vérité enfouie bien que déjà connue, et qui ne fait que « revenir » à la surface de sa conscience comme une évidence.

*Un condensé du temps qui passe

La chanson constitue fréquemment en elle-même, malgré sa durée en général relativement courte, un condensé du passage du temps, ses paroles évoquant même parfois de longues périodes qui peuvent couvrir de nombreuses années. Les chansons narratives par exemple, résument souvent une vie entière en quelques couplets. Le *corrido* mexicain *Valentín de la Sierra* cité dans *Antonieta* évoque en quelques minutes les aventures du révolutionnaire Valentín et sa fin malheureuse aux mains du gouvernement. Le pasodoble *¡Ay Maricruz!* utilisé dans *Cría cuervos* résume également une bonne partie de la vie de la pécheresse sévillane, depuis ses pures amours de jeunesse jusqu'à sa perdition dans les bras d'amants fortunés. Le procédé de l'ellipse temporelle permet également d' « évider » plusieurs années de la vie de la jeune Rocío dont le récit reste implicite dans la *copla* éponyme, en présentant la situation initiale du récit (une jeune fille dans le patio fleuri de sa maison), puis, directement, la situation finale (une jeune nonne dans un couvent). Enfin, si le récit de la chanson ne se déroule pas sur une longue période, certains procédés, outre l'ellipse, permettent d'évoquer le passé au sein de la chanson. C'est le cas par exemple du *villancico Tres morillas m'enamoran en Jaén*, dans lequel les trois jeunes Maures, par le biais d'une réponse à leur admirateur, l'énonciateur de la chanson, évoquent leur conversion forcée au catholicisme. A la question (« ¿Quién sois señoras / de mi vida robadoras? » / « Qui êtes-vous Mesdames / vous qui m'avez volé la vie ?»), elles répondent: « Cristianas que éramos moras/ en Jaén /Aixa, Fátima y Marién » (« Des chrétiennes qui étaient des Maures / de Jaén / Aixa, Fátima et Marién »). Ce procédé introduit, au sein d'une très courte scène narrée par la chanson (la rencontre du locuteur et des trois jeunes filles et

[446] C'est également ce phénomène qu'évoque Stéphane Hirschi de la façon suivante : « Le " temps d'une chanson" s'avère *in fine* contre-temps : il cristallise d'érotiques madeleines toujours prêtes à être goûtées, durant l'espace fugitif des trois minutes volées à l'irréversibilité des écoulements temporels. » HIRSCHI, S., *Chanson, l'Art de fixer l'air du temps*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008, p.23.

leur bref échange verbal), une dimension temporelle qui évoque des événements passés et ancre la mélodie bucolique dans une réalité historique précise. Malgré sa courte durée, la chanson a donc souvent le pouvoir de dilater le temps, comme le signale Philippe Grimbert :

> Mais le temps d'une chanson, cette parenthèse de quelques minutes sur l'intemporel, se réduit-il vraiment à ces quelques minutes de bonheur absolu, n'est-il pas au contraire une minuscule fenêtre ouverte sur l'éternité, une machine à voyager dans le souvenir ?[447]

C'est d'ailleurs ce pouvoir temporel de la chanson qui est exploité par Carlos Saura lors des pauses du récit et des variations de la vitesse narrative que nous avons évoquées précédemment. Nous avons pu également constater que : « cet aspect paradoxal, la chanson le partageait avec le cliché photographique et qu'en ce sens l'enjeu temporel de la chanson rejoignait celui de la photographie : conserver en un instant et pour toujours ce qui est destiné à disparaître. »[448]

*Un hymne à sa propre puissance remémorante

Enfin, signalons que « la puissance remémorante » de la musique vocale, selon les termes de Peter Scendy, est souvent évoquée dans le texte lui-même de la chanson. La valse *Recordar*, interprétée par Imperio Argentina, utilisée dans *El jardín de las delicias* puis dans *Dulces horas*, fonctionne comme le célèbre *Georgia* : « Comme tant d'autres chansons, *Georgia* chante sa propre puissance remémorante, comme si depuis toujours elle avait été vouée à cette fonction de signe mémoriel, de monument (auto)commémoratif. »[449] La chanson se convertit alors en une sorte d'hymne au souvenir qu'elle évoque, à la gloire de ce pouvoir d'anamnèse qu'elle porte en elle. L'exemple de l'utilisation de *Recordar* dans les deux films est exemplaire à cet égard. Dans *El jardín de las delicias*, la première diffusion intradiégétique de la valse, imposée au protagoniste par sa famille pour qu'il retrouve la mémoire, ne fonctionne pas immédiatement. Néanmoins, elle revient le hanter par la suite, cette fois en modalité extradiégétique, ce qui peut signifier qu'il s'agit d'une *haunting melody* qui remonte à sa mémoire, et que lui seul - et le spectateur par la magie du cinéma - peut entendre. Le plaisir du souvenir, que célèbre la valse, est alors illustré à l'image par une réminiscence sensuelle de son enfance en compagnie de sa charmante tante. Dans *Dulces horas*, la

[447] GRIMBERT, P., *Psychanalyse de la chanson, op.cit.,* p.271.
[448] *Ibid.*, pp. 271-272
[449] SCENDY, P., *Tubes, la philosophie dans le juke-box*, Paris, Les éditions de Minuit, 2008, p.51.

mise en abyme est double. Non seulement la chanson célèbre le plaisir du souvenir qu'elle provoque elle-même, mais elle évoque indirectement, comme nous l'avons vu, par le biais de sa forme musicale et de ses paroles, le passé du protagoniste. La mémoire surgit de la réminiscence de la valse sous forme de mélodie obsédante provoquant à son tour une succession de réminiscences illustrées visuellement à l'écran, et ce, probablement sans que Juan prenne conscience du rapport entre les paroles de la chanson et sa propre expérience vitale.

*La création d'un lien empathique très fort

Ce fonctionnement spécifique de la musique vocale a souvent pour conséquence la création d'un lien très particulier entre celle-ci et le spectateur, dans le cadre de la projection filmique. L'immédiateté de cet étroit rapport éveille chez le spectateur des émotions et des sensations qui ne passent pas obligatoirement par la médiation du récit filmique : la gaité, la nostalgie, la tristesse, ou encore la révolte peuvent être directement ressenties, transmises par la musique. Paradoxalement, cette étroite relation entre spectateur et citation vocale provoque, dans un deuxième temps, par le biais du phénomène de resémantisation de la chanson, un renforcement de l'adhésion au récit filmique dans son ensemble et à ses différentes composantes. Cette adhésion permet alors d'établir des liens entre les différentes temporalités du récit par exemple ou encore de modeler l'espace diégétique.

L'identification du spectateur au personnage en est également enrichie et consolidée par la subtile mise en place d'un phénomène qui diffère sensiblement de ce qui est défini habituellement comme la fonction empathique de la musique au cinéma : « […] créé par une musique qui est ou semble en harmonie avec le climat de la scène : dramatique, tragique, mélancolique, etc. Contraire : l'effet anempathique. » [450] En effet, si, selon Michel Chion, la musique instrumentale peut remplir une fonction empathique ou anempathique par rapport à la situation d'un protagoniste, la musique vocale possède, quant à elle, le pouvoir de traduire subtilement ce que ressent le personnage dans une dimension plurivoque. Pour prendre un exemple éloquent, si les séquences où la jeune Ana écoute *Porque te vas* étaient accompagnées, non pas de cette chanson, mais d'une musique instrumentale mélancolique ou nostalgique, le spectateur

[450] CHION, M., *Un art sonore le cinéma, op.cit*., p.421.

comprendrait sans doute, grâce au contexte filmique associé à la mélodie, que la fillette est triste et imaginerait que ce sentiment est provoqué par la perte de sa mère qui lui manque. Le lien entre le spectateur et la protagoniste serait alors plutôt de nature sympathique ou encore relèverait de la contagion émotionnelle[451] lorsqu'il percevrait la tristesse exprimée par la musique. En revanche, l'empathie révèle une capacité à se mettre à la place de l'autre afin de ressentir ou de comprendre ce qu'il éprouve.[452] L'utilisation de la chanson à la rythmique entraînante permet, tout d'abord, de suggérer au spectateur que la souffrance de la fillette n'est pas complètement consciente, à l'image du texte mélancolique de la chanson, « dissimulé » par un arrangement musical plutôt joyeux. Cette même scène accompagnée d'une mélodie au violon dite « empathique » à la signification beaucoup plus univoque ne permettrait pas de révéler la complexité de la psyché enfantine, à la fois insouciante - Ana prend plaisir à danser avec ses sœurs - et à la fois profondément blessée par la situation familiale dramatique. Par ailleurs, grâce à l'utilisation de la musique vocale, le spectateur peut ressentir et comprendre pleinement la tristesse de la fillette. Comme nous l'avons vu, cette ritournelle suggère le manque et le chagrin dus à l'absence de l'être aimé, tandis que le temps paraît s'allonger indéfiniment (ce que chacun a pu ressentir un jour ou l'autre). Associée à l'image d'Ana, la chanson permet au spectateur d'éprouver lui-même ce manque et de se mettre à la place de la petite fille dans un rapport véritablement empathique au personnage qui va bien au-delà de la notion classique de musique « empathique » souvent redondante par rapport à l'image, tout en introduisant des nuances subtiles de sens (en partant néanmoins de clichés).

C'est donc, paradoxalement, grâce à sa condition de citation et à son origine fondamentalement extérieure au texte filmique dans lequel elle est insérée, que la chanson permet au spectateur d'adhérer encore plus étroitement à la narration cinématographique. Cette adhésion est particulièrement importante lorsque la musique vocale permet de mettre en place une profonde relation empathique avec les personnages. Au-delà de ce fructueux échange intertextuel, la chanson peut également

---

[451] Selon Elisabeth Pacherie : « La contagion émotionnelle désigne le phénomène de propagation de l'émotion d'un individu à d'autres. C'est un phénomène bien connu de la psychologie des foules et qui se rencontre également chez les bébés, qui répondent aux pleurs d'un autre bébé en commençant eux même à pleurer. » PACHERY, E., « L'empathie et ses degrés » *in* BERTHOZ, A., JORLAND., G. (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 149.

[452] « Le mot *empathy* apparaît en 1904, comme traduction de *einfuhlung* créé par Théodor Lipps en 1897 pour qualifier la « capacité de s'identifier à autrui, de ressentir ce qu'il ressent. » CHANGEUX., J.P., *Du vrai, du beau, du bien, une nouvelle approche neuronale*, Paris, Odile Jacob, 2008, p.135.

entretenir une relation hypertextuelle avec le texte filmique qui semble alors littéralement engendré par la musique vocale.

II) La musique vocale comme hypotexte

Nous allons à présent envisager la musique vocale en tant qu'hypotexte du film qui en constituerait alors l'hypertexte. Dans cette hypothèse, l'ensemble du texte filmique pourrait naître de la chanson dans une relation d'engendrement, la musique vocale constituant alors la matrice de l'œuvre cinématographique. Comme nous l'avons évoqué, les notions d'hypotextualité et d'hypertextualité ont été définies par Gérard Genette dans son essai *Palimpsestes. La littérature au second degré,*[453] principalement à propos de la littérature, objet d'étude central de son étude. Dans cet ouvrage, l'auteur ne fait qu'aborder les pratiques qu'il nomme « hyperesthétiques » au sein des autres arts, et en particulier dans la peinture et dans la musique. Il souligne néanmoins qu'en matière musicale cette pratique est très courante[454] car :

> En musique, les possibilités de transformation sont sans doute beaucoup plus vastes qu'en peinture et certainement qu'en littérature, du fait de la plus grande complexité du discours musical, qui n'est nullement lié comme le texte littéraire, à la fameuse « linéarité » du signifiant verbal.[…] Une mélodie , ou une succession linéaire de sons uniques, peut subir dans sa tonalité ou dans chacune de ses parties autant de modifications élémentaires ; mais, de plus, elle se prête, en tant qu'ensembles successifs, à des transformations plus complexes : renversements des intervalles, mouvements rétrogrades, combinaisons des deux, changements de rythme et/ou de tempo, et toutes combinaisons éventuelles de ces diverses possibilités. La superposition, harmonique ou contrapuntique, de plusieurs lignes mélodiques, multiplie encore ce répertoire déjà considérable. Enfin le chant peut ajouter une piste supplémentaire – les « paroles » -, qui comporte sa propre capacité transformative : autres paroles sur la même mélodie, autre mélodie sur les mêmes paroles, etc.[455]

Nous avons évoqué le changement de paroles d'une mélodie préexistante dans le cas de la *petenera* dont le texte a été modifié à deux reprises pour qu'il corresponde plus étroitement à la narration fictionnelle de *Llanto por un bandido*, le deuxième long métrage de Carlos Saura. La mélodie originale, associée à de nouvelles paroles, constituait donc l'hypertexte de la *petenera* traditionnelle, son hypotexte, dont elle était dérivée. Comme nous l'avons souligné, après cette expérience singulière, c'est la resémantisation de la musique vocale préexistante par le texte filmique qui a été utilisée

---

[453] GENETTE, G., *Palimpseste. La littérature au second degré, op.cit.*

[454] Rappelons que cette pratique ainsi que celle de l'intertextualité est particulièrement développée dans les compositions originales au cinéma. Nous en avons vu des exemples dans l'œuvre de Carlos Saura. C'est le cas des pastiches de différents styles de musique composés par Luis de Pablo lors de ses dernières collaborations avec le réalisateur aragonais : dans, *Peppermint frappé*, *La madriguera* ou encore *El jardín de las delicias*.

[455] GENETTE, G., *Palimpseste. La littérature au second degré, op.cit.,* p.438.

par Carlos Saura comme mode de fonctionnement habituel dans son œuvre. Le réalisateur a donc complètement abandonné cette modalité hypertextuelle qui consiste à choisir une mélodie et à en modifier les paroles pour qu'elles s'adaptent à la narration cinématographique. Il n'a plus utilisé ce procédé par la suite, préférant la subtilité et la polysémie dérivée des associations entre musique vocale originale et autres matières filmiques, à l'évidence d'un récit en chanson, adapté ou composé pour l'occasion au risque d'être redondant par rapport aux images mouvantes.

Ce n'est donc pas cette relation hypertextuelle, somme toute extrêmement marginale dans notre corpus et fonctionnant au sein même de la musique vocale, qui retiendra notre attention mais le rapport beaucoup plus fructueux qui s'établit entre chanson et texte filmique lorsque ce dernier semble naître du morceau vocal. Nous évoquerons plusieurs cas de figure de cette relation hypertextuelle tout à fait particulière car, dans les œuvres du réalisateur aragonais, l'hypotexte est toujours intertexte puisqu'il est également intégré au sein du récit filmique. Nous envisagerons tout d'abord le cas le plus courant de la chanson comme hypotexte d'un film - la valse *Recordar* matrice de *Dulces horas* ou encore le tango *Rocío* à l'origine de *La prima Angélica* - . Néanmoins, la relation hypertextuelle peut également présenter deux niveaux d'« emboîtement », c'est le cas spécifique de *¡Ay Carmela!*, une adaptation cinématographique d'une pièce de théâtre, elle-même dérivée d'une chanson.

A) <u>De l'hypotexte chanté à l'hypertexte filmique</u>

Recordar* ou la naissance de *Dulces horas

De toutes les relations hypertextuelles que nous allons évoquer dans ce chapitre, celle qui unit la valse *Recordar* interprétée par Imperio Argentina et le film *Dulces horas* semble la plus exemplaire à de nombreux égards. La valse, qui ouvre et clôt l'œuvre sur les deux génériques, et dont les trois occurrences ont une durée totale de onze minutes, semble bien à l'origine du texte filmique dont le titre est d'ailleurs une citation de ses paroles : « Recordar, las dulces horas del ayer / recordar aquel amor de antaño » (« Se souvenir des doux moments du passé / se souvenir de cet amour d'autrefois »).

Cette relation qui relie les deux textes peut être observée à différents niveaux au sein du film. Il est tout d'abord possible de la mettre en évidence en comparant récit filmique et récit chanté qui présentent de nombreuses similitudes frappantes. Comme nous l'avons déjà souligné, la chanson évoque le plaisir du souvenir, plus important que la perte de l'homme aimé et volage qui abandonne pourtant l'énonciatrice de la chanson : d'après les paroles, se souvenir, c'est aimer (« Recordar, así es amarnos otra vez »). Cette affirmation met donc sur le même plan - et même sur un plan supérieur - l'imaginaire, la rêverie, le souvenir qui dure toujours et la réalité éphémère de l'amour. La mémoire semble posséder le pouvoir de conserver les moments heureux, comme le soulignent doublement le sens des paroles et la mélodie du passage (« esas rosas no han sido deshojadas » / « Ces roses n'ont pas été effeuillées »). Le texte révèle que le souvenir permet de conserver l'amour - comme les roses et les baisers - tandis que l'interprétation très appuyée d'Imperio Argentina du « cédez » indiqué sur la partition, prolongeant la croche pointée sur la syllabe « ja » de « deshojadas », semble suspendre indéfiniment le moment de l'effeuillage des roses, rendues éternelles par la fiction musicale.

Cette conception du souvenir dans la valse correspond à une mémoire réinventée et sélective. Ce ne sont pas les nuits passées ensemble, ni l'amour, ni les choses, ni les roses en général dont il faut se souvenir, mais de cette folle nuit-là (« aquella noche loca »), de cet amour-là (« aquel amor »), de ces roses-là (« aquellas rosas »). La chanson est donc une ode à une mémoire qui recrée fictivement le passé, en y sélectionnant soigneusement les moments « inoubliables ». Or, si l'histoire de la mère de Juan Sahagún, le protagoniste du film, abandonnée par son mari, est bien contenue dans la chanson, tout comme l'obsession de son fils à vivre dans le passé, c'est aussi ce processus de fictionnalisation du souvenir qui passe de la chanson au texte filmique. La recréation fictive de la mémoire contenue dans la chanson constitue également le sujet

du film. Juan essaie, en effet, par tous les moyens, de recréer fictivement son enfance pour faire ressurgir « las dulces horas del ayer » (« les doux moments du passé »). Il monte même une pièce de théâtre dans laquelle il interprète son propre rôle enfant, en compagnie d'acteurs engagés pour jouer les membres de sa famille. Néanmoins, le principal processus de fictionnalisation de la mémoire de Juan passe par la transformation du personnage de Berta, l'actrice engagée pour interpréter Teresa, la mère idolâtrée. Comme nous l'avons évoqué, Berta finit par se métamorphoser en son modèle, par le biais d'une première identification de la mère et de la voix d'Imperio Argentina, dès le générique de début. C'est donc bien Teresa qui semble s'emparer du corps de la jeune femme à la fin du film, lorsque Berta chante *Recordar* en *play back.*

La fictionnalisation du passé qui se dégage du texte, de la musique et de l'interprétation de *Recordar* est également renforcée indirectement par l'origine de la chanson, dont nous avons mentionné qu'elle provenait d'une comédie musicale dirigée par André Mercanton avec l'assistance de Florián Rey pour la Paramount. Le film en question, *Su noche de bodas* (1931), était l'une des nombreuses versions, confectionnées à la chaîne dans les studios de Joinville-le-Pont, d'un film américain, *Her wedding night,* réalisé par Franck Turttle en 1930. Certaines variantes pouvaient exister entre les différents films réalisés à partir d'un même scénario et il est probable que la valse *Recordar* n'ait pas été incluse dans la version américaine du film, car, comme le souligne Agustín Sanchez Vidal, à propos de *Su noche de bodas* :

> Florián Rey réussit à obtenir la permission de modifier le scénario pour introduire plusieurs scènes musicales qui n'existaient pas dans le film original américain, ni dans la version française : c'est sur la réussite de cette vision qu'a été fondé l'énorme succès du film en Espagne.[456]

En revanche, la version française du film intégrait bien la valse *Recordar* (dont le compositeur, Charles Borell Clerc, était français) car la partition de 1931 retranscrit les deux versions (assez différentes d'ailleurs) en français et en espagnol.[457] Néanmoins, l'origine « Paramount » de *Recordar*, soulignée comme argument publicitaire sur la partition, ancre ce morceau dans une tradition de film musical, que révèle également son

---

[456] « Florián Rey consiguió que le permitieran modificar el guión para introducir varias situaciones musicales que no existían en la película original americana, ni en la versión francesa: en ese acierto de visión residió el enorme éxito del film en España. » SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Florián Rey*, Saragosse, Caja de Ahorros de La Inmaculada, 1991, p.155.

[457] Au dos de la partition, les éditeurs Chappell S.A. présentent d'ailleurs cinq « grands succès de la délicieuse comédie musicale Paramount *Marions –nous* ». Sur cinq titres de morceaux, seuls trois sont également traduits en anglais, ce qui tend à confirmer que deux d'entre eux n'étaient pas compris dans le film d'origine. *Su noche de bodas, marions-nous, Her wedding nignt*, *opérette Paramount*, Chappell S.A. Paris, 1931.

arrangement grandiloquent aux cordes pseudo-romantiques, évoquant les comédies musicales américaines des années trente, où les vedettes évoluaient gracieusement, en smokings et robes de mousseline, dans des palaces ou des transatlantiques de luxe.[458] La version utilisée pour *Dulces horas* diffère légèrement du duo interprété par Imperio Argentina et Manuel Russel dans le film d'origine, mais son arrangement est très proche de la version originale. Le rythme de la version en *solo* est un peu plus lent et nostalgique et l'introduction instrumentale cite plus longuement la mélodie du noyau signifiant minimal, soulignant musicalement son importance qui sera révélée aussitôt par le début des paroles : « Recordar ». La disparition de la voix masculine confère une cohérence plus importante à la plainte de la femme abandonnée et correspond mieux à la situation narrative du film *Dulces horas* qui identifie la voix de la chanteuse à Teresa. Néanmoins, cet aspect « Opérette Paramount », comme le souligne la couverture de la partition, évoque un monde fictionnel, déréalisé et féérique qui traduit bien également les rêveries de Juan lorsqu'il recrée fictivement un passé idéalisé. Ce passé est d'ailleurs illustré dès le générique de début par l'album de photos de Teresa, garni de clichés en noir et blanc coloriés à la main et d'images de charmants petits anges enrubannés, entourés de fleurs et d'oiseaux.

Le film est également imprégné du tournoiement que lui imprime la valse *Recordar,* dès ses prémices et qui traduit rythmiquement le vertige que ressent le protagoniste. Tout au long du film, il est à la fois attiré par ses souvenirs et effrayé par les secrets que recèle son passé. Les deux autres principales pièces musicales utilisées dans le film sont, comme la chanson, également des œuvres ternaires qui contribuent à perpétuer, tout au long du film, le tourbillon vertigineux de *Recordar*. La première, *La Valse* de Ravel, qui intervient au total durant plus de onze minutes, est une œuvre à programme qui constitue un hommage rendu par Ravel à la dynastie des Strauss et à la valse de Vienne, d'où son titre emblématique, la valse de Vienne étant devenue dans l'imaginaire la valse tout court. Elle constituait donc en partie un retour à un passé idéalisé conforme à l'image d'Epinal de la valse de Vienne. Néanmoins, la première

[458] Telle la série de comédies musicales, fondatrices du genre, interprétées dans les années 30, par le couple mythique constitué par Ginger Roger et Fred Astaire. Selon Michel Chion : « C'est la compagnie RKO qui devait produire les célèbres films du tandem Fred Astaire et Ginger Rogers, longtemps considérés comme le sommet du genre avant les productions d'Arthur Freed. Les films RKO doivent leur succès non seulement à Astaire, mais aussi à la qualité visuelle de leurs décors en noir et blanc (le célèbre style Art Déco de Van Nest Polglase). […] D'autres firmes que la RKO créeront leur département, leur style et leur marque de fabrique : ainsi la Paramount, […] obtiendra de grands succès aux USA avec son groupe d'artistes vedettes. » CHION, M., *La comédie musicale*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, pp.47-49.

guerre mondiale qui venait de s'achever lors de sa composition imprime un caractère tourmenté à l'œuvre dont le compositeur a dit lui-même : « J'ai conçu cette œuvre comme une espèce d'apothéose de la valse viennoise à laquelle se mêle, dans mon esprit, l'impression d'un tournoiement fantastique et fatal. »[459] Le déséquilibre rythmique du morceau se prête bien à l'évocation de la mouvance permanente de l'intériorité de Juan, en proie à des réminiscences de son passé, qu'il provoque également lui-même. Enfin, la sonate de Scarlatti (sept minutes vingt-cinq secondes d'intervention au total), également une œuvre à ternaire (3/8), plus lente et plus tranquille, est associée au personnage de la mère de Juan et à l'admiration sans borne que ressentait le petit garçon pour elle. Sa tonalité de ré mineur et ses modulations en la mineur et en sol mineur (seules deux mesures de la sonate sont en effet dans une tonalité majeure : fa majeur, le relatif de ré mineur) colorent le souvenir de Teresa d'une douce nostalgie.

Le tournoiement perpétuel qu'évoquent ces trois morceaux, dans une représentation musicale du vertige du personnage, est, par ailleurs, également renforcé à l'écran par une illustration visuelle. À plusieurs reprises, le cinéaste réalise une synchronisation très particulière entre musique et image. Ce procédé prend parfois la forme d'une véritable chorégraphie de la caméra qui semble danser au rythme tournoyant de la valse. De nombreux jeux de lumières, chatoyants et intermittents, qui éblouissent le protagoniste, suivent aussi, par moments, le rythme ternaire des morceaux, dans une traduction visuelle de la sensation d'étourdissement qu'il éprouve lorsque le passé remonte soudain à sa mémoire. Le mouvement tournant, imprimé par le retour des trois temps de la valse, traduit le caractère cyclique et la spirale vertigineuse du temps renvoyant à la rotation des aiguilles d'une montre et à celle de la terre. Ces trois morceaux contribuent donc à la représentation du prisme déformant de la mémoire individuelle dans son processus de transformation et de recréation permanente du passé, imprimant à l'œuvre cinématographique la forme même de son hypotexte, la valse *Recordar*.

Le film peut donc être considéré comme une émanation de la chanson - qui l'ouvre et le conclut car elle intervient sur les deux génériques - tant du point de vue du récit (les paroles et la musique évoquent de nombreux éléments narratifs qui sont repris et développés dans le film), que sous un angle esthétique car le film semble une

[459] SOUILLARD, C., *Ravel*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, 1999, p.94.

traduction à la fois visuelle et auditive du rythme ternaire de la valse et de son évocation déréalisée et idéalisée du passé. Cette évocation peut être interprétée comme une métaphore de la déformation que le prisme de la mémoire fait subir aux événements passés, tant d'un point de vue individuel que collectif.

Rocío et *La prima Angélica*

La chanson *Rocío,* interprétée par Imperio Argentina, peut également être considérée comme l'hypotexte du film *La prima Angélica* à différents niveaux. Nous avons évoqué précédemment les multiples rapports entre ce récit en chanson et le récit filmique. Les deux espaces du patio sévillan et de la cour du couvent dans lequel est enfermée la jeune Rocío peuvent être interprétés comme des évocations de l'Espagne nationaliste qui pendant la guerre civile, enfermait le protagoniste Luis, et de l'Espagne franquiste qui, trente ans plus tard, continue à enfermer l'homme devenu mûr. L'ellipse temporelle qui sépare les deux espaces dans la chanson entrerait en résonance avec la vie de Luis, dont l'identité, en tant que républicain, a été niée par le régime franquiste. Nous avons vu également comment la trahison du bel Andalou qui séduit la jeune fille puis l'abandonne peut être mise en relation, dans le récit filmique, avec le sentiment qu'a éprouvé Luis, lorsque ses parents l'ont confié, en juin 1936, à sa famille maternelle.

L'ultime refrain de la chanson, qui reprend une dernière fois le chant d'amour du galant volage, résonne comme un écho de l'amour perdu : « Rocío, ¡ay mi Rocío!, manojito de claveles / capullito florecio, de pensar en tus quereres / voy a perder el

sentido / Porque te quiero mi vida, como nadie te ha querido / Rocío, ¡ay mi Rocío! ».[460] En rappelant les serments trompeurs du jeune homme, dont le deuxième couplet a révélé l'inconstance, le refrain est perçu comme une amère constatation de l'abandon de la jolie Sévillane. Son noyau signifiant minimal (« Rocío ¡ay mi Rocío! ») devient alors une déploration de la trahison qu'il met à jour. Ce dernier refrain constitue en réalité une sorte de « mélodie-fantôme » puisque, dans le récit chanté, il est censé ne plus être interprété par l'amoureux volage, comme le souligne la fin du deuxième couplet : « Mas ya no suena la copla de aquel mocito andalús ».[461] Cette *copla* qui clôt la chanson résonne alors comme un écho lointain de l'amour qui n'existe plus puisque l'amoureux n'est plus là pour le déclarer. L'aspect fantomatique du passé qui resurgit pour hanter la jeune Rocío sous la forme de la *copla* que lui chantait son prétendant – une *haunting melody* au sein même de la chanson - est également présent dans le texte filmique, où le protagoniste est lui-même hanté par son passé. Ce passé, qui se manifeste d'ailleurs souvent sous la forme d'une *hanting melody* - en l'occurrence *Rocío* - est également traduit dans le film par l'interpénétration des différents niveaux narratifs et des divers procédés de métalepse.

Le récit de la chanson diffère cependant de celui du film car son déroulement suit un ordre chronologique : la jeune fille se trouve dans le patio fleuri puis, après l'ellipse, dans la cour du couvent. Dans l'œuvre cinématographique, à partir du moment où Luis arrive près de la petite ville de Castille dans laquelle il a vécu la période de la guerre civile, le passé revient à sa mémoire et se mêle au présent sous la forme de métalepses permanentes qui brouillent la temporalité du récit filmique. Néanmoins, la réitération de la chanson, citée trois fois dans le film, et sa forme cyclique, avec le retour du refrain, lui-même un niveau narratif enchâssé dans le récit premier de la chanson, constitue également un moyen musical et textuel de souligner l'identité des deux situations, passée et présente, dans une réitération incessante. La répétition lancinante du noyau signifiant minimal (« Rocío, ¡ay mi Rocío ! ») produit le même effet. Le dernier retour du refrain constitue en quelque sorte une métalepse au sein même de la chanson. En effet, appartenant à un deuxième niveau narratif, il fait alors irruption au sein du premier niveau narratif sous la forme d'une réminiscence spectrale

---

[460] « Rocío. Ah! ma Rocío ! Petit bouquet d'œillets / Petit bouton de fleur, à force de penser à tes amours /Je vais en perdre la raison / Parce que je t'aime ma vie, comme personne ne t'a aimée /Rocío, ah!, ma Roció ! »

[461] Mais l'on entend plus la *copla* du jeune Andalou.

du passé. Le brouillage temporel qui constitue l'un des fondements de la narration filmique est donc en réalité déjà bien présent dans la *copla*.

Il n'est pas étonnant que Carlos Saura ait choisi cette version chantée par Imperio Argentina car la plupart des autres enregistrements existants - dès 1935 par Canalejas del Puerto et par Estrellita Castro - utilisent la version suivante des paroles (également écrites par Rafael de León) :

Rocío	***Rocío***
Con sombrero negro, con chaqueta corta, En las brujas horas del anochecer Por mi calle abajo pasaba un mocito Del que sin saberlo yo me enamoré	Avec un chapeau noir et une courte veste, À l'heure ensorceleuse du coucher du soleil Descendait ma rue, un jeune homme Dont, sans m'en rendre compte, je suis tombée amoureuse.
Un domingo claro que abril sonreía Se paró en mi reja gallardo y juncal Y me dijo alegre: "con usted mi vida Unas palabritas tengo yo que hablar". Y hablamos de muchas cosas Que el viento se las llevó, Tan solamente una copla En mi alma se quedó.	Un dimanche clair auquel avril souriait Il s'arrêta devant ma grille, élégant et svelte Et me dit joyeusement : « je dois échanger Quelques mots avec vous, ma vie. » Et nous parlâmes de beaucoup de choses Emportées depuis par le vent Seule cette *copla* Resta dans mon âme.
Rocío, ¡ay mi Rocío! Manojito de claveles, Capullito florecido; De pensar en tus quereres Voy a perder el sentido. Porque te quiero mi vida Como nadie te ha querido. Rocío ¡ay mi Rocío!	Rocío, ah! Ma Rocío! Petit bouquet d'oeillet Petit bouton de fleur Penser à tes amours Me fait perdre la raison Parce que je t'aime, ma vie Comme personne ne t'a aimée Rocío, ah! Ma Roció!
Se alejó el mocito de la vera mía, Fue mentira todo lo que me juró Y mis ojos lloran tras la celosía Por aquel cariño que se marchitó. Ayer por la tarde hablando en su oído Con otra del brazo le he visto pasar; Me ha vuelto la cara, no se ha conmovido, Pero estoy segura que me vio llorar. Que a pesar de sus desprecios Yo no lo puedo olvidar, Me acuerdo de aquella copla Que un día le oí cantar.	Le jeune homme s'éloigna de moi Tout ce qu'il me jura n'était qu'un mensonge Et mes yeux pleurent derrière la jalousie Pour cet amour qui s'est fané. Hier après midi, je l'ai vu passer Parlant à l'oreille d'une autre, la tenant par le bras Il s'est détourné, ne s'est pas ému Mais je suis sûre qu'il m'a vu pleurer. Malgré son mépris, Je ne peux pas l'oublier, Je me souviens de cette *copla* Qu'un jour je lui ai entendue chanter.
Rocío, ¡ay mi Rocío! Manojito de claveles, Capullito florecido;	Rocío, ah! Ma Rocío! Petit bouquet d'oeillet Petit bouton de fleur

De pensar en tus quereres	Penser à tes amours
Voy a perder el sentido.	Me fait perdre la raison
Porque te quiero mi vida	Parce que je t'aime, ma vie
como nadie te ha querido.	Comme personne ne t'a aimée
Rocío ¡ay mi Rocío!	Rocío, ah ma Rocío !

Alors que les paroles de la *copla* interprétée par Imperio Argentina ne font que suggérer les différentes situations narratives et laissent de la place à l'imagination de l'auditeur pour combler les nombreux « vides » du récit qui reste en creux, cette version, extrêmement explicite, balise au contraire la narration et permet peu d'échappées à la fantaisie de celui qui l'écoute. Ce deuxième récit est conté par Rocío elle-même tandis que, dans la *copla* citée par Saura, la focalisation externe permet plus facilement d'associer l'histoire de la jeune fille à celle de Luis et d'étendre même cette situation à un pays dans son ensemble. L'importance accordée à l'espace dans la première chanson est également fondamentale pour sa transposition filmique. Elle présente un lieu qui est à la fois le même (deux patios fleuris) et différent (une maison puis un couvent), comme la Ségovie de Luis, alors que, dans la deuxième *copla,* l'espace est à peine caractérisé au profit des personnages, de leurs actions et surtout de l'expression des sentiments de la belle abandonnée. L'utilisation du présent dans la version d'Imperio Argentina pour deux évocations pourtant séparées par une ellipse temporelle (alors que les autres paroles sont entièrement au passé) permet également d'exprimer la permanence du passé dans l'instant présent. Ce brouillage temporel est aussi souligné par un passage du présent au passé à la fin des deux couplets, ce qui introduit une sorte de métalepse dans la narration de la *copla* (« La luna, rosa de plata, bañó el patio con su luz / Muy cerquita de su novia dijo el mocito andaluz : / Rocío… »)[462] la première fois et la seconde : « La luna rosa de plata, el patio bañao de luz / mas ya no suena la copla de aquel mocito andaluz ».[463] Ces métalepses, présentes dans la chanson, constituent une préfiguration des brouillages narratifs permanents du texte filmique.

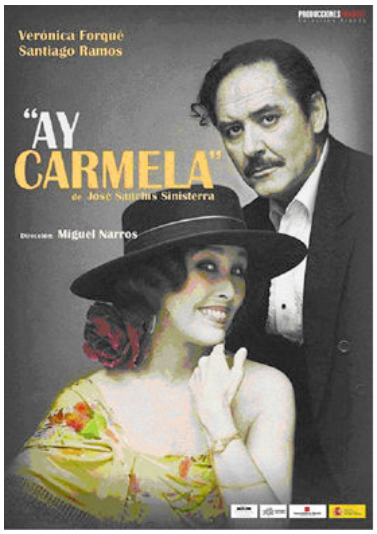
Si le récit de la *copla* choisie par Saura évoque le triste sort d'une jeune fille séduite et abandonnée, les paroles comme la musique, arrangée sur un rythme dansant et résolu de tango, confèrent à la chanson un entrain plein de séduction que renforce l'interprétation gracieuse et piquante d'Imperio Argentina. Le patio fleuri et la grille

[462] « La lune, rose d'argent illumina la cour / très près de sa fiancée le jeune Andalou dit : / Rocío… »
[463] « La lune, rose d'argent, le patio baigné de lumière / mais l'on entend plus la *copla* de ce jeune Andalou. »

andalouse, dont le charme pittoresque évoque un tableau *costumbrista,* offrent un cadre enchanteur aux amours de Rocío. Ces différentes composantes musicales et narratives peuvent renvoyer dans le film à une certaine nostalgie qu'éprouve Luis pour son enfance, en particulier lorsqu'il se remémore les moments passés en compagnie de son amusante et jolie cousine Angélica dont il était amoureux.

A bien des égards, la *copla* chantée par Imperio Argentina peut donc être considérée comme un hypotexte dont naîtrait le film de Carlos Saura. De nombreux éléments du film, tant narratifs qu'esthétiques, sont déjà contenus dans la chanson : ellipse de la vie du protagoniste, abandon, mais également brouillages temporels et présence du passé dans le présent et enfin ambivalence des sentiments éveillés par les réminiscences du passé, empreintes à la fois de peur et d'angoisse mais également de moments de complicité joyeuse avec sa cousine.

B) Une origine complexe : les hypotextes de *¡Ay Carmela!*



Dans son film *¡Ay Carmela!*, Carlos Saura, au-delà d'une simple adaptation de la pièce de José Sanchis Sinisterra, procède à une véritable « recréation » de cette œuvre. Outre une refonte complète de la temporalité, très complexe dans la pièce et linéaire dans le film, il s'empare amplement du matériau théâtral original, qu'il remanie intégralement, comme le remarque Catherine Berthet Cahuzac :

> Nombre d'éléments, juste évoqués au passage, sans plus de développements, dans la pièce de théâtre, se retrouvent ici explicités, de sorte que la logique de l'action nous est restituée. Loin de rester en situation de huis clos, comme chez Sanchis Sinisterra, Paulino et Carmela sont réinsérés dans leur contexte. La cohorte des personnages secondaires est étoffée : certains

> personnages sont créés (le soldat Bruno notamment est un ajout du film) ; ceux qui étaient déjà inscrits dans le texte théâtral mais sans être jamais présents sur scène (Gustavete, Ripamonte) acquièrent de l'épaisseur. L'arrière-fond historique est brossé avec plus de netteté.[464]

Dans la pièce, la *folclórica* Carmela revient depuis l'au-delà pour converser avec Paulino, son ancien partenaire sur scène et dans la vie. Les mésaventures de la petite troupe de comédiens qui ont abouti à la triste fin de la jeune femme sont évoquées par les dialogues des deux seuls personnages présents sur scène ainsi que par plusieurs analepses qui retracent la préparation d'un spectacle et son déroulement. Le spectateur peut alors comprendre - par reconstitutions successives - que la troupe de *Variedades a lo fino* composée de Paulino, Carmela et Gustavete, qui se produisait habituellement pour les troupes républicaines, s'est égarée dans le camp franquiste puis a été contrainte de monter un spectacle devant l'armée nationaliste. Durant le spectacle, des brigadistes polonais, obligés d'assister à la représentation avant leur exécution, se sont élevés contre un numéro qui ridiculisait la république et dégradait vulgairement son drapeau. Les prisonniers ont entonné un chant révolutionnaire qui n'était pas, à l'origine *!Ay Carmela!* mais un morceau inventé par Sanchis Sinisterra.[465] Carmela s'est alors unie à leur protestation en chantant également à pleine voix. En raison de cet acte de rébellion, elle a été fusillée juste après le spectacle.

Le film suit, en revanche, une progression temporelle linéaire qui reprend et développe les principaux éléments contenus dans l'œuvre dramatique. Après un premier spectacle monté à Belchite devant les soldats républicains, la troupe composée de Carmela, Paulino et Gustavete se perd dans la zone nationaliste et se voit également contrainte de monter un spectacle - dont les numéros correspondent, pour la plupart, à ceux qui étaient inclus dans l'œuvre théâtrale -. Comme dans la pièce, les brigadistes s'opposent au numéro qui bafoue le drapeau républicain, mais cette fois en entonnant *¡Ay Carmela !*. La *folclórica*, qui se solidarise avec eux en reprenant à son tour le chant révolutionnaire, est abattue sur scène d'une balle dans le front par un militaire nationaliste.

---

[464] BERTHET-CAHUZAC, C., « Ay Carmela : de Sanchis Sinisterra a Carlos Saura ou les réécritures de l'histoire » *in* BERTHET-CAHUZAC (dir.), *¡Ay Carmela! de Carlos Saura*, Co-textes, nº37, 2001, p.167.

[465] A l'origine, les brigadistes polonais, tout comme Paulino au début de l'œuvre, chantaient le texte suivant : « Tres colores tiene el cielo /de España al amanecer. / Tres colores la bandera / que vamos a defender ». « Trois couleurs a le ciel /d'Espagne à l'aube / Trois couleurs le drapeau / que nous allons défendre. » Edition critique de la pièce, AZNAR SOLER, M., *¡Ay Carmela!, op.cit*.

La riche relation hypertextuelle entre pièce de théâtre et film a été étudiée en détail dans plusieurs ouvrages consacrés à cette œuvre de Saura[466] et nous ne l'évoquerons qu'à travers le prisme de la chanson qui est à l'origine du texte dramatique. En effet, le titre de la pièce provient de la chanson éponyme qui intervient à plusieurs reprises dans l'œuvre et que l'on peut considérer comme son hypotexte à plusieurs égards. Néanmoins, ses citations ont évolué au fil du temps entre la première et la deuxième édition de la pièce. Elles ont sans doute été modifiées en fonction du film de Carlos Saura, sorti entre temps, dans un retournement original de la relation hypertextuelle. [467]

Selon Manuel Aznar Soler, dans la première édition de la pièce de théâtre en 1989 *¡Ay Carmela!,* n'était citée qu'à deux reprises. La première diffusion était réalisée par un gramophone que Paulino essayait sans succès de faire fonctionner au premier acte, mais qui, au début du deuxième acte, parvenait enfin à reproduire intégralement la chanson. Par la suite, le disque rayé commençait à répéter le seul noyau signifiant minimal (« ¡Ay Carmela! »), à plusieurs reprises, jusqu'à ce que Paulino, troublé par l'évocation répétée de sa compagne défunte, décide de l'interrompre. Pendant les dernières répliques de l'œuvre, la musique s'élevait depuis les coulisses sans intervention matérielle des acteurs et concluait la pièce tandis que le fantôme de Carmela tentait d'enseigner à des brigadistes, également trépassés, la prononciation du mot : « España ». Dans cette première édition, les personnages eux-mêmes n'interprétaient pas la chanson et les didascalies ne fournissaient aucune précision sur la version à utiliser lors de la représentation : [468] « Le disque résonne alors, qui reproduit la

[466] BERTHIER, N., *De la guerre à l'écran, ¡Ay Carmela! de Carlos Saura, op.cit*., BERTHET-CAHUZAC, C. (dir.), *¡Ay Carmela! de Carlos Saura*, *op, cit.*

[467] La pièce a été créée le 5 novembre 1987 au *Teatro Principal* de Saragosse et le film est sorti en salle le 16 mars 1990.

[468] Dans son édition critique, Manuel Aznar Soler, propose l'une des versions de *¡Ay Carmela¡* appelée « De la batalla del Ebro » De la bataille de l'Ebre. : « El ejercito del Ebro / rumba, la rumba, la rumba, va (bis) / una noche el rio pasó / Ay Carmela, ay Carmela (bis) / Y las tropas invasoras/ rumba la rumba la rumba va (bis) /buena paliza les dio / Ay Carmela, ay Carmela (bis) /El furor de los traidores / rumba la rumba, la rumba va (bis) / lo descarga su aviación / Ay Carmela, ay Carmela. (bis) / Pero nada pueden bombas / rumba, la rumba, la rumba va / donde sobra corazón /Ay Carmela, ay Carmela (bis)/ Contraataques muy rabiosos / rumba la rumba la rumba va (bis) / deberemos resistir / Ay Carmela, ay Carmela (bis) /Pero igual que combatimos / rumba la rumba la rumba va (bis) / prometemos resistir/ Ay Carmela, ay Carmela (bis). » AZNAR SOLER. M., *¡Ay Carmela!, op.cit*., pp.189-190.

chanson militaire républicaine *¡Ay Carmela¡*. Paulino l'écoute presque intégralement, immobile ».[469]

Ce manque de précision concernant la version de la chanson semble révéler chez l'auteur une conception de cet air comme symbole de la résistance et du courage républicain. Néanmoins, plusieurs éléments fondamentaux de l'œuvre théâtrale sont déjà contenus en germe dans la chanson. La bravoure finale de Carmela, fusillée car elle unit sa voix aux protestations des brigadistes polonais, est une transposition de celle que la chanson – quelle qu'en soit la version - prête au camp républicain. C'est cet héroïsme que souligne le couplet (presque) commun à la version de la « Brigada Lincoln », utilisée par Saura, et à celle « De la batalla del Ebro », proposée dans l'édition critique de Azar Soler : « Pero nada pueden bombas / rumba, la rumba, la rumba va / donde sobra corazón / Ay Carmela, ay Carmela ».[470] Néanmoins, si, comme nous l'avons vu, le film de Saura, par l'utilisation de différents couplets dans les citations de la chanson sur les génériques de début et de fin, semble signifier qu'au moment de la réalisation de l'œuvre la guerre a enfin été gagnée, le texte théâtral est plus ambigu. Selon Manuel Aznar Soler :

> […] à travers la vulgarité de Paulino et Carmela, la complexité de la condition humaine [est] capable dans des situations limites aussi bien de l'héroïsme que de l'abjection. […] Parce que la pièce ne s'achève pas, bien sûr, par l'exécution de Carmela à la fin du deuxième acte, mais par un épilogue dans lequel le dramaturge nous présente le survivant vêtu de la chemise bleue de la phalange et parlant à ce nouveau Ripamonte qu'est devenu Gustavete : « N'oublie pas de dire au maire…Parce que tu vas à cette réunion, non ?...Eh bien dis à don Mariano comment je me conduis, hein ? » Paulino pratique une morale de survie qui lui fait mendier un poste de concierge « pour pouvoir s'en sortir » et, comme lui-même le dit, il se « conduit bien », il fait du zèle […].[471]

Dans l'œuvre de Saura, au fil de la narration, la chanson et Carmela s'unissent dans une identification mutuelle pour faire du personnage magnifiquement interprété par Carmen Maura, une allégorie de l'Espagne républicaine. Le personnage de Carmela, y est beaucoup moins ambigu que celui de la pièce de théâtre. Même si Paulino est un

---

[469] « Suena entonces el disco, que reproduce la canción militar republicana *¡Ay Carmela!*. Paulino la escucha casi íntegramente, inmóvil. » SANCHIS SINISTERRA, *J., Ñaque, ¡Ay Carmela!,* Madrid, Cátedra, 1991, p. 223.

[470] « Mais les bombes ne peuvent rien, / rumba, la rumba la rumba va, / là où il y a du cœur à revendre, / ah Carmela, ah Carmela ! »

[471] « […] a través de la vulgaridad de Paulino y Carmela, la complejidad de la condición humana [es] capaz en situaciones límite tanto del heroísmo como de la abyección. […] Porque la obra no acaba, claro, con el fusilamiento de Carmela al final del acto segundo, sino con un epílogo en donde el dramaturgo nos presenta al superviviente vestido con la camisa azul de la Falange y hablando a ese nuevo Ripamonte que es ahora Gustavete: "No se te olvide decirle al alcalde…Porque vas a la reunión ésa, ¿no?...Pues dile a don Mariano cómo me estoy portando, ¿eh?" Paulino practica una moral de supervivencia que le hace mendigar un puesto de conserje "para ir tirando" y como él mismo dice, se está portando, está haciendo méritos […] . » AZNAR SOLER, M., ¡*Ay Carmela!, op.cit.,* pp. 94-97.

anti-héros qui conserve la plupart des caractéristiques qui le définissent dans la pièce, il est moins pleutre dans le film que dans la l'œuvre théâtrale. La dernière séquence le montre en compagnie de Gustavete en train de déposer un modeste bouquet de fleurs sur la tombe de Carmela. Après la mort de la chanteuse, leur adhésion forcée au camp des vainqueurs, très présente dans l'œuvre dramatique, où elle est symbolisée par le port de la chemise bleue de la phalange, n'est absolument pas évoquée dans le film. Au contraire, le spectateur conserve dans sa mémoire les efforts, certes dérisoires, mais néanmoins courageux, de Paulino, qui, lors du numéro où Carmela est abattue, tente par tous les moyens de détourner l'attention des militaires nationalistes pour sauver sa compagne.

En revanche, dans la pièce de Sanchis Sinisterra, la relation hypertextuelle fonctionne de façon plus parodique : l'entrain et la bravoure sans faille affichés dans la chanson se transforment en ce mélange de courage et de pleutrerie qui caractérise plus encore les personnages. La diffusion de la musique pendant l'œuvre permet de mettre en évidence le décalage ironique entre celle-ci et la pièce à laquelle elle donne son nom. L'échec de sa première diffusion au début du premier acte, puis le disque qui se raye lorsque Paulino parvient enfin à faire fonctionner le gramophone en sont également l'illustration. Ces incidents successifs donnent l'impression que la chanson révolutionnaire résiste à sa diffusion chez l'ennemi, dans le cadre de la défaite républicaine. L'organisation temporelle de la pièce, qui fait surgir la mémoire d'un fantôme (Carmela) et d'un traître à ses idéaux (Paulino) ainsi que le *no man's land* que décrit la *folclórica* comme étant l'au-delà - ou un lieu intermédiaire, de passage, vers un hypothétique au-delà - imprègnent l'œuvre d'un désenchantement et d'une tristesse qui contrastent fortement avec la détermination sans faille affichée par la chanson.

L'esprit qui anime le film de Saura semble donc naître plus directement de celui de la chanson que de la pièce de théâtre dont la filiation avec l'hymne révolutionnaire est de nature ironique et parodique. Il convient de revenir cependant à l'inversion de la relation hypotextuelle qui semble bien s'être établie après la sortie du film. Comme nous l'avons mentionné, à l'origine, *¡Ay Carmela!* n'intervenait dans l'œuvre que sous la forme d'un enregistrement diffusé par un disque. La mélodie entonnée par Paulino, puis par les brigadistes et Carmela, était une chanson dont les paroles, écrites par le dramaturge, évoquaient le drapeau républicain. En revanche, pour la deuxième édition de la pièce, en 1991, l'auteur a choisi de modifier cet air et de remplacer ses deux occurrences - dans la bouche de Paulino au tout début de l'œuvre, puis dans celles des

brigadistes et de Carmela - par deux extraits de *¡Ay Carmela¡*, dans sa version la plus connue de la bataille de l'Ebre. Ce choix, qui renvoie moins directement à l'étendard bafoué que les paroles de la chanson inventées par le dramaturge, confère néanmoins une cohérence plus importante à l'œuvre et témoigne d'une inversion partielle de la relation hypertextuelle unissant les deux œuvres théâtrale et cinématographique.

La relation hypertextuelle entre chanson et texte filmique, qui induit parfois comme dans l'exemple de *¡Ay Carmela!,* de complexes détours dans son fonctionnement, pourrait également être étudiée pour certains films dans l'optique d'une double origine. *Deprisa, deprisa* découlerait à la fois de *¡Ay qué dolor!* (la fin tragique et inéluctable) et de *Me quedo contigo* (la très belle histoire d'amour), *Cría cuervos* naîtrait de *Porque te vas*[472] (la solitude et l'abandon) mais également de *¡Ay Maricruz !,* qui traduit la perte de la mémoire, celle de la grand-mère, mais également celle de la république dont la *copla* était emblématique.

De la transtextualité à l'hypertextualité, les relations entre musique vocale et texte filmique, par l'introduction d'un point de vue extérieur, porteur de sa propre mémoire au sein de l'œuvre cinématographique, permettent de l'enrichir et d'en élargir la portée. Les caractéristiques propres à la forme chantée facilitent la mise en place au sein du film d'un échange très original fondé sur un « travail de la citation » qui met en place un véritable dialogue entre les deux textes, au sens bakhtinien du terme, comme le souligne Antoine Compagnon :

> La citation n'a pas de sens en soi, parce qu'elle n'est que dans un travail, qui la déplace et qui la fait jouer. La notion essentielle est celle de son travail, de son *working*, le phénomène. Aller immédiatement au sens de la citation (ou de quelque autre chose) c'est suivre un mouvement que Nietzsche qualifiait de « réactif » parce qu'il méconnait l'action, en juge selon sa fonction et non en tant que phénomène. Or, pour Nietzsche, il n'y a pas de sens hors d'une corrélation avec le phénomène. Cela s'applique à merveille à la citation : elle n'a pas de sens hors de la force qui l'agit, qui la saisit, l'exploite et l'incorpore. Le sens de la citation dépend du champ des forces en présence. [473]

Ce fonctionnement général est fondé dans le cas de la musique vocale sur une multitude de facteurs spécifiques, tels les différents phénomènes d'anamnèse, ainsi que sur la réception inconsciente et fragmentaire de cette citation hors norme qui peut même se trouver parfois à l'origine du texte filmique dans lequel elle est incluse.

---

[472] Comme nous l'avons évoqué, dans l'interview qui accompagne le DVD français édité par Carlotta, Saura affirme qu'il a souhaité réaliser *Cría cuervos* tout particulièrement pour y insérer cette chanson qu'il aimait beaucoup. Cette confession, faite sur le ton de la plaisanterie est cependant très révélatrice de l'importance de *Porque te vas* dans la genèse filmique.

[473] COMPAGNON, A., *La seconde main ou le travail de la citation, op.cit*, p. 38.

TROISIÈME CHAPITRE : MUSIQUE VOCALE ET POINT DE VUE DE L'ÉNONCIATEUR FILMIQUE

Nous avons souligné que Carlos Saura choisit les morceaux vocaux avec un soin remarquable, comme, d'ailleurs, l'ensemble de la musique citée dans ses œuvres. Au sein du film, les liens sémantiques qui se tissent entre musique vocale et texte filmique - intentionnels ou intuitifs de la part du réalisateur - peuvent être assez fréquemment interprétés comme un message indirect de l'énonciateur filmique, qui commenterait, par ce biais, les autres éléments constitutifs du récit cinématographique. La chanson constituerait alors un moyen pour l'instance énonciatrice de signifier sa présence et de dévoiler sa position, contrairement à la pratique courante du cinéma de fiction classique ou commercial qui s'évertue au contraire à gommer la présence du « grand imagier », ce que souligne Alain Boillat :

> La fiction, pour compenser son irréalité, s'offre dans l'apparence illusoire d'un objet indépendant de toute instance énonciative. La mise en évidence du procès d'énonciation relèverait quant à elle majoritairement d'une pratique non-fictionnelle, car un film qui présente des faits réels gagne à être ancré dans un contexte énonciatif susceptible de lui offrir un pouvoir d'identification.[474]

Comme nous l'avons évoqué, l'énonciation filmique, qui consiste « […] à infléchir le rapport du spectateur à la situation diégétique, à y tracer des micro-circuits privilégiés, à organiser l'engendrement et la structuration du processus d'identification, plan par plan. »,[475] se doit de passer inaperçue et d'être la plus transparente possible selon les normes du cinéma classique. Cette succession d'inflexions devient alors imperceptible, afin de faire oublier le processus d'élaboration du film. La modernité cinématographique dans laquelle s'inscrit Carlos Saura dès le début de son œuvre peut, au contraire, mettre au jour volontairement la présence de l'énonciateur. Le « grand imagier » se dévoile, en effet, par de nombreux procédés au sein de l'œuvre du réalisateur aragonais et la chanson peut être considérée comme une marque d'énonciation parmi d'autres. L'objet de notre étude relevant de la matière sonore, à l'expression « grand imagier », se référant uniquement aux matières visuelles créée par Albert Laffay,[476] nous préfèrerons celles d' « énonciateur filmique » ou d'« instance d'énonciation », moins marquées par l'évocation d'un récit mis en image. D'ailleurs, cet

---

[474] BOILLAT. A., *La fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 75.
[475] AUMONT, J., BERGALA. A., MARIE, M., VERNET, M., *Esthétique du film*, Paris, Nathan Cinéma, 1983, p.201.
[476] LAFFAY, A., *Logique du cinéma*, Paris, Masson et Cie, 1964, pp. 72-73.

auteur pionnier n'oublie pas que l'image mouvante ne constitue pas l'unique matière cinématographique puisqu'il nomme également cette même instance, un « récitant en puissance ».

Dans l'œuvre du réalisateur espagnol, de nombreuses transgressions du régime classique de l'énonciation filmique semblent démontrer que l'instance énonciatrice ne compte pas se dissimuler derrière une supposée transparence. Depuis des pratiques de brouillage narratif, jusqu'à la mise en évidence du processus de réalisation filmique, l'énonciation signale régulièrement sa présence, par le biais de divers moyens, qui relèvent tous cependant de la cohérence d'une véritable démarche auctoriale.

Alors qu'en littérature, la présence du locuteur est dévoilée par les déictiques au sein de l'énoncé, l'instance énonciatrice au cinéma est plus difficile à déceler. Dans le domaine cinématographique, ce sont les marques d'énonciation qui mettent à jour sa présence. Elles sont repérables au sein du film car elles enfreignent les lois de la transparence du discours cinématographique classique consistant à : « effacer les marques d'énonciation et à se déguiser en histoire ».[477] Par ailleurs, comme le rappelle François Jost :

> La perception de l'énonciation varie donc à la fois en fonction du contexte audiovisuel qui l'accueille et en fonction de la sensibilité du spectateur. […] elle varie selon le spectateur, non seulement en fonction de sa connaissance du langage cinématographique, mais aussi de son âge, de son appartenance sociale et, peut-être surtout, de la période historique dans laquelle il vit. Ainsi, au début du cinéma, le fameux regard à la caméra, qui était alors couramment en usage, ne devait-il pas être spécialement remarqué par le spectateur dans la mesure où le film reproduisait souvent les conditions de l'attraction de music-hall, qui présupposait la présence d'un artiste sur scène face à son public. Ce n'est qu'à partir du moment où le film a commencé à développer majoritairement des histoires continues, dont une des conditions de fonctionnement exigeait la création d'un monde diégétique autonome, que le regard à la caméra a été banni de façon systématique.[478]

Au fil du temps, d'autres procédés sont devenus, au contraire, très courants et ont perdu leur condition de signe d'énonciation comme le montage alterné ou l'introduction de niveaux narratifs seconds avec des transitions peu marquées. Dans certains cas cependant, la subjectivité de l'image est souvent particulièrement frappante, suggérant la présence d'un « grand ordonnateur ». Citons, entre autres, les très gros plans suggérant la proximité de l'objectif, les plongées ou contre-plongées très prononcées, les mouvements saccadés de la caméra renvoyant à l'appareil de prise de vue ou encore le regard à la caméra qui transgresse, de nos jours, l'autonomie de la fiction cinématographique.

---

[477] METZ. C., *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1973, p.113.
[478] GAUDREAULT., A., JOST., F., *Le récit cinématographique, op.cit*., p. 44.

La matière musicale peut, également, participer de ces signes d'énonciation, lorsque son utilisation s'éloigne des usages les plus courants. Soulignons néanmoins que ces usages sont également soumis à d'importantes évolutions diachroniques, comme nous l'avons évoqué. Alain Boillat remarque que :

> De façon générale, la musique devient un élément marqué énonciativement lorsqu'elle s'arroge une certaine autonomie par rapport à l'image, que cela soit au niveau de l'intensité sonore (les dialogues sont communément privilégiés par rapport au son musical), de l'emplacement syntagmatique (elle peut souligner le fragmentaire du visuel au lieu de favoriser la continuité) ou de la tonalité (le contrepoint introduit une distance qui manifeste la présence de la musique).[479]

Si la musique, instrumentale ou vocale, est souvent mise en avant dans l'œuvre de Carlos Saura, par le biais de la puissance de sa diffusion, de la longueur et de la fréquence de ses occurrences, les morceaux vocaux se prêtent tout particulièrement à la révélation de la présence de cette instance d'énonciation. En effet, la musique vocale, en raison de son fonctionnement indirect par rapport au texte filmique, de sa condition de citation et surtout de la présence des paroles, peut constituer un message allusif de l'énonciateur à l'intention du spectateur. Ce message a le pouvoir de passer relativement inaperçu, car l'intervention musicale est toujours justifiée dans la narration filmique, qu'elle intervienne en modalité d'écran ou de fosse. L'intentionnalité auctoriale de ces signes d'énonciation est d'ailleurs sans doute fréquemment d'ordre inconscient au cours du processus de création, comme le souligne Antoine Compagnon à propos de la citation en général :

> Quelle sorte d'incitation peut-il y avoir à répéter? C'est là bien sûr tout le problème, auquel Freud et la psychanalyse ont tenté d'apporter une réponse ; il traverse toute réflexion sur la citation. Une énumération des incitations à citer serait vaine et contradictoire : toute raison est bonne et l'incitation n'est pas une intention. Il faut ici déclarer résolument un parti antiphénoménologique ou antihusserlien: pour Husserl, la *Bedeutung*, le sens, est ce que quelqu'un (ou un discours) *veut dire*, par une extériorisation volontaire, décidée, intentionnelle, consciente, il n'y a pas d'expression ou de vouloir dire sans l'intention d'un sujet animant le signe. Ce que j'appelle l'incitation n'est pas exclusivement de l'ordre de la conscience volontaire, mais comprend des déterminations autres. Et ces déterminations-là, pourquoi ne feraient-elles pas partie de ce que le discours veut dire? C'est le vouloir dire du discours que la psychanalyse désolidarise de la conscience.[480]

Carlos Saura est d'ailleurs toujours assez réticent à l'heure d'analyser et de commenter sa pratique créative. Comme nous l'avons évoqué, il déclare avoir souhaité réaliser le film *Cría cuervos* pour pouvoir y citer *Porque te vas*, une chanson qui lui plaisait tout particulièrement à l'époque. Le cinéaste semble ainsi affirmer la gratuité consciente de

---

[479] BOILLAT, A., *La fiction au cinéma, op.cit.,* p.109.
[480] COMPAGNON, A., *La seconde main ou le travail de la citation, op.cit*., p 67.

la citation, tout comme Valéry Larbaud dans son œuvre *Sous l'invocation de Saint Jérôme*:

> Un beau vers, une phrase bien venue, que j'ai retenus, que je me suis souvent récités, c'est comme un objet d'art ou un tableau que j'aurais achetés : un sentiment, où entrent à la fois la vanité du propriétaire, l'amour-propre du connaisseur et le désir de faire partager mon admiration et mon plaisir, m'engage à les montrer, à en faire parade […].[481]

Dans la filmographie du réalisateur espagnol, les chansons peuvent être fréquemment considérées comme des marques d'énonciation à bien des égards. Leurs occurrences semblent tout d'abord constituer un commentaire du « grand imagier » par rapport à la narration filmique, depuis l'annonce du destin des personnages, jusqu'au décalage ironique entre commentaire chanté et récit mis en image. Nous retrouvons dans ce premier cas, l'une des catégories transtextuelles définie par Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes*, qu'il nomme métatextualité : « […] 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 […] »[482]. Dans le cas qui nous occupe, la relation métatextuelle qui s'établit entre musique vocale et œuvre cinématographique naît de la diffusion même de la chanson au sein du texte filmique. Le morceau devient alors commentaire de la narration, révélant la posture de l'énonciateur filmique par le biais du « travail de la citation » au sein du film et de la modification de son sens premier, provoquée par son association aux autres matières du récit.

Cette mise au jour de l'énonciation filmique peut également être renforcée lorsque la musique vocale est associée à d'autres signes d'énonciation, tels le regard à la caméra, telles les métalepses narratives ou encore tels certains mouvements inhabituels et marqués de l'appareil de prise de vue. La chanson est, en particulier, souvent associée aux génériques de début et de fin. Ces espaces de l'« entre-deux » découvrent l'existence d'une instance d'énonciation par le biais de l'énumération de l'identité des participants à l'élaboration du film, des moyens mis en œuvre, des localisations de tournage, du nom du compositeur de la musique originale ou encore - de façon souvent incomplète dans l'œuvre de Saura - de la liste des morceaux de répertoire cités dans la narration cinématographique. Dans ce dernier cas, lorsque la musique vocale est associée à l'un des génériques, un parallèle peut être établi avec la notion de paratexte définie dans le domaine littéraire par Gérard Genette :

---

[481] LARBAUD, V., [1946] *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1997, p. 201.
[482] GENETTE, G., *Palimpsestes, op.cit*., p. 10.

> Le *paratexte* est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou - mot de Borges à propos d'une préface - d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture ». Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition mais de transaction […].[483]

Cette définition du paratexte littéraire correspond assez bien aux diverses caractéristiques du générique de film, qui, au fil du temps, s'est peu à peu abstrait de sa fonction informative et commerciale - dès le début du XXème siècle, afin d'éviter le piratage, les emblèmes des sociétés de production cinématographique apparaissent au début des films[484] - pour se transformer en un espace de communication entre instance d'énonciation et fiction cinématographique.

Nous nous intéresserons, dans un premier temps, à la révélation de l'énonciation à travers le métatexte que constitue la chanson, puis, dans un deuxième temps, nous examinerons plus précisément la façon dont elle est dévoilée, lorsque la musique vocale est citée aux lisières de la fiction que constituent les génériques.

I) Musique vocale, énonciation et métatextualité

L'instance énonciatrice a la possibilité de commenter le récit filmique à travers les différentes citations de musique vocale grâce à la mise en place d'une relation métatextuelle entre les deux textes, musical et cinématographique. Le caractère indirect et allusif de ces commentaires, qui ne font jamais ouvertement partie de la narration mise en image, nous conduit à les considérer comme une manifestation de la présence de l'énonciateur. En effet, quelle que soit la modalité de citation de la musique vocale (d'écran ou de fosse), les liens de sens qui s'établissent entre texte filmique et chanson ne sont jamais consciemment compris par les personnages ni clairement reconnus ou explicités dans la fiction filmique. C'est le spectateur, qui, souvent partiellement et de

[483] GENETTE, G., *Seuils*, Paris, *op.cit.,* p.8.

[484] « Parmi les nombreux fragments appartenant au « cinéma des premiers temps », il n'est pas inutile de mentionner la « marque de fabrique », souvent nommée ainsi pour définir l'emblème des premières sociétés de production cinématographiques – en quelque sorte l'ancêtre du « logo » des compagnies de cinéma actuelles. […] Le vol des films a été, dès le début du grand écran, une activité mondiale menées notamment par d'importantes compagnies, dévorées d'ambitions et, déjà animées par de sempiternelles concurrences internationales. » TYLSKI, A., *Le générique de cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presses universitaires de Mirail, 2008, p.24

façon plus ou moins inconsciente, percevra ces liens tissés par-delà la diégèse en elle-même, et qui, par conséquent, sont révélateurs d'une instance se trouvant à l'origine de la fiction cinématographique. Cette intervention de l'énonciateur filmique prend fréquemment la forme d'une annonce du déroulement narratif de l'œuvre et plus précisément du destin des principaux protagonistes ou de retours en arrière réflexifs par rapport au récit, ce que nous avons précédemment analysé comme des prolepses et des analepses. Ces effets d'annonce et ces commentaires dévoilent la présence d'un grand ordonnateur, au sens de l'*Autor* des *comedias* du Siècle d'or,[485] et font ressentir au spectateur que le destin des personnages est entre les mains de cette instance qui les manipule à son gré.

A) L'énonciateur filmique ou la « voix du destin »

Nous avons évoqué la façon dont certains morceaux vocaux peuvent être considérés comme des prolepses annonçant au spectateur le déroulement du récit filmique. Dans le cinéma de fiction, la pratique des annonces narratives mises en image est relativement limitée et le flash-forward assez rare puisqu'il dévoile visuellement des événements non encore intervenus dans le récit. Il est parfois justifié diégétiquement, par exemple, par l'introduction de prémonitions des personnages qui « voient » ce qui va leur arriver, mais son utilisation est alors limitée à certains genres de films qui peuvent intégrer des phénomènes paranormaux. En revanche, lorsqu'il n'a pas de justification relevant de la vraisemblance diégétique dans la narration, son intervention peut ne pas être comprise par le spectateur ou être comprise seulement *a posteriori*. Son inclusion constitue alors souvent une marque d'énonciation car, dans ce cas, le flash-forward correspond à une pratique du langage cinématographique à laquelle le spectateur est relativement peu accoutumé. François Jost souligne que :

---

[485] Selon Isabel Ibañez : « L'"autor", terme que l'on traduit couramment par "directeur de compagnie" était souvent dans la pratique bien plus que cela. C'est lui, en effet, qui signait les contrats d'engagements de sa troupe, achetait les textes aux dramaturges (les "poetas"), qui les remaniait si besoin était, quand il n'était pas dramaturge lui-même. Il était également metteur en scène et supervisait tout ce qui avait trait aux décors, aux costumes et accessoires, à l'accompagnement musical etc. Bref, ses fonctions embrassaient tous les aspects de la création théâtrale. Rien d'étonnant alors à ce que dans l' "auto sacramental" *El gran teatro del mundo* de Calderón, le personnage "El autor" soit une représentation allégorique de Dieu, de Créateur Divin. » IBAÑEZ. I., « ¡Ay Carmela¡ : *Le grand théâtre du monde* à l'écran » *in ¡Ay Carmela! de Carlos Saura, op.cit.,* p.40. Comme dans *El gran teatro del mundo*, l'énonciateur filmique prend parfois un caractère divin, car il organise et prévoit les actions et le destin des personnages.

> Sans traiter explicitement de l'énonciation, c'est dans le même esprit que Iouri Lotman a pu définir le langage cinématographique comme un système d'écarts par rapport à un système d'attentes dictées par l'expérience. Supposant d'un côté un spectateur « qui ne connaît rien au langage cinématographique, de l'autre un spectateur formé par l'histoire du cinéma » (Lotman, 1977 : p. 59), il a ainsi montré que, pour le premier, il n'y a langage qu'à partir du moment où un élément est « marqué » c'est-à-dire différent de ce qu'il attendait alors que, pour le second, c'est l'opposition elle-même entre le marqué et le non marqué qui donnera du sens.[486]

Comme nous l'avons évoqué, la prolepse constituée par la musique vocale est plus discrète que l'irruption soudaine d'une image représentant l'avenir. Son fonctionnement détourné ne choque pas de manière aussi frontale les règles auxquelles le spectateur est habitué en matière de langage cinématographique. Au contraire, celui-ci est relativement accoutumé à ce qu'une chanson, citée dans un film, puisse, d'une part, entretenir des rapports avec la narration et, d'autre part, annoncer le déroulement du récit.

Cependant, cette annonce de l'avenir, en fournissant des pistes au spectateur, lui fait également ressentir qu'un « grand ordonnateur » se trouve à l'origine récit filmique et connaît dès le début le destin des personnages.

El séptimo día et le *carpe diem*: *Una rosa es una rosa*

Comme nous l'avons déjà évoqué, *El séptimo día* retrace librement le fameux massacre perpétré à Puerto Hurraca, un village d'Estrémadure.[487] Une séquence du film présente les trois fillettes de la famille Jiménez en train de danser innocemment sur la chanson du groupe espagnol Mecano intitulée *Una rosa es una rosa*. La citation de cette rumba *flamenca-pop* est particulièrement intéressante, car elle permet l'annonce simultanée de deux trames de la narration filmique : une sous-trame et le dénouement du récit principal.

La chanson intervient une seule fois dans le récit filmique (TC. 37mn 57s), alors que les trois sœurs sont réunies dans leur chambre et qu'Isabel, la cadette, est en train de se maquiller pour aller retrouver le jeune homme dont elle est amoureuse. A première vue, la rumba qui évoque la brièveté de l'amour et les souffrances qui lui sont inhérentes, annonce la déception amoureuse d'Isabel dont le fiancé ne tardera pas à partir du village. La répétition du noyau signifiant minimal (« Una rosa es una rosa, es

[486] GAUDREAULT, A., JOST, F., *Le récit cinématographique, op.cit*., p. 45.
[487] Voir présentation du film p.90.

una rosa[488] ») semble faire allusion à la double nature de la rose, métaphore de l'objet aimé dont les épines blessent et les pétales caressent,[489]et renvoie directement à la future déception amoureuse d'Isabel.

Néanmoins, le rapprochement entre les trois fillettes en train de danser, dont la caméra souligne la grâce et la spontanéité innocente, et le motif de la rose traditionnellement lié à la thématique du *Carpe Diem,* évoque également la fugacité de la vie et semble alors annoncer la fin prochaine de cette fragile harmonie. La métaphore de la rose comme représentation de l'objet de l'amour renvoie aussi au récit filmique dans son ensemble, puisque le déclencheur de la violence est un amour déçu (celui de Luciana pour Mateo Jiménez qui l'a abandonnée), qui provoquera les successives *vendettas* et qui s'achèvera dans un bain de sang (« Rompieron a sangrar las llagas en mi piel »). Les allusions à la religion catholique (llagas / credo / rosario), renvoient au martyr du Christ, et à la figure mariale, symbole de pureté et de virginité. Ces deux évocations peuvent constituer une annonce du prochain martyr de deux des trois sœurs, des fillettes innocentes, qui seront abattues pendant le massacre perpétré dans le village. La voix féminine de la chanteuse, alors que l'énonciation est au masculin, et les voix d'hommes qui reprennent en chœur le noyau signifiant minimal se mêlent aux timbres des fillettes qui chantent gaiement avec la bande enregistrée. Cette polyphonie renvoie,

---

[488] Il s'agit d'une citation très célèbre, extraite à l'origine d'un poème de Gertrude Stein intitulé *Sacred Emily* écrit en 1913. Par la suite, l'auteur réemploiera elle-même cette expression à plusieurs reprises au sein de son œuvre, puis elle sera également citée par de nombreux auteurs.

[489] *Una rosa es una Rosa* (J. M. Cano): « Es por culpa de una hembra/ que me estoy volviendo loco. / No puedo vivir sin ella, / pero con ella tampoco./ Y si de este mal de amores / yo me fuera pa la tumba, / a mí no me mandéis flores,/ que como dice esta rumba: / Quise cortar la flor / más tierna del rosal, /pensando que de amor / no me podría pinchar, / y mientras me pinchaba /me enseñó una cosa /que una rosa es una rosa es una rosa.../Y cuando abrí la mano / y la dejé caer / rompieron a sangrar / las llagas en mi piel / y con sus pétalos /me las curó mimosa / que una rosa es una rosa es una rosa.../ Pero cuanto más me cura, / al ratito más me escuece, / porque amar es el empiece / de la palabra amargura./ Una mentira y un credo / por cada espina del tallo, / que injertándose en los dedos / una rosa es un rosario. /Quise cortar la flor / más tierna del rosal, / pensando que de amor / no me podría pinchar, /y mientras me pinchaba / me enseñó una cosa / que una rosa es una rosa es una rosa.../ Y cuando abrí la mano / y la dejé caer /rompieron a sangrar / las llagas en mi piel. »

« Par la faute d'une femme / je suis en train de devenir fou. / Je ne peux vivre sans elle / mais non plus avec elle. / Et si ce mal d'amour / me conduisait au cimetière, / ne m'envoyez pas de fleurs / car comme le dit cette rumba : /Jai voulu couper la fleur / la plus tendre du rosier / en pensant que par amour / elle ne pourrait me piquer / et tandis qu'elle me piquait / elle m'a montré quelque chose / qu'une rose est une rose, est une rose… / Et quand j'ai ouvert la main / et que je l'ai laissée tomber / les plaies de ma peau / se sont mises à saigner / et avec ses pétales / elle me les a soignées avec douceur / car une rose est un rose, est une rose…/ Mais plus elle me soigne, / plus je souffre / parce qu'aimer est le début du mot amertume. / Un mensonge et un credo / pour chaque épine de sa tige, /car plantée dans les doigts / une rose est un rosaire. Jai voulu couper la fleur /la plus tendre du rosier / en pensant que par amour / elle ne pourrait me piquer / et tandis qu'elle me piquait / elle m'a montré quelque chose / qu'une rose est une rose, est une rose… /Et quand j'ai ouvert la main / et que je l'ai laissée tomber / les plaies de ma peau / se sont mises à saigner / et avec ses pétales /elle me les a soignées avec douceur / car une rose est un rose, est une rose… »

d'une part, au caractère collectif de l'issue du film - le massacre des habitants du village - tout en soulignant, d'autre part, l'insouciance des trois sœurs qui, bien qu'elles chantent elles-mêmes les paroles, subiront le destin qu'elles évoquent sans le savoir, comme le souligne Michel Chion :

> Dieu est un disc-jockey, notamment à partir d'*American Graffiti*, et ce dieu fait « passer » des chansons qui guident la destinée, dans la mesure où les personnages ne les écoutent pas vraiment mais les entendent.[490]

C'est la plus jeune des sœurs qui met la musique et entraîne tout d'abord l'aînée dans la danse. Isabel, qui sera la seule survivante du massacre, les observe dans un premier temps puis se joint à elles. Le montage, qui alterne certains plans en caméra subjective suivant le regard d'Isabel et d'autres prises de vue incluant l'adolescente en train de regarder ses sœurs, souligne sa position de narrateur homodiégétique. C'est en effet Isabel, narrateur intra et homodiégétique, qui raconte rétrospectivement l'histoire de vengeance dans laquelle ont péri les deux autres fillettes. Les nombreux liens de sens qui s'établissent entre la chanson et la suite de l'histoire révèlent la véritable origine du récit filmique, une instance d'énonciation omnisciente, elle-même à l'origine du récit second raconté par Isabel.

La relation qui se met en place entre musique vocale et texte filmique s'étend d'ailleurs aux autres chansons citées dans l'ensemble de l'œuvre. En effet, si cette rumba évoque la destinée tragique de la famille Jiménez, le *cante hondo* sans paroles, diffusé à plusieurs reprises en modalité extradiégétique, constitue une évocation de la tragédie à venir. D'autres morceaux vocaux renvoient également à certaines sous-trames narratives. Le caractère volage de la femme du patron du café est d'abord évoqué dans la chanson pop *Los amigos de mis amigas son mis amigos*, puis est confirmé dans une séquence postérieure qui montre sa liaison avec un camionneur de passage. L'abandon de Luciana par l'un des frères Jiménez, l'événement déclencheur de la *vendetta*, et le déséquilibre psychologique qu'il a entraîné sont évoqués dans la *copla Rocío,* comme nous l'avons évoqué.

Les liens sémantiques entre musique vocale et texte filmique, qui commentent ou annoncent le récit tout au long de l'œuvre, constituent donc un signe de la présence de l'instance d'énonciation qui fait pressentir indirectement au spectateur le déroulement et la fin de l'œuvre. Cette fonction de la musique vocale tout au long du film correspond bien à son caractère tragique et contribue à renforcer la sensation

---

[490] CHION, M., *Un art sonore le cinéma, op.cit*., p. 377.

d'inéluctabilité du dénouement fatal qui attend les protagonistes.[491] L'énonciation filmique fait alors office de « voix divine » qui commente l'œuvre et en annonce le dénouement. Le film, construit sur un long flash-back, traduisant en image le récit d'Isabel est d'ailleurs conçu comme une tragédie, dont l'issue est inéluctable dès le début.

Isabel, à l'écart, observe ses deux sœurs qui périront dans le massacre

La grâce de l'insouciance et de l'innocence.

Les interventions de la musique vocale peuvent donc constituer en elles-mêmes une marque d'énonciation, lorsqu'elles prennent la forme d'une annonce ou d'un commentaire du récit filmique. Cette fonction de la chanson comme « voix du destin » étant assez courante au cinéma, il serait sans doute possible d'objecter que le spectateur pourrait ne pas la percevoir comme un signe d'énonciation puisqu'il aurait intégré cette modalité à sa perception du langage cinématographique. Il nous semble cependant que l'intervention de l'instance organisatrice peut être perceptible pour le spectateur en raison de l'absence totale de justification diégétique du rapport très étroit entre musique vocale et tissu filmique. De plus, les nombreux morceaux vocaux créent un véritable

[491] Dans son travail de recherche, Ulf Wilhelmsson montre qu'un mécanisme semblable est mis en place entre les chansons et les autres éléments du texte filmique dans *Thelma et Louise* de Ridley Scott. Comme nous l'avons évoqué, ce travail, non publié, et rédigé en suédois, est cité par Michel Chion dans CHION, M., *Un art sonore le cinéma, op. cit.*, p. 377.

double récit dont la fonction est de commenter le premier niveau de fiction dans une relation métatextuelle. Enfin, l'évidence et la multiplicité des liens de sens entre les deux textes ne peuvent être le fruit du hasard.

B) La musique vocale pousse les personnages vers leur destin

Au-delà de la manifestation de l'énonciation comme « voix du destin » dans une fonction d'annonce, certains morceaux vocaux peuvent même parfois guider les actions des personnages dont ils semblent prendre possession car : « rien ne plonge plus profondément au cœur de l'âme que le rythme et l'harmonie ; […] rien ne la touche avec plus de force ».[492] La musique vocale paraît alors s'emparer du corps des protagonistes et les pousser à agir, telle une force supérieure et transcendante, comme le souligne Pascal Quignard :

> La proie de la musique est le corps humain. La musique est intrusion et capture de ce corps. Elle plonge dans l'obéissance celui qu'elle tyrannise en le prenant au piège de son chant. Les sirènes dévient l'*odos* d'*Odysseus* (l'ode en langue grecque veut dire en même temps le chemin et le chant). Orphée, le père des chants, amollit les pierres et domestique les lions qu'il attelle à des charrues.[493]

Le pouvoir de la musique vocale traduirait alors la puissance de l'énonciateur sur ses propres créatures auxquelles il enverrait un message irrésistible qui les pousserait à agir.

Cette fonction du morceau vocal peut être illustrée dans le film *Deprisa deprisa* à deux niveaux. Au sein d'une séquence précise dans laquelle, ponctuellement, la chanson *Un cuento para mi niño*, semble inciter Pablo à proposer un premier rendez-vous à Ángela qui deviendra sa compagne par la suite. Elle peut également être mise en évidence dans l'ensemble du texte filmique où la réitération obsessionnelle de la rumba *¡Ay qué dolor!,* associée à la vitesse et à la voiture, paraît pousser implacablement le groupe de protagonistes vers son destin fatal.

L' "effet papillon" de *Un cuento para mi niño*

Le premier morceau, *Un cuento para mi niño,* dont nous reproduisons les paroles ci-dessous, intervient au début du film, lorsque Pablo et Meca arrivent dans un bar où Ángela est serveuse. Le spectateur comprend, grâce aux dialogues entre les deux

---

[492] PLATON, *Œuvres complètes, La République III, 401 d*, Paris, NRF Gallimard, 1950, p.957.
[493] QUIGNARD, P., *La haine de la Musique*, Gallimard, 1997, p.219.

amis, que la jeune fille plaît à Pablo depuis un certain temps, mais que celui-ci n'a pas encore osé lui adresser la parole. Meca souligne d'ailleurs que c'est toujours lui qui va commander les consommations au comptoir. Après s'être un peu moqué de la timidité son ami, Meca se dirige vers le *juke-box* du bar et choisit la chanson *flamenca* dont il déclenche la diffusion (TC : 7mn 19s). Interprétée par la chanteuse Dolores Montoya Rodríguez et accompagnée à la guitare espagnole par Manuel Molina - plus connus sous les noms de Lole et Manuel -, cette très belle mélodie mélancolique évoque la brièveté de l'existence, à travers la métaphore d'un papillon blanc chassé par un collectionneur.[494] L'introduction, à la fin du poème, de la couleur rouge qui évoque le sang, associée au papillon et aux lèvres de l'être aimé renvoie implicitement, comme l'ensemble des paroles, à la thématique du *Carpe Diem*. La belle voix grave de la chanteuse, ainsi que la sobriété et le dépouillement de l'accompagnement aux accords de guitare flamenca soulignent la nostalgie de la mélodie et la beauté poétique des paroles.

Au début de la diffusion de la chanson, si les premiers plans montrent, tour à tour, Meca, narquois, puis Pablo et Ángela, troublés, très rapidement, un travelling avant focalise l'attention du spectateur sur le jeune amoureux et sur le trouble qui l'envahit. La voix de Lole semble en effet provoquer une grande émotion chez Pablo. Cet émoi est révélé, sobrement mais très clairement, par les expressions de son visage, et est souligné par le mouvement de caméra. Le travelling avant paraît alors constituer une traduction visuelle de la musique qui « pénètre » dans le personnage et l'envahit, le poussant à vaincre sa timidité pour aller adresser la parole à Ángela. Par la suite, après plusieurs échanges de regards, soulignés par des champ-contrechamps, Pablo se lève et se dirige vers Ángela pour lui proposer enfin d'aller faire un tour avec lui.

Dans leur association à la musique vocale, la mise en scène, les mouvements de caméra et le jeu des acteurs contribuent donc à donner la sensation que la chanson envahit Pablo, puis s'empare de son esprit et de son corps pour le conduire vers Ángela. Les paroles de *Un cuento para mi niño,* soulignant la brièveté de la vie et de ses plaisirs, renforcent l'impression qu'une urgence vitale anime les jeunes gens. Leur condamnation ayant été annoncée dès le début du film par la réitération du noyau signifiant minimal d'une autre chanson (« ¡Ay qué dolor! »), la logique narrative qui en découle les contraint à vivre vite (« Deprisa, deprisa »). La lente mélodie, associée aux

[494] Les mêmes chanteurs interprèteront la également la chanson dans *Flamenco*, réalisé par Carlos Saura en 1995.

accords de guitare plus vifs et rapides, traduit à nouveau la double nature des jeunes gens, à la fois nonchalante - au rythme de la mélodie - et rapide - au rythme des accords de guitare *flamenca* -. Soulignons également que la chanson permet à Pablo, qui est extrêmement timide et pudique, d'exprimer très poétiquement son amour pour Ángela par le biais des derniers mots allusifs et évocateurs : « Rojo como los labios de quien yo sé. » Au-delà d'une simple incitation à l'action, la chanson semble même posséder le pouvoir d'aviver - peut-être même d'éveiller dans le cas d'Ángela - les sentiments des deux jeunes gens l'un pour l'autre, comme le démontrent de façon éloquente leurs expressions sur les photogrammes que nous avons sélectionnés.

La musique vocale constitue donc parfois, pour l'énonciateur filmique, un moyen de pousser ses personnages à agir, voire même à ressentir, une sorte de fil sonore, manipulé par un « marionnettiste suprême », par lequel celui-ci révèle indirectement sa présence au spectateur, et ce, même si la main qui a introduit son message dans la diégèse peut également être celle d'une de ses créatures. Dans la séquence étudiée, le personnage tragique de Meca constitue un intermédiaire diégétique de l'instance organisatrice. Ce rôle est d'ailleurs étendu à l'ensemble du film puisque, comme nous l'avons évoqué, c'est également Meca qui écoute de façon compulsive la rumba *¡Ay qué dolor!*.

Meca choisit la chanson sur le *Juke-box*

Regard narquois

La chanson produit son effet

CUENTO PARA MI NIÑO

Érase una vez...
Una mariposa blanca
Que era la reina
De todas las mariposas
Del alba.
Se posaba en los jardines
Sobre las flores más bellas
Y le susurraba historias
Al clavel y a la violeta.

Feliz la mariposilla,
Presumidilla y coqueta,
Parecía una flor de almendro
Mecida por brisa fresca.
Mas llegó un coleccionista,
Mañana de primavera
Y sobre un jazmín en flor
Aprisionó a nuestra reina.

La clavó con alfileres

HISTOIRE POUR MON PETIT

Il était une fois…
Un papillon blanc
Qui était le roi
De tous les papillons
De l'aube.
Il se posait dans les jardins
Sur les plus belles fleurs
Et chuchotait des histoires
À l'oeillet et à la violette.

Heureux le petit papillon
Mignon et coquet
Avait l'air d'une fleur d'amandier
Bercée par une fraîche brise.
Mais un collectionneur arriva
Un matin de printemps
Et sur un jasmin en fleur
Emprisonna notre roi

Il le cloua avec des aiguilles

Sobre cartulinas negras	Sur du carton noir
Y la llevó a su museo	Et l'emporta dans son musée
De breves bellezas muertas.	De brèves beautés mortes
Las mariposas del alba	Les papillons de l'aube
Lloraban por la floresta...	Pleuraient dans la forêt…
Sobre un clavel se posó	Sur un oeillet se posa
Una mariposa blanca	Un papillon blanc
Y el clavel se molestó,	Et l'oeillet se fâcha
Blanca la mariposa,	Blanc le papillon,
Rojo el clavel	Rouge l'oeillet
Rojo como los labios ...	Rouge comme les lèvres
De quien yo sé…	De quelqu'un que je connais….[495]

Manuel Molina[496]

La rumba *¡Ay qué dolor!* : la musique guide les personnages

Ce fonctionnement ponctuel de la chanson qui semble animer les personnages au cours d'une séquence précise, peut parfois être également étendu à l'ensemble du récit filmique. Dans *Deprisa, deprisa*, par exemple, le groupe de protagonistes semble, dès le début, poussé par la musique vers sa destinée fatale. En effet, le noyau signifiant de la chanson *¡Ay qué dolor!* rythme le film de ses occurrences depuis le générique de début, telle une voix du destin qui rappelle constamment au spectateur que les personnages sont « originellement » condamnés. Au-delà de cette fonction d'annonce, la rumba semble également inciter les personnages à agir et les conduire vers la triste destinée de solitude et de mort qu'elle annonce indirectement.

La première occurrence, uniquement en modalité de fosse, qui débute avec le générique d'ouverture et se prolonge sur la première séquence diégétique, semble déjà donner une impulsion initiale aux personnages. Après la fin du déroulement du générique sur fond noir, la rumba se prolonge pendant un long travelling latéral vers la gauche cadrant une file de voitures en stationnement, puis continue alors que Pablo et Meca sont assis sur les sièges avant d'un véhicule qu'ils tentent de dérober. Pablo presse son complice de faire démarrer la voiture à l'aide des fils du contact arrachés. La

[495] La traduction modifie le sens de la chanson puisque le terme « mariposa » est féminin en espagnol, ce qui implique qu'il s'agisse d'une reine et non d'un roi, comme le genre masculin du mot l'impose en français.
[496] Cette chanson, composée par Manuel Molina est extraite de l'Album du groupe intitulé *Nuevo Día*, un titre évocateur, le disque étant sorti en 1975, l'année de la mort de Franco.

chanson, associée au long travelling paraît conduire tout d'abord la caméra jusqu'aux deux délinquants. Par la suite, les plans, qui accompagnent la chanson, cadrent très souvent les protagonistes depuis l'extérieur de la voiture et mettent en évidence les encadrements des fenêtres et des pare-brises avant ainsi que les reflets des immeubles alentours qui enserrent visuellement les deux jeunes gens dans une évocation d'un enfermement oppressif. Cet effet visuel, associé à la chanson dont le rythme rapide et le noyau signifiant lancinant et répété (« ¡Ay qué dolor ! »), semble pousser les jeunes gens à agir le plus vite possible (Pablo lance d'ailleurs à Meca : « ¡Deprisa, deprisa! »). Elle peut également signifier que les deux complices n'ont pas d'autre choix que la délinquance dans une société qui oppresse ceux qui, comme eux, ne possèdent rien, ce que martèle la chanson (« Yo no tengo nada, yo no tengo nada… »).[497] Outre son association au générique dont nous analyserons la portée par la suite, la modalité de fosse renforce l'impression que la « voix du destin », qui entraîne les jeunes gens à commettre leurs forfaits, par le rythme effréné de sa mélodie et par ses paroles, est bien extérieure à la diégèse et provient d'une instance supérieure située dans un espace sonore non visualisé.

La seconde citation, qui intervient très peu de temps après la fin de la première, alors que les deux amis ont réussi à fuir au volant de la voiture, s'élève en modalité intradiégétique, lorsque la main de Meca introduit la cassette dans l'autoradio. L'occurrence devient extradiégétique lorsqu'elle est associée à plusieurs plans dynamiques du véhicule. En particulier, un long panoramique vers la gauche accompagne la voiture sur une bretelle d'autoroute que le cadrage transforme en une rampe de lancement. Par la suite, la musique redevient intradiégétique lorsque les protagonistes sont cadrés dans le véhicule en train de discuter. Elle « ressort » à nouveau de la diégèse lorsqu'ils arrivent dans un village des environs de Madrid. Tout au long de cette séquence, le véhicule paraît non seulement poussé dans sa fuite par le rythme rapide de la rumba, mais en outre, le va-et-vient de la mélodie entre le monde diégétique et l'« ailleurs » indéterminé d'où provient la musique de fosse renforce la sensation que cette musique « on the air » est bien le fait d'un grand ordonnateur qui a décidé de l'avenir de ses personnages dès le début et qui les contraint à agir.[498]

---

[497] « Je ne possède, rien, je ne possède rien. »

[498] Ulf Wilhelmsson fait la même remarque pour *Thelma et Louise* car il : « relève la valeur de prémonition ou de commentaire dans le film de certaines chansons, et émet l'hypothèse, l'hypothèse seulement que « les paroles « contraignent » (les guillemets sont de l'auteur) les personnages à certains actes à certains moments du scénario. Les personnages sont comme piégés dans un monde

La rumba conduit le véhicule sur la rampe de lancement

L'occurrence suivante confirme cette impression, puisqu'elle intervient lorsque le groupe s'enfuit en voiture après l'attaque d'une entreprise dans les environs de Madrid (TC : 26mn 30s). Cette fois encore, le va-et-vient entre musique de fosse et d'écran dévoile la présence d'un énonciateur qui joue avec les deux modalités. En effet, la rumba donne tout d'abord l'impression de « pousser » musicalement les protagonistes dans leur fuite. La citation extradiégétique, au volume sonore très élevé, coïncide exactement avec un plan cadrant la voiture qui semble bondir hors de l'enceinte de l'entreprise. La suite du plan montre la voiture qui s'éloigne, cadrée depuis l'intérieur de l'enceinte, à travers un grillage. Le rythme rapide donne donc une impulsion qui conduit à un destin final que l'association entre le grillage, métaphore visuelle de l'enfermement, et les paroles laisse présager.

La musique donne l'impulsion au véhicule

Peu de temps après, les dialogues des protagonistes, alors que le groupe est cadré en plan fixe depuis le capot avant, permettent de comprendre qu'ils sont en train d'écouter la chanson diffusée par l'autoradio de la voiture. La rumba résonne à nouveau

---

verbo-centrique dont ils perdent le contrôle. » CHION, M, *Un art sonore de cinéma*, *op.cit.,* p. 377-378.

en modalité de fosse lorsque les délinquants arrivent à leur destination finale. Tout au long de cette séquence, la diffusion de la musique donne l'impression d'être à l'origine de l'impulsion qui conduit la fuite effrénée des protagonistes. La rumba, omniprésente, associée à la vitesse du véhicule, s'empare littéralement des personnages, car elle est devenue pour eux une *haunting melody*,[499] comme le souligne d'ailleurs Ángela (« hasta dormida la canto »)[500] et semble même les aider dans leur fuite par le rythme rapide qu'elle leur transmet tout en leur signifiant leur destin inéluctable.

Ángela la chante même en dormant

L'énonciateur se manifeste par le va-et-vient entre modalités de fosse et d'écran

La dernière occurrence de la rumba, entièrement intradiégétique (58mn 15s), intervient alors que les personnages sont en train de partager leur butin. Sebas prépare des rails de cocaïne tandis que Meca met la musique. Quelques secondes après, alors que résonne le noyau signifiant minimal (« ¡Ay qué dolor! »), avec ses longs mélismes plaintifs, Pablo demande à Sebas d'augmenter la quantité de drogue (« ¡Echa un poquito más! »). La chanson se poursuit et les jeunes gens se mettent peu à peu à danser tout en inhalant la cocaïne. Dans cette séquence, la chanson s'empare doublement des

[499] Le spectateur comprend d'autant mieux la réflexion d'Ángela qu'à ce stade du film il commence à être également victime du même phénomène.
[500] « Je la chante même en dormant. »

personnages car, d'une part, elle semble les pousser à se droguer plus encore : juste après le début de la citation musicale, Pablo réclame en effet un supplément de cocaïne (Sebas remarque d'ailleurs que l'augmentation de la dose peut être dangereuse). D'autre part, elle anime également leurs corps - cette fois littéralement - lorsqu'ils dansent. Cette dernière citation est associée à un point de non-retour dans la trajectoire du groupe de protagonistes puisque, lors de l'attaque du fourgon blindé dont ils se partagent le butin, Ángela a abattu l'un des convoyeurs de fonds. La montée de la violence, dorénavant inéluctable, mènera les personnages à leur perte. Une perte annoncée et provoquée par l'instance d'énonciation à travers la mélodie obsédante que constitue la rumba, tant pour les personnages que pour les spectateurs.

« Change it all! » souffle la voix du destin

La chanson *Change it all*[501] interprétée par le groupe The friend band dans *La prima Angélica* peut également être considérée comme une force agissante conduisant les protagonistes vers leur destin. La mélodie en anglais, dans le style pop-rock des années soixante-dix, est composée d'onomatopées chantées en chœur et d'un texte court d'où émerge un noyau signifiant minimal récurrent (« Change it all » / « Change tout ! »). Dans le film, cette chanson est associée au personnage de la jeune Angélica, âgée d'une dizaine d'années en 1973 et dont les goûts musicaux correspondent à la vraisemblance diégétique de l'époque. La fillette appartient à une famille conservatrice et franquiste aux opinions politiques et à la morale conformes à l'idéologie du pouvoir mis en place par Franco. Les occurrences de la chanson au noyau signifiant minimal éloquent nous paraissent constituer un message de l'instance d'énonciation destiné à conduire le personnage vers une remise en cause du modèle familial.

La musique est citée à deux reprises, uniquement en modalité intradiégétique. La première occurrence (TC : 49mn 58s) intervient alors que la jeune protagoniste fait sagement son lit et range méthodiquement sa chambre. La fillette semble alors insensible au message réitéré des paroles et de la musique néo-hippie car rien n'indique dans son attitude - bien au contraire, parfaitement coiffée, elle se soumet à l'autorité maternelle - qu'elle pourrait souhaiter tout changer, comme l'y invite la chanson.

[501] De J. Fishman et A. Baldan Bembo.

La deuxième occurrence (TC : 1h 05ms 35s) a, en revanche, une portée bien différente. En effet, Angélica, ses parents (Anselmo et Angélica) et Luis, le cousin de sa mère, viennent de terminer un pique-nique sur le terrain désertique où Anselmo compte prochainement faire construire une luxueuse maison. Au début de la séquence - comme dans tout le film -, le discours qu'a tenu Anselmo, le place politiquement du côté du pouvoir franquiste en place, dont il constitue une sorte de caricature. Après le repas, le père de la fillette s'étant installé dans la voiture pour se reposer un moment et faire la sieste, Angélica lui demande l'autorisation de mettre de la musique. La réponse ayant été affirmative, elle enclenche alors une cassette qui se trouvait déjà dans l'autoradio du véhicule. À partir du moment où s'élève l'introduction instrumentale de *Change it all!*, l'attitude d'Angélica s'oppose complètement à celle qu'elle affichait lors de la précédente citation. Ne tenant pas en place, elle s'empare d'un chapeau d'homme troué et l'essaie en faisant des mimiques cocasses de garçon manqué. La chanson se poursuit alors que sa mère révèle à son cousin que son mari lui est certainement infidèle et qu'elle se sent abandonnée. Pendant la discussion, la plus faible puissance de diffusion de la musique est conforme à la vraisemblance diégétique de la distance qui sépare la table pliante, où se trouvent les deux protagonistes, de la voiture d'où provient la musique intradiégétique. Après quelques instants, la fillette saisit un *frisbee* qui se trouvait dans le véhicule, le lance sur la tasse de café de Luis qu'elle renverse, et entraîne les deux adultes dans un jeu effréné au rythme de la chanson. L'intensité de la musique augmente alors peu à peu, sans aucune intervention diégétique, jusqu'à atteindre un niveau très élevé, puis s'interrompt brusquement au début de la séquence suivante, un flash-back illustrant un souvenir d'enfance de Luis.

Change it all !

Le jeu libérateur…

Tout au long de la diffusion de la mélodie, la fillette paraît poussée, par le message transmis par la chanson, à se rebeller contre l'ordre établi. Depuis ses attitudes de garçon manqué lorsqu'elle essaye le chapeau, jusqu'à la liberté débridée qu'elle affiche lors de la course effrénée du jeu de *frisbee* avec sa mère et Luis. L'augmentation de la puissance de diffusion de la chanson induit une véritable chorégraphie des trois joueurs qui semblent entraînés dans une ronde frénétique au rythme d'un « Change it all! » de plus en plus omniprésent. Cette « voix » rebelle, qui s'affirme de plus en plus fort au mépris de la vraisemblance diégétique et qui anime les corps des personnages pour les pousser à tout changer, semble bien provenir de l'instance énonciatrice.[502] En effet, dans ce film, par ailleurs très subversif,[503] réalisé deux ans avant la mort du Général Franco, la voix guide le personnage de la jeune Angélica vers un désir de libération. Mais elle incite également sa mère, insatisfaite de son rôle de femme au foyer conforme au modèle dominant et délaissée par son mari, ainsi que Luis, oppressé par le régime parce qu'il appartient au camp des vaincus, à se libérer de leurs chaînes.

Au-delà des personnages que le souffle suprême de l'énonciation anime, c'est au spectateur que le message est finalement destiné, un message de révolte dont la portée politique est claire en 1973. La détermination de ce catégorique « Change it all! » semble alors bien éloignée de la fatalité qui conduit les protagonistes de *Deprisa, deprisa* vers une fin inéluctable moins de dix ans plus tard.[504]

---

[502] Par ailleurs, dans ce film dont la portée politique est fondamentale, les marques d'énonciation sont multiples, traduisant le point de vue très critique de « grand imagier » par rapport au régime franquiste.

[503] Rappelons qu'à sa sortie le film a provoqué une levée de bouclier de la Phalange espagnole et des partisans du régime qui en ont très bien perçu la portée subversive alors que la censure misait sur la complexité narrative de l'œuvre pour qu'elle ne soit pas comprise de tout le monde.

[504] Selon Santiago García Ochoa: « […] la voiture d'Anselmo renferme les deux dimensions : la dialectique présent / passé. Le résultat de la confrontation est très clair : la fillette met la chanson *Change it all* dans la radio de la voiture pendant que son père tombe dans un profond sommeil qui

L'instance d'énonciation peut donc, au-delà d'un simple effet d'annonce, pousser les personnages vers leur destin par le biais de la musique vocale. Si plusieurs facteurs convergents permettent de détecter par moments la présence du grand ordonnateur, le jeu entre modalités intradiégétique et extradiégétique ainsi que les différences de puissance de diffusion non conformes à la vraisemblance diégétique sont particulièrement révélateurs de la présence de l'énonciateur, comme nous avons pu le voir dans les exemples brièvement analysés.

Le dévoilement de l'instance d'énonciation peut également passer par un décalage ironique entre narration filmique et chanson. La perception de ce décalage permet alors à l'énonciateur de faire comprendre subtilement son point de vue au spectateur.

C) Le décalage ironique révèle l'instance d'énonciation

La musique du film *La caza*, nous l'avons évoqué, est composée, d'une part, d'une partition extradiégétique de Luis de Pablo qui révèle la très grande violence s'installant progressivement entre les protagonistes, et, d'autre part, d'une série de mélodies *yéyé* et pop en modalité intradiégétique, que diffuse le transistor lors des moments de repos des chasseurs. Les chansons utilisées sont toutes contemporaines de la réalisation du film, comme le remarque Josep Lluis Falcó :

> Saura met ainsi en rapport ce qui ce passe sur ce coteau une chaude journée d'août, avec l'Espagne immédiatement contigüe, contemporaine de cette cruauté dissonante et tendue qu'il représente dans *La caza*. Saura rend contemporains les événements dont le spectateur est témoin cette année là.[505]

Ces chansons populaires, pâles copies du pop-rock anglo-saxon de l'époque, s'opposent radicalement à la musique angoissante de Luis de Pablo. Elles créent immédiatement par leurs « rengaines » simples et joyeuses et leurs paroles superficielles

---

représente, à nouveau, l'émergence d'un changement historique. » « […] el coche de Anselmo encierra en su interior ambas dimensiones : la dialéctica pasado/futuro. El resultado del enfrentamiento está muy claro: la niña pone la canción *Change it all* en la radio del coche mientras su padre cae preso de un profundo sueño que representa, nuevamente, el advenimiento de un cambio histórico. » GARCÍA OCHOA, Santiago, « Una contribución al revisionismo filmosemiológico con su aplicación práctica: iconología del Automóvil-Máquina del tiempo en el cine de Carlos Saura », *in Revista Signa 18*, Uned, 2009, p.294.

[505] « Saura conecta así lo que ocurre en ese coto un caluroso día de agosto, con la España inmediatamente colindante, coetánea a esa crueldad disonante y tensa que presenta en *La caza*. Saura proporciona contemporaneidad a los acontecimientos que el espectador presencia en aquel mismo año. » Lluis i Falcó, J., « Coto de música. *La caza*, De Pablo y la música de vanguardia en el cine español de los años sesenta » *in* Cueto, R. (dir.), *La caza de Carlos Saura 42 años después*, Valence, Ediciones de la filmoteca, 2008, p. 232.

un premier niveau de décalage par rapport à la tension qui règne dès le début du film. Leurs paroles fonctionnent souvent en écho ironique par rapport à l'image. Par exemple, dans la première des chansons citées, *Snob y yeyé*[506] (TC : 13mn 42s), la voix de la jeune chanteuse, qui assure être toujours prête à s'amuser, déclare : « Vamos a hacer unos hoyos en el campo de golf » (« Allons faire quelques trous sur le terrain de golf »), tandis qu'à l'écran, derrière les personnages assis, on aperçoit clairement plusieurs trous d'obus datant de la guerre civile qui se détachent sur le paysage castillan aride et désertique.

Allons faire quelques trous sur le terrain de golf!

Par la suite (TC : 48mn 26s), la jeune, jolie et très pauvre Carmen, la fille de Juan, le garde-chasse exploité par Don José, propriétaire du coteau, se met à danser le *twist* sur une chanson intitulée *Tu loca juventud.*[507] Le noyau signifiant minimal récurrent (« Tu loca juventud » / « Ta folle jeunesse. »), répété tout au long de la chanson, contribue à transmettre un message moralisateur par l'intermédiaire de l'énonciateur de la chanson,[508] un jeune homme qui reproche à sa fiancée de mener une vie dissipée ne correspondant pas aux valeurs catholiques prônées par le régime : « Renunciación, amar a los demás / Fe y alegría dar cada día » (« Renoncement, aimer les autres / Donner chaque jour foi et gaîté »). L'emprunt de la forme musicale anglo-saxonne, au rythme entraînant, à la mélodie simple et joyeuse ponctuée d'onomatopées faisant référence au modèle original, (« yeyé » ou « bye, bye »), semble avoir pour fonction de faire passer auprès de la jeunesse espagnole ce message des plus réactionnaires en lui conférant un petit air de modernité musicale.

[506] Composée par Nuñez de la Rosa et interprétée par la jeune chanteuse Laura.
[507] Composée par Tomás de la huerta et José Luis Navarro et interprétée par Federico Cabo.
[508] Voir, pour plus de précisions, la présentation de la chanson p.163.

L'opposition entre l'aspect indigent de l'adolescente, aux vêtements sales et aux godillots usés jusqu'à la corde, qui danse avec grâce au milieu d'un terrain désertique, écrasée par la chaleur torride, et les paroles de la chanson évoquant une jeunesse dorée met en évidence la criante disparité entre les Espagnols les plus aisés qui peuvent jouir d'une vie insouciante et la pauvreté absolue de la famille du garde chasse qui reçoit un salaire de misère. Don José refuse d'ailleurs à Juan l'avance que celui-ci le supplie de lui donner, afin d'acheter des médicaments pour pouvoir soigner sa vieille mère malade qui gît, seule, sur le sol de terre battue de la pauvre cabane qui leur tient lieu de logis.

Folle, folle, folle jeunesse…

C'est donc par le biais du détournement du sens premier de la chanson, resémantisée ironiquement par le texte filmique, que le point de vue de l'instance d'énonciation est révélé.[509] Un point de vue qui dénonce implacablement la division et la profonde inégalité de la société espagnole.

Les relations entre musique et images dans la fiction cinématographique permettent donc, par un contournement de la censure, de mettre à jour le caractère fictif de l'histoire officielle et de révéler le point de vue de l'énonciateur filmique. A travers la chanson, l'énonciateur produit, par rapport à sa propre œuvre, un commentaire qui en modifie la portée et en oriente le sens. L'association entre la chanson et le texte filmique

[509] La partition extradiégétique fonctionne également de façon ironique par rapport aux autres matières du récit filmique. Il s'agit d'une réinterprétation subversive de la musique militaire à laquelle elle fait clairement référence par la présence des roulements de tambours, d'une quinte répétée et obsédante aux timbales évoquant les sonneries militaires et par la partition pour deux pianos - un instrument par ailleurs assez peu martial - elle-même. Cependant, alors que les sonneries de clairons sont composées sur des accords parfaits majeurs censés entraîner les soldats au combat en les remplissant d'ardeur, ici, l'utilisation d'accords parfaits mineurs et l'introduction de dissonances importantes créent une distorsion ironique par rapport à la référence militaire qui reste cependant parfaitement identifiable. Le style de la musique extradiégétique peut également évoquer les œuvres du compositeur hongrois Bela Bartók, un musicien qui a récupéré dans son œuvre les particularismes nationaux et régionaux. Cet hommage de Luis de Pablo (conscient ou non) pourrait être interprété comme une opposition aux musiques folkloriques manipulées par le franquisme.

crée un métatexte, commentaire ironique de la narration filmique. L'énonciateur se dévoile donc, car il signale par la chanson sa position divergente par rapport au récit formé par les autres matières filmiques. Dans le cas de *La caza*, il révèle par ce commentaire critique indirect qu'il n'est pas dupe de la société dont il montre une métaphore à l'écran.

D'autres exemples de ce décalage révélateur peuvent être cités tout au long de la filmographie du cinéaste. C'est le cas des occurrences du *Ternario,* extrait du *Misterio de Elche*, une œuvre dédiée à l'adoration de la vierge Marie qui est utilisée pour révéler l'obsession sexuelle de Julián pour Elena dans *Peppermint frappé* et celle du mystique Fernando pour Ana dans *Ana y los Lobos*. La citation devient alors blasphématoire et révèle l'opposition de l'énonciateur aux valeurs fondamentales du régime. Ce fonctionnement ironique, et le dévoilement indirect de l'énonciation est très important dans les films réalisés sous la dictature franquiste car il était alors impossible de révéler ouvertement une position divergente par rapport à celle du régime en raison de la censure implacable. Néanmoins, cette pratique est également courante dans l'œuvre postérieure à 1975. Preuve en est l'utilisation ironique du *villancico No la debemos dormir*, chanté par les sanguinaires *conquistadores*, qui s'entretuent mais conservent les traditions catholiques du chant de Noël - pour élever l'âme des Indiens - dans *El dorado* en 1987 ou encore l'association entre la très belle chanson sépharade *M'enamori d'un aire* et le personnage stéréotypé de femme fatale d'Ana María de Zayas dans *Buñuel y la Mesa del rey Salomón*. Plus généralement, cette fonction métatextuelle, par le biais d'une resémantisation de la musique vocale par le texte filmique, avec ou sans décalage ironique, est présente tout au long de la filmographie.

II) Musique vocale, énonciation et générique

Dans les films, il est des espaces de l'«entre-deux », des sas, des antichambres, des vestibules où l'instance énonciatrice se dévoile et révèle au spectateur qu'il va entrer dans un monde fictionnel « fabriqué » de toutes pièces. Le générique égrène la liste des participants, à l'origine de cette instance d'énonciation à caractère collectif. Ces espaces intermédiaires, ces « seuils » sont très proches de la notion de paratexte défini par Gérard Genette dans le domaine littéraire.

En effet, sa conception du paratexte comme zone intermédiaires : « […] lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public, au service,

bien ou mal compris et accompli, d'un meilleurs accueil du texte et d'une lecture plus pertinente - plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et ses alliés. »,[510] correspond assez bien à celle du générique filmique, à la nuance près que la notion d' « auteur » au cinéma, bien que principalement associée à la figure du réalisateur, implique une dimension de collaboration collective *quasi* absente en littérature. Selon la terminologie de Genette, le générique coïncide plus précisément avec la définition du péritexte, un paratexte circonscrit physiquement aux alentours du texte mais pas à celle de l'épitexte, constitué des messages se situant à l'extérieur de l'œuvre à laquelle il fait référence. Nous établirons cependant une distinction entre les génériques de début et de fin car, dans le cas d'une diffusion cinématographique,[511] si le générique d'ouverture rempli cette fonction introductive décrite par Gérard Genette, le générique de fin aura plutôt une fonction conclusive, proche de celle d'une postface. Alors que cette dernière est relativement peu répandue en littérature,[512] le générique de fin peut revêtir une importance capitale dans un film lorsqu'il assume cette fonction permettant de comprendre, *a posteriori*, la position d'une instance énonciatrice par rapport à l'ensemble de la fiction cinématographique. Dans certains cas, nous verrons, en effet, que les génériques de fin remplissent une fonction non négligeable, contrairement à ce qu'affirme Jean-Max Méjean :

> La plupart du temps, le générique de début est très soigné, attractif et celui de la fin, simple texte souvent, se déroule dans la quasi-indifférence sauf pour ceux qui innovent, ou croient innover, en plaçant des bêtisiers censés attirer l'œil et retenir le spectateur badaud jusqu'à l'ultime fin, comme s'il lui était difficile de s'arracher au film et à sa magie.[513]

En effet, les deux génériques sont, l'un comme l'autre, des espaces significatifs de dévoilement de l'énonciation filmique. Certains auteurs ont souligné les rapports entre générique et signature d'une œuvre d'art : « Peut-être parce qu'ils sont souvent supposés définir et situer, les génériques ne pourraient-ils pas se théoriser en effet

---

[510] Genette, G., *Seuils*, Paris, *op.cit*., p.8.

[511] Dans la salle de cinéma, la projection impose un certain ordre de lecture du texte filmique, ce qui n'est pas le cas en littérature où le lecteur peut commencer le livre par la fin s'il le souhaite. Néanmoins, les autres modes de visionnages d'un long métrage permettent actuellement de « naviguer » au sein de la fiction cinématographique et de prendre éventuellement connaissance du générique de fin avant le reste de l'œuvre. Cette pratique étant extrêmement marginale, nous n'en tiendrons pas compte.

[512] Gérard Genette signale cette particularité avec étonnement : « J'avoue d'ailleurs qu'au début de cette enquête je m'attendais à rencontrer un corpus de postfaces originales presque aussi copieux que celui de la préface. Or, il n'en est rien : même en tenant compte du caractère tout artisanal de ladite enquête, la minceur de ce corpus est assez flagrante pour être significative. » GENETTE, G., *Seuils, op.cit*., p. 240.

[513] MÉJEAN, J.M., « Les génériques chez Pedro Almodóvar. En rouge sang sur l'écran noir de mes nuits blanches » *in*, TYLSKI, A., (dir.), *Les cinéastes et leurs génériques,* Paris, L'Harmattan, 2008. p.32.

comme de potentiels signes historiques, légaux et artistiques – très proches de quelques unes des fonctions même des signatures ? ».[514] Il s'agirait alors d'une signature à caractère collectif, même si la « paternité » du film est souvent désignée par :

> […] les différents genres de « mentions » attachées aux noms des réalisateurs lorsque ceux-là apparaissent dans les génériques d'ouverture (qui deviennent alors des « génériques géniteurs »). Si les mentions les plus connues et les plus employées en France sont « mise en scène », « réalisé par » ou « un film de », d'autres formules ont pu voir le jour, allant de « vu et entendu par Abel Gance » (*Capitaine Fracasse*, 1943), à « composé par Jean-Luc Godard » (*Sauve qui peut la vie*, 1979), ou cinécrit et réalisé par Agnès Varda » (*Sans toit ni loi*, 1985), sans oublier la célèbre mention « filmé par Claude Lelouch » dans la plupart de ses films.[515]

Au cours des cinq décennies sur lesquelles s'étend la création cinématographique de Carlos Saura, ses pratiques en matière de générique ont été très variées et ont évolué au fil du temps. Une étude exhaustive de cette évolution, quoique passionnante, dépasse le cadre de notre sujet et pourrait faire l'objet d'un travail de recherche très fructueux. Il convient néanmoins d'en souligner quelques caractéristiques.

Dès le début de l'œuvre, il est possible de noter une variété assez importante de pratiques concernant les génériques de début. Certains crédits sont directement incrustés sur une première séquence filmée, plongeant immédiatement le spectateur dans la fiction cinématographique et son univers diégétique. C'est le cas du générique de *Los golfos* qui se déroule pendant une première séquence d'agression d'une guichetière aveugle par l'un des protagonistes puis sur des images d'entraînement tauromachique. *Llanto por un bandido* s'ouvre également par les images d'une exécution capitale et *Antonieta* par le suicide à l'écran d'une présentatrice d'un programme télévisé. Ces trois œuvres présentent la caractéristique commune de ne pas diffuser de musique sur leur générique de début - dans *Los golfos*, partiellement, puisque la deuxième partie du générique, sur les images tauromachiques introduit déjà le thème la *Petenera* à la guitare - et semblent avoir pour objectif de gommer le seuil que constitue le générique de début, en plongeant directement le spectateur dans le monde fictionnel, grâce en particulier à l'introduction immédiate de dialogues. A l'opposé, certains génériques présentent uniquement le déroulement des crédits introductifs sur fond noir : *Elisa vida mía*, *Los ojos vendados*, *Deprisa, deprisa* ou encore *La noche oscura.* Lorsque la matière visuelle est ainsi réduite au fond noir et aux mentions scripturales en blanc ou en couleurs, le générique est généralement accompagné de musique. Seul le dernier film

---

[514] TYLSKI, A., *Le générique de cinéma. Histoire et fonction d'un fragment hybride, op.cit*., p.75.
[515] *Ibid.*, p. 75-76

cité, retraçant l'emprisonnement de Saint Jean de la Croix n'en utilise pas pour accompagner le déroulement du générique. La bande son est uniquement constituée de quelques croassements de corbeaux et de cris d'animaux évoquant la solitude et la souffrance du Saint qui va être emprisonné. La plupart des films présentent néanmoins un générique hybride, alternant des déroulements sur fond noir et d'autres modalités. Il peut s'agir d'introductions de plans fixes présentant des photos comme dans *Peppermint frappé, Ana y los lobos, Cría cuervos* ou *El séptimo día* ; d'un tableau, peu à peu détaillé - *El dorado* - de séquences énigmatiques qui se révèlent être par la suite des *flash-forward* - *La prima Angélica* ; *Los zancos* -. Enfin, l'infographie permet des innovations, comme le *morphing* transformant une carcasse de bœuf en visage de Goya[516] réalisé pour le magnifique générique de *Goya en Burdeos*. Dans le même esprit, le générique de *Buñuel y la mesa del rey Salomón* introduit une créature fantastique qui se construit et se déconstruit au fil du déroulement des crédits, une évocation de celle de *Metropolis* de Fritz Lang qui annonce l'apparition du robot gigantesque à la fin de l'œuvre.

La musique est largement majoritaire dans les génériques des vingt-cinq films qui composent notre corpus. Néanmoins, seuls sept films utilisent des morceaux vocaux - tous des citations - [517] contre treize qui diffusent des compositions instrumentales. Enfin cinq génériques d'ouverture ne citent aucun morceau.[518] La prédominance de la musique pendant les génériques est générale au cinéma où la matière musicale fait souvent office de « sas introductif » pour l'œuvre filmée. Cette utilisation habituelle peut évoquer les ouvertures d'opéras, d'opérettes ou de comédies musicales avant le lever du rideau. Alexandre Tylski propose une explication de cette présence fondée sur la notion d'engendrement, rejoignant les réflexions que nous avons développées précédemment à propos du fonctionnement de la musique vocale et de son rapport aux origines :

---

[516] Jean-Paul Aubert décrit et analyse la complexité et la portée de cette transformation dans son article « Goya en Burdeos un portrait imaginaire » *in* AUBERT, J.P., SEGUIN, J. C., (dir.), *De Goya a Saura, Echos et résonances*, Lyon, Le Grimh, 2005, p.163 : « Alors que les entrailles occupent la presque totalité de l'écran, un effet de *morphing* aussi saisissant que répugnant, les transforment en un visage blême, marqué par le temps : celui de Francisco Rabal en Francisco de Goya. On devine alors à quelle intention obéissent les premières images de *Goya en Burdeos* : plonger le spectateur dans l'imaginaire torturé d'un vieillard moribond, rongé par ses obsessions, en proie à des visions cauchemardesques. La surexposition de l'image qui donne désormais au visage en gros plan un teint blafard annonce l'issue fatale. La mort s'est déjà emparée de cet homme qui se rêve en cadavre. »

[517] Il s'agit de *Peppermint frappé, La prima Angélica, Los ojos vendados, Deprisa, deprisa, Dulces horas, Los zancos* et *¡Ay Carmela!*.

[518] *Llanto por un bandido, Antonieta, La noche oscura, ¡Dispara!* et *Pajarico.*

> […] il n'est pas interdit de penser le son dans le générique d'ouverture comme une reprise consciente ou inconsciente, selon les cas, d'une certaine chronologie biologique. Si tant de films débutent d'abord par du son, avant toute image proprement dite, ne réitèrent-ils pas le stade prénatal lorsque l'enfant entend avant de voir et de naître ?[519]

Par ailleurs, lorsque les compositions musicales sont absentes du générique, ce « manque » induit chez le spectateur, *a contrario*, une attention souvent plus soutenue, dès le début de l'œuvre:

> Un certain effet de surprise, voire une forme de résistance, peut aisément naître lorsqu'un cinéaste décide de ne pas avoir recours à la musique au générique d'ouverture d'un film – sorte de « gambit cinématographique » ou de silence – finalement aussi solennel qu'une fanfare inaugurale.[520]

Dans la filmographie de Saura, les génériques de fin ont connu une évolution plus importante que les génériques d'ouverture au cours du temps. En effet, durant les vingt premières années de la carrière du cinéaste, les crédits finaux étaient souvent très courts, voire inexistants, certains films se terminant brusquement par le mot *Fin* en surimpression, parfois sur un photogramme figé - il s'agissait alors souvent d'une fin violente -. D'autres génériques étaient plus conséquents mais la plupart des informations - en particulier la liste des morceaux cités - était fournies dès le générique de début.[521] A partir de la fin des années quatre-vingt, les contraintes légales se développant et les pratiques professionnelles se normalisant, les génériques s'allongent et les mentions des citations musicales sont systématiquement rejetées à la toute fin du film. Les références fournies sont alors beaucoup plus précises.[522] Néanmoins, dès les premières œuvres, certains génériques de fin sont plus longs, tel celui de *Llanto por un bandido* ou encore celui de *El jardín de las delicias*. Sur l'ensemble de notre corpus, onze films s'achèvent par une citation d'un morceau vocal, neuf par de la musique instrumentale et cinq n'utilisent pas de musique du tout.

Les génériques constituant l'espace de révélation de l'instance énonciatrice par excellence, il convient de se demander dans quelle mesure la présence d'une chanson, au générique de début ou de fin, peut constituer un signe d'énonciation supplémentaire par rapport au simple dévoilement d'un « envers du décor ». En effet, l'association de la musique vocale et de ces péritextes apparaît souvent, dans l'œuvre du réalisateur aragonais, comme un message transcendant adressé directement par l'instance énonciatrice au spectateur du film pour lui permettre de saisir la portée de son œuvre.

---

[519] Tylski, A., *Le générique de cinéma, op.cit*., p.60.
[520] *Ibid*. p.60.
[521] Une liste souvent très incomplète, comme nous l'avons déjà mentionné.
[522] Le dernier générique encore très imprécis du point de vue des références musicales est celui de *La noche oscura* avec sa simple mention : « Música de Bach. »

L'intervention de la chanson au sein de cet espace introductif ou conclusif, toujours en modalité de fosse dans les cas étudiés, renforce bien entendu cette impression puisque l'origine de la diffusion musicale ne peut jamais être rattachée à une source visible à l'écran. Elle vient de cet espace indéterminé de « l'ailleurs » que nous avons déjà évoqué, expression d'une voix supérieure, celle de l'instance invisible mais omniprésente, organisatrice de l'ensemble du texte filmique.

Si le nom de la maison de production ouvre la plupart du temps le film et en accompagne les premières images, dans notre corpus la révélation de l'identité du réalisateur se situe généralement à la toute fin du générique d'ouverture. Cette place privilégiée, à l'orée de l'univers fictionnel dont elle semble revendiquer la paternité, constitue une claire revendication auctoriale.[523] Les mentions « Director Carlos Saura » ou « Dirección Carlos Saura » sont habituelles dans la filmographie du réalisateur aragonais jusqu'à la réalisation de *Cría cuervos*. A partir d'*Elisa vida mía* et pour les quatre films suivants, c'est la mention « Escrita y dirigida por Carlos Saura » qui s'impose, les collaborations scénaristiques avec Rafael Azcona ayant cessé. *Antonieta*, dont le scénario est de Jean-Claude Carrière voit le retour de l'annotation « Dirigida por Carlos Saura » et *Los zancos*, une collaboration scénaristique avec Fernando Fernán Gómez, celle de : « Director Carlos Saura ». *El dorado* ouvre à nouveau une période de forte affirmation auctoriale puisque, pour ce film en particulier, cette revendication apparaît à deux reprises au générique d'ouverture : « Un film de Carlos Saura » au tout début, puis « Guión y dirección Carlos Saura » à la fin.[524] Par la suite, les mentions « Escrita y dirigida por Carlos Saura » (*La noche oscura, Pajarico*) et « Guión y dirección Carlos Saura » (*Goya en Burdeos*) alternent avec « Dirección Carlos Saura » (*¡Ay Carmela! Taxi*) ou encore « Director Carlos Saura » (*¡Dispara!, Buñuel y la mesa del rey Salomón, El séptimo día*) en fonction des diverses collaborations scénaristiques.

Comme nous l'avons mentionné, toujours placée en fin de générique de début, la révélation de l'identité du réalisateur marque de son sceau l'ouverture du film, même si le caractère collectif de l'œuvre est également dévoilé, par ordre de préséance, en fonction de l'usage et de la notoriété des différents participants au tournage. En effet, la

[523] Signalons néanmoins que cette place du patronyme du réalisateur à l'orée de l'œuvre est généralisée au cinéma.
[524] Cette double mention peut également provenir d'une volonté de la maison de production afin de mettre en avant la notoriété, encore très importante à l'époque, du réalisateur aragonais.

place des acteurs principaux, du directeur de la photographie,[525] du monteur, du producteur exécutif (etc.) relèvent d'une subtile hiérarchisation que le générique de fin met beaucoup moins en avant, dévoilant par son long défilement un processus d'énonciation plus complet et qui paraît également plus égalitaire.[526] Signalons qu'au-delà de l'ordre de préséance établie par les génériques d'ouverture, les collaborations avec Vittorio Storaro, depuis *Taxi*, sont parfois présentées par d'autres paratextes - bonus ou jacquettes de DVD - comme présentant un caractère auctorial.[527]

Dans l'œuvre de Carlos Saura, la musique vocale citée pendant les génériques remplit toujours une fonction importante par rapport à l'ensemble du texte filmique car elle joue un rôle fondamental dans la révélation des significations profondes de ces « œuvres ouvertes ». La spécificité et l'importance que revêtent les morceaux vocaux dans les films du réalisateur espagnol sont bien éloignées de la fonction commerciale que souligne Alexandre Tylski : « Plus fréquemment cultivées dans les génériques d'ouverture sont peut-être les chansons - souvent destinées à faire des génériques des vitrines commerciales pour la musique *pop.* »[528]

Afin d'étudier les différents cas d'intervention des morceaux vocaux et leur participation à la révélation de la présence de l'instance énonciatrice, nous distinguerons, d'une part, les génériques d'ouverture dans leur fonction de dévoilement des intentions du grand imagier et qui peuvent fournir une sorte de « grille de lecture » de la fiction à venir et d'autre part, les génériques de fin dont le rôle conclusif révèle *a posteriori* le point de vue de l'énonciation. Dans les deux cas, la musique vocale

---

[525] En raison de la grande notoriété de Vittorio Storaro et surtout de son rôle créatif spécifique qui va au-delà de celui d'un directeur de la photographie, il est crédité aux génériques de *Taxi* et de *Goya en Burdeos* de la façon suivante : « Cinematografía : Vittorio Storaro ». Soulignons que les collaborations entre Carlos Saura et Vittorio Storaro s'étendent à *Flamenco* (1995), *Tango* (1998), *Io don Giovanni* (2009) et *Flamenco, Flamenco* (2010).

[526] Mais là encore néanmoins, chacun a sa place et la musique, vocale ou non, est désormais la dernière citée.

[527] C'est que que souligne Jacques Terrassa à propos de *Goya en Burdeos* : « *Goya en Burdeos* est par ailleurs un film ambigu car, bien que signé Carlos Saura, il fait apparaître clairement, dans le paratexte que constitue la jaquette du DVD édité par Manga Film S.L., la responsabilité de Vittorio Storaro quant à sa « cinématographie » ; cette double paternité y est aussi soulignée par la phrase suivante : "Carlos Saura construit avec Vittorio Storaro un puissant spectacle audiovisuel dans lequel est explorée l'expérience vitale et la trajectoire artistique de celui qui est considéré comme le premier peintre de l'ère moderne." » « Carlos Saura construye junto a Vittorio Storaro un poderoso espectáculo audiovisual, en el que se explora la experiencia vital y la trayectoria artística del que es considerado el primer pintor de la era moderna. » TERRASSA, J., « Une mémoire en expansion. Les citations picturales dans *Goya en Burdeos* » *in* CASTELLANI, (dir.), *Goya en Burdeos de Carlos Saura, op.cit*., p.177.

[528] TYLSKI, A., *Le Générique de cinéma. Histoire et fonction d'un fragment hybride, op.cit*., p.59.

façonne ces espaces de liminalité cinématographique et est souvent associée à d'autres marques d'énonciations qui contribuent à la révélation de l'instance organisatrice.

A) Musique vocale, énonciation et générique d'ouverture

Le générique de début de *La prima Angélica* se déroule en lettres blanches sur fond noir tandis que résonnent les voix d'un chœur d'enfant, à l'unisson, qui interprètent une version du psaume XXIII, accompagnées par quelques accords d'orgue. Juste après la mention « Dirección de Carlos Saura », le défilement des crédits s'interrompt mais le cantique continue à être diffusé à la même intensité. Apparaît alors à l'écran une séquence (TC : 0mn 28s) qui ne pourra être comprise par le spectateur qu'au bout d'une heure et demie de film lorsque les mêmes événements seront représentés, plus clairement, au sein de la fiction. Au premier abord, le statut hybride de cette première séquence est difficile à définir. Sa position en fin de générique devrait la placer naturellement au début de la fiction naissante. Néanmoins, de nombreux éléments contribuent à donner l'impression au spectateur que la scène fait encore partie du générique d'ouverture. Les images montrent plusieurs enfants, dans un réfectoire à moitié détruit, recouverts d'une épaisse poussière blanche. Des religieux en soutane en aident certains à se relever et plusieurs semblent blessés. Aucun son diégétique n'est associé aux images qui semblent flotter dans un brouillard blanc et cotonneux. L'aspect irréel créé par cette absence de son diégétique ainsi que par la poussière blanche qui baigne l'atmosphère et recouvre meubles et personnages, est renforcé par d'autres facteurs. À plusieurs reprises, au début d'une prise de vue, les personnages restent un moment immobiles, étrangement figés, avant de s'animer tels des pantins mécaniques dont le ressort aurait été remonté. Les mouvements de caméra sont irréguliers et saccadés et un zoom avant, très rapide, attire spécifiquement l'attention du spectateur sur le corps inanimé d'un garçonnet qui gît sur le sol. La prégnance du psaume, interprété par des voix d'enfants et diffusé à un niveau sonore assez élevé, contraste fortement avec l'ambiance à la fois apocalyptique et déréalisée des images. Les paroles louant la protection du Seigneur sont mises en valeur par les voix pures des enfants et la simplicité monotone de la mélodie qui semble illustrer musicalement l'harmonie, le bonheur, la tranquillité et le repos que, selon le texte du psaume de David, le Seigneur procure à ses ouailles. Bien que déréalisées, les images qui se déroulent parallèlement,

montrent un spectacle de destruction apocalyptique dans laquelle des enfants sont blessés, une scène bien éloignée de l'ordre et de l'harmonie promis par le cantique.

El señor es mi pastor	***Le seigneur est mon berger (Psaume 23)***
El señor es mi pastor Junto a Él no temeré, El señor es mi pastor En verdes prados me hace reposar.	Le seigneur est mon berger A ses côtés je ne craindrai rien Le seigneur est mon berger Dans de vertes prairies il me permet de me reposer.
Me conduce a fuentes tranquilas Y repara mis fuerzas Me guía por un sendero justo, Por el honor de su nombre.	Il me conduit à des sources tranquilles Et restaure mes forces Il me guide sur un juste chemin Par l'honneur de son nom.
Aunque marche por sendas oscuras Nada temo pues tú vas conmigo; Aunque marche por sendas oscuras Tu amor me acompaña.	Même si j'emprunte de sombres sentiers Je ne crains rien puisque tu viens avec moi Même si j'emprunte de sombres sentiers Ton amour m'accompagne.
Tú preparas la mesa ante mí Frente à aquellos que me odian Me unges con perfume mi cabeza Y mi copa reboza.	Tu prépares la table pour moi Face à ceux qui me haïssent Tu baignes ma tête de parfum Et mon verre déborde.
Tu bondad y tu misericordia Me acompañan todos los días de mi vida Y habitaré en la casa del señor Hasta el final de los días.	Ta bonté et ta miséricorde M'accompagnent chaque jour de ma vie Et j'habiterai dans la maison du seigneur Jusqu'à la fin des jours.

Ce n'est qu'après une heure vingt-huit minutes que le spectateur pourra saisir la portée de cette séquence introductive. Lors d'un flash-back représentant les souvenirs de Luis, le protagoniste,[529] pendant la guerre civile, celui-ci se trouve enfant dans le réfectoire de son école religieuse en compagnie de ses camarades et de plusieurs prêtres. Deux jeunes garçons lisent un extrait des *Dichos de Luz y amor* de Saint Jean de la Croix intitulé *Oración del alma*. Les voix des deux écoliers mises à part, seul le bruit des cuillères contre les assiettes rompt le silence qui règne dans le réfectoire. Soudain, le vrombissement lointain d'un moteur d'avion attire l'attention de Luis qui prend peur. Peu à peu, le bruit des réacteurs devient de plus en plus présent, puis une explosion brutale souffle violemment les fenêtres de la pièce et fait voler tables, chaises et enfants.

[529] Rappelons que lors des flash-back évoquant les souvenirs de Luis, c'est l'acteur adulte José Luis López Vázquez (interprète de Luis adulte) qui interprète également Luis enfant.

Une poussière blanche due à la déflagration recouvre alors tout le réfectoire. La scène est la même qu'au début du film, mais, elle n'est plus déréalisée par l'absence de son diégétique, car les bruits se mêlent aux cris de terreur des écoliers. La séquence est alors clairement montrée du point de vue de Luis, en focalisation interne. Dans son souvenir, illustré par la séquence, les bruits - depuis le vrombissement du moteur de l'avion jusqu'à celui de l'explosion -, les cris et les gémissements des enfants sont encore très présents. La séquence s'achève sur un plan moyen cadrant un enfant inanimé dont le front ensanglanté est transpercé par un éclat de verre.

Dans ce film réalisé en 1973, deux ans avant la mort du général Franco, le contraste entre la douce sécurité proclamée par le psaume et la violence de la séquence présentée dès le générique semble bien constituer un signe d'énonciation, mis en évidence par le décalage entre l'horreur évoquée par les images et les paroles du cantique qui professe une confiance absolue en la protection divine et souligne une douceur et une tranquillité bien éloignée de la scène représentée à l'écran. De plus, d'autres signes d'énonciation sont associés à ce premier décalage. L'immobilité des personnages, figés, dans la première séquence, renvoie à la mise en scène cinématographique dévoilée alors par la caméra. Tels des pantins inanimés, les personnages semblent attendre l'ordre de se mettre en marche (le clap de début ?), dans une mise au jour du travail de l'acteur.[530] Les mouvements saccadés et désordonnés de caméra à l'épaule rappellent, quant à eux, la présence de l'appareil de prise de vue. Le flash-forward que constitue la séquence par rapport au récit cinématographique révèle le pouvoir de l'énonciation omnisciente - malgré une focalisation interne dans la diégèse - bien présente dès le début et qui maîtrise déjà toute l'histoire des personnages, révélée peu à peu au spectateur par la fiction.

Cette première séquence est située après la mention de l'identité des principaux participants à la conception du film et surtout juste après celle du réalisateur de l'œuvre et juste avant le début de la fiction à proprement parler. Cette situation intermédiaire, littéralement au seuil du film, en fait un espace d'autant plus propice à la révélation de l'énonciation. Dans la deuxième version de la scène, lorsque Luis se rend compte que l'avion est très proche de l'école, le personnage regarde longuement la caméra, les yeux écarquillés, avec une expression terrorisée comme pour prendre le spectateur à témoin de l'horreur qu'a vécue l'enfant et que revit l'adulte dans ses souvenirs. Ce phénomène

[530] Cette position initiale des personnages rappelle d'ailleurs les exercices réalisés par les élèves du cours de théâtre de Luis, inspirés des méthodes de l'*Actor's studio* dans *Los ojos vendados*.

est d'ailleurs souligné par la présence physique de l'adulte au sein de l'évocation du souvenir, créant ainsi une métalepse, dont la transgression aux règles de l'enchâssement fictionnel constitue également un signe d'énonciation. A travers le regard de Luis à la caméra, c'est l'instance énonciatrice qui prend à témoin le spectateur de l'absurdité et de l'horreur de la guerre. Une absurdité, révélée dès le début de l'œuvre par le décalage entre cantique angélique et images violentes, entre le montage du son et de l'image. Un décalage qui ironise également sur les valeurs religieuses prônées par le régime franquiste durant les quarante ans qui séparent la guerre civile du présent diégétique du film et dont la brutalité est bien éloignée des vertes prairies promises par les paroles du psaume.

La séquence onirique : les acteurs sont figés.

Regard à la caméra : la peur de l'enfant et de l'adulte. L'énonciation est dévoilée

Ce jeu de dévoilement subtil entre générique et texte filmique dans son ensemble est toujours présent, dans une mesure plus ou moins importante lorsqu'un morceau vocal est cité au générique d'ouverture. Le *Ternario de Elche*, chœur religieux à la gloire de la vierge Marie est diffusé au générique de début de *Peppermint frappé*, associé à des images du protagoniste découpant de modernes icônes - des jeunes femmes légèrement vêtues -. L'association blasphématoire de la musique sacrée et de la fascination érotique de Julián, au moment du dévoilement de « l'envers du décor », peut également constituer un signe d'énonciation, révélateur, entre autres, d'une opposition

au régime en place, étroitement associé à la morale catholique. Ce dévoilement de l'énonciation dans l'œuvre du réalisateur espagnol au moment du générique de début n'est pas non plus uniquement réservé à la période franquiste, lorsque le régime autoritaire rendait nécessaire de révéler de façon détournée une opinion que la censure ne permettait pas d'exprimer frontalement. En effet, les films tournés après la mort de Franco présentent un fonctionnement similaire, même si la portée du dévoilement de l'énonciation est plus variée. Le charmant duo de Purcell *Hark how the songster* pour deux sopranos, au générique de *Los ojos vendados* annonce, par son association au défilement des noms des participants au film, la difficulté de représentation de l'horreur de la torture. D'ailleurs dans le film, les tortures ne sont pas représentées dans la pièce de théâtre montée par le protagoniste, mais racontées par le personnage interprété par Géraldine Chaplin. Le duo de Purcell constitue alors un choix de stylisation pour évoquer, nous l'avons souligné, les cris de douleur des prisonniers suppliciés, annoncés métaphoriquement dès le début de l'œuvre. Dans *Deprisa, deprisa*, à travers la rumba *Ay qué dolor*, qui ouvre le film, l'instance d'énonciation dévoile le caractère inéluctable du destin des protagonistes. Enfin, dans *Los zancos*, la citation de la chanson sépharade *Por amar a una doncella* sur une vidéo amateur montrant Teresa évoluant gracieusement au ralenti, diffusée par un téléviseur à l'image pixélisée - des images qui prendront également tout leur sens lorsqu'elle seront diffusées à nouveau au sein de la diégèse -, annonce déjà l'irréalité et l'impossibilité d'une histoire d'amour entre Ángel, le vieux professeur veuf, et Teresa, sa jeune et belle voisine.

L'énonciation, lorsqu'elle se dévoile par l'intermédiaire de la musique vocale au générique d'ouverture, fournit donc au spectateur des pistes d'interprétation de l'œuvre à venir. Ces pistes, parfois assez claires lorsque la tragédie impose un destin prédéterminé, sont néanmoins souvent énigmatiques et ne s'éclaircissent parfois qu'au cours du déroulement du film, par de nouvelles citations de la chanson ou par la reprise d'images qui lui sont associées au début de l'œuvre.

B) <u>Musique vocale, énonciation et générique de fin</u>

Rocío dans *La prima Angélica* : une dénonciation politique

La dernière séquence de *La prima Angélica* est une ultime réminiscence de l'enfance de Luis, le protagoniste. 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 Angélica, afin de retrouver ses parents restés à Madrid dans la zone républicaine. Le tout dernier plan de la séquence (TC : 1h 39mn 48s) 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 l'enfant roulé en boule - interprété par l'acteur adulte -, 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, au sein du même plan qui passe par un panotravelling très rapide - autre mouvement révélateur de la matérialité de l'appareil - dans la pièce d'à côté où la mère d'Angélica, impassible, est en train de coiffer la petite fille apathique 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 de coiffer sa fille tandis que résonnent les premières mesure de *Rocío* (TC : 1h 42mn 12s). Tout comme le mouvement saccadé, le regard à la caméra constitue une marque d'énonciation et contribue à révéler au spectateur la présence de l'énonciateur filmique. La chanson, citée dans une modalité de fosse, et qui peut 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, révélateur de l'existence d'une instance organisatrice suprême.

La souffrance de Luis…

…et d'Angélica : métaphore de celle d'une partie du peuple espagnol

La 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. Le caractère entraînant et gracieux de la *copla* contraste avec sa thématique tragique. 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 la légèreté pittoresque de la musique et le caractère tragique des paroles semblent également renvoyer à la nostalgie d'une Espagne républicaine - rappelons que la chanson a été enregistrée en 1935 - dans laquelle tous les espoirs semblaient encore permis, confrontée à la terrible réalité de la dictature franquiste, dont la longévité paraît éternelle en 1973.

Une fois encore, ce procédé de dévoilement de l'énonciation filmique par le générique de fin n'est pas réservé aux films réalisés pendant la période franquiste, comme nous allons le voir plus précisément dans le cas de *Dulces horas.*

Recordar dans *Dulces horas*: la posture ironique de l'énonciateur filmique

La dernière occurrence de la chanson *Recordar* dans *Dulces horas,* à la toute fin du film (TC : 1h 38mn 54s), débute au moment où Berta[531] finit par accepter que, pour être la femme de Juan, il convient de jouer également le rôle de sa mère. Comme nous l'avons évoqué, la chanson, qui conclut le film, contribue à lui confèrer un caractère circulaire, révélateur de l'échec de la quête libératrice de Juan, puisqu'elle accompagnait également le générique de début.

Berta chante cette dernière occurrence, dans l'appartement qu'elle partage avec Juan, en *play back*, alors que résonne la voix d'Imperio Argentina. Le procédé de *play back* utilisé est très surprenant pour le spectateur et introduit immédiatement un premier indice d'énonciation en raison de la distance qu'il établit par rapport à la narration principale. Il renvoie, d'une part, à un genre différent de celui du film de fiction auquel appartenait l'œuvre jusqu'à ce moment précis : la comédie musicale ;[532] un genre qui, selon Francesco Casetti: « comporte une composante ouvertement métatextuelle ».[533] D'autre part, après la transition instrumentale, lorsque résonne à nouveau la voix d'Imperio Argentina - à une très forte intensité - Berta, s'adressant à Juan, articule (« Recordar, las dulces cosas del ayer… »),[534] puis elle se retourne et interprète la chanson de façon outrée en faisant des gestes évocateurs, tandis que l'appareil de prise de vue, après un panoramique puis un zoom, finit par la cadrer en plan rapproché. Elle termine son interprétation de la valse, en regardant la caméra, de face, tandis que commence à défiler le générique final en surimpression. Cette expression et sa position de supériorité par rapport à Juan dans la baignoire, renvoie au générique de début – sur lequel la valse était également citée - et à la dernière photo de l'album que feuilletait le protagoniste. Sur ce cliché, Teresa regardait droit devant elle, souriant à l'appareil, alors

---

[531] Rappelons que l'actrice Assumpta Serna joue à la fois le rôle de Teresa, la mère de Juan et de Berta, sa maîtresse.
[532] Rappelons néanmoins que La valse *Recordar* faisait originellement partie d'une comédie musicale.
[533] CASETTI, F., *D'un regard à l'autre, le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 54.
[534] « Se souvenir des doux moments du passé… »

que Juanito la dévorait des yeux, la tête levée. Cette coïncidence contribue également à renforcer le caractère cyclique de la narration.

Ici, l'interpellation du spectateur constitue clairement une marque d'énonciation. En effet, outre le regard à la caméra, le caractère généralisant de la chanson et son énonciation à la première personne s'adressant à un « tu » dépourvu de patronyme contribuent à l'interpellation du spectateur qui se sent alors directement impliqué dans un processus mémoriel connu de tous : la nostalgie d'une époque révolue et perdue. La posture de l'énonciateur semble souligner, ironiquement, l'impuissance de Juan à se défaire de son enfance passée. Cette incapacité est très différente, par exemple, du processus de libération suivi par Luis dans *La prima Angélica*, un personnage dont la proximité avec la personnalité du réalisateur était patent. Dans *Dulces horas*, au contraire, comme le souligne Marvin D'Lugo :

> S'adressant directement au spectateur, tout en découvrant avec ostentation les pratiques matérielles de synchronisation entre voix et image, la scène finale nous amène à réfléchir sur les modèles de nostalgie collective qui conduisent à falsifier des images et construisent ainsi une notion erronée de la relation individuelle au monde et à son propre passé.[535]

Recordar et regard complice à la caméra

La distance ironique n'a pas été perçue par la critique qui n'a pas apprécié (ou n'a pas perçu?) cet aspect de *Dulces horas*. Cette désolidarisation de l'instance d'énonciation par rapport au personnage apparaît clairement dans l'utilisation de la musique en général et plus particulièrement de la chanson *Recordar* dont le rôle dans la narration est multiple et polysémique. En effet, le développement linéaire du film est subverti par les trois temps de la valse qui entraînent le protagoniste vers un éternel et

[535] D'LUGO, M., *The films of Carlos Saura. The practice of seeing*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p.183. "Adressing the spectator directly while flaunting the material practices of voice-image synchronization, the final scene prods us to reflect upon the patterns of collective nostalgia which converge to falsify images and thereby to construct an erroneous notion of the individual's relation to his world and to his past."

perpétuel retour, vers un passé perdu et falsifié, révélé ironiquement par l'énonciateur filmique. Dans *Dulces horas*, *Recordar*, omniprésente depuis le générique d'ouverture, entretient avec le texte filmique de multiples rapports, depuis une relation matricielle d'engendrement jusqu'à un rôle conclusif révélant le point de vue de l'instance d'énonciation. Un fonctionnement assez proche peut être mis en évidence dans *¡Ay Carmela!,* où la chanson éponyme est également diffusée pour ouvrir et pour clore le film. Néanmoins, comme nous l'avons évoqué, l'utilisation de différents couplets aux génériques de début et de fin subvertit la circularité possible de l'œuvre et révèle la position plus complexe de l'énonciateur.

Le point de vue de l'énonciation filmique qui conclut le film peut constituer l'aboutissement d'un parcours narratif tissé par les différentes occurrences de la musique vocale ou peut, au contraire, être dévoilé par un morceau unique n'ayant pas été cité précédemment dans l'œuvre. La chanson qui clôt *Llanto por un bandido*, à la gloire du *bandolero* José María Hinojosa et qui intervient pour la première fois sur le générique de fin, révèle une vision positive du personnage, considéré comme un héros populaire résistant au pouvoir monarchique absolu. Un parallèle peut alors être établi par le spectateur entre la situation du pays dans les années 1830 et celle de l'Espagne du début des années soixante, puisque l'énonciation glorifie un opposant à un régime autoritaire. La chanson diffusée au générique de fin de *Taxi*, *Un amor viví,* n'a jamais été citée tout au long de la fiction. Associée au couple constitué par Paz et Dani gravement blessé, elle semble transmettre un message d'espoir de l'énonciateur filmique. Ce message peut signifier que les nouvelles générations (représentées par les deux protagonistes) pourront s'opposer aux démons du fascisme et à l'intolérance, représentés par les nostalgiques de l'époque franquiste.

Lorsque la musique vocale intervient à plusieurs reprises dans le texte filmique, elle met souvent en place un parcours narratif dont le sens profond peut être dévoilé au moment du générique de fin. C'est le cas de *Rocío* dans *La prima Angélica,* mais ce fonctionnement est également présent dans *Cría cuervos,* où la dernière diffusion de *Porque te vas* sur le générique de fin constitue la seule citation en modalité extradiégétique de l'œuvre. Nous avons apprécié la portée de ce changement de statut qui étend la souffrance de la petite Ana à celle du peuple espagnol dans son ensemble, enfermé, telle la fillette dans sa grande maison sombre, métaphore d'une Espagne verrouillée. En 1975, quelques mois pourtant avant la mort de Franco, cet immobilisme semble éternel, à l'image d'un dictateur très affaibli et malade, mais toujours vivant.

Associée aux deux génériques, la musique vocale constitue donc un puissant révélateur du point de vue l'énonciation filmique car elle permet d'éclairer le sens d'une œuvre et de laisser percevoir au spectateur la présence d'une instance d'organisation suprême.

Dans cette troisième partie, consacrée à la traduction de différents points de vue par la musique vocale, nous avons pu constater à quel point cette matière spécifique et hybride se prête à des rôles multiples. En effet, si chaque morceau peut refléter plus spécifiquement l'un des points de vue évoqués, une même chanson se prête souvent à la traduction de plusieurs points de vue, simultanément ou successivement, par le biais des divers liens qui se nouent et se dénouent entre chanson et récit filmique. Ces relations se modifient au fil du parcours narratif que les occurrences musicales créent au sein de l'œuvre. La fréquence d'utilisation de certains morceaux pour illustrer les différents chapitres de cette partie en est la preuve. Une chanson telle que *Porque te vas* dans *Cría cuervos* peut traduire le point de vue d'une fillette, introduire en sa condition d'intertexte toute une époque dans un film et enfin, en tant que métatexte, elle peut également révéler les intentions d'un énonciateur critique par rapport au régime franquiste[536]. La rumba *¡Ay qué dolor!,* qui a aussi constitué un appui important pour nos analyses, remplit des fonctions similaires, tout comme la chanson *¡Ay Carmela!* Si cette plasticité du morceau vocal est utilisée à plus ou moins grande échelle par de nombreux réalisateurs, lorsqu'elle est choisie et introduite par un grand auteur tel que Carlos Saura dans son œuvre, elle contribue fondamentalement à la polysémie et à la subtilité expressive de sa filmographie et permet d'en donner des interprétations multiples.

[536] Rappelons que, dans la deuxième partie de ce travail, la même chanson a été utilisée pour illustrer la notion d'espace clos puis la mise en relation d'espaces contigus et enfin le parcours narratif créé par un morceau vocal.

CONCLUSION

Tout au long de ce travail et à travers l'œuvre cinématographique de Carlos Saura, nous avons tenté de montrer que la musique vocale peut jouer un rôle de premier plan dans la narration. Sa nature hybride et ses différentes modalités d'intervention lui permettent en effet de tisser de subtils liens de sens avec les autres matières et de modeler significativement le tissu filmique.

La première partie de cette recherche a été consacrée à la caractérisation de notre corpus de films et d'œuvres vocales. Il était tout d'abord indispensable de brosser à grands traits l'évolution de l'exploitation de la musique dans l'œuvre au cours de la longue carrière du cinéaste. Parallèlement au développement thématique et stylistique de la filmographie, influencé par son parcours personnel et par les changements politiques et sociaux qu'a connus l'Espagne pendant la seconde moitié du XXème siècle, nous avons pu mettre en évidence différentes grandes périodes d'utilisation de la musique dans l'oeuvre. Elles correspondent principalement aux collaborations établies avec les compositeurs de musique originale et témoignent de la place centrale de la musique dans la conception de Carlos Saura du rôle du réalisateur. Sa volonté de contrôler étroitement le processus créatif l'a, en effet, conduit à abandonner les collaborations avec les compositeurs - très fructueuses au début de sa carrière - pour n'utiliser que des partitions préexistantes, exclusivement choisies par lui-même. Néanmoins, l'importance majeure qu'a prise peu à peu la musique dans son œuvre, ce dont témoigne l'émergence de ses nombreux films musicaux à partir des années quatre-vingt, l'a amené à travailler de nouveau avec des compositeurs pour la conception de ses films non musicaux. Son expérience des tournages de ce que Pascale Thibaudeau qualifie d' « essais »[537] musicaux et chorégraphiques - tels *Sevillanas*, *Flamenco*, *Fados* ou encore le très récent *Flamenco, flamenco* - et la liberté nécessaire à ces styles de musique, qui laissent une place importante à l'improvisation, l'ont sans doute conduit à reconsidérer la richesse que peut constituer, dans le processus de création cinématographique, une partition spécifiquement composée pour le film. Roque Baños,

[537] « Si le terme d'essai musical […] convient particulièrement bien, en français comme en espagnol, c'est parce qu'il englobe deux acceptions qui les caractérisent. La première nous renvoie à la tradition littéraire de l'ouvrage "de facture libre, traitant d'un sujet qu'il n'épuise pas en réunissant des textes", et s'applique à merveille aux films non narratifs ; la seconde met l'accent sur l'expérimentation […] à laquelle se livre constamment le cinéaste dans ces films. » THIBAUDEAU, P., *Danse et cinéma. L'hybridation des formes dans les films de Carlos Saura, op.cit.*, p.120.

l'auteur de toutes les compositions originales des films de fictions de Saura depuis *Goya en Burdeos* souligne que :

> Carlos Saura obtient toujours de moi quelque chose de plus profond, peut-être parce que son cinéma me touche plus ou parce qu'il laisse plus de place à la musique que ce qui se fait habituellement. Ainsi, chaque fois qu'on me laisse un espace de liberté, comme dans *Goya en Burdeos* ou *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, je cherche toujours plus. Je ne me limite pas seulement à suivre les images mais je veux obtenir plus de la musique.[538]

Cette intervention d'un compositeur a une influence indirecte sur le fonctionnement de la musique vocale, bien que celle-ci soit presqu'uniquement constituée de citations. En effet, comme nous l'avons évoqué, la collaboration avec des compositeurs permet de réenregistrer certains morceaux, de les adapter plus étroitement au tissu filmique - les morceaux déjà enregistrés limitent fortement ces possibilités d'adaptation - et parfois de les intégrer à la partition originale par des allusions instrumentales reprenant les principaux thèmes des chansons. Cette présentation générale de la musique au sein de la filmographie nous a également permis de situer chaque morceau vocal dans le tissu musical et filmique dont il fait partie et d'évoquer les grandes étapes de l'évolution de l'œuvre d'un point de vue musical.

Dans un deuxième temps, afin de caractériser les morceaux vocaux utilisés, nous avons tenté d'en dégager les traits spécifiques. Facilement mémorisables, aux paroles souvent compréhensibles pour un hispanophone (ce qui est important pour leur rôle dans la narration), ils appartiennent à des époques très diverses et sont toujours sélectionnés avec le plus grand soin par le réalisateur aragonais lui-même. Le choix des vingt-deux morceaux de notre corpus (soit 1/5 du total) a été déterminé par plusieurs critères : un pourcentage représentatif du nombre total d'œuvres et des différents styles et époques de composition des morceaux, ainsi qu'une prise en compte de leur importance relative dans la narration filmique. La présentation de chaque morceau nous a permis de fournir les informations fondamentales quant au contexte historique dans lequel ils ont vu le jour et d'évoquer également leurs compositeurs, leurs interprètes, leurs principales caractéristiques musicales et les interactions possibles entre paroles, mélodie et arrangements.

Cette première partie a constitué un cadre indispensable pour la suite de notre travail dans laquelle l'étude des morceaux n'a plus été envisagée d'un point de vue

---

[538] « Carlos Saura siempre llega en mí algo más hondo quizá porque su cine me cala más o porque deja más espacios para la música que lo habitual, con lo cual siemple que me dejan un espacio libre, como en *Goya en Burdeos* o *Buñuel y la mesa del rey Salomón* siempre buscas más y no te limitas a seguir sólo la imagen sino que siempre quieres sacar más de la música. » PADROL.J., *Conversaciones con músicos de cine*, Badajóz, Diputación de Badajóz, 2006, p.90.

diachronique - ni en fonction de la date de réalisation des films, ni en fonction de leur époque de composition -. Elle a donc permis de situer chaque morceau au sein des films par rapport aux autres pièces de musiques vocales et instrumentales utilisées et de caratériser notre corpus.

La deuxième partie a été consacrée à l'étude narratologique et esthétique du fonctionnement de la musique vocale par rapport à l'ordre du récit, au temps et à l'espace diégétique. Nous avons pu constater que la fonction, somme toute traditionnelle, des morceaux vocaux dans l'introduction ou le signalement des séquences enchâssées est très subtilement utilisée et souvent subvertie chez Saura qui joue avec les stéréotypes du genre. Les morceaux vocaux peuvent également constituer en eux-mêmes des niveaux narratifs qui contribuent à altérer l'ordre d'un récit linéairement mis en image. La musique vocale fonctionne alors comme un récit second, introduisant des anachronies, prolepses ou analepses, et permet d'annoncer ou de rappeler indirectement des événements appartenant au premier niveau de récit.

Par ailleurs, les chansons influencent significativement la perception subjective de la vitesse du récit. Au-delà du rythme qu'imprime la musique au tissu filmique, la narration semble, en effet, accélérer, ralentir ou même être suspendue sous l'effet de la musique vocale. Dans les pauses du récit, le rôle du morceau vocal est fondamental, car il permet d'introduire, principalement par le biais des paroles, des éléments de réflexion sur la narration filmique lors des pauses descriptives. En effet, lorsque les pauses descriptives sont accompagnées de musique vocale, elles en acquièrent toujours une dimension réflexive car la parenthèse créée par la musique est propice à la focalisation du spectateur sur le commentaire ou la réflexion portés par la chanson.

Nous avons enfin évoqué les rapports entre musique vocale et espace diégétique. Elargissement ou, au contraire, fragmentation de l'espace visuel, mise en relation de deux espaces ou évocation de l' « ailleurs » au sein de l'espace représenté à l'écran, le rôle spatial de la musique vocale est multiple. Ce pouvoir de façonnement est sans doute principalement dû à son caractère immatériel, qui rend impossible sa localisation précise. Elle peut, en particulier, transcender l'espace écranique et l'étendre à celui de la salle de cinéma, modelant ainsi un nouvel espace qui englobe le spectateur. Enfin, la chanson, surtout lorsqu'elle intervient en modalité de fosse depuis un ailleurs qui ne fait pas partie de la diégèse, peut constituer un espace en elle-même, autonome

et libéré du lien direct avec l'image et qui constitue parfois une métaphore de celui de la diégèse, comme l'illustre bien l'exemple de *la copla Rocío* dans *La prima Angélica*.

Dans notre troisième partie nous avons considéré la musique vocale sous l'angle de l'expression des différents points de vue. La matière hybride que constitue la chanson a tout d'abord le pouvoir de caractériser le personnage, soit par une description prise en charge par les paroles et la musique, soit par le biais de la façon dont il écoute la mélodie dans la diégèse. Au-delà de cette caractérisation, le morceau à texte peut également traduire subtilement le point de vue du personnage. Chez Saura, cette expression d'une focalisation est toujours mise en place de façon indirecte puisque les paroles préexistentes de la chanson ne sont pas modifiées - sauf dans *Llanto por un bandido* -. La chanson ne correspond donc que partiellement et de façon imparfaite aux différentes situations narratives. Néanmoins, ce fonctionnement indirect et partiel de la musique vocale, lorsqu'elle traduit le point de vue du personnage, permet d'en approfondir l'intériorité et d'en révéler une partie inconsciente. La musique vocale dévoile d'ailleurs parfois au spectateur ce que le personnage lui-même ne sait pas : la tristesse refoulée d'Ana dans *Cría cuervos* ou encore la frustration de Luciana dans *El séptimo día.*

Par la suite, la chanson a été envisagée dans ses différentes dimensions transtextuelles puisque son origine est antérieure à celle du texte filmique dans lequel elle est insérée. Nous avons tout d'abord tenté de définir les caractéristiques propres à son fonctionnement en tant que citation. Au-delà des contenus culturels qu'il véhicule - renvoyant à une époque, un espace, une idéologie, un interprète célèbre, un film, dans lequel il aurait été inserré - le morceau vocal fonctionne de façon tout à fait spécifique, ce qui lui permet d'ailleurs de s'adapter si facilement à la traduction des points de vue dans le récit filmique. En particulier, sa réception est toujours incomplète et fragmentaire ; l'auditeur percevra ou se souviendra avant tout de ce que Michel Chion nomme « le noyau signifiant minimal » (« Porque te vas » ou « Recordar ») du refrain, ainsi que de certaines phrases musicales. Ce fonctionnement fragmentaire permet la mise en place du processus de resémantisation nécessaire au bon fonctionnement de la chanson dans le film, une resémantisation qui existe déjà parfois au niveau de la relation entre paroles et musique. En effet, comme nous l'avons évoqué, la mélodie, le rythme et l'arrangement orientent ou même modifient souvent le sens des paroles. Au-delà de son intervention comme partie prenante dans le récit, la musique vocale touche le spectateur en créant avec lui une relation directe qui, en retour, pourra avoir pour conséquence son

adhésion encore plus importante aux différents éléments du récit filmique. Cet ensemble de caractéristiques joue un rôle fondamental et peut participer à la création d'un véritable lien empathique - qui diffère significativement de la notion de musique « empathique » définie par Michel Chion - entre le spectateur et le personnage et entre spectateur et récit filmique.

Nous avons enfin également évoqué la possibilité d'une relation matricielle entre la chanson et le film, une relation hypertextuelle selon la terminologie de Gérard Genette. En effet, dans plusieurs exemples, nous avons pu constater que le récit filmique dans son ensemble semblait littéralement naître de la chanson, dont il illustre les thématiques, reproduit les modes de fonctionnement et parfois même la structure. Nous avons également évoqué un cas spécifique d'hypotextes multiples, celui de *¡Ay Carmela!,* un film né de deux hypotextes éponymes : la chanson et la pièce de théâtre. En outre, la relation hypertextuelle qui relie ces trois œuvres a été en partie inversée, puisque la pièce a été modifiée en fonction du film.

La fin de notre troisième partie a été consacrée au point de vue de l'énonciateur filmique. Nous avons tenté de montrer comment la musique vocale peut être la traduction du point de vue de cette instance, si difficile à cerner au cinéma. La chanson, qui n'intervient jamais directement dans la diégèse comme un récit ouvertement lié à la narration principale, se prête fort bien à révéler la présence cachée du « grand imagier » qui peut transmettre indirectement au spectateur un message par le biais de la musique vocale. La provenance du message est souvent soulignée par une association avec certaines marques d'énonciation qui dévoilent aussi la présence de l'instance organisatrice, tels des regards à la caméra ou des mouvements inhabituels de l'appareil de prise de vue. La diffusion de la chanson pendant le générique, espace de révélation par excellence du caractère choral de l'énonciation filmique, permet également de dévoiler son point de vue car la musique vocale, associée à la mise à jour de cet « envers du décor », devient alors directement porteuse de sa voix.

Les morceaux vocaux constituent donc un impressionnant moyen de façonner le récit filmique à de multiples égards. Le choix de l'œuvre de Carlos Saura pour illustrer ces différents rôles n'a pas été le fruit du hasard car le cinéaste aragonais, est, outre un très grand mélomane, un maître de l' « œuvre ouverte » et de la polysémie. La chanson, en raison de sa relation indirecte avec les autres matières filmiques et du foisonnement sémantique qui en résulte, se prête parfaitement à cette révélation détournée du sens, caractéristique chez Saura. Si les spécialistes de son œuvre ont justement remarqué à

maintes reprises que les non-dits, les métaphores, les allégories et les symboles caractérisaient les films réalisés sous le régime franquisme, ce fonctionnement indirect et allusif ne semble pas découler uniquement d'une nécessité de contournement de la censure, comme le réalisateur le déclare lui-même :

> *Los golfos* tout juste terminé, je me suis rendu compte que je voulais travailler plus sur l'imagination, sur l'enchevêtrement complexe de la pensée et ses relations avec les images. Mes références étaient, d'une part, quelques auteurs de la littérature espagnole du Siècle d'Or, mais également des écrivains comme Jorge Luis Borges, que je lis de temps en temps pour me rafraîchir les idées. Mais, bien sûr, également le cinéma et les grands imaginatifs des années soixante : Bergman, Fellini et Luis Buñuel. […] Le dédoublement des personnages, le théâtre dans le théâtre - dans le cinéma -, les puissantes images de certains textes (par exemple de María de Zayas, de Quevedo, de Gracián…). [539]

Parmi les moyens utilisés par le réalisateur pour traduire la complexité de l'intériorité, les dédoublements des personnages et la mise en abyme des récits, la musique vocale, grâce à son importante plasticité, joue un rôle essentiel. Son puissant pouvoir d'évocation, entre les mains d'un grand auteur tel que Carlos Saura, permet de jouer avec toutes les composantes de la narration de façon très subtile. Soulignons que cette utilisation de la musique s'inscrit pleinement, chez le cinéaste, dans une pratique intertextuelle qualifiée par Nancy Berthier de « sens de la filiation » :

> La caractéristique de l'œuvre de Carlos Saura, à cet égard, réside tout d'abord dans une pratique pleinement assumée, revendiquée et même obstinée, de l'intertextualité. À ce terme, l'on peut préférer celui de « principe dialogique », au sens bakhtinien du terme, parce que le renvoi à l'histoire et à la culture hispanique prend chez le cinéaste, l'aspect d'un véritable dialogue. Un dialogue qui, à de nombreuses reprises, se présente sous la forme de ce que j'ai appelé ailleurs un « sens de la filiation » [Berthier, 2005 : 389-396]. Carlos Saura ne se contente pas de se situer par rapport à des références culturelles et à l'histoire de son pays, ou de simplement utiliser ces dernières comme éléments constitutifs de son langage cinématographique. Il les assume comme un authentique héritier, parfaitement conscient que la culture n'est rien d'autre que cela, précisément, un entrelacement de filiations, de la même manière, au fond, que l'individu n'est qu'une somme d'héritages.[540]

Ce sens de la filiation correspond à un double héritage chez Carlos Saura. Familial tout d'abord : le lien profond et direct qui fonde sa mélomanie est hérité de sa propre mère, pianiste, et le rapport entre figure maternelle et musique est sensible dans plusieurs de ses films. Il s'agit également d'une relation plus large qui renvoie chaque morceau à son origine historique, sociale et culturelle et qui démultiplie les échos de sens au sein du tissu filmique. Ce sens de la filiation est lié à la notion de mémoire, centrale dans ses films, et dont on a vu qu'elle constituait également un ressort fondamental du fonctionnement de la musique vocale.

---

[539] Interview de Carlos Saura par Robin Lefere. LEFERE, R., (dir.), *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar, op.cit*., pp. 289-290.
[540] BERTHIER, N., « Carlos Saura ou l'art d'hériter » in CASTELLANI, J.P., (dir.), *Goya en Burdeos de Carlos Saura, op.cit.*, p. 193.

La richesse et l'extension de l'œuvre du réalisateur aragonais, ainsi que son utilisation tout à fait exceptionnelle de la chanson nous ont donc permis d'étudier sous de multiples angles le fonctionnement de la musique vocale au sein du texte filmique. Peu de filmographies nous auraient offert une telle palette. Outre les utilisations des différentes fonctions de la chanson, les goûts eclectiques et l'exceptionnelle culture musicale de Carlos Saura nous ont permis de balayer des époques et des styles de musique très différents. Il nous semble néanmoins, qu'à partir des exemples étudiés, nous avons pu dégager un modèle applicable à l'analyse narratologique et esthétique des morceaux vocaux dans les films de fiction en général. En effet, à des degrés divers, les fonctionnements esthétiques et narratifs mis en évidence dans ce travail se retrouvent, très majoritairement, à des degrés différents, et tout au long de l'histoire du cinéma parlant, dans la plupart des films qui utilisent de la musique vocale au sein de leur bande musicale.

C'est le cas par exemple chez un autre grand auteur du cinéma espagnol, Pedro Almodóvar, dont la démarche musicale est à certains égards très proche de celle de Carlos Saura. En effet, selon Jean-Claude Seguin :

> Le désir de contrôler toute la chaîne de la création de ses films passe aussi par une intervention sur la dimension musicale, et Pedro Almodóvar transforme souvent ses œuvres en de véritables compilations de chansons nationales ou internationales. Il n'est d'ailleurs pas anodin de savoir que les ruptures tant avec Bernardo Bonezzi qu'avec Ennio Morricone sont dues à la volonté du cinéaste d'imposer des chansons […].[541]

Dans les films d'Almodóvar, le sens que prend la musique vocale par rapport à la narration première est cependant peut-être plus directement révélé au spectateur. En effet, les personnages prennent fréquemment conscience eux-mêmes de la profonde relation entre la chanson et leur propre expérience,[542] alors que ce n'est en général pas le cas dans l'œuvre de Saura où la musique dévoile plutôt une partie inconsciente des protagonistes. L'utilisation de la chanson, très contrôlée chez le réalisateur *manchego*, correspond neánmoins à bien des égards aux fonctions que nous avons dégagées dans ce travail car elle est toujours significative par rapport à la narration première.

Si d'autres cinéastes de premier plan, tels David Lynch, Francis Ford Coppola ou Woody Allen, ont utilisé la musique vocale dans des fonctions similaires, cette

---

[541] SEGUIN, J.C., *Pedro Almodóvar, filmer pour vivre*, Ophrys, 2009, p.79.

[542] Citons, entre autres, les personnages qui reprennent en chœur la chanson *Resistiré* à la fin de *Átame*, Leo trouvant un écho à sa douleur dans la chanson *¡Ay amor!* inteprétée par Chavela Vargas dans *La flor de mi secreto, Piensa en mí*, perçue comme un message de sa mère par Rebeca dans *Tacones lejanos* ou encore *Lo dudo*, chantée par Antonio, en même temps que l'enregistrement de Los Panchos dans *La ley del deseo*.

exploitation n'est pas l'apanage des grands auteurs mélomanes. Depuis le début des années soixante, en particulier, de nombreux réalisateurs ont introduit de façon réitérée des chansons dans leurs films. Des raisons commerciales ont été invoquées et cette pratique a été dénoncée par certains auteurs de partition originale.[543] En 1975, Mark Evans a d'ailleurs publié un ouvrage d'entretiens dans lequel de nombreux compositeurs célèbres dénonçaient cette pratique qui leur semblait dégradante. Rappelons que depuis *Easy rider*, en 1969 puis *American Graffiti* en 1973, les chansons et leur modalité « on the air » ont trouvé de plus en plus fréquemment leur place dans les films de fiction.[544] Il s'agit la plupart du temps de musique populaire dont les modalités de fonctionnement suivent largement les modèles que nous avons définis. Cependant, l'intérêt pour de nouvelles formes d'utilisation de la musique vocale au cinéma ne fait que croître et nous avons relevé dans certains films très récents des innovations particulièrement intéressantes à cet égard. Citons, parmi d'autres, en matière de dissociation volontaire d'auricularisation et d'occularisation, *Yo soy la Juani* de Bigas Luna (2006) et de pratiques métaleptiques innovantes, *Todas las canciones hablan de mí* de Jonás Trueba (2010). Dans les deux films que la réalisatrice péruvienne Claudia Llosa a réalisés à ce jour, *Madeinusa* (2006) et *La teta asustada* (2009), la musique vocale prend directement en charge le récit de manière étonnante à travers la voix chantée des personnages eux-mêmes sans que cette modalité ait à voir avec le genre de la comédie musicale.[545] Parallèlement aux fonctionnements narratifs et esthétiques, toujours détournés, que nous avons mis en évidence dans l'œuvre de Saura et qui perdurent actuellement dans de nombreux films de fiction, nous avons remarqué une tendance récente à l'utilisation plus directe de la musique vocale dont les personnages et l'énonciateur filmique semblent s'emparer de plus en plus ouvertement et délibérément pour exprimer leurs opinions, leurs émotions ou leurs sentiments.

---

[543] En 1975, Mark Evans a publié un recueil d'entretiens avec des compositeurs de musique de films qui dénonçaient cette pratique. Un de leurs arguments était que les chansons rendaient le spectateur conscient de la présence de la musique. Les compositeurs avaient donc bien interiorisé les règles hollywoodiennes décrites par Claudia Gorbman dans son ouvrage au titre éloquent : *Unheard melodies, narrative film music*, *op.cit.* EVANS, M., *Soundtrack, the music of the movie*, New York, Hopkinson & Blake, 1975.

[544] Cet « envahissement » progressif de la chanson dans les films de fiction correspond également aux progrès techniques qui ont permis que la musique, et en particulier la chanson populaire, prenne une place de plus en plus importante dans nos vies : tourne-disque, radio-cassette, auto-radio, baladeur, MP3, (etc.) sans parler de l'omniprésence de la musique d'ambiance dans les espaces publics et privés.

[545] Voir à ce propos notre article: BLOCH-ROBIN, M., « De *Madeinusa* à *La teta asustada* de Claudia Llosa : la música en la visión del mundo de un autor », *in El ojo que piensa,* http://www.elojoquepiensa.net/index.php/articulos/161 Consulté le 25/08/2011.

Si les dernières évolutions de l'utilisation des citations de morceaux vocaux dans les films de fiction laissent un champ ouvert à de futures recherches, nous espérons néanmoins que ce travail contribuera modestement à renforcer la prise en compte de la musique et de la matière sonore dans les études filmiques. En effet, malgré de nombreuses études qui mettent en évidence l'importance du son et de la musique au cinéma, la matière sonore reste encore le « parent pauvre » de l'image. Combien d'études et d'articles avons-nous pu consulter sur des films dans lesquels le rôle de la musique était essentiel mais où sa présence n'était même pas mentionnée ? Il n'est pas envisageable de parler d'un film sans en évoquer les images mais la musique et même le son (hormis les dialogues) restent bien souvent oubliés dans les analyses d'œuvres cinématographiques. L'image et la bande musicale sont indissociables dans un texte filmique et la matière sonore est fondamentale, à tel point qu'elle prend parfois l'ascendant sur la composante visuelle. La musique vocale, dont l'hybridité est encore plus souvent laissée de côté, joue pourtant un rôle de plus en plus important dans les narrations filmiques. Sa plasticité lui permet tout à la fois de révéler le non-dit, de constituer une allusion, une métaphore ou un symbole, d'annoncer l'avenir et de faire resurgir la mémoire enfouie, passant d'une dimension individuelle à une portée collective. Tous ces aspects nous renvoient à l'œuvre plurivoque de Carlos Saura, un grand auteur parfois sous-estimé à l'heure actuelle. Les trente-neuf longs métrages qu'il a réalisés à ce jour le placent néanmoins à la hauteur des plus grands maîtres du cinéma du XXème siècle.

ANNEXES

FILMOGRAPHIE DE CARLOS SAURA

1956: ***El pequeño río Manzanares***

Scénario: Carlos Saura et Ignacio Aldecoa. Directeur de la photographie: Alfonso Nieva. Durée : 9 minutes.

1957: ***La tarde del domingo***

Scénario: Carlos Saura (d'après une nouvelle de Francisco Guillermo de Castro). Directeurs de production: José María Dorrel et Manuel Álvarez. Directeur de la photographie : Enrique Torán. Chef opérateur : Francisco Rivas. Assistant à la réalisation : Manuel del Río. Musique originale: Rafael Martínez Torres.[546] Durée: 33 minutes.

Acteurs: Isana Medel. Julia M. Butrón. Francisco Herrera. Carlos Polac. Soledad Perucha. Leopoldo Arnáiz. Luis Marín. José María Ramonet. Rafael Vera.

1958: ***Cuenca***

Scénario: Carlos Saura. Production: Etudios Moro. Commentaires de José Ayllón et Carlos Saura, lus par Francisco Rabal. Photographie: Antonio Álvarez, Carlos Saura et Julio Baena. Assistants à la réalisation: Adela Medrano et José Ayllón. Montage: Pablo del Amo. Musique originale: M. Ramírez et J. Pagán. Durée : 40 minutes.

Prix spécial au Festival de Saint Sébastien (1958).

1959: ***Los golfos***

Scénario: Carlos Saura, Mario Camús et Daniel Sueiro. Production: Films 59. Producteur: Pedro Portabella. Directeur de production: Gustavo Quintana. Directeur de la photographie: Juan Julio Baena. Chef opérateur: Ricardo Poblete. Montage: Pedro del Rey. Collaboration musicale : Pedro del Valle. Durée originale. 88 minutes. Copie sortie en salles: 72 minutes.

Interprètes: Manuel Zarzo, Luis Marín, Óscar Cruz, Juanjo Losada, Ramón Rubio, Rafael Vargas, María Mayer.

En sélection officielle au Festival de Cannes (1960).

1963: ***Llanto por un bandido***

Scénario: Carlos Saura et Mario Camús. Production: Ágata Films, Atlantica Cinematografica Produzione et Méditerranée Cinéma. Producteur: José Luis Dibildos. Directeur de production : Juan De Camps. Directeur de la photographie : Juan Julio Baena. Chef opérateur : Hans Burman. Montage : Pedro del Rey. Assitant à la

[546] Dans la filmographie, nous ne mentionnerons que les compositeurs de musique originale, puisque la musique de chaque film est présentée de manière détaillée dans la première partie de ce travail,

réalisation : Luis Enciso. Directeur artistique : Enrique Alarcón. Musique : Carlo Rustichelli et collaboration musicale de Pedro del Valle. Durée: 101 minutes.

Interprètes: Francisco Rabal, Lea Massari, Philippe Leroy, Lino Ventura, Manuel Zarzo, Silvia Solar, Fernando Sánchez Polack, Antonio Prieto, José Manuel Martín, Agustín González, Venancio Muro, Rafael Romero. Participation de Luis Buñuel et d'Antonio Buero Vallejo.

1965: ***La caza***

Scénario: Carlos Saura et Angelino Fons. Production: Elías Querejeta P.C. Producteur: Elías Querejeta. Directeur de la photographie: Luis Cuadrado. Chef opérateur: Teo Escamilla. Montage: Pablo G. del Amo. Assistant à la réalisation : José Luis Ruiz Marcos. Direction artistique: Carlos Ochoa. Musique originale: Luis de Pablo. Durée: 93 minutes.

Interprètes: Ismael Merlo, Alfredo Mayo, José María Prada, Emilio Gutiérrez Caba, Fernando Sánchez Polack, Violeta García.

Ours d'Argent au Festival de Berlin (1966).

1967: ***Peppermint frappé***

Scénario: Carlos Saura, Rafael Azcona et Angelino Fons. Production: Elías Querejeta P.C. Producteur: Elías Querejeta. Directeur de production : Primitivo Álvaro. Directeur de la photographie : Luis Cuadrado. Chef opérateur : Teo Escamilla. Montage : Pablo G. del Amo. Assistant à la réalisation : José Luis Ruiz Marcos. Direction artistique: Wolfgang Burman. Musique originale: Luis de Pablo. Durée: 92 minutes.

Interprètes: Geraldine Chaplin, José Luis López Vázquez, Alfredo Mayo, Ana María Custodio, Emiliano Redondo, Fernando Sánchez Polack. Janine Cordell.

En sélection officielle au Festival de Cannes (1968).

Ours d'Argent au Festival de Berlin (1968).

1968: ***Stres es tres tres***

Scénario: Carlos Saura et Angelino Fons. Production : Elías Querejeta P.C. Producteur : Elías Querejeta. Directeur de production : Primitivo Álvaro. Directeur de la photographie : Luis Cuadrado. Chef opérateur : Teo Escamilla. Montage : Pablo G. del Amo. Assistant à la réalisation : José Luis Ruiz Marcos. Direction artistique : Emilio Sanz de Soto et Tadeo Villalba. Musique originale : Jaime Pérez. Durée : 96 minutes.

Interprètes: Géraldine Chaplin, Juan Luis Galiardo, Fernando Cebrián, Porfiria Sanchis, Fernando Sánchez Polack, Humberto Semper, Charo Soriano.

1969: ***La madriguera***

Scénario: Carlos Saura, Rafael Azcona et Géraldine Chaplin. Production: Elías Querejeta P.C. Producteur: Elías Querejeta. Directeur de production: Primitivo Álvaro. Directeur de la photographie: Luis Cuadrado. Chef opérateur: Teo Escamilla. Montage Pablo G. del Amo. Assistant à la réalisation : José Luis Ruiz Marcos. Direction artistique: Emilio Sanz de Soto et Tadeo Villalba. Musique originale : Luis de Pablo. Durée : 98 minutes.

Interprètes: Géraldine Chaplin, Per Oscarsson, Emilano Redondo, Teresa del Río. Julia Peña. María Elena Flores. Gloria Berrocal.

1970: ***El jardín de las delicias***

Scénario: Carlos Saura et Rafael Azcona. Production: Elías Querejeta P.C. Producteur: Elías Querejeta. Directeur de production: Primitivo Álvaro. Directeur de la photographie: Luis Cuadrado. Chef opérateur: Teo Escamilla. Montage: Pablo G. del Amo. Assistant à la réalisation: José Luis Ruiz Marcos. Direction artistique: Emilio Sanz de Soto. Musique originale: Luis de Pablo. Durée: 92 minutes.

Interprètes: José Luis López Vázquez, Francisco Pierrá, Luchy Soto, Lina Canalejas. Julia Peña, Alberto Alonso, Mayrata O'Wisiedo, Charo Soriano, Esperanza Roy.

1972: ***Ana y los lobos***

Scénario: Carlos Saura et Rafael Azcona. Production: Elías Querejeta P.C. Producteur: Elías Querejeta. Directeur de production : Primitivo Álvaro. Directeur de la photographie: Luis Cuadrado. Chef opérateur : Teo Escamilla. Montage : Ramón de Diego. Assistant à la réalisation : José Luis Ruiz Marcos. Direction artistique: Elisa Ruiz et Francisco Nieva. Musique originale : Luis de Pablo. Durée : 102 minutes.

Interprètes: Géraldine Chaplin, Fernando Fernán Gómez, José María Prada, José Vivó, Rafaela Aparicio, Charo Soriano, Marisa Porcel, Anny Quintas, María José Puerta, Nuria Lage, Sara Gil.

En sélection officielle au Festival de Cannes (1973).

1973: ***La prima Angélica***

Scénario: Carlos Saura et Rafael Azcona. Production: Elías Querejeta P.C. Producteur: Elías Querejeta. Directeur de production : Pedro Esteban Samo. Directeur de la photographie : Luis Cuadrado. Chef opérateur : Teo Escamilla. Montage : Pablo G. del Amo. Assistants à la réalisation : Francisco J. Querejeta et Roberto Parra. Direction Artistique : Elisa Ruiz et Francisco Nieva. Durée : 105 minutes.

Interprètes: José Luis López Vázquez, Lina Canalejas, Fernando Delgado, Lola Cardona, Encarna Paso, Pedro Sempson, Clara Fernández de Loayza, Julieta Serrano, Josefina Díaz.

1975: ***Cría cuervos***

Scénario: Carlos Saura et Rafael Azcona. Production: Elías Querejeta P.C. Producteur: Elías Querejeta. Directeur de production: Primitivo Álvaro, Directeur de la photographie : Teo Escamilla. Chef opérateur : Domingo Solano. Montage : Pablo G. del Amo. Assistant à la réalisation ; Francisco J. Querejeta. Direction artistique : Rafael Palmero. Durée : 97 minutes.

Interprètes: Ana Torrent, Géraldine Chaplin, Mónica Randal, Florinda Chico, Héctor Alterio, Germán Cobos. Mirta Miller, Josefina Díaz, Conchita Pérez, Mayte Sánchez.

Grand Prix Spécial du Jury au Festival de Cannes (1976). Sélectionné à l'Oscar du Meilleur Film Étranger (1976). Prix de la Critique Française (1976). Prix de la Critique du Festival de Bruxelles.

1976: ***Elisa vida mía***

Scénario: Carlos Saura. Production: Elías Querejeta P.C. Producteur: Elías Querejeta. Directeur de production : Primitivo Álvaro. Directeur de la photographie : Teo Escamilla. Chef opérateur : Domingo Solano. Montage : Pablo G. del Amo. Assistant à la réalisation: Francisco J. Querejeta. Direction Artistique : Antonio Belizón. Durée : 98 minutes.

Interprètes: Géraldine Chaplin, Fernando Rey, Norman Brisky, Isabel Mestres, Joaquín Hinojosa, Arancha et Jacobo Escamilla, Francisco Guijar.

Prix d'Interprétation Masculine (Fernando Rey) au Festival de Cannes (1977).

1978: ***Los ojos vendados***

Scénario: Carlos Saura. Production: Elías Querejeta P.C. Producteur: Elías Querejeta. Directeur de production: Primitivo Álvaro. Directeur de la photographie: Teo Escamilla. Chef opérateur: Alfredo F. Mayo. Montage: Pablo G. del Amo. Assistants à la réalisation: Carlos Saura et José A. Hernández. Direction artistique: Antonio Belizón. Durée: 96 minutes.

Interprètes: Géraldine Chaplin, José Luis Gómez, Xavier Elorriaga, Andrés Falcón, Lola Cardona, Manuel Guitián, Carmen Maura, Groupe d'acteurs de CET.

1979: ***Mamá cumple cien años***

Scénario: Carlos Saura. Production: Elías Querejeta P.C. Producteur: Elías Querejeta. Directeur de production: Primitivo Álvaro. Directeur de la photographie: Teo Escamilla. Chef opérateur : Alfredo F. Mayo. Montage : Pablo G. del Amo. Assitant à la réalisation : Francisco F. Querejeta. Direction artistique : Antonio Belizón. Durée 99 minutes.

Interprètes : Geraldine Chaplin, Amparo Muñoz, Fernando Fernán Gómez, Rafaela Aparicio, Norman Brisky, Charo Soriano, José Vivó, Angelines Torres, Elisa Nandi, Rita Maiden, Monique Ciron.

Prix spécial du Jury au festival de Saint Sébastien (1979). Prix du Meilleur Scénario au Festival de Chicago (1979). Nommé à l'Oscar du Meilleur Film Étranger non anglophone (1979). Prix spécial de la Critique, Prix spécial à Fernando Fernán Gómez et Prix du Meilleur Rôle Secondaire Féminin à Amparo Muñoz au Festival de Bruxelles (1980).

1980: *Deprisa, deprisa*

Scénario: Carlos Saura. Production: Elías Querejeta P. C. Producteur: Elías Querejeta. Directeur de production: Primitivo Álvaro. Directeur de la photographie : Teo Escamilla. Chef opérateur : Alfredo F. Mayo. Montage : Pablo G. del Amo. Assistants à la réalisation : José López Rodero et J.L. Berlanga. Direction artistique: Antonio Belizón. Musique originale: Emilio de Diego. Durée: 99 minutes.

Interprètes: José Antonio Valdelomar, José María Hervás Roldán, Jesús Arias Aranzeque, Berta Socuélamos Zarzo, María del Mar Serrano, Consuelo Pascual.

Ours d'Or au Festival de Berlin (1981).

1981: *Bodas de sangre*

Scénario: Adaptation de la pièce de Federico García Lorca par Alfredo Mañas. Production: Emiliano Piedra Producciones. Producteur: Emiliano Piedra. Directeur de production: Gustavo Quintana. Directeur de la photographie: Teo Escamilla. Chorégraphie: Antonio Gades. Montage: Pablo G. del Amo. Assitant à la réalisation: Julián Marcos. Direction artistique: Rafael Palmero. Musique originale: Emilio de Diego. Durée: 71 minutes.

Interprètes: Antonio Gades, Cristina Hoyos, Juan Antonio, Pilar Cárdenas, Carmen Villena, Marisol, Pepe Blanco.

1981: *Dulces horas*

Scénario: Carlos Saura. Production: Elías Querejeta P.C. Producteur: Elías Querejeta. Directeur de production : Primitivo Álvaro. Directeur de la photographie : Teo Escamilla. Chef opérateur : Alfredo F. Mayo. Montage : Pablo G. del Amo. Assistant à la réalisation : Francisco F. Querejeta. Direction artistique : Emilio Sanz de Soto. Durée : 106 minutes.

Interprètes: Iñaki Aiera, Assumpta Serna, Pablo Hernández, Magdalena García, Isabel Mestres, Alicia Hermida, Álvaro de Luna, Luisa Rodrigo, Alicia Sánchez, Pedro Sempson, Jacques Lalande, Julien Thomast, Antonio Saura.

1982: *Antonieta*

Scénario: Jean-Claude Carrière et Carlos Saura (d'après un roman de Andrés Henestrosa). Production : Gaumont, FR3, Conacine, Nuevocine. Producteurs : Samuel Menkes, Benjamen Kruk et Pablo Bulena. Directeur de la photographie : Teo Escamilla. Montage : Pablo G. del Amo. Assistants à la réalisation : Victor Manuel Albarrán et Jean-Louis Piel. Musique originale : José Antonio Zavala. Durée : 108 minutes.

Interprètes : Isabelle Adjani, Hanna Schygulla, Carlos Bracho, Ignacio López Tarso, Gonzalo Vega.

1983: *Carmen*

Scénario: Carlos Saura et Antonio Gades, d'après Prosper Mérimée et Georges Bizet. Production: Emiliano Piedra Producciones. Producteur: Emiliano Piedra. Directeur de production: Gustavo Quintana. Chorégraphies: Antonio Gades. Directeur de la photographie: Teo Escamilla. Montage: Pedro del Rey. Assistants à la réalisation: Julián Marcos et Carlos Saura Medrano. Musique originale: Paco de Lucía. Durée: 102 minutes.

Interprètes: Antonio Gades, Laura del Sol, Paco de Lucía, Cristina Hoyos, Juan Antonio Jiménez, Sebastián Moreno, José Yepes, Pepa Flores.

Prix de la Meilleure Contribution Artistique au Festival International du film du Cinéma Français et Grand Prix de la Commission Supérieure Technique du Cinéma Français au Festival de Cannes (1983). Nommé à l'Oscar du Meilleur Film Étranger.

1984: *Los zancos*

Scénario: Carlos Saura et Fernando Fernán Gómez. Production: Emiliano Piedra Producciones. Producteur: Emiliano Piedra. Directeur de production: Gustavo Quintana. Directeur de la photographie: Teo Escamilla. Montage: Pablo G. del Amo. Assistant à la réalisation: Carlos Saura Medrano. Durée: 95 minutes.

Interprètes Fernando Fernán Gómez, Laura del Sol, Antonio Banderas, Francisco Rabal, Amparo Soto.

1986: *El amor brujo*

Scénario: Carlos Saura, Antonio Gades d'après l'oeuvre de Manuel de Falla. Production: Emiliano Piedra Producciones. Producteur: Emiliano Piedra. Directeur de Production: Emiliano Otegui. Chorégraphie: Antonio Gades. Directeur de la photographie: Teo Escamilla. Montage: Pedro del Rey. Assistant à la réalisation: Carlos Saura Medrano. Durée: 103 minutes.

Interprètes: Antonio Gades, Cristina Hoyos, Laura del Sol, Juan Antonio Jiménez, Emma Penella, La Polaca, Gómez de Jérez, Enrique Ortega, Giovana, Candy Román.

1987: *El dorado*

Scénario: Carlos Saura. Production: Andrés Vicente Gómez. Producteur: Andrés Vicente Gómez. Directeur de production : Víctor Albarrán. Directeur de la photographie : Teo Escamilla. Montage : Pedro del Rey. Assistants à la réalisation : Carlos Saura Medrano et Joseba Salegui. Direction artistique: Terry Pritchard. Musique originale: Alejandro Massó. Durée: 151 minutes.

Interprètes : Omero Antoniutti, Lambert Wilson, Eusebio Poncela, Gabriela Roel, Inés Sastre, José Sancho.

1989: ***La noche oscura***

Scénario: Carlos Saura. Production: Andrés Vicente Gómez. Producteur: Andrés Vicente Gómez. Producteur associé: François Gere. Directeur de production: Víctor Albarrán. Directeur de la photographie : Teo Escamilla. Montage : Pedro del Rey. Assistant à la réalisation : Pedro del Rey. Direction artistique : Gerardo Vera. Durée : 93 minutes.

Interprètes: Juan Diego, Julie Delpy, Fernando Guillén, Manuel de Blas, Fermi Reixas, Adolfo Thous, Abel Viton, Francisco Casares, Marielena Flores.

1990: ***¡Ay Carmela!***

Scénario: Carlos Saura et Rafael Azcona, d'après la pièce de José Sanchis Sinisterra. Production : Andrés Vicente Gómez, iberoamericana Films, S.A., Ellepi, TVE. Producteur: Andrés Vicente Gómez. Directeur de production: Víctor Albarrán. Directeur de la photographie: José Luis Alcaine. Chef opérateur: Julio Madurga. Montage: Pablo G. del Amo. Assistant à la réalisation: Salvador Pons. Direction artistique: Rafael Palmero. Musique originale: Alejandro Massó. Durée: 102 minutes.

Interprètes: Carmen Maura, Andrés Pajares, Gabino Diego, Maurizio De Razza, José Sancho, Mario De Candia, Miguel Angel Rellán, Edward Zentara, Rafael Díaz, Chema Mazo, Antonio Fuentes, Mario Martín, Emilio del Valle, Silvia Casanova.

Prix: Goya du Meilleur Film, de la Meilleure Actrice (Carmen Maura), du Meilleur Acteur (Andrés Pajares), des Meilleurs Effets Spéciaux, du Meilleur Son, des Meilleurs Maquillages et Coiffure, du Meilleur Second Rôle Masculin, (Gabino Diego), des Meilleurs Costumes, de la Meilleure Direction Artistique, de la Meilleure Direction de Production, du Meilleur Scénario Adapté. Nommé par l'Académie Espagnole comme candidat aux Oscars.

1991: ***Sevillanas***

Scénario: Carlos Saura. Production: Juan Lebrón Producciones. Producteurs: Mercedes Alted, Victor Albarrán, Carlos Regidor et Brian Herding. Directeur de la photographie: José Luis Alcaine. Chef opérateur: Julio Madurga. Direction musicale : Manolo Sanlúcar. Chorégraphie : Matilde Coral. Direction Artistique : Rafael Palmero. Durée: 52 minutes.

Interprètes: Rocío Jurado, Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Lola Flores, Manuel Pareja Obregón, Paco Toronjo, Merche Esmeralda, Manuela Carrasco, Los Romeros de la Puebla, Salmarian, Las Corralejas de Lebrija, Matilde Coral, Rafael el Negro, Carlos Sillán, Tomatito.

1991: ***El sur*** (Épisode d'une série d'après des nouvelles de Borges pour la télévision argentine.)

Scénario: Carlos Saura, d'après José-Luis Borges. Producteur executif : Victor Albarrán. Directeur de production : Alejandro Arando. Directeur de la photographie :

José Luis Alcaine. Assistant à la réalisation: Albert Lecchi. Direction artistique : Emiliano Basaldúa. Durée: 56 minutes.

Interprètes : Óscar Martínez, Nini Gambier, Alexandra Davel, Gerardo Romano.

1992: ***Maratón*** (Documentaire officiel des Jeux Olympiques de Barcelone en 1992)

Production : Andrés Vicente Gómez, Pep Sol, Père Fons et Manuel Lombardero. Directeur de production: Víctor Albarrán. Photographie: Javier Aguirresarobe, Miguel Icaza, Carlos Cabecerán, Alfredo Mayo, Josep María Civit et José Luis López Linares. Montage: Pablo G. del Amo. Musique originale: Alejandro Massó. Durée : 122 minutes.

1993: ***¡Dispara!***

Scénario: Carlos Saura et Enzo Monteleone, d'après une nouvelle de Giorgio Scerbanenco. Production: Arco Films, 5 Films, Metro Films. Directeur de la photographie: Javier Aguirresarobe. Montage: Juan Ignacio San Mateo. Musique originale: Alberto Iglesias. Durée : 100 minutes.

Interprètes: Francesca Neri, Antonio Banderas, Eulalia Ramón, Walter Vidarte, Coque Malla, Archero Mañas, Chema Mazo, Concha Leza, Daniel Poza López, Cesáreo Estebánez.

1995: ***Flamenco***

Scénario: Carlos Saura. Production: Juan Lebrón Producciones, Radio Televisión de Andalucía, Sogepaq, Canal Plus, Junta de Andalucía. Directeur de la photographie: Vittorio Storaro. Montage: Pablo G. del Amo. Durée: 110 minutes.

Interprètes: Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Lole y Manuel, Remedios Amaya, José Menese, Ketama.

1996: ***Taxi***

Scénario: Carlos Saura et Santiago Tabernero. Production: P.C. Filmart, S.L. Producteurs: Javier de Castro et Concha Díaz. Directeur de la photographie : Vittorio Storaro. Montage : Julia Juániz. Collaboration musicale: Manu Chao et Manuel Malou. Durée: 108 minutes.

Interprètes: Ingrid Rubio, Carlos Fuentes, Ágata Lys, Ángel de Andrés Gómez, Eusebio Lázaro, Francisco Boira, Maite Blasco.

1997: ***Pajarico***

Scénario: Carlos Saura. Production: P.C-Filmart, TVE S.A., TVE TF1 International Canal, Canal Plus España et Saura Films. Producteurs associés : Ricardo Evole Producteurs : Concha Díaz et Javier Castro. Directeur de production : Fernando Victoria de Lecea. Directeur de la photographie : José Luis López Linares. Montage: Julia

Juánez. Direction Artistique: Rafael Palmero. Musique originale: Alejandro Massó. Durée : 104 minutes.

Interprètes: Francisco Rabal, Alejandro Martínez, Dafne Fernández, Eusebio Lázaro, Manuel Bandera, Juan Luis Galiardo, Eulalia Ramón, María Luisa San José. Violeta Cela. Paulina Gálvez.

1998: *Tango*

Scénario: Carlos Saura. Production: Argentina Sono Films, Alma Ata International Pictures. Producteurs: José María Calleja de la Fuente et Alejandro Bellaba. Directeur de la photographie: Vittorio Storaro. Montage: Beatriz di Benedetto. Assistant à la réalisation: Carlos Saura Medrano. Direction Artistique: Emilio Baldasúa. Musique: Lalo Schifrin. Durée: 115 minutes.

Interprètes: Ángel Sola, Cecilia Narova, Mía Maestro, J. Carlos Copes, Carlos Rivarola, Juan Luis Galiardo. Julio Bocca.

Prix Goya du Meilleur Son (1999).

1999: *Goya en Burdeos*

Scénario: Carlos Saura. Production: Lola Films, Italian International Film, RAI, Vía Digital, Televisión Española S.A., Producteur: Andrés Vicente Gómez. Assistant à la réalisation : Manuel Ocón. Cinématographie : Vittorio Storaro. Montage : Julia Juániz. Direction artistique : Pierre-Louis Thévenet. Musique originale : Roque Baños : Durée : 104 minutes.

Interprètes : Francisco Rabal, José Coronado, Maribel Verdú, Eulalia Ramón, Dafne Fernández, Joaquín Climent, Josep María Pou, Emilio Gutiérrez Caba, Manuel de Blas, Carlos Hipólito.

Prix : Goya du Meilleur Acteur (Francisco Rabal), de la Meilleur photographie, de la Meilleure Direction Artistique, des Meilleurs Costumes, des Meilleurs Maquillage et Coiffure.

2001: *Buñuel y la mesa del rey Salomón*

Scénario: Carlos Saura et Agustín Sánchez Vidal. Production: Rioja Films, Centre Promotor de la Imagen et Castelao Productions. Producteur: José Antonio Romano. Directeur de la photographie: José Luis López Linares. Montage: Julia Juániz. Direction artistique: Luis Ramírez Musique originale: Roque Baños. Durée : 104 minutes.

Interprètes: El gran Wyoming, Pere Arquillué, Ernesto Alterio, Adriá Colladol, José Miguel Monzón Navarro.

2002: *Salomé*

Scénario: Carlos Saura. Production: Zebra Producciones. Producteur: Antonio Saura. Directeur de production: Carme Martínez. Chorégraphie: Aida Gómez. Directeurs de la

photographie : José Luis López Linares et Teo Delgado. Montage : Julia Juániz. Musique originale : Roque Baños, collaboration spéciale de Tomatito. Durée: 86 minutes.

Interprètes: Aída Gómez, Père Arquillué, Paco Mora, Carmen Villena, Javier Toca, Compañía de Aida Gómez.

2003: ***El séptimo día***

Scénario: Ray Loriga. Production: Andrés Vicente Gómez. Producteur associé: Marco Gómez et Pierre-Richard Muller. Directeur de production : Luis Gutiérrez. Directeur de la photographie : François Lartigue. Montage : Julia Juániz. Assistant à la réalisation : Sergio Francisco. Direction artistique: Rafael Palmero. Musique originale: Roque Baños. Durée: 103 minutes.

Interprètes: Juan Diego, José Luis Gómez, José García, Victoria Abril, Joana Cobo, Eulalia Ramón, Ramón Fontseré, Carlos Hipólito.

2005: ***Iberia***

Scénario: Carlos Saura. Production: Morena Films S.L. Producteurs associés: Grégorio Marañon et Bertrán de Lis, Ken Nakagawa, Pilar Benito, Xavier Crespo et Ricardo Fernández-Deu. Coproduction : Vincent Maraval et Jorge Farré. Directeur de production : Yousaf Bokhari. Directeur de la photographie : José Luis López Linares. Assistant à la réalisation : Antonio Saura Medrano. Musique originale: Roque Baños. Durée: 99 minutes.

Interprètes: Sara Baras, Antonio Canales, Aída Gómez, Manolo Sanlúcar, Enrique Morente, Estrella Morente, Chano Domíngez, Rosa Torres-Pardo, José Antonio, José Antonio Rodríguez.

2007: ***Fados***

Scénario: Carlos Saura et Ivan Dias. Production: Zebra Producciones, S.A. Fadofilmes, Duvideo. Producteurs: Antonio Saura et José Velasco. Producteurs exécutifs : Antonio Saura et François Gonot. Directeur de production: Carme Martínez. Directeurs de la photographie : José Luis López Linares et Eduardo Serra. Asistant à la réalisation : Antonio Saura Medrano. Chorégraphies: Patrick de Bana. Direction artistique: Laura Martínez. Durée : 90 minutes.

Interprètes : Mariza, Camané, Carlos do Carmo, Cuca Roseta, Catarina Moura, Argentina Santos, Maria de Nazaré, Vicente da Câmara, Carmo Rebelo de Andrade, Ana Sofía Varela, Pedro Moutinho, Ricardo Ribeiro, Ricardo Rocha, NBC, SP, Wilson, Miguel Poveda, Caetano Veloso, Chico Buarque, Toni Garrido, Lura, Lila Downs.

Goya 2008 de la Meilleure Chanson Originale.

2009: ***Io don Giovanni***

Scénario: Carlos Saura, Raffaello Uboldi et Alessandro Vallini. Production: Producteur : Intervenciones Novo Films 2006, Edelweiss Productions SRL, Radio Plus S.A., Andrea Occhipinti, Andrés Vicente Gómez et Igor Uboldi. Directeur de la photographie: Vittorio Storaro. Montage: Julia Juániz. Musique originale : Nicola Tescari et Roque Baños. Durée : 130 minutes.

Interprètes : Lorenzo Balducci, Lino Guanciale, Emilia Verginelli, Tobias Moretti.

2010: *Flamenco, flamenco*

Scénario: Carlos Saura. Production: General de Producciones y Diseño, S.A., Canal Sur Televisión. Pruducteurs: Juan Jesús Caballero et Javier Sánchez García. Producteur exécutifs: Carlos Saura Medrano et Leslie Calvo. Directeur de la photographie : Vittorio Storaro. Direcction artistique : Laura Martínez. Direction musicale : Isidro Muñoz. Durée : 96 minutes.

Interprètes : Estrella Morente, José Mercé, Paco de Lucía, Sara Baras, Niña Pastori Farruquito, Miguel Poveda, María Bala, Eva "Yerbabuena", Tomatito, Manuel Fernández "El carpeta", David Dorantes, Diego Amador, Israel Galván.

ÉVOLUTION DE L'UTILISATION DE LA MUSIQUE DANS L'OEUVRE

%m/d.film: Pourcentage de musique totale par rapport à la durée du film.

%m.i/mT : Pourcentage de musique instrumentale par rapport à la musique totale.

%m.v/mT : Pourcentage de musique vocale par rapport à la musique totale.

Année	Titre	% m/d.film	%m.i/mT	%m.v/mT	Compositeur
1959	*Los golfos*	40%	95%	5%	Pedro del Valle
1963	*Llanto por un bandido*	34%	70%	30%	Pedro del Valle /Carlo Rusticelli
1965	*La caza*	42%	75%	25%	Luis de Pablo
1967	*Peppermint frappé*	35%	70%	30%	Luis de Pablo
1968	*Stress es tres tres*	26%	100%	0%	Jaime Pérez
1969	*La madriguera*	19%	92%	8%	Luis de Pablo
1970	*El jardín de las delicias*	30%	50%	50%	Luis de Pablo
1972	*Ana y los lobos*	15%	72%	28%	Luis de Pablo
1973	*La prima Angélica*	16%	4%	96%	
1975	*Cría cuervos*	20%	23%	77%	
1976	*Elisa vida mía*	20%	70%	30%	
1978	*Los ojos vendados*	20%	13%	87%	
1979	*Mamá cumple cien años*	23%	23%	77%	
1980	*Deprisa, deprisa*	36%	10%	90%	Emilio de Diego
1981	*Bodas de sangre*				Emilio de Diego
1981	*Dulces horas*	36%	64%	36%	
1982	*Antonieta*	33%	56%	44%	José Antonio Zavala
1983	*Carmen*				Paco de Lucía
1984	*Los zancos*	36%	36%	64%	
1986	*El amor brujo*				

1987	*El dorado*	50%	81%	19%	Alejandro Massó
1988	*La noche oscura*	23%	88%	12%	
1990	*¡Ay Carmela!*	53%	40%	60%	Alejandro Massó
1991	*Sevillanas*				
1991	*El sur*				
1992	*Maratón*				Alejandro Massó
1993	*¡Dispara!*	35%	65%	35%	Alberto Iglesias
1995	*Flamenco*				
1996	*Taxi*	46%	45%	55%	Manu Chao/Manuel Malou
1998	*Pajarico*	30%	91%	9%	Alejandro Massó
1998	*Tango*				Lalo Schifrin
1999	*Goya en Burdeos*	60%	55%	45%	Roque Baños
2001	*Buñuel y la mesa del rey Salomón*	65%	62%	38%	Roque Baños
2003	*Salomé*				Roque Baños
2004	*El séptimo día*	54%	60%	40%	Roque Baños
2005	*Iberia*				Roque Baños
2007	*Fados*				
2009	*Io Don Giovanni*				Nicola Texari/Roque Baños
2010	*Flamenco, Flamenco*				

RÉCAPITULATIF DES MORCEAUX VOCAUX CITÉS DANS LES FILMS DU CORPUS

%MF : Pourcentage de musique utilisée dans le film.

%MI : Pourcentage de musique instrumentale par rapport à la musique totale.

%MVT : Pourcentage de musique vocale par rapport à la musique totale.

%INT : Pourcentage de musique vocale intradiégétique.

%EXT : Pourcentage de musique vocale extradiégétique.

Titre du film	%MF	%MI	%MVT	%INT	%EXT	TITRE DU MORCEAU	Langue	Voix
Los golfos	40%	95%	5%	100%	0%	*Al pie de un árbol sin fruto*	Espagnol	M
						Historia de un criminal	Espagnol	F
Llanto por un bandido	34%	70%	30%	27%	73%	*Al pie de un árbol sin fruto*	Espagnol	M
						Canción de boda	Espagnol	M/F
						No me queda otro remedio	Espagnol	M
						El mirabrás	Espagnol	M
						El corazón se me parte	Espagnol	M
						El Tempranillo se ha muerto	Espagnol	M
La caza	42%	75%	25%	100%	0%	*Tu loca juventud*	Espagnol	M
						Snob y ye ye	Espagnol	M
						Española, abanícame	Espagnol	M
Peppermint frappé	35%	70%	30%	50%	50%	*Misterio de Elche*	Valencien	M/ P
						Berceuse	Anglais	F

						Peppermint frappé	Anglais	M
Stress es tres tres	26%	100%	0%					
La madriguera	19%	92%	8%	100%	0%	*La sainte Catherine*	Français	F
El jardín de las delicias	30%	50%	50%	48%	52%	*Mi caballo murió*	Espagnol	F
						Recordar	Espagnol	F
						Dueño de mi vida	Espagnol	E/G/P
						Si me lo dices tú	Espagnol	F
						Stille nacht	Allemand	E
						Chœur Alexandre Nevski	Russe	M
						Fis e Verays	Occitan	M
Ana y los lobos	15%	72%	28%	85%	15%	*Misterio de Elche*	valenciano	M/P
						Pajarito que cantas	Espagnol	E/F
						Que viene el coco	Espagnol	E/F
La prima Angélica	16%	4%	96%	25%	75%	*El señor es mi pastor*	Espagnol	E/G/P
						Rocío	Espagnol	F
						Change it all	Anglais	M
						Carioca no me seas esquiva	Español	E/F
Cría cuervos	20%	23%	77%	76%	24%	*¡Ay Maricruz!*	Espagnol	F
						Porque te vas	Espagnol	F
Elisa vida mía	20%	70%	30%	54%	46%	*Air De Pigmalion*	Français	H/CT
Los ojos vendados	20%	13%	87%	7%	93%	*Hark how the songster*	Anglais	F/Duo
						Here let my life	Anglais	H/CT
						Air de contre ténor	Anglais	H/CT
						La Lirio	Espagnol	F
Mamá cumple cien años	23%	23%	77%	80%	20%	*Mignon und der harfner*	Allemand	H/F/D
						Milagros de San	Espagnol	F

						Antonio		
						Pajarito que cantas	Espagnol	F
						Chant populaire iranien	Persan	M
						Sevillanas de colores	Espanol	M
Deprisa, deprisa	36%	10%	90%	55%	45%	*Me quedo contigo*	Espagnol	M
						¡Ay qué dolor!	Espagnol	M
						Hell dance with me	Anglais	F
						Gorgeous things	Anglais	F
						Caramba carambita	Espagnol	F
						Yo le pido al Dios del cielo	Espagnol	F
						Yo no sé qué hacer	Espagnol	F
						Un cuento para mi niño	Espagnol	F
Dulces horas	36%	64%	36%	45%	55%	*Recordar*	Espagnol	F
						Amado Mío	Espagnol	F
						Yo tenía un camarada entre todos el mejor	Espagnol	M/F
						Reinará en Espana	Espagnol	M/F
						Mírame	Espagnol	F
Antonieta	33%	56%	44%	83%	17%	*La llorona*	esp/zapo	F
						Himno a Cristo Rey	Espagnol	M/F
						La cucaracha	Espagnol	M/F
						La sandunga	Espagnol	M
						Valentín de la Sierra	Espagnol	M/F
						La Adelita	Espagnol	M
						A la patria celestial	Espagnol	E
Los zancos	36%	36%	64%	46%	54%	*Por amar a una doncella*	Judéo-esp	F
						Qué hermosos ojos tienes tú Rahel	Judéo-esp	F

						Decidle a la morena	Judéo-esp	M/F
						Sin compasión	Espagnol	F
						Arroró	Espagnol	F
						Siboney	Espagnol	M
El dorado	50%	81%	19%	100%	0%	*Duélete de mí señora*	Espagnol	H
						No la debemos dormir	Espagnol	M/F
						Tres morillas me enamoran en Jaen	Espagnol	M
						Paseábase el rey moro	Espagnol	M
La noche oscura	23%	88%	12%	15%	85%	*Miserere*	Latin	M
						Erbarme dich	Allemand	F
¡Ay Carmela!	53%	40%	60%	100%	0%	*¡Ay Carmela!*	Espagnol	F
						Suspiros de España	Espagnol	F
						El frente de Gandesa	Espagnol	M
						Lloro como un niño	Espagnol	M
						Mi jaca	Espagnol	F
						Al Uruguay	Espagnol	M/F
						O sole mío	Italien	M
						Facetta nera	Italien	M
						Ti voglio tanto bene	Italien	M
¡Dispara!	35%	65%	35%	66%	34%	*Amore mio*	d/romain	F
						Musique klezmer	Yiddish	
						Oveja negra	Espagnol	M
Taxi	46%	45%	55%	73%	27%	*Love and hate*	Anglais	M
						Machine gun	esp/ang	M
						Hamburger fields	Anglais	M
						Drives me crazy	Anglais	M
						Pena, penita	Espagnol	M
						Un amor	Espagnol	M
						Tirso de Molina	Espagnol	F
						Tus labios	Espagnol	M

						Get it up	Anglais	F
Pajarico	30%	91%	9%	100%	0%	*Drives me crazy*	Anglais	M
						Jota de la huertanica	Espagnol	M
Goya en Burdeos	60%	55%	45%	5%	95%	*No hay que decirle el primor*	espagnol	F
						¡Qué vivan los liberales!	Espagnol	M
Buñuel y la mesa del rey Salomón	65%	62%	38%	36%	64%	*Toma que toma*	Espagnol	E
						Yo m'enamori d'un aire	Judéo-esp	F
						Los pastores	Espagnol	F
						Los cuatro muleros	Espagnol	F
						Passion selon Saint Matthieu	Allemand	M/F
El séptimo día	54%	60%	40%	94%	6%	*Rocío*	Espagnol	F
						Una rosa es una rosa	Espagnol	F
						Una espiga	Espagnol	E
						El tractor amarillo	Espagnol	M
						Los amigos de mis amigas son mis amigos	Espagnol	F
						África	Espagnol	M

LEXIQUE DES TERMES MUSICAUX

A cappella : Terme employé pour qualifier un morceau de musique chanté sans accompagnement instrumental.

Acousmatique : Le terme acousmatique a été créé par Pierre Schaeffer en 1952. Selon Michel Chion : « La situation d'écoute acousmatique est celle où l'on entend le son sans voir la cause dont il provient […] Les effets de la perception acousmatique sont bien sûr différents si l'on a déjà vu ou non au préalable la source du son : dans le premier cas, le son transporte avec lui une « représentation visuelle mentale » ; dans le second cas, le son résonne plus abstrait, et, dans certains cas, il peut devenir une énigme. Cependant, dans la plupart des cas, au cinéma comme ailleurs, un son acousmatique est parfaitement identifié du point de vue causal. » CHION, M., *Un art sonore le cinéma*, *op.cit.,* p. 411.

Acte de Ballet : En France, pièce musicale dramatique de l'époque baroque, chantée et dansée en un acte.

Anacrouse : Une phrase musicale est en anacrouse lorsqu'une note précède le premier temps accentué.

Anthem : Le terme *anthem* désigne un chœur sacré chanté à l'office religieux en Angleterre mais également une chanson joyeuse faisant l'éloge de quelqu'un ou de quelque chose.

Atonalité : voir tonalité.

Cadence: Une cadence est une ponctuation de la phrase musicale. Elle peut être conclusive (comme la cadence parfaite) ou suspensive (comme la cadence rompue).

Cante: Ce terme désigne habituellement les chants typiques du répertoire flamenco.

Cante jondo : Les chants flamencos les plus authentiques et les plus profonds sont qualifiés de « jondos ». Ils sont caractérisés par l'usage répété de mélismes et de longues ornementations improvisées. D'un point de vue mélodique, ils sont généralement en mode dorique, en mode majeur ou mineur ou encore bimodaux (une alternance du dorique et du majeur ou du mineur.)

Carrure : La carrure correspond à la répartition d'une phrase musicale en mesures égales.

Cellule : Une cellule est un motif musical extrêmement court.

Chromatisme: Un chromatisme est une succession de notes séparées par des demi-tons. Selon Vivien Villani: « L'intervalle de demi-ton est naturellement apte à générer un effet de tension et de mystère lorsque les notes qui le forment sont jouées successivement, et en particulier s'il est répété plusieurs fois de suite dans la continuité » VILLANI, V., *Guide pratique de la musique de film*, *op.cit*., p.222.

Consonance-dissonance: Ces notions ne se définissent en musique que par rapport à leur *fonction* dans la syntaxe tonale. Une consonance n'a pas besoin d'être *résolue*, alors qu'une dissonance doit toujours être résolue. Lorsqu'un accord qui appelle une résolution n'est pas résolu, c'est qu'il cesse d'être considéré chez le compositeur comme une dissonance. Les accords dissonants chez Beethoven ne sont plus dissonants chez Debussy. Les notions de consonance et de dissonance sont donc essentiellement des notions historiques. La distinction perd complètement son sens dans la musique atonale. » (Voir dissonance pour la seconde acception du terme). IMBERTY, M., *Entendre la musique, sémantique psychologique de la musique*, *op.cit*., p.204.

Contreténor: Voir Haute-contre.

Copla: Nom donné en Espagne aux chansons populaires qui se composent de strophes de quatre vers d'au plus huit syllabes (*arte menor*).

Copla española: appelée sous le régime franquiste « canción española » ou « canción andaluza », ces chansons sont souvent narratives et héritières du *romancero*. Leurs mélodies et leurs arrangements sont influencés par le flamenco et la musique traditionnelle andalouse. Leurs grands thèmes - l'amour, la mort, la société, la privation de liberté, la femme trahie et abandonnée - sont également un reflet de la société espagnole de l'époque.

Corrido: Chanson narrative populaire mexicaine probablement dérivée du *Romance* espagnol.

Dissonance: La dissonance est également un assemblage de sons provoquant un effet désagréable. Il s'agit d'une notion très subjective et qui a beaucoup évolué au cours du temps.

Dodécaphonisme: Système de composition qui utilise les douze sons de la gamme chromatique tempérée sans référence à la tonalité.

Extradiégétique / intradiégétique : Au cinéma, un morceau intervient en modalité extradiégétique lorsqu'il n'appartient pas au monde de la diégèse. Cette modalité correspond à ce que Michel Chion nomme « musique de fosse ». Lorsque la musique fait partie du monde diégétique, elle intervient alors en modalité intradiégétique, ou, selon la terminologie de Michel Chion, en « musique d'écran ».

Gamme andalouse : Gamme intégrant une seconde augmentée. Les morceaux composés à partir de cette gamme en acquièrent une couleur exotique.

Gamme orientale : Gamme à double seconde augmentée. Comme la gamme andalouse, elle confère aux mélodies une couleur exotique.

Gimmick : motif musical très court qui revient de façon récurrente.

Ground: le *ground* est une pièce à quatre temps fondée sur une basse continue ou obstinée (*ostinato*) qui répète indéfiniment le même motif, sur lequel les autres parties construisent diverses variations.

Harmonie: L'harmonie correspond à une conception « verticale » de la musique, contrairement à la mélodie qui correspond à une succession « horizontale ». C'est l'art de la construction des accords et de leurs enchaînements.

Haute-contre: La haute-contre est une voix de ténor particulièrement aigüe, qui utilise à la fois sa voix de poitrine et sa voix de tête. Le contreténor, en revanche n'utilise que sa voix de tête - ou de fausset - et sa tessiture d'origine peut être celle d'un ténor ou celle d'un baryton. Sa tessiture en voix de fausset correspond à celle d'une voix d'alto féminine. Cette technique a été remise à l'honneur à l'occasion de la redécouverte de la musique ancienne et c'est Alfred Deller qui, le premier, après deux siècles d'oubli, a développé à nouveau cette technique dans les années quarante.

Indice sonore matérialisant: « Tout ce qui dans l'émission sonore renvoie à la matérialité de la cause […] Dans la musique de fosse, […] on veille toujours à éviter ou à éliminer les indices sonores matérialisants, susceptibles d'amener à rabattre le son entendu sur sa cause concrète, et donc à le situer dans la réalité de la scène. » CHION, M., *La musique au cinéma*, *op.cit*., p.190.

Intradiégétique: voir extradiégétique.

Jácara: Un des genres satiriques représentés entre les actes de la *Comedia española* du Siècle d'Or. « Elle était habituellement chantée sur une mélodie très caractéristique, elle pouvait être dansée, et même mêlée à des *Entremeses*. La *jácara* n'est pas à l'origine un genre théâtral, mais un genre poétique très populaire, connu et chanté par tous et qui dans le *corral* devient une "poésie en complément" des genres essentiellement

théâtraux. » DIEZ BORQUE, J.M., "Géneros menores y Comedia: el hecho teatral como espectáculo de conjunto" *in* RICO, F., *Historia y crítica de la literatura española*, *tomo III*, WARDROPPER B.W. (dir), *Siglos de oro: Barroco*, *op.cit.,* p.358.

Leitmotiv: Motif ou thème musical associé dans le film à un élément diégétique. Il peut s'agir d'un personnage, d'un objet, mais également d'un sentiment ou d'une situation dramatique. Il est récurrent mais varie constamment (contrairement au thème associé). Il est néanmoins toujours reconnaissable.

Masques: Apparues en Angleterre au XVIème siècle, les pièces appelées Masques étaient, à l'origine, un divertissement chanté et dansé, interprété par des gentilshommes masqués pour rendre un hommage à une personnalité importante. Par la suite, elles ont été intégrées au spectacle théâtral mais encore souvent interprétées par des nobles et non pas par des artistes professionnels.

Mélisme: un mélisme (ou ornement mélismatique) est un ornement mélodique sur une même syllabe dans un texte chanté.

Mélodie: Une mélodie est formée d'une succession de notes qui s'organisent généralement en phrases.

Mesure: Division musicale constituée de cycles de plusieurs temps d'égale durée.

Mickeymousing: « Le *mickeymousing* est une forme extrême de *l'underscoring*, essentiellement basée sur la coïncidence d'impulsions (exemple type au cirque, avec le coup de cymbale qui accompagne le coup ou la chute.) » JULLIER , L., *L'analyse des séquences*, *op.cit*, p.95.

Mirabras: le Mirabras est une *copla* : « […] composée de quatre vers de longueur variable que le *Cantaor* relie selon son humeur à d'autres strophes aux caractéristiques identiques ». LÓPEZ RUIZ, L., *Guia del Flamenco, op.cit*., p.58.

Mode majeur / mode mineur: En musique tonale, il existe deux modes, majeur et mineur. Les tonalités sont alors soit majeures, soit mineures. L'acculturation de l'oreille occidentale à ces deux modes a souvent associé le mode majeur à la gaîté et le mode mineur à la tristesse. Cette opposition est beaucoup trop schématique car certaines œuvres en majeur sont tristes et *vice versa*. Par ailleurs, les morceaux, au cours de leur déroulement, restent très rarement dans une même tonalité et dans un même mode et présentent des modulations dans des modes différents.

Modulation: Au sein d'un morceau, composé dans une tonalité donnée, fragment musical qui évolue vers une autre tonalité.

Musique aléatoire: Courant de la musique contemporaine, né dans la seconde moitié du XXème siècle, qui exploite l'idée de hasard pour la composition des morceaux.

Musique modale / tonale: Le système tonal s'affirme, en occident, au XVIème siècle. Jusqu'alors les compositions utilisaient le système modal fondé sur le modèle de l'antiquité grecque. Contrairement à la musique modale, la musique tonale est fondée sur des notions de tension et de détente et de dissonance et consonance. Les modes médiévaux ont donné naissance au système tonal par l'usage de certaines altérations.

Motif: Un motif est un thème court, une idée musicale brève.

Musique à programme: Morceaux instrumentaux se fondant sur un texte qui ne fait pas partie de l'œuvre elle-même et dont la structure et le développement sont inspirés par ce texte. Le poème symphonique en est l'exemple par excellence.

Musique électronique: Compositions musicales utilisant des sons générés par des appareils électroniques. Ce type de musique s'est développé à partir des années cinquante du siècle dernier.

Musique d'écran / musique de fosse: Voir musique extradiégétique.

Notation diastématique: Systèmes de notation dans lesquels les distances sonores sont figurées visuellement. Selon Jacques Chailley : « La notion haut / bas est probablement née de la notation dite "diastématique", c'est-à-dire reproduisant la direction des sons par des points ou des traits. » CHAILLEY, J., [1967], *Expliquer l'harmonie ?,* Paris, L'Harmattan, 1996, p. 165.

Noyau signifiant minimal: « […] un certain assemblage de phonèmes et de notes, très court, parfois dépourvu de sens en lui-même auquel [la chanson] aboutit. » CHION, M., *Un art sonore le cinéma, op.,cit*., p. 380.

On the air : Musique dont le statut d'écran ou de fosse n'est pas absolument certain. On emploie ce terme : « Quand il y a un doute, notamment à propos d'une chanson dont il n'y a aucune assurance qu'elle soit entendue par les personnages à partir d'une autoradio allumée, ou d'une ambiance musicale de lieu public. » CHION, M., *Un art sonore le cinéma, op.cit.,* p 420.

Ostinato: Une structure en *ostinato* est une répétition en boucle de plusieurs notes. *L'ostinato* peut être uniquement rythmique. Il peut également varier légèrement en fonction de ses occurrences.

Palmas: ce sont les claquements de mains qui rythment traditionnellement les différents *palos* flamencos.

Palo: Nom donné aux différentes formes musicales *flamencas*.

Pasodoble: Danse espagnole à deux temps à caractère martial. Elle est jouée pendant les corridas et peut accompagner les défilés militaires.

Pliegos de cordel: ces chansons populaires étaient traditionnellement chantées dans la rue, souvent par des aveugles et leurs paroles vendues aux passants. Leur origine remonte aux chansons de geste.

Pizzicato: Pour les instruments à corde, lorsque l'instrumentiste, au lieu de frotter les cordes avec son archet, les pince avec les doigts.

Reggae: Genre musical d'origine jamaïcaine lié au mouvement Rastafari. Sa rythmique à quatre temps est caractérisée par des accents sur les temps faibles à la basse et à la batterie.

Sérialisme : Méthode de composition musicale fondée sur une ou plusieurs séries de notes ou d'autres éléments musicaux.

Synchrèse : « Soudures irrésistibles et spontanées qui se produisent entre un phénomène sonore et un phénomène visuel ponctuel lorsque ceux-ci tombent en même temps, cela indépendamment de toute logique rationnelle ». CHION, M., *L'Audio-vision, op.cit.,* p. 55.

Rumba flamenca : Style de musique *flamenca* d'origine cubaine et à la rythmique binaire.

Tango : genre de musique et danse d'origine argentine, à deux ou quatre temps.

Thème : Au sein d'un morceau, un thème correspond à une « idée » musicale traduite par un assemblage de notes. Il peut être plus ou moins long, correspondre à une phrase musicale ou à un court motif (ou encore plus court : une cellule). Il est en général développé tout au long du morceau. Il peut être associé à un élément diégétique dans un film (thème constant associé). S'il varie, il s'agit alors d'un leitmotiv.

Tonalité / atonalité : La tonalité est un « équilibre particulier (perçu plus ou moins consciemment par tout auditeur) obtenu en donnant aux notes d'un système musical des fonctions en rapport avec un centre d'attraction appelé "tonique." » DE CANDÉ, R., *Dictionnaire de la musique*, Paris, Seuil, 1961, p.243. « L'atonalité correspond à une indétermination de la tonalité, soit par insuffisance des éléments permettant d'affirmer les fonctions tonales, soit par propos délibéré d'y échapper. » *Ibid.,* p.45.

Tonalités relatives : « Deux tons, l'un majeur, l'autre mineur, sont dits relatifs lorsqu'ils comportent à la clef les mêmes altérations (la même "armure") ; dans l'usage du ton mineur apparaîtra une altération accidentelle, qui sera toujours un dièse ou un bécarre, élevant le septième degré à la dignité de sensible. […] Les tons relatifs sont

toujours entre eux à une distance de tierce mineure. » DE CANDÉ, R., *Dictionnaire de la musique*, *op.cit*., p. 216.

Underscoring: Soulignement des événements de l'histoire par la musique (un geste, un trajet, par exemple). Selon Laurent Jullier : « *Underscoring* et *Mickeymousing* sont des effets typiques de la domination de la bande-image […] » JULLIER, L., *L'analyse de séquences*, *op.cit*., 2002.

Valeur ajoutée: « Valeur sensorielle, informative, sémantique, narrative, structurelle ou expressive qu'un son entendu dans une scène nous amène à projeter sur l'image, jusqu'à créer l'impression que nous voyons dans celle-ci ce qu'en réalité nous y « audio-voyons ». Cet effet, utilisé très couramment, est la plupart du temps inconscient pour ceux qui le subissent. » CHION, M., *Un art sonore le cinéma, op.cit*., p.436.

Villancico: Composition poétique ou chanson comprenant un refrain. À l'époque moderne un *villancico* est une chanson du folklore traditionnel se référant à la nativité, chantée pendant la période des fêtes de Noël.

BIBLIOGRAPHIE

Sur Carlos Saura

Ouvrages

AAVV, *Le cinéma de Carlos Saura*, Actes du colloque sur le cinéma de Carlos Saura, Bordeaux, PUB, 1984.

AAVV, *Voir et lire Carlos Saura (II), Hispanística XX*, Dijon, Université de Bourgogne, 2000.

AAVV, *Carlos Saura. Los sueños del espejo*, Huesca, Diputación provincial de Huesca, 2007.

AAVV, *Otras miradas de Carlos Saura*, Ministerio de Cultura, 2009.

AUBERT, Jean-Paul, SEGUIN, Jean-Claude, (dir.), *De Goya a Saura, Échos et résonances*, Lyon, Le Grimh, 2005.

BERTHET, Catherine, *Sociocritique de la musique de film : I* Elisa, vida mía, Montpellier, Editions du CERS, 1994.

BERTHET, Catherine, *Sociocritique de la musique de film : II* Carmen, Montpellier, Editions du CERS, 1994.

BERTHET-CAHUZAC, Catherine, (dir.), ¡Ay Carmela! *de Carlos Saura, Médiations textuelles et représentations de l'histoire*, Co-textes, nº37, 2001.

BERTHIER, Nancy, *De la guerre à l'écran,* ¡Ay Carmela! *de Carlos Saura*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999.

BRASÓ, Enrique, *Carlos Saura*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1974.

CASTAY-ROUBEAU, Nathalie, Bodas de sangre, Carmen *: de l'écrit à l'écran*, Thèse de doctorat, Université Paul Valéry, Montpellier, 2009.

CASTELLANI, Jean-Pierre (dir.), Goya en Burdeos *de Carlos Saura*, Nantes, Editions du Temps, 2005.

CUETO, Roberto (dir.), La caza *de Carlos Saura 42 años después*, Valence, Ediciones de la Filmoteca, 2008.

CUSTODIO GÓMEZ, Ángel, *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura*, Séville, Junta de Andalucía, 2002.

D'LUGO, Marvin, *The films of Carlos Saura, the practice of seeing*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1991.

GALÁN, Diego, *Venturas y desventuras de* La prima Angélica, Valence, F. Torres ED., 1974.

GARCÍA OCHOA, Santiago, *El automóvil en el cine español. Valor iconográfico y conceptual en la obra de Carlos Saura*, Thèse de doctorat, Universidad de Santiago de Compostela, 2004.

GEAL, François, *Onze films de Carlos Saura, cinéaste de la mémoire*, Lyon, ALÉAS, 2006.

GONZÁLEZ-BENEVENT, Silvina, *Le regard d'une génération : formes d'incomplétude chez Carlos Saura et Juan Marsé*, Thèse de doctorat, Université Paul Valéry, Montpellier, 2008.

GUBERN, Román, *Carlos Saura*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1979.

HIDALGO, Manuel, *Carlos Saura*, Madrid, Ediciones JC, 1981.

LEFERE, Robin, (dir.), *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, Madrid, Visor Libros, 2011.

MILLÁN, Yolanda, *Carlos Saura cinéaste de la mémoire*, Thèse de doctorat, Université de Bourgogne, 2007.

MILLÁN BARROSO, Pedro, *Cine, Flamenco y Género audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura,* Seville, Alfar, 2009.

SÁNCHEZ MILLÁN, Alberto, *Carlos Saura*, Huesca, Diputación provincial de Zaragoza, 1991.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustin, *El cine de Carlos Saura*, Saragosse, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1988.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Retrato de Carlos Saura*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1994.

STONE, Rob, *The flamenco tradition in the Works of Federico García Lorca and Carlos Saura: the wounded throat*, Lewiston, N.Y., E.Mellen Press, 2004.

TALVAT, Henri, *Le mystère Saura*, Montpellier, Climats, 1992.

THIBAUDEAU, Pascale, *Danse et cinéma, L'hybridation des formes dans les films de Carlos Saura*, Ouvrage inédit, 2010.

WILLEM, Linda, M., (dir.), *Carlos Saura, Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003.

WOOD, Guy H., La caza *de Carlos Saura: un estudio*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.

Articles

AUBERT, Jean-Paul, « *Goya en Burdeos*, un "portrait imaginaire" » *in* AUBERT, Jean-Paul, SEGUIN, Jean-Claude, (dir.), *De Goya a Saura, Échos et résonances*, Lyon, Le Grimh, 2005.

BECEYRO, Raúl, « Lectura de *Elisa vida mía* » *in Le cinéma de Carlos Saura*, Actes du colloque sur le cinéma de Carlos Saura, Bordeaux, PUB, 1984.

BERTHET, Catherine, « *Elisa vida mía*, analyse de la bande son » *in Voir et lire Carlos Saura, Colloque international de Dijon*, 25 et 26 novembre 1983, Dijon, Hispanistica XX, 1984.

BERTHET-CAHUZAC, Catherine, « *Ay Carmela* : de Sanchis Sinisterra a Carlos Saura ou les réécritures de l'histoire » *in* BERTHET-CAHUZAC, Catherine, (dir.), ¡Ay Carmela! *de Carlos Saura*, *Mediations textuelles et représentations de l'histoire,* Co-textes, nº37, 2001.

BERTHIER, Nancy, « Vampiriser, dit-il : un plan-tableau dans *¡Ay Carmela!* de Carlos Saura » *in Voir et lire Carlos Saura (II), Hispanística XX*, Dijon, Université de Bourgogne, 2000.

BERTHIER, Nancy, « Son dernier soupir… (la mise en scène de *Suspiros de España* dans *¡Ay Carmela!*) », *in* BERTHET-CAHUZAC, Catherine (dir.), ¡Ay Carmela! *de Carlos Saura*, *Meditations textuelles et représentations de l'histoire,* Co-textes, nº37, 2001.

BERTHIER, Nancy, « Carlos Saura photographe » *in Carlos Saura. Años de juventud*, *Photographies 1949-1962*. Paris, Filigranes, 2002.

BERTHIER, Nancy, « Carlos Saura ou l'art d'hériter » *in* CASTELLANI, Jean-Pierre, (dir.), *Goya en Burdeos de Carlos Saura*, Nantes, Editions du Temps, 2005.

BERTHIER, Nancy, « Portrait d'artiste : Luis (Buñuel) vu par Carlos (Saura) –Tolède, 1962- ou le sens de la filiation », *in Hommage à Carlos Serrano*, Paris, Editions hispaniques, 2005.

BERTHIER, Nancy, « *Goya en Burdeos* de Carlos Saura et le *Biocpic* : entre tradition et renouvellement » *in Les langues néo-latines*, numéro 336, décembre 2005.

BERTHIER, Nancy, « Carlos Saura, cineasta de la temporalidad: el caso de *Goya en Burdeos* », *in* LEFERE, Robin, (dir.), *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, Madrid, Visor Libros, 2011.

BLOCH-ROBIN, Marianne, « *Los golfos* et *Deprisa, deprisa* de Carlos Saura, de la conquête impossible du centre à l'omniprésence de la périphérie » *in* MARGUET, Christine, SALGUES, Marie, (dir.), *Marges, Pandora, nº9*, Saint-Denis, Université Paris 8, 2011.

BLOCH-ROBIN, Marianne, « Música y narración en *Dulces horas*: de la inmersión nostálgica en la vorágine del pasado a la distancia irónica de la instancia narrativa superior." *in* LEFERE, Robin, (dir.) *Carlos Saura, una trayectoria ejemplar*, Madrid, Visor Libros, 2011.

BLOCH-ROBIN, Marianne, « *La cousine Angélique* de Carlos Saura ou la mémoire salvatrice. » *in* SÉGINGER, Gisèle, PRZYCHODNIAK, Zbigniew, (dir.), *Fiction et histoire*, collection « Formes et Savoir », Presses Universitaires De Strasbourg, sous presse.

CUETO, Roberto, « Saura, la música y el espejo », *in Otras miradas de Carlos Saura*, Ministerio de Cultura, 2009.

DE LA FIGUEROA, Gonzalo, « Me quedo contigo » *in* AAVV, *Carlos Saura, los sueños del espejo*, Huesca, Diputación provincial de Huesca, 2007.

DE PABLO, Luis, « Le cinéma et ma musique », *in Le cinéma de l'Espagne franquistes (1939-1975*), Les cahiers de la cinémathèque, nº 28/39, hiver 1984.

GILLE, Bernard, « *¡Ay Carmela!*: musiques entre guerre et paix », *in* BERTHET-CAHUZAC, Catherine, (dir.), !Ay Carmela ! *de Carlos Saura. Mediations textuelles et représentations de l'histoire*, Co-Textes, 37, 2001.

HARO TECGLEN, Eduardo, « La huella de la memoria o el tiempo de nadie », *in* SAURA, Carlos, AZCONA, Rafael, *La prima Angélica*, Madrid, Elías Querejeta Ediciones, 1973.

HEITZ, Françoise, « Coup de projecteur sur la presse », *in* CASTELLANI, Jean-Pierre, (dir.), Goya en Burdeos *de Carlos Saura*, Nantes, Editions du Temps, 2005.

GARCÍA OCHOA, Santiago, « Goya en el laberinto del autor » *in* CASTELLANI. Jean-Pierre, (dir.), Goya en Burdeos *de Carlos Saura*, Editions du Temps, 2005.

GARCÍA OCHOA, Santiago, « Una contribución al revisionismo filmosemiológico con su aplicación práctica: iconología del Automóvil-Máquina del tiempo en el cine de Carlos Saura", *in Revista Signa 18*, UNED, 2009.

IBAÑEZ, Isabelle, « *¡Ay Carmela¡* : Le grand théâtre du monde à l'écran » *in* Berthet-Cahuzac, Catherine, !Ay Carmela! *de Carlos Saura. Meditations textuelles et représentations de l'histoire*, Co-Textes, 37, 2001.

LARRAZ, Emmanuel, « Presencia del teatro en el cine de Carlos Saura » *in Théâtres et territoires, Espagne et Amérique hispanique, 1950-1996, Actes du colloque international de Bordeaux, 30 janvier - 1er février 1997,* Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1998.

LLUIS i FALCÓ, Josep, « Coto de música. *La caza*, De Pablo y la música de vanguardia en el cine español de los sesenta. » *in* CUETO, Roberto (dir.), La caza *de Carlos Saura…42 años después*, Valence, Ediciones de la filmoteca, 2008.

MIMOSO-RUIZ, Duarte, « Entretien avec Carlos Saura », *in Recherches ibériques Strasbourg II*, nº1, octobre 1983.

OMS, Marcel, « Pour une approche du nouveau cinéma espagnol » *in Cinéma 77*, nº223, juillet 1977.

PÉREZ-VICTORIA, Blandine, GILLE, Bernard, « *Elisa Vida Mía* et la troisième Gnossienne de Satie : figure de l'échange » *in Le cinéma de Carlos Saura, Actes du colloque sur le cinéma de Carlos Saura des 1 et 2* février 1983, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1983.

SEGUIN, Jean-Claude., «…leurs chansons courent encore dans les rues » *in ¡Ay Carmela!, L'avant Scène Cinéma*, Nº486, novembre 1999.

TERRASA, Jacques, « Une mémoire en expansion. Les citations picturales dans *Goya en Burdeos* » *in* CASTELLANI, Jean-Pierre, (dir.), Goya en Burdeos *de Carlos Saura,* Editions du Temps, 2005.

THIBAUDEAU, Pascale, « Espace et Hispanité dans les films musicaux de Carlos Saura. » *in* SEGUIN, Jean-Claude (dir.), *Image et hispanité*, Lyon, Le Grimh, 1999.

THIBAUDEAU, Pascale, « Puissance et limites du langage cinématographique : la mise en scène de la danse dans les films musicaux de Carlos Saura » *in* PRUDON, Monserrat, (dir.), *Texte, espace, voix, Approches traversières (3),* coll. « Travaux et documents », 18, Université Paris 8, Saint-Denis, 2002.

THIBAUDEAU, Pascale, « Goya : peintre et danseur » *in* AUBERT, Jean-Paul, SEGUIN, Jean-Claude, *De Goya à Saura. Échos et résonances,* Lyon, Le Grimh, 2005.

THIBAUDEAU, Pascale, « Del repertorio musical al repertorio cinematográfico: el caso de Carlos Saura », *in* LITVÁN, Valentina, LÓPEZ IZQUIERDO, Marta, (dir.), *Répertoire(s), Pandora, nº7*, Saint-Denis, Université Paris 8, 2007.

VERNON, Kathleen M., EISEN, Cliff, "Contemporary Spanish film music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar" *in* MERAL, Miguel, BURNAND, David, (dir.), *European Film Music*, Farnharm, Ashgate, 2006.

Ouvrages de Carlos Saura

SAURA, Carlos, AZCONA, Rafael, *La prima Angélica*, Madrid, Elías Querejeta Ediciones, 1973.

SAURA, Carlos, Carmen*: el sueño del amor absoluto*, Barcelone, Círculo de lectores, 1984.

SAURA, Carlos, El dorado*: guión, fotogramas, documentos e historia de mi película*, Barcelone, Círculo de lectores, 1987.

SAURA, Carlos, *¡Esa luz! (Guión cinematográfico),* Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995.

SAURA, Carlos, *Pajarico solitario*, Madrid, Libros del Alma, 1997.

SAURA, Carlos, *¡Esa luz!,* Barcelone, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2000.

SAURA, Carlos, *Carlos Saura fotógrafo: años de juventud (1949-1962),* Paris, Filigranes Éditions, 2002.

SAURA, Carlos, *Goya en Burdeos*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2000.

SAURA, Carlos, *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2001.

SAURA, Carlos, "Prólogo" *in* Gómez de la Serna, Ramón, *El Rastro*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2002.

SAURA, Carlos, *Flamenco*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2003.

SAURA, Carlos, *Elisa vida mía*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2004.

SAURA, Carlos, *Las fotografías pintadas de Carlos Saura*, San Sebastián de los Reyes, El Gran Caíd, 2005.

SAURA, Carlos, *Carlos Saura: la fotografía*, Madrid, La Fábrica, 2006.

SAURA, Carlos, *Saura por Saura*, Madrid, Fundación Antonio Saura, la Fábrica, 2009.

SAURA, Carlos, *Sesión doble, los pájaros y la vuelta a Eros en 53 dibujos*, La Fábrica, 2010.

Sur le cinéma espagnol

Ouvrages

AAVV, *Le cinéma de l'Espagne franquiste (1939-1975*), Paris, *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28/39, Hiver 1984.

AAVV, *Historia del cine español,* Madrid, Cátedra, 1995.

AUBERT, Jean-Paul, *Le cinéma de Vicente Aranda. Pour une esthétique du personnage filmique*, Paris, L'Harmattan, 2001.

BERTHIER, Nancy, SEGUIN, Jean-Claude, (dir.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

BORAU, José Luis, (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza, 1998.

BUÑUEL, Luis, [1982], *Mon dernier soupir*, Paris, Ramsay, 1986.

EDWARDS, Gwynne, *Indecent exposures, Buñuel, Saura, Erice & Almodóvar*, Londres, Marion Boyars, 1995.

FEENSTRA, Pietsie, (dir.), *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007),* CinémAction nº130, Paris, Éditions du cerf, 2009.

HOPEWELL, John, *El cine español después de Franco*, Madrid, El arquero, 1989.

GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional española en la obra de Florián Rey*, Saragosse, Institución "Fernando el Católico", 2007.

GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve, TORREIRO, Casimiro, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.

KINDER, Marsha, *Blood cinema, the reconstruction of national identity in Spain*, Bekerley, University of California Press, 1990.

LARRAZ. Emmanuel, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Paris, Éditions du cerf, 1986.

NAVARRETE CARDERO, José Luis, *Historia de un género cinematográfico: la Españolada,* Quiasmo editorial, 2009.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza editorial, 2006.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El cine de Florián Rey*, Saragosse, Caja de Ahorros de La Inmaculada, 1991.

SEGUIN, Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan Université, 1994.

SEGUIN, Jean-Claude, TERRASA, Jacques, (dir.), *Le détail et le tout*, Lyon, *Publication du GRIMH /GRIMIA*, 2000.
SEGUIN, Jean-Claude, *Pedro Almodóvar, filmer pour vivre*, Ophrys, 2009.
STONE, Rob, *Spanish Cinema*, Harlow, Pearson Education Limited, 2002.
TORRES, Augusto M., *Cine español, 1896-1983*, Madrid, Ministerio de cultura, 1984.
ZUNZUNEGUI, Santos, *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelone, Paidós, 2005.

Articles

BERTHIER, Nancy, « Espagne folklorique et Espagne éternelle: l'irrésistible ascension de l'*Espagnolade* » *in Imaginaires et symboliques de l'Espagne du franquisme*, Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne, nº24, Bordeaux, CNRS-Maisons des Pays Ibériques, 1996.
BERTHIER, Nancy, « Crítica cinematográfica y nacionalidad » *in Cine, nación y nacionalidades en España,* Madrid, Casa de Velázquez, 2007.
CAMPORESI, Valeria, « La española histórica en imágenes », *in* YRAOLA, Aitor, (dir.), *Historia contemporánea de España y cine*, Madrid, Universidad Autónoma, 1997.
MÉJEAN, Jean-Max, « Les génériques chez Pedro Almodóvar. En rouge sang sur l'écran noir de mes nuits blanches » *in* TYLSKI, A., (dir.), *Les cinéastes et leurs génériques,* Paris, L'Harmattan, 2008.
SEGUIN, Jean-Claude, « Quelques propositions pour l'étude du détail au cinéma » *in* SEGUIN, Jean-Claude, TERRASA, Jacques, (dir.), *Le détail et le tout*, Lyon, *Publication du GRIMH /GRIMIA*, 2000.

Sur la théorie du cinéma

Ouvrages

AAVV, *Le personnage au cinéma*, Iris nº 24, Automne 1997.
AMIEL, Vincent, NACACHE, Jacqueline, SCELLIER, Geneviève, VIVIANI, Christian, (dir.), *L'acteur de cinéma, approches plurielles*, Rennes, PUR, 2007.
AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Nathan Cinéma, 1983.
BEYLOT, Pierre, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005.

BIRO, Yvette, *Le temps au cinéma,* Lyon, Aléas, 2007.

BOILLAT, Alain, *La fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2001.

BOILLAT, Alain, *Du bonimenteur à la voix-over, voix-attraction et voix narration au cinéma*, Lausanne, Editions Antipodes, 2007.

BONITZER, Pascal, *Le regard et la voix*, Paris, Union générale d'Éditions, 1976.

BORDWELL, David, [1985] *La narración en el cine de ficción*, Barcelone, Paidos, 2000.

BRANIGAN, Edward, *Narrative comprehension and film*, New-York, Routledge, 1992.

BRESCHAND, Jean, (dir.), *Le paradoxe du personnage*, Andé, Moulin d'Andé-CÉCI. Images en manœuvres Editions, 2004.

CASETTI, Francesco, *D'un regard à l'autre, le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.

CHATEAU, Dominique, GARDIES, André, JOST, François, *Cinémas de la modernité, films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981.

CHATMAN, Seymour, *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.

COLLET, Jean, MARIE, Michel, PERCHERON, Daniel, SIMON, Jean-Paul, VERNET, Marc, *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1976.

GARDIES, André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.

GARDIES, André, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

GARDIES, André, *Décrire à l'écran*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1999.

GARDIES, André, *Le conteur de l'ombre*, Lyon, Aléas, 1999.

GAUDREAULT, André, JOST, François, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.

HOFFERT, Yannick, KEMPF, Lucie, *Le théâtre au cinéma. Adaptation, transposition, hybridation,* Presses universitaires de Nancy, 2010.

JULLIER, Laurent, *L'analyse des séquences*, Paris, Nathan, 2002.

LAFFAY, Albert, *Logique du cinéma*, Paris, Masson et Cie, 1964.

LAVANDIER, Yves, *La dramaturgie*, Cergy, Le Clown et l'enfant Editeurs, 1994.

METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma. Tome II*, Paris, Klincksieck, 1972.

METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgeois, 1973.

MOINEREAU, Laurence, *Le générique de film. De la lettre à la figure*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

MOUREN, Yannick, *François Truffaut, l'art du récit*, « Etudes cinématographiques » vol.62, Paris, Lettres modernes, 1997.
PRÉDAL, René, *Le cinéma d'auteur, une vieille lune?,* Paris, Éditions du cerf, 2001.
THORET, Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 2006.
TYLSKI, Alexandre, *Le générique de cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presses universitaires de Mirail, 2008.
TYLSKI, Alexandre, (dir.), *Les cinéastes et leurs génériques,* Paris, L'Harmattan, 2008.
VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Armand Colin cinéma, 1989.

Articles

GARDIES, André, « L'espace du récit filmique » *in* CHATEAU, Dominique, GARDIES, André, JOST, François, *Cinémas de la modernité, films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981.
HERPE, Noël « Limbes » *in Le paradoxe du personnage*, Moulin d'Andé- CECI /Images en manœuvres Editions, Marseille.
JOST, FRANÇOIS, « Narration(s) : en deçà et au-delà », *Communications n°38, Enonciation et cinéma*, 1983.
VERNET, Marc, « La structuration de l'espace » *in* COLLET, Jean, MARIE, Michel, PERCHERON, Daniel, SIMON, Jean-Paul, VERNET, Marc, *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1976.

Sur le son et la musique au cinéma

Ouvrages

AAVV, *La musique à l'écran*, CinémAction, Janvier 1992.
ADORNO, Teodor W., EISLER, Hans, [1944], *Musique de cinéma*, L'Arche, 1972.
ALTMAN, Rick, *La comédie musicale hollywoodienne*, Armand Colin, Paris 1992.
BERTHOMIEU, Pierre, *La musique de film*, Paris, Klincksieck, 2004.
BUHLER, James, FLINN, Caryl, NEUMEYER, David (dir.) *Music and cinema*, Hanover, University Press of New England, 2000.
CAMPAN, Véronique, *L'écoute filmique. Echo du son en image*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1999.

CANO, Cristina, [2002], *La musique au cinéma. Musique, image, Récit*, Rome, Gremese, 2010.

CHALAYE, Sylvie, MOUËLLIC, Gilles, *Comédie musicale : les jeux du désir. De l'âge d'or aux réminiscences*, Rennes, PUR, 2008.

CHAMPION, Isabelle, VIDAL, Marion, *Histoire des plus célèbres chansons du cinéma*, Paris, M.A. Éditions, 1990.

CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1982.

CHION, Michel, *L'Audio-vision, Son et image au cinéma*, Nathan, 1990.

CHION, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.

CHION, Michel, *La comédie musicale*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

CHION, Michel, *Un art sonore le cinéma*, *histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

COLÓN PERALES, Carlos, INFANTE DEL ROSAL, Fernando, LOMBARDO ORTEGA, Manuel, *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*, Séville, Alfar, 1997.

EVANS, Mark*, Soundtrack, the music of the movie*, New York, Hopkinson & Blake, 1975.

GORBMAN, Claudia, *Unheard melodies, Narrative film music*, Indiana, Indiana University Press, 1987.

JULLIER, Laurent, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma Scéren-CNDP, 2006.

LEVINSON, Jerrold, *La musique de film. Fiction et narration*, Pau, Publications de l'université de Pau, 1999.

LITWIN, Mario, *Le film et sa musique*, Paris, Romillat, 1992.

MASSON, Alain, *Comédie musicale*, Paris, Ramsay, 1999.

MASSON, Marie-Noëlle, MOUËLLIC, Gilles, (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, PUR, 2003.

MARI, Jean-Claude, *Quand le film se fait musique. Une nouvelle ère sonore au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2007.

MERAL, Miguel, BURNAND, David, (dir.), *European Film Music*, Cornwall, Ashgate, 2006.

MOUËLLIC, Gilles, *La musique de film*, Paris, Cahiers du cinéma, Scéren-CNDP, 2003.

PRENDERGAST, Roy M., *Film music. A neglected art. A critical study of music in films*, New-York, Norton & Company, 1992.

PACHÓN, Alejandro, *Música y cine : géneros para una generación*, Badajoz Diputación de Badajoz, 2007.
PADROL, Joan, *Conversaciones con músicos de cine*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2006.
TOULET, Emmanuelle, BELAYGUE, Christian, (dir.), *Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France, 1918-1995*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.
VILLANI, Vivien, *Guide pratique de la musique de film*, Paris, Maison du Film Court et Editions Scope, 2008.

Articles

BLOCH-ROBIN, Marianne, « De *Madeinusa* à *La teta asustada* de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor », *in El ojo que piensa,* http://www.elojoquepiensa.net/index.php/articulos/161 (25/08/2011)[547]
EVERETT, Wendy, « Songlines. Alternative Journeys in Contemporary European Cinema » *in* BUHLER, James, FLINN, Caryl, NEUMEYER, David, *Music and cinema*, Hanover, University Press of New ENGLAND, 2000.
NONNENMACHER, Hartmut, « L'interaction entre chanson populaire et images d'archives dans Canciones para después de una guerra » *in* FEENSTRA, Pitsie, (dir.), *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007),* CinémAction nº 130, Paris, Éditions du cerf, 2009.
VUILLERMOZ, Emile, « Le temps », 1917 *in* TOULET, Emmanuelle, BELAYGUE, Christian, (dir.), *Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France, 1918-1995*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

Sur la musique

Ouvrages

ADORNO, Theodor W., *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982.
AUDLEY, Agathe, *Franz Schubert. Sa vie et ses œuvres*, Kessinger publishing, 1871.
BARBEDETTE, Hippolyte, *Franz Schubert, sa vie, ses œuvres, son temps*, Paris, Le ménestrel, 1865.

[547] Pour les articles tirés de l'Internet, la date de dernière consultation est indiquée entre parenthèses.

BLAS VEGA, José, *La canción española (De la caramba a Isabel Pantoja),* Madrid, Taller el Búcaro, 1996.

BEAUSSANT, Philippe, *Rameau de A à Z*, Paris, Fayard, 1983.

BERNARD, Robert, *Histoire de la musique*, Paris, Fernand Nathan, 1962.

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, *Si me quieres escribir. Canciones políticas y de combate de la guerra de España*, Madrid, Calambur, 2009.

CASTARÈDE, Marie-France, *La voix et ses sortilèges*, Paris, Les belles lettres, 2004.

CHAILLEY, Jacques, *Les passions de J.S. Bach*, Paris, Presses universitaires de France, 1963.

CHAILLEY, Jacques, [1967], *Expliquer l'harmonie ?,* Paris, L'Harmattan, 1996.

CHION, Michel, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Buchet-Chastel, 1983.

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep, *Historia de la música española, T.VII El folklore musical*, Madrid, Alianza editorial, 1983.

DE CANDÉ, Roland., *Dictionnaire de la musique*, Paris, Seuil, 1961.

DE LA PLAZA, Martín, *Imperio Argentina*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

FRANCISCO REINA, Manuel, *Un siglo de Copla*, Barcelone, Ediciones B, 2009.

GAMBOA, José Manuel, *Una historia del flamenco*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

GRABÓCZ, Márta, (dir.), *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann Éditeurs, 2007.

GRIMBERT, Philippe, *Psychanalyse de la chanson,* Paris, Les belles lettres, 1996.

GRIMBERT, Philippe, *Chantons sous la psy*, Paris, Hachette Littératures, 2002, Espasa Calpe, 2005.

HARNONCOURT, Nikolaus, *Le discours musical*, Gallimard, 1984.

HIRSCHI, Stéphane, *Chanson, l'Art de fixer l'air du temps*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008.

IMBERTY, Michel, *Entendre la musique, sémantique psychologique de la musique*, Paris, Bordas, 1979.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Editions du Seuil, 1983.

KARPF, Anne, *La voix, un univers invisible,* Paris, Editions Autrement, 2008.

LEVITIN, Daniel, *De la note au cerveau. L'influence de la musique sur le comportement*, Paris, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2010.

LÓPEZ RUIZ, Luis, *Guia del Flamenco,* Madrid, Akal, 1999.

NATTIEZ, Jean-Jacques., *Fondement d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'édition, 1975.
PROUST, Dominique, *L'harmonie des sphères*, Paris, Editions du Seuil, 2001.
QUIGNARD, Pascal, *La haine de la Musique*, Gallimard, 1997.
ROLLAND-MANUEL, (dir.), *Histoire de la Musique, T.1*, *Des origines à Jean-Sébastien Bach,* Paris, Gallimard, 1960.
ROSSY, Hipólito, *Teoría del cante jondo*, Barcelone, CREDSA S.A., 1966.
ROUSSET, Christophe, *Jean-Philippe Rameau*, Arles, Actes Sud, 2007.
RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.
SCENDY, Peter, *Tubes, la philosophie dans le juke-box*, Paris, Les éditions de Minuit, 2008.
SOUILLARD, Christine, *Ravel*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, 1999.
STEFANOVIC, Ana, *La musique comme métaphore. La relation de la musique et du texte dans l'opéra baroque français : de Lully à Rameau*, Paris, L'Harmattan, 2006.
TARASTI, Eero, *La musique et les signes. Précis de sémiologie musicale*, Paris, L'Harmattan, 2006.
VIVES RAMIRO, José María., *La festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998.

Articles

CAELEN-HAUMONT Geneviève, BEL, Bernard, « Subjectivité et émotion dans la prosodie de la parole et du chant : espace, coordonnées et paramètres. » (25/03/2011)
http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/25/63/91/PDF/188.8.pdf
CHAILLEY, Jacques, « L'axiome de Stravinsky » *in Journal de Psychologie*, pp.407-419, octobre-décembre 1963.
ESPLÁ TRIAY, Oscar, « Consideraciones en torno al Misterio de Elche o "Festa d'Elig" », *in Escritos de Óscar Esplá,* Madrid, Editorial Alpuerto, 1977.
KOSMICKI, Guillaume, « Musique Savantes, musiques populaires : une transmission? », conférence donnée à la Cité de la musique dans le cadre des « Leçons magistrales », le 28 novembre 2006. (23/09/2010)
http://guillaume-kosmicki.org/pdf/musiquespopulaires&musiquessavantes.pdf

MASSON, Paule-Marie, « Jean-Philippe Rameau » *in* ROLLAND-MANUEL (dir.), *Histoire de la Musique, T.1, Des origines à Jean-Sébastien Bach*, Paris, Gallimard, 1960.
MUÑIZ VELÁZQUEZ, José Antonio, « La música en el sistema propagandístico franquista » *in Historia y comunicación social nº3*, ISSN 1137-0734.
RUWET, Nicolas, « Fonction de la parole dans la musique vocale » *in Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.

Ouvrages et articles portant sur le récit

Les publications portant spécifiquement sur le récit au cinéma sont citées dans les rubriques suivantes : **Ouvrages sur la théorie du cinéma** et **Articles sur la théorie du cinéma.**

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Livre de poche classique, 1990.
BAKTINE, Mikhaïl, [1978], *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.
BARTHES, Roland, KAYSER, Wolfgang, BOOTH, Wayne C., HAMON, Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Editions du seuil, 1977.
COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979.
COURTÈS, Joseph, GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1980.
ECO, Umberto, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.
GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage » *in* BARTHES, Roland, KAYSER, Wolfgang, BOOTH, Wayne C., HAMON, Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du seuil, 1977.

KRISTEVA, Julia, *Semeiotikè, Recherche pour une semanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
PROP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

Autres ouvrages et articles cités

ALLEN, John. J., YNDURÁIN, Domingo, « Estudio preliminar », *in El gran teatro del mundo de Pedro Calderón de la Barca*, Barcelone, Crítica, 1997.
ALIX, José María, « Los poemas divinizados de Fray Ambrosio Montesino » *in* PIÑERO RAMÍREZ, Pedro Manuel, (dir.) *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Seville, Universidad de Sevilla, 2005.
ARAMIS ENRIQUE LÓPEZ, JOSÉ, *El barrio marginal en el cine español*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2004,
ARCINIEGAS, Germán, *El caballero de El Doraldo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942.
AUGÉ, Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil, 1992.
BERGSON, Henri, *L'énergie spirituelle*, Paris, Quatridge PUF, 2009.
BERTHOZ, Alain, JORLAND, Gérard (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004.
BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1976.
CHANGEUX, Jean-Pierre, *Du vrai, du beau, du bien, une nouvelle approche neuronale,* Paris, Odile Jacob, 2008.
DE VORAGINE, Jacques, [1260], *La légende dorée*, Paris, Editions du Seuil, 2004.
DIEZ BORQUE, José María, "Géneros menores y Comedia: el hecho teatral como espectáculo de conjunto" *in* RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, tomo III: WARDROPPER, Bruce W., (dir.), *Siglos de Oro: Barroco*, Editorial Crítica, 1983.
ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Editions du seuil, 1965.
GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis, *Las calles de México: Leyendas y sucedidos*, http://bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/Narrativa/leyendas/lallorona.asp (07/12/ 2010)
GOETHE, Johann, Wolfgang, [1796], *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, Paris, Gallimard, 1999.
HERMET, Guy, *La Guerre d'Espagne*, Paris, Seuil, 1989.

LARBAUD, Valéry, [1946], *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1997.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.

OTERO SILVA, Miguel, *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad*, Barcelone, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1979.

PACHERIE, Elizabeth, « L'empathie et ses degrés » *in* BERTHOZ, Alain, JORLAND., Gérard (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004.

PAZ, Octavio, [1950], *El laberinto de la soledad*, México, Colección popular, 1990.

PIO BAROJA, Julio, [1904], *La busca,* Madrid, Caro Raggio, 1991.

PLATON, *Œuvres complètes, La République III,* Paris, NRF Gallimard, 1950.

POSSE, Abel, [1989], *Daimón*, Barcelone, Debolsillo, 2003.

ROSOLATO, Guy, *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1974.

RUBIERA MATA, María Jesús, *Literatura hispanoárabe*, Madrid, Mapfre, 1992.

SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesía*, Edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1992.

SANCHIS SINISTERRA, José, *Ñaque. ¡Ay Carmela!* , Edición de Manuel Aznar Soler, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991.

SENDER, Ramón J., [1947], *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, Barcelone, Editorial Folio 2006.

USLAR PIETRI, Arturo, *El camino de El dorado,* Buenos Aires, Editorial Losada, 1947.

VÁQUEZ MONTALBAN, Manuel, *Crónica sentimental de España*, Barcelone, Editorial Lumen, 1971.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Cancionero general del franquismo*, Barcelone, Editorial Crítica, 2000.

WARDROPPER, Bruce, W. (dir.), *Siglos de oro: Barroco*, Barcelone, Editorial Crítica, 1983.

« El festival de Benidorm y su historia », http://www.benidorm.org/Ficheros/HistoriadelfestivaldeBenidorm.pdf?id=1422 (2/01/11)

ÉDITIONS DVD UTILISÉES

Les éditions suivantes ont été utilisées pour les citations des différents *Time codes* :

Llanto por un bandido: Divisa Home Video. [548]

La caza: Manga Films.

Peppermint frappé: Manga Films.

El jardín de las delicias: Manga Films.

Ana y los lobos: Manga Films.

La prima Angélica: Manga Films.

Cría cuervos: Manga Films.

Elisa vida mía: Manga Films.

Mamá cumpe cien años: Manga Films.

Deprisa, deprisa: Manga Films.

Antonieta: Video Sueños.

Los zancos: Suevia Films.

El dorado: Lolafilms.

La noche oscura: Suevia Films.

¡Ay Carmela!: Lolafilms.

¡Dispara!: Ardustry Home Entertainment.

Taxi: Columbia Tristar Home Entertainment.

Pajarico: Columbia Tristar Home Entertainment

Goya en Burdeos: Manga Films.

Buñuel y la mesa del rey Salomón: Filmax Home Video.

El séptimo día: Lolafilms.

[548] Pour certains films, l'édition DVD n'est pas signalée car elle n'existe pas. Dans ce cas nous avons eu recours à une copie privée.

INDEX DES FILMS ETUDIÉS

Los golfos:

30, 31, 32, 34, 60, 70, 79, 90, 96, 104, 108, 115, 122, 144, 146, 204, 205, 206, 208, 266, 277, 290, 299, 300, 303, 379, 381, 439, 493.

Llanto por un bandido:

30, 31, 32, 33, 37, 70, 74, 96, 105, 108, 109, 113, 120, 144, 145, 146, 147, 348, 379, 380, 397, 439, 441, 453, 458.

La caza:

14, 27, 28, 30, 31, 35, 39, 41, 73, 75, 97, 102, 115, 116, 163, 257, 267, 290, 330, 434, 437.

Peppermint frappé:

27, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 49, 104, 106,110, 115, 125, 162, 280, 325, 326, 391, 437, 440, 447.

Stres es tres tres:

41, 97, 115.

La madriguera:

39, 42, 43, 44, 46, 104, 105, 149, 187, 197, 199, 257, 391.

El jardín de las delicias:

38, 44, 63, 64, 75, 106, 110, 113, 114, 154, 184, 348, 394, 441.

Ana y los lobos:

27, 38, 39, 44, 46, 47, 54, 58, 59, 104, 106, 125, 317, 326, 333, 391, 437, 440.

La prima Angélica:

28, 44, 48, 49, 51, 52, 64, 75, 82, 96, 100, 106, 109, 114, 116, 120, 157, 189, 190, 194, 261, 307, 330, 371, 382, 385, 398, 403, 431, 440, 444,448, 452, 453, 458.

Cría cuervos:

14, 44, 48, 50, 51, 52, 71, 82, 103, 109, 114, 116, 159, 160, 165, 174, 181, 214, 217, 220, 255, 256, 261, 288, 289, 291, 295, 339, 343, 348, 381, 386, 389, 393, 412, 415, 440, 442, 453, 454, 458.

Elisa vida mía:

15. 28, 48, 52, 53, 54, 63, 65, 71, 105, 108, 113, 135, 247, 248, 250, 259, 262, 331, 355, 357, 358, 374, 439, 442.

Los ojos vendados:

52, 53, 54, 56, 100, 101, 105, 108, 113, 114, 133, 135, 178, 214, 216, 220, 241, 243, 331, 374, 439, 448.

Mamá cumple cien años:

28, 48, 52, 54, 57, 59, 60, 61, 101, 103, 104, 105, 139, 248, 250, 257, 283, 286, 331, 333, 374, 391.

Deprisa, deprisa:

14, 29, 42, 59, 60, 61, 63, 64, 70, 77, 78, 79, 80, 81, 90, 99, 100, 108, 116, 167, 170, 178, 204, 205, 207, 208, 229, 233, 234, 235, 237, 239, 257, 263, 283, 325, 328, 329, 336, 339, 348, 389, 412, 427, 433, 439, 448.

Dulces horas:

63, 65, 75, 82, 90, 92, 95, 103, 104, 114, 120, 154, 178, 211, 264, 339, 348, 363, 366, 387, 394, 398, 399, 401, 451, 452, 453.

Antonieta:

60, 65, 104, 016, 109, 113, 114, 120, 122, 152, 197, 207, 271, 273, 331, 439.

Los zancos:

54, 59, 68, 104, 105, 108, 109, 110, 114, 116, 121, 354, 391, 440, 442, 448.

El dorado:

29, 69, 70, 71, 74, 81, 95, 98, 109, 110, 127, 209, 299, 303, 354, 391, 437, 440, 442.

La noche oscura:

29, 70, 71, 74, 104, 108, 109, 110, 113, 137, 178, 289, 339, 340, 342, 374, 439, 442.

¡Ay Carmela!:

15, 29, 75, 77, 104, 113, 114, 120, 141, 178, 220, 223, 261, 277, 317, 320, 323, 366, 388, 398, 407, 408, 398, 407, 408, 411, 412, 442, 453, 459.

¡Dispara!:

29, 60, 77, 78, 90, 103, 104, 105, 116, 121, 162, 204, 239, 244, 348, 349, 442.

Taxi:

453, 443, 442, 337, 295, 257, 237, 234, 229, 178, 171, 121, 116, 102, 100, 90, 81, 80, 79, 77, 63, 60, 29.

Pajarico:

29, 70, 82, 84, 85, 92, 116, 372, 442.

Goya en Burdeos:

15, 84, 85, 96, 97, 105, 109, 131, 178, 189, 191, 209, 212, 234, 354, 440, 442, 456.

Buñuel y la mesa del rey Salomón:

87, 88, 96, 101, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 113, 129, 178, 234, 273, 349, 352, 271, 437, 440, 442, 456.

El séptimo día:

70, 84, 90, 97, 98, 105, 106, 115, 116, 117, 157, 207, 210, 256, 263, 387, 419, 440, 442, 458.