

Cria Cuervos

Elève des corbeaux (et ils t'arracheront les yeux !)

"Quand je suis allé aux Etats-Unis, on m'a demandé pourquoi, dans *Cria Cuervos*, l'enfant était si cruelle et pourquoi elle voulait tuer les adultes. En blaguant, je leur ai répondu qu'en naissant, les enfants devraient tous tuer leurs parents, surtout leur mère. Il n'existerait alors plus de contrôle des parents sur l'enfant. Ils ne m'ont plus posé de question..." Carlos Saura

Un humour qui n'est pas facile à comprendre !

Les spectateurs de *Cria Cuervos* peuvent penser qu'Ana veut vraiment tuer son père et sa tante. Bien sûr, tous les enfants injustement punis peuvent avoir envie que leurs parents meurent. Mais les raisons qui poussent Ana à passer à l'acte – ou plutôt à essayer de passer à l'acte – nécessitent d'être mises en évidence d'autant plus que le début du film entretient certaines confusions à propos de la réalité objective ou subjective, à propos du temps voire du lieu...

Carlos Saura souhaitait également inclure une de ses chansons favorites, *Porque te vas*, que le film allait rendre célèbre dans le monde entier. L'intérêt porté à la musique par le réalisateur de *Noces de sang*, *Carmen*, *L'amour sorcier* ou *Tango* est bien connu et se révèle dans le choix particulièrement réfléchi de trois chansons qui constituent la bande originale du film.

Une signification cachée se dégage alors du texte d'une chanson ou de ses connotations historiques comme de l'incompréhension réciproque d'Ana et des adultes. Progressivement le spectateur est invité à interpréter cet étrange huis clos féminin comme une métaphore de la société franquiste.

Ce monde qui va bientôt disparaître avec la mort de Franco sans qu'il soit encore possible de deviner l'avenir de l'Espagne moderne pas plus que celui de la petite Ana...

§§§

L'HISTOIRE D'ANA

La question du temps, du lieu et des réalités

La première demi-heure du film risque de désorienter les spectateurs tant les repères de lieu, de temps et de réalités peuvent sembler étranges, confus ou incompréhensibles.

Confusions réelles et temporelles

Séquence 4 - Ouverture du frigo aux pattes de poulets. Contrechamp depuis le côté du frigo : entrée de la mère. Gros plan des pattes de poulets. Reprise du plan précédent : la mère tousse pour signaler sa présence ; dialogue. Ana sourit, échange de baisers... Scène de tendresse à peu près incompréhensible après les deux précédentes, la mort du père, la fuite de la maîtresse et le nettoyage du verre !



Durant la **6^{ème} séquence**, la mère entre à nouveau dans le champ à gauche, s'adresse à Rosa, lui prend le peigne et joue affectueusement avec Ana, la sensation d'irréalité est renforcée par les préoccupations de la petite Maïté qui pense à sa première communion et lit un illustré à haute voix ! Le champ - contrechamp montre l'image de Rosa dans le miroir là où devrait se trouver la maman d'Ana laissant un doute sur sa présence réelle.



Le dialogue entre Rosa et Ana puis le suivant entre Irène et Ana indiquent qu'Ana était dans sa réalité subjective et pensait à sa mère.

Rosa : "Ana. Ana... Ana! Voyons, à quoi penses-tu ?"

Ana : "Rosa, maman portait toujours cette croix ?"

Rosa : "Oui, bien sûr, c'est un cadeau de ta grand-mère. Elle protège contre les démons. [...]"

Séquence 7 - Ana : "J'ai entendu quelqu'un parler avec papa. Je suis entrée dans la chambre et papa était mort. Alors maman est venue"

Irène : "Maman est morte, Ana."

Les marqueurs temporels sont aussi difficiles à saisir, la lumière qui passe de l'obscurité du couloir à la lumière quasi-diurne de la chambre alors qu'il s'agit de la même scène (5). La **séquence 6** suivante est aussi lumineuse que la fin de la scène précédente...



Séquence 5a



Séquence 5b



Séquence 6

Absence de marqueur temporel plus spectaculaire : le passage d'Ana enfant de 1975 à Ana adulte vingt ans plus tard à l'aide d'un simple travelling. Noter le mouvement de tête d'Ana lorsque sa mère l'appelle. Cette confusion temporelle est renforcée par l'interprétation de Géraldine Chaplin qui joue à la fois le rôle de la mère d'Ana et celui d'Ana plus âgée de vingt ans !

Une dernière scène joue avec les marqueurs temporels bien qu'elle relève surtout du flash-back. On notera néanmoins la tenue de la petite fille identique dans le présent comme dans le passé.



Un monde confiné : la maison comme lieu d'enfermement physique, social et psychique

Presque tout le film se passe à l'intérieur de la maison comme un huis clos. Le confinement est rendu sensible par le traitement du son : il n'y a pas de différence sonore entre l'extérieur et l'intérieur dans la fuite de la maîtresse d'Anselmo : seuls les sons que produit Amélia sont audibles (objets tombant de son sac, talons, porte), tout le reste est silencieux comme s'il n'existait pas de monde extérieur à cette maison...

Cet impression de confinement est très forte durant le premier quart d'heure du film, notamment pendant la veillée mortuaire et ne se dissipera qu'avec la scène suivante que nous analyserons.

Durant cette veillée funéraire, le silence s'impose à tous. Lorsqu'Amélia et Nicolas arrivent, nous assistons à un échange de regards silencieux entre Amélia et Ana, mis en évidence par les mouvements de zoom. Ana se cache à-demi derrière sa grand-mère également à moitié masquée... Noter le cadrage dans lequel les militaires et prêtre en amorce rendent plus sombre, plus étroit, plus confiné l'espace dans lequel évoluent les autres personnages.

Analyse de séquence : le dédoublement d'Ana. Distinction réalité subjective et objective

Séquence 8 - Plan 1 La première irruption visuelle - et surtout sonore - du monde extérieur commence avec un traveling qui montre la rue (ci-dessous à droite) puis le grand jardin de la maison familiale.

Tous les plans précédents étaient tournés à l'intérieur de la maison à l'exception d'un seul qui montrait Amélia s'enfuyant après la mort d'Anselmo (ci-dessous à gauche). Nous avons alors noté que l'ambiance sonore était la même à l'intérieur ou à l'extérieur de la maison.



Séquence 2



Séquence 8 plan 1a

Cette échelle de plan limitée, cette quasi-absence de plan extérieur, cette bande sonore réduite aux sons produits par les personnages à l'exclusion de tout bruit extérieur à la maison expliquent cette sensation, d'enfermement, de confinement qu'on peut éprouver durant les scènes précédentes.

Le bruit de l'extérieur, jusqu'alors inexistant, est particulièrement présent dans cette scène : bruit de moteurs de voitures, de klaxons, de chants d'oiseaux. La caméra effectue un travelling latéral montrant d'abord la rue en plongée, puis le feuillage des arbres et enfin la maison grise. Irène entre dans le champ sur un vélo : c'est le premier plan général permettant de voir non pas la totalité du décor mais de prendre conscience d'une partie plus grande de celui-ci ; ces arbres et le ciel à travers le feuillage, le jardin et surtout une rue au-delà du jardin de la maison.



Plan 1b



Plan 1c

Le travelling accompagne Irène et la caméra descend au niveau des personnages tandis qu'Ana, poussant sa grand-mère sur son fauteuil roulant, entre dans le champ à droite et se place au centre de l'image, devant la piscine vide.

Plan 2 (non reproduit) Plan moyen, Ana lève les yeux puis, laissant sa grand-mère, avance dans le jardin.

Plan 3 Plan subjectif, contrechamp du précédent, la caméra montre en travelling avant les arbres et le ciel que regarde Ana. Les chants d'oiseaux sont plus audibles...

Plan 4 Reprise du plan 2 dans une construction en champ - contrechamp, Ana, le regard toujours levé, s'immobilise.



Plan 3



Plan 4

Plan 5 Reprise du plan 3. La caméra subjective, dans un mouvement panoramique vertical descendant, quitte les frondaisons pour une maison de l'autre côté de la rue. Un long zoom avant permet de distinguer peu à peu Ana, en buste avec son pull rouge, sur le toit de cette maison ! Progressivement, les bruits de circulation automobile deviennent de plus en plus forts.



Plan 5a



Plan 5b

Plan 6 Reprise du plan 4 en plan rapproché. Ana, dans le jardin, regarde son double sur le toit...

Plan 7 ...et le double d'Ana la regarde dans le jardin.



Plan 6



Plan 7

On peut remarquer une différence de couleur sur le visage du double d'Ana, une teinte légèrement verte qui contraste avec le teint naturel d'Ana dans le jardin. Une teinte qui rappelle les vêtements verts que porte toujours la maman d'Ana lorsqu'elle apparaît !

Plan 8 (non reproduit) Plongée en contrechamp du plan 7 confirmant le dédoublement : Ana en amorce regarde en contrebas le jardin où elle se trouve.

Plan 9 Reprise du plan 6. Dans le jardin, Ana ferme les yeux. Un zoom avant nous montre son visage se crispé comme si elle se concentrait. Les bruits de klaxon sont de plus en plus forts - bien que nous soyons à l'intérieur du jardin ! Les bruits ambiants créent ainsi une tension. Ana rouvre les yeux.

Plan 10 Reprise du plan 7.



Plan 9



Plan 10

Le double d'Ana, toujours verdâtre, s'élançait du toit et se jette dans le vide en souriant. Les bruits de klaxon sont devenus très forts : c'est un véritable tutti fortissimo qui accompagne ce saut du double d'Ana.

Plan 11 (ci-contre) La caméra subjective qui nous montre ce que voit le double d'Ana suggère ici un vol désordonné et fait surtout sentir la manipulation dont elle est l'objet comme pour rappeler la présence du réalisateur qui montre... ce qu'il voit effectivement de sa maison.

Car c'est bien depuis la terrasse de sa maison que Carlos Saura tourne les plans du double d'Ana. Ce plan subjectif est donc autant celui du double d'Ana que de Saura lui-même qui nous montre le lieu où il tourne une fiction. Cette fiction qui est un espace de liberté pour le cinéaste dans l'Espagne franquiste.

De même, grâce à son imagination, Ana s'évade de cette maison, de cet endroit tellement clos sur lui-même qu'aucun son extérieur - aucune réalité extérieure - n'existait jusqu'à présent. Le spectateur peut d'ailleurs ressentir une impression de soulagement au début de cette séquence avec la manifestation du monde extérieur permettant pour la première fois d'échapper à l'atmosphère confinée de cette maison.

Grâce à son imagination, Ana se dédouble pour s'abstraire de ce lieu oppressant ou bien elle évoque sa mère pour pallier son absence.

Il existe ainsi d'autres réalités que celle du monde clos de la maison car, pour Saura, l'imaginaire fait aussi partie de la réalité.¹

On peut tout de même se demander si toutes les visions d'Ana ne sont pas des hallucinations. Tout se passe comme si Ana passait du monde réel à un monde imaginaire sans en avoir clairement conscience (cf. le dialogue avec Irène dans la septième séquence). Cette apparente schizophrénie peut être interprétée aussi



¹ Cf. Suppléments du DVD *Chez Carlos Saura* à partir de 23'47"

comme une métaphore du travail du cinéaste échappant à la réalité extérieure, étriquée et univoque, par l'imagination, la réalisation d'un film. Buñuel disait ainsi que chacun a un cinéma dans sa tête.

D'ailleurs le cinéaste doit aussi opérer une coupure entre une représentation de la réalité que la censure acceptera et une autre vision du monde qui doit échapper à la conscience sous peine d'être censurée. C'est une sorte de dualité salutaire plutôt que pathologique que tous les espagnols, peu ou prou opposés au franquisme, ont connu : celle des pensées réelles et des pensées apparentes...

Plan 12 (non reproduit) Reprise du plan 9, Ana sourit et semble suivre des yeux son double en train de voler.

Plan 13 Reprise du plan 11, le cadrage plus resserré sur le jardin de la maison permet de distinguer Ana et sa grand-mère comme si le double d'Ana se rapprochait d'elles. Les bruits de circulation commencent à diminuer.



Plan 13



Plan 14

Plan 14 Reprise du plan 12, le sourire d'Ana s'efface, son regard se dirige vers le sol comme si elle revenait à cette réalité, les bruits de circulation sont plus lointains. Ana s'éloigne de sa grand-mère.

Plan 15 (non reproduit) La caméra suit les déplacements d'Ana qui descend des escaliers...

Plan 16 ... et pénètre dans une pièce en sous-sol. Les sons extérieurs disparaissent au fur et à mesure qu'Ana descend l'escalier puis progresse dans cette cave. Il s'agit donc d'un son subjectif - puisque la caméra est placée dès le début du plan dans la cave - qui focalise à nouveau l'attention sur ce personnage de même que le surcadrage d'Ana à l'aide de la porte de la pièce.



Plan 16a



Plan 16b



Plan 16c

Plan 17 Cet insert de la boîte de bicarbonate de soude (ci-contre) conclut cette focalisation sur le personnage d'Ana : nous allons découvrir le secret de la petite fille.



Plan 18 Ana va s'asseoir, ouvre la boîte, fait mine d'avaler un peu de produit et le recrache aussitôt. Volonté de mourir après le crime qu'elle croit avoir commis ou plutôt curiosité morbide d'une petite fille marquée par la mort de ses parents ?



Plan 18a



Plan 18b



Plan 18c

La voix off d'Ana, vingt ans plus tard, retentit alors pour expliquer l'histoire de cette boîte supposée contenir un poison violent. Un travelling latéral nous montre contre toute attente la narratrice, c'est-à-dire Ana plus âgée, racontant cette histoire dans la cave où se tient Ana vingt ans plus tôt !



Plan 18d



Plan 18e



Plan 18f

Nous apprenons alors que la petite fille a gardé la boîte puis qu'elle a voulu tuer son père.

A la fin de ce plan étonnant, nous pouvons comprendre que c'est Ana adulte qui regarde les photos de son enfance, ces photos que nous avons vues durant le générique et qu'elle a probablement légendées elle-même. D'autres photos retraçant l'histoire de sa mère apparaissent alors tandis qu'Ana adulte s'efforce de comprendre les raisons qui l'ont poussée à vouloir tuer son père...

Pourquoi Ana veut-elle tuer son père ?

"Pourquoi voulais-je tuer mon père ? Je me suis posée la question des centaines de fois. Les réponses qui me viennent à la tête, aujourd'hui, avec le recul des vingt ans qui ont passé depuis sont trop faciles. Elles ne me suffisent pas.

Je me souviens parfaitement que je croyais que mon père était coupable de la tristesse qui avait envahi ma mère pendant les dernières années de sa vie. J'étais convaincue que lui, et lui seul, avait provoqué sa maladie et sa mort."

A ce moment du film, le spectateur peut d'abord se demander si Ana, petite fille, a vraiment tué son père. Il semble peu vraisemblable que sa mère lui ait donné une boîte d'un poison très virulent à jeter à la poubelle... Ensuite comment son père a-t-il pu rendre sa mère si triste au point de provoquer la maladie qui l'emporta ?

Les séquences suivantes (9, 11, 12, 13 & 14) vont préciser et confirmer les souvenirs d'Ana adulte.

Séquence 9 - Rosa parle à Ana de son père comme d'un coureur de jupons. Rosa chante, zoom avant sur le visage d'Ana dont le regard se fige comme si elle voyait... Le flash-back est suggéré par le changement de timbre de la chanson et le traveling vertical qui laisse Ana sous le bras de Rosa pour faire apparaître son père au-dessus du bras. La scène de séduction d'Anselmo et de Rosa est interrompue par l'arrivée d'Ana - qui

porte les mêmes vêtements que ceux qu'elle avait avant le flash-back - et de sa mère.

Séquence 11 - Les trois sœurs jouent une scène de ménage avec un dialogue particulièrement réaliste témoignant d'une familiarité évidente avec ce genre de situation ! Cette scène annonce évidemment celle des parents des trois filles mais elle montre aussi Ana tenant tête à son « mari », **prête à passer à l'acte** plutôt que de se résigner.

Séquence 12 - La mort de la mère d'Ana. Scène terrible de souffrance qui donne tout son poids affectif au ressentiment d'Ana à l'égard de son père. Ana est seule avec Rosa lorsque sa mère, rentrée de l'hôpital, meurt chez elle.

Séquence 13 - Ana est témoin de la dispute entre son père et sa mère, Maria. Elle se dit malade et demande à son mari de l'aider, de l'aimer. Anselmo refuse de croire à la maladie de sa femme, préférant penser qu'il s'agit de chantage et disant à Maria qu'elle lui gâche la vie, avec ses lamentations et ses reproches ! Ce dialogue plein de non-dits n'est guère compréhensible pour Ana, l'infidélité d'Anselmo n'est jamais évoquée pour expliquer que Maria dise qu'elle est à bout et qu'elle veut mourir. Le contraste, l'opposition est très forte entre les baisers, les sourires puis les pleurs de Maria.

Séquence 14 - "Je me sentais libre, neuve, différente." Après avoir vécu à nouveau, dans ses souvenirs, la mort de sa mère et les conflits entre ses parents, Ana semble davantage comprendre le monde adulte et notamment l'attraction de son père pour Amélia ; elle se souvient de sa découverte des deux amants lors d'un voyage précédent.

Le monde des adultes et le monde des enfants

Tout n'est pas résolu pour autant.

Dans une large mesure, ce film montre l'incompréhension entre les adultes et les enfants évoluant dans des mondes distincts, mus par des raisons différentes.

Séquence 9 - La scène suivant le jeu de séduction entre Anselmo et Rosa se passe dans la buanderie à côté de la cuisine : Rosa parle à Ana d'une femme enceinte et Ana dit qu'elle ne comprend rien. L'allusion à une souris l'amène simplement à aller chercher de la laitue pour son cochon d'Inde dans le frigo aux pattes de poulets...

Ces pattes de poulets ont intrigué beaucoup de spectateurs : *"On en revient aux pattes de poulets dans tous les pays où je suis allé présenter Cria Cuervos. En Russie, aux États-Unis, la première chose que l'on m'a demandée c'est : « Qu'est-ce qu'elles font là ces pattes de poulets ? ». Pour moi c'est une torture ! Il est vrai que la patte de poulet peut avoir une signification magique, dans l'exorcisme par exemple, mais ce n'était pas mon intention première. Vous allez sans doute être très déçu mais ma mère avait l'habitude de faire des soupes avec ces pattes de poulets. Il y en avait donc toujours dans le frigo."* *"Quand j'ouvrais le frigo et que je voyais ces pattes, ça me faisait toujours bizarre. Ce n'est pas banal de trouver ça dans un frigo."* C. Saura
Une illustration de ce monde des adultes que les enfants ne comprennent pas : pourquoi son père était-il un coureur, comment une femme devient-elle enceinte ? Et que font ces pattes de poulets là ! Réalité inconnue, objets magiques, appel à l'imagination ?

Cette incompréhension est souvent mutuelle puisque les adultes ne comprennent pas le monde des enfants. Dans le film, Maria est la seule adulte à qui Ana sourit ; elle observe tous les autres sans vraiment les comprendre. Leurs interdictions voire leur colère produisent chez Ana une violence en retour, souvent morbide pour une enfant habituée à la mort.

Mais sa "compréhension" de la mort reste celle d'une enfant qui retrouve sa mère disparue, qui tue et ressuscite ses sœurs dans un jeu de cache-cache.

On pense au dialogue de Maïté et Irène (**Séquence 17**) :

Maïté : "On meurt comment ? Je ne comprends pas comment on meurt."

Irène : "J'en sais rien."

La mort et l'enterrement de Roni souligne combien Ana est confrontée à la mort, y compris dans la scène précédente quand elle demande à sa grand-mère si elle veut mourir. Mais la mort reste un mystère pour la petite fille.

Ainsi, très peu de choses sont dites sur la mort de Maria : Anselmo parle d'une maladie imaginaire et Ana ne savait pas que sa mère était revenue pour mourir chez elle.

Rien n'est dit sur les raisons de la mort d'Anselmo et sa curieuse coïncidence avec la tentative d'empoisonnement d'Ana.

Celle-ci se retrouve seule face à la mort de son petit animal et les questions de Maïté demeure sans réponse : Irène ne sait pas comment on meurt et sa grand-mère qu'elle promène n'est pas capable de répondre à ses questions. Face au mutisme des adultes, Ana imagine un rituel funéraire expressif dont elle ne dit rien non plus aux adultes, représentés par Nicolas :

- Bonjour Ana, qu'est-ce que tu fais ?
- Rien.
- Ta tante est à la maison ?
- Je n'en suis pas sûre.
- Bon, lave-toi la figure ou Paulina se fâchera.

Chacun part ensuite de son côté, Nicolas rentre dans la maison pour rejoindre Paulina et Ana repart dans le jardin. Là encore, les préoccupations différentes des adultes et des enfants ne permettent pas une véritable communication.

Incommunicabilité, silences et non-dits caractérisent cet huis clos.

Durant la **treizième séquence**, la rencontre avec Paulina oblige Ana à dissimuler ses pensées : comment pourrait-elle espérer que sa tante la croit si elle lui parlait maintenant de la scène de ménage entre ses parents après ses révélations autour de la mort de son père ? Paradoxalement, Paulina fait des efforts évidents pour construire une relation affective avec Ana mais cela n'intervient pas au bon moment !

Ana couchée évoque ensuite sa mère mais celle-ci ne vient pas immédiatement. Elle finit par rejoindre sa fille et lui raconte l'histoire d'Amandine : "Un jour, Amadine s'est réveillée. Elle dormait dans son lit. Le lit aussi était tout petit, tout petit..." Ana, les yeux fixes, semble curieusement absente, comme si elle était encore triste, comme si sa mère n'était pas vraiment là... La vision disparaît alors et Ana appelle sa mère pour la première fois avec un désespoir enfantin comme si elle n'avait plus le pouvoir de l'évoquer. Comme si les souvenirs l'amenaient à prendre conscience de la disparition de sa mère, comme si elle se réveillait et réalisait ce qui s'était vraiment passé.

Sa tante ne mesure pas le désespoir de sa nièce, se contentant de lui dire "Calme-toi. Ce n'est rien." Elle lui demande de ne pas dire de sottises lorsqu'Ana dit qu'elle ne veut pas mourir. Son initiative pour la consoler se révèle des plus malheureuses puisqu'elle reprend l'histoire d'Amandine, l'histoire de cette petite fille qui se réveille ! C'est bien la raison des pleurs d'Ana qui est en train de se réveiller, de quitter le monde où sa mère la rejoignait, de réaliser tout ce qui s'est vraiment passé. Et Paulina est inconsciente d'usurper, précisément à ce moment-là, la place de cette mère qui disparaît...

§§§

LA MUSIQUE

Nous avons déjà constaté l'importance du son dans différentes scènes. La musique de *Cria Cuervos* se limite à trois chansons, entendues à trois reprises, choisies avec soin par Carlos Saura pour caractériser trois personnages, Ana, sa mère, Maria, et sa grand-mère.

Chaque chanson est chargée de sens par son expressivité propre, par son texte, son contexte...

Cancion VI, la chanson de Maria

Générique - Thème de la *Chanson n° 6* de F. Mompou sur les photos de l'album d'Ana, son de piano travaillé pour donner l'impression d'un vieil instrument à la sonorité juste mais chevrotante (attaque feutrée, résonance vibrante) : sensation d'une musique ancienne expressive, triste et nostalgique.

Noter le raccord carton générique/appartement plongé dans la pénombre : un lent panoramique part du piano fermé pour se diriger vers l'escalier où Ana apparaît. Sur les deux dernières mesures, on entend les voix des amants et le nom du père "Anselmo"...

Cette chanson pour le piano est extraite des *Canciones y danzas* de Federico Mompou, c'est une très belle pièce en mode mineur, d'allure lente, caractérisée par des mouvements mélodiques ascendants en 4 élans successifs puis, après un repos, en 6 nouveaux élans qui s'élèvent davantage dans l'aigu pour finalement s'achever par un mouvement mélodique descendant. La pièce évoque un envol, une aspiration musicale qui, faute d'atteindre son but, retombe à son point de départ.

Un thème caractérisant le personnage de Maria, la maman d'Ana, qu'elle décrit ainsi.

Séquence 8 - " Ma mère, selon ce que ses amis m'ont raconté, aurait pu être une bonne pianiste. Dès son enfance, elle avait été très douée pour la musique et tout le monde lui augurait un brillant avenir. Pendant plusieurs années, elle s'est dédiée intensément et presque exclusivement au piano. Elle a même donné quelques concerts.

C'est à l'un d'eux qu'elle a connu mon père. Ils sont tombés amoureux et se sont mariés tout de suite. Maman a abandonné le piano définitivement pour se dévouer corps et âme à ses filles. A nous.

Je crois que cette époque lui a toujours manqué. Elle regrettait d'avoir laissé une profession qui aurait pu la libérer. Mais maintenant je crois aussi que, dans le fond, maman a eu peur de ne pas être la merveilleuse pianiste qu'attendais ses amis."

Le personnage de Maria est inspiré autant par la mère de Carlos Saura, pianiste professionnelle que par le compositeur espagnol de cette *Cancion VI*, Federico Mompou, compositeur et pianiste espagnol talentueux mais réservé, timide et resté dans l'ombre, un peu comme Maria.

Séquence 13 - Ce thème expressif et nostalgique est particulièrement mis en valeur dans cette séquence.

Ana vient de voir agoniser sa mère et part dans sa chambre. Restée seule et impuissante ; la musique de la *Chanson n° 6* de Mompou retentit comme Ana appelle sa mère et se réfugie dans ses souvenirs. Elle revit un soir où, ne pouvant dormir, elle rejoint Maria dans le salon. Celle-ci semble préoccupée, écrit sur un cahier et n'installe pas d'emblée cette relation de jeu, de complicité avec sa fille. Ana insiste et demande à sa mère de lui jouer cette musique qu'elle aime tant. Le jeu s'installe à nouveau comme sa maman cherche la musique d'Ana et la petite fille s'apaise en écoutant la *Chanson VI* puis dans le jeu d'échange de baisers qui suit.

Cette très belle page pour le piano évoque la douce nostalgie, la sensibilité et la beauté de Maria mais aussi l'identité et la culture espagnole tout comme les deux autres chansons.

Hay, Maricruz, la chanson de la grand-mère

Séquence 11 - Ana place sa grand-mère devant ses photos et met le magnétophone en marche pour qu'elle puisse écouter *Hay, Maricruz*, souvenir de son époque : une autre chanson d'amours malheureuses du temps de la grand-mère d'Ana, du temps des *coplas* qu'on entendait constamment pendant la période franquiste. Mais une chanson qui n'est pas moins chargée de sens et renvoie à la culture musicale et cinématographique espagnole ! Une identité forcément traversée par les conflits de la guerre civile...

Irène vient ensuite chercher Ana pour fouiller la maison. La chanson *in screen* poursuit *off* tandis que les trois filles essayent des vêtements de leur tante puis se maquillent. On entend finalement la chanson interprétée par Imperio Argentina en entier.

Imperio Argentina, de son vrai nom Magdalena Nile del Rio, est une actrice et chanteuse d'origine argentine, naturalisée espagnole. Danseuse et chanteuse célèbre toute jeune, elle connut un succès encore plus grand dès son arrivée en Espagne. Elle joua dans de nombreux films à partir de 1927. Peu connue en France, Imperio Argentina fut l'une des plus grandes vedettes du cinéma espagnol de l'entre-deux guerres, elle tourna l'essentiel de ses films sous la direction de deux grands metteurs en scène ibériques: Benito Perojo et Florian Rey, qui fut son époux. Pendant la guerre civile, l'actrice travailla en Allemagne puis quitta l'Europe pendant la seconde guerre mondiale pour effectuer une grande tournée aux Etats-Unis et en Amérique Centrale où sa popularité était très grande...

Après guerre, elle poursuivit avec succès sa carrière cinématographique en Espagne.

Elle apparaît plus tard dans deux œuvres articulées autour du style flamenco, *Con el viento soleno* de Mario Camus en 1966 et *Canciones de nuestra vida* en 1975. On retrouve dans ce dernier film une pléiade de célébrités espagnoles comme Antonio Gades, danseur et chorégraphe de flamenco (et militant antifranquiste !) dont Saura filmera deux chorégraphies *Noces de sang* et *Carmen* avant de réaliser *L'amour sorcier* en 1986 avec la grande danseuse Cristina Hoyos.

En 1998, Imperio Argentina reconnaît son personnage et son intermède allemand dans le film réalisé par Fernando Trueba et interprété par Penelope Cruz, *La niña de tu ojos*. (D'après Christian Grenier)

Séquence 16 - Nous entendons à nouveau la chanson *Hay, Maricruz* associée à la grand-mère. Ana, pensant avoir reconnu sa mère sur une photo, est surprise par la dénégation de sa grand-mère. Dépitée ou doutant de la mémoire de sa grand-mère, Ana lui raconte une histoire à propos d'une autre photo qui laisse sa grand-mère indécise. Elle lui propose ensuite de l'aider à mourir en l'empoisonnant avec son bicarbonate de soude... Cela renvoie à une conception des photographies, témoignage d'un temps révolu selon Saura : "La vie passe et à la fin, il ne reste que les photos. Elles traversent les âges. Quand on y pense, les photos durent plus longtemps que la vie. En gros, l'histoire de la grand-mère se résume à ça [...] Ce qui me plaît, c'est qu'Ana raconte à sa grand-mère une histoire qui n'est pas exacte. [...] Ce qui me plaît, c'est partir de faits concrets et de prendre un autre chemin, de s'éloigner de la réalité grâce à l'imagination. [...] Le drame de la photo, c'est que chaque photo appartient au passé. C'est terrible. Ce n'est jamais le présent." Noter que la chanson passe en boucle tout au long de cette scène, figuralisme musical d'un temps révolu que cette femme semble ressasser inlassablement.

Porque te vas, la chanson d'Ana

Séquence 10 - Ana lance la chanson *Porque te vas* sur son appareil. Cela fait suite aux allusions d'Irène parlant d'un garçon vivant en face au 3ème étage et de l'ami de papa (Nicolas) "qui est si mignon". Le double-sens de la chanson est évident : à la fois chanson d'amours malheureuses à l'eau de rose - conforme à l'éthique de l'époque - et évocation du sentiment de tristesse d'Ana regrettant sa mère.

L'arrivée de Paulina - qui pense sans doute à ses propres amours et demande de baisser la musique - l'oppose à nouveau à Ana (cf. séquence 8 : "Si tu n'as rien à dire, tais-toi. Je n'aime pas les messes basses.").

Ana remet sa chanson après le départ de sa tante et les petites filles dansent sur cette chanson triste mais au rythme entraînant (batterie, basse et section de cuivre commentant énergiquement le refrain). Une manière assez bienvenue d'éviter de montrer une vision de l'enfance réduite à la tristesse de l'abandon et aux pensées morbides ; ces enfants sont aussi des enfants qui dansent et qui jouent... Remarquer la coupure opérée dans la chanson : le second couplet n'est pas entendu. Nous le découvrirons en effet une heure plus tard... Le choix de cette chanson composée par Jose Luis Perales et interprétée par Jeanette avec son timbre de voix enfantin, sortie deux ans plus tôt mais passée alors inaperçue, semble assez évident même si personne ne comprenait Carlos Saura avant *Cria Cuervos*.²

Séquence 19 - Cette chanson caractérisant le personnage d'Ana et son sentiment d'abandon est reprise ici pour illustrer un autre sentiment. Filmée en plan moyen, Ana se détache sur le fond sombre du canapé puis imite sa tante avant de souhaiter qu'elle meure. La petite fille qui chantait en play-back semble alors se révolter contre ce qu'évoque la chanson dans le deuxième couplet que nous découvrons ici : toutes ces choses à dire qui ne le seront jamais, toutes ces heures à vivre qui ne seront rien d'autre qu'une interminable attente.

Bajo la penumbra de un farol

Sous la pénombre d'un lampadaire

Se dormirán todas las cosas

S'endormiront toutes les choses

Que quedaron por decir se dormirán

Qui resteront à dire, s'endormiront

Junto a las manillas de un reloj esperarán

Près des aiguilles d'un réveil attendront

Todas las horas que quedaron por vivir, esperarán.

Toutes les heures qui resteront à vivre, elles attendront.



La chanson disparaît progressivement tandis que nous voyons Ana préparer un verre de lait « empoisonné » pour sa tante : cet effet en musique s'appelle *morendo*...

Nous entendrons une dernière fois cette chanson lors de la dernière séquence sur laquelle nous reviendrons.

§§§

² Cf. Suppléments du DVD *Chez Carlos Saura* à partir de 15'48

FOCALISER LA REALITE ESPAGNOLE

Métaphores du franquisme

"Comment mettre en image et dénoncer les affres de la dictature sans subir le joug de la censure ? Telles sont les questions que le réalisateur s'est posé depuis son premier film en 1959, *Los Golfos*, (Note : un documentaire très réaliste sur les jeunes des bas-fonds – *Los golfos* : les voyous - qui voulaient réussir par tous les moyens et qui devenaient des voleurs) jusqu'en 1975, date où il réalise *Cria Cuervos*, qui boucle le cycle franquiste du metteur en scène. « *Les conditions particulières de notre pays, les difficultés quasi insurmontables de dire les choses directement (...) m'ont obligé à chercher d'autres systèmes narratifs plus indirects* ». Un cinéma de la métaphore que *Cria Cuervos* illustre parfaitement." Thomas Tertois.

Silence et immobilité

La chape de plomb qui semble peser sur cette maison pleine de non-dits est particulièrement sensible au début du film au moment de la veillée funèbre et de l'échange de regards silencieux entre Amélia et Ana. Ana se cache à-demi derrière sa grand-mère muette et tétraplégique, également à moitié masquée : le personnage de la grand-mère incarne pleinement ce silence et cette incapacité d'agir comme une métaphore des années du franquisme... Noter à nouveau combien les militaires et le prêtre en amorce occupent et restreignent l'espace dans lequel évoluent les autres personnages.



Pour quelles autres raisons que celles qui ont été exposées, Ana voulait-elle la mort de son père ?

Cette question que se pose toujours Ana vingt ans plus tard appelle une réponse que le film ne donne pas – ne peut pas donner - directement.

On est tenté de voir dans ce passage à l'acte une métaphore de la guerre civile qui déchira les familles contre toute logique affective : ce parricide qu'Ana plus tard ne s'explique pas clairement est sans doute une représentation symbolique de ces oppositions au sein d'une même famille, qui ont été parfois mortelles et à peu près aussi difficiles à comprendre clairement, à expliquer.

Mise en scène symbolique de la guerre civile

Séquence 18 - De retour dans le bureau d'Anselmo, le rangement montre à nouveau l'opposition entre le monde des adultes et des enfants, Rosa prend une photo encadrée des mains d'Ana sans explication et Irène manipule un obus avant que les trois filles expliquent à Rosa que leur père leur a donné un fusil, un pistolet et le drapeau de la Légion ! Nous apprenons ainsi qu'Anselmo faisait partie de la division azur qui combattit en Russie aux côtés de l'armée allemande...



Les filles voient des cadeaux là où Rosa voit le diable mais ne veut pas en dire plus : on pense alors à Figaro lançant que tout le monde sait ce qu'il ne dit pas. Il y a sans doute un peu plus qu'une certaine malice de la part de Rosa, représentante du peuple, à envoyer Ana troubler le tête-à-tête amoureux des deux adultes, représentant la bourgeoisie et l'armée, l'arme à la main !

On pourra se reporter à l'analyse de la séquence dans le dossier du CNC.

Noter la brièveté inhabituelle des plans, caractéristique des scènes d'action : l'histoire aurait pu basculer ici mais la petite "rouge" ne triomphera pas, même symboliquement, de l'armée et de la bourgeoisie !

Le raccord avec la scène suivante utilise la musique *Porque te vas* qui souligne d'abord la tristesse et le sentiment d'abandon d'Ana.

Séquence 19 - La petite fille semble alors se révolter contre ce qu'évoque la chanson : le silence et l'inaction auxquels sa mère et sa grand-mère ont été réduites. L'allusion aux années de dictature et d'oppression est à nouveau perceptible. La chanson disparaît progressivement tandis qu'Ana prépare un verre de lait "empoisonné" pour sa tante. Cette nouvelle tentative d'empoisonnement, comme celle d'Anselmo, peut finalement se comprendre comme la métaphore de cette lutte fratricide espagnole...



L'enfance ou les années de peur

Séquence 12 - Ana vingt ans plus tard « Je ne comprends pas que l'on dise que l'enfance est une époque heureuse. Elle ne l'a pas été pour moi. C'est peut-être pour ça, que je ne crois ni au paradis de l'enfance ni à l'innocence ou à la bonté des enfants. Je me souviens de mon enfance comme d'une période lente, interminable, triste. La peur était partout. Peur de l'inconnu. Je n'oublie pas certaines choses. Certains souvenirs sont très puissants. »

Un discours qui renvoie à la scène terrible qui suit : la mort de la mère d'Ana. Mais cela pourrait tout aussi bien décrire l'enfance de Carlos Saura et de toute cette génération « d'innocents » qui étaient enfants pendant la guerre civile.

Je n'ai jamais cru au prétendu paradis de l'enfance ; je crois, au contraire, que l'enfance constitue une étape durant laquelle la terreur nocturne, la peur de l'inconnu, le sentiment d'incommunicabilité, la solitude sont présents au même titre que cette joie de vivre et cette curiosité dont parlent tant les pédagogues. Carlos Saura

Ordre social et réalités

L'armée, la bourgeoisie et la religion, piliers du régime, sont l'objet de critiques indirectes mais bien réelles. Le personnage de Paulina représente cette bourgeoisie dont les valeurs morales ne s'encombrent guère de sentiments et dont les convictions religieuses masquent à peine les désirs d'adultères que partagent les militaires que sont Anselmo et Nicolas.

Embrasser et prier pour le père

Séquence 6 - L'hypocrisie et la violence relative des conventions sociales apparaissent dans les consignes de Paulina qui vérifient que les filles sont « présentables » : les enfants devront embrasser le mort et prier pour lui alors qu'il est mort dans l'adultère ! La tante ne s'embarrasse pas de sentiments (ni tristesse, ni consolation), ne demande pas l'avis des enfants mais leur donne des ordres (« *Irène, viens ici !* ») et vérifie que les consignes ont été comprises ! Fort contraste entre la mère aimante et la tante substitut de l'autorité au maintien quasi-militaire.

Savoir manger, tenir une maison convenablement

Séquence 8 – Le dialogue entre Paulina et les trois filles montre que leur tante ne s'intéresse guère à la façon dont les enfants ont vécu ou dont la maison était tenue mais entend imposer les manières convenables de son point de vue, renvoyant à un ordre extérieur qui s'impose à tous.

L'adultère

Séquence 11 – L'attitude de Paulina qui surprend les trois filles jouant la comédie de l'adultère est partagée entre l'amusement et la réprobation : « Allez vous laver la figure et que ce soit la dernière fois. » Cette attitude à demi-compréhensive est un peu inattendue mais on apprend ensuite que Paulina veut emmener les enfants chez Nicolas et Amélia et leur demande si cela leur plaira. On peut alors penser que cette attitude conciliante vise peut-être à s'attirer l'accord des fillettes d'autant qu'elle insiste en disant « On s'amusera beaucoup. ». En fait, cette visite semble surtout intéresser Paulina ! L'attitude quasi-maternelle de la tante est d'ailleurs contredite lorsqu'elle met Maité dans le bain : elle ne se préoccupe pas de vérifier la température ni avant ni après les pleurs de Maité.

Lorsqu'Irène dit qu'Amélia était dans le lit de son père le jour de sa mort, Paulina pousse Ana à dire que c'est un mensonge, sauvant ainsi les apparences (toujours l'ordre social et religieux : l'institution du mariage) en toute hypocrisie... Paulina s'intéresse à Nicolas et songe à ce qu'elle a appris à la fin de la scène. Les mensonges et la dissimulation ne sont pas du côté des enfants mais cela illustre à nouveau l'incompréhension de leur monde réciproque. Plutôt que de trouver auprès des adultes une explication à ce qu'elle a vu, Ana réalise qu'elle doit mentir - et mentir avec habileté - parce que sa tante ne veut pas dire qu'elle la croit !

« Tout est faux. Il n'y a rien. On m'a trompée. » Maria, femme trompée, dénonce avec force au moment de mourir cette hypocrisie de la bourgeoisie et sans doute de la religion soutenant le franquisme.

Les jours à venir

L'évolution d'Ana

Séquence 20 - Cette séquence rappelle directement les scènes 3 & 4 et entretient l'incertitude : Paulina est-elle morte ? S'agit-il finalement de poison ? Ana ouvre à nouveau le frigo et les pattes de poulets, avec leur connotation d'objets magiques, peuvent renvoyer autant à la pensée magique (Ana souhaite la mort de son

père et de sa tante et Ana pensent qu'ils meurent effectivement), à l'imagination (que pourrait-on bien imaginer pour expliquer leur présence) qu'à la réalité que l'on connaît mal : la mère de Carlos Saura aimait les pattes de poulets !

La scène se termine en montrant le sommeil agité d'Irène et les vaines tentatives d'Ana d'évoquer sa mère.

Séquence 21 - La révélation de l'inefficacité de son poison constitue l'ultime étape de l'évolution d'Ana au terme de ces vacances. La confusion entre les différents types de réalité se dissipe : l'imaginaire ne se confond pas avec les hallucinations, Ana peut se souvenir de sa mère mais pas la faire apparaître. Ses fantasmes morbides n'étaient finalement que des fantasmes, son poison n'en était pas un. Sa réplique (*Papa et maman sont morts*) tandis qu'Irène raconte son rêve dans la scène suivante s'ancre dans la réalité objective (cf. séquence 7).

L'avenir

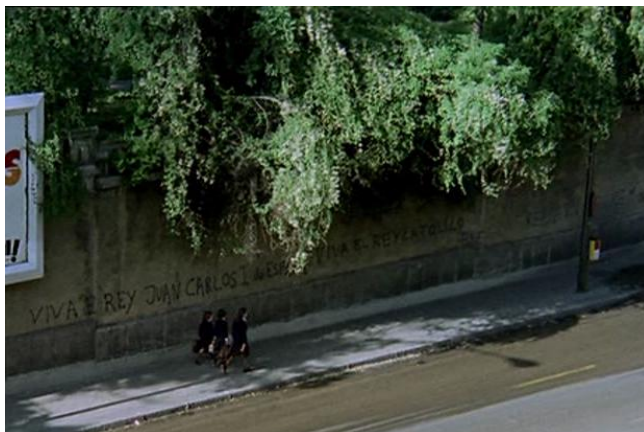
Ana et ses sœurs vont alors quitter ce monde confiné pour aller à l'école comme l'Espagne va tourner la page du franquisme pour se diriger vers un avenir plus ouvert mais incertain.

Sera-t-il chargé de violence comme le cauchemar d'Irène le suggère, figuration d'une nouvelle guerre civile entre le peuple et l'ancienne classe dirigeante ? C'est un rêve authentique que l'actrice jouant le personnage d'Irène raconte ; Saura a décidé de le garder, démontrant ainsi que la réalité comprend aussi cette dimension-là.

La société de consommation représentée par les affiches publicitaires va-t-elle changer les hommes en les habillant en civil, en les transformant en employés soucieux d'organiser leurs loisirs ? Le passé sera-t-il effacé comme les publicités pour des boissons alcoolisées le laissent deviner ?



La monarchie est-elle porteuse d'espoir comme le graffiti le laisse espérer ou bien les autres graffitis rendus illisibles laissent-ils augurer de nouvelles oppositions ?



L'ordre ancien va-t-il perdurer comme les dernières images d'écolières anonymes, en uniforme, accueillies par des sœurs tendent à le montrer ou bien l'Espagne va-t-elle quitter, avec cet ultime panoramique, ce monde ancien pour un monde moderne ? Et lequel ?...



Seule la chanson de Jeanette accompagne cette dernière scène à l'exclusion de tout bruit ambiant ou dialogue, renvoyant au personnage d'Ana, à son isolement affectif et à ce futur rempli de questions vers lequel elle se dirige...

Durant le générique, le mot FIN n'apparaît pas à l'écran.

§§§

"La seule force du cinéma espagnol, c'est de focaliser notre réalité" disait Carlos Saura.

Non seulement la réalité de la guerre civile et du franquisme, l'identité espagnole, sa culture mais aussi les rêves, l'imagination...

"La réalité espagnole signifie pour moi une réalité très vaste et très variée. J'en ai donc parlé dans presque tous mes films."

Henry Thollon