

Madrid
dans le cinéma
de Carlos Saura :
Los Golfos,
Deprisa, deprisa
et *Taxi*

Marianne Bloch-Robin



Bloch-Robin, Marianne, *Madrid dans le cinéma de Carlos Saura : Los Golfos, Deprisa, deprisa et Taxi*

Jean-Paul Aubert

Référence : Lyon, Le Grimoire, 2013, 137 pages.

L'association du nom de Carlos Saura à Madrid ne s'impose pas comme une évidence. Autant il est aisé de dire des filmographies de certains réalisateurs comme Edgar Neville ou Pedro Almodóvar qu'elles sont viscéralement liées à la capitale espagnole, autant le cinéaste aragonais semble n'avoir jamais voulu s'imposer le cadre géographique exclusif de la *Villa y Corte*. Au contraire, pourrait-on dire, son œuvre aura parcouru le territoire espagnol, la Castille (*La caza* -1965-, *La prima Angélica* -1973-), la Sierra Morena (*Llanto por un bandido* -1963-) l'Andalousie (*Stess es tres, très* -1968-, *El séptimo día* -2004-), l'Aragon (*Los zancos* -1984-), la région de Murcie (*Pajarico* -1997-), s'autorisant même quelques escapades hors de la péninsule (le Nouveau Monde dans *El dorado* -1988-, le Mexique et la France dans *Antonieta* -1982-, la France encore, dans *Goya en Burdeos* -1999-). On ne saurait davantage dire du cinéma de Carlos Saura qu'il privilégie les décors urbains. Des films comme *La prima Angélica*, *Pajarico* ou *El Séptimo día* excellent au contraire dans la description de la vie de province et des ambiances rurales. D'autres, tels les films musicaux, semblent opter pour des espaces faiblement localisés, voire pour une certaine forme d'abstraction (*Bodas de sangre* -1981-, *Flamenco* -1995-). Ajoutons que l'on a tant célébré en Carlos Saura le cinéaste de la mémoire et du temps que le rapport du réalisateur à l'espace a pu passer au second plan. On l'aura compris, il revient à Marianne Bloch-Robin le mérite de s'être écartée de chemins déjà bien balisés par les critiques et historiens du cinéma et d'avoir interrogé l'œuvre de Carlos Saura à partir de postulats originaux et *a priori* incertains.

Saura, cinéaste de Madrid

Quoique de nombreuses années séparent la réalisation de chacun d'eux, *Los golfos* -1959-, *Deprisa, deprisa* -1980- et *Taxi* -1996- dessinent au sein de l'œuvre de Saura rien moins qu'un triptyque madrilène dont Marianne Bloch-Robin trace avec précision les contours. Le plan chronologique de l'ouvrage (organisé selon trois parties, correspondant aux trois films étudiés - *Los Golfos* : marginalité et verrouillage de la société » ; « *Deprisa, deprisa* : du désenchantement à la postmodernité » ; « *Taxi* : immigration et résurgence du franquisme ») met d'abord en évidence la trajectoire du cinéaste depuis son premier long-métrage jusqu'à sa production plus récente. De fait la modestie des moyens mis en œuvre pour la réalisation de *Los Golfos*, qui s'appuie sur l'exploitation de matériaux documentaires et la présence d'acteurs non-professionnels, tranche avec la mise en scène luxueuse d'un film comme *Taxi*, servi par le jeu d'acteurs professionnels et par le savoir-faire de l'un des plus grands directeurs de la photographie de notre époque, Vittorio Storaro. Mais au-delà de ce simple constat, la perspective diachronique adoptée par Marianne Bloch-Robin a le grand mérite de montrer comment le regard que Saura porte sur Madrid évolue au rythme des transformations importantes que connaissent la capitale espagnole et le pays tout entier. *Los Golfos* marque l'adhésion de Carlos Saura à l'esthétique de la modernité tout en s'imposant comme l'un des grands films sociaux de la fin des années cinquante. Parfois proche du documentaire, le film rend compte des conditions de vie des émigrés venus des campagnes espagnoles appauvries, que la ville a attirés et qu'elle maintient à sa lisière. Le regard qu'il porte sur l'inertie et sur ce que Marianne

Bloch-Robin nomme à juste raison le « verrouillage » de la société franquiste est implacable. Marianne Bloch-Robin voit dans *Deprisa, deprisa* le film du basculement dans la postmodernité et le *desencanto*, ce désenchantement qui s'empare de nombreux espagnols à l'égard d'une démocratie qui n'a pas tenu toutes ses promesses. De fait, la société espagnole que décrit *Deprisa, deprisa* demeure impitoyable à l'égard des plus faibles et si les voyous de *Los Golfos* croyaient en un futur meilleur pour eux-mêmes, les *quinquis* de *Deprisa, deprisa* n'ont désormais aucune espérance. *Taxi* s'impose comme le film de la crise économique, politique et morale larvée qui mine l'Espagne des années 90, une Espagne qui bien qu'installée dans la démocratie voit néanmoins resurgir le spectre d'une extrême droite nostalgique du franquisme. *Taxi* fait aussi le constat de l'entrée de la capitale espagnole dans l'ère des mégapoles tentaculaires. Saura décrit Madrid comme une jungle urbaine aux accents parfois futuristes, au sein de laquelle les plus faibles sont à la merci des plus forts. Les marginaux auxquels *Los Golfos* ou *Deprisa, deprisa* avaient accordé le statut de protagonistes sont devenus des proies dans ce qui s'apparente à une cruelle chasse aux pauvres et aux déclassés.

Saura, cinéaste de l'espace urbain

Le Madrid de Saura est à la fois un fait social, et un espace géographique. La ville porte dans sa chair l'empreinte d'une organisation sociale fondée sur la ségrégation et la violence. Marianne Bloch-Robin offre une véritable typologie du Madrid de Saura, détaillant les lieux urbains auxquels le cinéaste accorde une particulière attention : les terrains vagues, omniprésents dans *Los Golfos* aussi bien que dans *Deprisa, deprisa* et, dans une moindre mesure dans *Taxi*, le marché de Legazpi, le Rastro, les arènes, dans *Los Golfos*, le quartier populaire de Villaverde et les zones résidentielles, dans *Deprisa, deprisa*, Gran Vía, l'extension urbaine du XIX^{ème} siècle (*l'ensanche*), et le Parc du Retiro, dans *Taxi*. Loin de se limiter à une recension des lieux, Marianne Bloch-Robin montre de quelle manière la topographie construit, dans les deux premiers films notamment, un modèle bipolaire fondé sur l'opposition entre le centre et la périphérie. Une opposition qui n'est pas que le reflet du ségrégationnisme social caractéristique des grandes cités et de la capitale espagnole en particulier, mais qui est au cœur de la structure narrative des films. A cet égard, l'approche sémiologique privilégiée par Marianne Bloch-Robin s'avère probante dans la mesure où elle permet de dévoiler la fonctionnalité des lieux et les rapports qui se nouent entre ceux-ci et les personnages. L'auteur envisage les relations entre les différents lieux en termes de jonction et de disjonction, démontrant toute l'opérativité de notions développées par André Gardies¹. Dans cette perspective, les « espaces frontaliers », lieux de transition ou de séparation, bénéficient d'une attention particulière. Marianne Bloch-Robin étudie avec précision les fonctions narratives du fameux pont de *Los Golfos* ou ces « espaces de l'entre-deux » que sont dans *Deprisa, deprisa*, les parkings et les zones industrielles ou encore les voies dites de communication, telle le célèbre périphérique de la M30 qui relie moins qu'il n'isole et ne sépare. Elle livre également des pages très convaincantes sur l'espace si particulier du terrain vague, où se révèle la nature foncièrement hétérogène et discontinue d'une zone péri-urbaine qui n'est plus tout à fait la campagne mais qui n'est pas encore totalement la ville.

Au terme de cette enquête précise et toujours sensible à la richesse du langage cinématographique déployé par Carlos Saura, Marianne Bloch-Robin parvient à démontrer que si l'espace joue un rôle majeur dans ces trois films, c'est autant parce qu'il atteste de la réalité de l'espace référentiel, que parce qu'il participe des effets de sens du film lui-même. La construction de l'espace est au cœur du dispositif narratif, elle est le ciment de la cohérence textuelle et sémantique des trois films. *Los golfos* est le récit de la conquête du centre (représenté par les arènes) depuis la périphérie ; la dynamique narrative de *Deprisa,*

1. GARDIES, André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

deprisa repose au contraire sur une force centripète qui semble expulser les personnages du centre pour les disperser dans les espaces urbains ; si l'espace urbain de *Taxi* semble échapper à cette bipolarité, c'est que dans la mégapole moderne les notions de centre et de périphérie semblent avoir perdu une part de leur signification et que les frontières et les territoires se sont dissous. La ville est devenu un monstre informe qui dévore ses habitants. Elle s'est faite mouvement permanent, vivant au rythme des flux qui la traversent, celui de la circulation automobile notamment qui est au cœur d'un film comme *Taxi*.

Publié par le Groupe de Réflexion sur l'Image dans le Monde Hispanique (GRIMH), *Madrid dans le cinéma de Carlos Saura* offre une réflexion stimulante à tous ceux qui s'intéressent à la représentation de la ville au cinéma. C'est, en outre, une pierre qui s'ajoute à l'édifice déjà conséquent des études dédiées à l'œuvre de Carlos Saura. Une pierre nécessaire et bien taillée qui démontre à ceux qui l'ignoraient encore que Saura est l'un des grands cinéastes de Madrid.