UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

École Doctorale 267 - Arts & Médias

EA 1484 - Communication, Information, Médias

LABEX Industries culturelles et Création artistique

CEISME Centre d'Études sur les Images et Sons Médiatiques

THESE REALISEE AVEC LE SOUTIEN DU LABEX ICCA

Thèse de Doctorat en Sciences de

l'Information et de la Communication

Julia Sabina GUTIERREZ

L'ESPACE CHEZ RAFAEL AZCONA, SCENARISTE

Thèse dirigée par

M. le Professeur François JOST

Soutenue le 18 octobre 2013

Jury :

M. François JOST, Professeur, Université Paris 3

Mme. Claude MURCIA, Professeur, Université Paris 7

M. Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, Professeur, Universidad de Valencia

Résumé

Au travers de cette recherche, nous nous sommes attachée à analyser la dimension narrative des scénarii, en nous penchant plus spécifiquement sur le travail de Rafael Azcona (1926-2008), auteur de comédies pour le cinéma et la télévision. Parce qu'il a créé et exploité à l'écran un univers personnel et aisément identifiable pour les spectateurs, ce scénariste est considéré, en Espagne au moins, comme un auteur au sens plein.

Notre objectif est comprendre comment un style caractéristique a pu survivre à Rafael Azcona, alors même que son texte se dissolvait peu à peu dans tout le processus de la construction d'une œuvre audiovisuelle. Ce travail analytique est d'autant plus délicat que nous devons également tenir compte du fait qu'il a collaboré avec des cinéastes aux mondes très personnels comme Marco Ferreri, Carlos Saura ou Luis García Berlanga.

La principale difficulté rencontrée face au travail de Rafael Azcona était de savoir quel est le scénario original d'un film. Celui qui a été écrit avant que le tournage ne commence ? Celui qui a été modifié durant le tournage? Celui qui a été publié une fois le film projeté dans les salles ? Celui qui a été apprécié par le public ? Ce qui nous amène à poser, une question fondamentale : le scénario a-t-il des lecteurs ou des spectateurs ? Il est important, en effet, de ne pas oublier le poids des aspects socio-économiques de la filière cinématographique dans l'appréhension du travail scénaristique.

Dans la mesure où un scénario, dans son format, sa structure et sa conception, n'attend en général pas un lecteur, mais une caméra pour être filmé, nous avons donc décidé de nous confronter au scénario à partir d'une perspective qui prenne en compte la construction spatiale d'une histoire, c'est-à-dire un élément habituellement attribué aux architectes d'images que doivent être le réalisateur et le monteur. L'importance que l'œuvre d'Azcona donne aux lieux où se déroule l'histoire, la relation spéciale entre le personnage et l'espace, et la thématique omniprésente de la recherche d'intimité, nous invitent à questionner en profondeur le rôle de l'espace dans la construction de ses histoires.

À travers ces pages nous cherchons à montrer comment le scénariste Rafael Azcona, qui savait que le scénario n'était pas écrit pour être lu mais pour être vu après dans un écran, s'est préoccupé de décrire et de construire minutieusement la caractéristique la plus strictement cinématographique: l'espace, cette réalité dont le cinéma ne peut jamais se détacher.

Mots clés : Scénario, Scénariste, Espace, Rafael Azcona, Sémiotique, Cinéma Espagnol, Narratologie, Audiovisuel.

Abstract

This study analyses the narrative dimension of screenplays, focusing primarily on the work of Rafael Azcona (1926-2008), comedy writer for cinema and television. Due to the fact that he created and developed on the screen a personal universe that is easily identifiable by the audience, in Spain at least, this screenwriter is considered to be a true auteur.

Our primary objective is to understand how Rafael Azcona's characteristic style could survive even when his text dissolved little by little in the entire process of constructing an audio-visual work. The analytic work is made even more delicate by the fact that we must take into account his collaboration with filmmakers that had their own very personal universes, such as Marco Ferreri, Carlos Saura, or Luis Garcia Berlanga.

The main difficulty encountered with regard to Rafael Azcona's work was finding out which was the original screenplay of the film. The one written before the start of filming? The one modified during filming? The one published once the film was shown in cinemas? The one liked by the audience? Which brought us to a fundamental question: does the screenplay belong to the readers or to those who watch? It is, in fact, important to remember the weight of socio-economic aspects in the film industry when trying to understand screenwriting.

Given that a screenplay, due to its structure and form, doesn't generally wish for a reader, but for a camera, to be filmed, we have decided to look at the scenario from the point of view of the spatial construction of a story, that is, an element usually attributed to image architects, such as the director and the editor. The importance given by Azcona's work to the locations where the story takes place, the special relationship between character and space, and the ubiquitous theme of the search for intimacy invite us to explore in depth the role played by space in the construction of the story.

In this study, we try to show how the screenwriter Rafael Azcona, who knew that the screenplay wasn't written to be read, but to be seen later on a screen, put great effort into describing and constructing in great detail the most cinematic of characteristics: space, that reality which cinema can never leave.

Screenplay, Screenwriter, Scriptwriter, Space, Rafael Azcona, Semiotics, Spanish Cinema, Audio-visual

A mon père

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma gratitude envers mon directeur de thèse, François Jost, pour sa constante et généreuse attention, ses conseils, son accompagnement et ses encouragements énergiques depuis mes débuts dans le monde de la recherche.

Je suis également très reconnaissante au LABEX ICCA de m'avoir permis de me concentrer entièrement ces dernières mois à l'achèvement de cette thèse

Je remercie la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord et toute son équipe d'avoir mis à ma disposition un cadre de travail précieux ; j'ai aussi une pensée très chaleureuse envers mon groupe d'amis pour tous ces moments agréables vécus ensemble et leur constante aide et soutien. J'exprime en particulier toute ma gratitude à Benoit Martin, à Nicolas Rodriguez Galvis, à Xavier Levoin pour ses attentives relectures, à Bastien Louessard pour son aide avec la mise en page et à Clémence Thierry pour sa agréable compagnie dans le bureau et son appui constant.

Je remercie également Julien Hista pour ses corrections pertinentes et efficaces et son soutien moral ; sans lui, ce travail aurait été beaucoup plus difficile. Je pense également à Francesco Zolli, Bertrand Naud, et Olivier Phillippe qui m'ont toujours assistée dans l'urgence et aussi la distance.

Je voudrais aussi remercier tous ces bibliothécaires anonymes qui m'ont guidée à la BiFi, la Filmoteca Espanola, La Biblioteca Nacional de Espana, et la BNF et ont facilité mes recherches.

Je n'oublie pas *La Mutua Madrileña* qui m'a accordé la bourse *Beca de Postgrado para estudios Internacionales* grâce à laquelle j'ai pu financer une grand partie de cette thèse et qui m'a permis de découvrir un autre pays et une autre culture, devenue aussi la mienne.

A mes amis en Espagne, France et ailleurs pour leur patience et leur tendresse.

A ma famille pour m'avoir toujours encouragée et m'avoir montrée avec son style de vie la richesse du monde des contes et de la narration.

Sommaire

Sommaire **6**

Introduction **13**

Sur la problématique du scénario audiovisuel **15**

Méthodologie **17**

Structure de ce travail **17**

PREMIÈRE PARTIE : Une théorie de l'espace et du scénario **21**

CHAPITRE 1 : Le scénario cinématographique **22**

Partie 1 : Définitions du scénario cinématographique 22

a) Un scénario littéraire ou visuel ? 24

b) Le scénario, outil de travail ou œuvre d'auteur? 25

c) Steven Maras et la séparation entre conception et exécution d'un film 28

Partie 2 : À la recherche du texte scénaristique 29

a) Typologies des scénarios publiés 31

b) La lecture du scénario, une lecture codifiée 32

c) Le scénario entre texte autonome et « intermediate work » 34

d) Le scénario comme discours 35

Partie 3 : Quelques concepts sur la structure du scénario 36

a) L'organisation des scénarios autour de « points » 37

b) Eugène vale : objectif du personnage et conflit dramatique 39

(1) Les phases du héros 40

(2) Le conflit dramatique 40

2.1 Les quatre phases du conflit dramatique 40

2.2 Les trois classes de difficultés 41

(3) Autres analyses de la structuration des scénarios 42

c) La séquence et la scène 43

(1) La séquence 44

(2) La scène 45

d) Dispositifs séquentiels du scénario 46

(1) Analyse du nombre de séquences dans un film 47

(2) L'exposition, le teaser et le dénouement 47

(a) L'exposition 47

(b) Le teaser et le dénouement 49

La comédie dans le scénario 50

Partie 4 : 50

a) Quelques considérations intrinsèques à l'humour 51

(1) Définir l'humour 51

(2) L'humour comme le propre de l'homme 54

(3) Le rire et son indispensable relation avec la société 55

De la Société au Corps 57

(4) Du corps au personnage comique 57

b) La comédie audiovisuelle : un genre kaléidoscopique 59

(1) La comédie et le propre du langage audiovisuel 61

CHAPITRE 2 : Comment étudier l'espace dans le travail d'un scénariste? **63**

Partie 1 : Une approche générale de la pensée philosophique sur l'espace 63

a) L'espace chez les Anciens : le topos 63

b) L'espace chez les Modernes : un espace mesurable 64

(1) L'espace kantien : une forme *a priori* de la sensibilité 65

(2) Une conception toujours en transformation 65
Partie 2 : Vers une étude de l'espace audiovisuel dans le scénario 67
a) Le récit audiovisuel, entre construction spatiale et temporelle 68
b) Un récit audiovisuel temporel ou spatial? 68
(1) Le récit audiovisuel : de l'espace à l'image 70
(2) L'image comme unité de base du récit audiovisuel 71
(3) Un espace filmique bidimensionnel ou tridimensionnel? 72
c) L'espace diégétique 74
d) L'espace narratif 78
(1) Questions de métalangage 78
(2) Le rôle du sujet 80
e) Le point de vue selon François Jost et André Gaudreault 82
(1) La focalisation : à la recherche du narrateur de l'histoire spatiale 83
f) L'analogie entre l'image cinématographique et la réalité 87
Partie 3 : Conclusion, ou comment étudier l'espace chez Rafael Azcona 90
Deuxième partie : Le scénariste Rafael Azcona, scribe des cinéastes 92
CHAPITRE 1 : Introduction à la biographie et contexte de Rafael Azcona. 93
Partie 1 : Biographie 93
Partie 2 : Contexte politique, culturel et cinématographique des années 50, 60 et 70 du XXéme siècle 101
a) La décennie 1950 101
(1) Contexte général : franquisme et autarcie 101
(2) Contexte universitaire : un renouveau de la contestation 102
(3) Le contexte cinématographique : action et réaction de la politique cinématographique franquiste 103
(4) Réorganisation de la politique cinématographique : la Direction Générale de la Cinématographie et du Théâtre 104
(5) Évolutions de l'industrie du cinéma espagnol : entre consolidation d'une production officielle et émergence d'une production indépendante 105
b) La décennie des années 60 107
(1) Contexte général : de la répression à l'adoucissement de la censure 107
(2) Contexte cinématographique : hésitations de la censure en Nouveau Cinéma Espagnol 108
c) Décennie des années 70 111
Partie 3 : Le traitement de la crise du logement dans le cinéma espagnol (1951-2011) 115
a) Les années 50 et 60 116
b) Un tournant radical à partir des années 70 120
La construction du scénario de Rafael Azcona 122
CHAPITRE 2 : 122
Partie 1 : La situation du scénario en Espagne 123
Partie 2 : Comment Rafael Azcona écrivait les scénarios 127
a) Sur la participation aux tournages. En séparant la création de l'exécution 128
b) La structure du scénario de Rafael Azcona 130
(1) Structure rigide 130
(2) Structure en arc 132
Partie 3 : Les films/ scénarios analysés 137
a) 1e Époque 137
(1) *El Pisito/ L'appartement* (1959) de Marco Ferreri 137
(2) El cochecito/ La petite voiture (1960), Marco Ferreri 138

(3) *Plácido* (1961), Luis García Berlanga 139
(4) *El verdugo* / *Le bourreau* (1963), Luis García Berlanga 140
b) 2e Époque 141
(1) *La grande bouffe* (1973) Marco Ferreri 141
(2) Tamaño natural / Grandeur nature (1974), Luis García Berlanga 142
(3) El anacoreta / L'anachorète (1976), Juan Estelrich 143
Partie 4 : Particularités des scénarios analysés 144
CHAPITRE 3 : L'espace diégétique dans les films de Rafael Azcona 146
Partie 1 : Sens social des lieux 147
a) Lieux communs et lieux avec un toponyme dans la première étape de l'œuvre de Rafael Azcona 147
(1) Des lieux explicitement situés 150
(2) Vers une abstraction des lieux 151
b) Lieux communs et lieux à toponymes dans la seconde étape de l'œuvre d'Azcona 152
Partie 2 : La population des lieux 154
a) Les lieux référentiels 154
(1) La fonction référentielle des lieux dans la première étape 154
(2) La fonction référentielle des lieux dans la seconde étape 159
b) Les lieux « embrayeurs » 159
Partie 3 : L'attribution/différenciation des lieux 160
a) La description des lieux 160
b) La différenciation des lieux 163
Partie 4 : Le pouvoir fictionnel 164
a) Le pouvoir fictionnel dans la première époque 164
(1) Le pouvoir fictionnel dans *L'Appartement* 164
(2) Le pouvoir fictionnel dans *Placido* 166
(3) Le pouvoir fictionnel dans *Le Bourreau* 168
(4) Le pouvoir fictionnel dans *La Petite Voiture* 170
b) Le pouvoir fictionnel dans la seconde époque 172
(1) Le pouvoir fictionnel dans *La Grande bouffe* 172
(2) Le pouvoir fictionnel dans *L'Anachorète* 174
(3) Le pouvoir fictionnel dans *Grandeur Nature* 176
Partie 5 : L'ordre morphologique 178
a) L'évolution morphologique de la maison dans l'œuvre de Rafael Azcona 178
(1) L'évolution morphologique de la maison dans la première époque 178
1.1 L'accumulation des personnages 179
(2) L'évolution morphologique de la maison dans la seconde époque 181
2.1 L'intimité violée 181
2.2 La salle de bain 182
b) Les véhicules 185
c) Les institutions 190
(1) L'obscurité comme marqueur des institutions : l'exemple du *Bourreau* 190
(2) L'humanisation des institutions 196
(3) La 2ème époque de l'œuvre d'Azcona : des institutions incarnées 199
(4) Les institutions de la mort : un traitement ludique 200
(5) L'adaptation du *Château* : point d'orgue de la réflexion sur les institutions 201
Partie 6 : L'ordre axiologique des lieux 203
(1) 1er Période 203
(2) 2nde Période 205
2.1 Tamano Natural/ Grandeur Nature (1974) 205

2.2 La Grande Bouffe/ La gran comilona (1973) 205
2.3 El Anacoreta/ L'anachorète (1976) 205
a) Maisons sans frontière. 205
b) Le monde du travail et le foyer 213
c) Maisons avec des frontières : les maisons bourgeoises 218
d) La rue 220
Partie 7 : Le lieu qui n'est pas un lieu : L'étranger 222
Partie 8 : Conclusion 224
CHAPITRE 4 : L'espace narratif dans l'œuvre de Rafael Azcona 226
Partie 1 : Le rôle du sujet 227
a) Un personnage marqué par l'espace 228
(1) Les personnages de la première époque 228
(2) Les descriptions des personnages de la seconde époque 230
b) L'antihéros, constante dans l'œuvre de Rafael Azcona 232
(1) L'antihéros dans l'Espagne des années 50 232
(2) Des personnages sortis de la normalité 233
c) L'importance de l'acteur 234
(1) José Luis López Vázquez , acteur fétiche d'Azcona 234
(2) La nature et la fonction du personnage chez Rafael Azcona 237
d) Les personnages féminins 238
(1) La description des femmes dans la première époque 238
(2) La description des femmes dans la seconde époque 242
2.1 La misogynie de Rafael Azcona 242
2.2 La présence de la femme, une constante dans le travail d'Azcona 243
2.3 L'homme comme victime 244
2.4 L'identification entre la femme espagnole et le régime de Franco 245
2.5 La femme étrangère 248
(a) La femme étrangère dans la première époque 248
(b) La femme étrangère dans la seconde époque 248
Partie 2 : Le rôle de l'espace 252
a) Le système relationnel 252
(1) Topographie du récit à partir du système relationnel dans *L'Appartement* 253
(2) Topographie du récit à partir du système relationnel dans *Le Bourreau* 256
(3) Topographie du récit à partir du système relationnel dans *La petite Voiture* 258
(4) Topographie du récit à partir du système relationnel dans *La Grande Bouffe* 260
(5) Le système relationnel de l'espace dans *L'Anachorète* 260
(6) Topographie du récit à partir du système relationnel dans *Grandeur Nature* 266
(7) Conclusion 267
b) Le système des prescriptions 267
(1) Le système de prescriptions dans *L'Appartement* 267
(2) Le système de prescriptions dans *Placido* 268
(3) Le système de prescriptions dans *Le Bourreau* 268
(4) Le système de prescriptions dans *La Petite Voiture* 268
(5) Le système de prescriptions dans la seconde époque 269
c) Elaboration d'une nouvelle topographie du récit à travers les relations instaurées entre différents espaces et personnages 270
(1) La relation entre espace et personnage dans la première époque 270
1.1 Petrita et sa future maison 270
1.2 Anselmo n'a nulle part où se reposer 277

1.3 Le récit topographique des déplacements de Petrita et d'Anselmo 291
1.4 Le va-et-vient de Placido 293
1.5 Les contraintes aux déplacements 294
(2) La relation entre l'espace et le personnage de la seconde époque 295
2.1 Le cas Dillinger é morto 296
2.2 Prémisse théâtrale, narration cinématographique 296
2.3 Du lieu à l'espace narratif dans *L'Anachorète* 297
La construction de l'humour à travers de l'espace 303
CHAPITRE 5 : 303
Partie 1 : Influences humoristiques 304
Partie 2 : Le personnage et l'espace dans la création humoristique 306
a) Sur l'insensibilité 306
b) La relation du personnage et son monde 307
(1) La mort dans le centre de l'espace 308
(2) La tension entre la vie et la mort dans ses premiers écrits 314
(3) *Le Bourreau* et la tension entre la vie et la mort 315
(4) Le corps prenant le pas sur l'âme 321
Partie 3 : Le rire d'Azcona et sa signification sociale 321
a) Documents censurés de Rafael Azcona 322
b) La censure morale en Azcona 327
c) Le rire comme rébellion 328
(1) Le rôle de la comédie dans la censure 328
(2) Rafael Azcona et l'humour grotesque 328
(3) L'humour ou la rébellion intérieure de la vie adulte 332
CHAPITRE 6 : La mise en scène du scénario 334
Partie 1 : Sur les similitudes entre les mises en scène de Marco Ferreri et de José Luis García Berlanga 334
Partie 2 : L'influence possible du théâtre 338
a) Un théâtre populaire peu défini : la saynète 338
(1) Influence de la saynète ou influence néoréaliste dans l'œuvre d'Azcona ? 340
(2) La saynète cinématographique dans l'œuvre d'Azcona 341
b) Une autre influence théâtrale récurrente : L'Esperpento de Valle-Inclán 344
c) De *l'Esperpento* à la Modernité 347
Partie 3 : L'influence possible du dessin 349
a) Rafael Azcona, caricaturiste 349
b) Le costume, une autre façon de caricaturer le personnage 355
Partie 4 : Le point de vue dans le scénario 360
a) De la choralité théâtrale au plan séquence 361
b) Une mise en scène cinématographique 376
(1) L'ocularisation 376
(2) L'auricularisation 383
Conclusions 385
Sur le travail de scénariste de Rafael Azcona 386
Sur l'espace 388
L'espace diégétique 389
L'espace narratif 391
La construction de l'humour à travers l'espace 393

La mise en scène du scénario 394

Annexes 397

Bibliographie 405

Scénario 406

Humour 410

L'Espace 411

Contexte historique 412

Le traitement de la crise du logement dans le cinéma espagnol 413

Les scénarios analysés 414

L'espace dans les scénarios de Rafael Azcona 414

Introduction

> Bien que cela semble incroyable on peut et il faut soutenir qu'Azcona est lisible et visible. Lisible dans ses scénarios et visible dans les films dans lesquels les scénarios finissent par se dissoudre, même s'il refuserait cette interprétation en affirmant que seul le réalisateur est au final responsable de l'œuvre.[1]
>
> Ricardo Muñoz Suay (Producteur cinématographique)

> L'image cinématographique existe indépendamment de tous les éléments du réel, à l'exception de l'espace.[2]
>
> Santiago Vila

Le 25 mars 2008, la grande majorité des journaux espagnols se sont fait écho du décès de Rafael Azcona. Sa perte a provoqué une vague d'émotion dans le monde cinématographique espagnol, connaissant une répercussion médiatique comparable à celle de réalisateurs ou d'acteurs, bien que Rafael Azcona ait été scénariste, une profession qui n'a jamais reçu l'attention du grand public. Curieusement, ce scénariste avait réussi à transmettre à l'écran un univers propre et personnel, identifiable pour les spectateurs depuis son premier film.

Mais, comme l'explique Jean-Claude Carrière, un scénario est « une chenille qui va devenir papillon » (Carrière, 1996 : 165). Des feuilles écrites qui serviront comme instrument de travail à toute une équipe de professionnels pendant la réalisation du film. Des feuilles qui seront modifiées, en enrichissant ou en acquérant un volume à travers la mise en scène des réalisateurs et l'apport des acteurs, du monteur, de la sonorisation… À travers ce travail, notre objectif sera d'essayer d'élucider comment un style caractéristique a-t-il pu survivre à Azcona quand les lignes de ses scénarios disparaissaient peu à peu dans tout ce processus. Nous devons également tenir compte du fait qu'il a collaboré avec des cinéastes aux mondes si personnels que ceux de Marco Ferreri, Carlos Saura ou Luis García Berlanga.

Dans cette recherche nous analyserons les aspects généraux qui définissent le l'héritage de Rafael Azcona pour ainsi essayer de découvrir en quoi consistent ce style, ce ton, etc. Se concentrer sur tous les aspects de son œuvre serait un champ peut-être trop ample et imprécis. Nous allons donc nous concentrer sur l'étude de l'espace et cela pour trois raisons principales.

---

[1] "Aunque parezca increíble se puede y se debe sostener que Azcona es legible y visible. Legible en sus guiones y visible en las películas en las que los guiones terminan disolviéndose, aunque esta última aseveración siempre la negará al afirmar que es el director correspondiente el responsable de la obra acabada."

[2]"La imagen cinematográfica puede vaciarse de todas realidades excepto de una: la del espacio."

En premier lieu, nous avons pu observer dans les films analysés l'existence d'une obsession spatiale. En effet, l'espace intervient comme argument propre du film, les personnages étant conditionnés par leur environnement direct, ce qui induit une structuration spatiale du scénario[3].

En deuxième lieu, il paraît intéressant d'aborder l'étude du travail d'un scénariste depuis son élément le plus cinématographique : la construction spatiale d'une histoire ; un élément normalement lié aux architectes d'images que doivent être le réalisateur et le monteur. Nous ne devons pas oublier que le scénario dans son format, sa structure et sa conception, n'attend en général pas un lecteur, mais une caméra pour être filmé.

Enfin, nous souhaitons vérifier l'hypothése que les similitudes dans la planification des scènes de cinéastes distincts découlent de la participation, en tant que scénariste, d'Azcona à leurs films. Un cas paradigmatique peut être trouvé dans les similitudes entre certains films des cinéastes Marco Ferreri et Luis García Berlanga. L'usage de grands plans généraux avec un tempo interne très dynamique et des personnages qui sortent et entrent constamment de la scène y est en effet récurrent.

Ce dernier point, l'influence de l'écriture de Rafael Azcona sur la construction spatiale des films, est l'hypothèse principale sur laquelle nous nous appuierons tout au long de ce travail. L'objectif de cette recherche sera donc d'analyser l'espace à l'intérieur de l'œuvre d'Azcona afin de vérifier de quelle manière l'écriture d'Azcona a pu influer sur le regard des cinéastes distincts au point que leurs œuvres se déroulent avec un rythme et un ton similaires.

Sur la problématique du scénario audiovisuel

Nous savons que réaliser une recherche sur l'héritage audiovisuel d'un scénariste comporte certaines difficultés. En effet, quel est le scénario original d'un film ? Celui qui a été écrit avant qu'il ne fût commencé à tourner ? Celui qui a été modifié durant le tournage? Celui qui a été publié une fois le film projeté dans les salles ? Et finalement, nous nous confronterons à cette question fondamentale (lors de cette recherche) : le scénario a-t-il des lecteurs ou des spectateurs ?

Normalement, quand nous parlons du scénario d'un film, une fois sorti au cinéma ou lors de la remise d'un prix pour le scénario d'un film durant un festival, le jury qui remet le prix comme le spectateur ont rarement lu le scénario, ni même n'ont eu un intérêt à le lire. Le scénario a été inféré par

[3]Au sujet de l'intérêt thématique de l'intimité et de l'unité spatiale dans l'œuvre de Rafael Azcona, on peut lire le parcours de l'œuvre de Rafael Azcona réalisé par Juan Carlos Frugone dans son livre *Atrapados por la vida*. FRUGONE, Juan Carlos (1987) Atrapados por la vida. Valladolid : Semana de Cine.

le spectateur. De fait, la plupart de ceux qui se sont émus de la disparition de Rafael Azcona n'avaient lu aucun de ses scénarios, mais les avaient vus ou entendus. Par conséquent, même si notre analyse porte ici sur des scénarios originaux, nous allons aussi prendre en compte le fait que le scénario est inféré à partir du film. Nous n'avons pas voulu oublier la complexité de la structure du scénario dans l'industrie audiovisuelle et l'influence des circonstances économiques qui l'entourent.

Nous avons donc décidé de nous confronter au scénario à partir de perspectives distinctes. De sorte que, dans cette recherche, nous considérerons le scénario comme :

- Un texte autonome. Suivant les théories de Jacqueline Viswanathan (Viswanathan, 1986) et d'Isabelle Raynauld (Raynauld, 2012) nous avons donc décidé d'étudier les scénarios écrits. Dans ce but, pour les scénarios auxquels nous avons accès – publiés, retranscrits dans les revues, etc. –, nous avons décidé de prendre en compte les sources primaires, les scénarios originaux prévus pour le tournage du film, c'est-à-dire le texte original, précédant les processus pratiques de production ou de censure. Ce sont ces scénarios qui n'ont pas encore été altérés par les réalités de la réalisation d'un film qui peuvent le plus nous rapprocher de la conception primaire que Rafael Azcona a pu se faire du film.

- Nous souhaitons également étudier le scénario selon son caractère d'« intermediate work », en nous appuyant sur les théories développées par le professeur australien Steven Maras (Maras, 2009 : 47), qui considère le scénario comme un travail intermédiaire, non terminé, complété lors du développement du film. Ainsi, au cours de cette thèse, nous prendrons en considération l'interaction entre la narration, l'industrie et le contexte social au sein desquels se situe le processus de création. Il semble surtout difficile d'étudier Azcona indépendamment de son contexte. En effet, les problèmes qu'il a pu rencontrer avec la censure de la dictature franquiste sont de notoriété publique. De plus, Rafael Azcona ayant été un scénariste de comédie, notre théorie est qu'il a utilisé la comédie pour pouvoir parler de sujets sérieux comme la liberté, la précarité, la critique à l'encontre des institutions religieuses…, sans être censuré. Cet aspect ne pourrait pas être étudié sans tenir compte du scénario comme un « intermediate work ».

- Enfin, nous croyons qu'il est important d'envisager le scénario comme un travail inductif, un scénario dont nous avons l'intuition en voyant le film. C'est celui qui est, en définitive, récompensé lors des festivals et analysé par les critiques.

Steven Maras nous invite à considérer le scénario comme un discours. Ce discours est constitué par une interaction et des interférences de diverses formes : créativité, narration, industrie, production, etc. :

> "The discourse of screenwriting is constituted in the interaction and interference of different formations of creativity, narrative, industry and production, theory and practice. By analysing these formations it is possible to get and insight into the way the industry is imaged and imagined by its practitioners." (Maras, 2009: 23)

Après avoir réalisé une revue des théories sur le scénario et sur l'espace cinématographique qui peuvent nous aider à conduire une étude des scénarios de Rafael Azcona, nous passerons à l'analyse des scénarios en eux-mêmes. Comme nous l'avons déjà expliqué, le scénario est un texte volatile qui peut-être étudié à partir de plusieurs perspectives. Dans notre corpus, nous avons sélectionné des films, remarqués par la critique et par le public comme étant les plus caractéristiques de l'œuvre d'Azcona : nous avons obtenus les scénarios de certains d'entre eux ; les scénarios de certains autres films ont quant à eux complètement disparu. L'étude des scénarios de Rafael Azcona sera par conséquent un voyage en forme d'aller-retour : nous partirons parfois du scénario pour voir comment il est mis en lumière dans le film, et en d'autres occasions, nous partirons du film pour deviner le scénario. De plus, nous prendrons en compte les commentaires du scénariste lui-même, ainsi que ceux des personnes avec qui il a travaillé. Ainsi, notre intention est de pouvoir, en étudiant le scénario comme un discours, mettre en avant le principal héritage de Rafael Azcona, la persistance de son œuvre poétique.

Structure de ce travail

Cette thèse est structurée en deux grandes parties : la première est consacrée aux aspects théoriques, le seconde à l'analyse de l'œuvre de Rafael Azcona :.

Le travail sur les aspects conceptuels sera divisé en deux sections. L'une sera dédiée au scénario, tandis que l'autre sera consacrée à l'espace cinématographique.

Dans un premier temps, nous développerons un cadre d'étude du scénario audiovisuel dans lequel seront analysés en profondeur les aspects évoqués plus haut. Nous poserons les questions liées au statut du scénariste, problématique fondamentale pour pouvoir, par la suite, travailler sur la figure de Rafael Azcona. De cette manière, nous nous concentrerons sur la question de savoir si un scénario doit être traité comme un travail littéraire ou visuel. De même, nous chercherons à savoir si nous devons considérer le scénario comme un instrument de travail ou comme l'œuvre d'un auteur,

ce qui là encore influencera notre manière d'aborder la figure de Rafael Azcona, entre la position de l'écrivain et celle du technicien de l'audiovisuel. Nous nous focaliserons ensuite sur le scénario en tant que texte, et sur sa codification dans l'écriture et la lecture.

Dans la mesure où les cinéastes qui ont travaillé avec Azcona ont insisté sur sa forte capacité à structurer les histoires, les études de la structure cinématographique sont celles qui nous ont le plus intéressé dans un deuxième temps, puisqu'elles nous ont apporté des instruments nous permettant d'analyser la structuration dans les scénarios d'Azcona. Nous étudierons plus particulièrement des aspects comme la concentration des actions, l'ubiquité des *plots points*, le climax, etc.

Finalement, nous nous intéresserons à des aspects plus concrets de l'écriture de la comédie, étant donné qu'Azcona était un scénariste de comédies. A cette fin, nous nous en remettrons, d'abord, aux influences les plus directes dont Azcona a pu être l'objet – comme l'influence de l'humour grotesque – puis à la spécificité de la comédie audiovisuelle, une comédie qui « en raison de la pluralité de ses matériaux d'expression et de la tabularité de l'image, offre des configurations beaucoup plus complexes [que la littérature] [4]» (Jost, 2004 : 24).

La deuxième partie de cette section sur les aspects conceptuels sera dédiée aux théories sur l'espace. L'importance que l'œuvre d'Azcona donne aux lieux où se déroule l'histoire, la relation spéciale entre le personnage et l'espace, et la thématique omniprésente de la recherche d'intimité, nous invitent à questionner en profondeur le rôle de l'espace dans la construction de ses histoires. Une fois signalées les difficultés propres à l'étude du scénario, dans quelle mesure pouvons nous analyser l'espace dans le travail du scénariste ? C'est la question que nous tenterons d'élucider dans cette partie. Avant de nous centrer sur les théories qui étudient concrètement l'analyse du texte audiovisuel, nous aborderons les principales conceptualisations de l'espace. En effet, son caractère polysémique en fait un objet complexe à analyser. Nous examinerons ensuite le caractère temporel et spatial de la narration cinématographique, et le caractère bidimensionnel et tridimensionnel de l'image. Enfin, nous prêterons attention aux définitions de l'espace diégétique et narratif posées par André Gardies et à celle de la pluriponctualité du récit cinématographique développées par André Gaudreault et François Jost, considérant que ces concepts sont ceux qui peuvent le mieux s'adapter au caractère spatial transmis par le scénario cinématographique, un espace construit à travers la narration.

4 François Jost fait plus concrètement référence à la parodie audiovisuelle.

La deuxième grande partie de cette recherche, tournée vers les aspects pratiques, se concentrera sur le contenu et la forme de l'œuvre d'Azcona. Elle se divisera elle-même en quatre sous-sections.

La première se centrera sur la figure de Rafael Azcona, et sur l'époque particulière à laquelle il vécut, c'est-à-dire celle de la dictature, suivie de la transition démocratique espagnole – contextes qui influencent directement les thématiques de son œuvre ainsi que sa dimension formelle.

La deuxième partie, intitulée *« la construction spatiale du scénario de Rafael Azcona »*, étudiera la forme adoptée par Azcona dans son travail : ses rituels d'écritures, le format utilisé, sa participation active ou non aux tournages et la structure des ses scénarios.

Nous nous intéresserons ensuite à l'analyse de l'espace diégétique qui nous semble importante dans la mesure où cet espace est conçu comme une construction du spectateur. Lors de cette analyse, nous nous attarderons sur l'entité de lieu et sur la manière dont les lieux où Azcona situe ses histoires expriment quelque chose d'intrinsèque à sa façon de voir le monde, puisque comme le disait Bachelard, « la maison est, encore plus que le paysage, un état de l'âme. » (Bachelard, [1957], 1992 : 104)

Ensuite, pour étudier l'espace narratif, c'est-à-dire l'espace « en tant que partenaire de cette activité propre à tout récit qu'est la narrativité » (Gardies, 1993: 105). Nous nous appuierons alors sur la figure du personnage, et sur son importance dans la création spatiale de la fiction cinématographique. Nous aborderons deux aspects. D'une part, nous analyserons quelles sont les caractéristiques des personnages principaux d'Azcona. D'autre part, nous étudierons de quelle manière l'espace est construit à partir de ce personnage.

L'importance de l'humour dans le travail de notre scénariste est connue ; nous allons donc dans un troisième temps nous intéresser à la façon dont Azcona a utilisé l'espace pour construire l'humour. Nous parlerons alors de ses influences humoristiques, de la construction spatiale de l'humour et finalement du génie d'Azcona, utilisant la pluralité de ses matériaux d'expression et la tabularité de l'image pour affronter la censure.

Enfin, nous étudierons les liens entre scénario et mise en scène. Nous aborderons les influences du théâtre et du dessin sur l'œuvre d'Azcona, puis l'influence possible d'Azcona sur la mise en scène des films sur lesquels il a travaillé. Nous réaliserons ensuite une comparaison entre les scènes des différents films d'Azcona, mis en scènes par réalisateurs distincts. Nous essaierons de démontrer que des caractéristiques, pourtant audiovisuelles comme la focalisation et la pluriponctualité, sont sous-jacentes dans l'écriture d'Azcona.

En définitive, dans cette thèse, nous chercherons à montrer comment le scénariste Rafael Azcona, qui savait que le scénario n'était pas écrit pour être lu mais pour être visualisé à l'écran, s'est attaché à travailler minutieusement cette dimension centrale de l'œuvre cinématographique qu'est l'espace.

PREMIÈRE PARTIE : Une théorie de l'espace et du scénario

CHAPITRE 1 : Le scénario cinématographique

« Le scénariste fabrique les armes pour que d'autres fassent la bataille » Feinmann

«What is a screenplay ? A screenplay is a story told with pictures » Syd Field

Partie 1 : *Définitions du scénario cinématographique*

Le terme *scénario* a été repris de l'Italien ; le *scenario* décrivait alors le décor du théâtre. Le *Petit Robert* définit le scénario cinématographique comme la « description de l'action (d'un film), comprenant généralement des indications techniques et des dialogues » (*Le Petit Robert*, 2010**)**. Nous pourrons également retenir que le scénario "désigne le récit verbal qui correspond à un film : ce que le film raconte avec des images et des sons, le scénario le raconte avec des mots." (Roche & Taranger, 1999: 4) Ces définitions du scénario supposent un spectateur qui perçoit le matériel significatif du scénario à travers le registre linguistique qui se reproduit dans les dialogues des personnages, et à travers le registre visuel analogique de ses actions développées dans le temps et dans quelques espaces déterminés. Pourtant, la réception du scénario à travers le film, sa difficile prise en compte en tant que genre littéraire, ou encore sa situation au sein d'une structure créative de caractère industriel dans laquelle interviennent de nombreux professionnels, tendent à faire du scénario un genre hybride, frontalier, dont la stricte caractérisation reste difficile.

Considérer le scénario d'un film comme texte présente davantage de difficultés que dans le cas des genres théâtraux. De quoi parlons-nous quand nous parlons du scénario après avoir vu un film ? Principalement d'un texte que nous inférons, fluctuant entre l'abstraction que nous élaborons de son contenu et sa "coupure" dans un écran. Le scénario audiovisuel récompensé dans des festivals, ou par la critique dans ses articles, est le fruit de cette abstraction, de cette conséquence. Les lecteurs d'un scénario sont ainsi généralement peu nombreux, et se limitent aux personnes qui participent à la création du film. Le scénario publié n'est souvent plus celui qui a réellement été utilisé lors de l'exécution du film.

Comme nous le voyons, les difficultés de définition du scénario audiovisuel consistent en ceci que nous nous trouvons face une œuvre qui n'est ni littéraire ni cinématographique ; il s'agit d'un objet transitoire, un outil de travail qui sera écrit et réécrit, un processus au cours duquel peuvent intervenir, outre le scénariste, des directeurs, des producteurs, des censeurs... Le scénario audiovisuel décrit ce que l'on donnera à voir et à entendre dans une œuvre audiovisuelle, c'est un état intermédiaire entre l'idée et le film.

Dès lors, qu'est-ce qui distingue un scénario d'un autre texte ? Isabelle Raynauld explique dans sa thèse de doctorat[5] que "ce qui distingue le scénario du film de n'importe quel autre texte, c'est qu'il est rédigé en fonction de la réalisation future d'un film" (Maltais, 2010: 17) Pour elle,

> « Le texte scénaristique se distingue du texte romanesque sur plusieurs points, notament par sa double destination, textuelle et filmique, et surtout par sa valeur pragmatique. En effet, le texte scénaristique, comme le texte de théâtre, est avant tout déterminé par sa potentialité à être réalisé et tout dans le scénario sert, de manière implicite ou explicite, le futur film. » (Raynauld, 2012 : 204)

De plus, pour certains auteurs, cette écriture dédiée à la réalisation d'un film futur implique un destin fatal du scénario : sa disparition. Comme l'explique Jean-Claude Carrière dans une citation célèbre :

> « Un film est achevé quand le scénario a disparu. La structure a rejoint l'invisible. On ne la sent plus. Toute l'intelligence, toute la sensibilité du spectateur se portent sur le film lui-même, qui, comme le disait parfois Godard, est "un film en train de se faire " (Carrière, 1996: 165).

Dans le même sens, Pier Paolo Pasolini affirmait que le scénario était « une structure tendant vers d'autres structures » (Pasolini, 1969).

Dès lors, si le scénario disparaît dans le film, il nous faut nous interroger sur la possibilité d'étudier l'œuvre d'un scénariste, en particulier celle de Rafael Azcona. Sur quoi pouvons-nous nous fonder ? Retrouvons-nous le scénario dans ce que nous voyons ou entendons du film ? Le scénario publié *a posteriori* est-il le scénario du film ? Ces questions sont, parmi beaucoup d'autres, celles que s'est Steven Maras. Ce chercheur considère que la principale difficulté dans l'étude d'un scénario est de déterminer quel est l'« object problem ». Nous sommes en effet confrontés à deux questions réciproques : d'un côté, définir le scénario comme objet, et de l'autre, identifier un objet pour le scénario.

> « Is the "object" of screenwriting on the page or the screen ? Does the script or it's realisation exist independently from the film ? Is the "script" the final product of the screenwriting process, or just one aspect of the filmmaking process ? Are we dealing with two objects (the

[5] Raynauld, I. (1990) *Le scénario du film comme texte: histoire, théorie et lecture(s) du scénario: de George Méliès a Marguerite Duras et Jean Luc Godard.* Paris, Université de Paris 7

> script as read and film as distributed) or one ? And what should be made of discrepancies between the script and film and then published script ? If the screenplay is the object, how it did emerge and develop? These questions are not easily answered, and the " object problem " not easily resolvable because of the unique relationship between script and film. » (Maras, 2009 : 11)

Au cours de ce chapitre, nous allons tenter d'approfondir cette relation particulière qui lie le film et le scénario, et, ainsi, de découvrir où est l'objet scénaristique de Rafael Azcona.

a) Un scénario littéraire ou visuel ?

Dans les premiers temps du cinéma, certains professionnels de ce monde avaient déjà su voir l'importance du scénario, comme Tomas Harper Ince (bien que ce fût alors pour mieux contrôler les coûts du film), alors que d'autres le dévalorisaient, comme Fernand Léger. Il y eut aussi des cinéastes qui n'utilisaient pas de scénarios - c'est le cas de Buster Keaton - ou filmaient leurs œuvres en se servant seulement de notes, sans s'appuyer sur un texte préalable. Le rôle du scénario dans un film a été un sujet de controverses pendant de nombreuses années en raison de la place qu'il occupait dans l'économie du cinéma, mais aussi car il pouvait être vu comme un moyen de privilégier l'image au littéraire. Cette *antiscreenwriting frame,* comme la nomme Steven Maras, est renforcé par le point de vue selon lequel le monde du cinéma « se méfie de la dimension littéraire de la réalisation et a tendance à dénigrer la figure de l'écrivan[6] » (Maras, 2009 : 11).

La question de savoir si le scénario est visuel ou littéraire est l'objet d'autant de controverses qu'il y a de théories et d'auteurs. L'une de ces controverses porte sur le statut de ses récepteurs. On peut se demander si le scénario a des lecteurs ou des spectateurs ? Un scénario cinématographique, comme l'explique Jacqueline Viswanathan, a pour fonction principale de s'adresser à un groupe très restreint de lecteurs (Viswanathan, 1999: 2), ceux qui interviennent au cours du tournage du film, bien qu'un film soit un vu par de nombreuses personnes.

Dès lors, nous pouvons nous poser les questions suivantes : où se trouve le travail du scénariste ? Dans les répliques ? Dans les images tournées ?

Dans les parties suivantes, nous aborderons donc les difficultés à concevoir le scénariste comme un auteur, et le scénario comme un texte.

---

[6] « is suspicious of the literary dimension of filmmaking and tends to beat-down the writer » (Maras, 2009 : 11).

b) **Le scénario, outil de travail ou œuvre d'auteur?**

> "... screenplays are not works of art. They are invitations to others to collaborate on a work of art, but they are not in themselves works of art." Paul Schrader (Scénariste de *Taxi Driver* et *Raging Bull*)

Depuis que la narration a commencé à être une priorité dans les films, l'écrivain s'est vu entraîner dans un conflit de responsabilité, tant avec le réalisateur qu'avec le producteur. C'était une bataille pour sa reconnaissance comme expert, comme artiste et, dans certains cas, comme réalisateur du contrôle créatif (Maras, 2009 : 15). Il n'est pas rare de trouver dans l'histoire du cinéma des exemples de cinéastes qui ont caché le fait d'avoir co-écrit la trame avec un scénariste pour pouvoir être considéré comme *l'auteur* du film.

Qui peut-on considérer comme le véritable auteur du film ? Martin Heidegger, dans ses réflexions sur l'origine de l'œuvre d'art, signale que l'œuvre est ce qui fait l'artiste ; et si l'artiste se distingue comme maître de son art, ce n'est que grâce à son œuvre. L'artiste est à l'origine de l'œuvre. Le travail est à l'origine de l'artiste. L'un ne peut exister sans l'autre (Heidegger, 1996: 69).

À partir de ces postulats du philosophe allemand sur l'œuvre d'art, il paraît difficile de parler du scénariste Rafael Azcona comme d'un artiste, étant donné que son œuvre est faite pour disparaître, alors que et l'œuvre est censée être ce qui fait l'artiste. Les scénaristes sont-ils dans ce cas des artistes sans œuvre ? Ou, en renversant la proposition, peut-on dire que l'œuvre audiovisuelle a un créateur indéterminé ?

Rafael Azcona avait réussi à transmettre à l'écran un univers propre et personnel, identifiable pour les spectateurs depuis son premier film. D'autant que nous devons également tenir compte du fait qu'il a collaboré avec des cinéastes aux univers très particuliers comme Marco Ferreri, Carlos Saura ou Luis García Berlanga. Nous pouvons nous demander, dans ce cas, si des films qui ont déjà un auteur, à travers la personne du réalisateur, peuvent être assimilés à *son* œuvre.

Steven Maras nous rappelle que « le scénario est né dans un ensemble complexe de pratiques et de conditions culturelles et instutionnelles.[7] » (Maras, 2009:15). La théorie de l'auteur individuel est ainsi fréquemment critiquée dans les études sur le scénario : questionnement inapproprié à un mode

[7] « the invention of screenwriting took place within a complex set of cultural and institutional practices and conditions » (Maras, 2009:15).

complexe de production industrielle, rôle marketing de la notion d'auteur, auteur perçu comme une catégorie idéologique ; (Maras, 2009 : 97).

Dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin a écrit que le cinéma est l'agent le plus puissant de la technologie en matière de reproduction de l'art. Benjamin fait une description du travail d'acteur de cinéma, par opposition à l'acteur de théâtre, qui peut facilement être comparé à la situation du scénariste de l'audiovisuel, notamment parce que son travail se présente, également, au travers d'une machine. Et, de même que le travail de l'acteur de cinéma n'est pas le même que celui de l'acteur de théâtre, le travail du scénariste n'est pas le même que celui des romanciers. Benjamin signale que le travail de l'acteur au cinéma peut s'apparenter à une forme de travail à la chaîne.

Le travail du scénariste est dispersé, comme le travail de l'acteur face à la caméra. Le scénariste est donc impliqué dans l'aspect artistique, mais il ne le finalise pas, d'autres personnes continuent son travail. La figure du scénariste a été même fragmentée en plusieurs fonctions : *showrunners*[8], *scriptdoctors*[9], écrivains de dialogues, etc. Maras soutient que la division des fonctions et des tâches influence la nature même du scénario. Contrairement à d'autres formes de production littéraire, l'espace du scénario peut être très segmenté et soumis à ce que l'on peut nommer « la division de l'écriture » (*division of writing*), partagée entre création et réécriture (Maras, 2009 : 22). De plus, comme nous l'avons déjà souligné, le travail d'écriture d'un scénario est distribué entre « sous-espèces » de scénaristes (spécialistes en gags, experts de la continuité, ceux qui écrivent le traitement, les adaptateurs, etc.) (*Ibid.*).

De plus, nous pouvons trouver une grande diversité de versions du scénario d'un même film : si nous avions entre nos mains la version finale et définitive, ce qui dans l'industrie cinématographique est nommé le *Final Draft,* nous pourrions constater que beaucoup de scènes, dialogues et personnages n'apparaissent pas comme écrits sur le scénario, mais qu'ils ont été créés pendant le tournage, le montage ou le bruitage et la post-synchronisation du film. Le scénario qui est publié dès que le film a eu un succès diffère en général de celui qui était utilisé durant le tournage du film.

En effet, un processus de création dans le domaine de l'industrie de l'audiovisuel peut impliquer de nombreux travailleurs. Nous pouvons donc tomber dans le paradoxe de vouloir analyser le travail final, c'est-à-dire l'œuvre, mais sans savoir clairement qui est l'auteur ; l'exemple de la télévision pouvant

---

[8] Le *Showrunner* est la personne responsable du travail quotidien dans une série ou programme télévisuel. Il est en charge de maintenir la série dans une direction cohérente en tous ses aspects.

[9] Le « Script Docteur » est un scénariste qui est embauché pour travailler dans un scénario avec des problèmes narratifs. Il réécrit quelques parties du scénario, il améliore le tempo, etc. Les « Docteurs des scénarios» ne sont pas nommés dans les génériques, en échange d'un salaire. Il est donc difficile de savoir s'ils sont intervenus.

être dans ce cas considéré comme paradigmatique, avec des programmes pour lesquels travaillent divers spécialistes et professionnels pour faire un travail qui ne possède pas un auteur clairement explicité.[10]

La spécialisation suppose-t-elle la mort de l'artiste ? Le chercheur Nichols la voit comme un phénomène nécessaire tant en science qu'en art, car ces champs ont connu une croissance telle qu'un individu ne peut les maîtriser entièrement (Cité dans Maras, 2009 : 51). Actuellement, de nombreux artistes sont spécialisés dans différents domaines, et travaillent ensemble dans le même processus. Nous nous retrouvons face à un travail créatif né dans l'ombre des médias de production de masse ; le scénariste est soumis a un processus complexe de production. Mais il n'est pas le seul : monteurs, directeurs de photographie... réalisent un travail créatif, comme les acteurs dont parle Benjamin. Dans le même ordre d'idée, nous pouvons parler du travail des nouveaux artistes multimédia qui collaborent en modifiant des projets de logiciels libres, ou encore de la figure de l'artiste de vidéo, polyvalent et contrôlant tous les aspects créatifs, comme Shirin Neshat ou Bill Viola. Il apparaît ainsi que les concepts d'*œuvre* et d'*artiste* se dispersent avec l'émergence de moyens d'expression beaucoup plus complexes. Dans ce cas, une reconsidération de ces concepts semblerait nécessaire.

Toutefois, on peut relever que, même si la relation spatio-temporelle de l'acteur de cinéma avec son travail n'est pas aussi solide que celle de l'acteur du théâtre, du fait notamment des différents aspects de sa prestation qu'il ne peut contrôler : montage, effets spéciaux, etc..., l'aliénation de l'artiste face la caméra ne se produit pas sans qu'on puisse reconnaître un acteur de talent. Ainsi, Maras affirme que **:**

> « The attempt to construct the screenplay as a kind of literature, and defend the artistic value of screenplay, can from this perspective be seen as a part of an attempt to overcome the alienation of the factory » (Maras, 2009 : 52).

Nous en venons donc enfin à la phrase de Paul Valéry mentionnée par Benjamin au début de son essai[11], où il signale que l'augmentation de nos moyens de reproduction peut transformer toute « la technique des arts » en modifiant la « notion même de l'art ». Dès lors, qu'advient-il du concept

---

[10] Le CEISME (Paris III, Sorbonne Nouvelle) travaille actuellement sur la création télévisuelle et s'interroge sur le rôle du créateur télévisuel.

[11] « Nos Beaux-arts ont été institués, et leurs types comme leur usage fixés, dans un temps bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant auprès de celui que nous possédons. Mais l'étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu'ils atteignent, les idées et les habitudes qu'ils introduisent nous assurent de changements prochains et très profonds dans l'antique industrie du Beau. Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art. », Paul Valéry, *Pièces sur l'Art*, ("La conquête de l'ubiquité"), Paris [s.d.], Gallimard, 1934, pp. 103-104.

d'artiste ? Les travailleurs de l'industrie des médias de masse sont-ils les créateurs d'une œuvre, et donc, en accord avec la définition de Heidegger, des artistes ? Ne voit-on donc pas, *in fine*, émerger des artistes sans œuvres, aussi bien que des œuvres sans artistes ?

c) Steven Maras et la séparation entre conception et exécution d'un film

Steven Maras a tenté d'éclaircir la raison pour laquelle le scénario se retrouve dans cette situation difficile. Ainsi, lui, il existe dans la création audiovisuelle une séparation traditionnelle entre conception et exécution (Maras, 2009 : 22), une séparation institutionnalisée qui divise la production en plusieurs phases (préproduction, shooting, postproduction), et qui introduit une logique conduisant à rendre difficile une vision de l'exécution en terme de scénario, qui se situe lui habituellement dans la première phase de la production.

Néanmoins, Maras souligne ensuite que différentes technologies sont venues perturber cette séparation entre la conception de l'histoire et son exécution. Il se réfère ici aux effets spéciaux numériques, utilisés pour résoudre certains problèmes pratiques des films : George Lucas a ainsi évolué d'un processus de tournage linéaire vers un processus par couche, la postproduction ayant désormais lieu en même temps que le tournage. "Digital filmmaking techniques not only potentially rework the separation of conception and execution, but also the relationship between words and images and the nature of scripting itself (through animatics and pre-visualisations)." (Maras, 2009: 22)

Steven Maras considère de plus que la question savoir qui est l'auteur d'un film soulève beaucoup de passions, et soutient que scénaristes et « politique d'auteurs » peuvent partager un fond commun. Maras propose en effet d'adopter une autre perspective. Pour lui, le problème commence, comme nous l'avons dit, lors de la séparation entre les processus de conception et d'exécution du film (Maras, 2009: 97), et il propose dès lors de délimiter ce que serait une politique d'auteur centrée sur la figure du scénariste (Maras, 2009: 108). Pour mener à bien cette tâche difficile, il s'appuie sur les idées d'Andrew Sarris. D'une part, ce théoricien soutient que, bien que les scénaristes considèrent que la critique a dévalué leur travail pour se centrer sur la figure du cinéaste, ils bénéficient d'un intérêt renouvelé grâce à la critique d'anciens films hollywoodiens. En effet, celle-ci a porté son attention sur les scénaristes, tout en ne niant pas l'importance de la théorie de l'auteur quant à la valorisation de l'expression (Maras, 2009: 108). D'autre part, Sarris considère que ce problème a surgi suite à une confusion entre les mots auteur/director/author, cette classification ayant donné lieu à une théorie des « non-directional auteurs » (Maras, 2009, 109). De plus, « Sarris puts direction and writing on a

continuum (wich is a key aspect of the way the "politique des auteurs" uses term "writing") » (Maras, 2009: 109).

Cependant, selon Maras, considérer les figures du réalisateur et du scénariste comme équivalentes pose quelques difficultés, comme celle de savoir quelle a été la contribution exacte d'un scénariste dans un film. Si nous considérons le scénariste comme l'auteur, pourquoi ne pas considérer comme auteurs d'autres figures toutes aussi significatives pour la création d'un film ?

C'est là que la division entre conception et exécution prend tout son sens pour Maras, car, à partir de celle-ci, il peut affirmer que « Writers are creative artists and all other film workers are interpretative artists » (Maras, 2009: 112).

La figure du scénariste se voit, par conséquent, projetée, divisée et dissoute dans le processus d'élaboration d'une œuvre audiovisuelle. Le scénariste, entre artiste et technicien, exprime sa créativité dans un cadre économique et culturel complexe duquel il ne peut échapper car il s'agit de l'essence même de son travail.

Partie 2 : *À la recherche du texte scénaristique*

> Writers in Hollywood do not have works, but are workers.
>
> Hortense Powdermarker (citée par Maras, 2009 : 10)

> A literary work is finished and completed within itself. A screenplay waits for the camera.
>
> Robert McKee (Maras, 2006 : 63)

Une bonne partie des travaux dédiés au scénario cinématographique se sont référés à des questions liées aux aspects pratiques (Herman [1951], Swain [1976], Nash-Oakey [1978], Seger [1991], Carrière-Bonitzer [1991], Field,[1996]), ou techniques (Nouet [1957], Vale [1993], Fernández Díaz [1996], Chion [2000]) ou encore au métier du scénariste (Goldman [1992], Brady, [1995], Mamet [1995], Quinquer [2001]. Dans le même sens, les recherches sur le scénario se sont centrées sur les stratégies discursives (Sánchez-Escalonilla [2001]), sur la trame (Tobías, [1999]), sur les bases (Brenes, [1995]) ou sur la structure et le style du scénario (McKee [1997], Rodari, [1998]). On nous a présenté des scénarios modéles et des modèles de scénario (Vanoye, [1996]), quelques chercheurs se sont concentrés sur quelques filmographies déterminées, comme celles du Hollywood classique (Bordwell-Staiger-

Thompson [1996] et Onaindía [1996]). Cependant, d'autres chercheurs, comme Jacqueline Viswanathan et Isabelle Raynauld, ont étudié d'autres aspects du genre scénaristique. En effet, « l'écriture scénaristique pourrait presque être considérée comme un sous-domaine applicatif de la narratologie [12]. » (Maras, 2009 : 10)

Viswanathan signale que, même si après le tournage du film le scénario perd sa raison d'être, un grand nombre de scénarios ont été publiés en Amérique du Nord, en Angleterre et en France à partir des années soixante ; et ces documents peuvent servir au travail d'analyse du film (Viswanathan, 1986 : 4).

L'intérêt de Jacqueline Viswanathan pour le scénario est donc fondamentalement littéraire:

> "Depuis l'avènement du cinéma, il s'est publié un très grand nombre de scripts s'adressant non seulement aux cinéphiles, mais aussi à des lecteurs non spécialistes. Le scénario transcende alors sa vocation première. Comme la pièce de théâtre, il survit à la représentation et peut faire l'objet d'une lecture autre où le monde fictif se construit comme un spectacle dans l'imagination du lecteur." (Viswanathan, 1986: 3)

De plus, elle signale que les scénarios publiés et réécrits une fois le film achevé peuvent être d'une certaine utilité, puisque "le scénario initial est repris après visionnement pour parfaire la concordance entre les deux, les descriptifs sont parfois complétés, corrigés ou même complètement rédigés par d'autres personnes que le scénariste. Ces versions postproduction s'intitulent «découpage après montage» ou *«cutting continuity»*. Les didascalies sont souvent réduites à un minimum sauf pour la description technique des prises de vues : plan américain, panoramique, etc." (*Ibid.*)

Ou, comme Isabelle Raynauld l'explique « le film *se sert* du scénario, il ne le complète pas, ne le finit pas (...) que le scénario soit ou non réalisé, il reste, indépendamment du film, un matériau écrit ». (Raynauld, 1990, 204)

De plus, Jacqueline Viswanathan parle d'une certaine subjectivité à l'intérieur de ce langage technique propre aux scénaristes (Viswanathan, 1986 : 79) :

> « II est bien connu que les descriptifs de scénario relèvent d'un discours impersonnel où ne s'implique pas l'instance d'énonciation. Le scénariste se doit d'être clair et concis. II utilise volontiers des propositions nominales elliptiques. Ces textes ne contiennent aucunes des marques qui renvoient au sujet parlant pronom singulier de la première personne, déictiques, système de temps qui situe le locuteur par rapport à la description ou la narration, termes évaluatifs, langage figuré, exclamations, répétitions, etc. Toutes ces marques de d'énonciation ne sont en effet pas susceptibles de passer dans le système signifiant de l'image. Cependant, il n'est pas juste d'affirmer que les descriptifs

[12] « screenwriting could almost be described as an applied sub-branch of the academic area of narrative studies. » (Maras, 2009 : 10)

> transmettent une approche totalement neutre et objective de la diégèse. Le texte reflète une certaine subjectivité, non celle du narrateur-scénariste mais celle du spectateur. En d'autres termes, les descriptifs cherchent à restituer la perception toute particulière de la diégèse que donne le film, non seulement par les énoncés qui décrivent les angles de prise de vue et les mouvements de la caméra mais aussi par les énoncés descriptifs du contenu de l'image. »

Jacqueline Viswanathan prône une analyse moins naïve des descriptions des scénarios, qui doit nous amener à repousser, selon elle, la définition trop facile du scénario comme "texte visuel". Par ailleurs, « certains scénarios sont loin d'être dépourvus d'intérêt au-delà de leur fonction pratique car ils proposent, plutôt qu'une description précise, détaillée et évocatrice, une lecture de la signification essentielle de l'image pour le spectateur. » (Viswanathan, 1986: 3)

a) Typologies des scénarios publiés

Concernant les scénarios écrits en vue d'une publication, Viswanathan opère une distinction entre trois types principaux (Viswanathan, 1990 : 14) :

a) *Les romans-scénarios*, des romans écrits sous la forme de scénario mais qui évoquent des films imaginaires, par exemple *Neige noire* d'Hubert Aquin ou *Histoire de cœur* de Jacques Savoie[13].

b) Le deuxième groupe inclut des textes très variés : des scénarios avec des formes très libres, des films imaginés par des écrivains... Les scénarios fictifs repris par Christian Janicot dans l'*Anthologie du cinéma invisible* en offrent des exemples.

c) Les scénarios de films qui sont déjà réalisés.

---

[13] Alain Robbe-Grillet, dans une note préliminaire de *L'Inmortelle* explique qu'est-ce que le ciné-roman: "Le livre que l'on va lire ne prétend pas être une oeuvre par lui-même. L'oeuvre c'est le film, tel qu'on peut le voir et l'entendre dans un cinéma. On n'en trouvera ici qu'une description : ce que serait, pour un opéra, par exemple, le livret accompagné de la partition musicale et des indications de décor, de jeu, etc.

Cette description est antérieure au film ; elle a servi à l'auteur, à ses assistants et à ses techniciens, pour le réaliser. Mais, en vue de la publication, la plupart des indications techniques ont été traduites en langage courant ; une définition sommaire des décors a en autre remplacé les localisations topographiques qui n'étaient déchiffrables que pour ceux qui se trouvaient sur les lieux de tournage ; enfin,chaque fois que des modifications du projet sont intervenues en cours de réalisation, le texte qui suit correspond aux solutions effectivements adoptées.

Le livre peut ainsi se concevoir, pour le lecteur, comme une précision apporté au spectacle lui-même, une analyse détaillée d'un ensemble audio-visuel trop complexe et trop rapide pour être aisément étudié lors de la projection. Mais pour celui qui n'a pas assisté au spectacle, le ciné-roman peut aussi se lire comme se lit une partition de musique ; la communicationdoit alors passer par intelligence de lecteur, alors que l'oeuvre s'adresse d'abord à sa sensibilité immédiate, que rien ne peut vraiment remplacer. » (Robbe-Grillet, 1963 : 7-8)

Dans un mémoire écrit par Bruno Maltais sur *Le phénomène des scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial québécois* en 2010[14], nous trouvons une autre division entre types de scénarios cinématographiques :

a) La *novellisation*. Ici nous trouvons les ciné-romans, qui sont considérés comme genre littéraire.
b) La transcription de film. Écrit après le film, le texte cherche à reproduire ce qui apparaît dans le film.
c) Le scénario fictif, en lien avec le roman-scénario mentionné ci-dessus.
d) Le scénario cinématographique publié.

Pour le dernier cas, celui du *scénario cinématographique publié,* Maltais opère une distinction entre les scénarios écrits après, avant ou sans que le film n'ait été réalisé. Il signale que les scénarios rédigés après le film sont à considérer comme des produits dérivés :

> "Si la version publiée est retravaillée d'après le montage final du film, nous avons affirmé qu'il s'agit ni plus ni moins que d'un produit dérivé puisque la publication cherche à être la plus fidèle possible au film. Toutefois, si la version publiée est celle d'avant le tournage du film, la publication de scénarios cinématographiques prend tout son sens " (Maltais, 2010 : 149)

Aujourd'hui, plusieurs sites Internet sont dédiés à la publication de scénarios, mais ils ne signalent pas si le scénario a été écrit avant où après le film ; on peut de plus relever qu'ils sont tous liés à des films qui on été tournés.

b) La lecture du scénario, une lecture codifiée

Le scénario est passé par de multiples formats, depuis les textes proches de la dramaturgie littéraire, jusqu'aux textes composés de dessins, voire de simples schémas de la trame ou de l'action. Pourtant, le caractère technique du scénario, qui se doit d'être un instrument de travail pour toute une équipe de spécialistes, a contribué au fait que le scénario acquiert une forme peu à peu codifiée. Actuellement, d'un côté, les nouvelles technologies quiont pu apporter des instruments aux créateurs multidisciplinaires de l'audiovisuel, comme les artistes de vidéo, ont, d'un autre côté, contribué à la standardisation des formats d'écriture, avec l'apparition de programmes créés spécifiquement pour l'écriture du scénario comme *Final draft* ou *Celtx* qui formatent le texte en respectant des standards professionnels.

La division en scènes, la spécification d'un décor intérieur ou extérieur, l'heure du jour, la signalisation des personnages en majuscules, etc. sont des techniques utilisées pour aider le producteur à effectuer un découpage du film et le plan de travail du film qui en découle. Toutes les techniques du

[14] Memoire réalisée à l'Université de Montréal, Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques.

scénario ne sont cependant pas dédiées au découpage postérieur du film ; il en existe d'autres, qui concernent le rythme et la visualisation du film.

Maras s'appuie sur Boyle (1983) pour dégager trois règles ou axiomes qui doivent être prises en compte en écrivant ou lisant un scénario :

- Le scénario marque le rythme, puisqu'il est généralement convenu qu'une page de scénario écrite représente une minute de film.

- Pour raconter la fiction, il est préférable d'écrire de petites phrases, plutôt qu'un paragraphe d'une page.

- Il existe différentes versions du scénario qui vont du scénario de présentation au scénario de production ou au scénario de tournage. Celles-ci diffèrent en fonction de l'information présentée (Maras, 2009 : 66).

Il existe également des conventions qui régissent l'écriture de la description. En effet, en unissant l'espace de la page avec le temps à l'écran, c'est la vitesse de l'action qui est exprimée. Une description minutieuse de l'espace donnera un rythme plus lent ; des phrases courtes, un rythme plus rapide. Ainsi, une description très minutieuse se convertira en un type particulier de taille de plan. De plus, l'utilisation de termes comme le mot « nous » peut suggérer un point de vue omniscient plutôt qu'un point de vue subjectif (De Rush & Baughman, 1997 : 30, cité dans Maras, 2009 : 67). Cette écriture du scénario contribue à la représentation mentale du film dans le scénario :

> « Rush and Baughman show how the reader is in a particularly important position in relation to the screenplay, since it is they who must interpret the relationship between camera and subject, and all the nuances of the relationship : « the implied camera directions under the slug line ». (Maras, 2009 : 73)

Dans ce cas, il n'est pas nécessaire d'inclure des angles de prise de vue ou des directives techniques, car « c'est exactement ce qu'il ne faut pas faire. Pourquoi ? Parce que cela perturbe "la lecture".[15] » (Trody, 1997: 14, cité dans Maras, 2009 : 69).

C'est, dans le fond, ce que semble vouloir dire Viswanathan quand elle explique que :

> « Les descriptifs cherchent à restituer la perception toute particulière de la diégèse que donne le film, non seulement par les énoncés qui décrivent les angles de prise de vue et les

[15] « doing all that is exactly the wrong thing to do. Why? Because it intrudes on "the read" ». (Trody, 1997: 14, cité dans Maras, 2009 : 69).

> mouvements de la caméra mais aussi par les énoncés descriptifs du contenu de l'image. » (Viswanathan, 1986 : 79)

On peut dès lors se demander quel intérêt peut offrir la lecture d'un scénario, la codification la rendant excessivement spécialisée et lourde. Cependant, il importe de garder à l'esprit que celle-ci peut nous permettre de vérifier de quelle manière le scénariste a conçu le rythme et la visualisation de ses scénarios.

c) Le scénario entre texte autonome et « intermediate work »

Quels sont les obstacles qui nous empêchent de considérer que le scénario relève de la littérature puisque, en dépit de sa finalité, le scénario reste un texte écrit ? Les manuscrits sont lus et publiés. Le scénario partage plusieurs techniques avec la poésie ou le roman. Il comporte des dialogues et des descriptions comme le théâtre, et à partir du même scénario plusieurs films peuvent être réalisés (Maras, 2009 : 47). Maras soutient pourtant que le scénario n'est pas uniquement un travail artistique autonome mais un « intermediate work ». Afin d'expliquer en quoi le scénario constitue un travail intermédiaire, Maras cite le chercheur Ian Macdonald:

> « There is never a definitive version of the screenplay of a film; by definition it must related to the screenwork, but also by definition it cannot, as more work must precede the final outcome. » (Maras, 2009 : 48)

Selon Maras, le problème vient de la tentative de sortir le scénario de son contexte de production. Si nous ne prenons pas en compte celui-ci, la relation entre le film et le scénario est pauvre (*Ibid.*). De fait, Edward Azlent critique le fait de prêter excessivement attention aux aspects linguistiques et littéraires d'un scénariste, et non à ses contributions au *filmmaking* (*Ibid.*).

Peut-on alors réconcilier la structure incomplète du scénario avec l'idée d'un travail complet et fini ? Maras a recours à des auteurs comme Gassner qui insistent sur l'importance du dernier scénario écrit avant le tournage : « By focusing on the « final » shooting script Gassner is seeking and ideal authorative text, one that can be linked back to the authorial intention » (Maras, 2009: 56). Cela signifie que le scénario final, précédant le tournage, sera celui qui recueillera l'idée originale avant d'être soumis aux problèmes pratiques du tournage, ou à la censure, etc.

Un scénario servira comme instrument de travail à toute une équipe de professionnels pendant la réalisation d'une narration audiovisuelle. Des pages qui seront modifiées, en enrichissant ou en acquérant un volume à travers la mise en scène des réalisateurs et l'apport des acteurs, des monteurs, de la sonorisation, etc. Mais les pages peuvent être également modifiées pour certaines raisons non désirées, en rapport avec l'industrie et le contexte historique. C'est pour cela que Maras nous invite à

voir le scénario « comme une sorte de canevas, la production s'inspirant étroitement de la construction d'une maison. »[16] (Maras, 2009 : 22). Ce qui, d'une certaine manière, nous renvoie à l'affirmation de Pier Paolo Pasolini qui disait que le scénario est « une structure tendant vers d'autres structures » (Pasolini, 1969).

d) **Le scénario comme discours**

S. Maras affirme finalement qu'il faut étudier le scénario depuis le point de vue du discours :

> "The discourse of screenwriting is constituted in the interaction and interference of different formations of creativity, narrative, industry and production, theory and practice. By analysing these formations it is possible to get and insight into the way the industry is imaged and imagined by its practitioners." (Maras, 2009: 23)

La complexité de la structure du scénario et l'influence des circonstances économiques qui l'entourent dans chaque circonstance, sont, sans doute, des facteurs déterminants de la diversité des points de vue avec laquelle le scénario cinématographique a été abordé. Ainsi, tout au long de cette thèse, cette interaction entre la créativité, la narration et l'industrie sera prise en compte.

Nous désirons pouvoir aborder le scénario comme un texte autonome. Nous avons donc décidé d'étudier les scénarios écrits avant le tournage des films, contenant donc l'idée originale, avant les contraintes pratiques de la production ou de la censure.

Mais nous voulons aussi étudier le scénario dans sa dimension d'« intermediate work », puisque l'une de nos tâches sera de vérifier de quelle manière l'écriture d'Azcona a pu influer sur la mise en scène postérieure du cinéaste.

Enfin, nous pensons qu'il est important de prendre en compte le scénario comme travail inductif, le scénario que nous percevons intuitivement en voyant le film et qui, en définitive, peut être récompensé lors des festivals et analysé dans les critiques. Pour ces raisons, nous n'allons pas nous référer uniquement au scénario mais aussi aux scènes des films, aux photogrammes et aux mises en scène que nous avons trouvées être en cohérence avec notre analyse du travail de Rafael Azcona.

[16] « as a kind of blueprint, with production being modelled closely on the building of a house » (Maras, 2009 : 22).

Partie 3 : *Quelques concepts sur la structure du scénario*

> « Comme une partie de dames se joue avec un damier, avec des pions noirs et des pions blancs,
>
> un scénario se joue avec des personnages, des lieux, un déroulement temporel, des dialogues, etc. » (Michel Chion)

> « We have been bombarded with manuals outlining formulas and structures for screenwriting for so long that there is now a general understanding that there is no magic formula for good scriptwriting. » (Maras, 2009 : 9)

Azcona ignorait comment écrire un scénario audiovisuel quand Marco Ferreri lui a proposé d'adapter un de ses romans au cinéma. C'est le même Ferreri qui lui a donné une règle simple pour écrire des scénarios :

> "L'idéal serait qu'en lisant uniquement les dialogues d'un scénario – m'a t-il dit - on ne puisse pas suivre l'argumentation : les images du film ne doivent pas utiliser les dialogues comme support explicatifs. Tout de suite, je lui ai demandé quand est-ce qu'il allait me payer ; mais sur cette question, il n'a pas été très éloquent : l'important était de faire le film." (Azcona, 2003)[17]

Cependant, très loin du conseil pratique que Ferreri a donné à Azcona, les théories sur l'écriture du scénario se sont développées depuis le début de l'art cinématographique avec l'ambition de régir très précisément sa progression, non seulement en exposant comment une histoire doit être structurée, mais aussi en spécifiant combien un certain type de scène doit durer .

Depuis le début du scénario les formats sont différents selon la personne qui les a écrits et le type de film dont il s'agit ; de plus, il est à noter que beaucoup de scénarios ont disparu parce que, pendant de nombreuses années, ce genre et les textes en étant issus n'étaient pas valorisés en tant que tels. Depuis les années 1970, il y a une explosion de textes et de manuels sur le scénario cinématographique, et sa « démocratisation » est parallèle à une standardisation des formats d'écriture du scénario.

---

[17] "El ideal es que leyendo únicamente los diálogos de un guión -me dijo- no se puede seguir el argumento: las imágenes del filme no deben utilizar los diálogos como pies explicativos. Luego le pregunté cuándo me iba a pagar, pero ya en esta cuestión no fue tan elocuente: lo importante era hacer la película"

Cependant, dans d'autres industries cinématographiques comme celle d'Amérique du Nord, les scénarios doivent se tenir à quelques formats et règles précises, et le scénario doit être révisé et corrigé par différents scénaristes professionnels.

Les normes de structure et de format actuelles inhérentes au scénario ont leur raison d'être dans le fait qu'elles serviront au producteur à effectuer un *découpage de production*, c'est-à-dire une extraction ordonnée des nécessités matérielles de l'histoire : quels acteurs tournent quelle journée, dans quel lieu, etc.

Nous exposerons donc ici les théories principales, ainsi que les différentes définitions du scénario cinématographique ; et nous tenterons d'approfondir les différents concepts qui nous serviront à étudier l'œuvre scénaristique de Raphaël Azcona.

Dans l'avant-propos de son ouvrage célèbre *Écrire un scénario*, Michel Chion explique que son point de départ est que « les histoires, décidément, sont toujours les mêmes » ; et, avant de nous laisser désespérer, il nous explique que c'est le « signe d'une solidarité de l'expérience humaine à travers l'espace et le temps », et que « ce qui est, en revanche, indéfiniment ouvert et renouvelable, c'est l'art de la narration, l'art du conte, dont l'art du scénariste n'est qu'une application particulière, pensée pour le cinéma. (…) Toute narration repose en effet, non sur des idées, mais sur des trucs, des procédés pratiques. » (Chion, 2010: 6)

La majorité des théoriciens reviennent à l'œuvre d'Aristote pour aborder la question de la structure. Ainsi, plusieurs auteurs de traités modernes du scénario trouvent dans la *Poétique* et dans la *Rhétorique* du philosophe grec les sources (de base) de la théorie du scénario. C'était, précisément, Aristote qui le premier a divisé l'action dramatique en trois actes : l'exposition, le noeud et le dénouement, et a évoqué l'unité de ton et de sujet dans le récit. Aussi *l'Épître aux Pisons* d'Horace est citée comme un des premiers textes qui abordent ce type de questions.

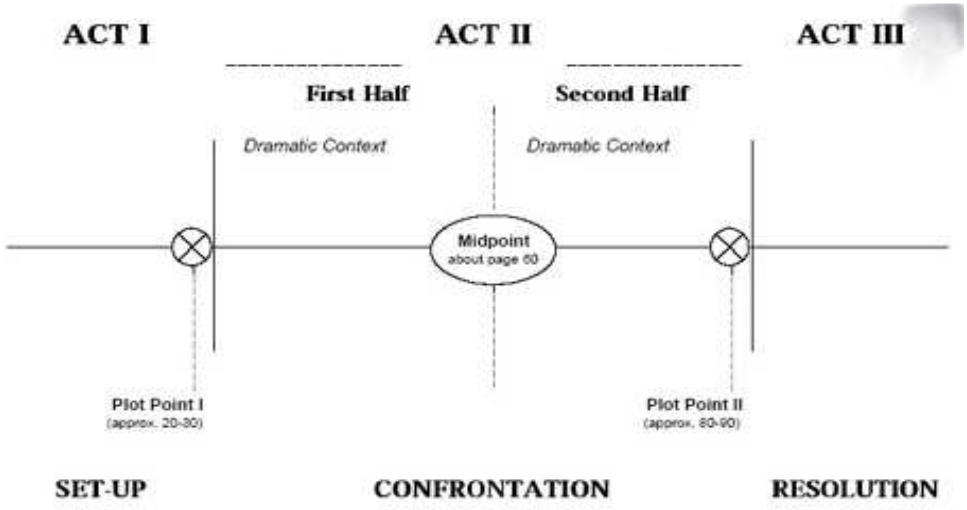
D'autres, avec Jean-Claude Carrière, se déplacent au Japon du Moyen Âge pour trouver dans le *Théâtre No* la division tripartite : préparation – développement – éclatement.

a) L'organisation des scénarios autour de « points »

Syd Field signale pour sa part que « la structure naît de la sélection de certains événements pris dans les histoires de la vie des personnages, composée en une séquence stratégique pour susciter des émotions spécifiques et pour exprimer une vision particulière de la vie ». (Syd Field, 2007: 40).

Syd Field approfondit la notion de structure dans son manuel du scénario en proposant des paradigmes précis : l'établissement et le premier nœud de la trame doivent être réalisés dans le premier acte, la confrontation et le nœud suivant de la trame dans le second acte, et la résolution du nœud de la trame dans le troisième (Field, 1996 : 87). Field précise même les proportions respectives auxquelles, selon lui, ces trois actes ont à s'adapter dans un film : le premier doit occuper un quart de la durée totale, la deuxième la moitié, et, le troisième le quart restant.

Pour Sidney Field, l'action de tout scénario s'appuie sur deux moments critiques dénommés *plot points*, qui provoquent deux changements dans l'histoire. Le premier d'entre eux complique l'action exposée, en l'intensifiant et en suscitant plus d'attention et d'intérêt chez le spectateur. Le deuxième moment renverse l'action vers sa résolution. Field définit le plot point comme un incident ou l'événement qui accroche l'histoire et la fait bifurquer dans un autre sens. Voici l'illustration, de manière schématique, de l'un des paradigmes de structure du scénario proposés par Syd Field (Field, 2000):



L'histoire racontée dans un scénario se présente habituellement en deux temps distincts : un moment initial où le nœud se construit, mais toujours proche de *l'établissement*, et un deuxième moment au cours duquel le nœud se dirige vers sa *résolution*. La rhétorique classique dénommait ces deux moments *desis* et *lysis ; desis* désignant la phase d'un processus qui s'aggrave et se dirige vers un état culminant (Sanchez-Escalonilla, 2001 : 124), et *lysis* constituant la rupture proprement dite. *Desis* et *lysis* peuvent être considérés comme les antécédents des *plot points* modernes du paradigme de Sidney Field, que l'auteur considère comme les événements qui divisent un scénario en trois actes.

Linda Seger utilise quant à elle la dénomination de *turning points*. Selon Seger, ces deux « tournants » n'articulent pas seulement le scénario en actes, introduisant un changement dans la

direction de l'histoire, mais ils constituent également deux éléments ou événements qui éloignent le protagoniste de son objectif et risquent de l'empêcher de voir son entreprise aboutir.

Desis et *lysis*, *turning points*, ce sont donc là les deux colonnes qui soutiennent la trame du récit :

> "Ils ne sont pas deux parce Field ou Seger l'ont décidé de manière arbitraire, mais parce que la logique du drame l'exige ainsi : même si la logique de la trame est très complexe, nous trouverons toujours deux moments dans lesquels le noeud commence à se construire et à se défaire, à se compliquer et à être résolu. D'un autre côté, le stratégie émotionnelle exige aussi que ces deux moments soient dramatiquement intenses" (Sanchez-Escalonilla, 2001 : 125).[19]

Charles Deemer démontre par des exemples le paradigme de Field d'une structure en trois actes, et distingue également *exposition*, *développement* et *résolution* (Clascá, 1999 : 129-200). Nash et Oakey insistent sur la durée et le contenu spécifiques de chaque acte : le premier représente un quart du total du film, et le problème s'y expose ; le deuxième devra avoir une durée deux fois plus grande ; le conflit entre le protagoniste et son antagoniste, conduira le premier à un changement de fortune, et le problème apparaîtra plus insoluble que jamais (*"seemingly insolvable problem"*) ; finalement, le troisième acte occupera la quatrième partie restante et apportera les solutions au problème (Chion, 2000 : 148).

Cette structure en trois actes est également défendue par beaucoup de chercheurs : Herman (1951), Nash-Oakey (1978), Seger (1991) et McKee (1997) parlent, en effet, de trois actes, et Field (1996) et Chion (2000) se manifestent d'une façon identique.

b) Eugène vale : objectif du personnage et conflit dramatique

A contrario des auteurs sus-cités, Eugene Vale se montre sceptique en ce qui concerne cette division en trois du scénario littéraire :

> "Nous ne voyons pas pourquoi un récit cinématographique devrait se diviser en trois actes comme une pièce de théâtre, bien que cette conception continue à être particulièrement appréciée par de nombreux scénaristes" (Vale 1993 : 275)

Eugene Vale propose donc deux critères pour articuler l'action qui va être l'objet de la narration filmique :

---

[19] "No son dos porque así lo hayan decido Field o Seger de modo arbitrario, sino porque la lógica del drama lo exige así: por muy compleja que sea la serie de peripecias que relate una historia, siempre encontraremos dos momentos en los que el nudo comience a tensarse y a deshacerse, a complicarse y a resolverse. Por otro lado, la estrategia emocional también exige que esos dos momentos sean dramáticamente intensos"

1 º) En faisant attention à l'objectif du protagoniste principal,

et

2 º) En prenant comme point de référence le conflit dramatique.

(1) Les phases du héros

Concernant le premier point, nous pouvons noter qu'il distingue de plus les phases suivantes : *le motif*, *l'intention* et *l'objectif*.

a) *Le motif* est ce qui pousse le personnage à se mettre en action afin d'atteindre un but déterminé.

b) *L'intention* est l'élément qui est sous-jacent à l'action. Pendant que l'intrigue avance, l'intention développe toutes ses potentialités et entre dans une relation dialectique, parfois de conflit, avec la volonté :

> "Le choc entre l'intention et la volonté donne comme résultat une lutte. C'est la fonction la plus importante de l'intention. Il faut comprendre que les êtres humains peuvent s'opposer, mais le conflit résulte seulement de l'intention" (Vale, 1993 : 93).

c) La recherche est finie quand on rejoint *l'objectif* ; le problème disparaît et le noeud est certainement résolu.

(2) Le conflit dramatique

Mais, en accord avec le deuxième point de la proposition de Vale, au lieu de s'en tenir à ces phases, le scénariste peut structurer sa pièce autour du conflit dramatique. L'action est alors construite en centrant l'attention sur la crise, ou la rupture, qui se produit quand le protagoniste se donne un objectif difficile. Depuis cette perspective, la grammaire narrative du scénario semble être soutenue par les actions d'un personnage qui lutte pour obtenir un objet qui établit un équilibre : résoudre un mystère, trouver un autre personnage, éliminer une menace, sauver la vie, atteindre un succès professionnel, conquérir la personne aimée… (Sanchez - Escalonilla, 2001 : 121).

2.1 Les quatre phases du conflit dramatique

Eugene Vale distingue ensuite quatre phases du conflit dramatique dans le développement de l'action :

a) l'état inaltéré,
b) l'altération,
c) la lutte,
d) l'ajustement.

L'*état inaltéré* est une phase caractérisée par l'absence de motifs, ici le scénariste présente les personnages et ses circonstances. Pour que l'intrigue avance, on a besoin d'une *altération*, quelque chose

qui interrompt l'équilibre initial avec une crise, et de cette crise née le motif qui conduit le protagoniste à résoudre *le conflit*.

Les scénaristes et les directeurs savent que jusqu'au moment où cette rupture se produit, le spectateur ne distingue pas *l'établissement* de *l'action*. Le stade initial inaltéré et l'altération constituent l'exposition de l'histoire. Tout de suite, apparaît la lutte, qui, selon Vale et Sanchez-Escalonilla, est la phase la plus étendue de toutes et équivaut à ce que la poétique traditionnelle nommait *nœud*.

Cet élément n'est pas seulement le fruit des actes du protagoniste qui veut accomplir son objectif, mais aussi du reste des personnages impliqués dans l'histoire, que cela soit pour le soutenir, ou pour compliquer son action. La *lutte* est le conflit, et sans conflit il n'est pas possible de raconter une histoire, de la rendre intéressante. Le protagoniste connaît, d'ordinaire, la "descente aux enfers" au cours cette phase ; il subit une course d'obstacles qui dynamise l'intrigue.

Enfin, l'*ajustement* se produit quand l'objectif a été obtenu et que l'action peut être considérée comme terminée. L'*ajustement* équivaut donc au troisième acte, ou au dénouement de la poétique classique et de la majorité des poétiques actuelles sur le scénario. Cependant, cette phase ne suppose pas de retour à la situation initiale présentée dans le stade initial ou un stade inaltéré. Toute action implique un progrès, bien que le personnage revienne au point de départ, puisqu'il reviendra sûrement avec une perspective différente. Comme il arrive dans la structure de l'*Odyssée* homérique - et dans toutes les créations littéraires et cinématographiques structurées sur ce schéma, bien que le personnage revienne au foyer dont il est parti, il revient avec une nouvelle façon de penser.

2.2 **Les trois classes de difficultés**

Il nous faut également, pour saisir la vision de Vale, rappeler que le conflit dramatique est d'ordinaire déterminé par trois classes de difficultés :

a) des obstacles,
b) des complications,
c) des contre-intentions.

Les *obstacles* sont des difficultés de caractère circonstanciel ou accidentel, comme l'obstruction de trafic urbain dans les situations de persécutions, les phénomènes de la Nature, la pluie, le vent, un tremblement de terre, ou les défauts des protagonistes (le vertige dans le film du même titre d'Hitchcock, ou la cécité d'Anna Sullivan.) (Sanchez Escalonilla, 2001 : 122).

Selon Linda Seger, les *complications* sont des difficultés qui apparaissent après les décisions prises par les protagonistes eux-même. Beaucoup de complications sont associées aux intervertissements

volontaires de personnalité, ou à des simulations, qui finissent par se retourner contre les personnages qui les induisent.

Les *contre-intentions*, enfin, sont des difficultés provoquées par un autre personnage, situées sur le chemin du protagoniste vers son objectif. Beaucoup d'histoires utilisent un antagoniste ou un opposant, comme dirait Greimas, qui s'oppose aux désirs du personnage principal, et qui vient s'ériger comme la principale source d'obstacles dirigés contre l'action du héros.

(3) Autres analyses de la structuration des scénarios

Chion explique quant à lui que le modèle ternaire, défendu par presque tous les auteurs des traités, s'adapte au modèle antique *"Exposition / Péripétie / Catastrophe,* ou, si on le veut, *Exposition / Conflit / Résolution ou Dénouement"* (Chion, 2010 : 249).

D'autres auteurs parlent pour leur part de cinq facteurs essentiels au scénario ; Dwight V. Swain distingue ainsi (Chion, 1985: 77) :

- le personnage principal ;
- une situation difficile ;
- un objectif ;
- un opposant ou antagoniste (qui n'est pas forcement quelqu'un, et peut être quelque chose);
- un terrible danger qui menace (souvent le danger de mort).

Selon Sanchez-Escalonilla (2001 : 54), tous les genres et sous-genres actuels procèdent de la division classique entre tragédie, comédie et drame, établie à travers la relation du spectateur avec les protagonistes et ses conflits. En ce qui concerne la division du scénario en actes, il fait appel, comme d'autres auteurs, à l'autorité d'Aristote, « qui comprend l'unité de l'œuvre dramatique à travers d'un principe, un milieu et fin, c'est-à-dire l'établissement, nœud et dénouement » (Sanchez-Escalonilla, 2001 : 118)[20].

Bordwell (1996) et d'autres auteurs ont remarqué que c'était précisément à Hollywood que le modèle dramatique du scénario, dérivé des conceptions aristotéliciennes, a évolué en en arrivant à se soumettre rigidement au schéma pyramidal du théâtre (intensification de l'action, apogée, affaiblissement de l'action, dénouement), à quelques références dérivées des short-stories anglo-saxons, qui obéissent seulement à certaines exhortations d'Aristote et qui modifient cette structure : composition de l'ensemble subordonnée à un effet principal, concentration des actions, une élimination

[20] "que entiende la unidad de la obra dramática a través de principio, medio y fin, es decir, el planteamiento, nudo y desenlace"

des épisodes , et une structure qui situe l'apogée justement avant le dénouement et non au centre du récit (Vanoye, 1996:30).

Cette structure si rigide n'est toutefois pas toujours respectée lors même de la réalisation cinématographique. De plus, nous nous trouvons aujourd'hui avec de nouvelles tendances qui établissent de nouvelles structurations : une structure en quatre actes, résultant de la divisions du deuxième acte en deux ; une structure dite *en neufs actes*, qui consiste à marquer des points de climax dans chaque acte, en tel nombre que dans le premier acte nous trouvons maintenant 2 actes, dans le deuxième 4, et dans le troisième 3 (Clascá, 1999 : 129). Enfin, comme Truby, certains considèrent comme une erreur la structure divisée en trois, et préfèrent parler de sept étapes fondamentales (Coleman, 1995:14-21; Sanchez-Escalonilla, 2001 : 118).

c) La séquence et la scène

La construction des scènes et des séquences peut être considérée comme l'élément structurel du film, la clé pour tout scénariste et réalisateur. Les séquences et scènes sont la colonne vertébrale d'une œuvre audiovisuelle de fiction. Cependant, il convient de souligner que le format du scénario signale les scènes, mais que les séquences n'y apparaissent pas. Afin de bien mettre en évidence la différence entre séquence et scène, voici ci-dessous un fragment du scénario *d'Alien*. Au sein d'une même séquence, nous pouvons distinguer trois scènes. Comme nous pouvons le voir, le changement de scène est indiqué par la signalisation d'un décor différent.

INT. BRIDGE - NIGHT 35

RIPLEY

We're down.

An enormous vibration.

The panels in the room flash simultaneously.

Light go out.

KANE

Lost it. Lost it.

INT. ENGINE ROOM 36

Another huge vibration.

An electrical fire breaks out along three control panels.

INT. OILY CORRIDOR 36-A

Huge flash fire whips along corridor.

(1) La séquence

Selon Sydney Field, la *séquence* est l'élément le plus important du scénario. Il s'agit, comme nous l'avons déjà remarqué, du squelette ou de la colonne vertébrale, la base sur laquelle tout est structuré (Field, 1996 : 85). La séquence est définie comme une série de scènes liées entre elles par la même idée (Field, 1996 : 86). Et l'auteur explicite encore cette définition ainsi :

> "Une séquence consiste en une série de scènes, en général de deux à cinq scènes qui culminent avec un impact plus fort que toutes les scènes précédentes." (Field, 2007: 45)

A contrario, la scène est, par ailleurs, "une action née d'un conflit dramatique, qui se déroule dans un continuum spatio-temporel qui transforme au moins l'une des valeurs du protagoniste de façon significative..." (Field, 2007: 44)

Michel Chion, comme Syd Field, explique de son côté que la séquence est la plus grande unité, et il la définit comme un bloc ou une série de scènes regroupées selon une idée commune (Chion, 2010

: 247). De la sorte, Chion est d'accord avec les spécialistes comme Field, qui considèrent la scène comme un petit film, qui contient en lui même un microcosme du film (Chion, 2010 : 247).

En effet, Vanoye parle également de la confusion terminologique qui existe parfois entre la séquence et la scène. Il reprend ainsi les définitions de quelques manuels, selon lesquels la séquence est un ensemble de scènes unies, connectées par une idée, un motif, une situation, une action. Il illustre la définition de séquence avec quelques exemples comme la séquence du match de tennis dans *Annie Hall* ou de la séquence du mariage au début du *Le parrain* (Vanoye, 1996: 105).

De même, David Bordwell observe que, dans le cinéma hollywoodien, la séquence est plus une unité narrative que matérielle. Il existe selon lui un consensus à considérer que la séquence classique possède les unités aristotéliques de temps, de lieu et d'action, et elle est marquée par certains signes normatifs de ponctuation : fondu en noir, enchaîné, etc. Il remarque que cette description, peut-être un peu vague, est plus valable si nous nous rappelons que chaque film établit sa propre échelle de segmentation (Bordwell, 1985).

Ainsi, on a pu voir que la séquence est généralement composée de plusieurs scènes ; mais il faut également noter que nous pouvons aussi parler d'une séquence qui a une seule scène. En effet, dans le scénario cinématographique, on indique uniquement les scènes car elles possèdent un même espace-temps ; et le producteur a, de fait, besoin de cette l'information pour calculer le nombre de décors dont le film aura besoin, et pendant combien de temps il devra les utiliser. Dans ce cas, nous devons souligner la dernière proposition de Bordwell sur la séquence comme unité narrative mais non matérielle ; une séquence pouvant alors être développée dans des espaces différents.

(2) **La scène**

Selon Vanoye, *la scène* est une unité narrative plus dense, plus brève que la séquence. Au cours de la scène, quelque chose de spécifique arrive ou succède. Dans le scénario, celle-ci est marquée par un changement de lieu (par exemple une transition entre intérieur et extérieur), de temps (jour / nuit) ou par l'incorporation ou la sortie d'un personnage. Ainsi, par exemple, au cours de la séquence du match de tennis dans le film *Annie Hall,* le dialogue qui se tient entre Woody Allen et Diane Keaton constitue une scène ; l'installation dans la cabane dans le film *L'aventure* intègre également une scène, etc... Michel Chion fait appel à la définition de scène fourni par Christian Metz dans sa *Grande Syntagmatique*. Metz définit la scène comme une unité plus petite que la séquence (Chion, 2010 : 247):

> « "La scène reconstitue (…) une unité encore ressentie comme concrète et comme analogue à celles que nous offrent le théâtre ou la vie ", cependant que la séquence est " l'unité d'une action complexe (bien qu'unique) se déroulant à travers plusieurs lieux et sautant les moments inutiles " ».

Christian Metz nous donne comme exemple la séquence de la chasse dans *la Règle du Jeu*, de Renoir, et nous précise que dans la scène, « temps filmique et le temps diegétique (le temps de l'action racontée) semblent coïncider alors que dans la séquence, ils ne coïncident pas » (Chion, 2000 : 147-148).

Enfin, Jean Paul Torok définit quant à lui la scène comme "l'unité dramatique autonome, qui présente une action en continuité et qui se développe dans un décor unique, entre les mêmes personnages, sans ellipse ni saut dans le temps" (Torok, 1986). Pour Torok, une scène peut être indépendante, et dans ce cas elle ne s'inscrit pas nécessairement dans une séquence.

d) Dispositifs séquentiels du scénario

Francis Vanoye parle du scénario *"comme proposition de dispositifs"*, et distingue trois types de dispositifs :

- les narratifs,
- les dramatiques,
- les séquentiels.

L'auteur explique que le scénario « propose des contenus agencés un vue de susciter l'intérêt et l'émotion du public, d'une part, en vue éventuellement de constituer des formes expressives, esthétiques, originales, adéquates au sujet et à la sensibilité des auteurs, d'autre part » (Vanoye, 1991: 71). Entre les dispositifs séquentiels il distingue :

- L'ellipse : Elle a des fonctions rythmiques, dramatiques et narratives. Elle est présente dans la plupart des dispositifs séquentiels, classiques ou modernes. (Vanoye, 1991: 110)
- L'alternance : celle-ci est selon Vanoye un « principe de structuration fondamental du scénario ». Alternance entre scènes visuelles et scènes dialogués; alternance jour/nuit; alternances tension/détente, etc...
- La gradation : c'est un « modèle rhétorique dominant des profils séquentiels » (Vanoye, 1991: 112). La gradation peut être ascendante ou descendante, mais plus souvent ascendante ; on peut parler de gradation numérique, rythmique et intensive.
- On peut également noter que Vanoye relève aussi des modèles séquentiels issus d'autres arts comme le *théâtre*, surtout dans le traitement de la scène, prenant comme exemple *Gertrud* de Dreyer (1964) ; la *poésie* symphonique *2001* de Stanley Kubrik (1968) ; la *musique*, parlant de l'influence du blues et de la façon dont sa structure ternaire et répétitive, son système d'appels et réponses et sa construction en pont ont pu influencer les structures de temps, climats, situations des films des cinéastes comme Lynch, Scorsese, Cassavetes, etc..

(1) Analyse du nombre de séquences dans un film

De combien de scènes et séquences un film est-il composé ?

David Bordwell mène à bien un exposé du nombre de séquences dont un film classique est composé, et du nombre de plans qu'une séquence typique contient. Selon le chercheur, entre 1917 et 1928, les films typiques hollywoodiens avaient entre neuf et dix-huit séquences, avec une tendance à avoir une séquence de plus avant 1921. Les films postérieurs à 1946 tendent à avoir davantage de séquences que leurs prédécesseurs, et les films typiques postérieurs à 1952 ont tendance à avoir une séquence en moins. Nous constatons, par conséquent, qu'il existe des constantes propres à chaque époque en ce qui concerne le nombre de séquences.

(2) L'exposition, le teaser et le dénouement

Michel Chion explique qu'il faut considérer le scénario en tant que ligne, que courbe, avec des divisions et aussi avec une progression marquée par des point saillants, des ruptures, et qui mène en principe d'un point à un autre. (Chion, 1985: 139) Après avoir fait une référence à la division en actes et scènes, il se réfère à d'autres éléments fondamentaux du scénario, construits dans les séquences suivantes : l'exposition, le teaser et le dénouement

(a) L'exposition

L'exposition correspond à la partie initiale du scénario dans laquelle on présente au spectateur les différents éléments et points de démarrage à partir desquels l'histoire va être comptée. On présente les personnages principaux, l'espace, la situation de départ, le premier conflit ou la première perturbation, etc. (Chion, 2010 :251). Pour Dwight V. Swain, l'exposition consiste à introduire une certaine information sur le passé des personnages, nécessaire pour la compréhension de l'histoire. L'exposition, selon Swain, doit inclure un crochet (hook), et un compromis avec un objectif (commitment), qui devra intervenir le plus rapidement possible, pour ne pas laisser les personnages inactifs et satisfaits avec leur situation (Swain, 1976:359

Francis Veber explique que ce qu'on appelle l'exposition consiste à donner un maximum d'informations dans un minimum de temps. L'information est la pire chose à inclure dans le cinéma, parce qu'on y recueille avant tout les sentiments. De là la difficulté des débuts des films : il est très difficile de faire passer l'information nécessaire sans aucun sentiment. (Veber, 1985:67).

Michel Chion expose en détail les conditions de l'exposition, qui, en synthèse, sont les suivantes:

1) son caractère implicite ;
2) sa dramatisation ;
3) sa limitation dans le temps.

Avec le *caractère implicite* ou non déclaré de l'exposition nous nous référons au fait que cette approche « ne doit pas avoir l'air de ce qu'elle est : une exposition » (Chion, 2010 : 251). Selon Ernest Lehman, le scénariste de *North by Northwest*, l'acteur ne doit pas paraître être forcé à communiquer des informations au spectateur. L'art de l'exposition consiste donc à dramatiser la communication d'informations, office dans lequel Rafael Azcona était un maître.

Dans la *dramatisation de l'exposition*, les vecteurs espace, temps et personnages, éléments fondamentaux du scénario, jouent un rôle décisif. Chion synthétise ce fait avec ces questions : « Où et quand sommes-nous ? Qui sont les personnages ? Quelles sont leurs liens parentaux, leurs situations professionnelles et familiales ? » (Chion, 2010: 252). Il est donc nécessaire d'exposer, de manière synthétique, le lieu où se développe l'intrigue, le temps où se développera l'action, qui sera ensuite segmentée dans des séquences et des scènes, et présenter les personnages qui vont se développer dans ces espaces et dans ce temps déterminé.

Mais le scénariste a aussi la faculté d'administrer l'information, et de réserver au moment le plus adéquat les données ou les détails sur un personnage déterminé. Ainsi, Eugene Vale expose très graphiquement ce jeu avec l'information :

> « Un personnage s'approche d'un homme pour lui demander quelque chose qui l'intéresse beaucoup. Mais l'homme, par stupidité ou par mauvaise volonté, parle d'une autre chose (…). Cette autre chose est, évidemment, l'exposé d'informations que nous n'avions pas voulu entendre d'une autre manière. Le scénariste a transformé ce défaut en un excellent effet dramatique » (Vale, 1993:199).

Constance Nash et Virginie Oakey insistent quant à eux sur l'importance qu'il y a à savoir administrer l'information, et à présenter dans l'exposition uniquement ce qui s'avère indispensable (Nash - Oakey, 1978). :

> « Il faut essayer de présenter au public l'exposition de manière très mâchée (…), pour qu'elle ne paraisse pas être une exposition. Il faut essayer de créer une scène qui inclut une petite partie du conflit, de telle sorte que ce que disent les personnages, au lieu d'avoir l'air d'être dit pour faire une faveur au scénariste, ai l'air d'être amené par la situation »

Dwight V. Swain (1976) conseille aux scénaristes les étapes suivantes pour bien formuler l'exposition :

1) Délimiter ce que le public a besoin de savoir ;
2) Provoquer le désir de connaître le passé des personnages ;
3) Faire en sorte que ceux-ci aient besoin de cette même information, et qu'ils doivent éventuellement combattre pour l'obtenir.

Comme l'observe Chion, il s'agit d'une double question : d'une part les personnages doivent être engagés par leur désir propre, dans les scènes qui nous délivrent ces informations et, d'autre part, on doit donner au public l'envie, la curiosité de recevoir cette information, dans la mesure où il est encore indifférent par rapport aux personnages et ce qui leur arrive (Chion, 2010 : 252).

Quant à la *limitation du temps de l'exposition*, et à d'autres aspects en rapport avec l'élément temporal et l'exposition, Stempel commente, parmi les plus communes, les erreurs suivantes : la lenteur, le caractère trop explicite, l'obscurité (à moins que cette obscurité n'est été préméditée pour maintenir le mystère), etc. Comme Chion nous montre (Chion, 2010) Boileau indiquait déjà dans son *Art Poétique* ces mêmes conseils (III, 27-*28, 37) :*

"Que dès les premiers vers l'action préparée/

Sans peine du sujet aplanisse l'entrée

(…) Le sujet n'est jamais assez tôt expliqué"

Il s'agit en définitive, comme nous l'avons signalé précédemment, de bien savoir administrer l'information.

(b) Le teaser et le dénouement

A propos du teaser, Ernest Lehman a exprimé les considérations suivantes :

> « J'ai toujours cru qu'il était nécessaire d'accrocher le lecteur le plus rapidement possible, et de ne jamais le détacher ; j'ai toujours peur de perdre le public ».

Cet avis est cité et est partagé par d'autres auteurs de traités sur le scénario, comme Constance Nash, Virginie Oakey, Michel Chion, etc..., et il semble également bien pris en compte par tous les scénaristes et directeurs.

Michel Chion définit le *teaser* comme

> « L'événement frappant, bizarre, surprenant, encore énigmatique, que l'on place au début de l'histoire pour capter l'intérêt, au lieu que cette fiction commence simplement par l'exposé du *statu quo* des personnages. Souvent, cette scène frappante d'ouverture est située avant le générique de début » (Chion, 2010: 254).

Comme l'explique Chion, les auteurs recommandent en général de ne pas faire un teaser excessivement spectaculaire, parce qu'ils craignent que le reste du scénario soit moins surprenant et dynamique. Un teaser doit en effet être calculé par rapport à toute la construction du scénario et du film, et en fonction de la progression de ce qu'on veut créer. Constance Nash et Virginie Oakey exposent que « presque tous les scripts de télévision commencent par un teaser suivi de deux à dix actes, selon la durée du téléfilm ». Michel Chion va quant à lui plus loin dans l'analyse :

> « Le teaser est, dans le jargon de télé-film ou de la série télévisée, un bref moment d'action violente et intense qui est présenté d'entrée au spectateur, au début du film ou de l'épisode, afin de capter immédiatement son attention. Il est parfois constitué, non par d'un moment particulier de l'action, mais plutôt comme une sorte de "bande-annonce", présentant par anticipation des moments courts et des images-chocs de l'action à venir, qui excitent la curiosité par leur caractère encore énigmatique (….) Parfois, le "teaser" met en scène un drame, un crime auquel le héros (détective ou redresseur de torts en tout genre) n'est pas encore mêlé, et qui constitue l'énigme sur laquelle il va exercer son courage et sa sagacité » (Chion, 2010: 255).

Enfin, un élément indispensable du scénario est le dénouement, qu'Aristote situait déjà comme la fermeture du conflit dans l'action dramatique. En effet, dans un scénario, le dénouement doit apporter une solution au conflit ou aux divers conflits posés tout au long du développement de l'intrigue. Aristote consignait déjà comme règle générale dans sa *Poétique* le fait que le dénouement doive venir de l'histoire elle-même et non de l'intervention extraordinaire d'un élément extérieur, d'un deus ex machina, surtout s'il s'agit d'un dénouement heureux.

Pour Eugene Vale, le dénouement constitue le réaménagement qui se produit quand on a atteint l'objectif (Vale, 1993:155). Fréquemment, les scénarios et les films se terminent avec un dénouement heureux, qui se produit quand nous sommes arrivés d'une manière satisfaisante à l'objectif, que l'énigme a été résolue, et que les problèmes et les perturbations ont disparu. Pour en arriver à ce dénouement heureux ou malheureux, le scénariste doit parcourir une série d'étapes dans lesquelles le traitement de l'espace, du temps et des personnages s'avère fondamental.

Et comme nous le disions au début de cette section, même si nous contons souvent la même histoire, même si les auteurs ont utilisé des instruments semblables, des fois ces histoires nous font rire et d'autres fois pleurer. Une fois expliquées les règles du jeu, il est donc important de voir comment il est joué.

Partie 4 : La comédie dans le scénario

> Somebody once said analysing comedy is like dissecting a frog. Nobody laughs and the frog dies.
>
> Barry Cryer

La dimension humoristique de l'œuvre de Rafael Azcona est une de ses caractéristiques principales. Il a écrit des comédies sur des sujets pourtant apparemment très tristes comme la précarité, le manque de liberté, la solitude de la vieillesse, l'incompréhension... Pour essayer de comprendre ce paradoxe qui consiste à choisir des thèmes tristes pour nous faire rire, nous allons, à travers cette partie,

essayer d'analyser l'écriture de la comédie et de découvrir où se situe la frontière, mince, entre le rire et les pleurs.

Notre hypothèse est que le choix de l'humour comme recours stylistique dans l'œuvre d'Azcona n'est pas uniquement dû à son intérêt créatif, mais aussi qu'il a également conditionné par les limitations de son époque. Nous souhaitons, pour cette raison, tenter d'élucider d'une part la relation entre l'usage de l'humour et le contexte historique dans lequel se crée cet humour et, d'autre part, plus concrètement, l'usage supposé de l'humour pour pouvoir échapper au crible de la censure du cinéma espagnol sous la dictature Franquiste. Pour cela, nous reprendrons tout d'abord l'analyse à partir de la définition même de l'humour. Puis, à l'aide de Bergson et de Bakhtine, nous décrirons la relation entre le rire et la société ; enfin, pour finir, nous plongerons dans la relation entre rire et récit audiovisuel grâce aux travaux de François Jost.

a) Quelques considérations intrinsèques à l'humour

(1) Définir l'humour

Aragon, dans son *Traité du Style*, définit l'humour de la manière suivante :

> « L'humour n'est pas le poison des âmes fortes, la colle forte des poissons, ni le ricanement amer. L'humour n'est pas une lanterne, n'est pas le partage du plus patient, n'est pas une philosophie. N'est pas embrassons-nous Folleville, oui je viens dans son temple, le portrait de l'artiste par Cézanne. N'est pas l'obscénité systématique ou le ton Nini patte en l'air. N'a pas le fantomatique en horreur. Ne s'étonne pas pour un pianiste. Ne connaît pas le nom de tous les objets usuels. N'est pas une école littéraire. Ni – comme on est tenté d'en conclure – un état d'esprit. Ah justement moi qui croyais, mais alors qu'est-ce? » (Aragon, 1928: 132)

Nous voyons comment définir l'humour constitue en soi un exercice de création[21]. D'une part, parce que l'humour est inspirateur, et d'autre part parce qu'il est difficile à attraper. Pour le scénariste John Vorhaus la comédie est née de l'importance de trouver la prémisse comique : « la prémisse comique est l'abîme qui est ouvert entre la réalité comique et la réalité. » (Vorhaus, 2005:3). Il pose comme exemple la prémisse comique du film *Back to the future (Retour vers le futur)* : celle-ci est, dans ce cas, l'abîme entre la réalité comique de la décennie des années cinquante et la « réalité » de Marty McFly. Ainsi, par exemple, pour le protagoniste de ce film, Reagan est le président d'USA mais pour ceux qui

[21] Ainsi, par exemple, Robert Escarpit commence son livre sur *L'humour* avec un chapitre titré *« Pourquoi ne nous pouvons définir l'humour ». ESCARPIT, Robert (1981) L'humour.* Paris, Presses universitaires de France

vivent dans les années cinquante Reagan est un acteur de seconde catégorie. (Vorhaus, 2005:3). On retrouve cependant dans les études sur la fiction narrative contemporaine, des tentatives de définition du comique plus scientifiques, comme celle de Mary Ann Rishel. Mary Ann Rishel explique que les philosophes qui ont essayé de définir l'humour ont considéré *l'incongruité* comme étant le concept clé[22]. Cette incongruité peut être dans de multiples occasions une exagération. Cette incongruité provoque le rire, mais, comme l'expose Rishel, toutes les incongruités ne sont pas humoristiques. Il y a différents niveaux d'incongruité. Nous reproduisons ci-après un graphique présenté par Rishel, grâce auquel elle clarifie les différents degrés d'incongruité, allant de ce qui est perçu comme confus à ce qui est perçu comme normal. (Rishel, 2002:36)

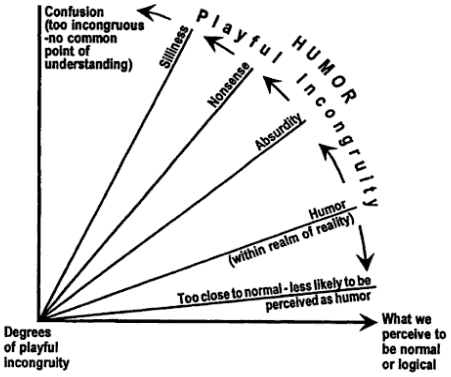


Figure 1. Degrees of playful incongruity

Toutefois, elle indique en même temps qu'il doit y avoir une tension entre « ce qui est normal » et « ce qui est incongru » pour provoquer le comique. Il n'est pas possible de provoquer l'humour seulement avec deux choses qui n'ont rien à voir entre elles, il doit exister un contraste entre ces deux éléments pour qu'existe une dimension humoristique.

Rishel présente ensuite un second graphique, titré *Pourcentage de clés comiques*, qui est également illustratif, même s'il ne paraît peut-être pas aussi clair que le précédent (Rishel, 2002:39) :

[22] Mary Ann Rishel est l'auteur d'un manuel sur l'écriture humoristique, recherche qu'elle a menée à bien avec ses élèves à cause, selon elle, du manque de manuels sur portant sur cette discipline *Writing humour : creativity and the comic mind.*

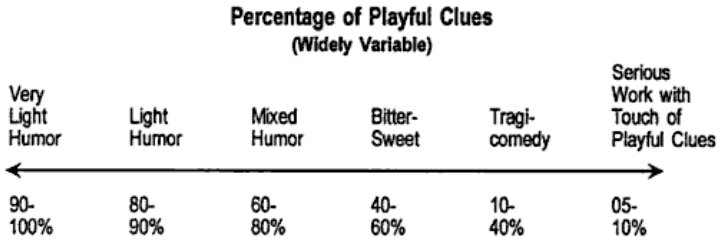


Figure 2. Percentage of playful clues

Le fait de trouver une solution à cette relation entre « ce qui est normal » et « ce qui est incongru » dépend de l'originalité et de l'intelligence. Ainsi, si nous mettons les deux graphiques ensemble, nous nous trouvons face à un graphique qui expose les degrés de l'humour et du rire :

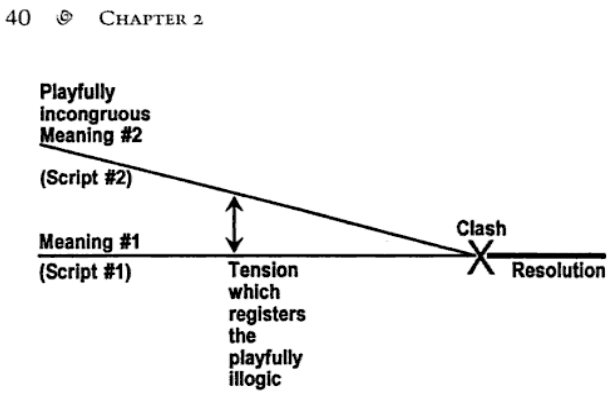


Figure 3. Diagram of the humor process

Ainsi, finalement, nous arrivons, par le biais de Rishel et de ses élèves, à une définition de caractère scientifique de l'humour, qui serait au final celle-ci (Rishel, 2002, 42) :

> « L'humour est une incongruité ludique, qui comprend une tension entre deux niveaux de significations débouchant sur un affrontement d'une complexité suffisante, qui surprend et fait plaisir, et menant à une résolution de cette signification"[23]

Par ailleurs, nous pouvons nous appuyer aussi sur Juan Antonio Ríos Carratalá, qui a publié en 2005 un essai titré *La memoria del humor* dédié à l'humour dans la fiction. Il explique que parmi les multiples théories sur l'humour, il existe trois types de définitions (Ríos Carratalá, 2005: 45):

[23] « Humor is a playful incongruity that contains a tension between two levels of meaning followed by a clash of sufficient complexity that surprises and delight and that leads to a resolution of that meaning. »

De supériorité : Elles sont focalisées sur le rire. Qui rit participe d'une supériorité, réelle ou supposé, face à l'objet du rire.

D'incongruité : Elles sont associées au concept kantien de « l'attente frustrée ». Le rire naît de la disparité entre ce qu'on attend et ce qui est arrivé, ou encore entre l'abstrait et l'intuitif selon Schopenhauer. Le comique et le rire sont nés de la connexion et du contraste entre deux éléments normalement incompatibles, qui finissent par être une incongruité.

De soulagement : Ces définitions considèrent le rire comme une source de libération des tensions et des inhibitions, et situent à l'origine de l'humour une disposition mentale d'agressivité. Elle est le résultat de la répression (sociale et morale) de nos pulsions naturelles. Malgré cela, l'association entre aspect ludique de l'humour et nature agressive est libérée au moyen du rire. Le plaisir intellectuel de jouer avec les mots et les idées, et de trouver des connexions inespérées, est considéré par les théories de l'incongruité comme l'élément essentiel de l'humour, comme un moyen de laisser sans armes le censeur et de libérer les inhibitions.

Nous constatons ainsi que la notion essentielle à l'apparition de la comédie est celle d'incongruinté. Mais il est clair également que cette incongruence n'est pas suffisante, elle ne garantit en elle-même la comédie. Nous allons donc tenter à présent d'approfondir la question en essayant de comprendre en quoi le rire – parmi d'autres aspects – lui est intrinsèque.

(2) L'humour comme le propre de l'homme

Aux temps de la Grèce antique, ceux qui pratiquaient la médecine croyaient que le corps était formé des quatre mêmes éléments qui composaient le monde naturel : une bile noire qui causait la mélancolie et la dépression, équivalente à la terre ; une bile jaune qui causait l'irritabilité et la colère, l'air ; un mucus qui causait l'apathie, l'eau ; et, finalement, le sang, dont l'élément était le feu. Ces fluides corporels étaient dénommés « humeurs ». Si ces fluides étaient équilibrés, on disait que le sujet avait de la bonne *humeur* (Rishel, 2002:33), ce qui a donné en langage moderne l'*humour*. Aujourd'hui, ce qui est humoristique et comique se réfère plus simplement à ce qui produit le rire.

Aristote indique dans ses écrits sur l'âme que l'enfant rit dans les quarante jours après la naissance, et c'est à ce moment qu'il devient vraiment un être humain, puisque le rire est, parmi l'ensemble du vivant, le propre de l'homme[24]. Nous avons, par conséquent, un privilège suprême, inaccessible à d'autres créatures. Malgré cela, Aristote considère, dans sa *Poétique*, la comédie comme un

[24] Aristóteles, Sobre el alma (De partibus animalium), t. III, cap. X.

art mineur, observation qui a eu une influence négative dans des études postérieures, qui ont prioritairement visé à étudier le drame, celui-ci étant un art plus réputé:

> « Dès l'apparition de la tragédie et de la comédie, les poètes s'attachèrent à l'une ou à l'autre, suivant leur caractère propre ; les uns, comme auteurs comiques, remplacèrent les poètes iambiques, et les autres, comme monteurs de tragédies, remplacèrent les poètes épiques, parce qu'il y a plus de grandeur et de dignité dans cette dernière forme que dans l'autre. » (Aristote, Chapitre IV, X)

Suivant ce fil conducteur, Bakhtine explique qu'au XVIIe siècle, on considérait que le rire pouvait seulement comprendre des faits partiels de la vie sociale : ce qui était essentiel et important ne pouvait pas être comique (Bakhtine, 1990:65). Bakhtine, cependant, explique comment jusqu'à la Renaissance, le rire se reconnaissait en effet comme positif, régénérateur, créatif, ce que l'on peut opposer aux théories et aux philosophies postérieures.

(3) **Le rire et son indispensable relation avec la société**

« Que signifie le rire ? Qu'y a t-il au fond de risible ? ». Telles sont les questions auxquelles essaie de répondre le philosophe Henri Bergson dans son essai sur la signification du comique. Toutefois, à cause peut-être des difficultés de pouvoir saisir l'essence de l'humour, Bergson ne souhaite pas « enfermer la fantaisie comique dans une définition » mais la « voir grandir et s'épanouir ». Bergson, surtout, s'intéresse au rire comme un acte qui naît de la vie et qui s'apparente à l'art, c'est-àdire au rire comme un acte qui nous parle de la vie et de l'art en même temps. (Bergson, 1972 [1940] :1).

Bergson considère, comme Aristote, qu'*il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain*. L'homme est un animal qui rit, et qui fait rire. Il prend comme exemple un chapeau qui suscite le rire : le coupable n'en serait pas le feutre, mais le caprice humain qui l'a moulé. (Bergson, 1972 [1940] :03) Mais, *notre rire est toujours un rire de groupe*. Le rire doit se situer dans son milieu naturel : la société. « Il semble que le rire ait besoin d'un écho » (Bergson, 1972 [1940] : 4) ; il faut surtout déterminer sa fonction utile, la fonction sociale. Le rire répond à des exigences de la vie en commun, le rire doit avoir une signification sociale. Le rire dissimule une seconde intention d'accord, presque de complicité avec d'autres sujets qui rient.

Bergson affirme enfin, à partir des ces arguments, que la comédie occupe une position intermédiaire entre l'art et la vie. La comédie n'est pas désintéressée, comme un art pur. En organisant le rire, elle accepte la vie sociale comme milieu naturel ; elle obéit même à un des élans de la vie sociale.

Pour sa part, Bakhtine montre comment au Moyen Age la fonction de la place publique, particulièrement lors des carnavals, consiste à ridiculiser et nier toutes les manifestations de la foi, les

coutumes, les savoirs et les mythes de la société féodale[25]. Bakhtine situe le rite carnavalesque aux frontières entre l'art et la vie, au même endroit où Bergson situait le rire : « En réalité c'est la vie elle-même, présentée avec les éléments caractéristiques du jeu » (Bakhtine, 1990:12). Ceci est dû au fait que, selon ses explications, il n'y ait pas de scène dans le carnaval ; il n'y a en fait pas de distinction entre l'acteur et le spectateur, on ne peut pas assister au carnaval, mais seulement vivre le carnaval :

> « Pendant le carnaval il n'y a pas une autre vie que celle du carnaval. Il est impossible d'échapper, parce que le carnaval n'a aucune frontière spatiale. » (Bakhtine , 1990:13).

Le carnaval n'est pas tant une forme artistique du spectacle théâtral, qu'une forme concrète de la vie elle-même. Les bouffons et les clowns n'étaient pas des acteurs, ni des personnes excentriques, ils se situaient sur une frontière entre la vie et l'art.

La festivité était ainsi considérée comme une forme primordiale de la civilisation humaine (Bakhtine, 1990:14). La festivité du carnaval était, concrètement, liée à des périodes de crise. Le rire, et nous trouvons ici à nouveau une similitude avec ce qui a été dit par Bergson, le rire n'est pas un acte solitaire ; le rire carnavalesque était un patrimoine du peuple (Bakhtine, 1990:17). Comme nous le voyons, ces idées vont dans le même sens que celles de Bergson qui affirmait que notre rire est toujours un rire de groupe.

Ainsi, et c'est ce qui nous intéresse tout particulièrement, les deux auteurs considère l'humour comme frontière entre la vie et l'art, comme un rire dont la condition d'existence est d'être vécu en société ou en groupe, comme un rire qui est le patrimoine du peuple. Nous croyons que, si le rire est intrinsèquement uni à la société, il peut nous aider à comprendre la société et les circonstances dans lesquelles Azcona écrivait. Nous considérons que l'étude de la comédie chez Rafael Azcona peut nous ouvrir les portes de l'analyse du scénario en tant que discours, comme le notait Steven Maras, celui-ci nous ayant rappelé que la non prise en compte du contexte de production appauvrissait la relation entre film et scénario, constituant ainsi un obstacle à l'analyse de ce dernier en tant que texte littéraire. (Maras, 2008 : 48).

Comment pouvons-nous unir l'humour à son contexte de production ? Rafael Azcona était un scénariste de comédies, dont la forme d'humour pouvait changer en fonction du contexte qui entourait chaque film. Notre hypothèse est que l'humour, qui parle nécessairement de la société et de l'art en

---

[25] Dans *L'œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*

même temps, peut nous aider à mieux comprendre, à partir de l'époque de réalisation de ses œuvres, l'influence, discutée, de la censure. Rafael Azcona, qui fut harcelé par la censure, le manque de liberté et la précarité, a écrit des comédies qui peuvent nous parler de la vérité car comme l'explique Bergson : « Si la vérité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que tous nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature. » (Bergson, 1972 [1940]:115)

(4) De la Société au Corps

Quand nous nous sommes demandée ce qui faisait qu'Azcona écrivait des comédies et non des drames, nous nous sommes rapportés aux mots de Bergson qui affirmait que le plus grand ennemi du rire est l'émotion.C'est-à-dire que, si nous assistions à la vie comme des spectateurs indifférents, beaucoup de drames se transformeraient en comédies. Le rire, par conséquent, est accompagné d'insensibilité. (Bergson, 1972 [1940]: 3)

Bergson nous fait ensuite remarquer que le poète tragique essaye de ne pas attirer l'attention sur la matérialité des hommes. Pour cela, ses personnages ne boivent pas, ne mangent pas, ne sont pas excités, ne s'assoient pas. Ce qu'il définit comme une situation où l'on voit « le corps prenant le pas sur l'âme » (Bergson, 1972 [1940]: 38). Le philosophe établit donc la différence entre drame et comédie en ces termes :

> « …dès que notre attention se portera sur le geste et non pas sur l'acte, nous serons dans la comédie. » (Bergson, 104:2008).

Bakhtine précise par ailleurs qu'une des procédures typiques de la comédie médiévale consiste à y transférer les cérémonies et les rites importants au plan matériel et corporel (Bakhtine, 1990:24).

Le rire grotesque est toujours lié au matériel et au corporel, il s'agit d'un rire qui dégrade et matérialise (Bakhtine, 1990:25). Matérialiser le corps à travers les nécessités humaines comme manger, déféquer, etc., est une des clés de la construction de l'humour. N'importe quel fait sérieux a donc un état comique latent à travers la matérialisation du corps.

(5) Du corps au personnage comique

Selon Bergson l'action est fondamentale dans le drame, mais elle est accessoire dans la comédie. C'est-à-dire que dans un drame, les personnages et les situations forment une seule pièce. Ces mêmes personnages, dans une autre situation, ne joueraient pas nécessairement un drame ; mais inversement, la comédie est centrée sur le caractère du personnage, et le même protagoniste peut jouer de multiples comédies. Nous nous retrouvons, de cette manière, avec des personnages comiques qui ont joué

différents films comme ceux de « Charlot », « Buster Keaton », ou encore « Mister Bean ». Concernant ce caractère du personnage de comédie, Bergson précise encore qu'il peut être bon ou mauvais, mais que la clé de la comédie est qu'il soit asocial.

Il remarque que les drames ont très souvent des noms de personnes comme titre, tandis que les comédies ont des noms de vices : *L'avare, Le joueur, Le jaloux* (Bergson, 1972 [1940]:12). Si nous appliquons ceci aux scénarios d'Azcona, nous retrouvons des titres comme *Le Bourreau*, ce qui vient conforter l'idée de Bergson.

Cependant, quels sont alors les traits esthétiques du personnage comique ? Qu'est-ce qu'est une physionomie comique ? Qu'est-ce qui distingue ce qui est comique de ce qui est laid ? Pour Bergson, ce qui est comique c'est la rigidité portée au corps humain, par exemple une personne qui a un visage pleurant, de sifflant, ou riant en permanence (Bergson, 1972 [1940]:15). La caricature souligne ces caractéristiques. Selon Bergson, la tolérance est cette non matérialité de l'âme qui est passée à la matière. Il exprime donc la conclusion suivante : « Là où la matière réussit ainsi à épaissir extérieurement la vie de l'âme, à en figer le mouvement, à contrarier enfin la grâce, elle obtient du corps un effet comique. » (Bergson, 1972 [1940]:29). Bakhtine ne nous parle pas des personnages mais des corps, d'un corps grotesque, ouvert, inachevé et en interaction avec le monde. Ce terme grotesque viendrait des excavations effectuées à Rome, au XVe siècle, dans les souterrains des thermes de Titus, où l'on a découvert des décorations représentant des végétaux et hommes mélangés : grotta = grotte = grotesque. Nous verrons comment la présence du corps grotesque est également importante chez Azcona.

Il est de première importance pour nous de nous centrer sur ce que l'humour a de visuel. Nous voyons que, d'un côté, l'œuvre sur le rire de Bergson, centrée sur la rigidité, l'automatisme et sur des éléments fondamentalement visuels, nous parle de la caricature et de la rigidité mécanique. Bakhtine étudie le corps grotesque et le carnaval et parle d'un rire dans lequel l'interaction du corps avec l'espace est fondamentale. Nous voyons, par conséquent, que le comique se situe dans le physique, dans le visible, non dans l'éther ou dans des concepts abstraits. Le comique est uni au matériel, « le corps prenant le pas sur l'âme » (Bergson, 1972 [1940]: 44). La relation entre le personnage et son espace est fondamentale. C'est pour cette raison que nous étudierons en profondeur le personnage comique créé par Azcona, ainsi que l'indispensable relation de l'espace avec la comédie audiovisuelle.

b) La comédie audiovisuelle : un genre kaléidoscopique

Aujourd'hui, nous nous trouvons face à ce que nous pouvons qualifier d'explosion de la narration de fiction en télévision, et également d'une hybridation des types comiques. Afin de mieux cerner la situation actuelle, et donc de comprendre ces différents types comiques, nous allons à présent étudier les différents types d'histoires comiques, d'abord suivant l'ancien scénariste de séries de télévision John Vorhaus.

Le scénariste insiste, dans la même ligne de ce qui a été dit sur le personnage par Aristote et Bergson, sur l'importance du personnage comme élément fondamental de la comédie. Il fait ainsi une différence entre les caractéristiques du personnage comique et les conflits que subit ce personnage comique. Pour Vorhaus il y a trois types principaux de conflit comique (Vorhaus, 2005:49) :

> **- L'homme contre son monde.** Il s'agit d'un conflit global. L'effet comique se produit à partir de la confrontation entre un personnage normal et un monde comique ou, au contraire, d'un personnage comique qui fait face un monde normal.
>
> **- L'homme contre l'homme.** Il s'agit, dans ce cas, d'un conflit local, dans lequel un personnage comique retrouve un personnage normal ; ou qui peut opposer deux personnages comiques.
>
> **-L'homme contre lui-même.** Il s'agit ici d'un conflit interne, où un personnage normal se transforme en comique et où la comédie est cimentée dans le changement que le personnage subit. On peut prendre dans ce cas comme exemple le film *Tootsie*, où un acteur commence à se faire passer pour une femme pour pouvoir obtenir des rôles, car il a une trop mauvaise réputation pour être engagé.

Vorhaus affirme ainsi que le genre de la comédie rassemble sept sous-genres :

> **- Le centre et ses excentriques :** Il s'agit de l'histoire d'un homme commun entouré de personnages comiques. Par exemple, dans *La vie de Brian*, Brian est tracassé et maltraité, et finit par être crucifié, tandis que les gens chantent autour de lui : *« Always look at the bright side of the life »*. La prémisse comique se trouve ici entre la perspective normale de notre personnage, et les perspectives comiques des gens excentriques qui l'entourent. (Vorhaus, 2005: 96)
>
> **- Le poisson hors de l'eau :** Nous nous situons ici dans la même ligne que le concept précédent, mais dans le cas présent c'est le personnage qui est cette fois

étrange par rapport au monde qui l'entoure. C'est donc la situation inverse de celle que nous avons vu précédemment. C'est le cas des films avec des voyages dans le temps, ou des histoires avec des personnages extraterrestres comme ET ou ALF. (Vorhaus, 2005: 99)

- La comédie de personnages : Il s'agit d'une guerre émotionnelle entre deux personnages comiques opposés, qui luttent pour obtenir le contrôle d'une situation. Les films qui relèvent de cette catégorie sont normalement romantiques. La guerre se développe entre des gens que se détestent mais qui finissent par s'aimer. La Némésis du personnage ne doit pas être exactement son opposé mais son catalyseur de malchances. (Vorhaus, 2005: 104)

- Les pouvoirs magiques : La prémisse comique serait dans ce cas les pouvoirs magiques en eux-mêmes. L'abîme entre la « vraie » réalité et la réalité comique est ici la magie, ou l'élément fantastique. Cette prémisse est présente dans des séries de télévision mythiques comme Bewitched, Mr Ed, The Flying Nun et My Favorite Martian. Vorhaus fait remarquer que les spectateurs sont très tolérants à l'utilisation de la magie dans les séries comiques et appelle cela « La suspension volontaire de l'incrédulité » (Vorhaus, 2005: 106). Nous pouvons reprendre ici une formule célèbre du poète Coleridge que nous appliquons normalement à la fiction : « The suspension of disbelief ».

- La comédie chorale : Il s'agit d'une situation impliquant un groupe de personnes qui ont des conflits entre elles et avec le monde. Au contraire du reste des histoires comiques, on n'identifie pas un ici de protagoniste particulier au milieu des gens du groupe. :

> « Ce type d'histoires sont souvent des comédies « humaines » parce que la présence de ce que l'on appelle « protagonisme de groupe » ouvre facilement la porte au fait de parler de questions impliquant un vrai poids émotionnel entre les membres du groupe. » (Vorhaus, 2005: 108)

- Le *slapstick* : Ce terme anglais fait référence à un instrument qui faisait un bruit très fort, utilisé dans le vaudeville quand un acteur devait en frapper un autre. C'est une comédie simple. Il n'y a pas de conflits, ni de sujets émotionnels profonds. Le protagoniste peut être maladroit, mais il ne doit pas douter de sa maladresse et les tartes doivent toujours tomber sur le visage du personnage le plus suffisant. (Vorhaus, 2005: 110)

- La satire et la parodie : La satire et la parodie parlent d'un monde qui est connu par le spectateur. En effet, il est évidemment impossible de faire une parodie de quelqu'un qu'on ne connaît pas. Ainsi, pour que ce type de films fonctionnent, ils doivent se dérouler dans un cadre qui lui même fonctionne. Pour la satire et la parodie, l'utilisation de l'exagération est nécessaire (Vorhaus, 2005: 114).

Cette liste pourrait être allongée, en y incluant les différents hybrides de comédie qui se sont développés. En effet, à la télévision et au cinéma sont apparus des sous-genres comme le dramedy, le sitcom, le mockumentary, etc. Cependant, ces sous-genres comiques peuvent être présents dans d'autres langages de fiction comme peuvent l'être la littérature et le théâtre. Quel est alors le propre de la comédie audiovisuelle et en quoi les particularités de son langage influencent la comédie ? Pour parler des caractéristiques qui sont le propre du langage audiovisuelle, nous allons nous centrer sur les textes de François Jost.

(1) La comédie et le propre du langage audiovisuel

François Jost considère que le passage par des définitions littéraires peut poser des problèmes dans l'analyse du récit audiovisuel. Dans son article « Peut-on être drôles à l'insu du public ? », il essaie de répondre à la question de la différenciation entre la parodie littéraire et la parodie du récit audiovisuel.

Pour lui, le paradoxe de la parodie chez Genette réside dans le fait que cette parodie opère au niveau de la transformation linguistique, sans être un phénomène réellement textuel puisque Genette doute quant à faire de la parodie un genre. Ainsi, pour Genette, nous ne pouvons pas apprécier la parodie si nous n'avons pas à l'esprit le texte parodié. Mais Jost nous fait découvrir que du point de vue pragmatique, la parodie audiovisuelle peut fonctionner de manière différente à son homologue littéraire car la condition de la lecture n'est pas toujours nécessaire n'utilisant pas de fait un texte prévu pour être parodié.

Jost considère que si la reproduction du même à travers l'autre est possible, c'est parce que la notion de texte, que les théoriciens du cinéma utilisent depuis trois décennies à travers la notion d'analyse textuelle, est très métaphorique.

> « Même si l'on peut repérer une intrication de fils qui fait de l'objet audiovisuel un tissu, la simultanéité des paramètres audiovisuels mis en jeu par cet objet et la tabularité de l'image ne contraindront jamais le spectateur comme la linéarité du verbal. » (Jost, 2008 : 24)

Par conséquent, l'humour se doit d'être analysé non pas depuis le décor ou depuis l'humour sous-jacent, mais par le fait de prendre en compte différents paramètres du texte.

Nous nous demandons, après avoir lu les idées exposées par Jost, si les censeurs étaient capables de reconnaître l'intention de l'opération textuelle d'Azcona à travers un scénario audiovisuel. Ou si, au contraire, les censeurs étaient incapables de capter une parodie qui était sous-jacente audiovisuellement mais qui n'était pas évidente pour un lecteur qui se confrontait au scénario depuis un point de vue plus linguistique qu'audiovisuel. Cette question est celle à laquelle que nous essaierons de répondre par la suite.

CHAPITRE 2 : Comment étudier l'espace dans le travail d'un scénariste?

Des sujets comme l'importance dans l'œuvre d'Azcona des lieux dans lesquels se déroule l'histoire, la relation spéciale entre le personnage et l'espace, la thématique omniprésente de la recherche d'intimité, nous invitent à aborder en profondeur le rôle de l'espace dans la construction de ses histoires. Cependant, une fois signalées les difficultés de l'étude du scénario, dans quelle mesure pouvons-nous analyser l'étude de l'espace dans le travail d'un scénariste?

La définition même de l'espace a un caractère polysémique qui rend sa nature difficilement abordable, ce qui est d'autant plus vrai lorsque nous souhaitons étudier un objet problématique comme le scénario audiovisuel. Pour cette raison, nous avons réalisé une analyse des théories qui peuvent nous aider à entreprendre cette tâche.

Partie 1 : *Une approche générale de la pensée philosophique sur l'espace*

Avant de nous concentrer sur les théories qui parlent concrètement de l'analyse du texte audiovisuel, nous allons tenter d'approfondir la définition théorique de l'espace, question qui fait de longue date l'objet de nombreux débat.

De nos jours, nous pourrions dire que l'espace est une immanence du monde, la structure dans laquelle les êtres, les choses et les comportements s'organisent, prenant des positions relatives. Toutefois, l'esprit humain n'a pas toujours été soumis à ce concept, l'espace n'a pas toujours pu être mesuré ni être considéré comme matière nécessaire de la pensée. Ce n'est qu'après un long parcours que nous en sommes arrivée à penser l'espace comme nous le pensons aujourd'hui. De fait, les notions que nous manipulons continuent d'être très débattues. C'est comme si chaque civilisation, chaque époque, avait sa notion d'espace. Comment a été, à très grands traits, le parcours que l'humanité a fait, à travers « l'espace » ?

a) **L'espace chez les Anciens : le topos**

Nous nous référons en premier lieu aux classiques, pour qui la notion d'espace était associée à celle de lieu, le *topos*. Dans son dialogue *le Timée*, Platon définissait l'espace comme un réceptacle. Pour lui, nous sommes jetés et situés dans l'espace ; et cet être dans l'espace est un être dans le monde. Dans le même temps, pour Aristote, l'espace est également le lieu, le *topos*, le commencement et la fin d'un mouvement. Aristote ne se soucie pas de mesurer l'espace, car pour lui, le plus important est d'attribuer

un lieu à chaque élément, puisque le lieu enveloppe le corps et est immobile. (Barreau, 1983: 18). Hervé Barreau explique ainsi les idées d'Aristote :

> « Il [Aristote] affirme que pour déterminer spatialement le corps, il faut envisager son lieu, lieu qu'il définit comme l'enveloppe du corps. Jusqu'ici tout va bien ; au fond Descartes ne dira pas quelque chose de très différent. Mais la doctrine aristotélicienne devient un peu plus difficile à appréhender lorsqu'elle énonce que ce lieu, enveloppe d'un corps, doit être immobile » (Barreau, 1983: 16).

De toute manière, Aristote fait part de ses doutes devant le projet de définir l'espace : « Il semble, toutefois, que le Topos, c'est-à-dire, le Site-Espace, soit quelque chose de puissant et difficile à saisir » (Physique IV).

b) L'espace chez les Modernes : un espace mesurable

C'est vers le XVIème siècle que se produisit une grande révolution dans la pensée de l'espace et du temps. La figure de Galilée est traditionnellement celle que l'on retient pour dater le commencement de ce mouvement. Jean Rosmorduc nous explique ainsi que cet évènement a eu lieu parce qu'entre l'époque d'Aristote et celle de Galilée sont apparues des conceptions nouvelles qui vont perdurer : celle d'un espace qui est antérieur aux choses et celle d'un temps qui est un cadre subjectif des phénomènes, dans lequel lesdits phénomènes sont ordonnés. Ces idées dépassent déjà de beaucoup les conceptions aristotéliciennes et forment la base de la pensée européenne classique (Barreau, 1983: 25). Galilée conçoit l'espace comme quelque chose d'homogène et d'abstrait que nous pouvons mesurer avec précision à travers des coordonnées, et avance aussi une question importante : la notion de mouvement. On trouve dans sa théorie, la volonté de mesurer, de quantifier l'évènement ou le phénomène physique (Rosmorduc, 1983: 33). De cette manière, nous voyons comment au XVIème siècle, l'espace et le temps étaient, d'un côté, des notions courantes, et de l'autre, l'objet d'un grand débat philosophique. C'est à la fin de ce siècle que ces notions se sont transformées en concepts scientifiques susceptibles de faire l'objet d'une formulation mathématique et d'être mesurés (Rosmorduc, 1983: 28).

En 1687, Newton publia son œuvre majeure sur ce thème : *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*. Pour lui, il y a un espace et un temps qui sont séparés et qui sont absolus, et qui n'ont pas de relation avec les choses. Ces quelques théories nous ont influencé jusqu'à nos jours, et ont été déterminantes dans notre manière de comprendre et de sentir la vie. De plus, comme l'ajoute Jean Rosmorduc, cette conception de l'espace et du temps dérive aussi de la croyance en l'existence d'un Dieu qui a organisé l'univers :

> « Dans la conclusion du traité de Newton, dans ce qu'il appelle le "Scholié général", figure tout un développement où il explique que l'existence de lois parfaites régissant les mouvements mécaniques à la Surface de la Terre, régissant les mouvements des astres, des planètes, etc., est la preuve de l'existence d'un Être supérieur qui gouverne l'Univers obéissant à l'ensemble de ces lois. C'est pour cela que (…) les lois de la mécanique newtonienne sont "les lois de Dieu" (ou la "loi de Dieu", comme l'on voudra). On peut pratiquement dire : qu'entre Galilée (les prédécesseurs de Galilée plus exactement) et Newton, on passe du Dieu mystique du Moyen Age au Dieu ingénieur. Idée que l'on trouvera, par exemple, très explicitement chez Voltaire qui a été un disciple de Newton. Vous connaissez l'expression du philosophe: "... Je ne conçois pas que cette horloge (l'Univers) existe et n'ait point d'horloger." On peut dire schématiquement que le livre de Newton est l'expression mathématique de cette phrase de Voltaire » (Rosmorduc, 1983: 37).

Les notions newtoniennes de l'espace ont triomphé au XVIIIème siècle et ont dominé durant une grande partie du XIXème siècle. Cette conception de l'espace coexista avec d'autres théories comme celle de Leibniz, qui, en un certain sens, peut s'opposer à celle de Newton. L'espace newtonien était absolu et vide, alors que pour Leibniz, il s'agit d'un espace entre des corps qui existent. S'il n'y avait pas les corps, la notion d'espace perdrait son sens (Roger, 1983: 39). Pour Leibniz, l'espace, comme le temps, ne constituent rien de plus que de pures abstractions. Leibniz, qui devance l'esthétique transcendantale kantienne, définit l'espace comme *un ordre de coexistence de données*.

(1) L'espace kantien : une forme *a priori* de la sensibilité

Au XVIII siècle, Emmanuel Kant va poser les fondements d'une innovation qui va annoncer le XIX siècle. Bien qu'il ait commencé sa réflexion sur des positions proches de celles de Leibniz, il accepta plus tard (vers les années 1765-1770), pour des raisons scientifiques et physiques, les idées de Newton.

Pour ce philosophe, le temps et l'espace ne sont pas des réalités indépendantes du sujet, mais des « formes *a priori* de la sensibilité », c'est-à-dire, des formes que le psychisme impose à tout ce qui peut être connu. Pour qu'un objet puisse être perçu, il doit se soumettre à des conditions formelles qu'impose la sensibilité : le temps et l'espace. Nos notions de l'espace et du temps ne naissent pas de l'expérience mais sont les formes et les conditions nécessaires de notre expérience du monde (Roger, 1983: 40). Conditions qui précisément rendent possible la connaissance synthétique *a priori*.

(2) Une conception toujours en transformation

C'est au XIX siècle, cependant, que se sont ouvertes des portes permettant une conception différente de l'histoire. Des œuvres, comme l'*Origine des espèces de Darwin*, en 1859, ont amené à poser une question de grande importance : peut-être que l'*horloger* n'existe pas, peut-être que l'Histoire n'obéit pas à une loi universelle. Comme l'explique Jacques Roger, à partir de ce moment, on ne considère plus l'histoire comme un progrès nécessaire, mais comme un processus aléatoire, une histoire aléatoire au

cours de laquelle, à chaque instant, se produisent des phénomènes qui pourraient n'avoir pas été produits (Roger, 1983: 42).

C'est pourquoi se produisit, à la fin du XIXème siècle, une attaque contre la conception scientifique et métrique du temps, de l'expérience humaine et des phénomènes de la nature. De nouvelles figures sont alors apparues, comme celle d'Henri Bergson, qui opposa à ce temps mesuré, au temps des montres, une durée qui dans l'être humain, ou dans sa conscience, est impossible à mesurer, et qui a une valeur originale telle une capacité de création (Roger, 1983: 43).

Le temps et l'espace étant deux notions fortement liées, cette nouvelle manière de percevoir le temps impliquait une nouvelle conception de l'espace, qui ruinait l'idée classique de l'espace newtonien. Selon Bergson, dans son livre *L'évolution créatrice*, l'espace est en nous, l'espace est la conception d'un milieu vide et homogène, propriétés qui ont un effet immédiat sur notre relation aux choses. L'espace permet de mettre en relation : de comparer, de mesurer, de trouver, car il existe une tendance de notre esprit à stabiliser le monde ([1907], 2007). Selon le point de vue de ce philosophe, la pensée fonctionne comme un mécanisme cinématographique, une illusion mécaniciste : la réalité se trouve en perpétuel devenir, et nous cherchons ce qui est fixe dans la réalité pour nous faire une idée de l'espace. L'adjectif dans le langage, est une manière de fixer un changement de forme. Le substantif est un état fixe dans le changement (de l'enfant à l'adulte). Le verbe est le dessin de l'action, et l'état, un point de vue stable dans le devenir des choses. Ainsi les philosophes commencent à expliquer la réalité à travers le mécanisme cinématographique, puisque, selon eux, le mécanisme de notre conscience usuelle est de nature cinématographique. Pour Bergson, il existe un espace intellectuel qui naît de la relation de l'esprit avec le monde, la forme dans laquelle l'esprit doit réagir aux choses.

Cette nouvelle conception de l'espace influence des philosophes comme Ernst Cassirer (1998), qui distingue entre « espace mythique » et « espace géométrique », et comme Gaston Bachelard ([1938], 1985), pour qui « Rien n'est évident. Rien n'est donné. Tout est construit ». Dans l'époque contemporaine, en plus des travaux cités, nous tenons compte d'importantes recherches dans des champs divers dont la philosophie, la théorie linguistique et la sémiotique comme celles de Maurice Blanchot (1955), Gérard Genette (1969) et d'Iuri Lotman (1973).

Ainsi, pour conclure cette revue brève et synthétique de l'histoire complexe de la conception de l'espace et du temps, nous pouvons nous ranger derrière l'avis du théoricien du cinéma Stephen Heath, qui disait que « Spaces are born and die like societies: they live, they have a history » (Heath, 1981: 29). Nous nous concentrerons donc à présent sur l'espace tel qu'il a été abordé par la théorie du cinéma.

Partie 2 : *Vers une étude de l'espace audiovisuel dans le scénario*

Sans machine, on est sûr d'avance de ne rien voir

Christian Metz

Depuis que les frères Lumière ont inventé le cinématographe, les artistes de toutes sortes sont conscients qu'un nouvel art est né. Photographes, peintres et scientifiques s'interrogent sur la manière de réussir à exploiter le maximum de ses possibilités. Le montage, l'absence de montage, la profondeur de champ, le hors-champ, etc., sont des thèmes intrinsèques à l'image qui ont été débattus pendant des années.

Cependant, quand nous parlons de l'espace dans un récit audiovisuel, à quoi nous référons-nous ? Le terme « espace » implique une certaine polysémie s'en tenant aux deux conceptions dominantes : géographique et plastique. La première consiste en l'analyse du mode de représentation filmique de l'espace, comme lors de l'étude d'une ville ou de la géographie d'un territoire d'un genre cinématographique, comme c'est le cas du western. La conception plastique, quant à elle, est plus liée au milieu cinématographique et analyse prioritairement la composition plastique de l'image, articulée, éventuellement, sur la dynamique du montage (Gardies, 1993: 11).

Pour étudier l'espace d'un scénario, nous allons aborder différentes notions, par ailleurs développées dans le chapitre sur le scénario cinématographique. Le caractère intermédiaire du scénario nous pousse à nous poser la question de son récepteur : un scénario a-t-il des lecteurs ou des spectateurs ? Lors de notre analyse de l'espace, envisagerons ces deux dimensions. Notre intérêt est de réaliser une lecture "visuelle" du scénario, en nous situant sur la même ligne que Sarris, qui place l'écriture du scénario et la réalisation d'un film dans un continuum (Maras, 2009: 109). Il convient de rappeler ici qu'un scénario, dans son format, sa structure et sa conception, n'attend pas un spectateur mais bien une caméra qui le filmera. Bien que cet éclaircissement de la conception que nous avons d'un scénario puisse paraître réitératif, nous la croyons nécessaire à l'analyse postérieure, portant plus précisément sur l'espace.

a) Le récit audiovisuel, entre construction spatiale et temporelle

Tout théoricien analysant le récit cinématographique est rapidement amené à se poser la question suivante : « Le récit audiovisuel se construit-il dans l'espace ou dans le temps ? ». Le positionnement en faveur de l'espace ou du temps conditionnera le reste de ses arguments.

Jorge Luis Borges disait, dans ses essais sur la philosophie fantastique, que l'espace n'existe pas parce qu'il est une des modalités du temps. Jacques Aumont souligne ces mots de l'écrivain argentin pour parler de l'œuvre cinématographique. Selon Aumont, contrairement à ce que soutient Borges dans l'œuvre cinématographique : « Il est facile de voir que les formes temporelles de l'image narrative n'existent pas en dehors de l'espace, d'un espace global où se joue la représentation » (Aumont, 1995: 136). Ce phénomène est dû au fait que le film, bien que fragmenté, est restructuré par le spectateur. De cette manière, Aumont, qui dans d'autres œuvres réclamait pour la peinture le droit d'être traité comme un art du temps, maintient une position contraire pour l'art audiovisuel : « Il s'agit, tout simplement, maintenant, de prendre le cinéma comme un art de l'espace » (Aumont, 1995: 137).

b) Un récit audiovisuel temporel ou spatial?

Cependant, en revisitant les thèses des autres recherches sur la temporalité ou la spatialité du récit audiovisuel, nous constatons qu'il existe de nombreuses divergences sur ce thème. Nous nous rapportons dans un premier temps à l'œuvre fondamentale de Christian Metz. Pour lui, le texte filmique mobilise à la fois l'espace et le temps. De fait, pour commencer, il donne à l'espace une certaine importance puisqu'il affirme que le composant spatial est toujours présent, étant donné que le récit filmique se réalise à travers l'image. « Au cinéma, en effet, l'espace est toujours présent ; il l'est même dans le récit, puisque le récit filmique se réalise par l'image » (Metz, 1981: 27).

Néanmoins, dans les théories de Metz, l'espace finit par exercer une fonction de second ordre pour l'auteur. Pourquoi l'espace finit-il par exercer cette fonction auxiliaire dans ses théories ? Avant de voir comment il arrive à ce processus, Christian Metz nous invite à nous demander de quelle manière nous reconnaissons un récit cinématographique[26]. Un récit, nous explique Metz, contrairement au monde « réel » dans lequel il est vu comme aléatoire, à un début et une fin, et ceci le délimite du reste

[26] Dans son article *Remarques pour une phénoménologie du Narratif* (Metz, 1981 (Tome I): 26)

du monde. De cette manière, si un récit a un début et une fin, c'est parce que le récit est une séquence temporelle. En plus, dans cette séquence temporelle cohabitent deux temporalités différentes : d'un côté le temps de la chose contée, de l'autre, le temps du récit (Metz, [1968] 1981: 27). Cette dualité permet de provoquer des distorsions temporelles comme le fait de pouvoir raconter trois années de vie d'un personnage en deux phrases d'un roman, ou dans le cas du récit audiovisuel, en quelques plans. Mais, en plus, avant tout, la dualité temporelle « nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps, et que c'est par là que le récit se distingue de la description (qui monnaye un espace dans un temps), ainsi que de l'image (qui monnaye un espace dans un autre espace) » (Metz, 1981: 27).

De cette manière, selon Metz, nous pouvons distinguer trois possibilités de relation entre l'espace et le temps dans le récit audiovisuel :

> Un plan seul et immobile d'un désert est une image.
>
> *Signifié-espace* → *Signifiant-espace*
>
> Plusieurs plans partiels et successifs de ce désert constituent une description.
>
> *Signifié-espace* → *Signifiant-temps*
>
> Plusieurs plans successifs d'une caravane en marche dans un désert forment une narration.
>
> *Signifié-temps* →*Signifiant-temps*

Avec ces affirmations Christian Metz démontre que le récit est, entre autres choses, un système de transformations temporelles (Metz, 1981: 27). D'où le fait que le récit finirait par être une suite plus ou moins chronologique d'évènements.

Toutefois, cette définition temporelle du récit se confronte avec ce statut de la description que Metz qualifie comme *hybride et embarrassant* : « La description apparaît à la fois comme l'opposé de la narration et comme une des grandes figures ou un des grands moments de la narration » (Metz, 1981: 28).

Tout cela se comprend mieux si nous unissons à ces deux idées un troisième élément, l'image. Selon l'auteur, la narration et la description s'opposent par la relation que chacune entretient avec l'image : « la narration et la description s'opposent par un caractère de leur signifié : signifié temporalisé dans la narration, instantané dans la description; voilà pour l'antinomie » (Metz, 1981: 28). De cette façon, nous observons comment le paramètre « image » pose les problèmes dans l'analyse théorique exposée par Metz.

Seymour Chatman reprend ces idées en essayant de modifier le caractère spatial de l'image cinématographique. Il approfondit, également, dans l'analyse comparative entre l'histoire et le discours

du récit cinématographique et littéraire. Mais, de même qu'il considère qu'il existe un temps de l'histoire et un temps du discours, il distingue un espace de l'histoire et un espace du discours.

> « As the dimension of story-events is time, that of story existence is space. As we distinguish story-time from discourse-time, we must distinguish story-space from discourse-space. The distinction emerges most clearly in visual narratives. In films explicit story-space is the segment of the world actually shown on the screen; implied story-space is everything off-screen to us but visible to the characters, or within earshot, or alluded to by the action » (Chatman,1980 : 96).

Pour étudier le *story-space* (l'espace de l'histoire) on doit tenir compte de certains paramètres spatiaux qui seraient : l'échelle ou la taille, le contour, la texture et la densité, la position, le type d'illumination et la couleur, la résolution (Chatman, 1980: 97), cependant, Chatman finit par affirmer que la différence entre l'espace du discours et l'espace de l'histoire n'est pas aussi claire que pour l'analyse du temps : « The borders between story-space and discourse-space are not easy to establish as those between story-time and discourse-time » (Chatman, 1980: 98). Ce qui s'explique par le fait, que contrairement à la séquence temporelle, la disposition physique des éléments n'a pas une logique naturelle dans un monde réel (Chatman, 1980: 98). Alors que le temps passe pour tous dans la même direction, la disposition spatiale dépend de la situation des objets, du sujet… dont la position dans l'espace est beaucoup moins rationnelle : « Life offers no predertemined rationale for these placements. They are all choices, that is, products of the art of the director » (Chatman, 1980 : 98).

De cette manière, Chatman se pose la question antérieurement exposée par Metz : le rôle de la description dans le récit cinématographique. La conclusion de Chatman à ce sujet est que le cinéma ne peut pas décrire dans un sens strict, c'est-à-dire arrêter l'action. Le cinéma peut uniquement « se laisser être vu » (« let be seen »), et quelques subterfuges existent pour pouvoir « se laisser être vu » comme le seraient les gros-plans ou certains mouvements de caméra. Mais cela, nous ne pourrions le considérer comme des descriptions dans un sens strict (Chatman, 1980: 106)

(1) Le récit audiovisuel : de l'espace à l'image

Et si nous étions partis d'une conception de l'espace erronée ? C'est l'hypothèse de Julio Sánchez Andrada dans son article *L'espace : un problème non résolu dans la théorie narrative du discours audiovisuel*. Pour ce chercheur, la théorie du récit ne rend pas encore compte d'une explication adéquate de l'espace dans la représentation audiovisuelle, et ce, pour deux raisons principales : d'une part, l'influence de la linguistique dans la théorie cinématographique, mais, surtout, d'autre part, une conception de l'espace influencée par la science mathématique :

> « La cause, selon moi, plus profonde, a à voir avec le concept d'espace que manipule la majorité des chercheurs du récit, structuralistes ou non, et qui semble dérivé des théories scientifico-philosophiques de Clarke et de Newton. Selon cette perspective, l'espace reste au-

> delà de toute action et, dans le même temps, étranger aux êtres qui l'habitent : une conception difficilement soutenable non seulement depuis la physique moderne mais encore depuis les connaissances actuelles de la physiologie et de la psychologie » (Sánchez Andrada, 2009:228)

Quelles études vont, selon lui, dans le sens d'une nouvelle interprétation de l'espace dans le récit cinématographique ? L'espace audiovisuel s'expose comme un champ sémiotique dans lequel les codes semblent le fruit d'une vive interdépendance entre les mécanismes perceptifs et les règles culturelles. L'auteur met en relief les travaux de François Jost, d'André Gaudreault et d'André Gardies, et incline à suivre les recherches du Groupe μ (Groupe « Mu ») ou de Lakoff et Johnson dans le champ des métaphores orientationnelles.

(2) **L'image comme unité de base du récit audiovisuel**

Nous suivrons ici les théories d'André Gaudreault et François Jost qui impriment un tournant à cette conception de l'espace comme réalité de second ordre, dédiant un chapitre entier à l'étude de cet élément dans *Le récit cinématographique*.

L'unité de base dans le récit cinématographique est, selon les deux théoriciens, l'image qui donne au récit audiovisuel la singularité de pouvoir voir dans le même temps les actions et leur contexte :

> « L'unité de base du récit cinématographique, l'image, est un signifiant éminemment spatial, de sorte que, au contraire de bien d'autres véhicules narratifs, le cinéma présente toujours, on le verra, à la fois les actions qui font le récit et leur contexte d'occurrence » (Gaudreault, Jost, 1990: 79)

De cette façon, nous observons la manière dont l'image cesse d'être un élément dérangeant dans l'analyse du récit audiovisuel et comment elle se convertit en facteur qui lui donne sa singularité en relation avec d'autres récits. De fait, ils arrivent à affirmer que le caractère iconique du signifiant filmique va imposer à l'espace un certain primat sur le temps (Gaudreault, Jost, 1990: 79).

Nous revenons pour un moment au thème du scénario pour nous demander si ce n'est pas cela la prémisse tant répétée dans les manuels de scénarios « *Think in images* » (Pense en images), puisque cette prémisse est une des difficultés principales des scénaristes débutants. Contrairement au récit linguistique, lorsque l'on créé une scène audiovisuelle, on doit penser à ce qui arrive en haut, en bas, aux marges ou dans la profondeur du cadre. C'est-à-dire que pour construire une scène, il faut penser la simultanéité plus que la succession.

Ainsi, Gardies se demande : « n'est-ce pas l'espace qui permet de segmenter les grandes unités narratives ? En témoigne, par exemple, le découpage *d'El Verdugo* proposé par Jean-Claude Seguin et

Emmanuel Larraz. Conformément à la pratique du tournage et aux usages analytiques, leur segmentation se réfère aux indications locatives, assorties de précisions temporelles : « Intérieur de prison, intérieur, aube ; cour de prison, extérieur, jour ; rue, extérieur, jour ; etc. » » (Berthier, 1998 : 121)

Nombreux sont les scénaristes qui parlent de la composante spatiale comme ce qui distingue leur travail de celui de l'écrivain, appartenant à un autre langage, à une narration différente de celle de la littérature. Par exemple, Jean-Claude Carrière explique comment il incorporait des dessins quand il travaillait avec Jacques Tati et Pierre Etaix, suivant la tradition de Méliès dans laquelle on donne la priorité à la représentation spatiale du récit :

> « Dans les film de Jacques Tati et de Pierre Etaix, tout est préparé de manière très précise, avec ces croquis qui expliquent tous les effets comiques. (…) Ceci a, évidemment, une relation forte avec le montage, et fusionne l'écriture et l'harmonisation dans des activités inséparables » (Carrière, 1996: 25).

Quel est, en conséquence, le rôle du temps pour François Jost et André Gaudreault ? Ils assignent et ajoutent l'existence du photogramme au temps, c'est-à-dire que le temps cinématographique est une temporalité qui s'appuie sur l'espace :

> « Et, puisque le photogramme vient avant la succession de photogrammes, la temporalité au cinéma doit effectivement s'appuyer sur l'espace pour arriver à s'inscrire au sein du récit. Le temps n'y est en devenir que lorsque l'on opère le passage entre un premier photogramme (qui est déjà espace) et un deuxième (qui est, lui aussi, déjà espace) » (Gaudreault, Jost, 1990: 79).

Pour ces raisons, nous réaliserons une analyse du scénario qui envisagera la construction des scènes d'avantage dans la simultanéité que dans la succession.

(3) Un espace filmique bidimensionnel ou tridimensionnel?

Toutefois, l'image n'est pas l'espace, comme l'explique judicieusement Jacques Aumont, pour qui parler de l'espace dans les images picturales ou filmiques a à voir avec l'espace en tant qu'il est « vu ». Les choses commencent à être plus simples et moins « naturelles » car l'espace n'est pas ici une perception comme le sont le mouvement ou la lumière. L'espace n'est pas vu *directement* mais il est *construit* à partir de conceptions visuelles, comme il en est des conceptions *kinesthésiques* et *tactiles* (Aumont, 1995: 138). Jacques Aumont s'en remet alors, comme l'ont déjà fait des chercheurs antérieurs, à des concepts comme la *perspectiva artificilis* de Brunelleschi et d'Alberti, qui est une invention artificielle et non une loi naturelle (Aumont, 1995: 139).

Cependant, l'espace dans le cinéma se trouve dans la même contradiction perceptive que la peinture puisqu'il représente un espace *tridimensionnel* dans un espace réellement bidimensionnel, celui

de la toile ou de l'écran (Aumont, 1995: 140). Dans le cinéma se constitue une « double réalité, puisque l'oeil perçoit en même temps l'espace plat de la surface de la toile et la vue partielle sur un fragment d'espace "en profondeur", produit entre autres par l'emploi de la perspective. Double réalité, puisque l'un et l'autre de ces espaces sont réellement perçus, et jusqu'à un certain point, perçus comme réels » (Aumont, 1995: 140).

En relation avec le problème de la bidimensionnalité ou de la tridimensionnalité de l'image cinématographique, Steven Heath ajoute que le cinéma n'est ni l'un ni l'autre. Steven Heath part de la notion du cinéma comme *something in between*. Cette notion est pour lui fondamentale dans l'étude de l'espace filmique car elle expliquerait l'impression de la réalité. Cela est dû au fait que le cinéma utilise les images produites dans la photographie pour reproduire du mouvement.

> « The result is characterized as "neither absolutely twodimensional nor absolutely three-dimensional, but something between." The "something between" is the habitual response to the famous "impresion of reality" in cinema and it is this impression, this reality that are of concern here in their implications for a consideration of space in film » (Heath, 1981: 27).

Heath se situe dans la même ligne qu'André Gardies, celle qui conçoit l'espace non pas comme l'aspect physique d'un milieu en trois dimensions où se mettent en ordre les objets, mais depuis la perspective d'une abstraction d'un meilleur type structural (Gardies, 1993: 70).

Cette question conduit Aumont à se demander ce que le cinéma a hérité des autres arts comme le théâtre et la peinture, arts dans lesquels l'espace se représente et se construit :

> « Est-ce à dire que le cinéma a deux façons de représenter le réel, l'une qui viendrait du théâtre, l'autre de la photographie? Cette thèse (…) est un peu brutale, et je l'explicite seulement pour faire ressortir ce qui manque massivement dans la conception de la représentation filmique comme vue: la mise en scène » (Aumont, 1995: 154).

En relation avec ceci, il termine en affirmant :

> « Quoi qu'il en soit, la représentation appartient bel et bien à notre passé culturel, et il n'est pas simple de comprendre la survivance qu'en offre le cinéma. Dernier des arts, dernier lieu où se joue encore quelque chose d'une dialectique entre croyance, imagination et perception diffuse du matériau: dernière relève du théâtre dans la peinture. Le cinéma, ou le dernier espace imaginable » (Aumont, 1995: 164).

C'est sur cette même ligne que se situe Eric Rohmer lorsqu'il se réfère à ce que le cinéma doit à la peinture et à la culture picturale des créateurs[28]. Il nous rappelle que ceux qui ont inspiré les premiers

[28] Eric Rohmer a réalisé une thèse doctorale dédiée à l'espace dans le *Faust* de Murnau. Il distingue trois types différents d'espace. Pour lui, le terme espace peut désigner dans le cinéma trois notions différentes : l'espace pictural, l'espace architectural, et l'espace filmique. Rohmer explique que ces trois espaces correspondent à trois modes de perception de la matière filmique par le spectateur. De plus, il explique que ces espaces « résultent aussi de trois démarches, généralement distinctes, de la pensée du cinéaste et de trois étapes de son travail, où il utilise, chaque fois, des techniques différentes » (Rohmer, 1977: 11).

films du cinéma ont été les caricaturistes et leurs bandes dessinées humoristiques. Ainsi, par exemple, *L'Arroseur arrosé*, avant d'être tourné par les frères Lumière, était *« une histoire sans paroles »* dessinée par Herman Vogel et par Christophe (Rohmer, 1977: 15). Il indique aussi que « né de la bande dessinée et inspirant à son tour celle-ci, le cinéma prend donc naturellement place à l'intérieur de cette « imagerie » que les peintres et les théoriciens d'aujourd'hui ne tiennent pas pour une branche accessoire et mineure des Beaux-Arts » (Ibidem). Selon lui, les cinéastes avaient une bonne connaissance de la bande dessinée :

> « Sont légion les cinéastes qui ont fait preuve d'invention dans ce domaine, nous proposant leurs formes, leurs types, leur mise en page, presque leur trait, leur touche. Citons par exemple Hitchcock ou Fritz Lang et, pourquoi pas, le cinéma américain dans son ensemble : thriller, western, burlesque, musical etc. Ou, en Europe, Antonioni, Fellini, mais qui font subir au motif populaire qui les inspire un traitement de sublimation. Ou bien encore Jean Renoir, autre homme de culture, mais qui sait abandonner l'impressionnisme de la Partie de Campagne pour les images d'Epinal et le kaléidoscope d'Elena. » (Rohmer, 1977: 16).

Ces questions nous invitent à nous demander quelle a pu être l'influence du théâtre et de la peinture sur la construction spatiale des scénarios d'Azcona. Cette question est d'autant plus pertinente que nous devons tenir compte, comme nous le verrons plus loin, du fait que Rafael Azcona a commencé à travailler dans le monde du cinéma sans être un grand connaisseur du média cinématographique, ce qui n'a pas empêché son œuvre de marquer toute une époque.

c) L'espace diégétique

L'analyse de l'espace diégétique posée par Gardies nous intéresse dans la mesure où il conçoit celui-ci comme un espace construit par le spectateur[29]. L'espace diégétique est celui que nous construisons dans notre esprit, en réunissant des morceaux d'espace avec d'autres et en imaginant ce que nous n'avons pas vu. Il se produit ici un double mouvement car nous reconstruisons mentalement l'espace à partir de nouveaux schémas de pensées, et dans le même temps, à partir des lois des différents genres cinématographiques (Gardies, 1993: 63). Par conséquent, l'espace diégétique « (...) impose l'évidence de sa présence et demande à être agencé, ordonné, structuré, organisé, en un mot

[29] André Gardies lui-même écrit un article à propos de l'espace dans *El Verdugo* intitulé "La mise en scène narrative de l'espace dans *El Verdugo*". Bien que notre analyse diffère de celle de Gardies sur certains aspects, les bases méthodologiques seront similaires.

construit par le spectateur, à partir des « instructions » et des « données » que le film lui fournit » (Gardies, 1993, 68).

Pour débuter son analyse Gardies porte son attention sur l'entité du lieu, comme une montagne, une ville ou une maison. Mais, dans le récit audiovisuel, ces lieux sont aussi des fragments d'espace. L'auteur utilise l'opposition fondatrice de Ferdinand de Saussure entre la langue et la parole pour expliquer ce qu'est *le lieu* dans *l'espace*. Le lieu serait le porteur de propriétés spatiales (Gardies, 1993: 71). Selon lui, « le lieu » est le mot de l'espace-langue (Gardies, 1993: 71). Gardies effectue ce rapprochement parce qu'il affirme que concevoir les lieux comme le mot de cette langue qui est « l'espace » signifie comprendre le fonctionnement narratif des lieux, en plus de commencer à réaliser le travail de la construction d'un système spatial à partir d'eux (Gardies, 1993: 72). Ce type d'analyse est possible car les lieux viennent chargés de sens à l'intérieur de nos références sociales et culturelles (Gardies, 1993: 75). Les *westerns spaghettis* sont un bon exemple, car ils évoquent un lieu dans lequel ils n'ont pas été réalisés. Le lieu dans lequel se déroule une histoire joue un rôle fondamental dans nos attentes à l'égard du récit. De cette façon, Gardies réalise un parallélisme entre les lieux et la classification des personnages réalisée par P. Hamon (Gardies, 1993: 76). Par la suite, détaillerons cette classification.

Selon Gardies, nous pouvons diviser les lieux en lieux « communs » et lieux avec des toponymes. Les lieux avec des toponymes seraient de deux types. D'un côté, ceux qui peuvent se distinguer car ils ont comme toponyme un lieu déjà existant dans la géographie, dans la société ou dans l'histoire. D'un autre côté, ceux qui ont un toponyme fictif. L'ancrage réel de la fable, grâce aux toponymes attestés, confère un double avantage. D'une part, ma connaissance encyclopédique m'aide à intégrer les indices dans une interprétation de plus grande amplitude ; d'autre part, du moment qu'il existe une concordance entre ce que je connais et ce que me dit le film, la fable s'authentifie et se charge d'effet réel (Gardies, 1993: 77). Le toponyme fictif n'a pas de sens antérieur. De même que le nom propre d'un personnage fictif, il s'agit d'un morphème vide qui entre dans le texte pour se charger sémantiquement à mesure que se déroule le film.

Nous pouvons distinguer une valeur sémantique des lieux qui ne se limite pas à leur sens social. Ce sens est aussi le résultat d'opérations intratextuelles. Gardies classe le sens des lieux en deux grandes catégories : la population des lieux et le mode de représentation.

Selon Gardies, les lieux, au sein du récit filmique, sont susceptibles de s'organiser en un système producteur de sens. En utilisant les principes analytiques proposés à l'origine par Philippe Hamon pour

étudier les personnages (Gardies, 1993, 78), il arrive à construire une classification des lieux que nous reproduisons ici :

- *Selon leur fonction :*

- Les lieux référentiels : leur principale fonction est destinée à assurer un enracinement comme, par exemple, si nous situons une scène de film dans la rue Rivoli à Paris (Gardies, 1993: 79).

- Embrayeurs : Ils sont liés à la « situation d'énonciation ». Nous pouvons considérer comme « embrayeurs », les lieux propices à l'acte verbolinguistique comme la salle d'interrogatoire d'un commissariat de police, un restaurant dans lequel on va parler. Ils 'agit d'un lieu où le « verbal » est narratologiquement le premier et où ce qui se dit prend du sens en référence à ce lieu.

- Anaphoriques : Fonction organisatrice, ils participent à la cohésion narrative. Un des usages communs du lieu anaphorique, consiste à faire découvrir de manière anodine un lieu qui serait la scène d'un moment dramatique (Gardies, 1993: 80). C'est l'exemple de la maquette de l'hôtel qu'observe Jack Torrance dans *Shining*, où se déroule tout le film.

- *Selon l'attribution/différenciation :*

- Attribution : Ce phénomène se produit quand de multiples informations se transmettent sur une même figure. Ce principe qui est valide pour le récit a quelques limites dans le champ filmique. Dans ce cas, l'auteur évoque les différents fragments ayant une dominante descriptive due au fait que *« l'image filmique est toujours descriptive à quelque degré »* (Gardies, 1993: 81). Gardies parle aussi du fragment descriptif, que nous avons déjà mentionné avec Christian Metz, dans lequel le temps du récit se convertit en un temps de la histoire égal à zéro.

- Différenciation : Ce degré répond au second principe de Saussure selon lequel, la valeur d'un signe se fixe en rapport avec d'autres signes du même système (Gardies, 1993: 82). Malgré cela, les différences ne peuvent pas surgir si elles n'ont pas un fond commun. Gardies prend comme exemple le château Xanadu de *Citizen Kane* en le comparant avec la maison dans laquelle Kane vivait étant petit. Il révèle trois catégories de différenciations :

- Selon le pouvoir fictionnel des lieux. Il parle aussi d'une fonction modalisante où nous trouvons des lieux de savoir, de pouvoir, etc.

- Selon les caractéristiques des lieux :

  - D'ordre morphologique : horizontalité/verticalité.

  - Pouvoir relationnel : ouvert/fermé.

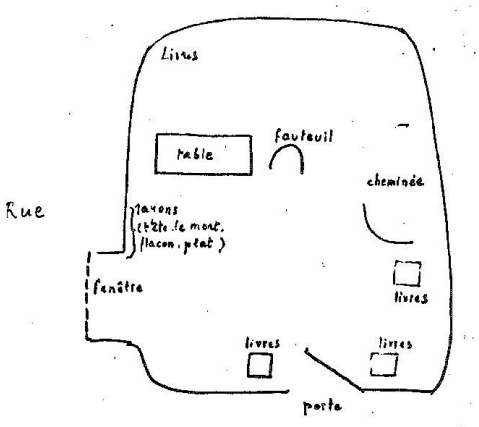
  - Ordre axiologique : profane/religieux.

- Selon les modalités énonciatives : « réelles » ou imaginées, présentes ou passées.

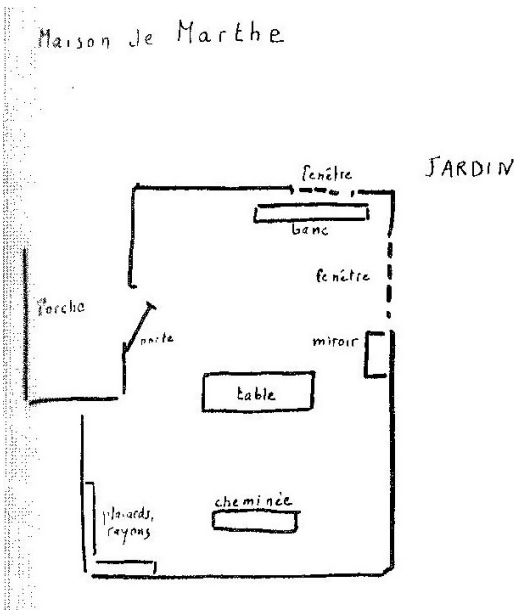
Eric Rohmer insiste également sur l'importance du « lieu » dans l'analyse de l'espace d'un film. Rohmer étudie l'architecture de l'espace du film, non pas depuis le point de vue de la création des formes mais depuis celui de leur fonction, de la même manière que nous avons vu Gardies étudier les lieux. Il se réfère au rôle actif d'une porte giratoire comme dans *Le dernier des hommes*, un bain, la façade d'un édifice :

> « Tous ces lieux ne se présentent pas seulement comme le cadre de l'action, son réceptacle. Ils pèsent sur les attitudes des personnages, infléchissent leur jeu, dictent leurs déplacements » (Rohmer, 1977: 58).

Rohmer parcourt les décors un à un, et examine leur fonction et le sentiment qu'ils nous transmettent : inquiétude, fonctionnalité, instabilité. Nous voyons comment un même lieu, par exemple



Dessin de l'inférence du cabinet de travail dans Le Faust *de Murnau (Rohmer, 1977:*



Dessin de l'inférence du cabinet de la maison de Marthe dans Le Faust *de Murnau (Rohmer, 1977: 72)*

le cabinet de travail, apparaît avec des fonctions différentes dans des scènes distinctes. Pour étudier ces lieux, Rohmer procède en réalisant un dessin de l'inférence de ce lieu.

En conclusion, dans le récit filmique, bien que toujours présent, l'espace est invisible et l'espace diégétique est habité par cette population singulière que sont les lieux (Gardies, 1993: 86). Cet ensemble de lieux d'un récit constitue un riche vivier de valeurs qui seront réutilisées dans l'activité narrative car les lieux sont la parole de l'espace, et participent par conséquent au discours filmique.

Comment cet espace diégétique se construit-il filmiquement ? Comment se produit ce phénomène de vectorisation, d'union de fragments filmiques ? Gardies signale trois niveaux différents d'articulation filmique : de photogramme à photogramme, de plan à plan, de séquence à séquence. L'espace narratif se construira dans les articulations de séquence à séquence, comme nous l'expliquerons plus loin.

d) L'espace narratif

Gardies initie ici l'étude d'un nouvel espace, l'espace « en tant que partenaire de cette activité propre à tout récit qu'est la narrativité » (Gardies, 1993: 105). Pour Gardies, le passage de syntagme à syntagme au sein d'un film ou d'une macroséquence permet d'avoir une appréhension cognitive de l'espace propre à la narration qui est en train de se développer. Cela est dû au fait que, à mesure qu'avance le récit, le spectateur élabore un modèle abstrait de l'organisation de l'ensemble grâce auquel, d'une part, il s'assure de la cohérence, et d'autre part, il perçoit le jeu relationnel des différentes composantes spatiales. A partir d'ici, on peut construire une topographie du récit (Gardies, 1993: 108).

Quelle est cette topographie du récit dont il parle ? Il s'agit d'élaborer une représentation graphique de l'espace. Nous rappelons que dans ce cas Gardies ne se réfère pas au *lieu* mais à l'*espace*. De cette manière, Gardies nous apporte quelques mesures terminologiques pour réaliser cette opération « cartographique » (Gardies, 1993: 110)

(1) Questions de métalangage

Gardies expose l'idée selon laquelle les différents espaces qui se présentent dans un film maintiennent des systèmes relationnels, qui peuvent être de conjonction ou de disjonction[30] :

[30] Pour analyser l'espace nous ne pouvons pas suivre pas à pas la méthode employée par Gardies. En analysant les questions de métalangage, nous ne tiendrons pas compte des caractéristiques morphologiques qu'il expose, c'est-à-dire de l'axe structurel qui renvoie aux lignes et aux superficies, de la structuration spatiale de l'horizontalité et de la verticalité, ni de la symétrie. Nous n'inclurons pas non plus l'axe composant qui étudie les oppositions comme « droit/courbe », ou « fermé/ouvert ». Et nous exclurons enfin l'axe d'évaluation centré sur les mensurations et l'orientation. La raison tient au

- **La conjonction :** Dans la conjonction, il existe deux types de relations entre les espaces : l'inclusion et l'intersection.

- L'inclusion :

Inclusion d'un espace B contenu dans un espace A. Ici, Gardies regroupe l'opposition que propose Greimas entre « englobant » et « englobé ». Au cours d'un récit, l'espace qui incluait initialement un autre espace, peut s'inclure dans un autre plus grand. Ce principe engendre deux grands types de récit : centripète et centrifuge.

> Centripète : Le héros part d'un espace plus englobant et sa progression s'accompagne d'un rétrécissement spatial.
>
> Centrifuge : Le héros progresse en traversant des espaces concentriques depuis le centre jusqu'à la périphérie lointaine.

- L'intersection : Deux espaces en intersection qui coïncident sur la base d'éléments communs. Gardies remarque qu'ici, on peut cadrer depuis l'intersection elle-même ou sur la somme des espaces qui sont conjoints.

- La disjonction : Deux espaces sont disjoints quand ils ne sont pas continus et qu'aucun n'élément assure de liaison entre eux. Toutefois, bien que ces espaces soient considérés comme disjoints, ils peuvent communiquer. Pour cette raison Gardies ajoute les critères de *clôture* y *ouverture*. Ils se distinguent également, comme dans la cas antérieur, en deux types de relation :

- Dans l'*inclusion*, la relation est différente selon si l'espace est ouvert ou fermé. Si la relation est antagonique et opposée, l'espace inclut s'inscrit dans l'englobant comme s'il était un kyste qui résiste aux tentatives d'extraction. Au contraire, si l'espace inclut est ouvert, il se produit une libre communication. Cet espace est influencé par l'autre et il se produit un équilibre dysphorique, puisque l'un domine l'autre.

---

fait que nous considérons que la représentation de ces traits dans l'image relève plus des choix du cinéaste que de ceux du scénariste. Nous prenons en compte le système relationnel entre les espaces, le rôle du sujet et le déplacement de ce dernier dans cet espace.

- *L'intersection* : deux espaces communiquent et cela suppose leur ouverture. La relation de communication trouve sa pleine valeur avec la disjonction. Cette disjonction peut-être totale ou partielle.

Totale : Quand il n'y a pas de contiguïté et pas de communication.

Partielle : Quand il n'y a pas de contiguïté.

Il n'y pas de lieux d'intersection qui créent un espace pour que les deux espaces communiquent comme on pourrait le dire d'une salle de réunion. Du fait qu'il n'y ait pas de contiguïté spatiale, il se crée un espace appelé l'espace-liaison qui résout le problème de la communication et qui porte à son terme le fait du déplacement. Ces espaces-liaison ont beaucoup de formes concrètes : rues, routes, sentiers, chemins, couloirs.

(2) **Le rôle du sujet**

Gardies avait déjà affirmé, comme nous l'avons vu, que l'espace n'a pas de sens si celui-ci n'est pas confisqué par un personnage (Gardies, 1993: 115). De cette manière, l'espace pourrait être conçu comme un travail d'échange constant entre l'espace et le sujet (Gardies, 1993: 117). On pourrait alors considérer comme un espace fermé celui dans lequel les personnages qui l'habitent sont soumis à un fort système de prescriptions, et comme un espace ouvert celui dans lequel les prescriptions sont faibles (Gardies, 1993: 116).

> « ... notre topographie rend compte des relations fondamentales qui s'instaurent entre les divers espaces d'une part, ces derniers et les personnages d'autre part. Elle vise a rendre compte de la représentation cognitive de l'espace à laquelle m'invitent nombre de films narratifs où s'affirme le souci de cohérence » (Gardies, 1993, 128).

L'hypothèse de Gardies est que le personnage et l'espace maintiennent des relations si étroites qu'ils arrivent à fonder la narration. Ainsi, on peut se demander si *Manhattan* n'est pas une allégorie parfaite du personnage de Woody Allen. (Gardies, 1993: 131).

Dans un premier temps, l'acte inaugural d'un récit consiste en la mise en relation dynamique entre un personnage et un espace (Gardies, 1993: 135). C'est dans cette relation entre le personnage et l'espace que prend corps le régime de la fiction et que se réunissent les conditions minimales de la narration (Gardies, 1993: 136).

> « Avec l'échange propre au monde fictionnel, l'espace devient donc un partenaire actif de la narration en participant à la dynamique des transformations qui structurent tout récit. Si bien que très souvent, l'acte narratif inaugural consiste en la mise en relation dynamique d'un personnage et d'un espace » (Gardies, 1993: 135).

Gardies se demande si tout récit ne raconte pas de manière explicite ou allusive, l'histoire d'un homme et de ses relations avec l'espace (Gardies, 1993: 143).

Pour Gardies, le personnage ne peut pas se transformer ni arriver à être autre sans le rôle actif de l'espace (Gardies, 1993: 146). Ce qui veut dire que dans la perspective sémio-narrative, le personnage doit, avant de jouer, être constitué comme tel et acquérir certaines qualités fondamentales. Le sujet, avant de pouvoir jouer, doit se doter d'un « être » et d'un « faire ».

Dans l'espace initiatique, on change d'espace pour acquérir de nouvelles valeurs. Les lieux qui inspirent un apprentissage ont le pouvoir de transformation du sujet. Depuis qu'il contribue à un changement d'état et qu'il produit des transformations, l'Espace constitue indubitablement une des forces agitatrices du récit. Ainsi, selon Gardies, si la fable du récit ressemble dans un premier temps à un sujet d'hommes, elle prend corps à partir de la relation première et toujours présente entre le sujet et l'espace (Gardies, 1993: 150).

Le déplacement est la condition nécessaire pour la rencontre des forces agitatrices du récit. Néanmoins, son statut peut être doté de complexité puisqu'il se peut que le déplacement soit la preuve en elle-même, comme dans le cas des *roads movies* et de tous les récits dans lesquels on erre ou on enquête. Le déplacement peut déborder son rôle principal et avoir en lui-même une fonction catalisatrice. Gardies distingue trois types de déplacement :

- Le trajet : Passage d'un point à un autre. Sa valeur catalysatrice (terme repris de Roland Barthes) est prépondérante (Gardies, 1993: 154).

- Le parcours : Essentiel dans le récit du vagabond. Des obstacles et des difficultés de tout ordre peuvent arriver.

- L'itinéraire : Par sa valeur englobante, il comprend l'ensemble de l'histoire, en même temps qu'il lui donne un sens parce qu'on poursuit une fin : sur le modèle de l'itinéraire, on organise fondamentalement le récit de la recherche.

Gardies affirme que l'importance du récit dans la narration réside dans le fait que l'Espace est l'Autre qui communique avec le Sujet, avec celui qui, sur la base d'un échange, des transformations se

produisent qui assurent la dynamique narrative. « L'Espace n'est plus seulement ce décor sur le devant duquel s'enlève l'action, il est l'un des acteurs évoluant sur la scène narrative » (Gardies, 1993: 161)[31].

e) Le point de vue selon François Jost et André Gaudreault

Jusqu'à maintenant, la question de la valeur de l'image restait à poser dans tout ce qu'explique Gardies. A travers la question du mode de représentation, l'auteur tient compte du fait que montrer une maison de près ou de loin, en plongée, en contre-plongée, ou à hauteur d'œil donne un sens différent, bien que le référent reste le même.

De plus, ce qui est montré et le point de vue sont indissolublement liés. Cela nous renvoie au concept de focalisation de Gaudreault et de Jost déjà défini plus minutieusement, que nous utiliserons par conséquent dans notre analyse des films écrits pas Azcona. Si nous considérons l'écriture du scénario et la mise en scène comme une création continue, et qu'une écriture donnée influence une mise en scène donnée, nous pouvons affirmer que des caractéristiques spécifiquement audiovisuelles comme la focalisation et la pluriponctualité s'immiscent dans l'écriture du scénario.

> « La pluriponctualité du cinéma peut, en termes narratifs, être considérée comme une sorte de "langage", un langage d'ordre à la fois spatial et temporel. (…) L'ubiquité de la caméra est un paramètre qui dote la pluriponctualité du coefficient de la distance. Avec la pluriponctualité surgit donc une certaine forme de diversité spatiale qui pose, pour le spectateur le problème de la relation à établir entre deux espaces (et, éventuellement, deux temps) montrés par deux plans se suivant immédiatement » (Gaudreault, Jost, 1990:90).

Ils démontrent que chaque raccord a un niveau de signification spatiale. Ils identifient quatre types différents de relations spatiales.

- L'« identité » spatiale : Si nous nous trouvons face à un seul et même espace.

- L'altérité spatiale : Quand nous nous trouvons dans différents espaces. Cette altérité spatiale peut être de deux types :

  - Contiguïté : « Les informations contenues dans les deux plans amènent le spectateur à inférer une continuité directe (et virtuellement sans faille) entre deux segments » (Gaudreault, Jost, 1990:93). Un bon exemple est le contrechamp.

[31] Dans le même temps, Rohmer situe le costume du personnage dans l'espace architectural du film. Pour lui les changements de costume correspondent presque toujours à une transformation du personnage et finalement de l'espace.

- La disjonction : Ils utilisent ici deux termes employés en anatomie et en psychologie de la perception : la disjonction « proximale » et la disjonction « distale » (Gaudreault, Jost, 1990:95).

- La disjonction proximale :

> Pour eux, il existe une disjonction proximale quand deux segments spatiaux sont lus comme relativement disjoints, mais proches (Gaudreault, Jost, 1990:95). Cela ne doit pas être confondu avec le fait d'amplifier une image ou un son comme dans le cas d'une loupe.
>
> Il existe une disjonction proximale quand la caméra nous fait franchir deux espaces adjacents franchis par un mur sans qu'aucun personnage ne nous emmène de l'un à l'autre.
>
> Il existe aussi une disjonction proximale « dans le cas où l'on notera un processus de communication vectorisée (par le déplacement d'un personnage par exemple) entre deux segments spatiaux non contigus, et ce, même si la condition de proximité d'écoute ou de vue décrite plus haut n'est pas réalisée » (Gaudreault, Jost, 1990:95).

- La disjonction distale : Ce dernier type de raccord spatial se distingue des trois antérieurs par la prégnance de son équivalent linguistique. « Sera effectivement considéré comme distal tout ce qui, dans un deuxième plan, est rejeté dans un ailleurs irréductible à l'espace représenté dans le plan précédent » (Gaudreault, Jost, 1990:96).

À travers ces articulations, le cinéaste porte le scénario cinématographique à l'écran.

> « Pour être complète, l'étude du double récit doit prendre en compte les informations sonores. En effet, les bruits servent aussi d'indices dans la construction de l'espace : qu'ils forment une continuité et nous aurons l'impression d'avoir affaire à une articulation des plans par contiguïté, que nous voyons leur source ou non » (Gaudreault, Jost, 1990: 98).

Cet élément et son union avec l'image seront développés dans le chapitre suivant.

(1) La focalisation : à la recherche du narrateur de l'histoire spatiale

La caméra dans le cinéma a potentiellement le pouvoir d'ubiquité. Nous avons déjà vu comment, lors du passage d'un plan à un autre, le nouveau plan peut se voir influencé par celui qui l'a

précédé. Tout cela nous amène déjà à nous poser un problème plus large : qui est le narrateur ? La notion de récit narratif implique l'idée que quelqu'un nous raconte une histoire. Jost et Gaudreault se posent cette question fondamentale du point de vue et se demandent comment celle-ci touche la représentation spatiale et la capacité de la caméra de pouvoir être dans toutes les parties.

Todorov considérait que les points de vue pouvaient être les suivants (Gaudreault, Jost, 1990: 128)[32] :

-Le narrateur en sait plus que le personnage. Narrateur > Personnage.

-Le narrateur ne dit que ce que sait le personnage. Narrateur = Personnage.

-Le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage. Narrateur < Personnage.

Il est cependant difficile dans le récit audiovisuel de se maintenir dans ces termes. Jusqu'à maintenant, des dénominations comme le champ, le point de vue ou la vision, ont été employées mais Genette propose le terme « focalisation ». Il expose trois types différents de focalisation suivant les règles que nous avions posées au sujet du point de vue (Gaudreault, Jost, 1990:128) :

> *Récit non focalisé ou à focalisation zéro* : quand le narrateur est « omniscient », c'est-à-dire que le narrateur dit plus que que n'en sait aucun des personnages.
>
> *Récit à focalisation interne* : Quand le récit montre les événements comme si ils étaient filtrés par la conscience d'un seul personnage. Ce type de récit peut être de deux sortes : d'un côté, variable, quand le personnage qui narre change au cours du récit (Gaudreault, Jost, 1990:129). De l'autre, ce narrateur peut être multiple. Cela arrive quand le même événement peut être évoqué plusieurs fois selon le point de vue des personnages.
>
> *Récit à focalisation externe* : Cette circonstance se donne quand le spectateur ne peut pas connaître les pensées ou les sentiments du héros (Gaudreault, Jost, 1990:129).

Cependant François Jost précise que la confusion entre « savoir » et « voir » réunis sous le terme « focalisation » peut devenir gênante si on tente de réfléchir sur la représentation du « point de vue » d'un art visuel comme le cinéma. C'est pour cela que François Jost propose de séparer les points de

[32] Todorov (Tzvetan), "Les catégories du récit littéraire", en Communications n°8, Paris, Seuil, 1966.

vue visuel et congnitif (Gaudreault, Jost, 1990 : 130) Dans *L'œil-caméra* Jost établi une différence entre ce que nous voyons et ce que nous écoutons, ou ce qu'ils appellent : l'*ocularisation* et l'*auricularisation*.

L'« ocularisation » est la relation entre ce que la caméra *montre* et ce que le personnage est censé *voir* » (Gaudreault, Jost, 1990:130). Pour cela, nous devons nous situer dans l'axe entre l'œil et la caméra. Ils nous présentent trois cas différents selon la relation entre l'œil et la caméra.

> - *L'ocularisation interne* se rapporte au regard du personnage et se constitue de configurations distinctes.
>
> - *primaire* : S*uggérer* le regard, pour faire en sorte que le spectateur reconnaisse dans ce qu'il voit, une analogie qui puisse se produire dans sa propre perception comme le fait de déformer l'image pour imiter le regard d'un personnage saoul, ou comme l'effet produit par un mouvement brusque de caméra subjectif, qui tremble (Gaudreault, Jost, 1990:131).
>
> - *secondaire* : L'image correspond au regard d'un personnage mais « la subjectivité de l'image est construite par les raccords (comme dans le champ/contrechamp), par une contextualisation. N'importe quelle image qui raccorde avec un regard montré à l'écran, à condition que quelques règles "syntaxiques" soient respectées, sera ancrée dans celui-ci » (Gaudreault, Jost, 1990:133).

L'ocularisation zéro se produit quand l'image n'est vue par aucune instance intradiégétique, par aucun personnage. C'est un « *nobody's shot* » (Gaudreault, Jost, 1990:133). Il existe trois types pour cette ocularisation :

Montrer la scène en faisant oublier qu'il y a eu la caméra. Un phénomène majoritaire dans le cinéma de grand public.

> Quand le narrateur est autonome par rapport aux personnages de la diégèse. Le narrateur confirme son rôle et son existence. L'histoire ne se raconte pas seule.
>
> Quand la position de la caméra ne renvoie pas à un narrateur mais à un style. Cela renvoie à l'auteur du film. Par exemple les films d'Orson Welles et de Jean Luc Godard.

Une fois étudié ce que nous voyons, nous passons à ce que nous écoutons : *l'auricularisation*. Cependant, étudier le son comporte différentes difficultés :

- La difficulté de localiser les sons.

- L'individualisation de l'écoute. Le son ambiant d'une même scène sera toujours le même d'un plan à l'autre.

- La tendance à privilégier la lisibilité des dialogues en réduisant les sons non nécessaires.

Une fois les problèmes connus, quels types d'*auricularisation* pouvons-nous distinguer dans le cinéma ? Les auteurs reprennent ici la même typologie que pour l'ocularisation :

- Auricularisation interne

- primaire : Déformations appliquées au son de telle manière qu'il ressemble au son filtré par l'oreille d'un personnage. Comme le fait d'écouter quelque chose sous l'eau.

- secondaire : La restriction de l'écoute est construite par le montage ou la représentation visuelle. Par exemple l'aveugle de de *M le Maudit* et le sifflement de l'assassin.

- Auricularisation zéro : Quand le son n'est uni à aucune instance intradiégétique et s'adresse au narrateur implicite.

La conséquence de ces analyses est que les relations spatiales ne peuvent pas s'expliquer sans la référence au contexte narratif. De même que la peinture élabore un système de représentation, le cinéma élabore un espace imaginaire, un espace narratif dit Stephen Heath, qui rend possible le fait de raconter une histoire au cinéma. Mais, « si l'ocularisation et l'aucularisation affectent respectivement la bande image et la bande sonore, la focalisation conçue comme foyer cognitif adopté par le récit ne saurait se déduire purement et simplement de l'une ou de l'autre, dans la mesure où ce qui est vu n'est pas mécaniquement assimilable à ce qui est su. » Gaudreault, Jost, 1990:137) Jost nous propose donc finalement synthétiser trois types de focalisation :

- *Focalisation interne* : quand le récit est restreint à ce que connaît le personnage. Cela suppose que le personnage soit présent dans toutes les séquences qu'il raconte –

qu'il soit un participant actif ou qu'il soit un simple spectateur de la scène (Gaudreault, Jost, 1990:138).

- *Focalisation externe* : « L'extériorité pour être pertinente du point de vue de la distribution des informations narratives, doit amener une restriction de notre savoir par rapport à celui du personnage telle qu'elle produit des effets narratifs » (Gaudreault, Jost, 1990:140 – c'est nous qui soulignons).

- *Focalisation spectatorielle* : Quand on donne au spectateur une fenêtre sur la connaissance concernant les personnages (Gaudreault, Jost, 1990:141). C'est le principe du suspense. Le spectateur se trouve dans une situation privilégiée par rapport au récit, et c'est pour cette raison que nous parlons d'une focalisation spectatorielle.

En terminant cette typologie, Jost et Gaudreault insistent sur le fait que la focalisation ne se déduit pas de ce que le narrateur connaît mais de la position temporelle qu'il adopte par rapport au héros (Gaudreault, Jost, 1990:142).

f) L'analogie entre l'image cinématographique et la réalité

> Le hasard semble un concept auquel le cerveau humain est passablement réfractaire.
>
> Groupe μ

Les premières œuvres d'Azcona, ainsi que beaucoup de ses œuvres les plus connues, ont été qualifiées de néoréalistes, l'unité spatiale étant, comme le disait Bazin, une de ses caractéristiques. De fait, les premières œuvres d'Azcona ont été utilisés dans des travaux de sociologie et d'anthropologie pour connaître la réalité d'une époque. De quelle manière reproduisait-il cette réalité, ces maisons et ces rues, au point qu'Azcona était fidèle à la « réalité » ? Ces questions nous amènent à nous interroger sur ce que la représentation de l'espace d'Azcona a hérité de sa connaissance des arts spatiaux.

Jorge Luis Borges disait que nous acceptons la réalité parce que nous avons l'intuition que rien n'est réel. Cette phrase pourrait bien s'appliquer au cinéma. Beaucoup de théoriciens, tel Seymour Chatman, se réfèrent à l'espace cinématographique comme un espace « réel ». Ils affirment cela en s'appuyant sur l'analogie entre l'image cinématographique et l'image réelle. Pour Seymour Chatman, l'espace de l'histoire dans le cinéma est « littéral », c'est-à-dire que les objets, les dimensions et les relations sont analogues, au moins en deux dimensions, à ceux du monde réel. Il considère que la différence majeure entre les objets de la vie réelle et ceux d'un film vient du fait que ces derniers sont

coupés arbitrairement par un cadre, la *frame*. « In real life there is no black rectangular edge sharply delimiting a visual sector but a gradual defocusing that we sense as much as see : we know we can bring peripheral objects into focus by a slight turn of head » (Chatman, 1980: 96).

Rappelons que Chatman soutient qu'il existe un espace de l'histoire et un espace du discours. Pour lui, l'espace de l'histoire contient l'existence alors que le temps de l'histoire contient les évènements. Les évènements ne sont pas spatiaux mais se déroulent dans l'espace. Cet espace, toujours selon Chatman, se différencie de l'espace littéraire du fait que l'espace dans le cinéma est littéral contrairement à la narration verbale qui requiert une construction mentale. « Story-space in cinema is "literal", that is, objects, dimensions and relations are analogous, at least two-dimensionally, to choose in the real world. In verbal narrative it is abstract, requiring a reconstruction of the mind » (Chatman, 1980: 96).

De fait, la relation avec la réalité a créé le style « réaliste » dans la cinématographie. Le réalisme est un style de la cinématographie qui a une définition controversée. Comme l'explique Sánchez-Biosca: « Le terme réalisme est peut-être une des conventions les plus assises et à la fois les plus équivoques dans l'art, car il ne dépend pas seulement des canons mais aussi des modes et des consignes de chaque époque »[33] (Sánchez-Biosca, 1997: 79). Le chercheur nous explique que le terme « réalisme » dans l'œuvre de David Bordwell définit un modèle narratif très précis, codifié et identifiable : le cinéma classique américain qui s'étendit jusque dans les années 1960. D'un autre côté, dans la tradition européenne qui inclut André Bazin, le réalisme est le mot magique qui connote nécessairement la modernité puisque les conventions et les stéréotypes du cinéma hégémonique nord-américain commencent à se remettre en question. Cette modernité se caractérise par une meilleure sensibilité envers la réalité sociale, détaillisme naturaliste, tournage en extérieur, son direct, travail avec des acteurs non professionnels, etc. Ainsi, le terme réalisme définit deux modèles diamétralement opposés en deux traditions historiographiques et théoriques distinctes (Sánchez-Biosca, 1997: 79-80).

Le concept développé par André Bazin est celui que nous étudierons ici, étant donné qu'il est celui qu'on associe à la tradition européenne des films de Rafael Azcona avec Marco Ferreri et Luis García Berlanga.

André Bazin se base également sur le concept de réalité dans ses théories sur le récit audiovisuel, puisque pour lui, le cinéma est l'art qui la transcrit le mieux. Bazin se rapporte aux débuts

[33] "El término realismo es quizá una de las convenciones más asentadas y a la vez más equívocas en el arte, pues depende no sólo de cánones, sino también de modas y consignas de cada época."

de l'art pour nous démontrer sa théorie. Dans son article *Ontologie de l'image photographique* selon lui, il manquait seulement à la photographie une dimension pour s'approcher complètement de la réalité, le temps, qui est traduite comme mouvement. Ce temps, ce mouvement, arrivent avec le cinéma. André Bazin trouve en plus la pierre angulaire de sa vision du cinéma dans le genre du *Néoréalisme.* Dans son article (Montage interdit), nous observons comment Bazin est conscient de la puissance du cinéma pour créer l'irréalité, en critiquant concrètement le montage : « C'est le montage, créateur abstrait de sens, qui maintient le spectacle dans sa nécessaire irréalité » (Bazin, 2001: 78). Le cinéma peut multiplier les interprétations de la photographie dans la conjonction des plans. Bazin considère le montage comme une nature abstraite qu'il rejette car selon lui, « la spécificité cinématographique, atteinte pour une fois à l'état pur, réside au contraire dans le simple respect photographique de l'unité de l'espace » (Bazin, 2001: 73).

Le chercheur Stephen Heath suit cette ligne et affirme que l'union entre un film et le monde est une question de représentation et que cette représentation est immédiatement une question du discours. Pour lui, un film est un langage, une histoire de codes :

> « That reality, the match of film and world is a matter of representation, and representation is in turn a matter of discourse, of the organisation of the images, the definition of the "views", their construction. It is the discursive operations that decide the work of a film and ultimately determine the scope of the analogical incidence of the images; in this sense at least, film is a series of languages, a history of codes » (Heath, 1981:26).

A propos de la fonction de la réalité dans l'image, le Groupe μ affirme que le message n'est pas une copie du réel, mais qu'il est toujours une sélection en relation avec ce qui est perçu car, en réalisant une œuvre artistique, nous manipulons des entités formelles qui ont une autonomie et qui cherchent un plaisir spécifique: « Il y a bien longtemps que l'on a souligné que le véritable projet du peintre, ou du dessinateur, ou du cinéaste, etc., n'était pas cette adéquation au réel. S'il y a commerce avec le réel, il y a en même temps transformation de celui-ci » (Groupe μ, 1992: 23).

Si nous nous somme posée la question de l'image réelle dans le cinéma c'est parce que Rafael Azcona a fait partie d'un mouvement tardif du néoréalisme. C'est pour cela que dans le cas du travail de Rafael Azcona, c'est le concept d'unité que nous allons étudier comme le propose un pan de la théorie cinématographique espagnole. Savoir de quelle manière le scénariste construisait le concept d'unité spatiale dans ses scénarios, ou de quelle manière était représentée l'union entre le film et le monde, fera partie de nos centres d'intérêt par la suite.

Partie 3 : *Conclusion, ou comment étudier l'espace chez Rafael Azcona*

Le fait de nous être posé la question de l'étude de l'espace dans l'œuvre d'un scénariste nous a obligé à faire un détour par le concept d'espace dans la théorie cinématographique. Cela est dû au fait que, d'un côté, nous sentions que la notion d'espace unissait ses œuvres, mais, que d'un autre côté, Rafael Azcona n'avait pas créé les images qui étaient sorties à l'écran. Nous nous trouvions face à la contradiction de devoir attribuer les choix stylistiques du réalisateur au scénariste, mais sans pour autant vouloir arrêter d'étudier cet élément fondamental qu'est l'espace dans l'œuvre du célèbre scénariste. Il nous fallait dès lors une solide approche théorique pour pouvoir analyser l'espace comme un caractère spécifique et récurrent du travail d'Azcona.

Etudier les scénarios depuis une base linguistique, nous paraissait laisser de côté une part importante de l'œuvre d'Azcona puisque nous considérons que le scénario se construit à partir des éléments de l'image à travers laquelle il sera représenté. Si bien que comme nous le conseilla le Groupe μ, nous avons essayé d'adopter une méthode de travail qui ne nous fait pas perdre le caractère bi ou tridimensionnel ou le *something in between* comme le dirait Stephen Heath. Nous essaierons de ne pas imposer un ordre chronologique séquentiel mais une modélisation contrôlée dans laquelle l'image entre en jeu, mais aussi, le son, le mouvement et le travail de reconstruction du spectateur.

Pour commencer, il nous paraît indispensable de nous référer à la notion d'espace diégétique. L'entité du « lieu » comme Gardies l'a défini sera une unité à prendre en compte, et nous tenterons d'analyser la construction filmique de l'espace diégétique. Cependant, le fait assez spécifique de nous consacrer à l'étude de l'œuvre d'un scénariste nous conduit à penser qu'il convient d'étudier les trois niveaux d'articulation filmique dans des temps différents. En effet, le scénariste n'a pas décidé de ce qui serait coupé, de l'emplacement de la caméra, mais il a pu les suggérer dans le scénario.

La notion d'espace narratif, et plus particulièrement le rôle du sujet, l'échange produit entre espace et personnage nous semblent également importants à mobiliser pour notre analyse. Il semble qu'il convienne de réaliser une topographie du récit, qui serait dans ce cas un schéma cognitif rendant compte du déplacement du sujet dans l'espace.

De plus, comme Jacques Aumont d'une part, et Eric Rohmer d'autre part nous l'ont suggéré, les influences spatiales de l'œuvre d'Azcona semblent importantes à étudier : le théâtre populaire, le dessin et la peinture. En effet, Rafael Azcona était un écrivain spatial qui n'avait pratiquement pas vu de film lorsqu'il débuta sa carrière de scénariste. Il avait cependant été caricaturiste et un grand spectateur du théâtre de son époque, ce qui n'a pas pu manquer de peser sur son travail de scénariste.

Enfin, on l'a dit plus haut, nous pensons que l'écriture a pu influencer la mise en scène. Pour essayer d'étayer cette hypothèse, nous nous appuierons, outre les notions d'espace diégétique et narratif, sur les notions de Gaudreault, de Jost, et de Burch du changement de plan, et nous intégrerons le concept fondamental de *focalisation*, qui nous devra nous aider à comparer les scénarios avec ce qui est produit à l'écran.

Deuxième partie : Le scénariste Rafael Azcona, scribe des cinéastes

CHAPITRE 1 : Introduction à la biographie et contexte de Rafael Azcona.

Partie 1 : *Biographie*

Rafael Azcona est né en 1926 à Logroño, actuelle capitale de la communauté autonome de La Rioja, au Nord de l'Espagne, d'un père tailleur et d'une mère maîtresse de maison[34]. Mais

> « Azcona est d'emblée un "enfant de la guerre" – de la guerre civile espagnole – comme le définit bien Josefina Aldecoa, elle-même enfant de la guerre : c'est-à-dire connaissant la pénurie, la peur, la répression, la servitude et la misère sociale et – au milieu de "la tragédie + le temps" comme a pu le dire Woody Allen, qu'il admirait – éduqué lors de ces décennies quadragésimales par des lectures, du travail, de l'ironie, du hasard, des voyages et des amitiés renouvelées et renouvelables » (Sánchez, 2006: 12).

Rafael Azcona fut marqué par un ami, photographe de la famille, appelé Godofredo Bergasa, qui lui fit découvrir le monde des arts. Il s'en souvenait comme d'un homme plein de liberté et de sens commun, ce qui contrastait avec ce qu'avait pu vivre un enfant qui grandissait dans un triste après-guerre. Comme l'explique Bernardo Sánchez (Bernardo, 2006: 61):

> « Godofredo Bergasa viendrait des années plus tard "lui faire une tête" adulte, et amener Prudencia, déjà veuve, à lui coudre ses vêtements, mais il apprit à lire à Rafael Azcona – le savoir-faire auquel il se consacrera le plus et qui lui procurera le plus de plaisir dans la vie – les maîtres républicains, tel un Lerroux… » [35]

Nous pouvons peut-être retrouver quelques traits de ce Godofredo Bergasa dans un personnage récurrent de quelques-uns de ses films – écrit tardivement –, un personnage solitaire et bon, qui lutte grâce à son sens commun contre un monde chaotique, fermé et analphabète, tel Emilio dans *El año de las luces* ou Manolo dans *Belle Époque.*

Rafael Azcona s'était lié d'amitié, à Logroño, avec des amateurs de tauromachie[36]. Les premiers scénarios d'Azcona datent de cette époque. Ces scénarios étaient écrits pour un programme de radio, et Azcona y interprétait le personnage d'un fanatique de la fête de tauromachie. Il ne semblait toutefois pas intéressé par le monde du scénario ; ses ambitions paraissant alors plutôt tournées vers la littérature.

---

[34]Métier éxercé par certains des personnages des scénarios de Rafael Azcona comme le frère de José Luis Rodríguez dans *Le Bourreau* qui est un tailleur écclésiastique militaire diplômé.

[35] "Vendría años más tarde Godofredo Bergasa a "hacerle la cabeza" adulta -y a que Prudencia, ya viuda, le cosiera la ropa-, pero al niño Rafael Azcona le enseñó a leer -la habilidad a la que más partido y placer le sacaría en la vida- un maestro republicano de los de Lerroux..."

[36]A la table ronde du 21/07/2010 à la quelle participaient Manuel Vicent et José Luis García Sánchez on affirmait que « Rafael Azcona voulait être torero, un héros, lui qui écrivait sur des antihéros ».

Les auteurs provinciaux contemporains de Rafael Azcona, comme Ignacio Aldecoa, ont relevé que ses écrits de l'époque étaient marqués par une profonde solitude. Peut-être fut-ce, comme lui-même l'expliquait, à cause de cette solitude qu'il chercha refuge dans la littérature de Dickens ou de Kafka, et surtout dans celle de son auteur préféré, Pío Baroja. Peut-être aussi fut-ce l'influence d'Antonio Machado qui l'encouragea à commencer à écrire des poèmes. Ses premiers poèmes publiés datent de 1950 et parurent dans le supplément littéraire de la revue *Berceo*, et de la *Revista Ilustrada de Literatura e información.* A cette époque, il était alors comptable de profession, ce qui l'aida plus tard à faire des portraits de personnages fantastiques, sortis de la normalité, comme Rodolfo dans *L'Appartement*. Mais, d'après lui, les chiffres lui donnaient de tels maux de tête qu'il décida de se consacrer entièrement aux lettres. Son premier récit en prose parut dans la revue *Codal* en 1952, et s'intitulait : *Del pozo de los recuerdos.*

Cuando el toro se llama Felipe fut le premier roman de Rafael Azcona, histoire d'un espagnol marié avec une nord-américaine vivant aux Etats-Unis, et se rappelant les avantages de vivre à Logroño :

> « Chaque fois que je me souviens de mon village, j'en ai les larmes aux yeux (…) Quel village, cher lecteur distingué, quel village ! Il suffit de vous dire que le verre de vin coûte seulement vingt-cinq centimes, et j'en ai dit assez ; ajoutez-y autour, deux ponts, une gare ferroviaire, quelques routes, un kiosque de musique, suffisamment de maisons, et toutes ces choses qu'il y a dans les villes… » (Tiré de Bernárdo Sánchez, 2006: 53, dans le roman, page 229)[37]

Il semble qu'Azcona partit à Madrid tant pour un problème sentimentale que pour préparer son avenir d'écrivain. Il arriva à Madrid en 1951. Prenant les habitudes du monde littéraire de cette époque, il commença à fréquenter le café *Gijón*. Mais celui-ci ne lui étant pas accessible économiquement, il se dirigea vers un autre café, *El café Varela,* dans lequel se rendaient des écrivains amateurs, se posant sans rien consommer de plus qu'un verre d'eau.

Il rencontra dans ce café, entre autres, les écrivains Ignacio et Josefina Aldecoa, ainsi que l'humoriste et caricaturiste Antonio Mingote. Ces auteurs se réunissaient à l'occasion de journées poétiques qu'ils appelaient *Versos a Medianoche.* Rafael abandonna son travail d'employé aux écritures dans une charbonnerie, pour se consacrer entièrement à l'écriture. Il avait été auparavant réceptionniste de nuit dans un hôtel, puis avait travaillé dans une usine de sucrerie. C'est au cours de ces années d'illusion, de bohème et de faim qu'il trouva la source d'inspiration pour son œuvre *Los ilusos.*

---

[37] "Cada vez que me acuerdo de mi pueblo se me saltan las lágrimas y los botones de la camisa... ¡Qué pueblo, distinguido lector, qué pueblo! Con decirle a usted que el vaso de vino sólo cuesta veinticinco céntimos le digo bastante; alrededor ponga dos puentes, una estación de ferrocarril, varias carreteras, un quiosco de la música, bastantes casas y todas esas cosas que hay en las ciudades..."

Le caricaturiste Antonio Mingote l'encouragea à envoyer des articles humoristiques à la revue comique *La Codorniz*. En juillet 1952, il publia sa première œuvre comique. A partir de ce moment, Azcona entama une carrière fructueuse au sein de cette revue, ainsi que d'une autre dédiée à la décoration appelée *Arte y Hogar*. En tant que romancier, il commença à écrire des romans à l'eau de rose, sur commande, sous le pseudonyme de Jack O'Relly.

Son premier succès dans le monde de la comédie fut la création de *El Repelente niño Vicente* dans *La Codorniz,* bande dessinée humoristique dans laquelle un enfant rejeté incarnait les valeurs franquistes.

Dans le programme *Versión Española*, lors d'une de ses rares interventions télévisées, lorsqu'on lui demanda quels étaient ses souvenirs de l'époque de *La Codorniz* et de *El repelente niño Vicente*, Azcona répondit :

> « Très bien, sans aucune sorte de rancœur. Les meilleurs moments que j'ai pu vivre furent ceux où j'étais une personne insolvable. Je m'asseyais dans ce café Varela, et il y avait toujours quelqu'un pour venir m'égayer la matinée. A *La codorniz,* malgré les blagues qui se payaient quarante pesetas, ce qui ne permettait pas de vivre, tout se passait très bien. Les seules périodes que j'ai mal vécues, c'est lorsque je disais oui pour des choses auxquelles j'aurais du dire non. La ruine de l'espèce humaine est de dire oui. Si tu dis non, tu t'en sors tout le temps. Moi, je me suis toujours laissé bousculer par les autres. Je ne me suis jamais rien proposé, sauf deux choses : me marier et continuer le cinéma. Mais pour le reste, je me suis laissé porter. Et j'ai un bon souvenir de cette époque, quand bien-même je l'ai mal vécu économiquement. Quant à *La codorniz,* il y avait quelque chose qui mérite d'être rappelé : alors que les journaux, tous, obéissaient à une consigne qui était "Por el Imperio hacia Dios", dans cette revue, cette consigne n'existait pas, et je suis très content d'avoir travaillé dans une publication où on ne se donnait pas cette obligation d'aller vers Dieu par tous ces dits chemins. »[38]

Rafael Azcona continua d'écrire et publia une série de romans à caractère humoristique. Dans ces romans, certains traits apparaissent qui seront ensuite présents dans ses scénarios, comme celui d'un personnage principal qui se voit rattrapé par la vie et par les circonstances. Ainsi, paraissent des titres comme : *Los muertos no se tocan, nene*, *L'Appartement*, et des contes comme *Paralítico* o *Muerto*... Ce sont ces revues humoristiques qui tomberont dans les mains de celui qui était alors producteur, Marco Ferreri.

---

[38] "Muy bien, sin ningún tipo de rencor. Cuando mejor he vivido es cuando era una persona insolvente; me sentaba en aquel café Varela y siempre venía alguien a amenizarme la mañana. En La codorniz, a pesar de que los chistes se pagaban a cuarenta pesetas y con eso era imposible vivir, lo pasé bien. Yo, únicamente, lo he pasado mal cuando he dicho sí a cosas que debiera haber dicho no. La ruina de la especie humana es decir que sí. Si dices que no, te salvas siempre. Yo siempre me he dejado empujar por los demás, nunca me he propuesto nada excepto dos cosas: casarme y seguir en el cine. Pero en lo demás, yo me he dejado llevar. Y tengo un buen recuerdo de aquella época, incluso cuando lo pasé económicamente mal. En cuanto a La codorniz, tenía algo que merece ser recordado: mientras que los periódicos, todos, obedecían a una consigna que era "Por el Imperio hacia Dios", en aquella revista esa consigna no existía y yo estoy muy contento de haber trabajado en una publicación donde no se daba esa obligatoriedad de ir hacia Dios por dichos caminos."

En 1956, Marco Ferreri, un italien du mouvement néoréaliste, arriva en Espagne pour vendre des objectifs Totalscope, une version italienne des Cinémascopes. Avant d'arriver en Espagne, il avait travaillé comme critique cinématographique pour la revue filmée *Documento Mensile*, proche du mouvement du Néoréalisme italien soutenu par Cesare Zavattini, puis, plus tard, pour une autre revue, *Lo spettatore* qui comptait des collaborateurs comme Antonioni, Fellini, Lattuada, Risi et le même Cesare Zavattini. Mais Ferreri était en réalité plus intéressé par l'idée de devenir producteur de cinéma que vendeur d'objectifs. Quand il lut le roman d'Azcona, *Los muertos no se toca, nene,* il décida de le porter au cinéma et appela *La Codorniz* pour le contacter.

Azcona accepta d'adapter son roman au cinéma, mais avertit Ferreri qu'il ne savait pas écrire de scénarios. Pour Ferreri, doté d'un caractère d'entrepreneur, cela n'était en aucun cas un problème ; ensemble, ils se mirent à développer l'histoire tirée du roman. Malheureusement, celle-ci, une fois terminée, fut interdite par la censure car elle se déroulait lors d'une veillée funèbre. Mais Azcona et Ferreri s'étaient bien entendu, et n'abandonnèrent pas. Ils créèrent un autre projet pour le cinéma, et écrivirent alors *Un rincón para quererno*s. Il s'agissait de l'histoire de jeunes mariés qui arrivent à Saragosse en pleines fêtes du Pilar mais qui, ne trouvant pas de chambre d'hôtel, se trouvent dans l'impossibilité de consommer leur mariage et cherchent tout au long du film un endroit pour pouvoir le faire. La censure n'approuva pas non plus ce scénario[39].

Comme aucun des projets que Ferreri avait proposés au scénariste ne pouvaient aboutir, Azcona s'énerva et Ferreri voulut l'embarquer dans une nouvelle aventure aux Canaries. Les premiers exploits vécus avec Marco Ferreri ont été racontés ainsi par Rafael Azcona (Azcona, 1996 : 74):

> « Ce fut au milieu des années cinquante que le cinéma entra dans ma vie par le biais de Marco Ferreri. Jusqu'alors, j'étais déjà entré dans des cinémas, bien sûr, mais peu, sans doute échaudé par mes expériences de spectateur infantile et adolescent : c'était très dur de revenir à la réalité dure et crue de ma province après avoir rêvé d'autres vies dans un merveilleux empire américain ; et le contraste produisait sur moi de telles crises de mélancolies déprimantes, que, plus disposé à rêver, je préférais lire don Pío Baroja, avec qui, outre me réconcilier avec mon destin, je passais de très bons moments. De sorte que, quittant le signe de la croix, terrible hagiographie à laquelle me mena ma mère, abusant de la vulnérabilité de mes peu nombreuses années, de ¡Ora Ponciano!, biographie délirante d'un torero mexicain moustachu à laquelle me conduisit la passion pour la tauromachie de mon père, et de Casablanca, fabuleuse fable à laquelle me traîna la persécution d'un objet d'amour non adéquat, ce qui est sûr, c'est que les films que j'avais vu par ma propre volonté quand Ferreri arriva en Espagne, pouvaient se compter sur les doigts de la main.
>
> C'est alors que Marco lut un petit livre que j'avais écrit – c'était l'histoire d'une veillée funèbre, intitulée *Los muertos no se tocan, nene* – et décida qu'il y avait là un film. Il n'y eu pas de film en fait fait, car la censure l'interdit dès le début ; mais fasciné par ce milanais qui me parlait

[39] Ce film fut finalement tourné par Ignacio F. Iquino en 1965.

de cinéma dans lequel, contrairement au cinéma américain, lorsqu'un homme sifflait une femme, au lieu que la femme obéisse, c'est un chien qui arrivait et qui en plus le mordait, et le spectateur se tordait de rire jusqu'à ce qu'il se rende compte qu'il riait de lui-même, je me suis consacré à écrire des histoires dans lesquelles l'action allait sur une colonne, et les dialogues sur une autre, avec la prétention qu'en lisant uniquement les dialogues, on ne pouvait rien comprendre à l'histoire.

Marco m'avait promis de me rendre riche en peu de temps avec le système des deux colonnes ; mais, comme durant des mois et des mois, je ne vis aucune pesetas, un jour, énervé, je lui ai demandé de m'oublier, et lui me renvoya le « va te faire e……r », et, durant quelques temps, nous continuâmes à nous insulter à chaque fois nous nous croisions dans la rue, jusqu'à une fin d'après-midi où il m'appela par téléphone pour me dire que, le jour suivant, je devais me présenter à l'aéroport de Barajas à six heures et demies du matin pour prendre un avion qui nous emmènerait aux îles Canaries, engagés pour écrire et y tourner un documentaire long-métrage : comme moi, à ce moment, je passais des nuits blanches et je n'avais pas de réveil, la seule objection que je lui fis fut que je n'allais pas me réveiller à temps. Sans que sa voix tremble, Marco me demande de faire ma valise et d'aller immédiatement dormir au Castellana Hilton. Le producteur payait, me dit-il.

Quand je suis arrivé à la suite de nos mécènes, un jovial octogénaire en soutane bénissait les poulets fris et le champagne français qu'il était sur le point de s'enfiler ; une douzaine de filles joyeuses et désinvoltes tournaient autour de Ferreri, et le producteur, un autre italien, ce romain, qui d'après ce que j'avais pu déduire, avait donné dans l'étrange manie de convertir au milieu de l'Atlantique les bananeraies de son épouse en studios de cinéma ; disposé à bénir, un curé, qui venait de se mettre à la retraite dans une paroisse de Ténériffe et qui rentrait à sa terre natale, le Pays basque, bénit notre projet, bénit les filles, et bénit jusqu'à moi, qui avait déjà mis la main dans les poulets. Non aux filles, car il était clair qu'elles étaient le patrimoine exclusif de notre amphitryon, et je n'ai jamais mordu la main de celui qui me donnait à manger, mais cela ne signifiait pas que je ne me sentais pas déjà à Hollywood, ou au moins, dans une de ses succursales.

Le vol se passa avec tout le bonheur qu'un vol peut donner, dans lequel le bruit des moteurs empêche n'importe quel tentative de communication, et ainsi, je n'ai pas pu me mettre au courant quant aux conditions de mon contrat. Plus tard, déjà installés dans notre hébergement, j'ai à peine fait une timide allusion à la question du contrat, que Ferreri sortit de ses gonds : Comment ? Ne m'étais-je pas gavé de Dom Pérignon ? N'avais-je pas dormi dans un Hilton ? N'avais-je pas voyagé pour la première fois dans un avion, et en première classe? N'étais-je pas hébergé dans une luxueuse résidence ? N'allais-je pas connaître le verger de beauté en même temps que je chantais le fameux pasodoble ? Et tout cela, n'était-ce pas le cinéma qui me le donnait ? Je réduis mes prétentions : et l'argent de poche ? A ce moment là, au lieu de s'indigner, Ferreri s'étonna : mais, à Madrid, quelqu'un me donnait-il de l'argent de poche ? En plus, je ne savais donc pas que grâce aux avantages fiscaux du port franc, aux Canaries, le tabac, le whisky, les électroménagers et mêmes les automobiles se vendaient à des prix dérisoires ? Pourquoi voulais-je de l'argent de poche ? Je me tus, bien sûr.

Les études de notre producteur étaient en construction : l'homme avait déjà tourné, dans un hall industriel, un film sur des filles aveugles recouvrant la vue après avoir passé beaucoup de temps dans un bloc opératoire ; mais à part quelques échafaudages, des toiles de fond photographiques et de vieilles lampes, la seule chose utilisable étaient les splendides sanitaires des loges et de la section maquillage.

Nous avons eu peu d'occasions de les utiliser, mais mon billet de retour vers la Péninsule, maintenant en bateau et en troisième place, se paya avec une partie de ce qu'il obtenu avec cette vente : notre producteur entra en faillite sans même nous donner le temps de monter au Teide, et le hall démantelé, ces bidets somptueux, inodores et confortables furent vendus à prix soldés dans un quartier de baraques qui, naturellement, manquait d'eau courante.

C'était clair : moi, je n'étais pas né pour le cinéma d' Hollywood. »[40]

Rafael Azcona avait déjà abandonné *La Codorniz* quand Ferreri lui proposa d'adapter son nouveau roman : *L'Appartement*. Azcona y réfléchit beaucoup, et finit par accepter tout en convaincant Ferreri qu'il devait

---

[40] "Fue a mediados de los cincuenta cuando el cine entró en mi vida de la mano de Marco Ferreri. Hasta entonces yo había entrado en los cines, claro, pero poco, sin duda escarmentado por mis experiencias de espectador infantil y adolescente: era muy duro volver a la dura y cruda realidad de mi provincia después de haber soñado otras vidas en el maravilloso imperio americano, y el contraste me producía tales crisis de deprimente melancolía que, puesto a soñar, prefería leer a don Pío Baroja, con quien, aparte de reconciliarme con mi destino, pasaba unos ratos buenísimos. De manera que, quitando *El signo de la cruz*, espantosa hagiografía a la que me llevó mi madre abusando de la indefensión de mis pocos años, de ¡Ora Ponciano!, delirante biografía de un torero mexicano con bigote a la que me condujo la afición taurina de mi padre, y de Casablanca, fabulosa fábula a la que me arrastró la persecución del objeto de un amor no correspondido, lo cierto es que las películas que yo había visto por mi propia voluntad cuando Ferreri llegó a España se podían contar con muy escasos dedos. El caso es que Marco leyó un librito que yo había escrito -era la historia de un velatorio, *Los muertos no se tocan, nene* se titulaba- y decidió que allí había una película. No la hubo, porque la censura la prohibió en agraz, pero deslumbrado por aquel milanés que me hablaba de un cine en el que, al contrario que en el americano, cuando un hombre le silbaba a una mujer en lugar de acudir la mujer acudía un perro, que además le mordía, y el espectador se moría de risa hasta que se daba cuenta de que se estaba riendo de sí mismo, me dediqué a escribir historias en las que la acción iba en una columna y los diálogos en otra, con la pretensión de que leyendo únicamente los diálogos, de la historia no se entendiera absolutamente nada. Marco me había prometido hacerme rico a corto plazo con el sistema de las dos columnas, pero como durante meses y meses no vi ni una peseta, un día le pedí destempladamente que se olvidara de mí, él me soltó lo de va f'an culo, y durante algún tiempo seguimos insultándonos cuando nos cruzábamos por la calle, justo hasta el atardecer en que me llamó por teléfono para decirme que al día siguiente debía presentarme en el aeropuerto de Barajas a las seis y media de la mañana para tomar un avión que nos llevaría a las Islas Canarias contratados para escribir y rodar allí un documental de largometraje; como yo en aquel tiempo trasnochaba y no tenía despertador, la única objeción que puse fue esa, que no me iba a despertar a tiempo; sin que le temblara la voz, Marco decidió que hiciera la maleta y me fuera inmediatamente a dormir al Castellana Hilton; pagaba el productor, me dijo. Cuando yo llegué a la suite de nuestro mecenas, un jocundo y ensotanado octogenario bendecía los pollos fríos y el champaña francés que estaban a punto de zamparse la docena de alegres y desenfadadas chicas que rodeaban a Ferreri y al productor, otro italiano, éste romano, que según pude colegir había dado en la extraña manía de convertir en mitad del Atlántico las plataneras de su esposa en unos estudios de cine; puesto a bendecir, el cura, que se acababa de jubilar en una parroquia tinerfeña y volvía a su tierra natal, el País Vasco, bendijo nuestro proyecto, bendijo a las chicas y hasta me bendijo a mí, que ya le había metido mano a los pollos. No a las chicas, porque estaba claro que ellas eran patrimonio exclusivo de nuestro anfitrión y yo nunca he mordido la mano que me da de comer, pero esto no significa que no me sintiera ya en Hollywood o, por lo menos, en una de sus sucursales. El vuelo fue todo lo feliz que podía ser un vuelo en el que el ruido de los motores impedía cualquier intento de comunicación, y así no pude enterarme de cuáles eran las condiciones de mi contrato; luego, ya instalados en nuestro alojamiento, apenas hice una tímida alusión a la cosa contractual Ferreri se subió por las paredes: ¿Cómo? ¿No me había puesto morado de Dom Perignon? ¿No había dormido en el Hilton? ¿No había viajado por primera vez, y en primera, en avión? ¿No estaba alojado en una lujosa residencia? ¿No iba a conocer el vergel de belleza sin par que cantaba el famoso pasodoble? Y todo eso, ¿no me lo estaba dando el cine? Reduje mis pretensiones: ¿Y dinero de bolsillo? Ahora, en lugar de indignarse, Ferreri se extrañó: pero, en Madrid, ¿me daba alguien dinero de bolsillo? Además, ¿no sabía yo que gracias a las ventajas fiscales del puerto franco, en Canarias el tabaco, el whisky, los electrodomésticos e incluso los automóviles se vendían a precios irrisorios? ¿Para qué quería dinero de bolsillo? Enmudecí, claro. Los estudios de nuestro productor estaban en construcción: el hombre ya había rodado en aquella nave industrial una película de esas con chica ciega que recobra la vista después de pasar mucho rato en el quirófano, pero aparte unos andamiajes, unos forillos fotográficos y unas viejas lámparas, lo único utilizable eran los espléndidos sanitarios de los camerinos y de la sección de maquillaje. Pocas ocasiones tuvimos de utilizarlos, pero mi billete de vuelta a la Península, ahora en barco y en tercera, se pagó con parte de lo que se obtuvo con su venta: nuestro productor entró en quiebra sin darnos tiempos ni de subir al Teide, y desmantelada la nave, aquellos monumentales lavabos, suntuosos inodoros y confortables bidés fueron vendidos a precio de saldo en un barrio de chabolas que, naturalmente, carecía de agua corriente. Estaba claro: yo no había nacido para el cine de Hollywood."

chercher un autre producteur et diriger, lui, le film. Finalement, Isidoro M. Ferry consentit à financer le film L'*Appartement*. Le film fut un succès, marquant, de plus, un changement important dans le paysage cinématographique espagnol. C'est à partir de ce film que le cinéma espagnol allait être, durant des décennies, régulièrement associée au nom de Rafael Azcona, en même temps qu'allait commencer la sulfureuse carrière cinématographique de Marco Ferreri.

Le cinéma espagnol doit quelques-uns de ses grands chefs d'œuvre au couple créatif formé par Rafael Azcona et par le réalisateur et scénariste Luis García Berlanga. Cette relation commença en 1959 avec l'écriture du scénario de moyen métrage *Se vende un tranvía*, que dirigea Juan Esterlich sous la supervision de Berlanga.

Azcona avait déjà proposé à Berlanga de réaliser un film à partir d'un de ses contes : *Paralítico* ; mais Berlanga rejeta cette proposition, pensant qu'il n'y avait pas assez de matière pour un long métrage. Ce fut finalement Marco Ferreri, de nouveau, qui fut intéressé par les écrits et les idées d'Azcona et porta ce conte au cinéma. Ce fut l'origine du film intitulé *Todos somos paralíticos* (*Nous sommes tous paralytiques*), titre modifié par la censure, pour devenir de manière plus neutre *El Cochecito* (*La Petite Voiture*). Ce film reçu le Grand Prix de la Critique à la Mostra de Venise de 1960, et le Grand Prix d'« Humour Noir » de Paris en 1961, et fut diffusé dans de nombreux festivals (Punta del Este, Londres, Melbourne, New-York...), ce qui était assez inhabituel pour le cinéma espagnol de cette époque.

Après ce succès, Marco Ferreri retourna en Italie. Les vraies raisons du départ d'Espagne de Ferreri sont mal connues. Juan Antonio Ríos Carratalá propose différentes raisons, comme le manque de fonds pour faire des films, la censure et les effets de la censure sur ses films : *L'Appartement* eut une mauvaise qualification de la censure, *Los chicos* mit trois ans à sortir, et il fallut changer la fin de *La Petite Voiture* pour que le film puisse sortir. Il n'était, de plus, pas bien vu par les autorités espagnoles, et il semble qu'on ne lui renouvela pas son permis de résidence.[41]

Marco Ferreri rentra donc en Italie, et emmena avec lui Rafael Azcona. Ce dernier entama ainsi une carrière de scénariste, à cheval entre l'Espagne et l'Italie. L'arrivée en Italie élargit ses perspectives ; il découvrit une société moins obsédée par la faute et le péché. Paraphrasant l'auteur, nous pouvons dire qu'Azcona découvrit la partie positive de la vie, « un monde dans lequel on est arrivé à bien vivre et non à bien mourir ». Le premier film important de son périple italien fut, *Una storia moderna : L'Ape regina* (1963).

---

[41] Marco Ferreri en España, en Enrique Giménez-Miguel A. Lozano- Juan A. Ríos. Españoles en Italia e italianos en España. Alicante, Universidad, 1995, p. 160.

Luis García Berlanga subit quatre années d'inactivité pour des problèmes de censure pesant sur ses films comme *Los jueves, milagro* (1957). Il demanda alors la collaboration de Rafael Azcona sur la réécriture d'un scénario qui arrivait à se restructurer, *Placido*, qui aurait du s'appeler : *Siente un pobre en su mesa*, mais dont le titre dut, encore une fois, être changé à cause de la censure.[42] Ce film fut rapidement retiré des affiches à cause de sa dure critique de la charité chrétienne. Aujourd'hui encore, il est considéré comme un des meilleurs portraits de la non communication réalisés par le cinéma espagnol. La relation artistique entre Azcona et Berlanga fut très fructueuse, et fut à l'origine de grandes œuvres du cinéma espagnol comme *La escopeta nacional*, *Le Bourreau*, *La Vaquilla*, etc.

La filmographie d'Azcona est essentiellement liée à quatre réalisateurs qui correspondent à quatre étapes de son travail : Marco Ferreri, Luis García Berlanga, Carlos Saura et José Luis García Sánchez. A eux quatre, ils dirigèrent en effet la moitié des 97 scénarios qu'il a écrits pour le cinéma.

Rafael Azcona eut une carrière importante, avec des films comme *El verdugo/ Le Bourreau, Peppermint Frappé*, *La Prima Angélica/ La cousine Angélique*, *Belle Epoque*, *Adiós al Macho/Rêve de singe*, *Pim, pam, pum... fuego*, *La lengua de las mariposas/La langue des papillons*, *Ay, Carmela...* Sans compter sa carrière parallèle en Italie. Il fut récompensé par le Prix National de Cinématographie en 1981 et par cinq Goyas du meilleur scénariste pour *El bosque animado* (1988), *Ay, Carmela!* (1991) *Belle Époque* (1993), *Tirano Banderas* (1994) et *La lengua de las mariposas/La langue des papillons* (2000), en sus du Goya d'Honneur en 1998. Azcona reçut aussi la Médaille d'Or des Beaux-arts. Comme l'explique Bernardo Sánchez, « une relecture possible de sa filmographie laisse apparaître l'histoire et l'intrahistoire de ce pays tout au long du XXe siècle » (Sánchez, 2006: 96)[43].

Rafael Azcona est mort en 2008, le dimanche de la résurrection, ironie du sort pour quelqu'un qui n'avait cessé de faire des comédies sur la mort.

---

[42] Avant *Plácido* et après *Se vende un tranvía* Rafael Azcona et Luis García Berlanga avaient écrit ensemble une version de *El último caballo* qui n'a pas pu se réaliser.

[43] "Una reordenación posible de su filmografía arroja como resultado la historia e intrahistoria de este país a lo largo del siglo XX" (Sánchez, 2006: 96)

Partie 2 : *Contexte politique, culturel et cinématographique des années 50, 60 et 70 du XXéme siècle*

Rafael Azcona a développé son activité de scénariste des années 1950 jusqu'à sa mort en 2008, mais son apport le plus significatif se situe dans les décennies des années 50, 60 et 70. Nous esquisserons brièvement dans les pages suivantes la situation politique, culturelle et cinématographique de ces années pour comprendre précisément les scénarios d'Azcona. En effet, dans de nombreux cas, ces derniers sont un reflet de la situation autarcique et de l'isolement dans lequel vit le pays ; ils apparaissent comme un témoignage du rôle si déterminant de la censure, et des empêchements de toutes sortes que devaient supporter les créateurs de cinéma. Cette situation d'isolement se reflète, par exemple, dans le rôle que joue le monde de l'étranger dans ses divers scénarios. De même, la situation personnelle de réclusion dans leurs propres maisons vécue par les protagonistes est une représentation de la situation générale d'isolement dans laquelle le pays était alors pris. A partir de la mort de Franco et de l'instauration de la vie démocratique, la situation se modifiera de manière radicale, ce qui se reflètera également dans ses scénarios.

Nous allons rappeler, pour chacune de ces décennies, quelques uns des traits les plus significatifs se reflétant dans l'œuvre d'Azcona.

a) La décennie 1950

(1) Contexte général : franquisme et autarcie

Dans les années 50, l'Espagne vivait sous un régime dictatorial dirigé par le Général Franco. Au cours de cette décennie, il ne se produisit pas beaucoup de changement en comparaison avec la décennie précédente. D'une part, le bloc dominant évolua de l'hégémonie de la grande bourgeoisie agraire vers celle de la grande bourgeoisie d'affaires et financière. D'autre part, à côté de l'aristocratie toujours régnante et des financiers qui manipulaient l'économie de l'avant-guerre, surgirent les « familles du régime », venant des haut postes de l'appareil d'Etat et qui s'étaient enrichies grâce à la conjoncture de l'« autarcie », c'est-à-dire de la protection de l'état ou du marché noir, ou des deux à la fois (Biescas -Tuñón de Lara, 1988: 261).

Les relations de l'Espagne avec l'extérieur étaient très faibles. Toutefois, en 1952 eu lieu le retour de l'Espagne à l'UNESCO et en 1954 l'industrie se réactiva à la suite aux aides des Etats-Unis. En 1955, l'Espagne réussit à entrer à l'ONU, tandis que l'année suivante le Marco gagnait son indépendance. En 1957, le régime de Franco eut à souffrir d'une grave inflation.

Mais, bien qu'à l'extérieur le pays ait obtenu la reconnaissance d'organismes internationaux comme l'ONU, à l'intérieur, il y a encore des terribles réminiscences du passé comme les nombreux mutilés de la guerre civile[44] et, au même temps, une partie de la population déchaine des conflits et des mobilisations dans le but de réimplanter dans le pays des éléments de droits démocratiques.

(2) Contexte universitaire : un renouveau de la contestation

Dans le contexte universitaire, deux événements peuvent être mis en avant : le « Congrès des Jeunes Ecrivains » et l'hommage au philosophe Ortega y Gasset.

En octobre 1955 mourait Ortega y Gasset. Un million d'étudiants se rendit à son enterrement et parcoururent le centre de Madrid. Le 18 novembre, le recteur Laín Entralgo présida l'hommage à la mémoire du disparu dans le grand amphithéâtre de l'université, sous les ovations des étudiants. Ce n'était pas un acte isolé ; l'inquiétude augmentait dans les milieux universitaires (Tuñón de Lara, 1988: 10, 285).

Le pouvoir franquiste réagit contre ces tentatives d'ouverture : fermeture des revues *Alcalá, Ateneo, Ínsula* et *Índice* et suspension du Congrès annoncé des Jeunes Ecrivains universitaires. M. Cianfarra, correspondant à Madrid du *New York Times*, publia dans ce journal un sondage réalisé par l'Institut de l'Opinion Publique auprès de 400 étudiants, selon lequel 85% des étudiants étaient opposés au gouvernement, 95% à la hiérarchie militaire, 70% pensaient que la politique sociale de l'Eglise n'était pas acceptée par le peuple et 65% pensaient qu'on finirait par imposer en Espagne un régime de type socialiste (Tuñón de Lara, 1988: 10, p. 285).

En janvier 1956 eut lieu dans les rues madrilènes, pour la première fois après la Guerre civile, une grande manifestation des étudiants. Ils protestaient alors contre l'impossibilité de pouvoir convoquer un Congrès national, formé par des délégués librement choisis sous le contrôle des conseils de professeurs (Dionisio Ridruejo, 1976: 335).

Le 9 février 1956, les phalangistes célébrèrent le « Jour de l'étudiant tombé ». Des affrontements entre phalangistes et étudiants eurent lieu. Ces incidents réactivèrent les instruments de répression et de coaction : le Conseil des Ministres, réuni en une séance extraordinaire, informe que « la loi sera

[44]El Pais (1978) *Pensiones a mutilados de la guerra civil y familiares de los fallecidos* *http*://elpais.com/diario/1978/11/25/espana/280796404_850215.html (Visité le 21/02/2012)

appliquée avec rigueur ». Un grande vague de mis en détention inaugura les premières mesures répressives.

Ces agitations estudiantines, unies aux grèves dans les différentes usines catalanes et basques, poussèrent le gouvernement à dissoudre l'équipe ministérielle de Ruiz Giménez et à décréter l'état d'exception. Les écrivains se firent l'écho de ces mobilisations et des activités conspiratrices (Caballero Bonald, 2001: 66).

Certains écrivains du réalisme critique étaient assez proche de Front de Libération Populaire (qui se nommait FELIPE) qui « ne fut pas un parti politique ad usum mais exactement cela : un front, un ensemble de tendances regroupées à partir d'un bagage idéologique similaire ou d'une même ferveur révolutionnaire où se fusionnaient christianisme et marxisme » (Caballero Bonald, 2001: 143)[45]. Certains intellectuels et artistes se sentirent trahis par ce qui supposait une tentative révolutionnaire fondée sur l'analyse marxiste de la réalité sociale. Le FELIPE compta parmi ses nombreux alliés : Nicolás Sartorius, Manuel Vázquez Montalbán, Juan Tomás de Salas, Jesús Aguirre, Joaquín Leguina et Jaime Pastor. Le FELIPE maintiendra ses activités de 1958 à 1969. Dionisio Ridruejo taxa quelque fois le FELIPE d'être un groupe de chrétiens communistes opposés au PSOE, opinion non souscrite par Caballero Bonald.

A la fin de la décennie des années 50, se ressentait le manque – tout spécialement dans les milieux universitaires – de la présence d'organes d'expression qui orienteraient le débat intellectuel et qui incorporeraient la discussion qui s'agitait en dehors des frontières espagnoles. Face à cette situation, le professeur Enrique Tierno Galván de l'Université de Salamanque créa le *Boletín del Seminario de Estudios Políticos* dans l'année 1957.

(3) Le contexte cinématographique : action et réaction de la politique cinématographique franquiste

Dans le contexte cinématographique, comme l'explique José Enrique Monterde, plusieurs circonstances permettent de faire coïncider le début de la décennie des années 50 et celui de la deuxième étape du régime franquiste ; deuxième étape appelée à durer jusqu'au début des années 60 – précisément jusqu'en 1962. Monterde considère que le climat de la Guerre froide présageait le repli sur un système politique socialement inapproprié et peu présentable, mais efficace face à n'importe quel renouveau

[45] "…no fue un partido político *ad usum* sino exactamente eso: un frente, un conjunto de tendencias agrupadas a partir de un similar bagaje ideológico o de un mismo fervor revolucionario donde se fusionaban cristianismo y marxismo."

communiste sur le flanc sud de l'Europe Occidental. Il fait également référence à quelques-uns des événements signalés antérieurement, comme la création du Front de Libération Populaire, la manifestation lors de l'enterrement du philosophe Ortega y Gasset, l'organisation arrêtée du Congrès Universitaire des Jeunes Ecrivains, la première Assemblée Libre des Etudiants de Barcelone, la carte des intellectuels, etc.

(4) Réorganisation de la politique cinématographique : la Direction Générale de la Cinématographie et du Théâtre

Monterde estime que ce n'est pas un hasard si cette étape du devenir sociopolitique espagnol coïncide également avec une période définie de l'histoire cinématographique nationale. En effet, au début des années 50, se produisirent des faits qui se répercutèrent sur l'évolution du cinéma espagnol.

D'une part, il faut relever que l'intérêt de l'Eglise pour le cinéma allait croissant et commençait à se démarquer des vieux principes basés sur le rejet du média cinématographique, comme cela avait été manifesté dans son organe d'expression, la revue *Ecclesia*. D'autre part, l'Etat allait revoir sa politique cinématographique, et notamment son organisation. Ainsi, le 19 juillet 1951, fut créé le Ministère d'Information et de Tourisme. Au sein de ce ministère, les compétences cinématographiques furent assignées à la Direction Générale de la Cinématographie et du Théâtre, compétences qui appartenaient auparavant au Sous-secrétariat de l'Education Populaire du Ministère de l'Education Nationale. Quelques compétences sur le cinéma continuèrent toutefois d'être assignées à d'autres ministères comme ceux de l'Industrie et du Commerce, ou du Syndicat vertical.

En dépit de ces chevauchements, tous les historiens considèrent comme fondamentale la désignation en septembre 1951 de José María García Escudero au poste de premier Directeur Général de la Cinématographie et du Théâtre. Cette désignation suscita de nombreux espoirs, vite déçus car García Escudero démissionna de son poste peu de temps après (bien qu'il soit revenu à la charge en 1962). Deux événements semblent expliquer cette démission. En premier lieu, la concession de la classification d'« intérêt national » au film *Surcos* de Nieves Conde, qui abordait certains aspects contemporains embarrassants comme l'émigration des campagnes à la ville, le marché noir, le chômage, la prostitution féminine, etc., dans un style néoréaliste et avec des alibis idéologiques. Malgré cela, cette « proposition du phalangiste radical Nievas Conde se situe à des années lumières du cinéma immédiatement antérieur et configurait les limites du dicible espagnol du moment (…). ». En deuxième lieu, « tout cela aurait été relativement grave si cela n'avait pas coïncidé avec la seconde cause : son opposition à attribuer cette même catégorie d'intérêt national à *Alba de América* de Juan de Orduña qui allait fermer le cycle du cinéma historique – triomphe posthume de García Escudero – mais qui venait d'être appuyé par des hauts

organismes d'état, et surtout, produit *par Cifesa »*[46] (Monterde, 2000: 248). Douze jours après la démission de García Escudero la mention d'intérêt national fut finalement concédée à Alba de América, pourtant initialement refusée.

La charge du directeur général passa à un homme de confiance du Régime, Joaquín Argamasilla de la Cerda, marquis de Santa Clara. Sous le mandat du nouveau directeur général de Cinématographie fut pris un décret-loi qui reprenait quelques modifications de la réglementation de la censure, créant la Junte de Classification et Censure des Films, liée à l'Institut d'Orientation Cinématographique, divisée en deux branches : une dédiée à la censure ou à l'appréciation de films dans *«* leurs aspects éthiques, politiques et sociaux » et une autre concernée par la classification en fonction de « leurs qualités techniques et artistiques et à leurs conséquences économiques ». Cependant, l'activité de censure ne changea pas essentiellement en comparaison à l'époque antérieure.

(5) Évolutions de l'industrie du cinéma espagnol : entre consolidation d'une production officielle et émergence d'une production indépendante

Dans ce contexte, à côté du rôle censeur de l'Etat, celui-ci opéra une modification dans sa fonction de protection du cinéma national. En 1952, les aides à la production et les permis d'importation et de doublage furent libérés. Des mesures précises furent introduites, et maintenues jusqu'en 1962, concernant le coût de la production, mais aussi la qualité, que jugeait une Junte spécialement créée. En plus de la mise en place de subventions et la possibilité donnée au crédit syndical de financer les productions cinématographiques, d'autres mesures protectionnistes complémentaires furent maintenues, affectant spécialement les secteurs de la production et de l'exhibition, mais aussi la promotion extérieure.

Cet ensemble de mesures introduisit à partir de 1952 des modifications substantielles au modèle industriel du cinéma espagnol. Celui-ci a connu un accroissement de la production, avec deux entreprises prédominantes Cifesa et Suevia Films, dont la première – bien que disparaissant des écrans espagnols à partir de 1952, exerça une influence notable sur l'ensemble national. Dans les années postérieures, cette production « indirecte » obtient des succès comme *La hermana San Sulpicio* (1952), *Los ojos dejan huella* (1952) et *El beso de Judas* (1954). Parallèlement à la trajectoire décroissante de Cifesa, la production Suevia Film

[46]" esa propuesta del falangista radical Nievas Conde se situaba a años luz del cine inmediatamente anterior y configuraba los límites del decible español del momento (…) Todo eso hubiese sido relativamente grave si no hubiese coincidido con la segunda causa: su oposición a otorgar esa misma categoría de "interés nacional" a *Alba de América* de Juan de Orduña que iba a cerrar el ciclo del cine histórico –triunfo póstumo de García Escudero-, pero que venía auspiciada por altos organismos estatales, y sobre todo, producida por Cifesa"

occupait la tête de la production nationale et jouait un rôle important comme distributeur., Monterde explique que, sous la direction personnelle de Cesáreo González, Suevia Films sut maintenir un équilibre entre les diverses tendances émergentes du cinéma espagnol. Elle a en effet organisé une politique diversifiée qui incluait la production nationale – surtout avec Benito Perojo – et internationale, et qui allait du cinéma folklorique national avec *La niña de la venta (1951), La estrella de Sierra Morena (1952), Morena Clara (1954)* au cinéma d'auteur moins partisan du gouvernement, représenté par exemple par *Calle Mayor* (1956) de Juan Antonio Bardem, en passant par le *cupletismo* et d'autres genres nationaux.

Monterde (2000: 260-261) souligne le travail des autres producteurs qui essaieront de rompre la dynamique insipide du cinéma espagnol, comme Altamir S.L., créé en 1949 par quelques étudiants de l'Institut de Recherches et d'Expériences Cinématographiques, comme Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga ou Eduardo Ducay, auprès de ou assimilés à Ricardo Muñoz Suay. Ils commencèrent leur activité au début des années 50, avec deux films *Día tras día* de Álvaro del Amo et *Esa paraje feliz* de Bardem et Berlanga.

D'autres événements ont été importants : l'activité de UNINCI, le travail de Manuel Goyanes et les débuts de Documento Films et de Época Films, avec les deux premiers films de Marco Ferreri, *El pisito* (1958) et *Los chicos* (1959). Monterde rappelle finalement les débuts d'Alfredo Matas comme producteur à la tête de Jet Films, produisant le splendide *Plácido* (1961) de Luis García Berlanga avec le scénario de Rafael Azcona, qui est analysé dans cette thèse. En plus d'Ignacio de Iquino et de Ramón Torrado, il faut mentionner d'autres cineastes qui pourraient constituer la génération des années 50, parmi lesquels on trouve José María Forqué, Pedro Lazaga, Ana Mariscal, Francisco Rovira-Beleta, Julio Coll, Manuel Mur Oti et le déjà mentionné, José Antonio Nieves Conde.

De plus, il convient d'inclure ici l'émergence d'une culture cinématographique dissidente, proposée surtout par l'Université, et par l'Institut de Recherches et d'Expériences Cinématographiques (IIEC) créé selon le modèle italien du *Centro Sperimentale de Cinematografía.* Dans la première promotion d'IIEC, on trouvait entre autres Juan Antonio Bardem et Luis García Berlanga. Ainsi, l'activité cinématographique universitaire est lancée avec la création de ciné-clubs à Madrid, Saragosse, Salamanque, Barcelone, Valencia, Séville… Le point culminant de cette culture cinématographique dissidente se produisit avec les fameuses *Conversaciones Cinematográficas de Salamanca*, organisées entre le 14 et le 19 mai 1955 par le ciné-club SEU de Salamanque, dirigé par Basilio Martín Patino. Monterde souligne l'importance des communications lues, des projections en hommage à *Bienvenido Mr. Marshall* et à *Ladrón de bicicletas*, à côté de la sortie de *Muerte de un ciclista* de Bardem. C'est de cette époque que datent les premières notes critiques de Berlanga, *Novio a la vista (1953), Calabuch (1956)* et de *Los jueves milagro* (1957), satires qui deviendront chaque fois plus acerbes après sa collaboration avec le scénariste Rafael Azcona, dans les films comme *Plácido* (1961) et *El verdugo*

(1963). Mais cela nous conduit déjà à aborder à présent la décennie des années 60, dont nous allons tracer dans un premier temps le contexte politique et culturel pour en exposer ensuite le contexte cinématographique.

b) La décennie des années 60

(1) Contexte général : de la répression à l'adoucissement de la censure

La décennie des années soixante commença avec des progrès dus, d'une part, à l'ouverture économique proposée par le Premier Plan de Développement – initié en 1963. En effet, trois plans avaient été élaborés dans le but de sortir de l'autarcie qui se prolongeait en Espagne depuis la guerre civile. D'autre part, la fondation en 1963 de la revue *Cuadernos para el Diálogo* fut également un facteur important de progrès.

Pendant que les ouvriers, les artistes, les intellectuels et les étudiants continuaient à se mobiliser, d'autres commençaient à se réunir dans le café Pelayo, comme les écrivains Ángel González ou Caballero Bonald. Une grande partie de ces écrivains était représentative du réalisme social ou du réalisme critique ; et les films réalisés au cours de cette période par Rafael Azcona et Luis García Berlanga ont été catalogués dans ce même courant. Des artistes critiques se réunirent également à Barcelone, ce qui supposait la naissance de ce que l'on a pu nommer la *gauche divine*, au côté de laquelle se rangeront des auteurs comme Jaime Gil de Biedma, Beatriz de Moura ou Juan Marsé.

Au même moment, les mobilisations continuaient, tout comme la répression du régime franquiste. En 1962-1963, des grèves eurent lieu dans les bassins miniers d'Asturies. Quelques-uns des ouvriers qui y participèrent furent détenus et torturés, ce qui provoqua des protestations, dont une manifestation à la Puerta de Sol de Madrid. On retrouvait, parmi les personnes détenues, quelques uns des écrivains précédemment mentionnés. Les évènements commencèrent à ce moment à s'accélérer. Les professeurs Enrique Tierno Galván, José Luis López Aranguren et Agustín García Calvo furent expulsés de leurs chaires pour avoir appuyé les protestations estudiantines. Une action célébrée à Baeza, en hommage au poète Antonio Machado, fut réprimée fortement par l'appareil policier. Des bombes atomiques, transportées par des avions américains, tombent dans les eaux d'Almeria, face à Palomares. Le gouvernement réagit en censurant les faits, ce qui provoqua de nouvelles réactions.

Cependant, en mars 1966, au milieu de ce climat de mal-être, l'Etat (Cortes) franquiste, sur la proposition de Manuel Fraga Iribarne, approuva la Loi sur la Presse et l'Impression, qui allait contribuer à

une diminution sensible du poids de la censure. Des écrivains comme Gonzalo Torrente Ballester estimèrent que cette mesure allait bien plus toucher les plus jeunes que leurs aînés (Gonzalo Torrente Ballester, Faro de Vigo, 22 février 1966):

> « A nous, les plus mûrs, la Loi de la Presse et de l'Impression ne va pas nous apporter beaucoup. Celui qui n'a pas encore appris à dire la vérité, c'est qu'il ne la porte pas à l'intérieur de lui-même. Ceux, en revanche, auxquels elle bénéficiera, ce sont les jeunes écrivains. Ils auront en main des livres que nous lisions en cachette ou que nous obtenions par la contrebande, et s'exerceront à l'expression directe. Leurs livres sortiront à la lumière sans mutilations graves, et plus libres pour l'exposition des idées, ils abandonneront le recours facile à la scatologie, qui nous inondait. Je suppose que la Loi de la Presse et de l'Impression porte implicitement la légitimité de la critique sociale dans laquelle nous vivons : les jeunes pourront transformer en accusations leurs espérances sans se voir obligés de danser sur la piètre corde du style allusif. J'espère que tout cela bénéficiera, à la longue, à notre littérature. Je n'attends pas grand-chose, en revanche, de ses effets sur le journalisme » .[47]

(2) Contexte cinématographique : hésitations de la censure en Nouveau Cinéma Espagnol

Concernant le contexte cinématographique, l'année au cours de laquelle s'est constitué le sixième gouvernement franquiste, 1962, est aussi, comme l'explique Casimiro Torreiro, celle où apparaît pour la première fois une femme en bikini dans un film, en l'occurence *Bahía de Palma,* dirigé par Juan Bosch. Le bikini brille, porté par l'actrice étrangère Elke Sommer (Torreiro, 2000 a: 295). Cela nous renvoie immanquablement à l'importance de l'étranger, personnifié à plusieurs occasions par la femme étrangère, dans plusieurs scénarios de Rafael Azcona. L'acceptation par les forces du Régime, à ce moment-là, de ce qui, à peine trois ans auparavant, était inacceptable, s'explique par le Plan de Développement Economique déjà mentionné, qui prévoyait notamment le développement de l'industrie touristique. Le *boom* du tourisme devait provoquer la légère libéralisation des mœurs au début de la décennie qui nous intéresse ici.

José María García Escudero est de nouveau choisi comme Ministre de l'Information et du Tourisme en août 1962, afin de prendre en charge la Direction Générale de la Cinématographie et du Théâtre. García Escudero ne défendit pas la suppression de la censure, mais se montra partisan d'une « censure sociale intelligente », selon ses propres mots, et voulut éliminer l'arbitraire avec lequel les différentes juntes agissaient depuis la fin de la Guerre Civile. Il était en effet en faveur de l'existence de

---

[47] "A nosotros, los maduros, la Ley de Prensa e Imprenta poco viene a añadirnos. El que no ha aprendido todavía a decir la verdad, es porque no la lleva dentro. A quienes, en cambio, beneficiará, es a los escritores jóvenes. Tendrán a mano libros que nosotros leíamos *de occultis* o adquiríamos de contrabando, y se ejercitarán en la expresión directa. Sus libros saldrán a la luz sin mutilaciones graves, y, más libres para la exposición de ideas, abandonarán el recurso fácil de la escatología, que nos estaba inundando. Supongo que la Ley de Prensa e Imprenta lleva implícita la legitimidad de la crítica de la sociedad en que vivimos: los jóvenes podrán transformar en acusaciones sus esperanzas sin verse obligados a bailar en la cuerda floja del estilo alusivo. Espero que todo esto beneficie, a la larga, a nuestra literatura. No espero, en cambio gran cosa de sus efectos sobre el periodismo."

mécanismes de contrôle, mais contre la forme dans laquelle ils étaient mis en pratique (Torreiro, 2000 a: 302).

L'instrument régulateur des Normes de Censure Cinématographique fut promulgué en février 1963, et ses compétences seront élargies en mai 1965. Comme tout code de censure, il visait un triple objectif : le contrôle politique, moral et religieux.

À la suite à ce contrôle, les espagnols ne purent voir *Le Dictateur* de Chaplin (1940) ou *La dolce vita* (1959) de Fellini, bien qu'ils eurent plus de facilité pour accéder au cinéma étranger. Comme l'a expliqué en détail Roman Gubern dans son livre *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, le cinéma espagnol continua d'être censuré et « les distributeurs/importateurs, dans leur propre intérêt économique, présélectionnaient déjà leur matériel importé, excluant de leurs lots les films qui, selon leur jugement, n'offraient pas de possibilités d'être autorisés en Espagne (économisant ainsi des formalités et de l'argent à l'entreprise) » (Gubern, 1981: 224-225).

Autre élément déterminant, la conversion de l'Institut de Recherches et d'Expériences Cinématographiques (IIEC) en Ecole officielle de Cinématographie fut autorisée et d'une certaine manière provoquée en novembre 1962 par García Escudero, convaincu que « la seule éclosion d'une nouvelle génération de cinéastes, sur le modèle triomphant en France de la Nouvelle Vague, suffirait à engendrer les dividendes politiques souhaitées par son opération ». Il promut la réforme de l'Institut « pour le convertir en une école élitiste, une île de tolérance au milieu d'un contexte général de manque de libertés formelles » (Torreiro, 2000 a:307)[48].

C'est ainsi que va émerger ce que l'on a pu nommer le Nouveau Cinéma Espagnol ; et comme dans le cas de la Nouvelle Vague, du Free Cinema, du Junger Deutscher Film, ou des cinémas nordiques, celui-ci « réalisa sa petite révolution contre le cinéma de papa – celui-ci incluant les cinéastes commerciaux ou ceux du régime, mais aussi quelques représentants de la dissidence, surtout Juan Antonio Bardem – dont ils croyaient bloquer l'accès à la profession » (Torreiro, 2000a: 308-309)[49].

Le dénominateur commun des films réalisés par les représentants de ce Nouveau Cinéma Espagnol n'était autre que le présupposé commun à toute nouvelle génération : aborder des thèmes selon

[48] "sólo con la eclosión de una generación de cineastas de nuevo cuño, según el modelo triunfante en Francia con la Nouvelle Vague, su operación rendiría los dividendos políticos anhelados" y promovió la reforma de Instituto "… para convertirlo en una escuela elitista, una isla de tolerancia en medio de un contexto general de falta de libertades formales"

[49] "realizó su pequeña revolución contra el *cinéma de papa*- incluyendo dentro de éste no sólo a los cineastas comerciales o del régimen, sino también a algunos de los representantes de la disidencia, sobre todo a Juan Antonio Bardem-, contra quienes ellos creían que bloqueaban su acceso a la profesión"

un prisme nouveau, réveiller un regard qui se situerait entre critique et désenchantement de la quotidienneté, donner à voir la frustration du manque de liberté, etc. C'est dans le cadre de ce mouvement que Rafael Azcona écrit ses premières films.

L'année 1963 fut riche en productions de ce Nouveau Cinéma Espagnol, parmi lesquelles on peut trouver *El buen amor* de Francisco Regueiro, ainsi que *Los farsantes* et *Young Sánchez* de Mario Camus. Un des films les plus significatifs de cette décennie est *La Tía Tula* (1964) de Miguel Picazo, basée sur l'œuvre du même nom de Miguel de Unamuno. Egalement basé sur une œuvre littéraire, ici de Pío Baroja, Angelino Fons réalisa le film *La busca.* Ce réalisateur, comme d'autres représentants du Nouveau Cinéma Espagnol, était aussi critique littéraire, et collaborait pour *Nuestro Cine* et pour *Cuadernos de Arte y Pensamiento.* Signalons aussi les films *Brandy* (1963) et *El crimen de doble filo* (1964) de José Luis Borau, un professeur de scénario à l'Ecole Officielle de Cinéma qui obtint un succès notable dans le genre de la comédie, ainsi que le film *Del rosa al amarillo* (1963) de Manuel Summers. Dans le genre documentaire, on peut relever un film du même Summers, *Juguetes rotos* (1966). Un an avant, quand Emiliano Piedra produisit *Campanadas a medianoche* de Orson Welles (1965), Basilio Martín Patino, animateur des conversations de Salamanque, dirigea *Nueve cartas a Berta,* un des films les plus significatifs du Nouveau Cinéma Espagnol. Une mention spéciale peut enfin être accordée à Carlos Saura, qui fut professeur de l'Institut de Recherches et d'Expériences Cinématographiques (IIEC), où furent formés une grande partie des membres de ce Nouveau Cinéma. Au cours de cette décennie, il dirigea *Llanto por un bandido (1963), La caza (1965), Pepermint frappé (1967), Stres es tres, tres (168)* et *La madriguera* (1969).

A côté de ces essais de rénovation du cinéma espagnol, il faut également considérer le rôle important de l'Ecole de Barcelone, avec ses publications telles *Fotogramas,* dont Ricardo Muñoz Suay était le meilleur propagandiste. De cette école de Barcelone, qui développa ses activités de 1967 à 1970, proviennent quelques films de Jacinto Esteva et Pere Portabella.

Malgré cette ouverture relative, quelques uns des cinéastes les plus innovateurs de la décennie antérieure comme Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga et Fernando Fernán-Gómez furent clairement maltraités par le régime.

Fernán-Gómez dut affronter quelques problèmes pour ses films *El mundo sigue (1963)* et *El extraño viaje (1964).* Ce dernier film surgit d'une idée de Berlanga, développée par le scénariste Pedro Beltrán. Luis García Berlanga subit également la main de la censure, en premier lieu à la suite du film de sketches, *Las cuatro verdades (1962)***,** où, dans l'épisode dirigé par Berlanga, *La muerte y el leñador,* une bête urinait ostensiblement, ce qui provoqua les protestations de l'amiral Carrero Blanco, et fit l'objet d'une discussion dans un Conseil des ministres présidé par le général Franco. Des problèmes majeurs survinrent quand

Berlanga dirigea en 1963 un des ses plus grands films, *El verdugo* (1963), avec un scénario de Rafael Azcona, que nous analysons dans le cadre de ce travail. Le directeur général de la Cinématographie reconnut lui-même qu'il avait effectué une coupe de quatre minutes et demie au film. L'ambassadeur d'Espagne en Italie, Sánchez Bella, qui sera par la suite ministre de l'Information et du Tourisme, adressa une lettre au ministre des Affaires Extérieures, Fernando María Castiella, que nous reproduirons par ailleurs plus bas dans ce travail, condamnant fermement le film.

Cette décennie a également vu la production d'un cinéma faisant clairement l'apologie du régime. Parmi cette cinématographie de propagande, nous pouvons relever *Franco, ese hombre* (1964) de Sáenz de Heredia, documentaire réalisé à l'occasion de ce que le Régime appelait les « vingt-cinq années de paix ». Ce même caractère propagandiste se retrouve dans le film *Morir en España* (1965) de Mariano Ozores, réponse claire du vainqueur de la guerre au film français de Frédéric Rossif *Mourir à Madrid.* José María García Escudero finit quant à lui par être remplacé par Carlos Robles Piquer à la Direction Générale de la Cinématographie et du Théâtre. Quoi qu'il en soit, il importe de retenir que furent produits au cours de cette décennie de films qui firent date dans l'histoire du cinéma espagnol, comme *Le Bourreau* de García Berlanga et les films cités de Carlos Saura, Mario Camus, Francisco Regueiro et Basilio Martín Patino.

c) Décennie des années 70

La décennie des années 70 commença avec de nouveaux mouvements d'étudiants et de travailleurs, qui entraînèrent une évolution rapide du monde politique : lors de l'année 1972, les Cortes franquistes approuvèrent le IIIe Plan de Développement ; la fin de l'année 1973 vit se produire l'assassinat de l'amiral Luis Carrero Blanco par l'ETA ; et, au début de l'année 1974, Carlos Arias Navarro devint le nouveau Président du Gouvernement.

En 1975, le général Francisco Franco décéda, et Juan Carlos Ier fut proclamé roi. En 1976, Adolfo Suárez était désigné président du Gouvernement et organisait le référendum pour la réforme politique. L'année suivante fut celle de la légalisation des partis politiques, des élections au Congrès et au Sénat qui virent le triomphe de l'Union du Centre Démocratique (UCD) d'Adolfo Suárez. La Constitution Espagnole fut promulgué en 1978, et en 1979 eurent lieu les élections générales. Adolfo Suárez fut reconduit par les urnes, et les statuts d'autonomie de la Catalogne et du Pays Basque furent approuvés.

Sur le plan cinématographique, les premiers problèmes qui se posèrent au début des années 70 ont été provoqués par l'attribution de la gestion du champ cinématographique à l'ultraconservateur Enrique Thomas de Carranza et par la volonté du gouvernement de geler les fonds de protection. À la

suite au départ de Fraga Iribarne du Ministère de l'Information et du Tourisme en 1969, la censure avait été durcie : *La prima Angélica* de Carlos Saura fut bloquée, soixante-quatre coupures furent effectuées sur *La semana del asesino* (1972) de Eloy de la Iglesia, le premier scénario de *Furia española* de Frances Beltriu fut totalement interdit, et vingt-sept coupures furent imposées par sanction à *Canciones para después de una guerra* de Basilio Martín Patino, qui connut tout de même une sortie commerciale en 1976.

Cependant, l'atmosphère d'opposition claire à l'encontre d'un régime considéré comme moribond était tout autant perceptible dans le champ cinématographique que dans la rue, les universités ou les usines. C'est au cours de cette période qu'ont été produites quelques-unes des œuvres les plus représentatives de Carlos Saura, Víctor Erice, Manuel Gutiérrez Aragón, Ricardo Franco, Jaime Chavarri, Iván Zulueta. Certains vétérans comme Luis García Berlanga continuèrent leur admirable trajectoire. Elías Querejeta occupa une place remarquable dans la production d'un cinéma de qualité. Il produisit, entre autres, *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice, *La prima angélica et Cría cuervos* de Carlos Saura, *Pascual Duarte* de Ricardo Franco et *El desencanto* de Jaime Chavarri. Un autre film connut également un succès notable : *Furtivos* (1975) de José Luis Borau.

C'est également à cette époque qu'a surgi une « troisième voie », comme un pont entre le cinéma engagé, savant ou plus expérimental, d'une part, et le cinéma clairement commercial, d'autre part. Ce courant cinématographique « a prétendu s'éloigner autant du cinéma commercial le plus médiocre, que de celui plus volontairement d'auteur et métaphorique »[50] (Torreiro, 2000 b: 360).

Parmi ceux qui se sont engagés dans cette voie, on retrouve le producteur José Luis Dibildos, un ancien scénariste reconverti en producteur, propriétaire de Ágata Films. Il a promu plusieurs films – le premier d'entre eux, *Españolas en París* de Roberto Bodegas, lors de la dernière année de la décennie antérieure (1969) – avec lesquels il prétendait ouvrir des marchés à l'extérieur.

Le plus grand intérêt de la troisième voie ne résidait pas, selon Torreiro, dans ses succès – excepté *Tocata y fuga de Lolita* de Antonio Drove – mais dans le pari qu'elle faisait de développer une relation normalisée avec le marché, à un moment où la fermeture d'esprit de l'administration posait de grandes difficultés quant à l'accès à la protection (Torreiro, 2000 b: 361-362).

D'un point de vue quantitatif, le segment le plus distribué a été le segment commercial, avec différents sous-genres remplaçant le *weste*rn : la comédie hispanique, qui donna lieu au *landismo*, la comédie érotique, etc. Des réalisateurs du cinéma franquiste continuèrent également à produire, comme

[50] "pretendió alejarse por igual del cine comercial más ramplón y del más voluntariamente autoral y metafórico"

José Luis Sáenz de Heredia, Ramón Torrado, Pedro Lazaga… Mais ce fut aussi le cas de ceux qui étaient alors les moins proches du régime comme Luis García Berlanga, Angelino Fons, Iván Zulueta, etc.

Après la mort de Franco et pendant les années de gouvernement de l'UCD, le cinéma connut une crise importante, menacé par l'offensive de productions américaines aux prétentions hégémoniques, et par une politique peu cohérente qui fut amenée à nommer cinq directeurs généraux de la cinématographie en cinq années : Rogelio Díaz, Félix Benítez de Lugo, Luis Escobar de la Serna, Carlos Gortari et Matías Vallés.

De plus, malgré la fin officielle de la censure, celle-ci n'avait en pratique pas totalement disparu. Ainsi, par exemple, les documentaires critiques, *Después de…* de Cecilia Bartolomé et *El proceso de Burgos* (1979) de Imanol Uribe ne reçurent pas de subvention, au prétexte qu'il ne s'agissait pas de films de fiction (Torreiro, 2000 b: 369). Une autre illustration de cette censure qui s'acharnait à ne pas vouloir disparaitre fut donnée par les obstacles administratifs et judiciaires qu'a connus *El crimen de Cuenca* de Pilar Miró. Le film ne fut pas autorisé avant 1981, mais les attentes ainsi suscitées en ont fait l'un des plus grands succès en termes d'entrées du cinéma espagnol produit après la mort de Franco. Seuls les films *Los santos inocentes* (1983) de Mario Camus et *La vaquilla* (1984) de Luis García Berlanga le dépassèrent en nombre d'entrée.

Dans le but de dépasser cette crise qui touchait le cinéma, une solution qui avait déjà été tentée par García Escudero fut à nouveau mise en avant : la collaboration entre l'industrie filmique et la télévision.

Les relations entre ces deux médias avaient été jusque là minimes, si nous exceptons quelques prémices de Juan de Orduña et de Mario Camus. En août 1979, le gouvernement approuva toutefois un ordre ministériel qui marqua le début d'une politique de collaboration entre les deux médias, en attribuant une dotation de 1.300 millions de pesetas à « l'adaptation des grandes œuvres de la littérature espagnole ». Notons l'exception de *Dedicatoria* (1980) de Jaime Chávarri, produit par Elías Querejeta. On adapta de la sorte *Los gozos y las sombras* de Torrente Ballester, *La colmena* (1982) de Camilo José Cela par Mario Camus, *La plaça del Diamant* de Mercé Rodoreda par Francesc Beltriu, etc.

Il convient de relever que ces noms sont tous catalans. En effet, il nous faut signaler ici que la période suivant les élections de 1977 a vu reprendre la production de films catalans, tout comme le cinéma au Pays Basque a connu un vrai développement. En effet, hormis le précédent d'*Ama Lur* (1968) de Fernando Larruquer et de Néstor Basterretxea, on peut considérer comme pionniers du

cinéma basque le diptyque formé par le documentaire *El proceso de Burgos* (1979) parlé partiellement en euskarien, et le film de fiction *La fuga de Segovia* (1981), tous deux réalisés par Imanol Uribe.

Le genre historique connut également une nouvelle floraison au cours des années 70, mais avec une orientation différente de la récupération impériale imposée à l'époque franquiste. L'intérêt pour l'histoire était déjà perceptible dans des films comme *Pim, pam, pum …¡Fuego!*, de Pedro Olea, un film important, au contenu critique, écrit par Rafael Azcona.

La droite, et même l'extrême droite, ne furent pas pour autant absentes de l'écran au cours de ces années mouvementées, comme en témoignent les quelques films du vétéran Rafael Gil, scénarisés par Vizcaíno Casa, ou encore les films de Pedro Lazaga.

Mais le plus important pour notre sujet réside peut-être dans la reprise de la comédie incarnée par plusieurs œuvres de Berlanga ou par des œuvres difficilement classifiables comme *Arrebato* (1979) de Iván Zulueta.

Les historiens du cinéma insistent sur le fait que « le genre qui définit la période – autant dans l'acception du public que dans l'influence postérieure – est de nouveau la comédie, maintenant définitivement détachée de toute connotation péjorative » (Torreiro, 2000 b: 393-395). Notons des contributions fondamentales comme *Tamaño natural* (1973) de Luis García Berlanga, avec Michel Piccoli comme protagoniste – film qui dû être tourné en France. Une trilogie d'une très grande importance pour l'histoire du cinéma et de la culture espagnole est celle constituée par *La escopeta nacional* (1977), *Patrimonio nacional* (1981) et *Nacional III* (1982). Luis García Berlanga, qui avait fait ses débuts en 1951, durant les années les plus dures du franquisme, avec le film *Esa pareja feliz* avec Juan Antonio Bardem, marqua avec des films fondamentaux la fin des décennies concernées par le présent travail. García Berlanga peut-être considéré comme l'un des rénovateurs du cinéma espagnol de l'après-guerre, comme l'exprima, au moins en sept occasions, sa collaboration avec Rafael Azcona.

Les scénarios d'Azcona révèlent ainsi leur véritable importance au regard de ces années de l'Histoire d'Espagne, qui virent le triomphe des lumières sur les ombres – ce dont témoignent ses scénarios et qui s'impose avec évidence au vu de ce développement schématique du contexte politique, culturel et cinématographique – et au sein desquelles se situa son travail de scénariste.

Partie 3 : *Le traitement de la crise du logement dans le cinéma espagnol (1951-2011)*

En ces temps de crise, des thèmes comme la bulle immobilière, les hypothèques ou les expulsions font régulièrement la Une des journaux espagnols. Parmi les revendications d'une grande partie de la société, l'accès au logement est considéré comme une priorité.

Il serait injuste de parler de l'espace dans l'œuvre d'Azcona sans aborder un problème qui poursuit encore aujourd'hui la société espagnole, et qui prend une grande place dans la thématique de plusieurs de ses films les plus célèbres. Dans l'œuvre d'Azcona, obtenir un logement implique pour les personnages de perdre leur liberté, leur dignité et leur libre arbitre. Toutefois, cette problématique se trouve aussi chez d'autres auteurs, qu'ils soient antérieurs, contemporains ou postérieurs à Azcona.

Nous pouvons évoquer la sortie récente de films qui, comme *Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011) ou *Mercado de futuros* (Mercedes Álvarez, 2011), critiquent ouvertement la spéculation et le marché immobilier. A la télévision, des séries font constamment allusion à des thèmes comme les appartements insalubres, l'insolvabilité ou les sous-locations. Nous pouvons retenir par exemple *La que se avecina* (2007), qui connaît une grande audience et se renouvelle saison après saison, ou la série *Crematorio* (2010), qui se rapproche de cette problématique en adoptant un point de vue plus dramatique.

Néanmoins, cette préoccupation pour les questions relatives à l'immobilier, qui peut paraître éminemment actuelle, est présente depuis longtemps dans le récit audiovisuel espagnol. Au delà de l'amour et l'héroïsme, le logement est bien l'un des thèmes principaux des dernières décennies. Comédies et drames créent un portrait de ce problème séculaire.

En parcourant l'histoire du cinéma espagnol, nous pouvons observer que de nombreux films considérés comme fondamentaux dans notre cinématographie abordent cette question. Nous pouvons en citer quelques-uns : *Surcos* (Nieves Conde, 1951), *La vida por delante* (Fernán Gómez, 1958), *El Pisito* (Ferreri, 1959), *El verdugo* (García Berlanga, 1963), *Las verdes praderas* (Josél Luis Garci, 1979), *La comunidad* (de la Iglesia, 2000), *En construcción* (Guerín, 2001), *La caja 507* (Enrique Urbizu, 2002), de même que le film d'horreur *Para entrar a vivir* (Jaume Balagueró, 2006).

Mais avant d'explorer les problèmes par époques, nous nous devons de préciser ce que signifie en espagnol le terme « casa » :

> « En Espagne, le terme "casa" va au-delà de cette circonscription spatiale et architecturale, car il fait autant allusion à l'immeuble qu'à l'espace domestique qui héberge et dans lequel nous habitons, se référant aussi au cadre émotionnel et psychologique dans lequel nous évoluons. Il équivaut à ce que les anglo-saxons appellent "home" et qu'ici nous désignons par l'acception cultivée de "hogar" (foyer), l'un et l'autre avec des connotations allusives à la commodité, l'harmonie et le déroulement agréable de l'existence » (Blanco, 2006: 12)[51].

Par la suite, nous verrons quels changements se sont produits dans la façon d'appréhender cette thématique en fonction de l'évolution des événements, et comment ils ont pu influencer l'œuvre d'Azcona.

a) Les années 50 et 60

> « Il n'y a pas d'appartements, seulement de la finance et du troc ».[52]

Dans l'histoire du cinéma espagnol, un film a marqué une rupture du point de vue thématique et stylistique. Il s'agit de *Surcos*, réalisé par José Antonio Nieves Conde en 1951. Ce réalisateur, d'idéologie phalangiste, présenta un film qui fit trembler le monde du cinéma espagnol. En effet, à une époque où émergeait le cinéma historique, porté par des films comme ceux de Juan de Orduña, Nieves Conde décida de traiter des thèmes comme l'exode rural, le chômage, la prostitution féminine, et le fit avec une ambition néoréaliste (Monterde, 2000: 247). Ce fut une des raisons qui provoqua la démission de celui qui était alors *Director General de Cinematografía y Teatro*, José María Escudero. Dans ce film apparaissent des lieux de tournage qui seront repris dans différents films de cette époque, comme les *corralas* et les logements sous-loués.

José Antonio Nieves Conde continua son travail de critique sociale dans son film suivant *El inquilino* (1957), une comédie au final tragique, interprété par Fernando Fernán Gómez. Dans cette œuvre, Nieves Conde «fait la satire du manque de logement de manière tellement acerbe que son film est massacré par la Censure (qui va jusqu'à lui faire changer la fin de son film), interdit par une

---

51

En España el término "casa" va más allá de esta circunscripción espacial y arquitectónica, pues alude tanto al edificio como al espacio doméstico que alberga y en el que moramos, refiriéndose también al marco emocional y psicológico en el que nos desenvolvemos. Equivale a lo que en el ámbito anglosajón denominan home y aquí designamos con la acepción culta de hogar, ambas con connotaciones alusivas a la confortabilidad, la armonía y el desarrollo placentero de la existencia."

[52] No hay pisos, sólo finanzas y cambalaches » Dialogue du film *El inquilino* (1957) de José Antonio Nieves Conde

intervention directe du Ministère du Logement, et n'arrivera jamais par la suite à sortir dans les principales villes du pays » (Monterde, 2000: 291)[53].

Une animation accompagnée d'une musique de comédie annonçait ce film dans les cinémas avec le texte suivant retranscrit à partir de l'annonce du film :

> « Imaginez qu'un matin vous vous leviez du lit, et que, pendant que vous descendiez les escaliers, la maison disparaisse peu à peu jusqu'au point où, une fois arrivé en bas, il ne vous reste plus rien. Vous, qui avez une femme et quatre enfants, pensez : bah, la ville est grande et je retrouverai un appartement ailleurs. Mais vous vous rendez dans les agences, vous visitez les fondations, écrivez des requêtes, et tout cela pour rien.. Vous vous désespérez et sentez que la pioche qui a démoli votre maison cogne à votre tête. Enfin, vous rêvez, mais… c'était un rêve. Que faire alors, quel que soit celui qui sait, vous demandez : Qui veut un appartement ? Moi, moi, moi (images de plusieurs personnes). Si vous en étiez capable, vous voleriez mais comme vous ne savez pas, vous optez pour faire le *tancredo* et (image d'un taureau renversé) bien sûr, vous sortez expulsé dans l'air. Il ne vous reste plus aucun recours quand… mais… qu'est-ce qui se passe… ça vous étonne ? Vous ne comprenez pas que votre cas est le cas de tous et que c'est pour cela que vous avez été porté à l'écran. Nous avons posé une caméra devant vous ! Et le résultat a été : *El inquilino*, un film fait avec le cœur, allez, allez le voir et il vous convaincra »[54].

Dans la version originale de ce film, l'acteur principal (Fernando Fernán Gómez) finissait dans la rue avec sa famille et ses effets personnels. Le réalisateur fut obligé de rechercher une fin heureuse, et la famille se retrouvait finalement logée dans une agence immobilière nommée *La Nueva Esperanza*. Le film reflétait un problème social :

> « Comme l'écrit J. A. Biescas, pendant la période 1951-1958, 26.531 logements furent édifiés en moyenne chaque année, alors que les besoins minimum étaient évalués à 70.000. Aussi le déficit s'élevait-il, à la fin de l'année 1957 à 1.067.452 logements, Pour résorber en vingt ans ce retard, tout en faisant face, au jour le jour, aux besoins des nouveaux mariés et à l'accroissement démographique, il aurait fallu construire 200.000 logements chaque année. Or, l'année 1958 vit l'achèvement de 115.000 logements. Mais le rythme de la construction fléchit au cours des deux années suivantes et se releva à partir de 1961. Cette année-là, 125.000 logements furent mis sur le marché. Au cours de ces quatre années, le déficit initial s'était donc accru de 100.000 logements par an en moyenne. Comme les capitaux privés se portent sur la

[53] «…satirizaba acerbadamente la carencia de vivienda, tanto como para ser masacrada por la Censura (incluyendo el cambio de su final), prohibida por intervención directa del Ministerio de Vivienda y luego no llegar a estrenarse jamás en las principales ciudades del país »

[54] « Imagínese usted que una mañana se levanta de la cama y mientras baja las escaleras, la casa va desapareciendo hasta que al llegar abajo ya no queda nada. Usted, que tiene mujer y cuatro hijos, piensa: bah, la ciudad es grande y en alguna parte encontraré otro piso. Pero recorre las agencias, visita patronatos, escribe instancias y todo resulta inútil. Usted se desespera y siente que la piqueta que demolió su casa le golpea la cabeza. Por fin sueña pero... era un sueño. Qué hacer entonces, cualquiera sabe, pregunte usted ¿Quién quiere un piso?! Yo, yo, yo, yo (Imágenes de distintas personas). Si usted fuera capaz robaría pero como no sabe opta por hacer el tancredo y (imagen de un toro arrollándolo) claro, sale despedido por los aires. Ya no le queda nada a qué recurrir cuando... pero... qué pasa... ¿le extraña? No comprende que su caso es el caso de todos y por eso ha sido llevado a la pantalla. ¡Hemos puesto una cámara ante usted! Y el resultado ha sido: El inquilino, una película hecha con el corazón, vaya, vaya a verla y se convencerá »

> construction d'appartements luxueux ou moyens et que la loi -qui limite l'augmentation des anciens loyers- tolère, en revanche, une hausse presque illimitée des loyers dans les immeubles neufs, les classes nécessiteuses sont les principales victimes de la carence du logement[55]. » (Martínez-Vasseur, 1998 : pp. 1-32)

Ce furent là les débuts d'un cinéma dissident, qui produisit quelques-uns des meilleurs films de la filmographie espagnole. Comme l'explique Ríos Carratalá :

> « Pour des cinéastes comme Marco Ferreri, Luis García Berlanga, José A. Nieves Conde et Fernando Fernán Gómez, le logement était quelque chose de plus qu'une localisation caractérisatrice. Dans leurs films liés à la saynète, le logement apparaît comme un problème vu à partir de plusieurs perspectives, mais toujours capable de conditionner de manière déterminante la trajectoire des protagonistes confrontés aux manques, aux illusions et aux frustrations dérivés de la possession problématique d'un lieu où vivre » (Ríos Carratalá, 1997: 84)[56]

Ce chercheur relève que pour les cinéastes de la décennie des années cinquante, « le logement constitua un problème récurrent, parfois obsessif, examiné depuis plusieurs perspectives qui vont du comique au dramatique (ce dernier étant moins fréquent). Un problème qui est loin d'être abstrait…» (Ríos Carratalá, 1997: 85)[57].

Parmi les indispensables, on retrouve des films écrits par Rafael Azcona. Afin de s'en rendre compte, il convient de faire un détour par les prémisses de certains de ses films les plus célèbres.

Le premier de ses scénarios qui fut porté au cinéma fut *L'Appartement* (1959) réalisé par Marco Ferreri. Dans ce film, il raconte le désespoir de Rodolfo, proche de la quarantaine, après de nombreuses années de fiançailles avec Petrita, mais qui ne peut se marier car ils n'ont pas d'appartement. Comme ils ne se marient pas et qu'ils sont catholiques, Rodolfo, désespéré, ne trouve finalement aucune autre solution à sa situation que de se marier avec sa locataire, Doña Martina, une nonagénaire à deux doigts de la mort, pour pouvoir hériter du droit à l'appartement.

Le Bourreau (1963) est un autre film mythique de ce scénariste, réalisé par le grand Luis García Berlanga. José Luis Rodríguez, le protagoniste, vit avec son frère, la femme de celui-ci et leurs enfants.

---

[55] Manuel Tuñón de Lara, José Antonio Biescas, *España bajo la dictadura franquista*, op. cit., pp. 98-100.

[56] "Para cineastas como Marco Ferreri, Luis García Berlanga, José A. Nieves Conde y Fernando Fernán Gómez la vivienda era algo más que una localización caracterizadora. En sus películas relacionadas con los sainetesco aparece como un problema visto desde diferentes perspectivas, pero siempre capaz de condicionar de manera determinante la trayectoria de los protagonistas enfrentados a carencias, ilusiones y frustaciones derivadas de la problemática posesión de un lugar donde vivir."

[57] "la vivienda constituyó un problema recurrente, obsesivo a veces, examinado desde diferentes perspectivas que van desde lo cómico hasta- en menos ocasiones- lo dramático. Un problema que distaba mucho de resultar abstracto..."

Tout empire lorsque Carmen, la fille du bourreau, tombe enceinte. José Luis finit par devenir à son tour bourreau pour pouvoir accéder à l'un des appartements qu'on donne aux fonctionnaires, croyant qu'on ne prononce plus de peine de mort et qu'il n'aura personne à tuer.

Les appartements qui apparaissent dans les films de Nieves Conde et dans ceux de Rafael Azcona ont des traits similaires. Nous allons nous centrer sur la description de ces appartements.

Dans *L'Appartement*, le caractère précaire de la vie de Rodolfo est mis en relief dès le début du film. La première scène de ce film montre un appartement dans lequel vivent différents habitants et où règne une ambiance chaotique. Lui, comme sa fiançée Petrita, vivent dans des *corralas*, des espaces architecturaux typiques du Madrid de l'époque.



Corrala madrilène dans *L'Appartement* (1959)

La présence des voisins est fondamentale à cette époque. Dans *L'Appartement*, Petrita vit dans une salle de bain avec sa soeur, le mari de celle-ci et leurs enfants ; mais d'autres personnages inconnus sont aussi dans cette pièce. La porte est ouverte et des voisins entrent, en les insultant, en criant ou en demandant quelque chose.

Alicia Cámara nous explique d'ailleurs que cette accumulation de personnages dans un même lieu appelait déjà l'attention des créateurs des XVIe et XVIIe siècles :

> « La quantité de voisins qui pouvaient vivre dans un bâtiment étonnait les écrivains du Siècle d'Or, et ainsi, Tirso de Molina fit dire à un des personnages qui monte à l'une de ses maisons de la Plaza Mayor de Madrid, qu'un jour, il put voir "des mariages, des enterrements et des accouchements, des pleurs, des rires, des deuils et des galas", ce qui nous évoque une explosion de vie qui ne pouvait cesser de déconcerter » (Cámara, 2006: 128)[58].

[58] "La cantidad de vecinos que podían vivir en una casa de vecinos asombraba a los escritores del Siglo de Oro, y así Tirso de Molina pondrá en boca de un personaje que sube a una de estas casas en la Plaza Mayor de Madrid, que en un día pudo ver "bodas, entierros y partos, / llantos, risas, lutos y galas", lo que nos habla de una estallido de vida que no podía dejar de desconcertar."

Le point d'inflexion dans ce cinéma survient quand commence la construction des immeubles de la banlieue, que Petrita et Rodolfo, José Luis et Carmen vont visiter. La principale revendication dans *El inquilino* et *El Pisito* concerne le manque de logements. Au moment de la construction des ces édifices, les personnages des films abandonnent les *corralas* et les anciens bâtiments pour vivre dans des logements plus modernes. Comme le dit Ríos Carratalá *:* « … dans presque tous les films, la visite au nouveau logement, si récent qu'il n'est parfois même pas construit, est un élément commun » (Ríos Carratalá, 1997: 96)[59].

b) **Un tournant radical à partir des années 70**

A partir de la moitié des années 70, les problèmes paraissent résolus. La fièvre de la construction commence alors, et les films racontent des histoires de personnages qui rêvent d'avoir un logement résidentiel. Apparaissent ainsi des films comme *Las verdes praderas* (1979) de José Luis Garci, où José, un cadre d'origine modeste, a converti un de ses rêves en réalité : avoir un chalet à la montagne. Cependant, ce chalet de la montagne devient une succession de problèmes et de soucis qui ne lui laissent pas un instant de traquilité. Il commence alors à se questionner sur sa vie et se demander ce qu'il désire vraiment. Les personnages commencent à se poser des problèmes d'ordre existentiel, participant d'une dénonciation précoce du mode de vie consumériste.

Nous observons, de plus, qu'avec l'obtention par la classe moyenne de moyens financiers, surgit le thème de la solitude et de l'isolement. Les personnages s'installent chez eux, et la relation avec les voisins fait un virage à 180 degrés. Il n'y a plus de communauté. Les vies se séparent, il n'existe plus de *corralas* mais des immeubles mitoyens. Il n'y a plus d'enfants qui crient, ni d'animaux, ni de sons qui proviennent de toutes parts.

Cette dynamique continue aujourd'hui. C'est actuellement la peur de l'autre, du voisin que commence à refléter une nouvelle série de films. Dans *La comunidad* (2000), Carmen Maura vêtue de rose est harcelée par tous ses voisins jusqu'en arriver à la violence la plus extrême, et dans *Para entrar a*

[59] "... en casi todas estas películas la visita a la nueva casa, tan nueva que a veces ni siquiera está construida, es un elemento común."

vivir (2006) de Jaume Balagueró, un jeune couple découvre que tous ses voisins sont enfermés de force par une agence immobilière qui veut réhabiliter la zone pour des jeunes couples.



Fotograma del film "Cinco Metros cuadrados" (2011)

De cette manière, nous entrons dans la problématique de ces dernières années : la méfiance envers le monde immobilier, et le portrait d'un monde dépouillé et mafieux. Nous revenons, de nouveau, à notre point de départ : s'il y a toujours une pénurie de logements, ce n'est pas cette fois parce qu'il n'y en a pas, mais à cause d'un monde bureaucratique et bancaire poussé à l'absurditée.

De nouveau, les édifices en construction des années 50 réapparaissent dans la cinématographie. Mais ces derniers n'avancent plus, ce sont des édifices construits non pas pour que les gens y vivent mais pour être mis dehors, à fin de spéculation, comme dans *Cinco metros cuadrados*. La spéculation commence ainsi à montrer son vrai son visage, toute sa cruauté, comme dans *Caja 507* ou dans la série *Crematorio*. Nous observons ainsi une similitude entre ce qui est revendiqué dans les films des années 50 et ceux produits actuellement : il est très difficile d'avoir accès à un droit fondamental, celui d'avoir un toit.

Dans ce cadre émotionnel et psychologique, ces films nous parlent d'un problème que qui ne peut jamais être résolu car, comme l'explique Bachelard, dans le cinéma espagnol « Le logement est, plus encore que le paysage, un état d'âme » (Bachelard 1965: 104).

Nous ne sommes donc pas étonnés de voir que la publicité pour *L'Appartement* de Rafael Azcona était une annonce d'une demi page dans le journal de *Nueva Rioja* qui proclamait : JEUNES

COUPLES : VOUS NE TROUVEZ PAS DE LOGEMENTS ? VOUS VOULEZ UN FOYER ? « L'APPARTEMENT » vous donnera la solution (Sánchez, 2006: 85)[60]. Le logement est ainsi un des grands sujets du cinéma espagnol.

CHAPITRE 2 : La construction du scénario de Rafael Azcona

L'incursion de Rafael Azcona dans le monde du cinéma fut quelque chose d'atypique ; nous pouvons déduire de sa biographie et de ses déclarations qu'il a eu une formation essentiellement autodidacte et artisanale. De plus, Azcona n'était pas un scénariste solitaire. Il avait l'habitude de coécrire ses scénarios avec des réalisateurs.

Nous avons pu trouver des publications des scénarios d'Azcona pour les films suivants : *L'appartement, Le Bourreau*, *La Petite voiture*, *Grandeur Nature* et *L'Anachorète.*

Plusieurs des originaux sont accessibles en consultation publique à la *Cinémathèque Espagnole.* Le contexte politique et culturel de la dictature espagnole procure un intérêt particulier à la lecture de ces documents, antérieurs aux films. On peut en effet voir à l'intérieur de ceux-ci les marques de la censure (biffures, écritures dans les marges, rapports des censeurs sur les changements qu'il faudrait réaliser, etc.) qui nous permettent d'apprécier le texte original d'Azcona et les changements induits par les autorités de l'époque. D'autres documents, n'ont cependant pas pu être consultés, n'étant ni publiés, ni conservés à la cinémathèque.

Nous nous trouvons, par conséquent, dans une situation où nous disposons de certains scénarios originaux écrits par Azcona, tout en manquant d'autres que nous considérons pourtant tout autant comme des œuvres constitutives de la poétique d'Azcona. Nous considérerons donc que, même si quelques scénarios de Rafael Azcona ont disparu, il y a tout de même quelque chose qui en est resté. Et donc, bien que Rafael Azcona soit mort, il a laissé des traces perceptibles à travers les films auxquels il a participé, reconnaissables par tous ceux qui n'ont pas été lecteurs mais spectateurs de ses scénarios. Nous nous trouvons dans ce cas face à un scénario qui n'est pas un texte écrit mais plutôt la structure d'un film, qui renvoie à un auteur. Nous avons l'intuition d'un scénario écrit, marqué et tracé par Azcona, que nous ne lisons pas mais que nous voyons. De fait, ce ne sont pas les lectures des scénarios d'Azcona qui ont fait de lui un scénariste célèbre, mais plus sûrement le spectacle des films réalisés à partir de ses scénarios. Ce sont donc les spectateurs passionnés et les critiques de film qui ont fait la renommée d'Azcona. C'est pour cette raison qu'il nous est apparu tout autant pertinent d'analyser ses scénarios à travers les films. Ne pas étudier

[60] NOVIOS: ¿NO ENCONTRÁIS PISO? ¿QUERÉIS TENER UN HOGAR? "EL PISITO" os dará la solución."

quelques-uns des films célèbres d'Azcona au motif que les scénarios n'existent plus, serait, d'une part, assumer que le travail d'Azcona n'existe pas sans le texte écrit, et, d'autre part, rejeter l'idée que le scénario puisse être ressenti. Tous les prix dédiés aux scénarios, toutes les critiques focalisées sur le scénario et la structure d'un film seraient alors sans objet.

Partie 1 : *La situation du scénario en Espagne*

Bien que nous ayons déjà parlé du contexte dans lequel Rafael Azcona développa son œuvre, il nous paraît important de nous attarder plus concrètement sur le type de vie des scénaristes contemporains de Rafael Azcona dans l'Espagne de ces dernières années. Nous allons ici nous référer au prologue qu'écrivit le célèbre producteur Ricardo Muñoz Suay, qui nous restitue concrètement la réalité du scénario de ces époques (Sánchez, 2006 : 160-161)[61]:

> « En Espagne, jamais il n'y eut tradition ni professionnalisme dans le domaine du scénario (peut-être Edgard Neville fut-il une exception de par certaines de ses réalisations). Les modèles étaient les mêmes pour tout ceux qui produisaient des films, mais, entre nous, les traditions théâtrales impures, le manque de communications réelles avec l'univers cinématographique international, la situation culturelle brutale et aberrante de l'Espagne de l'après-guerre, et l'étroitesse de vues de notre cinéma de tous les jours, ont eu pour conséquence de plus grande ampleur l'absence de bons scénaristes, branche de l'industrie cinématographique dont le vivier essentiel se situait en Amérique du Nord, enrichit par l'exil européen, et dans ces autres pays, dont l'Italie au premier chef, qui ont su créer leurs propres langages cinématographiques, faisant ressortir la théâtralité et acquérant la fluidité et le comportement simplement cinématographique que la dimension expressive conféra toujours à cet art. Azcona put, d'abord comme spectateur enfant puis comme passionné, s'imprégner de quelques images dont le support essentiel était le scénario mais, à mon avis, sa synchronisation parfaite avec l'écriture cinématographique, il l'a acquise immédiatement, peut-être avec quelques hésitations, dès ses débuts professionnels, quand il reçut sa première commande. Et à partir de son premier Logroño jusqu'à nos jours, sa trace dans notre cinéma – et en partie dans le cinéma italien – acquit une importance indélébile. Son monde s'est toujours mû autour du comportement – introverti et extraverti – de l'homme, ce que son œuvre a identifié le plus par rapport à celle d'autres. »[62]

---

[61] Publié dans les *Archivos de la Filmoteca de 1990*, page 99, Introduction intitulée « Al margen » et recueilli par Bernardo Sánchez.

[62] « En España nunca hubo tradición ni profesionalidad en el campo del guión (tal vez Edgard Neville fuera una excepción, auque alternada con sus realizaciones). Los modelos eran los mismos para todo el mundo que producía películas, pero entre nosotros las impuras tradiciones teatrales, la falta de comunicaciones reales con el universo cinematográfico internacional, la brutal y aberrante situación cultural en la españa de la posguerra y la cortedad de miras de nuestro cine de todos los días,

Ainsi, nous pouvons tirer de ces propos les conclusions suivantes : l'absence d'une industrie cinématographique réelle en Espagne, et plus particulièrement dans le scénario, l'isolement de l'Espagne par rapport à ce qui se faisait autour, et, finalement, comme nous l'avons déjà remarqué, le caractère autodidacte de la formation de Rafael Azcona comme scénariste.

Rafael Azcona est un scénariste qui a été, au cours de sa carrière, qualifié d'auteur par le monde du cinéma. Et cela même si son travail était celui de scénariste qui, en plus, « coécrivait » la grande partie de ses scénarios, et que les réalisateurs des films auxquels il a participé avaient des personnalités et étaient eux-mêmes des auteurs singuliers. Comme l'explique Jesús Angulo (Angulo, 2000) :

> « Il est dit que les principales constantes thématiques de son cinéma sont déjà présentes dans ses premiers films. Si on me presse, je dirai qu'elles le sont déjà dans les deux premiers films espagnols de Ferreri, ce qui n'empêche pas qu'un flot de nuances va être apporté tout au long de ses travaux, atteignant, en de nombreuses occasions, des moments magistraux. Mais ce qui est indubitable, c'est que n'importe quel cinéaste qui se serait vu impliqué dans la réalisation de quatre films comme *L'Appartement*, *La Petite voiture*, *Placido* ou *Le Bourreau / La ballata del boia*, mériterait déjà, uniquement pour cela, d'être considéré parmi les plus importants de notre cinématographie. »[63]

Le critique conclut en affirmant le caractère d'auteur de ce scénariste (Angulo, 2000) :

> « On pourrait dire d'Azcona qu'il est un des rares scénaristes espagnols à qui personne ne nierait son statut d'auteur. Sûrement, les deux films que Ferreri a faits avec Azcona ressemblent plus aux deux précités de Berlanga qu'à une grande partie de son œuvre postérieure. De la même manière, *Le Bourreau / La ballata del boia* sont plus proches de *La Petite Voiture* que de la plus grande partie des travaux postérieurs ou antérieurs de Berlanga. »[64]

---

acusaban más calibre la ausencia de buenos guionistas, esa rama de la industria cinematográfica cuya cantera esencial era la norteamericana con su enriquecimiento del exilio europeo y la de los otros países, como Italia en primer lugar, que supieron crear sus propios lenguajes cinematográficos, desterrando la teatralidad y adquiriendo la fluidez y el comportamiento meramente cinematográfico que el vehículo expresivo siempre ordena en este arte. Azcona pudo, como espectador infantil o como aficionado más adelante, empaparse de unas imágenes cuyo soporte esencial es el guión, pero, a juicio mío, su perfecta sincronización con la escritura cinematográfica la adquiere de inmediato, tal vez con pocos titubeos, desde su inicio profesional, cuando recibe el primer encargo. Y a partir de su primer Logroño hasta nuestros días su huella en nuestro cinema -y, en parte, en el italiano- adquiere una importancia indeleble. Su mundo siempre se ha movido alrededor del comportamiento-introvertido y extravertido- del hombre, lo que ha identificado más su obra respecto a los demás. »

[63] Queda dicho que las principales constantes temáticas de su cine ya están presentes en sus primeras películas. Si se me apura, diría que ya lo están en los dos filmes españoles de Ferreri, lo que ni mucho menos impide que todo un torrente de matices vaya goteando a lo largo del resto de sus trabajos, alcanzando en muchas ocasiones momentos magistrales. Pero lo que es indudable, es que cualquier cineasta que se hubiese visto envuelto en la autoría de cuatro títulos como *El pisito*, *El cochecito*, *Plácido* y *El verdugo / La ballata del boia*, merecería ya, tan sólo por ello, ser colocado entre los más importantes de nuestra cinematografía.

[64] Se podría decir de Azcona que es uno de los pocos guionistas españoles a quien nadie negaría el calificativo de autor. Seguramente los dos filmes que Ferreri hace con Azcona son más parecidos a los dos citados de Berlanga, que

Bernardo Sánchez fait le constat que le caractère d'auteur d'Azcona est dû à une personnalité qui se révèle depuis ses débuts :

> « Ce qui doit être signalé en premier lieu, c'est que la présence comme tout nouveau scénariste de celui qui avait été jusqu'alors rédacteur à la Cordoniz et romancier du « Club du sourire » a été très tôt avertie et personnalisée. Rafael Azcona a eu une « réception » idéologique – réservée, un peu étonnée, mais remarquable – qui fera date chez les professionnels. Pour une entrée, c'était beaucoup pour un auteur de scénario de l'Espagne – et du réseau industriel cinématographique – de la fin des années cinquante. On parlait d'un scénariste, on discernait ses histoires, son ton, et déjà trois mois avant la sortie à Madrid du premier film dont il fut le scénariste, *L'Appartement*, la revue Cinéma Universitaire publiait le texte de ses séquences les plus représentatives.... » (Sánchez, 2006 : 111)[65]

Le cinéaste Luis García Berlanga lui-même soulignait l'importance de l'influence de Rafael Azcona dans les scénarios qu'ils coécrivirent (AA.VV, 1996) :

> « C'est pour cela que je dis qu'il est évident que j'ai aussi dirigé les scénarios avec Azcona, mais à sa demande, et que, bien que ce soit moi qui dirigeait, le pourcentage de Rafael dans tous les scénarios que nous avons écrit est incommensurable. Je ne peux pas faire ici de Rafael un simple collaborateur. Il est beaucoup plus. »[66]

Rafael Azcona, qui n'était pas très porté à concéder des entretiens ni à faire des déclarations, affirma que « si le réalisateur est l'auteur du film, le scénariste est celui du scénario, l'éclairagiste de la photographie, l'acteur de l'interprétation, etc. » (Rimbau, Torreiro, 1990 : 55). En ce qui concerne la relation entre l'écriture du scénariste et celle que le réalisateur et le scénariste élaborent, Rafael Azcona expose que « le romancier écrit *chaise*, et ensuite, si cela lui convient, il se consacre à l'adjectif. Le

---

a gran parte de su obra posterior. De la misma manera, *El verdugo* / *La ballata del boia* está más cerca de *El cochecito* que de la mayoría de los posteriores, o anteriores, trabajos de Berlanga.

[65] « Lo primero que hay que señalar es que la presencia como guionista novísimo del hasta entonces redactor cordocinesco y novelista del « Club de la sonrisa » Rafael Azcona fue muy pronto advertida y personalizada. Azcona obtuvo una « recepción » ideológica- reservada, un punto extrañada, pero relevante- y vendría a suponer en los profesional un hito. Eso era, de entrada, mucho para un autor de guiones en la España- y en el « entramado industrial » cinematográfico- de finales de los cincuenta. Se hablaba de un guionista, se discernían sus historias y su tono, incluso tres meses antes de que la primera película con un guión suyo se estrenara en Madrid, *El pisito*, la revista Cinema Universitario publicaba el texto de sus secuencias más representativas... »

[66] « Por eso digo que es evidente que he dirigido yo también los guiones con Azcona, pero por imposición de él y que, aun dirigiendo yo, el porcentaje de Rafael en todos los guiones que hemos escrito es inconmensurable. Yo no puedo dejar aquí a Rafael como un simple colaborador. Es mucho más. »

scénariste écrit *chaise*, et les adjectifs courent – ou doivent courir – pour le compte du réalisateur »[67] (Rimbau, Torreiro, 1990 : 106).

Dans certaines de ses déclarations, le réalisateur Luis García Berlanga a évoqué le fait que le scénario était un objet néfaste voulu par William Hays[68] afin de censurer les réalisateurs, adhérant ainsi à cette tendance que Maras nomme l'*antiscreenwriting frame*, qui suspecte le scénario pour son caractère littéraire et de contrôle (Maras, 2009 : 11). Azcona réagit devant ces critiques avec les mots suivants (Cobos, Garci, Valcárcel, 1996):

> « Absolument pas. Et en plus, ça m'énerve. Parce que, au delà du fait que, dans le cinéma, le scénario s'invente quasiment en même temps que la croix de Malte, qu'adviendrait-il de moi, de ne pas s'être inventé ? Si ce que Luis veut dire est que lui ferait mieux les films sans scénario, ben, qu'il le dise. »[69]

Nous avons pu voir à partir de toutes ces déclarations que le caractère d'auteur ou la personnalité artistique influente d'Azcona ont été confirmés par la critique, par les réalisateurs avec qui il a pu travailler et par les mots mêmes d'Azcona. Cependant, Azcona n'oubliait pas le destin du scénario : devenir un film. Face à cela, Jose Luis Garcia Sanchez rappelait le peu de considération qu'Azcona avait pour ses scénarios (Rimbau, Torreiro, 1990 : 151) :

> « Il a (…) l'habitude de déchirer absolument tous les papiers qu'il écrit, les scénarios qu'il a déjà réalisés. Je ne veux pas dire qu'il renonce avec cela à une certaine idée d'être un auteur, car j'ai vu qu'il avait tendance à conserver ses films en vidéo, mais que tout ce qui est papier le dérange, ce qui est curieux pour quelqu'un qui vient de la littérature, car il n'accorde aucune importance à ses scénarios. Maintenant, ce que lui sait bien, c'est que ce qu'il écrit est destiné à un film, qu'il doit essayer de rendre possible ce film, et donc qu'il ne peut pas inclure un dialogue comique s'il n'y a personne pour l'interpréter de manière comique. Pour cette raison, il se renseigne toujours sur l'acteur qui va le faire. La forme que nous avons de travailler, je ne sais pas si c'est le cas avec tout le monde, mais avec moi oui, est que nous partons des acteurs qui vont participer au projet : nous avons une triplette centrale, formée par Luis Ciges, Antonio Gamero et

[67] «El novelista escribe silla, y luego, si conviene, se dedica al adjetivo. El guionista escribe silla, y los adjetivos corren -o deben correr- por cuenta del director»

[68] William Hays, 1879 – 1954, sénateur américain du parti républicain, a donné son nom au code de censure du cinéma américain, le code Hays.

[69] Absolutamente, no. Y además, me cabreo. Porque, aparte de que en el cine el guión se inventa casi casi a la vez que la cruz de Malta, ¿qué sería de mí, de no haberse inventado? Si lo que Luis pretende decir es que él haría mejor las películas sin guión, pues bueno, que lo diga.

> Manolo Huete, par exemple, et à partir de là, un scénario valide sort chaque jour que nous travaillons. »[70]

Cette affirmation nous met face à une situation ambivalente dans laquelle, d'un côté, Azcona se considère comme l'auteur du scénario, tout en se défendant et en luttant pour cette conception de l'auteur, mais d'un autre côté, il est conscient que, comme le dirait Jean Claude Carrière : « un film est achevé quand le scénario a disparu » (Carrière, 1996: 165). Azcona ne gardait pas ses papiers mais gardait ses films. Peut-être parce qu'il considérait que le vrai scénario se trouvait dans les films.

Partie 2 : *Comment Rafael Azcona écrivait les scénarios*

Nous avons déjà vu que Rafael Azcona était un scénariste qui avait l'habitude de coécrire avec les cinéastes qui allaient diriger. Azcona lui-même déclarait qu'il avait « toujours travaillé seul à seul avec les réalisateurs, bien qu'eux, occasionnellement – lors de films coproduits dans divers pays – aient retouché le scénario avec d'autres scénaristes »[71]. Le scénariste avait une méthode de travail qu'il utilisait avec chacun de ces réalisateurs. Nous pouvons tenter, à partir de ses déclarations, d'esquisser cette méthode afin de mieux la saisir.

Quand on lui demandait ce qui était indispensable pour qu'un scénario fonctionne, Rafael Azcona répondait : «Parler et parler sans arrêt avant de se mettre à écrire »[72] (Luna, 2000 : 128). Les réalisateurs qui ont travaillé avec Azcona expliquaient également que sa méthode était de parler et de parler sur des histoires, des anecdotes, jusqu'à ce que l'histoire surgisse. Ensuite, lui rentrait chez lui, puis écrivait et ordonnait l'histoire dans la solitude, à partir de ce dont ils avaient parlé. Voici comment le raconte le scénariste lui-même :

---

[70] « Tiene (…) la costumbre de romper absolutamente todos los papeles que escribe, los guiones que ya se han realizado. No quiero decir con esto que renuncie a una cierta idea de autoría, porque he visto que tiene tendencia a conservar sus películas en vídeo, pero todo lo que sean papeles le molestan, algo que parece curioso en alguien que viene de la literatura, porque no concede ninguna importancia a sus guiones. Ahora, lo que él sí sabe es que lo que escribe está destinado a una película, y que debe intentar que esa película sea posible y que quede bien, por lo cual no puede poner un diálogo gracioso si no hay alguien que lo interprete graciosamente. Por eso siempre pregunta por el actor que lo va a hacer. La forma que tenemos de trabajar, no sé si con todos, pero sí conmigo, es que partimos de los actores que van a participar en el proyecto: tenemos una tripleta central, formada por Luis Ciges, Antonio Gamero y Manolo Huete, por ejemplo, y a partir de aquí cada día que trabajamos sale un guión válido.

[71] «Siempre he trabajado a solas con los directores, aunque luego ellos, ocasionalmente -films coproducidos entre diversos países- hayan retocado el guión con otros guionistas. »

[72]« Hablar y hablar sin reparos antes de ponerse a escribir. »

> « En réalité, il ne s'agit pas d'une méthode, mais d'une habitude : j'ai l'habitude de voir le réalisateur dans la rue ou dans des cafés, des bars, des pubs, des terrasses… car à l'heure de se voir, et sans doute, à d'autres moments, l'acteur Antonio Gamero a déjà dit que dans n'importe quel lieu, ça se passe mieux qu'à la maison. Ces réunions, de deux ou trois heures quotidiennes, lors desquelles on prend des notes, et bien on oublie tout ce qui ne sert à rien, et elles se prolongent jusqu'à ce qu'on ait un argument avec sa fin » (Luna, 2000 : 128).[73]

Dans d'autres déclarations, sa méthode de travail est réaffirmée :

> « J'ai travaillé de la même manière avec tous les réalisateurs : en parlant beaucoup, et quand c'était possible, sans prendre beaucoup de notes – il est mieux de ne pas se souvenir de ce qu'il a été possible d'oublier – pour ensuite passer les choses à la machine. Bon, dans le cas de Luis et de Marco, il y a une différence : avec Berlanga, je parle dans des cafés et avec Ferreri, je parlais dans des hôtels » (Riambau, Toreiro, 1990 : 152).[74]

a) Sur la participation aux tournages. En séparant la création de l'exécution

Nous avons vu que, pour Steven Maras, un des problèmes existant dans l'étude du scénario a été la question de la division qui se produit entre la conceptualisation du film et l'exécution car, comme le signale l'auteur, une logique est alors introduite qui rend difficile de voir l'exécution en termes de scénario puisque ce dernier a l'habitude d'être situé lors de la première phase de la production (Maras, 2009:22)

La relation qu'entretient Rafael Azcona avec les phases de conceptualisation et d'exécution du film s'est modifiée au cours des années. Au début, si l'on prend l'exemple de *L'Appartement*, les processus de conception et d'exécution n'étaient pas complètement séparés, comme le déclara Azcona à Serge Toubiana (Toubiana, 1997 : 23) :

---

[73] « En realidad no se trata de un método, sino de una costumbre: suelo ver al director en la calle o en cafés, cafeterías, bares, pubs, terrazas... porque a la hora de verse, y sin duda a muchas otras, ya dijo el actor Antonio Gamero que en cualquier sitio se pasa mejor que en casa. Estas reuniones, de dos o tres horas diarias, y en las que no se toman notas, pues sólo se olvida lo que no sirve para nada, se prolongan hasta que tenemos un argumento con su final. »

[74] «He trabajado de la misma manera con todos los directores: hablando mucho y a ser posible sin tomar demasiadas notas -lo que no se recuerda mejor es haberlo olvidado-, para luego ir pasando la cosa a la máquina. Bueno, en el caso de Luis y Marco hay una diferencia: con Berlanga hablo en los cafés y con Ferreri hablaba en los hoteles.»

> « Il n'y avait pas d'argent pour l'écriture du scénario, donc j'allais tous les jours sur les lieux du tournage, en studio et à l'extérieur ; je travaillais au jour le jour, j'étais payé à la semaine ».

Les déclarations que Rafael Azcona donne au critique des *Cahiers du Cinéma*, mettent en lumière des processus de conceptualisation et d'exécution qui étaient plutôt mélangés (Toubiana, 1997 : 23). :

> « ...*El Pisito*, comme *El Cochecito [La Petite Voiture]* ont été réécrits dans les studios de doublage. D'une part on n'avait pas de bon matériel de prise de son, d'autre part, la plupart des acteurs n'étant pas des professionnels, ils changeaient leurs répliques à chaque prise. Au moment de la sonorisation, une fois le film monté, on n'y comprenait rien. Marco était avec moi mais, bien sûr, je me chargeais de refaire le dialogue »

Toutefois, cette relation que le scénariste avait établie avec l'exécution du film varia à mesure du déroulement de sa carrière. Avec le passage des années, Rafael Azcona finit par être connu pour être quelqu'un qui se désintéressait complètement du scénario une fois celui-ci remis au réalisateur (AA.VV. 1996):

> - Quand Rafael et toi finissiez d'écrire le scénario, vous en étiez déjà au tournage…
>
> - A partir de là, Rafael ne voulait plus rien savoir. D'autres scénaristes font encore des révisions à ce moment, mais pour Rafael Azcona, c'était à prendre ou à laisser. Et pourtant, la productrice me payant, il m'aurait plu d'avoir Rafael, ou n'importe quel autre scénariste, sur le tournage, qui est l'endroit où se fait fondamentalement le film. Le scénario, comme je vous l'ai déjà dit, c'est une obligation néfaste. Moi, ça me fait chier d'écrire le scénario et de choisir les acteurs.[75]

Cette question a été directement posée à Rafael Azcona. Le scénariste a expliqué pourquoi il fut, au début, présent sur certains tournages, puis pourquoi il cessa par la suite de l'être (Cobos, Garci, Varcálcel : 1996).:

> « - Selon Berlanga, il ne te plaît pas d'être présent sur le tournage. Il croit que c'est là-bas que se fait réellement le film et il aimerait que le scénariste soit à pied d'œuvre près de la caméra, car il y a toujours des variations à introduire dans ce qui a été écrit, de nouvelles occurrences à accepter… Est-ce que les variantes introduites durant le tournage t'ont déjà paru inadéquates ou moins bonnes ? L'une d'entre-elles t'a t'elle spécialement déplu ? Qu'est-ce que tu faisais, lors du tournage de *La Petite Voiture*, vêtu en moine à côté de Carlos Saura ? Tu allais alors aux tournages ?
>
> - Allons-y par parties : a) L'idéal serait d'écrire – ou de réécrire – le scénario durant le tournage, mais à condition qu'il soit tourné dans l'ordre de ses séquences et que ce soit après avoir vu la projection de ce qui a été tourné dans la journée. Mais comme c'est impossible, et comme, en plus, pour les idolâtres qui tournent autour du réalisateur

[75] - Cuando Rafael y tú acabáis de escribir el guión y estáis ya en el rodaje... - Ahí ya Rafael no quiere saber nada. Otros guionistas se dan una vuelta por allí, pero lo de Rafael es a rajatabla. Cuando además, a mí, pagando la productora lo que fuese, me gustaría tener a Rafael, o a cualquier otro guionista, en el rodaje, que es donde fundamentalmente se hace la película. Lo del guión, como ya os dije, es una obligación nefasta. A mí me jode mucho escribir el guión y elegir a los actores.

> pendant le tournage, le scénariste est un sorte d'extraterrestre, le mieux est que le scénariste reste chez lui ; b) A part le fait que je n'ai jamais noté de changements significatifs dans les films basés sur des scénarios auxquels j'avais collaboré, je n'ai jamais vu ces films en pensant au scénario. Je t'ai déjà dit auparavant que les mots sont une chose, et les images une autre ; c) Je suppose que Carlos et moi, nous nous étions vêtus en moines pour des raisons économiques. La production économisait ainsi deux figurants ; d) Comme il ne m'avait pas payé le scénario, tant pour *La Petite Voiture* que pour *L'Appartement*, il me donnait mille pesetas par semaine pour que je puisse manger, mais, figurant dans l'ordre du jour, j'étais obligé d'assister aux tournages. Et voilà pourquoi j'étais là-bas : j'ai toujours été très sérieux » [76]

Mais, malgré ces déclarations, on sait que Rafael Azcona était également présent tous les jours sur le tournage de *L'Anachorète,* qui devint ensuite un de ses films les plus personnels et qui résume, selon Juan Carlos Frugone, sa poétique.

b) La structure du scénario de Rafael Azcona

(1) Structure rigide

Les critiques et les théoriciens ont l'habitude de partager les mêmes analyses sur le changement du cinéma de Berlanga à partir de sa collaboration avec Rafael Azcona. Celle-ci marqua en effet le début d'un humour plus noir dans l'œuvre du cinéaste mais, cependant, le réalisateur constatait que l'influence d'Azcona tenait en une écriture beaucoup plus rigide du scénario. Berlanga déclarait ainsi, à propos de l'écriture des scénarios avec Rafael Azcona (Cabezón, 1997:78):

> « Tout ce qu'il m'a enseigné, comme le fait d'avoir l'arc du film – car j'étais de ceux qui commençait à développer une idée d'un début, et ne savait pas la terminer – m'amena à supprimer le superflu – toutes les actions parallèles qui ne concernaient pas l'histoire – à faire qu'à chaque séquence tout se suive et que dans chaque phrase du dialogue, hormis ce qui tient à son humour ou à sa propre créativité, le développement de la

---

[76] -Según Berlanga, no te gusta acudir al rodaje, pero él cree que allí es realmente donde se hace la película y le gustaría que el guionista estuviera a pie de cámara, porque siempre hay que introducir variaciones en lo escrito, aceptar nuevas ocurrencias... ¿En alguna ocasión te han parecido inadecuadas, menos buenas, las variantes introducidas durante el rodaje? ¿Alguna te desagradó especialmente? ¿Que hacías en El cochecito vestido de fraile junto a Carlos Saura? ¿Ibas entonces a los rodajes?

-Vamos por partes: a) El ideal sería escribir -o reescribir- el guión durante el rodaje, pero a condición de que se rodara por el orden de sus secuencias y después de haber visto proyección de lo rodado cada jornada, pero como esto es imposible, y como, además, para los idólatras que rodean al director durante el rodaje el guionista es un alienígena, lo mejor es que el guionista se quede en su casa; b) Aparte de que nunca he notado cambios significativos en los films basados en guiones en los que yo haya colaborado, jamás he visto esas películas pensando en el guión, ya te he dicho antes que una cosa son las palabras y otras las imágenes; c) Supongo que a Carlos y a mí nos vistieron de frailes por motivos económicos, la producción se ahorraba así dos figurantes con frase; d) Como no me habían pagado el guión, tanto en *El cochecito* como en *El pisito* me daban mil pesetas a la semana para que fuera comiendo, pero al figurar en la orden del día estaba obligado a asistir a los rodajes. Y allí estaba yo, que siempre he sido muy cumplidor.

> narration ne soit pas freiné. L'histoire doit toujours aller de l'avant, jusque dans la moindre phrase »[77]

Dans d'autres déclarations, Berlanga a réaffirmé cette importance de la structure pour Rafael Azcona dans la conception de l'histoire et, nous donne, en plus, des clés pour comprendre comment il effectuait sa première approche de l'histoire, avant de passer à la narration de la trame (AA.VV. 1996) :

> « Ce que je demandais en premier aux réalisateurs avec lesquels je travaillais était : "Comment commence le film ?" Ils le racontent et je leur redemande : "Et comment il se termine ?". Rafael m'a détaché de nombreux vices qu'il aurait peut-être été bon que je conserve. L'un d'eux est que Rafael n'accepte pas – moi, si, et de fait, j'ai commencé à écrire certains de mes scénarios sans savoir comment ils allaient se terminer – que nous ne sachions pas à l'avance la fin du film. C'était pour lui impardonnable. En commençant, l'arc complet de l'histoire doit exister. Autre chose qu'il m'a enlevée, que je ne sais pas si je récupèrerai mais qui me plaisait, bien qu'il ait évidemment largement raison, est que lui ne pouvait pas accepter certaines choses que je faisais moi, comme le mariage de Calabuch, par exemple. C'est comme un aparté qui me divertissait, mais qui indubitablement, ne faisait pas progresser l'histoire. Pour Rafael, même chaque dialogue, chaque phrase, mis à part leur singularité, devait être un pas en avant de l'histoire. Et, en revanche, moi, dans les films faits avant de travailler avec lui, j'aimais bien, car ça me divertissait, la dispersion, l'action parallèle. Ce que je me demande, et je vous le demande, c'est si cette rigidité de la construction est si nécessaire. » [78]

Azcona éliminait toute scène qui n'ajoutait rien de nouveau à la progression du film. Pour le scénariste, n'importe quelle situation présentée à l'écran devait avoir un effet, une conséquence sur la trame générale ; si tel n'était pas le cas, la scène était éliminée. Comme nous le voyons, Berlanga se lamentait, néanmoins, d'avoir laissé de côté un type de scènes qui existait dans son cinéma antérieur, des situations spontanées qui faisaient ressortir une manière de sentir qui lui était propre, qui n'avaient peut-être pas de sens mais qui étaient fraiches. Pour le pire ou le meilleur, une nouvelle étape dans le

---

[77] "Todo lo que me ha enseñado él, como tener el arco de la película – porque yo era de los que empezaba a desarrollar una idea de arranque y luego no sabía terminarla- me llevó a suprimir todo lo superfluo, todas las acciones paralelas que no tenían que ver con la historia, que en cada secuencia todo siga adelante y que en cada frase del diálogo, aparte de su gracia o creatividad propia, no se frene el desarrollo de la narración. La historia siempre tiene que seguir hacia delante, hasta en la más mínima frase."

[78] A los directores con los que trabaja, lo primero que les pregunta es: «¿Cómo empieza la película?». Se lo cuentan, y vuelve a preguntar: «¿Y cómo va a terminar?». A mí, Rafael me quitó varios vicios que a lo mejor hubiese sido bueno que los conservase. Uno de ellos es que Rafael no acepta -yo sí, y de hecho algunos de mis guiones los he empezado a escribir sin saber cómo iban a acabar- que no sepamos de antemano el final. Eso para él es imperdonable. Al empezar tiene que existir el arco completo de la historia. Otra cosa que me ha quitado y que no sé si volveré a recuperar, pero que me gustaba, aunque evidentemente tiene toda la razón, es que él no puede aceptar ciertas cosas que yo hacía, como la boda de Calabuch, por ejemplo. Eso es como un apartado que me divierte, pero que indudablemente no hace progresar la historia. Para Rafael, incluso cada diálogo, cada frase, aparte de su gracia personal, tiene que ser un paso adelante en la historia. Y, en cambio, a mí me gustaba y me divertía, en las películas hechas antes de trabajar con él, la dispersión, la acción paralela. Lo que yo me pregunto, y os pregunto a vosotros, es si esa rigidez de construcción es tan necesaria. (AA.VV., «Berlanga. Perversiones de un soñador», en Nickel Odeon. Revista trimestral de cine, nº 3, verano 1996, pp. 36-151.)

cinéma de Berlanga commença. Mais nous pouvons nous demander pourquoi Azcona insistait-il pour écrire les scénarios de cette manière. Azcona formulait ainsi son point de vue sur la construction de l'histoire (Angulo, 2000: 29):

> « J'ai deux règles d'or: en premier lieu, les personnages doivent changer au cours du film, et deuxièmement, pour si brillante que soit la séquence, si elle peut être coupée au montage, je me défais d'elle dans le scénario. Ah! Et je n'écris pas de science-fiction »[79]

Pour le scénariste, cette structure s'écrit et se réécrit après les rencontres avec les réalisateurs avec qui il parlait lors des matinées dans les cafétérias de la ville (Luna, 2001 : 128):

> « En revanche, pour écrire, je reste chez moi où je travaille sur ce que nous pourrions appeler un pré-scénario : l'histoire structurée en séquences et avec une ébauche des dialogues.
>
> Nouvelle sortie dans la rue, et une autre série de réunions avec le réalisateur pour discuter autour de ce pré-scénario : l'idéal est de réussir à faire qu'il paraisse impossible, dans un premier temps, de couper quelque chose au montage sans que l'histoire en pâtisse.
>
> De nouveau à la maison, j'écris et je réécris le scénario cinq, six ou sept fois avant de le remettre au réalisateur : quand j'écrivais à la machine, je consommais environ mille hollandaises pour arriver aux cent cinquante utiles : maintenant, j'économise du papier et de la sueur grâce à Macintosh »[80]

(2) **Structure en arc**

Les films *L'Appartement*, *Le Bourreau*, *Placido*, *La Petite Voiture* dépeignent les calamités de certains personnages qui essaient de survivre à leur époque. Les protagonistes des films écrits par Azcona, comme José Luis Rodríguez dans *Le Bourreau,* Rodolfo dans *L'Appartement*, ou Fernando Tobajas dans *L'Anachorète,* se retrouvent attrapés par le monde qui les entoure, par des circonstances étrangères à eux mais contre lesquelles ils devront lutter, combattre et réaliser des actes absurdes. Cette lutte des personnages contre le chaos d'une société qui les emprisonne s'ordonne dans une structure rigide, et planifiée en détail.

---

[79] «Tengo dos reglas de oro: en primer lugar, los personajes deben cambiar en el transcurso de la película, y segundo, por muy brillante que sea la secuencia, si se puede caer en el montaje, me deshago de ella en el guión. ¡Ah!, y no escribo ciencia-ficción».

[80] En cambio, para escribir me quedo en casa y en casa trabajo sobre lo que podríamos llamar un preguión: la historia estructurada en secuencias y con un esbozo de los diálogos. Nueva salida a la calle y otra serie de reuniones con el director para discutir ese preguión: el ideal es conseguir que, en principio, parezca imposible cortar algo en el montaje sin que la historia se resienta. En casa otra vez, escribo y reescribo el guión cinco o seis o siete veces antes de entregárselo al productor: cuando escribía a máquina consumía alrededor de mil holandesas para llegar a las ciento cincuenta útiles; ahora ahorro papel y sudores gracias a Macintosh.

En général, nous rencontrons un personnage principal, un antihéros, avec des problèmes, qui finit par être manipuler par d'autres pour qu'il « améliore » sa situation et, par conséquent, la leur. Pour cet antihéros, l'aventure se termine toujours de manière bien pire qu'elle n'avait commencé. Cette structure en « commencer mal et finir pire » est ce qui a été dénommé *Structure en Arc* ou *Arc berlanguien* par Gómez Rufo, et qu'on peut définir comme « un début où l'on expose une situation et un problème, un moment d'euphorie au cours du film où il semble que le problème va être résolu d'une manière favorable, et une chute finale vers une situation égale ou inférieure à celle du début » (Gómez Rufo, 1990: 232)[81]. Mais, bien qu'on ait normalement parlé de cet arc au sujet du cinéma de Luis García Berlanga, l'influence d'Azcona est patente sur cette question. Il nous faut ici nous rappeler des mots de Berlanga, qui exposait qu'un des enseignements d'Azcona avait été « d'avoir l'arc du film – parce que moi, j'étais de ceux qui commençaient à développer une idée de début et qui ensuite ne savaient pas la finir… » (Cabezón, 1997:78)[82]. Et, de fait, cette structure était aussi présente quand Rafael Azcona travaillait avec des auteurs différents de Berlanga. En effet, cette structure en arc se retrouve présente dans tous les films analysés. Dans le graphique suivant, pour tous les personnages principaux des films analysés dans ce travail, nous exposons comment sont présentés la situation et le problème, la possible solution, et la chute vers une situation pire que celle initiale :

[81] "un arranque en donde se expone una situación y un problema, un momento de euforia a lo largo de la película, donde parece que el problema va a ser resuelto de una manera favorable, y una caída final hacia una situación igual o inferior a la del arranque".

[82] "...tener el arco de la película – porque yo era de los que empezaba a desarrollar una idea de arranque y luego no sabía terminarla..."

Motif	***Posible solution***	***Situation finale pire que celle initiale***
Rodolfo: Il veut un appartement.	**Rodolfo**: Il se marie avec une femme âgée. Ainsi, il a l'appartement et, en plus, la femme âgée prend soin de lui.	**Rodolfo:** La femme âgée meurt, il obtient l'appartement mais doit se marier avec Petrita alors qu'il ne l'aime plus.
José Luis: Il veut partir en Allemagne pour gagner de l'argent et avoir une vie meilleure.	**José Luis**: Il accepte la charge de bourreau. Pendant un temps, il ne doit exécuter personne et gagne beaucoup d'argent.	**José Luis:** Il tue un homme.
Don Anselmo: Il veut des amis, raison pour laquelle il veut une petite voiture d'invalide qui l'aidera à les avoir.	**Anselmo:** Il se procure une petite voiture en vendant les bijoux de sa femme déjà décédée et peut sortir avec ses amis.	**Anselmo**: Il empoisonne sa famille pour pouvoir garder la petite voiture.
Plácido: Il veut payer la traite de la motocyclette.	**Plácido**: Il se met en contact avec le procureur qui lui promet de l'aider pour la traite de la motocyclette.	**Plácido**: Après avoir payé la traite, il se rend compte qu'il n'était pas nécessaire qu'il la paie.
Michel: Il veut une relation avec une femme à son goût.	**Michel:** Il tombe amoureux de la poupée, docile et soumise à ses désirs.	**Michel:** Il découvre que d'autres hommes ont été avec la poupée. Sa jalousie l'emporte vers l'autodestruction et le suicide.
Fernando Tobajas: Il veut une vie de solitude où la société ne le corrompra pas.	**Fernando Tobajas**: Arabel, une belle femme, tombe amoureuse de lui et décide de vivre avec lui dans son refuge d'anachorète.	**Fernando Tobajas**: Arabel quitte Fernando qui se retrouve vraiment seul et finit par se suicider.

En réalité, cette structure en arc correspond à la structure en trois actes mise en avant par beaucoup de chercheurs : Herman (1951), Nash-Oakey (1978), Seger (1991), McKee (1997), Field (1996), Chion (2000), etc.

La structure commence avec un motif qui pousse le personnage à se mettre en action afin d'atteindre un but déterminé, l'exposition est en réalité ce qui généralement, selon ce que nous avons vu dans le chapitre sur le scénario, se situe à la fin de la recherche du personnage. Celle-ci se termine parce que le personnage a atteint l'objectif. Toutefois, pour Azcona, l'histoire ne se termine pas ici et nous nous retrouvons face à un dénouement qui apporte une solution au conflit dans l'action dramatique. Pour notre scénariste, le conflit résidait dans le fait même que le personnage atteigne son objectif.

Obtenir ce que l'on veut implique, si nous suivons ce qui est exposé par Linda Seger, des complications qui sont des difficultés apparaissant à la suite de la prise de décision par les protagonistes eux-mêmes.

La réalisation de l'objectif qui motivait le personnage à agir n'est pas le but de la trame. Le dénouement découle des conséquences fatales issues du fait que le personnage ait obtenu ce qu'il désirait. Dans les scénarios d'Azcona, comme l'explique Bernardo Sánchez, atteindre l'objectif coûte cher :

> « à don Anselmo, cela coûte la Garde Civile et sa détention (ce qui peut supposer une immobilité dupliquée) ; à Rodolfo, cela coûte deux mariages (chaque fois moins désirés) : à José Luis Rodríguez, cela coûte de "tuer quelqu'un" (et d'autres à venir) (…) ; à Placido, il lui arrive quelque chose de pire que de ne pas réussir (et que de réussir) : quand il réussit, il s'avère qu'il n'avait pas besoin de réussir. Sa souffrance, son angoisse, son objectif étaient inutiles. La phrase qu'il doit écouter du notaire, dans la nuit déjà bien avancée et avec le cadavre du pauvre Pascual dans son charriot, est dévastatrice : "Non, simplement, si vous n'aviez pas voulu payer, il ne se serait rien passé" » (Sánchez, 2006 : 177)[83]

Le film qui s'éloigne le plus de cette structure est peut-être *La Grande Bouffe* dans laquelle les personnages réalisent, au fur et à mesure du film, un suicide par suralimentation, devant l'impossibilité d'avoir une vie pleine. Azcona lui-même expliquait que : « Les personnages de *La Grande Bouffe* sont des individus qui se révoltent, pas tant contre les idées que contre les pressions sociales, contre leur triste condition, contre leur destin » (Toubiana, 1997: 25). Cependant, bien que les personnages ne renoncent pas à chercher la mort au cours du film, nous retrouvons tout de même cette structure. La présence des prostituées et de l'enseignante donne au spectateur un peu d'espoir pour le futur des personnages : de fait, un mariage a lieu entre cette dernière et l'un des protagonistes, nous mettant de nouveau face à un problème existentiel. Mais, à la fin de l'histoire, le suicide des quatre personnages est consommé, personne n'apprend leur révolte et la vie continue. Dans la dernière séquence, les chiens aboient comme au début, et les domestiques continuent de faire leur travail.

Derrière le recours à cette structure en arc, on retrouve dans ses films une réflexion sur la liberté, qui nous transmet un profond sentiment personnel de Rafael Azcona et qui se développe et se concrétise à l'écran tout au long de sa carrière : l'individu est déterminé, que ce soit par la société ou par

---

[83]«... a don Anselmo le cuesta la Guardia Civil y su detención (lo que puede suponr una inmovilidad duplicada) ; a Rodolfo, dos matrimomios (a cada cual más indeseado) ; a José Luis Rodríguez, el « matar a uno » (y los que vengan) (…) A Plácido le sucede algo mucho peor que no conseguirlo (y que conseguirlo) : cuando lo consigue resulta que no hacía falta que lo consiguiera. Su sufrimiento, su angustia, su objetivo, eran inútiles. La frase que tiene que escucharse del notario, avanzada ya la noche y con el cadáver del pobre Pascual en su carromato, es demoledora : « No. Simplemente, si no hubiera querido pagar no le hubiese ocurrido nada. »

les problèmes qui lui-même se crée. L'homme est incapable de profiter de la liberté. Comme le scénariste l'affirme : « L'homme veut sa liberté, certes, mais elle l'effraie aussi beaucoup, j'en suis sûr (...). La liberté est difficile, exigeante » (Toubiana: 1997: 28).

L'œuvre d'Azcona, scénariste de comédies, s'éloigne d'une structure typique de comédie dans le sens où il ne cherche pas à renforcer la *catharsis* (Selbo, 2013: 117) :

> « The fact that most comedies end with the protagonist achieving his or her goal with some level of satisfaction – even growth of character – is evidence that most comedic narratives reside in the idea of self-empowerment, supporting the idea that a human can have a hand in controlling hir or her own destiny. »

Ou bien comme l'explique Luis Deltell, nous nous trouvons devant une écriture qui force les personnages à se construire en se déconstruisant :

> « Si Mc. Kee, ou n'importe quel autre théoricien nord américain, obligeait ses disciples à faire en sorte que les personnages de leurs scénarios apprennent, il semble que les personnages créés par Berlanga et Azcona rêvent de désapprendre ou de revenir à un état primitif ».[84]

Cependant, le travail de Rafael Azcona ne se réduit pas à la structure en arc, ni à la construction d'acier de la trame. Quand on demanda à Berlanga s'il a noté un quelconque changement depuis qu'il a écrit son premier scénario avec Azcona, le cinéaste répondit (Cobos, Juan et al. 1996) :

> « Rafael consistait en bien plus que d'écrire des dialogues ou de développer des scénarios ! Bien qu'il disait toujours que c'était moi qui marquait le ton de l'histoire, que c'était mon film, la vérité c'est que ce type enrichissait tout, et non seulement, comme on dit, la construction du scénario, qu'il fait comme un Dieu, mais encore il enrichissait extraordinairement le discours du film »[85].

Nous souscrivons, en voyant la trajectoire d'Azcona comme scénariste, aux paroles de Steven Maras quand il critiquait « a dominant tendency in screenwriting circles to speak about « the script » (singular), and screenwriting, in very authoritative ways » (Maras, 2009 : 15). Il est intéressant dans ce cas d'observer comment le *screenwriting* est *« discursively constructed »*, comme le dit la critique culturelle. Nous avons donc pu vérifier dans ce chapitre comment Azcona a inventé une pratique dans son discours. Notre objectif sera, par la suite, d'essayer de découvrir comment Azcona a pu enrichir le discours du film, comme le disait Berlanga, à travers le scénario.

---

[84] Communication présentée par Luis Deltell au cours de l'été de l'Universidad Complutense de Madrid « Rafael Azcona : escribir el cine. » el 20 de Julio de 2010

[85] ¡Rafael era ya algo más que escribir unos diálogos y desarrollar los guiones. Aunque siempre decía que yo era el que marcaba el tono de la historia, que era mi película, la verdad es que el tío enriquecía todo y no sólo, como se dice, la construcción del guión, que eso lo hace como Dios, sino que enriquecía extraordinariamente el discurso de la película.

Partie 3 : *Les films/ scénarios analysés*

L'étude de cette thèse a été réalisée à partir de l'analyse de sept films scénarisés par Rafael Azcona. Les quatre premiers scénarios suivent ses débuts dans le cinéma dans la fin des années 50 et les années 60, ils sont reconnus entre les films plus célébrés et caractéristiques d'Azcona : *El Pisito*, *El cochecito*, *Placido* et *Le Bourreau*. Nous étudierons également trois films qui ont été tournés dans les années 70 ; dans un contexte politique et social très différent des quatre premiers : *La Grande Bouffe*, *El Anacoreta*, *Grandeur Nature*.

Les quatre premiers devraient nous apprendre quels sont les sujets communs des débuts de sont travail de scénariste ; et les suivants nous intéressent en ce sens qu'ils supposent une stylisation personnelle de cette poétique, et nous conduisent à une abstraction progressive de ses obsessions.

Comme certains de ces films ont été tournés sous le régime de Franco, et par conséquent sous la censure, nous trouvons différentes versions des mêmes films. Nous allons exposer les synopsis des films analysés ainsi comme la version du film et le scénario analysé.

a) 1e Époque

(1) ***El Pisito/ L'appartement*** **(1959) de Marco Ferreri**

Se déroulant dans l'Espagne des années cinquante, *L'Appartement* parle d'une couple, Rodolfo et Petrita, qui, bien que tous deux aient dépassé la trentaine et soient fiancés depuis douze ans, ils ne peuvent pas se marier. Pour se marier ils ont besoin d'un appartement, mais ils n'ont aucun moyen de l'obtenir. Les appartements sont rares et leurs prix sont très élevés. Rodolfo vit comme sous-locataire de doña Martina, une dame âgée sur le point de mourir. Le propriétaire, qui souhaite récupérer l'appartement, désire que Doña Martina meure et que tout le monde quitte les lieux. Les personnes qui entourent Rodolfo lui conseillent une solution qui, au début, lui paraît stupide : se marier avec Doña Martina et être son mari durant le peu de temps qui lui reste à vivre afin d'hériter du droit de louer l'appartement. Rodolfo résiste ; mais, devant l'impossibilité d'accéder à un autre appartement, finit par céder.

Après le mariage, Doña Martina paraît renaître. Elle est euphorique, vivante et est au petit soin avec Rodolfo. Rodolfo commence à s'adapter et à profiter de cette nouvelle vie, de Doña Martina, qui, elle, a de l'argent et des enfants. Mais pendant ce temps, Petrita est de plus en plus angoissée et désespérée car il semble que la vieille dame ne va jamais mourir et qu'elle ne pourra jamais avoir d'appartement, ni se marier.

Quand Doña Martina meurt, Rodolfo se retrouve face à la situation qui était prévue au départ : son mariage avec Petrita. Petrita, euphorique de pouvoir enfin avoir un appartement, chasse les colocataires de Rodolfo. Lui est incapable de se rebeller contre une situation qui ne lui plaît pas. Finalement, tous les désirs initiaux de Rodolfo se sont accomplis mais celui-ci aborde de manière malheureuse sa nouvelle vie.

Support filmique
El Pisito (1959 – Titre français : *L'appartement*), de Marco Ferreri. Edité en DVD par Manga Films. Sortie du DVD le 15 juin 2005 Image: 1.66:1 4/3. Audio: Dolby Digital Mono Castilla
Scénario
Azcona, Rafael; Ferreri, Marco (1959) Scénario de *L'appartement*. Déposé à la Filmothèque Espagnole, non publié.

(2) El cochecito/ La petite voiture (1960), Marco Ferreri

Don Anselmo Proharán est un homme d'un âge avancé qui vit avec sa famille, mais à qui personne ne fait attention. Il a un ami, Lucas, un invalide à qui a été offerte une petite voiture à moteur pour handicapé.

Lucas s'intègre à un groupe d'invalides qui profitent de leurs petites voitures pour faire des courses et des excursions à la campagne. N'ayant pas de petite voiture comme les autres, Anselmo ne peut pas faire partie de ces aventures et de ces fêtes, et se retrouve totalement seul. A partir de ce moment, son unique obsession est d'obtenir, lui aussi, une voiture pour handicapé bien qu'il n'ait aucun problème physique. Anselmo se fait donc passer pour un malade, expliquant que ses jambes ne lui répondent plus. Sa famille découvre cependant ses véritables intentions, et ne répond pas à ses demandes. Don Anselmo n'abandonne pas son caprice, et finit par vendre les bijoux de sa femme défunte pour s'acheter la petite voiture. Quand son fils Carlos l'apprend, il l'oblige à la rendre pour récupérer les joyaux de son héritage. Pour se venger, Anselmo prend la décision d'empoisonner sa

famille. Quand Anselmo s'est défait de sa famille et essaie de fuir dans sa petite voiture, il finit par être arrêté par la Garde Civile[86].

Support filmique
El Cochecito (1960 – Titre français : *La petite voiture*), de marco Ferreri. Editada en DVD por Manga Films. Sortie du DVD le 15 juin 2005. Image: 1.66:1 4/3. Audio: Dolby Digital Mono Castillan.
Scénario
Azcona, Rafael; Ferreri, Marco (1959) Scénario de El cochecito (3eme Version). Déposé à la Filmothèque Espagnole, non publié. (C'est le seul cas où nous avons trouvé deux différents versions du même scénario. Cependant, il n'y a pas des changements significatifs au niveau de la trame, il s'agit fondamentalement des séquences qui ont changé sa place chronologique dans l'histoire)

(3) ***Plácido*** **(1961), Luis García Berlanga**

Dans une petite ville de province, on célèbre l'événement « Invite un pauvre à ta table » le jour du réveillon de Noël. Lors de cette célébration, les familles riches invitent les pauvres à dîner avec eux et démontrent ainsi leur charité chrétienne. L'acte inclu une parade à laquelle participent les riches et les pauvres de la ville sponsorisée par « Ollas Molinex ». Un des chars de la parade est conduit par Placido, qui vient d'apprendre qu'une des traites de l'emprunt contracté pour l'achat de son véhicule tombe ce jour et que s'il ne la paie pas, il perdra son moyen de travail. Chez le notaire, on lui annonce qu'il n'a, comme délai pour payer sa traite, que jusqu'au coucher de soleil. Pour pouvoir payer la traite, Placido se voit obligé de prendre part à tout l'événement, en réussissant à s'impliquer dans le transport en cachette de l'un des pauvres qui est mort pendant le dîner du réveillon de Noël chez une famille aisée. Placido réussit à payer la traite mais on l'informe qu'il ne se serait rien passé s'il n'avait pas payé la traite ce jour. Tous les efforts qu'il a faits n'ont servi à rien.

[86] La fin de ce film fut interdite par la censure, ce qui les obligea à filmer une autre scène où Anselmo montre son repentir de ce qu'il a fait.

Support filmique
Placido (1961), de Luis Garcia Berlanga. Editada en DVD par Filmax. Image: 1.33:1 4/3. Audio: Dolby Digital 2.0 Castillan.
Scénario
Scénario de *Plácido*, appelé *Siente a un pobre en su mesa*, deposité à la Biblioteca Nacional de España. Argumento: Luis G. Berlanga – Rafael Azcona Guión: Luis G. Berlanga; Rafael Azcona; Jose Luis Colina; Jose Luis Font (C'était impossible de reproduire des pages originaux de ce scénario)

(4) ***El verdugo / Le bourreau*** **(1963), Luis García Berlanga**

José Luis est un jeune fossoyeur qui vit chez son frère et sa belle-sœur, parents de plusieurs enfants. Plus le temps passe, et moins il y a d'espace pour José Luis dans l'appartement, depuis que le couple attend un autre enfant. José Luis pense à partir en Allemagne pour devenir un bon mécanicien et sortir ainsi de cette situation de précarité[87]. Un jour, récupérant un cercueil, il croise sur sa route Don Amadeo, un homme mûr, bourreau de profession, qui oublie sa valise avec ses instruments de torture dans la fourgonnette des fossoyeurs. José Luis se rend chez le bourreau pour lui rendre sa valise. Il fait alors la connaissance de Carmen, une femme attirante qui, étant la fille d'un bourreau, n'arrive à se marier avec personne. Carmen et José Luis s'engagent dans une relation amoureuse. Amadeo le découvre et Carmen force José Luis à la demander en mariage, pour que son père ne se sente pas humilié. Carmen tombe enceinte, et José Luis se voit dès lors obligé de se marier avec elle, abandonnant son rêve d'émigrer en Allemagne. L'Etat a concédé à Amadeo un appartement de fonctionnaire, mais celui-ci, partant à la retraite, va le perdre. Carmen et Amadeo réussissent à

[87] "Si dans ces «heureuses années soixante» certains espagnols de la classe moyenne accèdent à une encore bien timide société de consommation, ce n'est pas dû à une augmentation de salaire, comme le répète la presse, mais en fait à ce que, comme José Luis dans le film, (bourreau et croque-mort) ou son frère Antonio, tailleur et vendeur d'oiseaux à ses heures, les Espagnols cumulent plusieurs petits emplois. Nombre d'ouvriers travaillent de 10 à 12 heures par jour, parfois dans deux ou trois entreprises différentes. L'historien Tuñón de Lara cite le cas d'ouvriers métallurgistes qui, au sortir de l'usine, effectuaient un service de nuit dans un garage et qui totalisaient ainsi 14 heures de travail" (Martínez-Vasseur, 1998 : 1-32)

convaincre José Luis de devenir bourreau à son tour, lui expliquant que plus aucune peine capitale n'est signée, et qu'il touchera un salaire de fonctionnaire sans avoir à tuer personne. Pendant un premier temps, il n'y a pas d'exécution, et la vie dans le nouvel appartement suit placidement son cours. Mais un jour, arrive un terrible télégramme : on doit juger un condamné à Majorque. José Luis, Amadeo et Carmen vont à Majorque profiter de vacances ensoleillées, convaincus qu'il arrivera une grâce de dernière minute. Mais la grâce n'arrive jamais, et finalement, la Garde Civile vient chercher José Luis au milieu des attractions pour touristes, qui est littéralement traîné par les fonctionnaires de la prison pour exécuter le prisonnier. José Luis devient ainsi un bourreau.

Support filmique
Verdugo (1963 – Titre français : *Le Bourreau*), de Luis García Berlanga. Edité en DVD par Plural en 2004. (sorti avec le journal *El País*) ge: 1.66:1 4/3. lio: Dolby Digital Mono Castillan
Scénario
Azcona, Rafael; García Berlanga, Luis (1963) Scénario de *Le bourreau*. Déposé à la Filmothèque Espagnole, non publié

c) 2e Époque

(1) ***La grande bouffe*** **(1973) Marco Ferreri**

Un pilote, un réalisateur de TV, un juge et un chef cuisinier se réunissent une fin de semaine dans une maison bourgeoise parisienne pour passer une fin de semaine gastronomique. Ils font aussi venir des prostituées et invitent une enseignante de collège pour qu'elles s'unissent à eux. L'atmosphère claustrophobe et désolée du manoir nous montre, dès le commencement, qu'il y a quelque chose qui ne marche pas dans cette rencontre : ces amis se sont réunis pour se suicider à base de nourriture et de sexe. Le sexe obscène s'entremêle avec les repas copieux, les fromages, les jambons et le caviar… Les prostituées finissent par fuir, terrifiées. Cependant, Andrea, l'enseignante, s'est sentie attirée par tout cela, et reste avec eux. Elle sera la seule survivante

(1)

Support filmique
La Grande Bouffe (1973), de Marco Ferreri. Edité en DVD par Manga Films. Sortie du DVD le 13 Juillet 2005. Image: 1.85:1 16/9 anamorphique. Audio: Dolby Digital Mono Français.
Scénario
Introuvable

(2) Tamaño natural / Grandeur nature (1974), Luis García Berlanga

Michel est un dentiste parisien qui commande une poupée de femme de taille réelle. Michel cache la poupée dans son cabinet de dentiste et profite des moments libres pour jouer avec elle. Toutefois, ce qui n'était qu'un jouet commence à obséder Michel. Il ne peut pas s'empêcher de faire de ses imaginations une réalité, jusqu'au point de se séparer de sa femme pour aller vivre dans un autre appartement seul avec sa poupée. Michel sent que la poupée est une femme pour de vrai, l'aime et la respecte comme telle. Mais, peu à peu, il commence à être jaloux et à se méfier de chaque homme qui peut s'approcher d'elle. Il place des caméras pour surveiller les mouvements de la poupée, jusqu'au moment où il découvre que le domestique couche aussi avec elle lors des absences de Michel. Michel finit par tuer la poupée. Effondré et sans échappatoire, Michel est face à ses propres démons et se suicide avec la poupée, se jetant avec sa voiture dans la Seine. Mais alors que Michel meurt, la poupée sort de la voiture, flotte, tandis qu'un autre homme la trouve et la prend.

Support filmique
Tamaño Natural (1974 – Titre français : *Grandeur Nature*), de Luis García Berlanga. Distribué par Filmax Home vídeo. Sortie du DVD le 10 octobre 2007. Image: 1:85: 1 4/3 Audio: Dolby digital 2.0 Castillan
Scénario
Azcona, Rafael; Berlanga, José Luis (1976) *Tamaño Natural.* Madrid: Sedmay Ediciones.

(3) El anacoreta / L'anachorète (1976), Juan Estelrich

Fernando Tobajas est un homme d'âge moyen qui s'enferme dans sa salle de bain avec l'intention d'être un anachorète contemporain. Mais, bien qu'il souhaite vivre en solitude, il accueille tous les jours des gens dans sa salle de bain, qui jouent aux cartes avec lui et assurent son bien-être. Même ainsi, Fernando Tobajas maintient un contact avec l'extérieur à travers les toilettes, en lançant par les tuyauteries des messages mis dans des tubes, avec l'espoir qu'ils iront à la mer et qu'il pourra entrer en contact avec quelqu'un d'éloigné.

Un jour, Arabel Lee, une belle femme qui vit en Angleterre, trouve l'un de ces messages, contenant une réflexion sur San Antonio et la reine de Saba.

Arabel rend visite à Fernando, tombe amoureux de lui, et décide de s'enfermer avec lui dans la salle de bain. Son mari, un millionnaire anglais, est décidé à mettre fin à leur relation. Il réussit à les isoler en les privant des services et de l'argent qui permettait à Fernando de mener mode de vie son extravagant. Arabel n'est plus cette belle femme millionnaire mais une personne qui doit survivre, cuisiner et faire la vaisselle. Fernando se trouve finalement forcé à sortir de sa salle de bain, après des années d'enfermement, pour trouver du travail et gagner de l'argent. Sans l'aide des autres et sans argent, ils ne peuvent continuer à vivre ainsi. Ils découvrent alors que leur relation ne durera pas hors de la salle de bain car dans la rue, Fernando est un homme normal et ne plaira plus à Arabel. Arabel

décide de partir et Fernando Tobajas se rend compte que sans Arabel il ne peut plus être heureux, ni dans ni hors de sa salle de bain. Il se suicide[88].

Support filmique
El Anacoreta (1976 – Titre français : *L'Anachorète*), de Juan Esterlich. Distribué par Divisa Homes videos. Sortie du DVD le 28 février 2005. Image: 1.66:1 4/3 Audio: Dolby Digital Mono Castillan
Scénario
Azcona, Rafael; Estelrich, Juan. El anacoreta (M 38939-1975 Oficina Depósito Legal Madrid) Scénario originale deposé à la Bibliothèque National

Partie 4 : *Particularités des scénarios analysés*

Pour aborder le travail de Rafael Azcona nous nous sommes basés sur ses scénarios et sur les films réalisés. De préférence, nous avons étudié les scénarios originaux écrits avant la réalisation du film. Cependant, nous n'avons pas pu accéder aux scénarios originaux de sept films que nous analysons dans ce travail et que nous considérons fondamentaux pour représenter deux époques distinctes de l'œuvre de Rafael Azcona. Néanmoins, le fait de ne pas avoir pu trouver tous les scénarios ne nous à

88 "Le scénario de *El anacoreta* part d'un conte de deux pages du scénariste de la Rioja, *Evitad esas orillas*... dont la pierre angulaire, comme dans le film, *«est la cuvette des toilettes, par l'intermédiaire du tuyau de laquelle Fernando communique avec le monde extérieur»*. Revisitation libre de *La tentation de Saint-Antoine* de Gustave Flaubert, *El anacoreta* est un vieux projet de Rafael Azcona qui montre un Fernando Tobajas – nom du protagoniste du film – incarné par un excellent Fernando Fernán Gómez – sur lequel il comptait dès le départ –, lequel dans sa Thébaïde particulière (un prosaïque plateau/WC/monde) est tenté par une sexuelle – mais pas sensuelle – Reina de Saba (Arabel Lee). Mais le texte est plus que cela, c'est un grand poème en prose qui nous montre un Fernando Tobajas exposé à diverses tentations de l'esprit. Le choix des toilettes, d'une salle de bain, évidemment n'est pas aléatoire ; tout d'abord parce que c'est l'endroit le plus tranquille et le plus intime de la maison, et ensuite parce qu'il contient des tuyaux qui permettent la communication de Fernando avec l'extérieur. Pour autant, le choix de ce décor est justifié – les toilettes renferment un débit certainement important d'informations basiques –, puisque se déroulent des situations qui ne peuvent être compréhensibles que dans des toilettes. La salle de bain est un espace physique, isolé, où Fernando jouit de sa solitude ; mais aussi le jeu d'espaces qu'offre l'armoire qui s'y trouve est très intéressant, puisqu'elle est le lieu où se réfugie Fernando aux moments où sa solitude n'est pas seulement physique." (Cabezon, Luis Alberto, 1997 : 141)

pas fait reculer car nous considérions qu'il était nécessaire de faire face à la réalité éphémère du scénario audiovisuel. Principalement, nous nous sommes intéressés aux scénarios originaux, avant ceux publiés une fois le film réalisé. En général, les scénarios originaux auxquels nous avons pu accéder sont ceux écrits à la fin des années cinquante, début des années soixante, ceux qui devaient obligatoirement passer par la censure, qui s'appliquait en deux fois, d'abord sur le scénario, avant le tournage, et après, une fois le film réalisé. De cette façon, nous conservons de cette époque des scénarios originaux avec des notes manuscrites, rapports de la censure inclus, et dans certains cas, différentes versions du même scénario, ainsi que des scènes modifiées une fois le scénario révisé par les censeurs et avec des scènes incluses a posteriori, comme dans le cas de *El Pisito*, *Placido*, *El Verdugo* et *El Cochecito*.

De la deuxième époque de Rafael Azcona nous avons retrouvé un scénario original de *El Anacoreta* et le scénario de *Tamaño Natural* publié une fois le film réalisé. Nous n'avons trouvé nulle part le scénario de *La Grande Bouffe,* mais il existe un roman écrit a posteriori en italien par Rafael Azcona à partir du film. Nous n'avons pas pris en compte ce roman, trop éloigné de l'objet de notre recherche sur le traitement de l'espace audiovisuel dans le scénario.

Dans l'analyse des scénarios, nous reproduirons dans la mesure du possible les pages originales qu'on nous a permis de photocopier ou de scanner. Dans le cas contraire, nous reproduirons l'écriture du scénario en essayant d'imiter le format original utilisé par Rafael Azcona dans ses scénarios.

En plus des éléments que nous pourront tirer de l'analyse de ces films, et sans pour autant nous interdire des références à d'autres films connus du scénariste de la Rioja, nous avons procédé à l'examen de toute la théorie générée sur Rafael Azcona, à l'étude des ses interviews et ses collaborateurs, afin de tenter de confirmer les conclusions auxquelles nous aurons pu aboutir auparavant.

CHAPITRE 3 : L'espace diégétique dans les films de Rafael Azcona

Pour aborder l'étude de l'espace dans l'œuvre de Rafael Azcona, nous nous rapporterons dans un premier temps à la notion d'espace diégétique. Nous rappellons que, pour Gardies, l'espace diégétique est l'espace construit par le spectateur dans son esprit. En effet, l'auteur affirme que cet espace diégétique s'organise, se structure et s'ordonne à travers les instructions apportées par le film lui-même et par nos schémas de pensée. Nous nous centrerons dans ce chapitre sur l'entité du « lieu », comme l'a nommé André Gardies[89].

La principale difficulté pour affronter l'entité du « lieu » dans l'œuvre de Rafael Azcona a été de savoir si le « lieu » auquel nous nous référions était celui qui apparaissait dans le film ou bien celui décrit par Rafael Azcona dans le scénario.

Nous avons déjà argumenté plus haut que nous considérons qu'abondonner l'étude des caractéristiques de certains des films célèbres d'Azcona pour faute de scénario signifierait supposer que le travail d'Azcona cesse d'exister sans le texte écrit.

Comme le scénariste Rafael Azcona a laissé des traces perceptibles à travers les films auxquels il a participé, reconnaissables par tous ceux qui n'ont pas été lecteurs mais spectateurs de ses scénarios, nous avons décidé de réaliser l'analyse de ses scénarios également par l'intermédiaire des films dont nous n'avons pas pu trouver le scénario. Le « lieu » est étudié en réalisant un voyage aller-retour du scénario au film.

Le lieu est le porteur des propriétés spatiales et Gardies établit un parallélisme entre les lieux et la classification des personnages réalisée par P. Hamon[90]. Nous allons tenter d'appliquer cette classification aux œuvres sélectionnées d'Azcona. Dans ce but, nous avons élaboré des tableaux croisant les différentes propriétés spatiales des lieux avec les lieux analysés apparaissant dans l'œuvre de Rafael Azcona.

89

Il est important de garder à l'esprit qu'après avoir expliqué cette entité du « lieu », Gardies analysait *la construction filmique de l'espace diégétique*. Toutefois, dans notre cas, pour étudier l'œuvreœuvre du scénariste, nous ne pouvons pas entreprendre directement l'analyse de la construction filmique de l'espace diégétique. En effet, le scénariste n'est pas celui qui a décidé où se devront se faire les coupes lors du montage du film, ni l'endroit et la manière de placer la caméra. Nous pensons cependant que le scénariste peut suggérer ces décisions stylistiques par le biais du scénario. Cette hypothèse – l'influence de l'écriture du scénariste dans la mise en scène, sur laquelle nous nous fondons ici, sera développée ultérieurement dans le chapitre sur ***La mise en scène du scénario***.

90 Pour plus d'informations sur cette classification, voir l'œuvre de P. Hamon (1997) « Pour un statut sémiologique du personnage » Paris: Seuil, coll. Point

Pour rappel, les lieux avec toponymes sont de deux types : d'une part, ceux qui peuvent se distinguer car ils possèdent un nom propre déjà existant dans la géographie, dans la société ou dans l'histoire, et d'autre part, les lieux qui ont un toponyme fictif. Pour élucider le sens social des lieux dans l'œuvre d'Azcona, nous avons analysé les toponymes utilisés dans chaque film.

a) Lieux communs et lieux avec un toponyme dans la première étape de l'œuvre de Rafael Azcona

Une des premières caractéristiques qui nous aiderait à distinguer différentes étapes créatives dans l'œuvre de Rafael Azcona est l'usage des toponymes. Dans les tableaux suivants nous avons distingué les différents usages des toponymes dans les scénarios analysés.

El pisito (1959)	**Dénomination commune**	Génériques images des rues	Appartement Doña Martina	Travail de Rodolfo	*Corrala*	Cuisine de doña Martina	Rues madrilènes	Travail de Petrita	Maison du propriétaire de l'appartement	Maison sœur de Petrita	Quartier de nouvelle construction	Tramway
Toponyme	**Réel**	X			X		X				X	X
	Fictif		X	X		X		X	X	X		

Quartier de nouvelle construction	Maison sœur de Petrita	Appartement de doña Martina/ Cabinet de Matías,	Cafétéria	Chambre de Doña Martina	Séjour doña Martina	Eglise	Salon de café	Zoo de Madrid	Appartement Doña Martina	Las cuevas del sésamo	Voiture promotionnel	Appartement de doña Martina. Bureau de Matias	Rue
X			X			X	X	X		X			X
	X	X		X	X				X		X	X	

El cochecito (1961)	**Dénomination commune**	La rue	Crémerie/ Maison de Lucas	Cimetière de *La Almudena*	Appartement famille Amadeo	La campagne	Salle de bain	Magasin d'orthopédie	Cuisine/Maison de la marquise	Cours fauteuils roulants	Maison de prêt	Route dans la campagne
Toponyme	**Réel**	X		X		X				X		X
	Fictif		X		X		X	X	X		X	

Placido (1961)	**Dénomination commune**	Place du village	Toilettes publiques	Banque	Gare du train	Défilé des carrosses dans le village	Événement sur les cocottes minutes « Cocinex »	Maison bourgeoise. (Il y a deux maisons avec les mêmes caractéristiques)	Tripoteur à moteur de Plácido	Appartement femme célibataire	Maison femme pauvre	Maison Plácido
Toponyme	**Réel**											
	Fictif	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

El verdugo (1963)	**Dénomination commune**	Prison	Voiture funéraire	Maison Amadeo	Maison frère de Jose Luis	Piquenique dans la campagne	Aéroport	Travail de José Luis	Église	L'appartement en travaux
Toponyme	**Réel**									
	Fictif	X	X	X	X	X	X	X	X	X

(1) **Des lieux explicitement situés**

Les toponymes réels (lieu déjà existant dans la géographie, dans la société ou dans l'histoire) qu'il a utilisés se trouvent dans ce que nous appelons la première étape de son œuvre, à savoir les films réalisés au cours des années 50 et 60. Dans les films de la première période, tous ces quartiers et ces rues mentionnés ont en commun de posséder à cette époque un caractère populaire et ouvrier.

RODOLFO

> Bon, ne te mets pas dans cet état. Regarde… Il nous reste Ventas, Legaspi, les Carabancheles…[91]

Les zones de loisir sont aussi localisées. Par exemple, dans *L'Appartement* la réconciliation de Petrita et Rodolfo a lieu au Café Marlyn (« Cafetería Marlyn »). La triste danse d'amoureux de Petrita et de Rodolfo a lieu aux grottes de Sésame (« Cuevas del Sésamo »).

De même, dans *La Petite Voiture*, des lieux de la ville de Madrid sont mentionnés dans le scénario. La maison d'Anselmo est située à Chamberí, à l'image d'une grande partie de la trame. Les parcours d'Anselmo avec les petites voitures sont tracés d'une manière réaliste, passant par Ventas pour aller au cimetière de *La Almudena*, par exemple.

Nous remarquons que Rafael Azcona situe seulement les lieux pauvres sur la carte. Les lieux caractérisés comme riches n'ont, dans ses films, aucune signalisation de lieux réels. C'est le cas de la maison du propriétaire de l'appartement, un homme fortuné, dans *L'Appartement*. Cette maison ne peut pas être située sur la carte de Madrid dans un scénario où pourtant presque tous les lieux ont un caractère réaliste, les intérieurs y compris (Azcona, Ferreri, 1959 : 44) :

MAISON-RUE D'UN QUARTIER ELEGANT. –Extérieur. Jour[92]

Il semble que Rafael Azcona transmette l'idée selon laquelle cette classe aisée est abstraite et inatteignable, qu'elle ne vit pas dans lieu concret, et qu'elle est séparée du reste des citoyens.

---

[91] Bueno, no te pongas así. Mira... Nos falta Ventas, Legaspi, los Carabancheles...

[92] CASA-CALLE BARRIO ELEGANTE. -Exterior. Día.

(2) **Vers une abstraction des lieux**

A mesure que nous allons avancer dans la chronologie de l'écriture de ces scénarios, les toponymes attestés disparaîtront petit à petit et deviendront plus généraux. Dans le scénario du *Bourreau,* bien que des indications de lieux soient encore données, elles ne sont déjà plus si nombreuses et la plupart se limitent à des caractères généraux. Par exemple, dans *Le Bourreau*, la différence entre le toponyme réel et le fictif est beaucoup plus claire. Les lieux réels dans lesquels se déroulent les scènes du *Bourreau* jouent un rôle fondamental puisqu'ils servent à illustrer l'existence des « deux Espagnes » de ces années : l'Espagne de la dictature et l'Espagne du tourisme. Pour cette raison, les lieux très connus du tourisme espagnol sont mentionnés, comme l'île de Majorque, qui permet de créer la situation comique où la première exécution de José Luis se situe dans un lieu où tout est ludique et où il fait un soleil splendide.

C'est ce qui arrive aussi dans *Placido*, où au début du film, on avertit les spectateurs que les faits et les personnages qui apparaîtront sont fictifs, bien qu'ils puissent rappeler des faits et des personnes réels. C'est cela même qui se produit avec la ville dans laquelle se déroule le film : bien que fictive, les auteurs veulent que cette ville évoque une ville de province espagnole des années 60.

Dans sa première étape, Rafael Azcona utilise des toponymes réels. Grâce à ce recours, nous pouvons intégrer les indices dans une interprétation avec plus d'amplitude. Cette concordance entre ce que nous connaissons et ce que nous dit le film, permet de rendre la fable authentique et la charger d'effet réel. Une des caractéristiques de cette époque dans l'œuvre de Rafael Azcona est donc de faire appel à l'imaginaire du public, faire un clin d'œil et compter sur la complicité du spectateur. C'était un trait fondamental dans la construction de l'humour dans cette première étape de Rafael Azcona.

b) Lieux communs et lieux à toponymes dans la seconde étape de l'œuvre d'Azcona

Grandeur Nature	**Dénomination commune**	Appartement de Michel (marié)	Bureau de dentiste	Hôtel de la mère de Michel	Espace de l'écran	Appartement de Paris (célibataire)	La Seine
Toponyme	**Réel**						X
		X	X	X	X	X	

La Grande Bouffe	**Dénomination commune**	Restaurant	Réalisation TV	Avion	Appartement bourgeoise	Maison bourgeoise	Jardin maison bourgeoise	Garage/ Voiture	Cuisine	Salle à manger	Salle de dance et chambre de Michel	Séjour
Toponyme	**Réel**											
	Fictif	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

El Anacoreta	**Dénomination commune**	Salle de bain avant Arabel	Armoire	Salle de bain après Arabel
Toponyme	**Existent**			
	Fictif	X	X	X

Dans les films des années soixante, Rafael Azcona commence néanmoins à tendre vers l'abstraction et l'utilisation de lieux communs et il opte régulièrement pour des toponymes fictifs dans lesquels sont situées ses histoires. Ses films, *La Grande Bouffe* comme *Grandeur Nature* (*Tamaño natural*), se déroulent à Paris, mais la rue est pratiquement inexistante car la trame s'appuie sur des personnages qui s'enferment dans des maisons ou en eux-mêmes. Dans ces trois films – *La grande Bouffe*, *Grandeur Nature* et *L'Anachorète* (*El Anacoreta*) –, il a recours à des lieux communs dont la nomination commune est la maison aménagée. Rafael Azcona choisit des toponymes fictifs qui se chargeraient sémantiquement à mesure que le film avancerait.

Par exemple, dans le scénario de *Grandeur Nature*, dont l'action est situé à Paris, aucune rue n'est mentionnée, sinon de manière générale comme :

RUE DE PARIS. Ext. Jour.[93]

Alors qu'un autre lieu ayant un toponyme réel est mentionné dans le scénario comme suit :

HOTEL SUR LA CÔTE NORMANDE, SALLE A MANGER, Int. Nuit.[94]

Le reste des lieux sont ainsi mentionnés : Cabinet de consultation Michel ; Appartement Michel-Isabelle. Chambre à coucher ; Boutique. Magasin et cabine d'essayage ; Petit restaurant.

Un autre exemple nous est donné par *L'Anachorète*, dans lequel toute l'action se déroule dans le même décor. Rafael Azcona décide d'abandonner les indications de lieux et de temps, si caractéristiques du scénario, pour favoriser une autre manière, plus poétique, de séparer les scènes : il indique l'heure de l'action. L'œuvre commence à : 1. SEIZE HEURES TRENTE.[95]

Comme nous le voyons, Azcona construit à cette époque des lieux qui ne nécessiteraient pas une connaissance locale préalable comme c'était le cas dans sa première époque. Il ne cherchait pas à charger les films d'un effet réel, bien au contraire. Cela coïncide avec le fait que les personnages de ses œuvres n'appartiennent plus à des milieux populaires ou ouvriers mais à des classes aisées qui sont traitées de la même manière que dans les œuvres qu'il avait réalisé antérieurement. Il faut se souvenir que dans la première étape Azcona avait déjà décidé de ne pas situer géographiquement l'emplacement des maisons des riches. C'est ainsi qu'une caractéristique mineure, l'abstraction de l'habitat des plus

[93] CALLES DE PARIS. Ext. Día

[94] HOTEL EN LA COSTA NORMANDA. COMEDOR, Int. Noche.

[95] DIECISEIS Y TREINTA HORAS

riches, va prendre de l'importance et éclipser un trait caractéristique de ses histoires écrites dans les années 60. Nous pouvons, à partir de cette considération, reprendre les mots de Viswanathan quand elle explique qu'il « est bien connu que les descriptifs de scénario relèvent d'un discours impersonnel où ne s'implique pas l'instance d'énonciation. Le scénariste se doit d'être clair et concis. (…) Cependant, il n'est pas juste d'affirmer que les descriptifs transmettent une approche totalement neutre et objective de la diégèse. Le texte reflète une certaine subjectivité, non celle du narrateur-scénariste mais celle du spectateur. En d'autres termes, les descriptifs cherchent à restituer la perception toute particulière de la diégèse que donne le film, non seulement par les énoncés qui décrivent les angles de prise de vue et les mouvements de la caméra mais aussi par les énoncés descriptifs du contenu de l'image. » (Viswanathan, 1986 : 79)

Partie 2 : *La population des lieux*

Que communiquent les opérations intratextuelles des lieux dans l'œuvre d'Azcona ? Gardies divise ces opérations en deux grands groupes : d'un côté, la population des lieux, et de l'autre, le mode de représentation que, comme nous l'avons déjà annoncé, nous étudierons dans un autre chapitre.

Selon Gardies, au sein du récit filmique, les lieux sont susceptibles de s'organiser en un système producteur de sens. Comme nous l'avons expliqué, Gardies en appelle aux principes analytiques proposés par Philippe Hamon pour étudier les personnages (Gardies, 1993: 78).

a) **Les lieux référentiels**

(1) **La fonction référentielle des lieux dans la première étape**

La fonction référentielle des lieux a comme principale mission d'assurer leur l'enracinement. La reproduction du monde réel. Nous étudions cette fonction en raison de la relation d'Azcona avec un mouvement néoréaliste tardif, mais aussi en raison des influences de l'Esperpento de Valle-Inclán et une tendance à la caricature de la réalité. Dans les tableaux suivants nous indiquons par un « X » les cas où un ancrage réaliste a été recherché, et par un « C » les cas où l'on tend à la caricature :

El pisito (1959)	**Dénomination commune**	Génériques Images des rues	Appartement Doña Martina	Travail de Rodolfo	*Corrala*	Cuisine de doña Martina	Rues madrilènes	Travail de Petrita	Maison du propriétaire de l'appartement	Maison sœur de Petrita	Tramway	Quartier de nouvelle construction	Maison sœur de Petrita
Référentielle		X	X	C	X	C	X	X		C	X	X	C

El pisito (1959) (Continuation)	**Dénomination commune**	Cafétéria	Chambre de Doña Martina	Séjour doña Martina	Eglise	Salon de café	Zoo de Madrid	Appartement Doña Martina	*Las cuevas del sésamo*	Voiture promotionnel	Appartement de doña Martina/Bureau de Matias	Rue
Référentielle		X	X	X	X	X	X	X	X	C	X	X

El cochecito (1961)	**Dénomination commune**	La rue	Crèmerie/ Maison de Lucas	Cimetière de *La Almudena*	Appartement famille Amadeo	La campagne	Salle de bain	Magasin d'orthopédie	Cuisine/Maison de la marquise	Cours de fauteuils roulants	Maison de prêt	Route dans la campagne
Référentielle		X	X	X	X	X	X	X	C	C	C	X

Placido (1961)	**Dénomination commune**	Place du village	Toilettes publiques	Banque	Gare du train	Défilé des carrosses dans le village	Événement sur les cocottes minutes « Cocinex »	Maison bourgeoise. (Il y a deux maisons avec les mêmes caractéristiques)	Tripoteur à moteur de Plácido	Appartement femme célibataire	Maison femme pauvre	Maison Plácido
Référentielle		X	X	X	X	C	C	C	C	X	X	X

El verdugo	**Dénomination commune**	Prison	Voiture funéraire	Maison Amadeo	Maison frère de Jose Luis	Piquenique à la campagne	Aéroport	Travail de José Luis	église	L'administration	« Feria del libro »	Appartement de José Luis	Majorque	Pension Rosetta	Marché aux puces	« Cuevas del Drac »	La prison
Référentielle		C	X	X	C	X	X	C	X	C	X	X	X	X	X	C	C

La fonction référentielle des lieux, destinée à assurer un enracinement réaliste, est très présente dans les premiers films de Rafael Azcona. Dans la première étape d'Azcona, selon ce que nous avons observé en parlant du sens social des lieux, les spectateurs qui connaissent l'Espagne peuvent les identifier. Par exemple : le cimetière de La Almudena, las Cuevas del Drac, la Feria del Libro del parque del Retiro et de nombreux autres lieux populaires et connus par le public.

C'est cette qualité qui réussit à faire que le public espagnol se voit reflété dans les péripéties des personnages d'Azcona. Et c'est pour cela que ses premières œuvres sont couramment assimilées au néoréalisme espagnol. Vicente Sánchez-Biosca nous explique la dérive que cette influence du néoréalisme italien – suivi par d'autres mouvements des années soixante comme la nouvelle vague, le free cinéma, le nouveau cinéma allemand ou le nouveau cinéma latino-américain – a eu sur le cinéma espagnol »[96] (Sánchez Biosca, 1997: 80):

> « Cet esprit dont la genèse peut se trouver dans l'initiative des fameuses Conversations de Salamanque et dans la création de UNINCI, liée au Parti Communiste d'Espagne, donne ses meilleurs fruits en Espagne à la fin de la décennie, en raison d'une circonstance idéale, à savoir : la collaboration entre le scénariste Rafael Azcona et le réalisateur Marco Ferreri lors de son passage par l'Espagne (*L'Appartement*, 1958 ; *La Petite Voiture*, 1960), et partant des sources de la saynète, la convertit en « esperpento » dans les deux travaux qu'Azcona conçoit pour Luis García Berlanga (*Placido* et *Le Bourreau*), exemples extrêmes d'un humour corrosif qui démantèle le réalisme de genre en faveur d'un réalisme noir.

Bien que le toponyme soit réaliste, il évolue lentement vers la caricaturisation. Ainsi, sur *Le Bourreau* Andre Gardies explique « L'espace, sous la forme actualisée des lieux, y joue un rôle essentiel. Car c'est bien de l'articulation entre la représentation d'une réalité ordinaire, quotidienne, et la fonctionnalité narrative de l'espace que naît la force satirique du film. » (Gardies, 1998 :126) Cela est dû au fait que l'atmosphère commence à prendre des traits grotesques, c'est-à-dire que la réalité est déformée par un chargement de teinte des traits grossiers, et est soumise à une élaboration très personnelle du langage familier. : « Dès lors les lieux vont répondre aux consignes du réalisme (en tant que peinture d'un certain état de la société espagnnole) mais en se pliant d'abord aux nécessités internes de la dramatisation. Et de la naîtra la dimension satirique. » (Gardies, 1998 : 125) Nous analyserons plus exhaustivement ces traits dans la partie concernant l'influence du théâtre sur la création de l'espace dans l'œuvre de Rafael Azcona.

---

[96] « Este espíritu cuya génesis puede encontrarse en la iniciativa de las famosas *Conversaciones de Salamanca* y en la creación de UNINCI, ligada al Partido Comunista de España, da sus mejores frutos en España a finales de la década con motivo de una circunstancia idónea, a saber: la colaboración entre el guionista Rafael Azcona y el realizador Marco Ferreri a su paso por España (*El pisito* -1958- y *El cochecito* -1960-) y, partiendo de las fuentes de sainete, lo convierte en esperpento en dos trabajos que Azcona concibe para Luis García Berlanga -*Plácido* y *El verdugo-,* ejemplos extremos de un humor corrosivo que desmantela el realismo costumbrista a favor de un realismo negro. »

Grandeur Nature	**Dénomination commune**	Appartement de Michel (marié)	Bureau de dentiste	Hôtel de la mère de Michel	L'Espace de l'écran	Appartement Paris (célibataire)	La Seine
Référentielle		Non	C	Non	Non	Non	X

La grande bouffe	**Dénomination commune**	Aéroport	Réalisation TV	Avion	Appartement bourgeoise	Maison bourgeoise
Référentielle		C	C	C	C	C

El Anacoreta (1976)	**Dénomination commune**	Salle de bain avant Arabel	Armoire	Salle de bain après Arabel
Référentielle		C	C	C

(2) La fonction référentielle des lieux dans la seconde étape

Ce caractère grotesque et caricatural, déjà présent dans le première periode d'Azcona, s'accentue dans la seconde où la réalité se déforme et où les traits grossiers sont exagérés d'une manière beaucoup plus explicite. Mentionnons quelques exemples qui relèvent de ce caractère : l'explosion des toilettes pleines de selles dans *La Grande bouffe*, les personnages chaque fois plus soulignés par leur façon de s'habiller – nous pensons au survêtement et aux cheveux longs de Fernando Tobajas, au pull rose de Michel dans *La Grande bouffe*, aux vêtements de boutique de la poupée. Les décors des maisons prennent quant à eux un caractère plus onirique. Dans cette seconde époque, l'identification référentielle des lieux est totalement oubliée. L'humour perd sa complicité avec le spectateur, trait qui caractérisait la première étape, et le ton devient plus sérieux.

b) Les lieux « embrayeurs »

Nous parlons des lieux embrayeurs quand ils sont propices à l'acte verbolinguistique. Il s'agit d'un lieu où le « verbal » est narratologiquement premier et où ce qui se dit a un sens en rapport avec ce lieu.

A première vue, nous pourrions considérer que la grande majorité des lieux de Rafael Azcona eut un caractère « embrayeur » puisque son œuvre est profondément ancré dans le dialogue. Mais, bien que son œuvre possède une grande valeur dans la reproduction d'un type de langage d'une époque, il s'avère difficile de trouver des lieux pour lesquels l'acte verbal est primordial. Nous constatons que les lieux uniquement « embrayeurs » sont plus présents dans les films que Rafael Azcona a adaptés de ses propres œuvres littéraires. C'est le cas dans *L'Appartement* où les lieux « embrayeurs » se situent dans le bureau de Rodolfo, la maison du propriétaire, la maison de la sœur de Petrita, la chambre de Matías et la cafétéria.

Un autre exemple est *L'Anachorète* où une grande partie de l'intrigue se base sur le dialogue. Ce film est basé sur le conte de Rafael Azcona « *Evitad esas orillas*… ». La salle de bain est l'unique lieu où se déroule l'histoire. Au cours de la narration, ce lieu se charge de différentes propriétés spatiales. L'une d'elles est d'être un lieu « embrayeur » où l'acte verbolinguistique est primordial.

Bien que dans le reste de ses films, le dialogue soit d'une importance tragique, nous pouvons dire que les lieux ont été créés pour l'acte verbolinguistique puisqu'ils ne transmettent pas d'informations indispensables pour faire avancer l'histoire, mais sont l'occasion de dialogues qui

reproduisent une forme de langage de l'époque. Nous n'avons pas mis les tables parce qu'il n'avait aucun lieu spécifiquement embrayeur

Partie 3 : *L'attribution/ différenciation des lieux*

a) La description des lieux

Phénomène appelé comme *attribution* par Gardies, il se produit quand de nombreuses informations sont transmises sur une même figure. Ce principe, qui est valide pour le récit, connaît quelques limites dans le champ filmique. Parmi celles-ci, Gardies met en avant les différents fragments à dominance descriptive car « l'image filmique est toujours descriptive à quelque degré » (Gardies, 1993: 81).

El pisito	**Dénomination commune**	Génériques images des rues	Appartement Doña Martina	Travail de Rodolfo	*Corrala*	Cuisine de doña Martina	Rues madrilènes	Travail de Petrita	Maison du propriétaire de l'appartement	Maison sœur de Petrita	Tramway	Quartier de nouvelle construction	Maison sœur de Petrita	Appartement de doña Martina/ Cabinet de Matias	Cafétéria
Attribution		X	Non	Non	Non	Non	X	Non	Non	Non	Non	X	Non	Non	Non

El pisito	**Dénomination commune**	Chambre de Doña Martina	Séjour doña Martina	Église	Salon de café	Zoo de Madrid	Appartement Doña Martina	*Las cuevas del sésamo*	Voiture promotionnelle	Appartement de doña Martina/ Bureau de Matias	Rue
Attribution		Non	Non	Non	Non	Non	X	X	X	X	X

El cochecito	**Dénomination commune**	La rue	Crèmerie/ Maison de Lucas	Cimetière de *La Almudena*	Appartement famille Amadeo	La campagne	Salle de bain	Magasin d'orthopédie	Cuisine/Maison de la marquise	Course des fauteuils roulants	Maison de prêt	Route dans la campagne
Attribution		X	X (Description de l'espace de la maison grâce au mouvement d'Amadeo)	Non	X (Le mouvement du personnage nous montre la maison où il habite)	Non	Non			X	Non	Non

Placido	**Dénomination commune**	Place du village	Toilettes publiques	Banque	Gare du train	Défilé des carrosses dans le village	Événement sur les cocottes minutes « Cocinex »	Maison bourgeoise. (Il y a deux maisons avec les mêmes caractéristiques)	Tripoteur à moteur de Plácido	Appartement femme célibataire	Maison femme pauvre	Maison Placido
Attribution		X	Non	X	X	X	X	Non	Non	Non	Non	X

El verdugo	**Dénomination commune**	Prison	Voiture funéraire	Maison Amadeo	Maison du frère de Jose Luis	Piquenique à la campagne	Aéroport	Travail de José Luis	Église	L'appartement en travaux	L'administration	*Feria del libro*	Appartement de José Luis	Majorque	Pension Rosetta	Marché aux puces	« Cuevas del Drac »	Prison
Attribution					X						X				X	X	X	X

El Anacoreta	**Dénomination commune**	Salle de bain	Armoire	Salle de bain après connaître Arabel
Attribution		Description de différentes caractéristiques de la salle de bain pendant tout le film		

Dans les descriptions de l'espace de l'œuvre de Rafael Azcona, il n'y a jamais de ralentissement du mouvement de la caméra proprement descriptive, c'est-à-dire que la description dans les films d'Azcona se réalise rarement par le biais d'un mouvement de caméra dans un lieu solitaire, et par solitaire nous voulons dire un lieu qui n'est pas encore envahi par la présence du personnage et en définitive par la narration. Cette description vient plutôt en général par le biais d'un personnage qui circule dans l'espace. Nous ne pouvons pas dire qu'il existe une narration dans ces scènes puisqu'il ne se passe rien. Le seul film dans lequel se réalise l'unique plan d'un espace vide est *L'Anachorète*.

Toutefois, ce lieu vide n'a pas une fonction descriptive mais est chargé de « signifié » par l'absence de Fernando Tobajas alors que celui-ci est sorti pour la première fois de la salle de bain pour s'ôter la vie.



Description des nouveaux quartiers de Madrid à *El Pisito* (1959, Marco Ferreri)

b) La différenciation des lieux

De quelle manière la différenciation des lieux et leur juxtaposition constituent-ils un recours fondamental dans la narration de Rafael Azcona ? Gardies distingue différents traits dans la différenciation des lieux. Le premier trait est le *pouvoir fictionnel* que nous allons analyser dans chacun des films.

a) Le pouvoir fictionnel dans la première époque

(1) Le pouvoir fictionnel dans ***L'Appartement***

Dans le tableau suivant, nous synthétisons la valeur fictionnelle des lieux du film *L'Appartement* :

POUVOIR FICTIONNEL	Classe populaire	Classe populaire	Classe populaire	Classe populaire	Classe populaire
LIEU	Appartement Doña Martina (1)	Travail Rodolfo(2)	*Corrala* (3) (Immeubles de Madrid)	Cuisine Doña Martina	Rue (4)

POUVOIR FICTIONNEL	Classe aisée	Classe populaire (Grande insistance sur la précarité)	Naissance Classe moyenne	Classe populaire	Classe aisée
LIEU	Maison du propriétaire de l'appartement (5)	Maison de la sœur de Petrita (6)	Construction de nouveaux édifices dans la banlieue de Madrid (7)	Maison de la sœur de Petrita	Maison de Doña Martina

POUVOIR FICTIONNEL	Ridiculisation Rodolfo	Zone de loisir	Zone de loisir	Classe populaire	Zone de loisir
LIEU	Eglise	Caféterie	Zoo	Travail de Matias	Salle de danse

POUVOIR FICTIONNEL	Ridiculisation Rodolfo	Mort plus vie
LIEU	Voiture promotion	Cortège funèbre et enfants qui jouent (8)

Dans *L'Appartement*, tout d'abord le pouvoir fictionnel des lieux donne du relief au caractère précaire de la vie de Rodolfo. La première scène de ce film montre une maison dans laquelle vivent différents habitants et dans laquelle règne une ambiance chaotique.

Il est tôt, le matin, et une fille arrive à la maison alors que Rodolfo et Matías sortent le chat de la chambre de madame Martina (1). Le second lieu où nous voyons Rodolfo est son bureau (2) : un espace de travail où tous sont entassés. On nous montre que Rodolfo et sa petite amie Petrita vivent dans des *corralas* (3), espaces typiques de l'architecture populaire de cette époque (Image 1). A cela, d'autres lieux sont associés comme la rue (4) à moitié en ruine par laquelle on arrive à leur maison, avec des animaux et des gens assis sur des chaises (Image 2), ou le travail de Petrita dans le coin d'une boutique.



Image 1 El pisito (1959) de Marco Ferreri



Image 2 El pisito (1959) de Marco Ferreri

L'accès à une classe sociale supérieure coïncide avec un tournant de l'histoire dans la narration de *L'Appartement*. Rodolfo décide de se marier avec Doña Martina quand il se trouve dans la maison bourgeoise du propriétaire (5) de l'appartement (Image 3). Ce lieu qui reproduit une maison luxueuse contraste avec le lieu dans lequel vit un personnage aux conditions encore plus précaires que Rodolfo : Petrita. En effet, Petrita vit dans la chambre de sa sœur (6) où s'accumulent des personnages, où un enfant va jusqu'à faire ses besoins dans un urinoir sur la table, où des draps sont utilisés pour créer des espaces d'intimité (Image 4).



Image 3 El pisito (1959) de Marco Ferreri



Image 4 El pisito (1959) de Marco Ferreri

Petrita et Rodolfo vont visiter les appartements en construction de la périphérie (7). Ce territoire montre la naissance de la classe moyenne qui va changer le destin du peuple espagnol (Image 5). Par la suite, les lieux qui ont pour fonction de symboliser la précarité des personnages s'accumulent. Quand Petrita, Rodolfo et Martina se réunissent dans le salon bourgeois de Doña Martina (Image 6), un tournant intervient de nouveau dans un lieu qui représente la classe aisée. Ces espaces coïncident avec les désirs des personnages d'améliorer leur situation. C'est comme si l'espace représentait ce qu'ils voulaient avoir au moment où ils prenaient leurs décisions. Le troisième tournant qui coïncide avec la fin est la mort de Doña Martina et l'acquisition consécutive de la maison de leurs rêves (8).



Image 5 *El pisito* (1959) de Marco Ferreri



Image 6 *El pisito* (1959) de Marco Ferreri

Il y a aussi divers lieux qui montrent le caractère ridicule des décisions que Rodolfo prend dans sa vie comme le met en évidence la photo de groupe de son mariage avec Doña Martina où un des invités va jusqu'à faire le symbole des cornes, ou encore la voiture sponsorisée par *Avecrem* dans laquelle il se souvient de la mort de madame Martina.

(2) Le pouvoir fictionnel dans ***Placido***

Dans *Placido,* on nous raconte la fête mouvementée de Noël dont souffre une ville de province dans son ensemble. Il se produit un va-et-vient d'espaces qui a le pouvoir fictionnel primaire de montrer les différences entre les classes sociales très aisées et les classes populaires. Dans la narration, ces lieux apparaissent exposés ainsi:

POUVOIR FICTIONNEL	Lieu dans lequel va se dérouler tout le film	Classe populaire	Classe aisée	Réunion de toutes les classes sociales
LIEU	Ville	Travail de la femme de Placido dans des toilettes publiques (1)	Banque	Gare de train et ensuite, défilé dans le village (2)

POUVOIR FICTIONNEL	Classe sociale supérieure	Classe sociale supérieure	Situation précaire de Placido	Classe sociale supérieure
LIEU	Evénement "ollas", enchères et belles filles (3)	Maison bourgeoise, émission programme de radio en direct (4)	Travail de la femme de Placido dans des toilettes publiques(5)	Maison bourgeoise, émission programme de radio en direct

POUVOIR FICTIONNEL	Classe populaire	Classe sociale supérieure	Classe populaire	Classe populaire
LIEU	Maison de la femme amante	Maison bourgeoise	Maison ancienne et isolée	Maison de Placido

Dans ce film aucun espace n'est personnel ou singulier, tous correspondent à un stéréotype social. De plus, en diverses occasions, des lieux où tous les habitants se mélangent apparaissent, que ce soit le défilé ou la réception des artistes dans la gare de train (Image 7). Ici, il peut être intéressant de faire le lien avec le carnaval médiéval, où toutes les classes sociales étaient amenées à se mélanger (2).



Image 7 Plácido (1961) de Luis García Berlanga

Le contraste entre la vie précaire de Plácido et les classes aisées est mis en relief par l'œuvre de charité « Recevez un pauvre à votre table ». En raison de cet événement et de l'urgence de Plácido pour payer le reçu de son triporteur à moteur avant le couché du soleil, celui-ci se voit obligé de faire des allées et venues entre le lieu de travail de sa femme : les toilettes publiques (1), où toute la famille est réunie, y compris un bébé ; et les maisons des riches avec leurs grands salons, surchargées de décorations. Nous observons comment le contraste maximum entre les lieux a été recherché, entre une famille qui vit pratiquement dans des toilettes publiques et les maisons des plus riches avec l'intention d'accentuer ainsi l'incompréhension et la non communication dont parle le film (4) (5). De plus, la gravité même de la situation de Plácido est mise en contraste : perdre son gagne-pain (son triporteur à moteur) l'obligeant à chercher des solutions à sa situation dans un événement frivole où se croisent

actrices de mode, cocotte-minutes et la miss du village (3). C'est dans *Plácido* que la juxtaposition de la valeur fictionnelle des lieux apparaît représentée avec la meilleure profusion. C'est dans *Placido* que la juxtaposition de la valeur fictionnelle des lieux apparaît représentée avec la meilleure profusion.

(3) Le pouvoir fictionnel dans *Le Bourreau*

Dans le tableau suivant, nous synthétisons la valeur fictionnelle des lieux du film *Le bourreau* :

POUVOIR FICTIONNEL	Institution répressive	Classe populaire	Précarité de José Luis
LIEU	Prison	Maison d'Amadeo et de Carmen (1)	Maison de José Luis (2)

POUVOIR FICTIONNEL	Neutre	Humiliation de José Luis	La vie qui dépasse la mort
LIEU	Aéroport	Maison d'Amadeo	Travail de José Luis

POUVOIR FICTIONNEL	Classe basse de Carmen et de José Luis	Naissance de la nouvelle classe moyenne	Institution
LIEU	Eglise, mariage (3)	Appartement nouveau en construction (4)	Administration, documents, bourreau

POUVOIR FICTIONNEL	Loisir	Nouvelle vie de la classe moyenne	Lumineuse Mayorque	Mayorque souterraine
LIEU	Fête du livre	Maison de Carmen et de José Luis (5)	Doña Roseta et marchés aux puces (6)	Grottes du Drac et prison (7)

Dans *Le Bourreau* les lieux de précarité de la vie intime de José Luis s'accumulent. Si la maison du bourreau qui apparaît en premier lieu est humble, semblable à une maison de village (1), celle de José Luis accumule une série de caractéristiques qui fait d'elle le summum de l'insupportable (2) : sans un lieu où dormir, sans pouvoir aller aux toilettes, avec des fenêtres qui donnent sur la route et une voiture de nettoyage qui remplit d'eau la maison chaque fois qu'elle passe à côté (Image 8).



Image 8 El verdugo/Le bourreau (1963) de Luis García Berlanga

La romance de José Luis et de Carmen engendre aussi des changements dans la valeur fictionnelle des espaces. C'est le cas du mariage qu'ils célèbrent juste après le mariage d'un autre couple plus aisé qu'eux (3). A mesure que le mariage avance, les enfants de chœurs finissent petit à petit d'enlever toute la décoration, car il s'agit de celle du mariage précédent qu'ils n'ont pas pu, eux, payer. Le musicien arrête de jouer la musique et va éteindre les bougies. Ils doivent presque se marier dans l'obscurité. Après le mariage, leur situation s'améliore, et ils vont visiter l'appartement qui est à moitié construit, et depuis lequel on peut voir d'énormes terrains vagues (Image 9). De nouveau, Rafael Azcona représente cette classe moyenne en train d'émerger (4). La maison déjà construite montre



Image 9 *El verdugo/Le bourreau* (1963) de Luis García Berlanga



Image 10 *El verdugo/ Le bourreau* (1963) de Luis García Berlanga

l'ascension sociale de José Luis, une fois devenu bourreau (5) (Image 10).

Sa première exécution comme bourreau a lieu à Majorque (6). Majorque est le point où les deux Espagnes s'unissent. D'un côté, on trouve le lieu touristique et ludique, de l'autre, une ville dans laquelle doit se rendre José Luis pour faire subir le supplice du garrot à un homme. Cette rencontre est symbolisée par les deux gardes civils qui l'attendent, deux êtres vêtus de noir au milieu des touristes colorés, qui attendent que les gens descendent du bateau qui vient d'arriver sur l'île. A partir de ce moment, deux villes, deux Espagnes sont représentées en une : une Espagne plus élevée, plus ouverte, que le soleil illumine – comme la terrasse de la Pension Rosetta qui donne sur la mer, ou comme le marché aux puces plus ludique dont profitent les étrangers – et une Espagne souterraine, celle de Franco dont la visite de José Luis et Carmen aux caves du Drac est la métaphore (7). Cette scène renferme un caractère symbolique prononcé, tout autant que comique. Après l'ambiance lumineuse de Majorque, José Luis descend avec Carmen visiter ces caves d'un grand attrait touristique à cette époque. Ils descendent donc dans les entrailles souterraines et, là, un couple de la Garde Civile le cherche dans un bateau, répétant son nom au moyen d'un mégaphone. Tout se passe comme si les bateliers allaient emmener José Luis aux enfers (Image 11).



Image 11 *El verdugo/ Le bourreau* (1963) de Luis García Berlanga

(4) Le pouvoir fictionnel dans *La Petite Voiture*

Dans le tableau suivant, nous essayons de synthétiser les observations postérieures:

POUVOIR FICTIONNEL	Classe populaire	Mort + vie	Manque d'intimité
LIEU	Maison de l'ami d'Anselmo	Cimetière : ils posent des fleurs sur les tombes de leurs défuntes épouses pendant que les enfants jouent	Maison d'Anselmo

POUVOIR FICTIONNEL	La solitude	La solution	Classe populaire
LIEU	Le champ	La maison d'orthopédie	Cuisine de la maison de la marquise

POUVOIR FICTIONNEL	Lieu de l'objet du désir	Classe populaire	Fuite, Liberté
LIEU	Courses entre fauteuils roulants	Maison d'Anselmo	Champ

Dans *La Petite Voiture*, le pouvoir fictionnel des lieux a un sens plus existentiel. De nouveau, Rafael Azcona résume l'ambiance de précarité qui entoure son personnage pour justifier ses actions.

Dans la maison d'Anselmo où s'accumulent les personnages, l'espace donne sur un patio intérieur et il n'y a pas de lieu pour l'intimité. De plus, il est clair depuis le début qu'Anselmo n'a pas d'argent puisque son argent est géré par son fils. Son meilleur contact avec les classes supérieures de la société est le banquet dont il profite avec un ami dans la maison de la marquise, bien qu'ils le passent dans la cuisine avec l'équipe de service et le fils déficient de la marquise. De la marquise, on entend seulement la voix à travers un interphone par lequel ils communiquent. Toutefois, d'autres lieux auront un caractère plus métaphorique. A la précarité d'Anselmo s'ajoute la vieillesse. La mort apparaît représentée dans la seconde séquence du film qui se déroule dans un cimetière. Pourtant, bien que la mort soit très présente dans l'œuvre de Rafael Azcona, elle est débordée et dépassée par la vie. Pendant

qu'Anselmo pose des fleurs sur la tombe de sa défunte épouse, des enfants jouent dans le cimetière à enterrer des morts (Image 12).



Image 12 *El cochecito/La petite voiture* (1960) de Marco Ferreri

Anselmo ne trouve pas d'espace dans sa propre maison. Ce fait laisse entrevoir l'idée selon laquelle il n'a plus de place dans ce monde. Quand, enfin, il peut sortir avec un groupe d'ami, il marche dans un champ où il est abandonné innocemment par le reste du groupe. Le personnage se trouve pour la première fois seul, qui plus est dans un lieu ouvert sans murs ni habitations, ce qui accentue la solitude du personnage (Image 13).

Finalement, le manque de liberté dont souffre ce personnage s'incarne dans les gardes civils qui l'attendent dans un horizon de champs plats, qui pour Anselmo symbolisait sa liberté. Comme nous le voyons, cette liberté a été unie en deux occasions au fait de pouvoir aller au champ : quand il sort avec ses amis pour la première fois et quand il fuit après avoir été empoisonné par sa famille. De fait, *La*



Image 13 *El cochecito/La petite voiture* (1960) de Marco Ferreri

Petite Voiture est le film que l'on peut le mieux associer au reste de la filmographie de Rafael Azcona, une filmographie qui commence à acquérir un ton à chaque film plus symbolique.

b) Le pouvoir fictionnel dans la seconde époque

Dans la seconde époque de l'œuvre de Rafael Azcona, les espaces sont chargés de symbolisme. Tous les espaces de ces films appartiennent à une classe sociale aisée.

(1) Le pouvoir fictionnel dans *La Grande bouffe*

Dans le tableau suivant, nous synthétisons la valeur fictionnelle des lieux du film *La Grande Bouffe :*

POUVOIR FICTIONNEL	Haut statut social	Haut statut social	Haut statut social	Haut statut social
LIEU	Restaurant haute gamme	Salle réalisation TV	Avion	Maison de haut statut

POUVOIR FICTIONNEL	Décadence	Passion de Marcelo	Passion d'Ugo	Valeur pulsionnelle : sexe et nourriture
LIEU	Statut aisé d'autres temps	Garage	Cuisine	Salon avec des diapositives érotiques

POUVOIR FICTIONNEL	Passion de Michel	Valeur pulsionnelle : sexe et nourriture	Suicide	Mort
LIEU	Chambre de la fille de Michel	Salon + Lit noir	Jardin et cuisine	Réfrigérateur

La Grande Bouffe commence en nous montrant séparément les quatre personnages dans l'exercice de leur travail représentant bien leur niveau social : Marcelo, qui est pilote, est dans son avion (Image 14) ; Ugo, cuisinier, dans son restaurant (Image 15) ; Michel, réalisateur de TV dans la salle de réalisation (Image 16). Seul le juge, Philippe, apparaît dans sa maison, qui représente néanmoins son statut social très élevé (Image 17).



Image 16 *La grande bouffe* (1974) de Marco Ferreri



Image 17 *La grande bouffe* (1974) de Marco Ferreri

La demeure dans laquelle ils s'enferment est dans un haut degré de décadence, avec un majordome exagérément ancien et un jardin non entretenu, avec des arbres et des feuilles d'automne. A l'intérieur de la maison, chacun d'eux trouve un espace qui représente sa passion. Marcello se met dans le garage où il peut réparer une voiture ancienne (Image 18). Michel s'introduit dans la chambre de la fille avec des appareils de ballet pour faire de l'exercice (Image 19). Ugo est situé dans la cuisine pour créer de nouvelles folies culinaires (Image 20). Cependant, à mesure que le film évolue, chacun oublie son lieu de prédilection et ils finissent par dormir tous ensemble dans un lit noir qu'on ne peut pas vraiment situer. (Image 21).



Image 18 *La grande bouffe* (1974) de Marco Ferreri



Image 19 *La grande bouffe* (1974) de Marco Ferreri



Image 20 *La grande bouffe* (1974) de Marco Ferreri



Image 21 *La grande bouffe* (1974) de Marco Ferreri

(2) Le pouvoir fictionnel dans *L'Anachorète*

Dans *L'Anachorète*, la trame se déroule dans un seul lieu : une salle de bain, mais ce lieu évolue à mesure qu'évolue le personnage, il se charge de signifié à mesure qu'avance l'histoire.

Le pouvoir fictionnel de la salle de bain apparaît représenté dans le tableau suivant :

POUVOIR FICTIONNEL	Crise existentielle	Refuge	Amour	Vie maritale	Suicide
LIEU	Salle de bain	Armoire	Salle de bain avec les murs peints	Salle de bain avec le lit au milieu	Salle de bain vide

Au début de l'histoire, le bain réunit tous les éléments qui définissent la vie de Fernando : livres, classeurs d'archives, photos. Les murs sont pleins d'objets (Image 22). Fernando veut vivre comme un anachorète, cependant, sa vie n'est pas dévouée à la contemplation et à la pénitence. Dans la salle de bain passent beaucoup de gens qui travaillent pour lui pour qu'il puisse vivre isolé : administrateurs, avocats, domestiques.

Pour cela, en plus de cet espace, Fernando a construit un autre espace dans lequel il peut se réfugier quand la salle de bain ne suffit plus. Cet ultime refuge est une armoire dans laquelle il a installé un fauteuil et une petite lumière pour lire (Image 23). Juan Carlos Frugone nous explique ce jeu d'espaces dans un même lieu :

> « Le film nous parle de beaucoup de choses. Il y a un jeu d'espaces intéressant (…). L'espace intérieur de la maison (la salle de bain) est l'espace extérieur de Fernando, son monde. Mais, à la fois, cet espace extérieur se convertit en espace intérieur étant donné qu'il possède et enferme tout ce que Fernando désire ou croit désirer. Et ensuite, il y a un autre espace en plus, l'armoire, qui est l'espace de la tristesse, dans laquelle Fernando se réfugie quand il veut encore plus s'isoler, comme quand il apprend qu'Arabel ne reviendra pas. »[97] (Frugone: 1987: 100)

[97] "La película nos habla de muchas cosas. Hay un interesante juego de espacios (...) el espacio interior de la casa (el baño) es el espacio exterior de Fernando, su mundo. Pero, a la vez, ese espacio exterior, vuelve a ser interior dado que posee y encierra todo lo que Fernando desea o cree desear. Y luego hay otro espacio más, el armario, que es el espacio de la tristeza, donde Fernando se refugia cuando quiere aislarse más aún, como cuando se entera que Arabel no volverá."



Image 22 *L'Anachorète* (1977) de Juan Estelrich



Image 23 *L'Anachorète* (1977) de Juan Estelrich

La salle de bain connaît un changement drastique quand Arabel arrive dans sa vie. Fernando Tobajas fait peindre la salle de bain avec les images de la côte de Capri (Image 24).

Cette salle de bain est un lieu qui reflète constamment l'état d'âme de Fernando et son développement, et nous découvrons que Fernando est tombé amoureux d'Arabel au moment où il peint sur les murs le paysage de Capri. C'est ainsi qu'apparaît la peinture fraîche sur les murs de la salle de bain (Azcona, Estelrich, 1976: 96).

> " 5. NEUF, TRENTE HEURES.
>
> Un paysage typique de Capri : le ciel, bleu turquoise et sans un nuage ; l'île au fond, verte émeraude, avec les notes blanches du hameau qui parsème le versant ; devant l'île, roses et violettes, I Faraglioni surgissant de la mer bleue cobalt. Les couleurs, appliquées entières, telles qu'elles sortent de leurs boîtes, donnent au paysage une luminosité éblouissante. La voix de CLARITA.
>
> CLARITA. Bonjour, Monsieur...
>
> Et CLARITA "entre" dans le paysage. Soit, il reste en lui parce qu'il a été de la porte à la baignoire, et le paysage est peint sur les murs du bain. (Si on tient compte de l'esquisse qui se donne au début, la « fresque » est peinte sur les murs qui restent entre la porte d'entrée et la fenêtre, constituant presque ainsi un cyclorama sous lequel s'alignent successivement le lavabo, le bidet, les W.C, l'étagère avec les classeurs d'archives et la baignoire.) [98]

[98] " 5. NUEVE, TREINTA HORAS.

Un típico paisaje de Capri: el cielo, azul turquesa y sin una nube; la isla al fondo, verde esmeralda, con las notas blancas del caserío que salpica la ladera; ante la isla, rosas y violetas, I Faraglioni *surgiendo de un mar azul cobalto. Los colores, aplicados enteros, tal como salen de los botes, le dan al paisaje una deslumbrante luminosidad. La voz de CLARITA.*

CLARITA. Buenos días, señor...

Y CLARITA "entra" en el paisaje. O sea, queda en él porque ha ido de la puerta a labañera, y el paisaje está pintado en los muros del baño. (Si se tiene en cuenta el boceto que se da al principio, el "mural" está pintado sobre los muros que quedan entre la puerta de entrada y la ventana,

Le paysage de la salle de bain est pour Fernando la côte de Capri, et Arabel encadrée dans ce paysage est la reine de Saba. N'importe quelle personne qui s'introduit dans ce paysage suppose une intromission pour Fernando.



Image 24 L'Anachorète (1977) de Juan Estelrich

(3) Le pouvoir fictionnel dans *Grandeur Nature*

Dans le tableau suivant, nous synthétisons la valeur fictionnelle des lieux du film *Grandeur Nature :*

POUVOIR FICTIONNEL	Classe aisée	Statut supérieur	Désir occulte	Statut supérieur de la famille	Classe aisée + Lieu où ont lieu ses passions + Solitude	Suicide
LIEU	Appartement de Michel	Travail dans sa clinique dentiste	Chambre arrière du bureau de son travail	Hôtel, propriété de la mère	Appartement Michel	Seine

Dans *Grandeur Nature*, nous nous trouvons avec des espaces qui montrent constamment le statut social du personnage principal : la maison qu'il partage avec son épouse, sa clinique de dentiste et l'hôtel dans lequel vit sa mère tout en lui appartenant (Image 25). Cependant, sa décision de s'enfermer avec la poupée implique que, petit à petit, l'importance de son statut social finit par être mise de côté en raison de son désarroi existentiel. La retraite dans un appartement avec la poupée ne montre pas tant son statut que sa solitude, sa claustrophobie et son obsession progressive (Image 26). En raison de cette

---

constituyendo así casi casi un ciclorama bajo el cual se alinean sucesivamente el lavabo, el bidet, el inodoro, la estantería con los archivadores y la bañera.) La voz de FERNANDO, adormilada, sofocada.

FERNANDO. Qué quieres.

réclusion, Michel se trouve face à ses propres fantasmes et leur donne forme par des vidéos enregistrés par lui-même. Il regarde ces images par l'intermédiaire du téléviseur comme les images d'une idylle réelle. Les écrans sur lesquels il regarde ses enregistrements avec la poupée reflètent ses fantasmes.



Image 25 Grandeur Nature (1973) de Luis García Berlanga



Image 26 Grandeur Nature (1973) de Luis García Berlanga



Image 27 Grandeur Nature (1973) de Luis García Berlanga

Finalement, l'étude du pouvoir fictionnel des lieux nous montre que dans la première période de Rafael Azcona, il juxtaposait les lieux avec un pouvoir fictionnel antagonique. Son recours principal était de montrer des ambiances de précarité et de les contraster avec situation mettant en scène des personnages de classes aisées. Il faisait ainsi avancer l'histoire et justifiait les actions des personnages. Dans *La Petite Voiture*, commencent à apparaître des lieux avec un caractère symbolique existentiel : lieux de solitude, d'isolement.

Dans la seconde periode de sa carrière, ce contraste entre classes sociales n'est pas présent. Cependant, le caractère symbolique qui commence à apparaître dans les films du première période s'accentue dans les le périodes suivantes. Les personnages appartiennent à des classes sociales aisées et la valeur fictionnelle des lieux consiste à faire le portrait de leurs passions, de leurs obsessions, et de

leurs angoisses : les chambres de *La Grande Bouffe*, la salle de bain de *L'Anachorète* ou les images de l'appareil photo de Michel dans *Grandeur Nature*.

Partie 5 : *L'ordre morphologique*

A travers l' étude de leur peuplement, quels lieux de l'œuvre d'Azcona ont été récurrents ? Une revue de ces derniers nous amène à conclure que les lieux les plus utilisés par le scénariste sont les suivants : la maison, le travail, la rue, les véhicules et les institutions. Nous allons à présent tenter de voir de quelle manière les caractéristiques morphologiques de ces lieux se répètent au cours des films analysés.

a) L'évolution morphologique de la maison dans l'œuvre de Rafael Azcona

> « La maison est, plus encore que le paysage, un état de l'âme. » (Bachelard 1965: 104)

Un parcours des tableaux dans lesquels nous avons disséqué l'espace diégétique nous montre comment le lieu « maison » se trouve présent dans tous les films de Rafael Azcona. Cette maison fait l'objet d'une évolution progressive à mesure que nous avançons dans l'œuvre. Nous allons voir en quoi consiste cette transformation.

(1) L'évolution morphologique de la maison dans la première époque

Que pouvait signifier le terme « maison » pour Rafael Azcona ? Nous nous souvenons des affirmations de Beatriz Blasco qui expliquait qu' « En Espagne, le terme maison ("casa") va au-delà de cette circonscription spatiale et architecturale, car il évoque autant l'immeuble que l'espace domestique qu'il comprend et dans lequel nous habitons, se référant aussi au cadre émotionnel et psychologique dans lequel nous nous développons. »[99] (Blasco, 2006: 12)

[99] "En España el término "casa" va más allá de esta circunscripción espacial y arquitectónica, pues alude tanto al edificio como al espacio doméstico que alberga y en el que moramos, refiriéndose también al marco emocional y psicológico en el que nos desenvolvemos. Equivale a lo que en el ámbito anglosajón denominan home y aquí designamos con la acepción culta de hogar, ambas con connotaciones alusivas a la confortabilidad, la armonía y el desarrollo placentero de la existencia."

Les premières œuvres de Rafael Azcona choisissent des lieux avec une fonction référentielle inscrite dans une esthétique de genre. Comme nous l'avons expliqué auparavant, les débuts de l'œuvre d'Azcona s'inspirent fortement du courant *Néoréaliste*. Ces films peuvent être utilisés pour étudier comment était le foyer à cette époque. Les maisons de la première periode reproduisent morphologiquement des édifices populaires madrilènes d'alors : *corralas*, appartements, maisons du peuple dans la ville. Ces maisons sont même marquées par une série de caractéristiques qui se répèteront au cours de sa trajectoire et qui évolueront en même temps qu'augmentera l'obsession de Rafael Azcona pour l'idée d'intimité. Quelles sont ces caractéristiques ?

1.1 L'accumulation des personnages

D'une part, nous pouvons observer une condensation de personnages dans un même lieu. Cette accumulation provoque un manque de communication entre ces personnages, créant des situations comiques. Ainsi, dans *Le Bourreau*, José Luis vit avec son frère. Il est marié, il a plusieurs fils et, un autre enfant est sur le point de naître. Chaque fois que le frère de José Luis désire avoir des relations avec sa femme, il envoie sa fille dormir avec José Luis. La première conversation qu'on entend dans cette maison a pour objet la naissance de l'enfant à venir. Une des conséquences de cette naissance réside dans un manque prévisible d'espace pour José Luis dans cette maison. Dans cet appartement, il n'y a pas de séparation entre les chambres. José Luis ne peut pas aller aux toilettes, car elles sont toujours occupées ; il doit aller se laver dans la cour. *L'appartement* est au sous-sol et les fenêtres sont à la hauteur de l'asphalte de la rue. Une voiture de nettoyage des rues inonde, à chaque fois qu'elle passe, l'intérieur de la maison.

Dans *Placido*, les habitants de la maison bougent en groupe dans une ambiance de chaos et manque de communication constante. Ils se déplacent tous ensembles, en masse, d'un côté à l'autre, que ce soit à la vente aux enchères, dans la maison des bourgeois ou dans la maison d'humbles gens (Image 28).



Image 28 *Plácido* (1961) de Luis Garcia Berlanga

Dans *L'Appartement*, la précarité de Petrita est montrée à travers l'accumulation des personnages qui habitent sa maison. Elle vit dans une pièce avec sa sœur, le mari de sa sœur et ses enfants, et d'autres personnes inconnues sont aussi dans cette pièce (Image 29). Ils ont créé des zones dans la chambre en collant des draps au toit. De plus, la porte est ouverte et un voisin les insulte de dehors.



Image 29 *El pisito* (1959) de Marco Ferreri

L'accumulation de gens dans un même espace et le manque d'intimité, ont une origine enracinée dans la culture espagnole, comme nous avons vu antérieurement **:** « en un jour il pouvait voir "mariages, enterrements, accouchements / pleurs, rires, deuils et fêtes", ce qui évoque une explosion de vie qui ne pouvait pas arrêter de déconcerter. »[100] (Cámara, 2006: 128). Toutefois, Rafael Azcona prend plutôt le parti de faire de ces caractéristiques un recours comique qui va s'accentuer à mesure qu'il écrit des films.

Ainsi, des personnages comme Rodolfo, José Luis ou Anselmo vivent dans des maisons trop peuplées ce qui les empêche de se reposer. Rodolfo ne peut pas dormir car le chat de Doña Martina le réveille, José Luis parce que son frère fait l'amour avec sa femme et Anselmo parce que sa nièce étudie ses cours de français dans sa chambre quand lui veut se reposer. Le manque de repos dans ces maisons avec une surabondance de personnes est le point de départ de ces histoires. Serait-ce le manque d'intimité qui conduit indirectement José Luis à devenir bourreau, Petrita à forcer son compagnon à se marier avec une vieille dame pour hériter d'un appartement, et qui donne à Anselmo le désir d'avoir une petite voiture au point de finir par empoisonner sa famille ?

[100] "…en un día pudo ver "bodas, entierros y partos,/ llantos, risas, lutos y galas", lo que nos habla de una estallido de vida que no podía dejar de desconcertar." (Cámara, 2006: 128)

(2) L'évolution morphologique de la maison dans la seconde époque

Comment se développe le thème de l'intimité dans sa seconde époque ? De quelle manière, cette obsession s'adapte au style chaque fois plus épuré de l'œuvre d'Azcona ? La première caractéristique réside dans le fait que *La Grande Bouffe*, *L'Anachorète* et *Grandeur Nature* racontent la vie de gens d'un statut social élevé. A cette époque, Rafael Azcona avait déjà été reconnu pour ses films et avait débuté une carrière réussie en Italie au côté de Marco Ferreri. Son niveau de vie avait augmenté. Deux de ces trois films se situent hors d'Espagne, plus précisément à Paris. Mais le pays où se déroulent ces films ne sera pas si important *dans les scénarios* comme c'était le cas dans l'étape précédente. Rafael Azcona abandonne totalement le style de genre. Il n'est plus intéressé par le fait de réaliser un portrait de la société de son époque, de la déformer, de faire rire. Une nouvelle étape d'histoires intimistes s'ouvre. Histoires dans lesquelles les personnages s'enferment. Les rues sont presque inexistantes. Les fenêtres sont fermées. Aucun cri de voisin, aucun son de la rue ou de l'extérieur n'entre. Et même ainsi, les personnages continuent de chercher constamment plus d'intimité, une intimité qui sera constamment violée.

2.1 L'intimité violée

Michel (*Grandeur Nature*) a de l'argent, une profession, et ne connaît pas les problèmes de précarité de Rodolfo ou de José Luis. Mais cela n'empêche pas que son intimité soit envahie. Quand Michel va dormir dans la maison de sa mère (qui en réalité est un hôtel dont elle est propriétaire), cette dernière entre sans demander, quand lui dort avec la poupée. Sa mère soulève les couvertures pour mieux les regarder. De même, Michel, dans la solitude recherchée de l'appartement qu'il a acheté pour pouvoir vivre sa romance avec la poupée, en toute tranquillité et sans que personne n'interfère, subit l'équipe de service qui commence à entrer dans sa vie. Un jour, alors qu'il est malade, il ne peut pas se reposer car l'équipe de service a décidé de l'« égayer ». Avec des amis, la famille, l'alcool et une guitare, ils l'obligent à fêter Noël jusqu'à ce que finalement, il termine en vomissant et en les jetant dehors en criant (Image 37).



Image 37 *El anacoreta/ L'Anachorète* (1977)
de Juan Estelrich

Bien que dans ces films réalisés durant les années 70, Azcona raconte des histoires de solitude, l'accumulation de personnages dans un même lieu continue d'être présente. Fernando Tobajas cherche l'intimité en s'enfermant pour vivre dans sa salle de bain. La salle de bain est cependant envahie par des gens de tout type. Les personnages de *La Grande Bouffe* s'installent dans des chambres différentes en arrivant dans la demeure, mais à la fin, ils terminent en dormant tous ensemble (Image 38). Rafael Azcona nous transmet un sentiment d'aller-retour, avec d'un côté, la nécessité de s'éloigner de la société et de vivre en paix ; d'un autre côté, l'impossibilité de pouvoir le faire.



Image 38 *La Grande Bouffe* (1974) de Marco Ferreri

2.2 **La salle de bain**

Un foyer réunit de nombreuses fonctions dont l'une d'elle est l'« évacuation des besoins »[101], acte que Rafael Azcona aborde sans aucun tabou. Il fait allusion à la défécation dans chacun de ses films, en commençant par les toilettes publiques dans lesquelles travaille la femme de Placido et auxquelles toute la famille se rend chaque jour (Image 39), en continuant par l'homme que José Luis voit déféquer depuis la fenêtre de sa nouvelle maison, et en finissant par les amis de Fernando Tobajas qui font leurs besoins devant lui puisqu'ils vivent dans sa salle de bain. Dans *La Grand Bouffe*, un WC finit par exploser et les personnages rient en observant comment les selles se répandent dans l'air (Image 40).

[101] Trois fonctions physiologiques basiques de l'être humain dans une maison: l'alimentation, l'évacuation conséquente de matières fécales et le repos nocturne. (Blasco, 2006:12)



Image 40 *La Grande Bouffe* (1974) de Marco Ferreri

La femme de Plácido travaille dans des toilettes publiques qui servent de refuge et pratiquement de foyer à la famille de Plácido ce qui génère différentes situations comiques (dans cette scène nous pouvons aussi observer l'accumulation de personnages qui, comme nous l'avons déjà mentionné, était un recours dont Rafael Azcona se servait de façon récurrente à cette époque) (Berlanga, Azcona, 1961 : 3)

> INTERIEUR D'UN TOILET PUBLIQUE - (Int. Nat ?-Jour)
>
> Placido passe par l'entrée et arrive à la partie centrale du Pavillon, sur laquelle donnent les portes des toilettes ainsi que celle de la chambre de la responsable des toilettes. C'est vers cette dernière que se dirige Placido, qui frappe à la porte, sans entrer
>
> PLACIDO
>
> Emilia…
>
> Dans la chambre qui est très petite, Placido se retrouve face la situation suivante : Julian, qui est son frère et qui a une jambe en bois, se rase devant le lavabo ; Emilia, la femme de Placido, assise à table, donne à manger de la purée à sa fille Emilita, un enfant de moins d'un an, qui se repose dans le giron de sa mère enfermée dans un manteau à fermeture éclair ; Paquito, d'onze ans, l'aîné du ménage, mange en se débattant avec une écharpe qui lui arrive presque jusqu'aux yeux. Sur la table il y a un réchaud, un rouleau de papier pour les clients et un pot pour les pourboires, couronné par une crèche élémentaire

et accompagnée d'un écriteau bâclé sur lequel on lit
« JOYEUX NOEL »[102]

La salle de bain, refuge de la famille de Placide pendant un hiver très froid, est un endroit qui prend de plus en plus d'importance dans la filmographie de Rafael Azcona.

L'Anachorète, le seul film de Juan Estelrich, est considéré comme le plus personnel de Rafael Azcona. Il s'agit d'un film qui parle explicitement de l'intimité. Le scénariste se rendait tous les jours sur les lieux du tournage pour réviser le scénario. Ce film est basé, de même que *La Petite Voiture*, sur un récit personnel. Il porte sur un homme, Fernando Tobajas, qui bien que propriétaire de tout l'immeuble dans lequel il vit, s'enferme pendant onze années dans sa salle de bain pour y vivre. Nous avions déjà vu Anselmo, le personnage de *La Petite Voiture*, entrer dans une salle de bain, cette dernière étant l'unique lieu dans lequel il pouvait se retrouver seul. Et c'est dans cette salle de bain que lui vient l'idée de tuer sa famille pour pouvoir enfin avoir la petite voiture (Image 41). On peut noter ici que selon Azcona, la salle de bain est l'unique lieu où l'intimité est réellement respectée. Être dans la salle de bain est toujours une excuse valide pour ne pas répondre au téléphone.

Néanmoins, depuis le début du film, on nous montre comment Fernando Tobajas, qui a décidé d'être un anachorète contemporain, a été incapable de mener une vie solitaire. Dans la première scène du film, Fernando joue aux cartes avec d'autres messieurs dans la salle de bain. Ils semblent être ses subordonnés car ils l'appellent don Fernando. L'un d'eux lui demande la permission d'aller uriner et le fait juste à ses côtés car c'est là que se trouvent les toilettes.

---

[102] INTERIOR QUIOSCO EVACUATORIO- (Int. ¿Nat.?- Día)

Plácido atraviesa la entrada y desemboca en la zona central del quiosco, a la cual se abren las puertas de los servicios, y también la del cuarto de la encargada del evacuatorio. Hacia ella se dirige Plácido, que llama, sin pasarse

PLACIDO. Emilia...

En el cuarto, muy pequeño, Placido se encuentra con la siguiente situación: en el lavabo propio del lugar se afeita Julian, que es hermano suyo, y que tiene una pata de palo; sentada a una mesa, Emilia, mujer de Plácido, da una papilla a su hija Emilita, una niña de menos de un año, que descansa en el regazo de su madre encerrada en una saco con cremallera; Paquito, de once años, el primogénito del matrimonio, come luchando con una bufanda que le llega casi a los ojos. Sobre la mesa hay infiernillo, un rollo de papel que sirve a los clientes y un bote para propinas, cronado por un elemental Portal de Belén y acompañado por un rótulo chapucero que dice "FELICES PASCUAS".

L'utilisation qu'Azcona fait de la salle de bain ne cesse pas de susciter la curiosité, et on peut la mettre en relation avec le « retraymiento » des chambres que l'on trouvait dans les maisons des juifs espagnols avant leur expulsion :

> « Ces chambres, appelées aussi "retretes" (toilettes) ou "retretas" (retraites), mots dont l'origine vient du latin "retractus", étaient, dans les maisons des juifs convertis de Castille et d'Aragon, des pièces secrètes ou privées à l'accès très restreint. (…) Par conséquent, le mot "retrete" ne doit pas uniquement être associé à ce qu'il signifie aujourd'hui, c'est-à-dire en relation à l'hygiène du corps, car pendant beaucoup de temps, ce fut un mot qui désignait "le petit logement retiré dans la partie de la maison et plus à l'écart". »[103] (Cámara, 2006: 173)

Mais en dépit de cette relation pittoresque avec les traditions du passé, et comme l'explique Juan Carlos Frugone, le thème de la salle de bain représente une relation des personnages avec le monde qui se répète dans son œuvre. *L'Anachorète* est, malgré son thème, le film de la second période qui se rapproche le plus de la première étape de Rafael Azcona. Cette maison se trouve plus ouverte sur l'extérieur que dans *Grandeur Nature* ou *La Grande Bouffe*. Les gens entrent quand ils veulent et la fenêtre donne sur une cour intérieure à travers de laquelle on entend la musique d'un violon, la même qu'on entendait par la fenêtre dans *La Petite Voiture*.

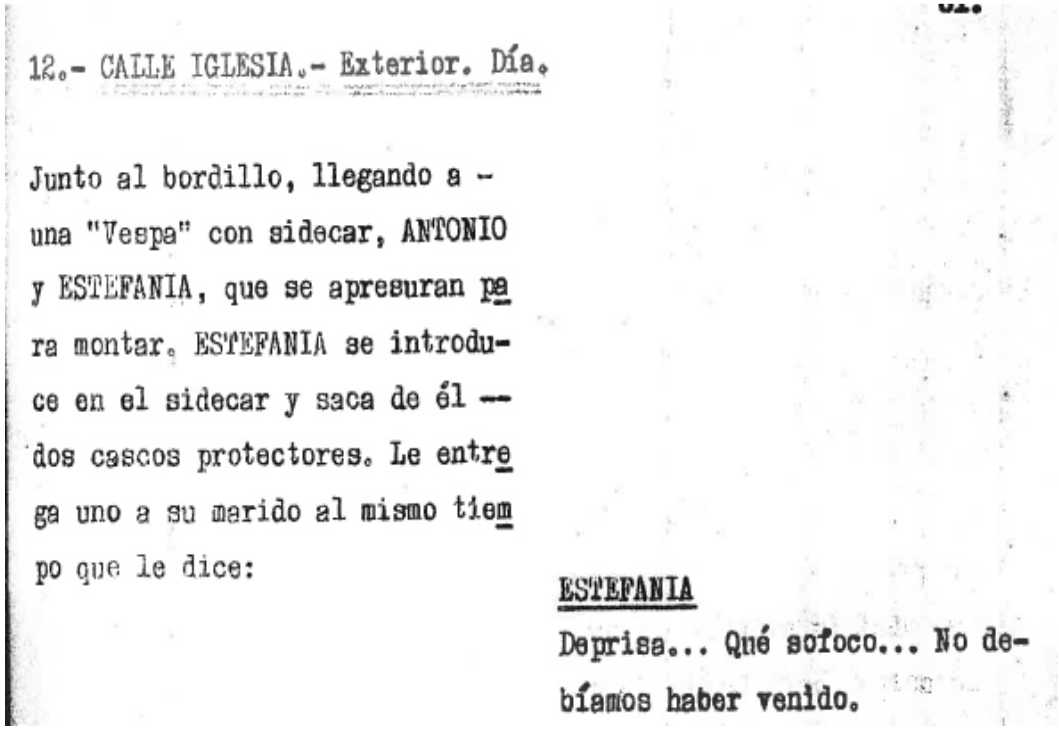
Cependant, Fernando communique avec l'extérieur à travers la cuvette du water, en lançant des messages dans les tubes métalliques qui arriveront à la mer. Bien qu'il se soit isolé, il ne peut pas éviter d'être en contact avec le monde. C'est là, le paradoxe des personnages de Rafael Azcona, qui ne peuvent pas éviter d'être en contact avec le monde, bien que ce monde les oblige à réaliser des actes qu'ils n'ont pas choisis.

b) **Les véhicules**

Le véhicule est une source comique auquel Azcona a recours dans la plupart de ses films. Dans *L'Appartement*, Rodolfo arrive à l'appartement après la mort de Doña Martina dans une voiture promotionnelle de Avecrem (Image 43). La voiture du funérarium est utilisée pour transporter ses neveux. Dans *Le Bourreau*, José Luis se déplace dans divers véhicules atypiques : dans une fourgonnette funéraire qu'il utilise dans son travail ; sur une petite moto, vêtu d'un costume d'époque du XVIIIe siècle, avec un collègue de travail car ils sont intervenus à des funérailles de classe aisée (Image 44).

[103] "Estas habitaciones llamadas también "retretes" o "retretas" , palabra cuyo origen está en el latín "retractus", en las casas de los judeo conversos de Castilla y Aragón, eran estancias secretas o privadas con un acceso my restringido. (…) Por lo tanto, la palabra retrete no debemos asociarla tan sólo a lo que hoy significa en relación a la higiene del cuerpo, porque durante mucho tiempo fue una palabra que designaba "el aposento pequeño y recogido en la parte más pequeña de la casa y más apartada."

Rodolfo doit monter avec les gardes civiles dans une fourgonnette ouverte depuis laquelle tous les touristes de Mayorque le voient. Rodolfo est également conduit par la garde civile sur un bateau dans les caves du Drac. Son frère lui présente ses adieux dans un side-car avec un casque énorme (Image 45). Et que dire de Placido qui doit parcourir toute la ville avec sa roulotte décorée par une énorme étoile de la crèche de Noël (Image 46) ? Ou encore, du désir d'Anselmo d'avoir une petite voiture de paralytique quand il bénéficie d'une santé parfaite (Image 47) ? Ainsi, dans le scénario du *Bourreau*, nous retrouvons quelques exemples de véhicules particuliers (Azcona, Garcia Berlanga, 1963 : 61)



12.- CALLE IGLESIA.- Exterior. Día.

Junto al bordillo, llegando a - una "Vespa" con sidecar, ANTONIO y ESTEFANIA, que se apresuran para montar. ESTEFANIA se introduce en el sidecar y saca de él -- dos cascos protectores. Le entrega uno a su marido al mismo tiempo que le dice:

ESTEFANIA

Deprisa... Qué sofoco... No debíamos haber venido.

"12.-RUE EGLISE.- Extérieur. Jour

Contre la bordure, arrivant près d'une « Vespa » avec side-car, ANTONIO et ESTEFANÍA, se dépêchent de monter. ESTEFANÍA s'introduit dans le side-car et en sort deux casques protecteurs. Elle en donne un à son mari en lui disant :

ESTEFANÍA

Vite...On étouffe... On n'aurait pas dû venir."

Autre exemple plus particulier que l'exemple précédent et que l'exemple suivant, mais qui, certainement pour des raisons de budget, n'apparaît pas dans le film (Azcona, Garcia Berlanga, 1963 : 119):

23.- C A L L E .- Exterior. Día.

Una carroza suntuosa tirada por seis u ocho caballos, todos llenos de pómpa fúnebre. En el pescante DOS COCHEROS y donde deban ir, todos los palafreneros, lacayos y pajes posibles. En la trasera, colgado de ella, ALVAREZ. Todos, con librea, tricornio, calzón corto y peluca.

Un autobús de dos pisos se acerca y toca el claxon, reclamando que la carroza se retire; está detenida junto a una parada. El COCHERO hace un gesto de rabia y se vuelve hacia atrás gritándole a ALVAREZ.

COCHERO

¿Lo ves? ¡Ya está aquí!

ALVAREZ

Si tiene sitio, hombre...

23.-RUE.- Extérieur. Jour.

Un carrosse somptueux tiré par six ou huit chevaux, tous remplis de pompe funèbre. Sur le siège avant, DEUX COCHERS, et où ils doivent se rendre, tous les palefreniers, les laquais et les pages possibles. A l'arrière, collé à elle, ALVAREZ. Tous, avec livrée, tricorne, culotte et perruque.

Un autobus à deux étages s'approche et klaxonne, réclamant que le carrosse se retire : il est contre un arrêt de bus. Le COCHER fait un geste de rage et se retourne vers l'arrière criant à ALVAREZ

COCHERO

Tu vois ? Il est déjà ici !

ALVAREZ

S'il a de la place..."

Et c'est ainsi qu'est décrit la roulotte de Placido dans les premières images du film :

1- RUES ET PLACE AVEC PAVILLON D'EVACUATION (Ext.- Jour)

Une étoile d'Orient, en traînant sa queue, traverse le ciel d'une ville de province en se découpant sur les façades des rues. L'étoile ne vole pas ; elle va en glissant d'un mouvement maladroit et dodelinant. Quand elle s'arrête, après être passée devant les arbres et le ciel, elle le fait devant des toilettes publiques qui donnent sur une place avec des jardins. En même temps que son arrêt, l'on découvre que l'étoile est installée sur la cabine d'un tripoteur à moteur, en le précédant, comme si elle allait en le guidant. Le tripoteur a d'autres éléments installés également : une paire de haut-parleurs des deux côtés de la cabine, et une plateforme avec une table chauffante sur la boîte.[104]

Dans les films de la seconde époque, les voitures ne sont plus si fréquentes. Néanmoins, le personnage de Marcelo de *La Grande Bouffe*, trouve une voiture de courses ancienne dans le garage de la maison et la répare pendant toute la durée du film, arrivant finalement à la faire fonctionner. Il la sort dans le jardin. Ce sera dans cette voiture qu'il mourra congelé (Image 48).

---

104 1-CALLES Y PLAZA CON QUIOSCO EVACUATORIO- (Ext.-Día)

Una estrella de Oriente, arrastrando su cola, cruza el aire de una ciudad provinciana recortándose sobre las fachadas de las calles. La estrella no vuela; se desliza con un movimiento torpón y cabeceante. Cuando se detiene, después de desfilarse contra árboles y cielo, lo hace ante un quiosco evacuatorio que centra una plaza con jardines. Coincidiendo con su inmovilización se descubre que la estrella va instalada sobre la cabina de un motocarro, precediéndolo, como si fuera guiándolo. El motocarro tiene instalados además otros elementos: un par de altavoces a ambos lados de la cabina, y una plataforma con una mesa camilla sobre la caja.

Nous observons comment le déplacement des personnages est tourné en ridicule et apparaît plein de difficultés et d'obstacles. Ils se déplacent en accumulant beaucoup d'entraves : voitures promotionnelles, costumes, l'étoile gigantesque de Noël sur la motocyclette. Ce recours peut être mis en relation avec la quantité de mutilés qui apparaissent dans ses films. Nous voyons ici l'importance du déplacement pour Rafael Azcona, un déplacement entravé qui crée encore plus d'étourdissement pour les personnages. Il est ici judicieux de mentionner que Rafael Azcona n'a jamais eu le permis de conduire.



Image 43 El Apartamento (1959) de Marco Ferreri


Image 44 El verdugo/ Le bourreau (1961) de Luis García Berlanga


Image 45 El verdugo/ Le bourreau (1963) de Luis García Berlanga


Image 46 Plácido (1961) de Luis García Berlanga



Image 47 El cochecito/ La petite voiture (1961) de Marco Ferreri



Image 48 La Grande Bouffe (1974) de Marco Ferreri

c) Les institutions

Dans les films des années 60, des institutions y sont représentées et dictent le devenir des péripéties des personnages. La nécessité pour Rodolfo et de José Luis d'avoir un foyer, pour Placido de payer la traite de sa moto, ou pour Anselmo d'obtenir une petite voiture, les amène à rencontrer les autorités : fonctionnaires, médecins, curés, comtes, etc. Les institutions peuvent, dans l'œuvre de Rafael Azcona, se diviser en institutions d'Etat, en institutions bancaires et, d'une importance fondamentale, en institutions religieuses : l'Eglise. L'Eglise est l'institution qui enveloppe et accapare tout, et qui apparaît représentée dans toutes les institutions précédentes, mais aussi dans les maisons ; et, au fond dans n'importe quelle situation.

(1) L'obscurité comme marqueur des institutions : l'exemple du *Bourreau*

L'obscurité est un recours que Rafael Azcona utilise pour caractériser les institutions. Azcona construit ses histoires en contrastant des lieux avec ses contraires : maison bourgeoise / maison populaire, lieux surpeuplés / lieux presque vides.

S'il est une image restée gravée dans la rétine des spectateurs du *Bourreau*, c'est bien l'avant dernière. Un plan large en plongée embrasse d'un regard une cour intérieure blanche. Dans le fond, il y a une petite porte noire qui conduit à la salle où est effectué le supplice du garrot, la frontière de l'horreur. José Luis, qui ne voulait pas être bourreau, se voit emporté par des circonstances qui le conduisent à le devenir sans s'en rendre compte. Quand José Luis traverse cette énorme cour blanche,

et passe la porte, il devra faire ce qu'il avait promis de ne jamais faire : tuer un homme. Cette image ne fut pas une idée de Rafael Azcona, mais de Luis García Berlanga. Le réalisateur eut l'idée de cette scène le jour où on lui raconta l'anecdote d'un bourreau qu'on dû forcer à tuer un prisonnier condamné à mort.

Luis García Berlanga explique que la seule chose qui était claire pour lui avant de commencer à écrire le scénario était cette scène de José Luis dans une énorme salle blanche qui serait la fin du film. Pour l'enregistrer, ils ont dû construire le lieu blanc avec la porte qui n'existait pas. Cette scène ne pouvait pas être remplacée par une autre, et ne pouvait pas être tourné d'une autre manière. Pour écrire l'histoire, Berlanga contacta Azcona et lui raconta qu'il voulait écrire avec lui, un long-métrage dont il connaissait seulement la fin. A partir de là, ils commencèrent à l'écrire. Ces murs blancs, tout propres, sans rien, conduisent José Luis, le protagoniste, à exécuter un homme. Pendant le film, nous assistons au procès d'un jeune homme, indécis, qui renonce petit à petit à sa liberté pour se faire une place dans la société : de pouvoir avoir une maison et un travail qui lui permettront de nourrir sa famille. Ces murs blancs, angoissants, se pressentaient à chaque faux-pas de José Luis, à chaque concession qu'il faisait en échange de sa liberté.

Bien que l'idée de la scène de la prison soit venue de Luis García Berlanga, les allées et retours d'un personnage réprimé par la société se situent dans la même lignée que le reste des films de Rafael Azcona. Toutefois, cette salle blanche et impeccable diffère fortement, voire s'oppose, aux caractéristiques des institutions recréées dans l'œuvre de Rafael Azcona, marquées, elle, par la couleur noire, par l'obscurité.

Le Bourreau, de par la nature même de son sujet, est le film dans lequel les institutions acquièrent une présence plus forte dans la trame du film.

Nous connaissons le bourreau Amadeo dans la première scène du film. Cette scène se situe dans une prison. Nous tombons là sur un fonctionnaire qui mange tranquillement et qui lit le journal en se recouvrant d'une couverture. Quand retentit la sonnerie de la prison, il arrête de manger, se met la casquette de policier, prend des clés, et ouvre les grandes portes de la prison. Ce personnage, fonctionnaire de prison, apparaît humanisé à travers le repas et le froid. A ce moment, se présente le bourreau. Il s'agit d'un homme à l'aspect inoffensif et sympathique, mais cependant défini par un objet : la valise noire. Dans le scénario, il n'est toutefois pas décrit de cette manière. Nous sommes dans la première scène lorsque José luis et Álvarez, son collègue de travail, doivent aller chercher le cadavre d'un prisonnier exécuté (Azcona, Garcia Berlanga, 1963 : 3-4) :

Pasan ante ALVAREZ y JOSE LUIS - en silencio, como si estuvieran impresionados por algo que acaban

de vivir. ALVAREZ susurra al oído de JOSE LUIS.

Y, al mismo tiempo que lo dice, descubre a alguien que ha salido por la puerta interior tras el - grupo, y que ahora está detenido junto a la mesa, en la cual ha - dejado un pequeño maletín negro, como los que usaba la clase médica de la vieja escuela. Es un viejo de aspecto humilde, vestido de pana, con una bufanda al - cuello y una boina en la mano. - ALVAREZ, muy excitado, le da un codazo a JOSE LUIS para llamar - su atención.

4.

ALVAREZ (sigue)

Son los que han estado presentes...

"ALVAREZ Y JOSE LUIS passent devant, en silence, comme s'ils étaient impressionnés par quelque chose qu'ils venaient de vivre. ALVAREZ murmure à l'oreille de JOSE LUIS.

ALVAREZ (continue)

Ce sont ceux qui ont été présents...

Et, au moment même où il le dit, il découvre quelqu'un qui est sorti par la porte intérieure derrière le groupe, et qui se tient maintenant près de la table, sur laquelle il a déposé une petite valise noire, comme celles qu'utilisait la classe médicale de la vieille école. C'est un vieux d'aspect humble, vêtu de velours, avec une écharpe au cou et un béret à la main. »

(Pages 3 - 4. Scénario du Bourreau Filmothèque espagnole, non publié).

Plus loin, José Luis réussit finalement à remplir le formulaire pour être bourreau. Mais il n'est pas encore décidé. Sa femme et sa belle-mère l'accompagnent. L'ambiance est estivale. Lui doit passer par des énormes portes noires derrière lesquelles il signera le formulaire du bourreau. José Luis va les franchir mais avant de le faire, il se retourne et sort en courant (Image 51). Quand finalement il les franchit, le lieu est sombre, avec des tables noires. La salle dans laquelle José Luis devra signer les papiers de bourreau est grande et les fonctionnaires travaillent tous ensemble dans le même lieu. Une radio fonctionne et les fonctionnaires parlent de football. Le fonctionnaire qui s'occupe de José Luis joue aux échecs avec un autre collègue. Il n'y a pas de solennité, tout est immergé dans une ambiance naturelle. Le fonctionnaire lui demande des certificats de bonne conduite et Amadeo lui en donne deux : un du curé et un autre de la garde civile. Ce sont les deux institutions auxquelles Azcona a l'habitude de faire



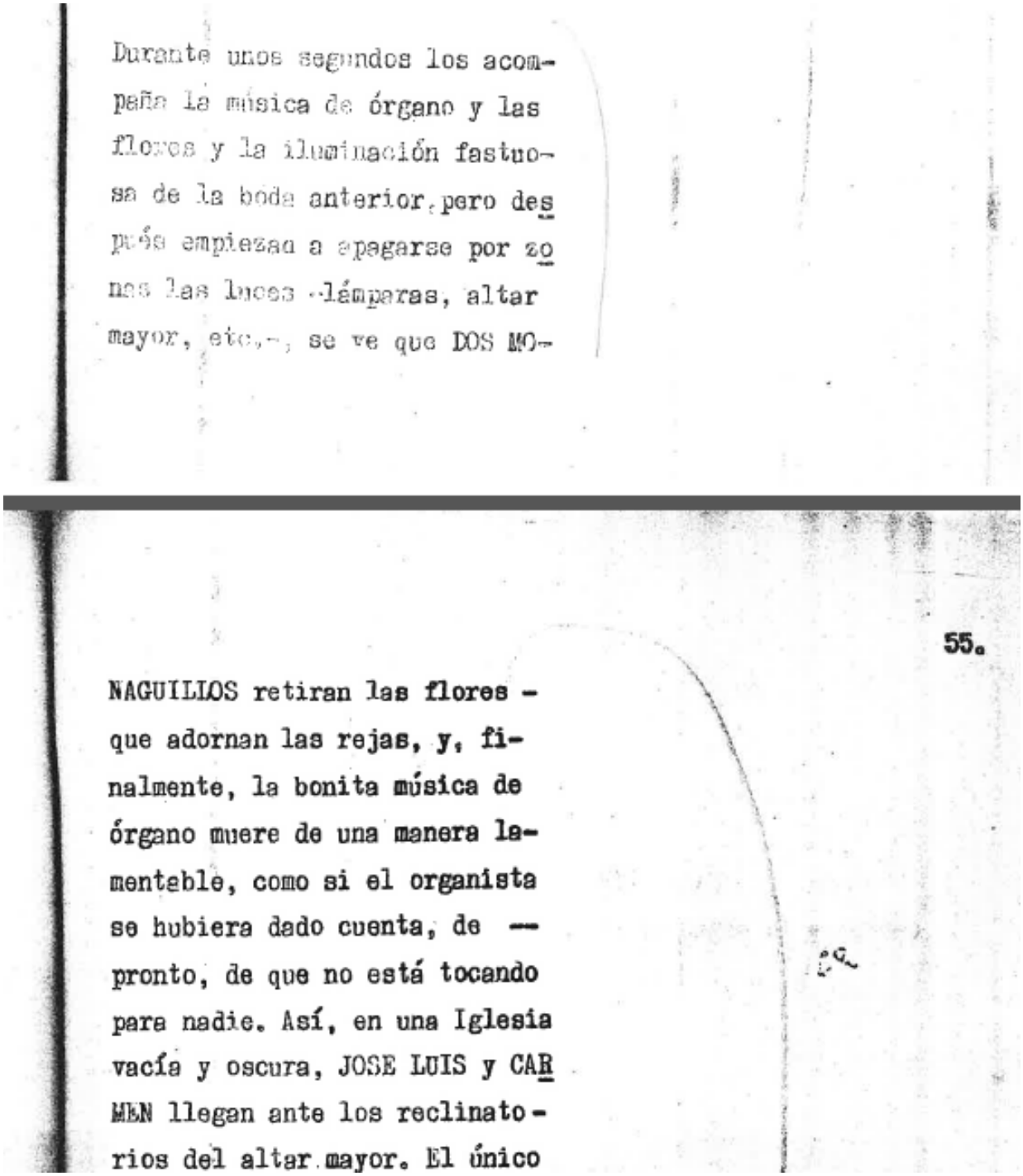
Image 51

allusion dans ses films : l'Eglise et la Garde Civile.

Le plus grand contraste avec l'obscurité du film *Le Bourreau* est l'île de Majorque. José Luis arrive à Majorque sur un bateau plein de touristes auquel se joint également un groupe de mannequins. Les festivités sont nombreuses et parmi la foule joyeuse, deux figures immobiles

attendent José Luis : deux gardes civils qui sont ceux qui conduiront José Luis à la prison à peine arriver à Majorque. Les deux gardes sont vêtus de vêtements plus sombres que le reste, et portent sur la tête deux tricornes noirs. L'un deux porte des lunettes de soleil noires.

L'Eglise est également associée à l'obscurité. José Luis et Carmen, comme nous l'avons déjà dit, se marient après un autre couple. Comme leur mariage est moins cher, les enfants de chœur enlèvent les éléments décoratifs du mariage antérieur. Au fur et à mesure que se déroule la cérémonie, ils en arrivent à une telle extrémité qu'ils en viennent à éteindre les bougies et doivent célébrer la cérémonie dans l'obscurité. Le curé ne peut pratiquement pas lire la Bible (Image 52). Nous retranscrivons un extrait du scénario qui raconte cette scène (Azcona, Garcia Berlanga, 1963 : 55):



Durante unos segundos los acompaña la música de órgano y las flores y la iluminación fastuosa de la boda anterior, pero después empiezan a apagarse por zonas las luces -lámparas, altar mayor, etc.-, se ve que DOS MONAGUILLOS retiran las flores que adornan las rejas, y, finalmente, la bonita música de órgano muere de una manera lamentable, como si el organista se hubiera dado cuenta, de -- pronto, de que no está tocando para nadie. Así, en una Iglesia vacía y oscura, JOSE LUIS y CARMEN llegan ante los reclinatorios del altar mayor. El único

55.

"Pendant quelques secondes, la musique de l'orgue les accompagne ainsi que les fleurs et les luminaires fastueux du mariage précédent, mais après, les lumières commencent à s'éteindre par zones – lampes, bougies, etc. On voit deux ENFANTS DE CHŒUR retirer les fleurs qui décorent les grilles, et finalement, la belle musique de l'orgue meurt d'une manière lamentable, comme si l'organiste s'était rendu compte, soudainement, qu'il était en train de ne jouer pour personne. Ainsi, dans une Eglise vide

et obscure, JOSE LUIS et CARMEN arrivent devant le prie-Dieu" .



Image 52

Pendant la scène finale de la prison, lors qu'ils emmènent José Luis chercher l'accusé qu'il devra tuer, ils lui font signe de regarder par un judas mais lui ne voit rien. José Luis dit : « *Je ne vois rien, c'est sombre* ». C'est à ce moment que sort le curé avec sa soutane noire. José Luis ne pouvait rien voir car la soutane du curé était trop près de l'œilleton de la porte.

Au-delà du *Bourreau*, on peut retrouver cette caractérisation des institutions par l'obscurité dans d'autres films d'Azcona.

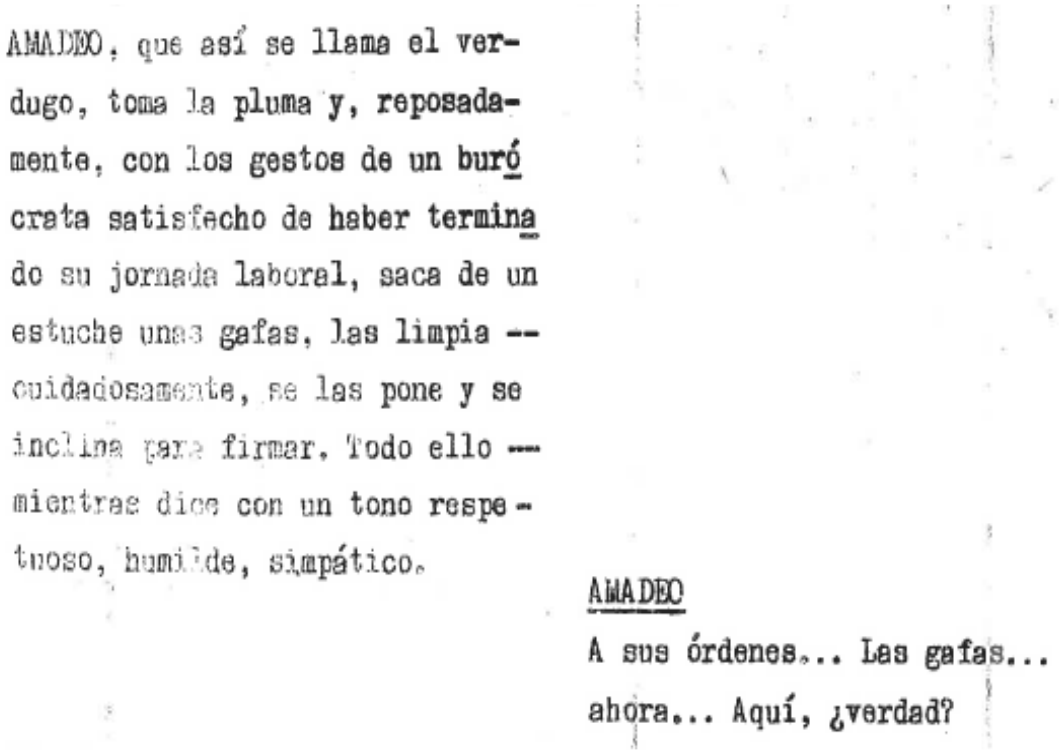
Ainsi, le personnage principal de *Placido* se rend plusieurs fois dans une banque, banque où l'on retrouve des caractéristiques similaires au centre où José Luis va signer ses papiers de bourreau. Les travailleurs sont tous ensembles, les espaces sont rectilignes et obscurs. Dans *L'Appartement*, Rodolfo travaille dans un espace similaire, dans la promiscuité et surplombé par une énorme croix. Enfin, on peut retenir que, dans *La Petite Voiture*, le fils de don Anselmo est procureur. Son bureau est sombre. Il le partage avec son gendre et il est de nouveau surplombé par une énorme croix noire.

(2) **L'humanisation des institutions**

Cependant , même si les institutions ont un caractère sombre pour Azcona les fonctionnaires, les couloirs, les institutions ne sont pas déshumanisées, mais bien emplies de normalité, de banalité. De cette manière, Azcona crée des situations comiques en même temps qu'il nous présente une société qui se trouve à moitié étourdie. Les institutions sont oppresives mais les fonctionnaires sont très humains.

Le meilleur exemple de fonctionnaire sympathique est Amadeo, le bourreau, pour lequel on développe immédiatement de l'empathie. Dans le scénario, voici comment est décrite une des

premières actions de ce bourreau. Amadeo est en train de signer un papier qui confirme sa journée de travail, c'est-à-dire qu'il a tué un homme (Azcona, Garcia Berlanga, 1963: 5)



AMADEO, que así se llama el verdugo, toma la pluma y, reposadamente, con los gestos de un burócrata satisfecho de haber terminado su jornada laboral, saca de un estuche unas gafas, las limpia -- cuidadosamente, se las pone y se inclina para firmar. Todo ello -- mientras dice con un tono respetuoso, humilde, simpático.

AMADEO

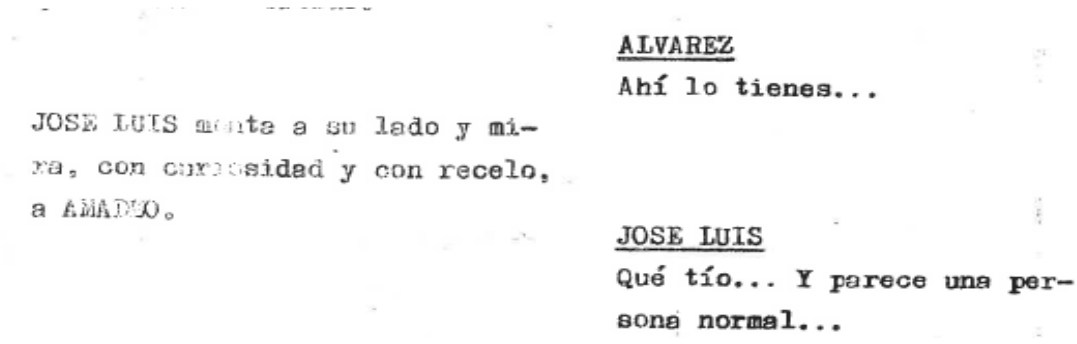
A sus órdenes... Las gafas... ahora... Aquí, ¿verdad?

"AMADEO, ainsi s'appelle le bourreau, prend la plume et posément, avec les gestes d'un bureaucrate satisfait d'avoir terminé sa journée de travail, sort d'un étui, des lunettes, les lave soigneusement, se les met et se penche pour signer. Tout cela pendant qu'il dit d'un ton respectueux, humble et sympathique.

AMADEO

A vos ordres... Les lunettes... Maintenant... Ici, pas vrai ?
"

La première fois que José Luis voit le bourreau, il apparaît dans le scénario en le regardant avec méfiance et dit (Azcona, Garcia Berlanga, 1963: 9) :



JOSE LUIS monta a su lado y mira, con curiosidad y con recelo, a AMADEO.

ALVAREZ

Ahí lo tienes...

JOSE LUIS

Qué tío... Y parece una persona normal...

"Quel homme... Et il ressemble à une personne normale."

Ces fonctionnaires sympathiques se chargent de diriger José Luis vers son destin de bourreau sans à peine s'en rendre compte. Rien n'est cérémonieux, ni solennel, tout est à moitié fait. Les fonctionnaires et les politiques invitent José Luis à manger et à boire du champagne, avant de l'obliger à exécuter un homme, ils parlent de football pendant que José Luis signe ses papiers pour devenir bourreau, un fonctionnaire prend son petit déjeuner pendant qu'il est en train d'effectuer une exécution… C'est l'irréalisme qui domine ; José Luis n'arrive jamais à rejeter le fait d'être bourreau parce que cela ne lui donne jamais l'impression d'être une situation réelle.

Autre exemple de l'humanisation des institutions : dans *Placido*, le directeur de la banque offre des cigares à ses collaborateurs parce que Noël est arrivé (Berlanga, Azcona, 1961 : 9)[105]

INTÉRIEUR BUREAUX DE BANQUE

Les bureaux d'une succursale bancaire. Pas très grands. Huit ou neuf employés travaillent à leurs tables, manipulant des fichiers, des livres, des machines à écrire. Etc. La porte du bureau de direction s'ouvre et apparaissent dans le bureau le Directeur, avec un Garçon de bureau. Le Directeur remet au Garçon de bureau une boîte de havanes et lui dit :

DIRECTEUR

Qu'ils en prennent un par tête de pipe...

---

[105] INTERIOR OFICINAS BANCO- (Int.- ¿Nat?-Día)

Las oficinas de una sucursal bancaria. No demasiado grandes. Ocho o nueve empleados trabajan en sus mesas, manejando ficheros, libros, máquinas de escribir. Etc. Se abre la puerta del despacho de dirección, y aparecen en la oficina el Director, con un Ordenanza. El Director entrega al Ordenanza una caja de cigarros habanos, y le dice:

DIRECTOR. Que cojan uno por barba...

ORDENANZA. Sí, señor...

El Ordenanza, muy serio, va pasando por las mesas y ofreciendo la caja a los empleados, siempre bajo la vigilancia del director. Apenas toma su puro el primer Empleado, este levanta la cabeza hacia el director.

EMPLEADO. Muchas gracias, don Rodolfo.

Todos los empleados advierten ahora el reparto de puros y empiezan a sonreír, serviles.

DIRECTOR

De nada, de nada... Esto es una cosa particular, un aguinaldo mío... Yo creo que el del banco llegará antes o después.

GARÇON DE BUREAU

Oui monsieur...

Le Garçon de bureau, très sérieux, passe par les tables et offre la boîte aux employés, toujours sous la vigilance du Directeur. A peine le premier employé a-t-il pris son cigare, que celui-ci lève la tête en direction du Directeur.

EMPLOYÉ

Merci beaucoup, Don Rodolfo.

Tous les employés remarquent alors la distribution de cigares et commencent à sourire, serviles.

DIRECTEUR

De rien, de rien... Ceci est une chose spéciale, mes étrennes. Je crois que celles de la banque arriveront bientôt.

C'est aussi le cas du propriétaire de *l'Appartement*, qui explique aimablement à Rodolfo pourquoi il ne peut pas garder l'appartement, et qu'il doit aller vivre dans la rue. Les monstres qui font le plus peur sont ceux qui ont des visages agréables.

(3) La 2ème époque de l'œuvre d'Azcona : des institutions incarnées

Il convient de noter que les édifices physiques des institutions ne sont pas tous présents dans la seconde étape de Rafael Azcona. Ce sont les personnages qui ont incorporés les institutions dans leurs métiers et dans leur vie : juges, dentistes, propriétaires d'immeubles… De cette façon plus détendue on présente le policier dans *El Anacoreta* (Azcona, Estelrich, 1976 : 31) :

> Calvo s'assied sur la chaise sur laquelle Fernando qui dînait était assis, il ôte une chaussure ; cette fois, soit parce que Fernando est maintenant un client, soit parce que ses pieds le rendent misérable, il ne joue pas le policier officiel :
>
> CALVO
>
> Des nouvelles. Et des bonnes, je dirais même… Cela ne vous dérange pas si j'enlève une chaussure ?[106]

[106] Calvo se sienta en la silla en que estaba cenando Fernando, se quita un zapato; en esta ocasión, sea porque Fernando se ha convertido en cliente, sea porque sus pies lo miserabilizan, no juega al policía oficial:
CALVONoticias. Y buenas, diría yo... ¿No le importa si me quito un zapato?

Ces personnages ne se confrontent pas face-à-face avec les institutions, mais les recréent dans leur vie. Ils les incarnent.

Dans *La Grande Bouffe*, Philippe demande Andrea en mariage, et elle accepte. Ici est représenté un double jeu moral. Dès qu'ils se marient, Andrea commence à coucher avec tous les personnages masculins, jusqu'à violer Michel qui est homosexuel. Le mariage aussi est mis en scène dans *Grandeur Nature*, entre Michel et la poupée, et de nouveau, ce phénomène se reproduit entre Arabel et Fernando Tobajas dont la vie de couple se finit dès qu'ils commencent à exercer leur vie maritale. Personne ne va à l'Eglise, ni à la mairie, mais ils « jouent » à se marier.

(4) Les institutions de la mort : un traitement ludique

La mort, et les institutions autour de la mort, perdent toute solennité dans l'œuvre de Rafael Azcona. Ce traitement ludique de la mort devient une constante. Le scénariste crée des situations comiques en confrontant la solennité de la mort avec les nécessités vitales. Dans *L'Appartement*, Rodolfo arrive au cortège funèbre en l'honneur de doña Martina, mais Petrita utilise la voiture funèbre avec le cercueil pour emmener ses neveux en excursion au cimetière. Des enfants jouent dans le cimetière à emmener un mort pendant qu'Anselmo pose des fleurs sur la tombe de son épouse défunte. José Luis est fossoyeur et vit constamment des situations dans lesquelles la vie se confronte à la mort : les musiciens des enterrements jouent du jazz appuyés sur la voiture funèbre pendant qu'ils attendent de travailler. José Luis se déguise en homme du XVIII siècle pour un enterrement de la classe aisée. José Luis et son collègue font une photo près de l'avion qui transporte un cercueil pour montrer l'avion à leurs familles.

De fait, la première œuvre littéraire de Rafael Azcona qui fut adaptée en scénario (mais qui n'a pas pu être porté à l'écran pour des problèmes de censure) s'appelait «*Los muertos no se tocan, nene* », qui raconte la veillée d'une famille au près d'un mort. A noter que le cinéaste José Luis García Sánchez a récemment réalisé une version de ce scénario qu'Azcona n'avait pas réussi à voir filmé.

(5) L'adaptation du *Château* : point d'orgue de la réflexion sur les institutions

Les personnages de Rafael Azcona déambulent d'un côté à l'autre et se retrouvent perdus. Ce sentiment d'être perdu augmente quand ils sont dans une institution, comme José Luis qui ne peut pas sortir de la prison, ou comme Placido qui sort en courant d'un côté à l'autre selon les instructions des fonctionnaires. Il n'est pas surprenant, qu'un des projets qu'Azcona avait en tête, était d'adapter au cinéma *Le Château* de Kafka. L'idée d'un homme perdu dans un grand édifice, désorienté, est en accord avec sa construction du récit. Cette adaptation en scénario de l'œuvre de Kafka a été menée à terme par Rafael Azcona et par Marco Ferreri.

Dans un entretien pour les *Cahiers du cinéma* à Toubiana, Rafael Azcona raconte comment ils s'inspirèrent de la création de l'espace dans *Le Château* de Kafka (Toubiana, 1997 :27) :

> « Un jour, assis à une terrasse de café, j'ai vu arriver un homme en chapeau de paille. C'était Marco ! Je lui avais transmis mon adoration pour Kafka et on avait parlé de faire *Le Château*. Il venait m'annoncer que, cette fois, on pouvait y aller. Nous avons pris l'avion pour Barcelone puis sommes allés visiter un village, Alhama da Aragon, une station thermale. C'est là que Marco voulait situer son Château et c'était en effet absolument kafkaïen. Nous y sommes restés deux semaines, parmi les malades. Il y avait un hôtel luxueux, plein de tapis, de lampes raffinées, de statues. Si on longeait un somptueux couloir jusqu'au bout, on tombait sur une porte derrière laquelle on se retrouvait soudain dans un hôtel de deuxième catégorie, sans tapis, ni statues, ni rien. Plus de luxe. Et si on continuait d'avancer, une autre porte vous menait dans un endroit abominable, un bouge grouillant de familles misérables qui se faisaient à manger dans les couloirs. Quel spectacle! Dans le parc, il y avait un mausolée, que s'était fait ériger le fondateur de la station, et un lac aux eaux boueuses, très chaudes, pleines d'énormes poissons qui vous suivaient comme des petits chiens pour avoir des miettes de pain. Incroyable! Là bas, nous avons inventé une histoire formidable en nous inspirant du Château. Marco a contacté un dentiste de New York qui, je crois, détenait les droits mais demandait trop d'argent pour nous. Un million de dollars ou de pesetas, je ne sais plus. On a laissé tomber. Mais *L'Audience* est sorti de là. »

Rafael Azcona décrit un espace qui se transforme et se découvre petit à petit, comme nous le trouvons dans un grand nombre de ses films. Un espace qui conspire et détermine l'individu. Un espace qui prend la forme d'un laberynthe, un espace labyrinthique que « perturbe et suspend la linéarité temporelle par sa circularité régressive » (Murcia, 1998 b: 125).

Malheureusement, *Le Château*, fut un projet qui ne put être réalisé mais comme le dit Bernardo Sánchez « (…) ce château a été construit dans chacun des films qu'il a écrit »[107] (Bernardo Sánchez, 2006: 171). Selon lui, dans l'œuvre d'Azcona « la conception du "château" ne se réduit pas à un décor,

[107] "... ese castillo se ha construido en cada una de las películas que ha escrito."

mais s'élargit sur un schéma moral, existentiel et cinétique, sur une architecture, une structure spatio-temporelle discontinue »[108] (Bernardo Sánchez, 2006: 172).

Nous observons finalement comment, lors de la première époque, les institutions dans l'œuvre d'Azcona se caractérisent par le fait d'être fermées de l'extérieur, d'avoir des structures rectilignes et d'introduire des éléments d'obscurité. C'est le récit d'une Espagne sans espoir, où les aspirations collectives contraignent l'individu de telle manière qu'il finit par chercher refuge dans les nécessités monétaires (Martínez-Vasseur, 2009). Dans le seconde période de l'œuvre d'Azcona, ces institutions disparaissent et sont représentées à travers les personnages.

[108] "La concepción del "castillo" no se reduce a un decorado, sino que se amplía a un esquema moral, existencial y cinético, a una arquitectura, a una estructura espacio-temporal discontinua."

(1) 1er Période

El pisito	**Dénomination commune**	Génériques images des rues	Appartement Doña Martina	Travail de Rodolfo	Corrala	Cuisine de doña Martina	Rues madrilènes	Travail de Petrita	Maison du propriétaire de l'appartement	Maison sœur de Petrita	Quartier de nouvelle construction	Tramway
Ordre axiologique		Publique		Privé/Publique						Privé/ publique. (Manque d'intimité)	Publique	Publique

Quartier de nouvelle construction	Maison sœur de Petrita	Appartement de doña Martina/ Cabinet de Matias	Cafétéria	Chambre de Doña Martina	Séjour doña Martina	Eglise	Salon de café	Zoo de Madrid	Appartement Doña Martina	*Las cuevas del sésamo*	Voiture promotionnel	Appartement de doña Martina. Bureau de Matias	Rue
Publique	Publique/ Privé	Privé/Publique	Publique /Privé	Privé	Privé	Institution	Publique	Publique	Privé	Privé	Privé		Publique

El cochecito	**Dénomination commun**	La rue	Crémerie/ Maison de Lucas	Cimetière de *La Almudena*	Appartement famille Amadeo	La campagne	Salle de bain	Magasin d'orthopédie	Cuisine/ Maison de la marquise	Cours de fauteuils roulants	Maison de prêt	Route dans la campagne
Ordre axiologique		Publique	Privé/Publique	Institution : religion	Publique /privé	Publique/privé	Privé	Publique/privé	Privé	Publique	Privé. Institution religion	Publique

El verdugo	**Dénomination commun**	Prison	Voiture funéraire	Maison Amadeo	Maison frère de Jose Luis	Piquenique dans la campagne	Aéroport	Travail de José Luis	Église	L'appartement en travaux
Ordre axiologique		Publique. Institution.	Privé	Privé	Privé/ Publique	Publique	Publique	Publique /privé	Institution religieuse.	Publique/privé.

Placido	**Dénomination commun**	Place du village	Toilettes publiques	Banque	Gare du train	Défilé des carrosses dans le village	Événement sur les cocottes « Cocinex »	Maison bourgeoise. (Il y a deux maisons avec les mêmes caractéristiques)	Tripoteur à moteur de Plácido	Appartement femme célibataire	Maison femme pauvre	Maison Plácido
Ordre axiologique			Privé/ publique.	Publique	Publique	Publique	Publique	Privé	Publique/ Privé		Privé	Privé

(2) 2nde Période

2.1 Tamano Natural/ Grandeur Nature (1974)

Nom commun	Appartement de Michel	Bureau de dentiste	Hotel de la mère de Michel	Espace de l'écran	Appartement de Paris de la mère	La seine
Ordre axiologique	Privé	Privé	Privé	Privé	Privé	Publique

2.2 La Grande Bouffe/ La gran comilona (1973)

Nom commun	Restaurant	TV plateau de réalisation	Avion	Appartement bourgeoise	Maison bourgeoise
Ordre axiologique	Privé	Privé	Privé	Privé	Privé

Jardin maison bourgeois	Garage/ Voiture	Cuisine	Salle à manger	Salle de danse et chambre de Michel	Chambre avec le lit noir
Privé	Privé	Privé	Privé	Privé	Privé

2.3 El Anacoreta/ L'anachorète (1976)

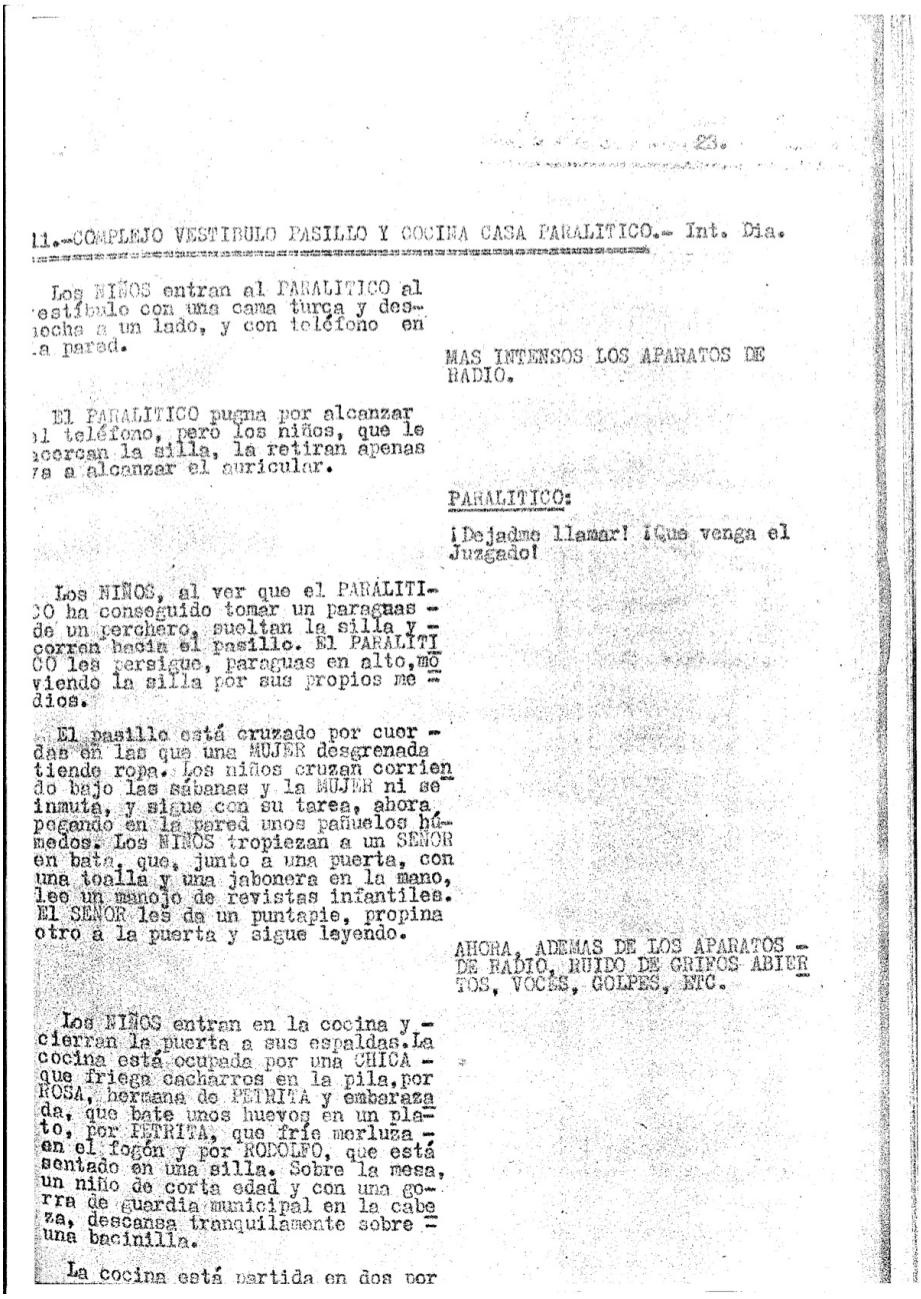
Nom commun	Salle de bain	Armoire	Salle de bain après connaître Arabel
Ordre axiologique		Privé	Privé. Valeur d'espace marital

Dans la première étape, les valeurs des lieux se mélangent. Nous avons vu les difficultés qu'impliquent le fait de définir comme public ou privé un lieu comme celui de la maison ouverte sur une rue, par exemple, dans laquelle on y exerce son métier, et dans laquelle entrent des clients qui se mélangent avec les habitants. Un élément axiologique présent dans cette première étape est la religion, représentée à travers des crucifix et des Eglises, de même que par les vêtements : les soutanes. Au contraire, à partir des années 70, le religieux disparaît totalement, et les espaces sont clairement privés.

a) Maisons sans frontière.

Dans le première période les maisons se caractérisent par le fait ne pas avoir des frontières claires entre la rue et la maison, la vie des voisins et la vie intime, le monde du travail et la vie familier. Afin de mieux comprendre ce que cela signifie, nous reproduisons une scène du scénario du film *L'Appartement*, que nous avons déjà résumé dans le chapitre antérieur. Dans cette scène, Azcona décrit l'absence de

frontières de la maison dans laquelle vit Petrita de manière humoristique. Il s'agit d'un large extrait mais dans lequel, en plus de l'accumulation de personnages que nous avons vu précédemment, d'autres caractéristiques que nous analyserons plus bas apparaissent comme l'utilisation du son, la présence de la nourriture ou le besoin d'intimité dans la salle de bain (Azcona, Ferreri, 1959 : 23-25).



23.

11.-COMPLEJO VESTIBULO PASILLO Y COCINA CASA PARALITICO.- Int. Dia.

Los NIÑOS entran al PARALITICO al vestíbulo con una cama turca y deshecha a un lado, y con teléfono en la pared.

MAS INTENSOS LOS APARATOS DE RADIO.

El PARALITICO pugna por alcanzar el teléfono, pero los niños, que le acercan la silla, la retiran apenas va a alcanzar el auricular.

PARALITICO:

¡Dejadme llamar! ¡Que venga el Juzgado!

Los NIÑOS, al ver que el PARALITICO ha conseguido tomar un paraguas de un perchero, sueltan la silla y corren hacia el pasillo. El PARALITICO les persigue, paraguas en alto, moviendo la silla por sus propios medios.

El pasillo está cruzado por cuerdas en las que una MUJER desgrenada tiende ropa. Los niños cruzan corriendo bajo las sábanas y la MUJER ni se inmuta, y sigue con su tarea, ahora pegando en la pared unos pañuelos húmedos. Los NIÑOS tropiezan a un SEÑOR en bata, que, junto a una puerta, con una toalla y una jabonera en la mano, lee un manojo de revistas infantiles. El SEÑOR les da un puntapie, propina otro a la puerta y sigue leyendo.

AHORA, ADEMAS DE LOS APARATOS DE RADIO, RUIDO DE GRIFOS ABIERTOS, VOCES, GOLPES, ETC.

Los NIÑOS entran en la cocina y cierran la puerta a sus espaldas. La cocina está ocupada por una CHICA que friega cacharros en la pila, por ROSA, hermana de PETRITA y embarazada, que bate unos huevos en un plato, por PETRITA, que frie merluza en el fogón y por RODOLFO, que está sentado en una silla. Sobre la mesa, un niño de corta edad y con una gorra de guardia municipal en la cabeza, descansa tranquilamente sobre una bacinilla.

La cocina está partida en dos por

una cortina, entre cuyos pliegos asoman dos enormes pies.

ROSA:

Pues a ver si encontráis algo... Porque aquí, ya ves, Rodolfo, que Petrita no puede seguir...

SE OYEN EN LA PUERTA LOS PARAGUAZOS QUE SOBRE ELLA DESCARGA EL PARALITICO.

RODOLFO:

Vamos a ver... Me han dicho que están construyendo mucho por Ventas.

ROSA:

Dios te oiga...

Atiende a los paraguazos, y se dirige a los NIÑOS, que quieren tener aire de angelitos.

...¿Que le habéis hecho ahora?

Los NIÑOS se encogen de hombros.

CESAN LOS PARAGUAZOS.

Se apartan las cortinas que parten la cocina y aparece en calzoncillo y camiseta de lana, PACO, el marido de ROSA. Es un hombre con una pinta de bueno tremenda y tiene en las manos un "Ya" y un lápiz. Al salir de su escondrijo se ve que las cortinas ocultan una cama. A RODOLFO:

PACO:

Mira... ya te he marcado las direcciones que te pueden interesar. Va por barrios...El método es lo mejor que hay.

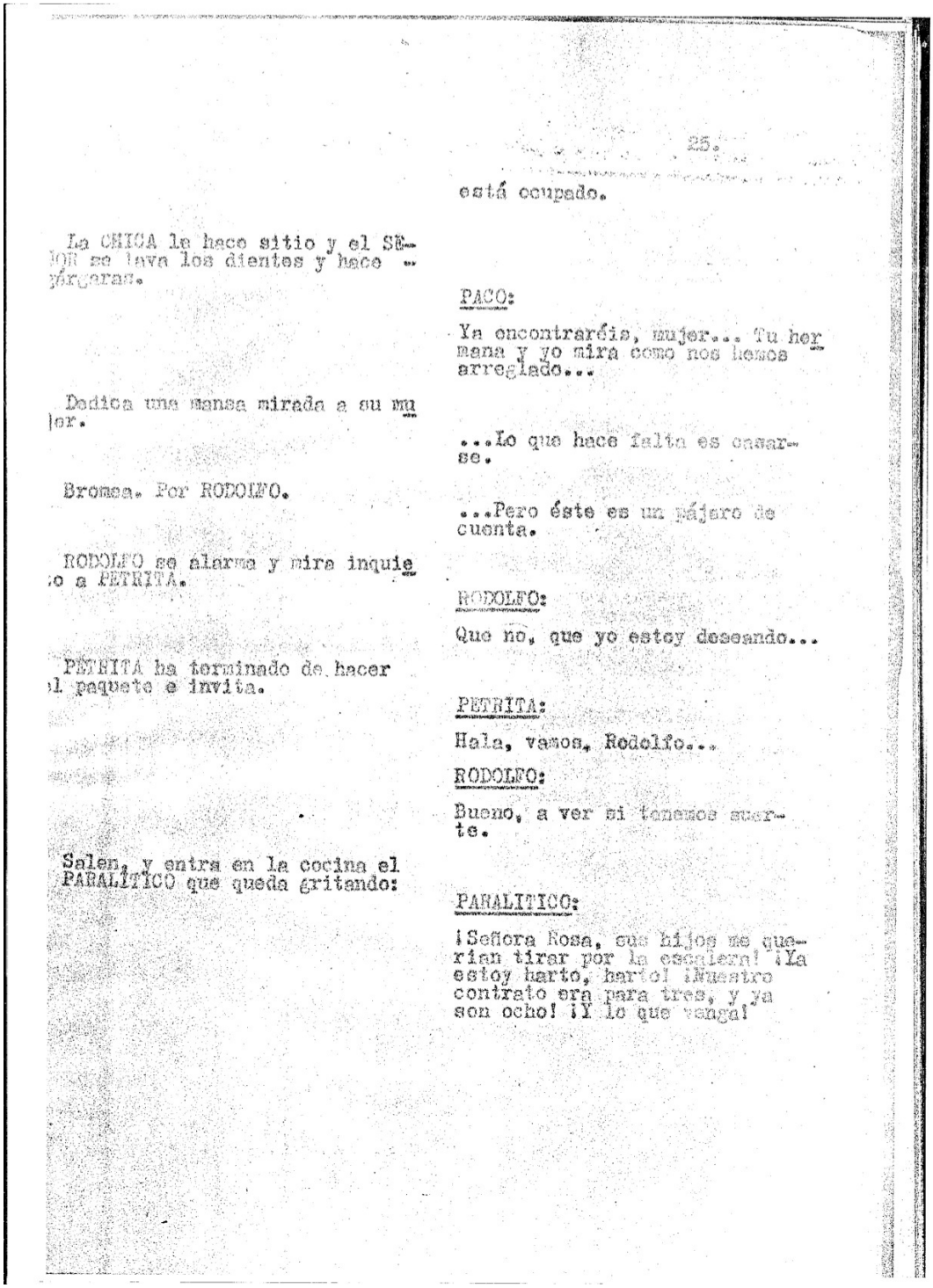
PETRITA está poniendo la merluza frita en unas barras de pan y envolviendo todo en un papel.

PETRITA:

Si, y luego vas a esos sitios, y todo son agencias.

Entra en la cocina un SEÑOR CALVO, que trae un cepillo de dientes.

SEÑOR CALVO:



25.

está ocupado.

La CHICA le hace sitio y el SE-
ÑOR se lava los dientes y hace
yárgaras.

PACO:

Ya encontrarás, mujer... Tu her
mana y yo mira como nos hemos
arreglado...

Dedica una mansa mirada a su mu
jer.

...Lo que hace falta es casar-
se.

Bromea. Por RODOLFO.

...Pero éste es un pájaro de
cuenta.

RODOLFO se alarma y mira inquie
to a PETRITA.

RODOLFO:

Que no, que yo estoy deseando...

PETRITA ha terminado de hacer
el paquete e invita.

PETRITA:

Hala, vamos, Rodolfo...

RODOLFO:

Bueno, a ver si tenemos suer-
te.

Salen, y entra en la cocina el
PARALITICO que queda gritando:

PARALITICO:

¡Señora Rosa, sus hijos me que-
rían tirar por la escalera! ¡Ya
estoy harto, harto! ¡Nuestro
contrato era para tres, y ya
son ocho! ¡Y lo que venga!

(Retranscription en note en bas[109])

[109] 11.-COMPLEXE HALL COULOIR ET CUISINE MAISON PARALYTIQUE. Int.Jour

Les ENFANTS amènent le PARALYTIQUE dans le hall avec un lit turc, défait d'un côté, et téléphone au mur.

LES APPAREILS DE RADIO PLUS INTENSES

Le PARALYTIQUE lutte pour atteindre le téléphone, mais les enfants, qui lui approchent la chaise, la retirent juste au moment où il va atteindre le combiné.

PARALYTIQUE. Laissez-moi appeler ! Que vienne le juge !

Les ENFANTS, en voyant que le PARALYTIQUE a réussi à prendre un parapluie sur un portemanteau, lâchent la chaise et courent vers le couloir. Le PARALYTIQUE les poursuit, parapluie levé, bougeant la chaise par ses propres moyens.

Le couloir est traversé par des cordes sur lesquelles une femme échevelée étend son linge. Les enfants traversent en courant sous les draps ; la FEMME ne se trouble pas, et continue sa tâche, en collant maintenant des mouchoirs humides sur le mur. Les enfants percutent un MONSIEUR en robe de chambre, qui, près d'une porte, avec une serviette et un porte-savon dans la main, lit un paquet de revues pour enfant. Le MONSIEUR leur donne un coup de pied, puis en donne un autre sur la porte, et continue de lire.

MAINTENANT, EN PLUS DES APPAREILS DE RADIO, BRUITs DE ROBINETS OUVERTS, VOIX, COUPS, ETC.

Les ENFANTS entrent dans la cuisine et ferment la porte derrière eux. La cuisine est occupée par une FILLE qui lave des chiots dans l'évier, par ROSA, sœur de PETRITA et enceinte, qui bat des œufs dans une assiette, par PETRITA, qui fait frire du merlu dans le fourneau, et par RODOLFO, qui est assit sur une chaise.

Sur la table, un enfant au jeune âge et avec une casquette de garde municipal sur la tête, se repose tranquillement sur un petit pot de chambre.

La cuisine est divisée en deux par un rideau, entre les plis duquel apparaissent deux énormes pieds.

ROSA. Bien, voyons si vous trouverez quelque chose...

Parce qu'ici, tu verras bien, Rodolfo, que PETRITA ne peut pas continuer...

ON ENTEND À LA PORTE LES COUPS DE PARAPLUIE QUE LE PARALYTIQUE ABAT SUR ELLE.

RODOLFO. Voyons... On m'a dit qu'ils construisent beaucoup sur Ventas.

ROSA. Dieu t'entende...

Il prête attention aux coups de parapluie, et se dirige vers les ENFANTS, qui prennent des airs de petits anges.

... Que lui avez vous fait ?

Les ENFANTS haussent les épaules.

LES COUPS DE PARAPLUIE S'ARRÊTENT.

Les rideaux qui partageaient la cuisine s'écartent et apparaît en caleçon et chemise de laine, PACO, le mari de ROSA. C'est un homme avec une bonne mine tragique, il a dans les mains un « Ya » [journal de l'époque] et un crayon. En sortant de sa cachette, on voit que les rideaux cachent un lit. A RODOLFO :

PACO. Regarde... je t'ai déjà marqué les adresses qui peuvent t'intéresser. Ca va par quartiers... Cette méthode est la meilleure qu'il y ait.

PETRITA est en train de mettre le merlu frit sur des baguettes de pain et d'emballer le tout dans un papier.

PETRITA. Oui, et ensuite, tu vas sur ces sites, et ce sont toutes des agences.

Dans la cuisine, entre un MONSIEUR CHAUVE, qui apporte une brosse à dents.

MONSIEUR CHAUVE. C'est occupé

La FILLE lui fait de la place et le MONSIEUR se lave les dents et fait des gargarismes.

PACO. Vous trouverez... Ta sœur et moi, regarde comment nous avons tout arrangé...

Il lance un regard docile à sa femme.

... Ce qui lui manque, c'est de se marier.

Il plaisante. A propos de RODOLFO.

... Mais celui là est un drôle d'oiseau.

RODOLFO panique et regarde PETRITA, inquiet.

RODOLFO. Pas du tout, je désire...

PETRITA a terminé de faire le paquet et invite à partir.

PETRITA. Allez, Rodolfo...

RODOLFO. Bon, nous verrons si nous aurons de la chance.

Nous voyons dans cette scène[110] une constante dans cette étape de l'œuvre de Rafael Azcona. Dans tous ces films, la vie des voisins se mélange avec celle de la famille. Ils se parlent en criant, de



Image 31 El cochecito/La Petite Voiture (1961) de Marco Ferreri



Image 30 Plácido (1961) de Luis García Berlanga

fenêtre à fenêtre, de porte à porte. Les portes et les fenêtres sont ouvertes et les sons de la rue se mélangent avec ceux de la maison. Il n'existe pas une délimitation claire entre la rue et le foyer, il n'y a pas d'espaces intimes.

Ces maisons ont coutume de donner sur une cour commune et il entretient une relation étroite avec les voisins. Nous retrouvons la cour intérieure dans *Placide*, dans *La Petite Voiture*, dans *Le Bourreau* et dans *L'Appartement* (Image 30 et 31).

Voici comment on décrit la relation des voisins, qui se parlent de fenêtre à fenêtre de la cour intérieure dans Placido (Berlanga, Azcona, 1961 : 117) :

> 16- COUR DE LA MAISON HELGUERA – (int. Nuit)
>
> Une cour intérieure, où blanchit du linge étendu. Dans la cour résonnent, parmi les fenêtres éclairées, des bruits de l'intérieur de la maison. Un chat maya (sic), on entend une radio, des rires qui éclatent. Doña Maria, penchée sur sa fenêtre.

Ils sortent, et le PARALYTIQUE qui continue de crier entre dans la cuisine.

PARALYTIQUE. Madame Rosa, vos enfants voulaient me jeter dans les escaliers ! J'en ai marre, marre ! Notre contrat était pour trois, et ils sont déjà huit ! (…)

[110] Retranscription en français dans le Chapitre « Le point de vue dans le scénario »

DONA MARIA

Josefa … !

On ouvre une fenêtre un étage en dessous, précisément en bas de Helguera. Josefa, la sœur du dentiste, se montre à la fenêtre.

JOSEFA

Vous me cherchez, Maria ?

DONA MARIA

Josefa, par Jesus, dites à votre frère de monter… Le pauvre, il s'est mis à mourir… Pardonnez-moi, mais imaginez comme nous sommes contrariés.

JOSEFA

Ne vous inquiétez pas… Je lui dis tout de suite…[111]

Cette cour intérieure ressort aussi dans certains films de la seconde période comme *L'Anachorète* (Azcona; Estelrich, 1976: 45) :

"FERNANDO a ouvert la fenêtre, qui donne sur...
une cour étroite dans la pénombre.

[111] 16- PATIO CASA HELGUERA – (Int.-Noche)

Un patio interior, en el que blanquea alguna ropa puesta a secar. En el patio resuenan, entre las ventanas iluminadas, los rumores interiores de la casa. Un gato maya (sic), se oye una radio, estallan risas. Doña María, asomada a su ventana.

DOÑA MARÍA. ¡Josefa...!

Se abre una ventana un piso mas bajo, precisamente al pie de los Helguera. Se asoma Josefa, hermana del dentista.

JOSEFA. ¿Me llama, María?

DOÑA MARÍA. Josefa, por Dios, dígale a su hermano que suba... Se nos ha puesto el pobre a morir... Perdone, pero imagínese el disgusto que tenemos...

JOSEFA. No se preocupe... Ahora se lo digo...

Cierra la ventana.

Les bruits de la cour, une radio, des pleurs d'enfant, lavage à la va-vite de chiots dans une cuisine.

FERNANDO, un genou sur le divan, sort la tête par la fenêtre :

FERNANDO. BENITA, BENITA!

BENITA. Envoie, don Fernando!

FERNANDO Dis à ton mari qu'il monte.

FERNANDO ferme la fenêtre..." [112]

La différence dans ce cas, tient au fait que Fernando s'est réfugié dans une salle de bain pour avoir de l'intimité. Une transition se produit ici entre l'enfermement qui se produit postérieurement dans ses films et la perméabilité totale de la maison. Fernando ouvre et ferme les fenêtres ; il peut choisir quand le monde extérieur entre dans sa vie ou non. Dans les films de la première étape, les personnages n'ont pas le choix, ils doivent vivre dans cet état semi-public ou semi-privé.

Par conséquent, nous devons souligner la porosité des maisons de Rafael Azcona dans cette première époque, que nous pouvons mettre en relation avec la description de l'architecture poreuse que Walter Benjamin faisait dans son essai sur Naples, une architecture qui est transpercée par la vie et les actions des hommes.

De même, la frontière entre la ville et le village n'est pas claire. Dans *La Petite Voiture*, au cours de la première scène du film lors de laquelle le personnage va visiter son ami qui vient d'acheter une chaise roulante, la maison ressemble plus à une maison de village avec une cour, des animaux et de la paille au sol. Dans *L'Appartement*, Petrita et Rodolfo visitent les nouveaux quartiers en construction quand un troupeau de moutons traverse les voies du tramway. Néanmoins, la relation entre le monde du travail et celui du foyer est une des causes pour lesquelles les maisons ont une perméabilité de personnages et d'atmosphères.

---

[112] "FERNANDO ha abierto la ventana, que asoma a... un patio estrecho en penumbra. Los ruidos del patio, una radio, un llanto infantil, fregotear de cacharros en una cocina.FERNANDO, una rodilla sobre el diván, saca la cabeza por la ventana:

FERNANDO.¡BENITA, BENITA!

BENITA. ¡Mande, don Fernando!

FERNANDO. Dile a tu marido que suba.

FERNANDO cierra la ventana..."

b) **Le monde du travail et le foyer**

Un des motifs pour lesquels des personnes connues et étrangères se mélangent dans ces maisons réside dans le fait que le lieu de travail et le foyer sont unis.

Dans *L'Appartement*, un des collègues de Rodolfo, Don Dimas, utilise sa chambre comme cabinet de consultation de podologue, et le canapé qu'il a dans ce cabinet est l'endroit où il dort la nuit (Image 32). Dans le couloir de l'appartement, Dimas a installé une salle d'attente. Azcona décrit ainsi dans le scénario l'union qu'il y a entre la chambre et, dans la journée, le cabinet de Don Dimas (Azcona, Ferreri, 1959 : 31) :

> 16.-CHAMBRE DIMAS.- Intérieur. Jour
>
> C'est une grande chambre avec une fenêtre sur la rue. C'est une pièce pleine d'appareils orthopédiques à la couleur d'urine, et contre le lit, il y a un vieux fauteuil grossier. Sur les murs, il y a des affiches avec des conseils pour la santé des pieds, dont l'un énorme, qui dit :
>
> POUR CHASSER LES HERNIES PRENEZ HERNIEDEREZOL[113]

[113] 16.-HABITACIÓN DIMAS.- Interior. Día

Es una habitación grande con una ventana a la calle. Está el cuarto lleno de aparatos ortopédicos orinientos, y junto a la cama tiene un antiguo sillón bárbaro. En las paredes hay carteles con consejos para la salud de los pies, y alguno enorme, que dice:

NO MÁS HERNIAS ADMINICULO HERNIEDEREZOL.

Dans *La Petite Voiture*, le fils de don Anselmo a aménagé le séjour de la maison en bureau et il y travaille avec son gendre (Image 33). Anselmo s'entretient avec les clients qui, comme dans le film précédent, attendent dans un couloir de la maison.

De même, dans *Le Bourreau*, le frère de José Luis Rodríguez est couturier, plus concrètement, un couturier eclésiastico-militaire diplômé. Le frère travaille dans la maison et utilise José Luis comme modèle pour ses costumes (Image 34). Dans le scénario, cet espace apparaît décrit ainsi (Azcona, Garcia Berlanga, 1963: 23)

5.- COMEDOR SOTANO.- Interior Natural. Día.

El comedor, en el mismo tono que la cocina, recibe la luz de la - calle por unas ventanas que se - abren al ras de la acera. En un rincón, un maniquí sostiene una guerrera militar llena de pespun tes, y en el muro hay algunos fi gurines pasados de moda; junto - al maniquí, una máquina de coser, y sobre una mesa de cortar una - plancha, carretes de hilo, tije- ras, todo de sastre: es la profe sión de ANTONIO. Sentada cerca - de una ventana está ESTEFANIA, la mujer de ANTONIO, amamantando un niño. A su lado, una cuna grande.

" 5.-SALLE A MANGER SOUS-SOL.- Intérieur Naturel. Jour.

La salle à manger, dans le même ton que la cuisine, reçoit la lumière de la rue par des fenêtres qui s'ouvrent au ras du trottoir. Dans un coin, un mannequin supporte une vareuse militaire pleine de points arrière, et au mur, il y a quelques figurines passées de mode ; près du mannequin, une machine à coudre, et sur la table à couper, une planche, des bobines de fils, des ciseaux, tout l'équipement du tailleur : c'est la profession d'ANTONIO. Assise près d'une fenêtre se trouve ESTEFANÍA, la femme d'ANTONIO, allaitant un enfant. A ses côtés, un grand berceau." [114]



Image 32 El pisito (1959) de Marco Ferreri



Image 33 El cochecito/ La petite voiture (1961) de Marco Ferreri

[114] 5.-COMEDOR SOTANO.- Interior Natural. Día.

El comedor, en el mismo tono que la cocina, recibe la luz de la calle por unas ventanas que se abren al ras de la acera. En un rincón, un maniquí sostiene una guerrera militar llena de pespuntes, y en el muro hay algunos figurines pasados de moda; junto al maniquí, una máquina de coser, y sobre una mesa de cortar una plancha, carretes de hilo, tijeras, todo de sastre: es la profesión de ANTONIO. Sentada cerca de una ventana está ESTEFANÍA, la mujer de ANTONIO, amamantando un niño. A su lado, una cuna grande.



Image 34 El verdugo/ Le bourreau (1963) de Luis García Berlanga

Dans la première séquence de *La Petite Voiture*, Don Anselmo entre dans une étable en demandant son ami Lucas. Bien que ce soit un commerce, Anselmo avance comme s'il s'agissait d'un foyer et s'adresse avec familiarité aux personnes qu'il y rencontre. A l'intérieur du magasin, il y a plusieurs personnages. On ne sait pas qui est client et qui appartient à la famille. Une femme apparaît à côté de la porte mangeant un yaourt pendant qu'une mère gronde son jeune fils qui est en train de boire du vin. Toutes les portes sont ouvertes. Don Anselmo traverse le séjour et arrive à un bureau où se trouve une femme faisant des comptes. À la suite au mouvement de caméra, on découvre que cette femme n'est pas seule mais qu'à ses côtés il y a sa nièce qui fait des points. Anselmo, la femme et la nièce traversent une autre porte qui conduit à une cour où l'on peut entendre des bruits d'animaux. Le sol de la cour est en terre, avec de la paille, et il y a des outils de jardin. Don Anselmo entre dans cette cour suivi de la femme aux comptes, son ami Lucas est assis sur une chaise roulante poussé par une jeune fille. Un homme inconnu travaille dans la cour intérieure. Ils se traitent tous avec familiarité et se connaissent. Un autre homme sort pour se joindre à eux. Les femmes sont vêtues de couleur sombre. Au fond, des chiens aboient. Durant toute la séquence, il n'y a eu aucun espace de l'étable qui ait été vide, ni aucune chambre dans laquelle il y ait eu moins de deux personnes. On retrouve ici la constante que nous avons déjà mentionnée dans l'œuvre d'Azcona, créer des maisons de ville qui nous rappellent des maisons de village.

Evidemment, on ne peut nier qu'Azcona se soit inspiré de la vie de l'époque. Ainsi, Alicia Cámara Muñoz, dans son chapitre sur *La dimension sociale de la maison*, explique que le sentiment du privé dans la maison espagnole commence au XVIIIe siècle et elle souligne la perméabilité du logement dans la société espagnole antérieure à ce siècle :

> « Les maisons des artisans et des commerçants sont un cas spécial quant à la perméabilité du logement pour les voisins et les visiteurs. L'artisan vit dans la même maison dans laquelle il a

> son atelier, dans lequel les apprentis et les assistants s'intègrent plusieurs fois, et cet atelier a parfois son magasin dans la rue. »[115] (Cámara, 2006: 127)

Néanmoins, il est frappant de constater que Rafael Azcona continue d'avoir recours, plus tard, à cette conjonction entre vie professionnelle et maison, quand les personnages ont un statut social élevé. Dans *Grandeur Nature*, le protagoniste est Michel, un dentiste de bonne famille ayant une épouse avec qui il maintient une « relation libre ». Michel possède une clinique dentaire. Dans son bureau, il y a une porte qui sépare son lieu de travail d'une chambre qu'il utilise pour sa vie personnelle. Quand il termine son travail, il enlève sa blouse de médecin, passe la porte de son cabinet et commence à jouer avec la poupée. Lorsque sa femme découvre que son mari entretient des relations non pas avec une autre femme mais avec une poupée, elle le quitte. Michel commence à vivre dans la clinique. L'espace de travail et le lieu de vie s'unissent de nouveau. Voici comment cela apparaît décrit dans le scénario (Azcona, Berlanga 1976: 33) :

> 7. CABINET MICHEL. COMPLEXE. Int. Jour.
>
> On ouvre la porte depuis l'extérieur ; la main de MICHEL, qui entre avec son paquet, allume la lumière, qui illumine une pièce très chic et considérablement anticonventionnelle, surtout si l'on tient compte du fait qu'il s'agit de la salle d'attente de son cabinet. Elle est décorée dans des tons joyeux ; sur une table, il y a des revues pour enfant ; sur les murs, sur un meuble, ou collé au plafond, des peintures, des lithographies, des sculptures et des mobiles avec un seul thème : le vélo. L'ensemble est très accueillant et confortable. MICHEL traverse la salle d'attente et se dirige vers un couloir. Il met plus de lumières. Une porte entrouverte laisse apparaître la clinique dentaire, ultramoderne. MICHEL ouvre celle du fond du couloir. Il est entré dans un living pas très grand mais très intime, très privé. Un divan, une chaîne hi-fi, un frigidaire encastré dans du bois, une table basse. Sur celle-ci, MICHEL pose le paquet, horizontalement.[116]

---

[115] "Caso especial en cuanto a la permeabilidad de la vivienda para vecinos y visitantes son las casas de los artesanos y los comerciantes. El artesano vive en la misma casa en la que tiene su taller, en el que muchas veces se integran como habitantes los aprendices y ayudantes, y ese taller en ocasiones tiene tienda a la calle."

[116] 7. CONSULTA MICHEL. COMPLEJO. Int. Día.

Se abre la puerta desde fuera; la mano de MICHEL, que entra con su paquete, enciende la luz, que ilumina una pieza muy chic y considerablemente anticonvencional, sobre todo si se tiene en cuenta que es la sala de espera de su consulta. Está decorada en tonos alegres; sobre una mesa hay revistas infantiles y juveniles; en los muros, sobre algún mueble o colgando del techo, pinturas, litografías, esculturas y móviles con un solo tema: la bicicleta. El conjunto es muy acogedor y confortable. MICHEL cruza la sala de espera y va hacia un pasillo. Enciende más luces. Una puerta entreabierta deja ver la

Ce sera dans cet espace du living que Michel donnera libre cours à son imagination et à sa relation avec la poupée. Il s'agit d'un hybride entre le mélange de la vie professionnelle et personnelle et l'intimité de la salle de bain.

En général, nous pouvons observer que dans ces maisons, la frontière entre le public et le privé, de même qu'entre la vie intime et le travail, se dilue constamment. On ne sait pas où se termine le travail et où commence la maison, il n'y a d'espace propre pour aucunes des personnes qui se trouvent dans ce lieu. On peut en déduire un fort sentiment de manque d'intimité.

c) Maisons avec des frontières : les maisons bourgeoises

La maison de famille aisée se construit en inversant les caractéristiques de la « maison populaire ». Les maisons des classes aisées se caractérisent par le fait d'être habitées par moins de gens et d'être décorées avec opulence. De plus, des références à la nourriture et aux grands banquets y apparaissent régulièrement. Voici comment est décrite la maison d'une famille aisée dans Placido (Azcona, Berlanga, 1961 : 76)

> 10- SALLE A MANGER MAISON GALAN (int. Nuit)
>
> Salle à manger d'une famille bourgeoise et sans soucis économiques. Aucun bibelot dans la décoration; au plus, qu'elle soit surchargée, voire prétentieuse. Deux demoiselles sont en train de mettre la table pour le dîner, une grande table, avec des beaux verres, ornée de fleurs, entourée de chaises de bon bois. La table est longue et grande. Quintanilla, Placido et Olmedo bougent de partout, emmêlés de câbles et d'appareils électriques et radiophoniques.De esta manera se describe una casa de este tipo en Placido[117] (Pág 76)

---

clínica dental, ultramodernísima. MICHEL abre la del fondo del pasillo. Ha entrado en un living no demasiado grande, pero muy íntimo, muy privado. Un diván, un equipo de estereofonía, un frigidaire forrado en madera, una mesa baja. Sobre ella coloca MICHEL el paquete, horizontalmente.

[117] 10- COMEDOR CASA GALAN- (Int.-Noche)

Un comedor de una casa burguesa y sin apuros económicos. Nada de cursilerías en la decoración; si acaso, que sea recargada, incluso pretenciosa. Dos doncellas están montando una mesa para la cena, una mesa grande, con buena cristalera, adornada con flores, rodeada de sillas de buena madera. La mesa larga, grande. De un lado a otro andan, enredados en cables y aparatos eléctricos y radiofónicos Quintanilla, Placido y Olmedo.

Rodolfo visite avec Petrita la maison du propriétaire de l'appartement. La différence de classe sociale y est montrée. Cette maison détient le pouvoir fictionnel d'être ce que Petrita désire (Image 35). Le propriétaire est collectionneur de papillons. Entre les papillons, les meubles, et les colonnes, l'espace est rempli. En voici la description dans le scénario de *L'Appartement* (Azcona, Ferreri, 1959 : 19) :

> " 9.-CABINET MAISON.- Intérieur. Après-midi.
>
> Un cabinet du XIXe siècle, plein de velours, de trucs de bronze, de lampes sophistiquées. Sur les murs, il y a des papillons disséqués."

Les maisons que visite Placido lors de son périple, la nuit de Noël, ont les mêmes caractéristiques : banquets et décoration chargée (Image 36). Anselmo n'arrive pas à accéder à la maison de la marquise et reste dans la cuisine.

La principale caractéristique de ces lieux, si nous les comparons avec ceux que nous avons décrits précédemment, est qu'ils sont fermés et isolés de l'extérieur. Contrairement aux autres logements, les sons de la rue ont disparu, les cours intérieures, la vie des voisins aussi. De plus, en général, peu de gens vivent dans un espace très grand. La décoration est surchargée, comme une décoration de palais. Il s'agit d'un lieu antagoniste à ceux la classe populaire.



Image 35 *El pisito* (1959) de Marco Ferreri



Image 36 *Plácido* (1961) de Marco Ferreri

d) **La rue**

La rue est un élément présent dans les premiers films de Rafael Azcona, qui disparaît radicalement dans sa seconde periode. *L'Appartement* est le film dans lequel il y a le plus de scènes qui ont lieu dans la vie publique. Des lieux typiques du Madrid populaire y sont reproduits, comme les *corralas* dans lesquelles les logements de ses personnages sont situés. La *corrala* est une architecture typique du vieux Madrid populaire. Il s'agit de maisons construites autour d'une cour. Dans les temps passés, des représentations théâtrales y étaient célébrées. Rafael Azcona ajoute ainsi des éléments qui ont comme valeur fictionnelle d'introduire l'origine populaire des personnages. Nous reproduisons une description de la rue dans le scénario de *El Pisito/ L'Appartement*. Ce qui s'y passe n'est pas reflété dans le film, mais le portrait de l'esprit populaire est cependant bien présent dans le scénario (Azcona, Ferreri, 1959 : 10) :

"4.-RUE ET MAISON MARTINA. (PLACE MOSTENSES).-Extérieur. Jour.

RODOLFO, tête basse et triste, monte la pente en même temps qu'un cheval monté par un charretier. Le cheval entre par la grande porte d'en face, arrachant les tirants. Il percute quelques-uns des nombreux ENFANTS qui, parmi les poules et les détritus, jouent comme des brutes. Certains parmi eux, assis sur le parapet qui donne sur la place, parlent de « pêcher » avec un fil et un hameçon, le chapeau d'un AVEUGLE qui vend ses coupons en bas. RODOLFO entre dans la maison."

De même que ce qui se passait dans le lieu « maison », une autre caractéristique de la « rue » dans l'œuvre de Rafael Azcona est que les différences entre le village et la ville ne sont pas claires. Rodolfo se promène dans des rues dans lesquelles il y a des chevaux, des enfants jouant dans la rue avec des animaux et des gens sortant des chaises pour passer un moment à l'extérieur. Rodolfo et Petrita font une visite dans les nouveaux quartiers en cours de construction aux alentours de Madrid. Ces immeubles pourraient être parfaitement les mêmes que ceux où José Luis du *Bourreau*, a obtenu son appartement. Ils arrivent en tramway et un berger traverse les voies avec ses moutons (Image 42). De plus, Petrita et Rodolfo en profitent pour faire un pique-nique à l'air libre.



Image 42 El Pisito (1959) de Marco Ferreri

Le fait de sortir dans la banlieue de Madrid pour faire un pique-nique apparaît reproduit dans plusieurs films. Dans *La Petite Voiture*, on y montre aussi une rue à moitié faite, où il y a des travaux, des animaux, des voitures et beaucoup d'activité. Anselmo sort aussi en excursion avec ses amis (séquence 6). Ils se retrouvent de nouveau dans les alentours, sur une colline à l'écart. Au fond, on voit les immeubles de Madrid et les terrains vagues. Dans cet espace, déjà quelque peu éloigné de la ville, entouré d'oliviers, Anselmo trouve enfin un lieu dans lequel il est considéré comme appartenant au groupe. Toutefois, son groupe d'amis s'en va à toute allure, chacun sur sa chaise roulante motorisée et Anselme reste seul, se rendant compte qu'il ne pourra jamais avoir d'amis tant qu'il n'a pas de petite voiture. Il reste seul dans le champ, sans fenêtre, ni portes, ni bruit, imageant ainsi la solitude et le vrai problème d'Anselmo : la nécessité d'appartenir à un groupe. C'est également ce qui arrivera à Fernando Tobajas : quand Arabel s'en va, c'est sa solitude qui est finalement matérialisée.

Partie 7 : *Le lieu qui n'est pas un lieu : L'étranger*

Il existe dans l'œuvre d'Azcona un lieu que nous ne voyons jamais mais qui a une importance fondamentale dans sa création de l'espace : l'étranger. Si le monde de Rafael Azcona est claustrophobique, c'est parce qu'il contraste avec un autre que les personnages évoquent et auquel ils ne peuvent pas accéder, un monde étranger, où tout est différent. Ce lieu est présent dans les dialogues et les actions des personnages. L'espace décrit dans l'œuvre de Rafael Azcona se trouve constamment sillonné par ce qui n'apparaît pas, non pas par ce qui se trouve en dehors des quatre marges de l'image, mais par ce qui est bien plus loin : l'étranger.

Dans *La Petite Voiture* la petite fille d'Anselmo, Proharán est en train d'apprendre le français avec une méthode de langues. Dans *L'Anachorète*, Fernando Tobajas envoie des messages à travers la cuvette des *waters* pour qu'ils arrivent sur des terres lointaines en voyageant par la mer : c'est son unique contact avec l'extérieur. De fait, ce sera une femme anglaise qui récupèrera un de ses messages et ira à sa rencontre dans la salle de bain où il vit. Une fois que Fernando Tobajas a fait la connaissance d'Arabel, il peint les murs de la salle de bain avec des images de la côte de l'île de Capri.

Le contraste entre la liberté du monde étranger et la société claustrophobique dans laquelle vivent les personnages apparait constamment dans le film *Le Bourreau*. En commençant par les deux passants de la Fête du Livre qui se renseignent sur des œuvres de cinéastes étrangers que personne ne connaît, et en terminant par l'île de Mayorque où tout un monde de diversion a été préparé pour les touristes étrangers. José Luis veut se divertir comme le reste des touristes sur l'île isolée. Mais chaque fois qu'il est sur le point d'oublier sa vraie mission à Mayorque, ils croisent dans son horizon les figures sombres de la Garde Civile qui veulent l'emmener exécuter un homme. De fait, José Luis Rodríguez exprime depuis le début du film que ce qu'il veut réellement faire c'est partir en Allemagne pour se former et devenir un bon mécanicien. Les circonstances l'en empêchent. Pilar Martínez-Vasseur nous rappelle comment José Luis Rodríguez mentionne son désir de partir en Allemagne dès que quelque chose va mal. Il explique au fonctionnaire de la prison avant sa première exécution qu'en réalité ce qu'il voulait était partir en Allemagne : « Monsieur le Directeur, Monsieur le Directeur. Il nous avait dit qu'il valait mieux que je reprenne son poste. Mais moi je ne voulais pas... Moi, ce que je voulais, c'était aller en Allemagne. Vous comprenez ? Mon frère, quand j'ai épousé Carmen, a cessé de m'adresser la parole. Ce n'est pas qu'il me parlait beaucoup auparavant, mais il disait au moins bonjour, bonne nuit! » (Martínez-Vasseur, 2009)

L'« étranger » dans l'œuvre d'Azcona est synonyme de rationalité et de liberté alors que l'espagnol est synonyme d'enfermement et d'absurdité. A titre de curiosité, nous signalons que les premiers romans d'Azcona publiés étaient des romans à l'eau de rose écrits sous le pseudonyme de Jack O' Relly et situés aux Etats-Unis, un lieu où il n'avait encore jamais voyagé. Il parlait également de l'étranger et de la connaissance des autres cultures dans l'entretien accordé aux *Cahiers du Cinéma* :

> « Pour moi, le monde subit une série de changements qui rapprochent les hommes davantage. J'espère qu'un jour, on arrivera au métissage total. Cet amour de l'étranger va aller grandissant, « le miel de l'étranger » a écrit Eugenio Dors, un écrivain espagnol. Je suis exogame, non endogame. Pour moi, la tribu a quelque chose de provincial. Jamais Marco n'a affirmé qu'il fût italien, ou français, et il se foutait des religions. » (Toubiana 1997: 29)

Confronter ce qui se passe à l'intérieur avec la clarté et la rationalité des airs venus de l'étranger, servait aussi à Azcona pour créer un caractère grotesque de ce qui se passait dans la société dans laquelle il vivait et qu'il dépeignait. Malgré le quotidien des éléments qui apparaissent dans l'image, l'atmosphère n'est pas réaliste. Les personnages se retrouvent au centre d'une situation dans laquelle

leurs plus grands défauts et vertus sont mis en relief, et dans laquelle une déformation de l'histoire de la société est accentuée au fur et à mesure que les films avancent.

> « C'est en réalité cette présence de l'Autre mieux que n'importe quel autre facteur présent dans le film qui montre la rupture entre un pays sous régime autoritaire – rappelé à chaque instant par la profession d'Amadeo et de José Luis – et ce même pays dont on voudrait donner, notamment dans certains lieux – Palma pour Le Bourreau, Sitges pour Vivan los novios – une image de modernisation et d'ouverture. Ce contraste entre ces deux Espagne qui semblent coexister, s'ignorant superbement, s'impose avec la fin du Bourreau : les touristes anglais insouciants s'éloignant joyeusement sur leur bateau, alors que José Luis rentre humilié, vaincu, broyé par un système contre lequel il ne pourra plus se battre. » (Martínez-Vasseur, 2009)

Gardies signale que dans *Le bourreau* "deux grands espaces structurent le film: l'ici et l'ailleurs, le premier constitué de la ville où vivent les personnages, le second Palma de Majorque. » (Gardies, 1998 : 123) Et, en plus, que « Le même lieu (Palma de Majorque) renvoie à deux espaces (celui des vacances, celui du travail) et ce clivage met définitivement en évidence le piège dans lequel s'est laissé enferrer José Luis. » (Gardies, 1998 : 122) La Palma de Majorque de *Le bourreau* est un lieu qui incarne des tensions diverses, c'est l'endroit qui est "ici" et "là bas", l'Espagne obscure du *garrote vil* et l'Espagne du tourisme, la frivolité et la légèreté.

Partie 8 : *Conclusion*

Cette étude de l'espace diégétique nous a aidés à comprendre quelques traits de la manière dont se transmet, dans l'œuvre de Rafael Azcona, une réflexion sur l'individu et la société. Si, dans ses premiers films, il fait appel à un cinéma plus populaire dans lequel les maisons et les habits de l'époque sont reproduits, nous observons comment un grand nombre de ces caractéristiques sont maintenues dans son seconde période, dans laquelle il produit une inversion des particularités des personnages par rapport à l'espace. Dans les premiers films, les caractéristiques de l'époque étaient montrées par la description des foyers. Elles transmettaient intrinsèquement un sentiment de manque d'intimité qui se développait au cours de l'œuvre et des films avec une structure apparente contraire. Nous avons pu voir comment Rafael Azcona racontait des histoires dans lesquelles le poids de la société retombait sur l'individu jusqu'à l'empêcher d'évoluer. A travers le lieu physique dans lequel était situé le personnage, la description des maisons et leur évolution au cours de l'œuvre, Rafael Azcona construisait petit à petit un espace de l'âme.

La division de ces œuvres de Rafael Azcona en deux périodes, qui paraissait au début intuitive, se voit justifiée au cours de cette analyse. En effet, ces deux époques, bien qu'ayant en commun le fait de traiter abondamment des thèmes de l'isolement et de l'espace de l'individu dans la société, ont chacune des traits très caractéristiques.

La première periode est caractérisée par la réalisation de portraits d'espaces sans frontières, sans limites, où tout se rassemble dans un même lieu – le public, le privé, la vie familiale, la vie des étrangers, les bruits de la maison, ceux de la rue, le travail, le foyer – où l'unique barrière qui existe est celle tracée entre ce monde et l'autre monde qui n'apparaît jamais : l'étranger.

Les personnages sont étourdis dans ces lieux, ils doivent se déplacer d'un lieu à l'autre. Ce déplacement est entravé par des véhicules ridicules. Leur déplacement aide en plus à décrire ces mêmes lieux. Nous pouvons alors noter qu'il nous est plus difficile de parler de l'espace sans évoquer les déplacements des personnages en eux-mêmes, car ce sont au fond les personnages qui nous guident afin de découvrir cet espace. Cet aspect sera abordé dans le prochain chapitre.

La seconde periode se caractérise par un monde sans frontières, chaque fois plus caricatural, d'où le rêve du lieu étranger disparaît petit à petit. Le personnage se déplace beaucoup moins et rejette la société. Ces personnages de la seconde époque sont des créatures du désir et non du besoin.

Ainsi, à travers l'analyse de cette population singulière que sont les lieux, nous avons essayé d'aborder un premier aspect de l'espace dans l'œuvre de Rafael Azcona. Il nous reste encore de nombreux autres éléments à analyser ; en effet la population des lieux implique aussi de se poser une question fondamentale, celle de la valeur de l'image. Qu'une maison soit montrée de près ou de loin, en plongée, en contre-plongée, ou à hauteur d'œil, bien que le référent soit le même, son sens sera différent. Le moyen filmique, à la différence de l'écrit, donne à voir d'un point de vue particulier (Gardies, 1993: 84). Par la suite, nous développerons donc la manière dont l'espace diégétique se construit filmiquement au niveau cognitif et perceptif.

CHAPITRE 4 : L'espace narratif dans l'œuvre de Rafael Azcona

Une des caractéristiques de l'espace cinématographique est que, pour exister, il doit être constamment reconstruit dans l'esprit du spectateur. Il existe un espace dans l'écran et un espace hors de cet écran, comme nous l'avons vu dans le chapitre sur l'espace diégétique. Cependant, le spectateur doit reconstruire lui-même les fragments qu'on lui montre, et être attentif dans le même temps au devenir de l'histoire. Dans ce chapitre centré sur l'étude de l'espace narratif, nous allons analyser l'organisation de l'espace dans les récits de Rafael Azcona, c'est-à-dire, la appréhension cognitive de l'espace propre à la narration qui est en train de se developper.

Mais nous ne pouvons pas suivre pas à pas la méthode employée par Gardies. En analysant les questions de métalangage, nous ne tiendrons pas compte des caractéristiques morphologiques, c'est-à-dire de l'axe structurel qui renvoie aux lignes et aux superficies, de la structuration spatiale de l'horizontalité et de la verticalité, ni de la symétrie. Nous n'inclurons pas non plus l'axe composant qui étudie les oppositions comme « droit/courbe », ou « fermé/ouvert ». Et nous exclurons enfin l'axe d'évaluation centré sur les mensurations et l'orientation. La raison tient au fait que nous considérons que la représentation de ces traits dans l'image relève plus des choix du cinéaste que de ceux du scénariste.

Gardies nous explique que l'espace narratif n'a de sens que si un sujet s'en empare. C'est pour cela que l'étude de l'espace narratif a été réalisée à partir de l'étude de deux éléments : le sujet et l'espace.

Par conséquent, nous étudierons dans un premier temps le sujet qui va s'approprier cet espace. Le concept de personnage étant très complexe, nous aborderons cette étude selon différentes perspectives. Nous observerons d'un côté le personnage décrit dans le scénario, et de l'autre, les acteurs pour qui Rafael Azcona écrit. Nous mettrons ensuite en contraste personnage masculin et personnage féminin – opposition qui servira d'axe dans la construction de leurs trames.

Puis, dans la partie dédiée à l'espace, nous étudierons les relations instaurées dans le récit entre les différents composants spatiaux.

Enfin, nous étudierons ces deux éléments unis à travers le déplacement du personnage dans l'espace. A partir de ces éléments, nous élaborerons la topographie du récit, c'est-à-dire un schéma cognitif fondé sur le déplacement du sujet dans l'espace.

Partie 1 : *Le rôle du sujet*

Pour parler d'un sujet qui s'approprie l'espace dans l'œuvre de Rafael Azcona, il convient de se centrer en premier lieu sur le personnage, son rôle, sa caractérisation, sa fonction. Cela vient, d'une part, de l'importance des personnages dans l'œuvre d'Azcona, personnages qui sont restés dans la mémoire collective comme dans le cas de Rodol ou de José Luis, ou dans d'autres œuvres non étudiées ici comme le Marquis de Leguineche dans *La Escopeta Nacional/ La Carabine nationale* (1978, García Berlanga) ou Antonio Cano dans *El jardín de las delicias* (1970, Carlos Saura). D'autre part, nous croyons aussi qu'il existe une relation intrinsèque entre l'espace et le personnage, raison pour laquelle nous croyons fondamental d'observer quelles caractéristiques ont ces personnages qui s'imprégneront de l'espace et vice-versa.

Parler du personnage dans l'œuvre de Rafael Azcona est une tâche complexe car ce concept de personnage « se situe au croisement de toutes les incertitudes textuelles et méthodologiques » (Ubersfeld, 1989: 85).

Gardies se situe parmi ceux qui considèrent que l'action du personnage est le critère qui permet de distinguer sa nature, de même que l'expliquait Aristote dans sa poétique. Cette conception aristotélicienne est l'idée sous-tendue qui fondent les recherches qui considèrent le personnage comme un élément fonctionnel de la structure dramatique, ou même, d'un point de vue sémiotique, un signe dans le cadre du système.

Il convient de rappeler ici qu'afin d'éviter l'emploi d'un terme aussi complexe et problématique que *personnage*, d'autres termes comme « caractère », « type », « actant » ou « figure » ont été utilisé par le passé. Comme le remarque Kurt Spang (Spang 1991 : 156), depuis Théophraste (372-328 avant J-C.), le terme « caractère » est d'un usage fréquent dans les études littéraires, spécialement dans le monde anglo-saxon. Aristote, et les diverses écoles disciples des théories du Stagirite, ont fait mention du *caractère* en parlant du *personnage*, mais en distinguant clairement le caractère fonctionnel du premier et la nature éthique du second, qui se développe dans le cadre d'un conflit moral posé dans la tragédie (García Berrio, 1988: 185). La déconstruction du personnage classique fut déjà le travail de Propp, qui mit l'accent sur l'action au détriment de l'agent.

Le terme *actant* vient notamment de Lucien Tesnière (1969), repris par des linguistes français, et a été introduit par A. J. Greimas (1973) comme une des catégories basiques de la théorie sémantique. Dans une direction analogue à celle de Greimas, Roland Barthes (1970) souligne la prévalence du personnage sur l'action et affirme que ses traits différentiels sont déterminés par un complexe de propriétés ou de sèmes régulés par des codes spécifiques.

Au long de ce chapitre, nous utiliserons le terme *personnage* pour parler du personnage écrit et décrit dans le scénario ; mais également du personnage créé avec l'acteur dans le film. Notre souci est d'essayer d'exprimer quelle relation existait entre le personnage décrit par Rafael Azcona et l'acteur qui allait l'interpréter.

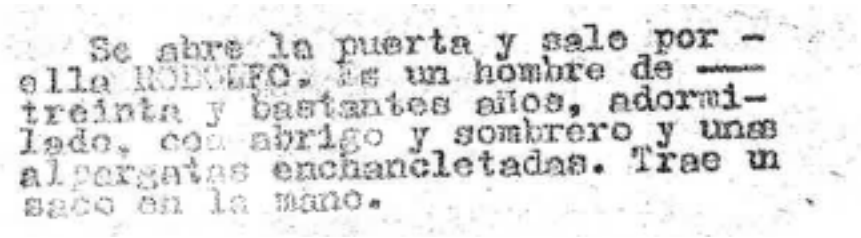
Mais, avant de nous confronter au caractère des personnages, nous allons voir leur caractérisation dans les scénarios de Rafael Azcona. Réaliser cette tâche nous semble fondamental pour, par la suite, analyser quelle relation s'établit entre le personnage et l'espace de l'histoire.

a) Un personnage marqué par l'espace

Berlanga disait que ce qui ressort réellement du travail du scénariste est la capacité d'Azcona à sélectionner les types les plus intéressants afin de fasciner et de faire ressentir de la complicité, alors même qu'ils sont les victimes (Cabezón, 1997 : 80). En quoi consistaient ces personnages dont parle Berlanga ? Nous allons voir à présent comment Azcona décrit les protagonistes de quelques uns de ses films, puis nous extrapolerons leurs caractéristiques communes.

(1) Les personnages de la première époque

Dans *L'Appartement*, la première apparition de Rodolfo est décrite ainsi (Azcona, Ferreri, 1959 : 2) :


Se abre la puerta y sale por — ella RODOLFO. Es un hombre de — treinta y bastantes años, adormi- lado, con abrigo y sombrero y unas alpargatas enchancletadas. Trae un saco en la mano.

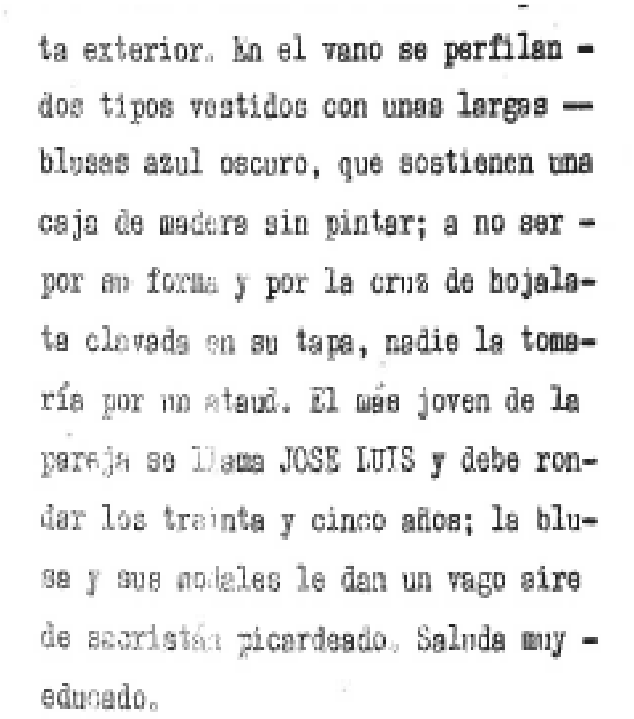
> "La porte s'ouvre et RODOLFO sort par celle-ci. C'est un homme de trente et quelques années, somnolent, avec un manteau, un chapeau et des espadrilles enfilées. Il porte un sac dans la main"

Le reste du scénario ne nous permettra pas d'en savoir plus sur le personnage. A aucun moment ne sont mentionnées ses origines : qui sont ses parents, quel fut son passé… Le personnage de Rodolfo dans *L'Appartement* ne fait aucune allusion à son passé. Il n'y a aucune référence à ses proches. Nous ne savons pas s'il est orphelin. Ceci, comme nous le verrons, est une constante pour les personnages du

scénariste. En effet, Azcona semble tirer ses personnages de la normalité. Il n'y a donc rien sur eux qui mérite d'être raconté.

Dans *Le Bourreau*, José Luis apparaît décrit avec des traits semblables à ceux de Rodolfo (Azcona, Garcia Berlanga, 1963: 1)

> "Dans la baie se profilent deux types vêtus de longues blouses bleu-marines, portant une caisse de bois non peinte ; si ce n'était pas la forme et la croix de fer-blanc clouée sur le couvercle, personne ne la prendrait pour un cercueil. Le plus jeune du couple s'appelle JOSE LUIS et doit approcher les trente cinq ans ; sa blouse et ses manières lui donnent un vague air de sacristain perverti."



ta exterior. En el vano se perfilan - dos tipos vestidos con unas largas — blusas azul oscuro, que sostienen una caja de madera sin pintar; a no ser - por su forma y por la cruz de hojalata clavada en su tapa, nadie la tomaría por un ataud. El más joven de la pareja se llama JOSE LUIS y debe rondar los treinta y cinco años; la blusa y sus modales le dan un vago aire de sacristán picardeado. Saluda muy - educado.

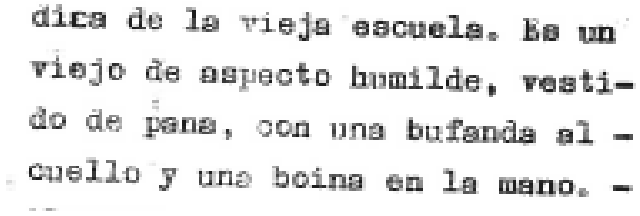
Placido est décrit de la même façon (Berlanga, Azcona, 1961 : 1) :

> 1- RUES ET PARC AVEC PAVILLON D'EVACUATION- (Ext.-Jour)
>
> (….) Placido conduit la voiture, un homme d'une trentaine d'années vêtu d'un blouson en cuir, un pantalon en velours côtelé et des demi-bottes. Il porte une sorte de passe-montagne en cuir avec lequel il couvre sa tête. Dans l'inconfortable side-car, les pieds qui pendent, va Quintanilla, un peu plus jeune que Placido et très différent de lui : Quintanilla est un homme très bien coiffé, les lunettes sur le haut de la tête, un manteau bleu marin bien coupé, et évidemment, il a quelque chose entre doux et tendre qui lui donne définitivement un aspect de servant.[118]

118

Les deux personnages, comme Placido, ont dépassé la trentaine et viennent d'un milieu humble. Leur description est très succincte, et se limite à quelques traits qui définissent le personnage, comme le chapeau, le manteau, ou encore les espadrilles de Rodolfo, qui transmettent l'idée d'un homme qui s'habille comme les autres hommes de son époque, mais en ajoutant le trait d'humilité des espadrilles. José Luis, cependant, est vêtu d'un uniforme de fossoyeur auquel Azcona ajoute une nuance : il a l'air d'un sacristain corrompu. Azcona nous indique alors une hypothétique position basse au sein de la structure de pouvoir du clergé. Nous pouvons rappeler que, pour Eric Rohmer, il était d'une importance vitale d'étudier la garde-robe de *Faust* de Murnau pour comprendre la conception spatiale. Décrire avec peu de traits les personnages est une constante dans l'œuvre d'Azcona, un peu à la manière d'un peintre expressionniste créant un personnage uniquement à travers quelques éléments qui définissent sa personnalité, comme, par exemple, un énorme chapeau ou un visage avec d'énormes yeux. Azcona choisit uniquement quelques traits qui définiront en entier le personnage, quatre touches de pinceau qui se réfèrent, en général, à la garde-robe. Dans *Le Bourreau*, don Anselmo, est défini ainsi (Azcona, Garcia Berlanga , 1961 : 4)

« C'est un vieux d'aspect modeste, vêtu de velours, avec une écharpe au cou et un béret dans la main. »


dica de la vieja escuela. Es un
viejo de aspecto humilde, vesti-
do de pana, con una bufanda al -
cuello y una boina en la mano. -

(2) Les descriptions des personnages de la seconde époque

Les personnages de la seconde époque se différencient de ceux de la première par le fait qu'ils sont plus âgés, et, surtout, par le fait qu'ils appartiennent à un niveau social supérieur.

La description de Michel dans *Grandeur Nature* est la suivante (Azcona, Berlanga, 1976 : 30):

De la misma manera aparece descrito Placido (pag 1) :

1-CALLES Y PLAZA CON QUIOSCO EVACUATORIO- (Ext.-Día)

(…) Conduce el vehículo Plácido, un hombre de unos treinta y tantos años, que viste un pantalón de cuero, pantalones de pana y botas de media caña, y que cubre su cabeza con una especie de pasamontañas de piel; en el incomodo transportin, con los pies colgando, va Quintanilla, algo más joven que Plácido y muy distinto a él: Quintanilla es una hombre muy repeinado, con gafas montadas al aire, abrigo azul marino de buen corte y, evidentemente, tiene algo entre dulce y manos que le da una definitivo aspecto de paniaguado.

"3. BUREAU DES DOUANES. Int. Jour.

La figure de MICHEL – quarante-cinq ans, vêtu sans affectation mais avec de bon goût – encadré par le chaos du bureau des marchandises."[119]

Le statut du personnage reste de nouveau parfaitement défini à travers la garde-robe, mais le sera également à partir de la description de sa voiture, comme nous le verrons par la suite. Cela concorde, comme nous l'avons vu dans la partie traitant de l'espace diégétique, avec l'importance des véhicules dans l'œuvre d'Azcona. Là encore, on retrouve un véhicule rendu extravagant. Il est toutefois à noter que cette scène n'apparaît pas dans le film (Azcona, Berlanga, 1976 : 32)

.

« 4.RUE DANS PARIS. Ext. Jour.

Sur la galerie d'une voiture – qui correspond à celle d'un dentiste ayant beaucoup de succès, concrètement à un orthodontiste spécialisé dans la rectification des dentitions des rejetons de la classe privilégiée – le paquet. Au loin la silhouette de Paris. »

En parcourant les descriptions des personnages de Rafael Azcona dans la seconde époque, nous pouvons retrouver celle de Fernando Tobajas de *L'Anachorète*, qui apparaît dépeint de la manière suivante (Azcona, Estelrich, 1976: 25)

:

"FERNANDO TOBAJAS: La jolie tête de LUCAS TRAPAZA de la série que réalisa TVE sur la racaille. Mais FERNANDO vêtu d'un survêtement rouge, Adidas, flambant neuf et de baskets de la même marque. Il fume des cigares américains et boit du Pastis."

[119] "3.DESPACHO ADUANA. Int. Día.

La figura de MICHEL – cuarenta y cinco años, vestido sin afectación pero con un personalísimo buen gusto- enmarcada por el caos del despacho de mercancías."

Dans le texte précédent, il est fait une allusion directe à l'acteur qui va interpréter le personnage. Dans ce cas, Fernando Tobajas a *« la jolie tête de LUCAS TRAPAZA »*. Lucas Trapaza était interprété par le même Fernando Fernán Gómez, qui interprètera Fernando Tobajas dans *L'Anachorète* [120] .

Les personnages de l'œuvre de Rafael Azcona sont des hommes d'un âge moyen, des héros romantiques qui ont passé la trentaine et qui sont devenus des caricatures de ce qu'ils ont été. Leur vie est un parcours vers l'absurde. Pendant la première étape de l'œuvre d'Azcona, ces personnages appartiennent à une classe moyenne ou classe populaire. *A contrario*, dans la seconde étape de son œuvre, ces personnages, des hommes d'âge moyen – la quarantaine –, appartiennent à des classes aissés et leurs préoccupations sont d'ordre existentiel. Ces personnages de la classe aisée, n'ont d'exceptionnel que leur statut social. Aucun trait ne les rend singuliers. Pour conclure, nous constatons, par conséquent, que dans les scénarios d'Azcona, les personnages se présentent à travers la caractérisation – la manière dont ils sont vêtus, dont ils sont coiffés, les chaussures qu'ils portent. Il est rare que des allusions soient faites à l'aspect physique. Dans tous ces cas, le héros est un antihéros.

b) L'antihéros, constante dans l'œuvre de Rafael Azcona

(1) L'antihéros dans l'Espagne des années 50

Ce personnage masculin, d'âge moyen, anodin, absorbé par la vie et les circonstances, qui apparaît dans les scénarios d'Azcona, existait déjà dans ses œuvres littéraires. Ainsi, nous pouvons croiser de personnage dans les romans *Los muertos se tocan nene*, *L'Appartement*, ou encore dans les colonnes satiriques de la revue d'humour *La Codorniz*.

L'utilisation de ce type de personnage dans le cinéma espagnol n'aurait pas été surprenante, si durant les années suivant la guerre civile, le régime franquiste n'avait pas encouragé un type de protagoniste différent. Durant le Franquisme, la production de cinéma bénéficiait de fonds historiques et de décors grandioses. Les protagonistes étaient également des héros. Ce type de cinéma cherchait à transmettre la spiritualité catholique et le souvenir d'une Espagne Impériale comme par exemple dans les films *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) ou *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951).

Esa pareja feliz (1951), de Juan Antonio Bardem et Luis García Berlanga, marque un tournant dans la construction du caractère et dans la caractérisation du personnage. Nous passons du héros des films

120 Lucas Trapaza était le personnage principal de la série télévisée *El pícaro*, émise par la RTVE (Radio Televisión Española) en 1974, écrite, dirigée et interprétée par Fernando Fernán Gómez. Cette série se situait dans l'Espagne du XIIème siècle, inspirée des écrits du Siècle d'or espagnol y raconte les péripéties de Lucas Trapaza, un *pícaro* (un « Scapin ») qui essaie de survivre en travaillant le moins possible.

historiques des années 40 et 50, à l'antihéros. Ainsi, *Esa pareja feliz* commence avec une parodie de *Locura de amor* de Juan de Orduña, réalisateur emblématique de ce type de cinéma grandiloquent. A partir de ce film, on voit émerger la personnalité de l'antihéros qui, pendant les années 50 et 60, sera le protagoniste des films de Berlanga et de Ferreri, scénarisés par Azcona.

Berlanga, Ferreri et Azcona se servent de la démythification du discours officiel de l'Histoire d'Espagne d'une façon similaire à celle analysée par Claude Murcia au sujet de l'écrivain Juan Benet. La parodie est un procédé fondamental pour exagérer la réalité et, en définitive, la déconstruire: « De même, le travail de déconstruction des signes dont témoigne le traitement des modèles convoqués, et la perte de sens qui en résulte s'inscrivent dans une entreprise d´analyse critique des idéologies. Démystification du discours officiel nacional su l'histoire de'Espagne… » (Murcia, 1998 b: 60).

(2) Des personnages sortis de la normalité

Au travers des exemples exposés, nous pouvons affirmer qu'Azcona mène à bien une déconstruction de la catégorie du personnage comme *structure mimétique* comme la définit François Rastier (Rastier, 1974) Ses personnages de fiction sont créés par une copie directe ou analogique de la réalité. Azcona sélectionne des personnages qu'il observe dans la réalité. Il cherche l'empathie du spectateur par le fait de pouvoir décrire ces personnages très brièvement.

Contrairement aux descriptions des lieux, qui sont beaucoup plus fournies, Azcona définit Rodolfo à travers « un manteau, un chapeau et des espadrilles », ou José Luis par « la blouse et ses manières qui lui donnent un vague air de sacristain perverti ». Dans la seconde époque, cette tendance continue avec Michel dont il est dit qu'il « habille sans affectation mais avec un personnalisme de bon goût », puis avec Fernando qui « est vêtu d'un survêtement rouge, Adidas, flambant neuf et de baskets de la même marque » et qui « fume des cigares américains et boit du Pastis ».

Mais ces descriptions ne nous en disent pas beaucoup sur cette « brillante approximation des personnages » dont parlait Berlanga. Nous savons en effet depuis les temps anciens que, pour connaître un personnage, celui-ci doit être en interaction avec le reste des éléments du récit. Mais la clé de la « brillante approximation des personnages » ne se trouve pas uniquement dans l'interaction avec les autres éléments du récit. Comme nous l'avons vu, la description de Fernando Tobajas, dans *L'Anachorète*, mentionne indirectement l'acteur qui va interpréter Fernando Tobajas Ceci nous conduit à aborder les acteurs comme des éléments importants dans la construction des personnages de Rafael Azcona.

c) L'importance de l'acteur

Rafael Azcona était un grand connaisseur du théâtre populaire de son époque. Azcona se rendait au théâtre avec assiduité et y a appris les clés pour écrire ses comédies basées sur la saynète théâtrale[121]. C'est dans ce théâtre qu'il rencontra celui qui sera l'un de ses acteurs fétiches : José Luis López Vázquez.

(1) José Luis López Vázquez , acteur fétiche d'Azcona

Dans *L'Appartement*, première œuvre écrite par Azcona qui fut portée au cinéma, s'est produit un évènement d'une grande importance dans l'histoire du cinéma espagnol. Marco Ferreri cherchait un acteur qui incarnerait Rodolfo, et Rafael Azcona lui proposa d'essayer un acteur qu'il avait vu au théâtre et qui correspondait aux caractéristiques de Rodolfo : il s'agissait de José Luis López Vázquez. Cet acteur se distinguait par son aspect normal qui était une des caractéristiques recherchées par Azcona (López Vázquez, 1997 : 52):

> « Personnellement, j'ai compté sur une identité suffisamment spatiale-physique-cinématographique, pour interpréter des types ressemblant à ce qui est décrit dans *Los muertos no se tocan, nene*, comme celui de don Fabián Bígaro Perlé, Chef de la Bureaucratie Civile de 2ª Classe et Membre de la Société Protectrice des Animaux et du Cercle Pro Education des Enfants Simples d'esprit, et essayer de leur donner une nature crédible. Ce qui est pour moi une chance authentique. »[122]

En 1958, José Luis López Vázquez était un acteur de théâtre connu qui se distinguait par son talent mais qui n'avait jamais eu l'opportunité de jouer dans un film. *L'Appartement* fut son premier film comme protagoniste, et le début d'une carrière de plus de 200 films dans une industrie qui, jusqu'alors, avait seulement utilisé des rôles de jeunes premiers. José Luis López Vázquez sera la grande étoile d'un « Star System » dont le héros est un antihéros.

Ce même José Luis López Vázquez affirmait que « si Rafael Azcona n'avait pas existé, José Luis López Vázquez, acteur, n'aurait pas non plus existé » (López Vázquez, 1997 : 51). A partir du moment où l'acteur joua dans *L'Appartement*, dirigé par Marco Ferreri, il apparut dans pratiquement tous les films

---

[121] Ríos Carratalá approfondit la question de l'influence de la saynète dans le cinéma espagnol, dans son œuvre « Lo sainetesco en el cine español ». Nous verrons certains de ces aspects dans la partie consacrée à la construction de l'humour.

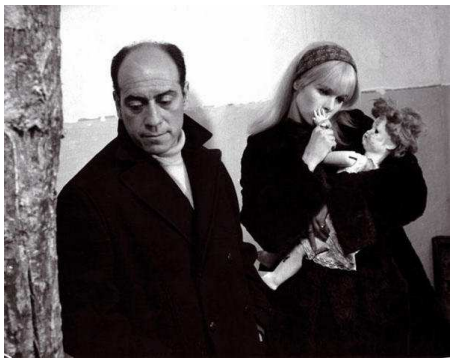
[122] "Personalmente, he contado con una identidad suficientemente espacial-físico-cinematográfica, para interpretar a tipos parecidos al descrito en *Los muertos no se tocan, nene*, como es el de don Fabián Bígaro Perlé, Jefe de la Burocracia Civil de 2ª Clase y Miembro de la Sociedad Protectora de Animales y del Círculo Pro Educación de Niños Tontos, y procura darles naturaleza creíble. Lo cual para mi es una auténtica suerte."

d'Azcona écrits en Espagne. Il sera le protagoniste de la première collaboration de Berlanga avec Azcona en tant que scénariste dans le moyen-métrage *Se vende un tranvía* (Juan Estelrich, 1959). Il aura un rôle clé dans *Placido*, interprétant le Señor Quintanilla, organisateur de l'évènement « Invite un pauvre à ta table ».

De même, quand Rafael Azcona commence sa collaboration avec le directeur Carlos Saura, d'un caractère plus intimiste et moins tourné vers la comédie que les deux réalisateurs antérieurs, José Luis López Vázquez est inclus comme protagoniste. Quelques-uns des films les plus représentatifs de



José Luis López Vázquez dans El Pisito (1959) de Marco Ferreri



José Luis lópez Vázquez et Geraldine Chaplin dans *Peppermint frappé* (1967) de Carlos Saura

cette collaboration sont *Peppermint Frappé*, *El jardín de las delicias* et *La prima Angélica*.

Comme Bernardo Sánchez l'explique: « Azcona fut toujours celui qui mit le plus d'entrain à défendre l'idée que le comique López Vázquez interprètera Saura » (Sánchez, 2006: 305). Ce sera une constante qui se répètera également lors de la collaboration d'Azcona avec des réalisateurs comme José María Forqué, Pedro Olea, Pedro Masó ou José Luis García Sánchez.

Azcona était conscient de l'importance des acteurs en écrivant ses scénarios. José Luis López Vázquez n'était pas son seul acteur fétiche. Luis García Berlanga racontait comment il était habituel pour eux de construire les personnages à partir des acteurs qui devaient les interpréter (Cobos, Juan et al, 1996 : 86):

> « … nous avons, pendant plusieurs années, écrit des scénarios pour des acteurs déterminés : José Luis López Vázquez, Agustín González, Mª Luisa Ponte... Surtout pour José Luis López Vázquez, qui est celui que nous avons tous les deux le plus admiré. Pour quatre-vingt pour cent de la distribution, nous ne devions rien nous suggérer car nous écrivions déjà pour les acteurs qui nous plaisaient. Le Bourreau, par exemple, devait être fait pour López Vázquez ; Nino Manfredi est un bon acteur, mais on voit qu'il est italien. » [123]

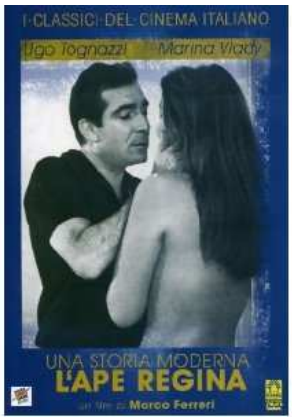
[123] "... nosotros durante bastantes años, hemos estado escribiendo guiones para unos personajes determinados: José Luis López Vázquez, Agustín González, Mª Luisa Ponte... Sobre todo para José Luis López Vázquez, que es el que más hemos

Il semblait que Berlanga et Azcona allaient chercher la substance dans les acteurs, l'âme qu'ils voulaient donner au personnage, au-delà de l'action qu'ils allaient mettre en scène.

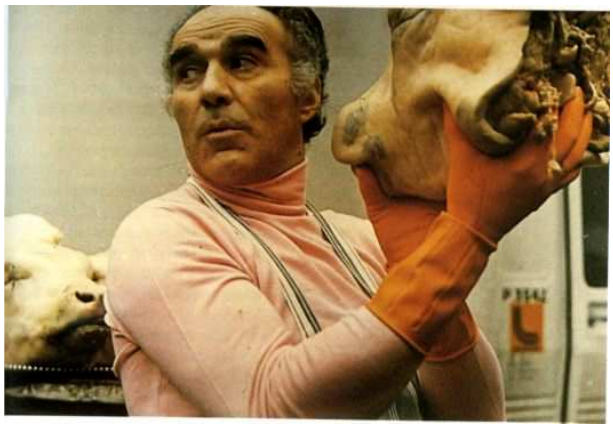
Rafael Azcona, formé dans un monde littéraire, apprit à adapter son écriture au caractère fugace du scénario, à cette « structure qui tend à une autre structure » comme disait Pasolini. Azcona valorisait le fait que López Vázquez apporterait au personnage des traits qui n'apparaissait pas dans le scénario. Nous nous appuyons sur une déclaration de Luis García Berlanga sur le tournage du *Bourreau* (Cobos, Juan et al, 1996 : 86) :

> « Un de mes meilleurs gags est né du fait que, alors qu'on changeait l'emplacement de la caméra, je vis López Vázquez mesurant la tête de la fille que nous avions sur la scène. Cela m'apparut génial et cela je le dois à López Vázquez. Je me limitai à inclure la phrase «c'est normal, c'est normal ! Ca vient de mon père, ça n'est pas héréditaire». Mais tout naît, dans cette scène de *Le Bourreau*, d'une de ces choses splendides que fait José Luis López Vázquez quand nous tournons.[124] »

Quand Rafael Azcona commence sa carrière à l'étranger, il décide de continuer à construire ses personnages en suivant le même processus. En Italie, il choisit Ugo Tognazzi comme son acteur fétiche. Tognazzi jouera dans la plus grande part des films qu'Azcona écrira en Italie. En France, où il réalisera moins de films, son acteur sera Michel Piccoli.



Ugo Tognazzi dans *L'ape Regina*(1963) de Marco Ferreri



Michel Piccoli dans *La grande bouffe* (1973) de Marco Ferreri

admirado los dos siempre. En el ochenta por cierto del reparto no teníamos que sugerirnos nada porque escribíamos ya para los actores que nos gustaban a ambos. El Verdugo, por ejemplo, la tenía que haber hecho López Vázquez; Nino Manfredi es un buen actor, pero se le ve que es italiano."

[124] Uno de mis mejores gags nace de que, mientras cambiaban el emplazamiento de la cámara, veo a López Vázquez midiendo la cabeza de la niña que habíamos tenido en la escena. Me pareció cojonudo y eso se debe a López Vázquez. Yo me limité a incluir la frase «¡Que es normal, que es normal! ¡Que lo de mi padre no es hereditario!». Pero todo nace, en esa escena de *El verdugo*, de una de esas cosas espléndidas que hace José Luis López Vázquez cuando estamos rodando.

Marco Ferreri et Rafael Azcona arriveront à établir une relation si étroite avec les acteurs qu'ils nommeront les personnages du nom même de l'acteur qui les interprète. Dans *La Grande Bouffe*, le personnage interprété par Marcello Mastroianni s'appelle Marcello, celui interprété par Michel Piccoli s'appelle Michel, celui interprété par Ugo Tognazzi, Ugo... Ceci se reproduit dans les films de la seconde période, dirigés par Luis García Berlanga, où le personnage interprété par Michel Piccoli s'appelle de nouveau Michel. Pour cette raison, nous pouvons déduire que dans *Le Bourreau*, le personnage appelé Don José Luis Rodríguez aurait dû être interprété par un acteur qui s'appelle José Luis, c'est-à-dire José Luis López Vázquez. Ce fait est corroboré par les déclarations de Luis García Berlanga quand on lui demande si l'inclusion de Nino Manfredi dans *Le Bourreau* fut une imposition des producteurs ou non (Cobos, Juan et al, 1996) :

> « Oui, et à moi, ça ne m'a pas paru mauvais du tout car Nino me plaisait beaucoup. Mais j'aurais préféré López Vázquez, cela sans aucun doute. Là est le problème des coproductions. Nino est bien, mais il n'est pas espagnol. Les costumes étaient de Cornejo, et le chapeau de paille qu'il se met, nous l'avons acheté là-bas même, à Palma, mais il n'arrivait pas à ressembler à un espagnol ».

(2) La nature et la fonction du personnage chez Rafael Azcona

Des chercheurs comme Garroni, Rossi Landi et Anne Ubersfeld soutiennent que le concept de « personnage » nous parvient doté d'une grande charge mystificatrice, car appuyé sur des notions qu'ils estiment « dépassées » – comme celles de substance, d'âme et de sujet transcendant –, et postulent sa désacralisation. Toutefois, il semble que le choix de ces acteurs si connus par Azcona avait comme objectif de donner une certaine substance à ses personnages. Cette substance (personne, âme, caractère, individu unique) naît du choix consciencieux de l'acteur dès le moment de l'écriture. Rafael Azcona était un scénariste conscient des différentes étapes de la création d'un film et du fait que ses personnages s'enrichiraient au cours de ces étapes.

Comme le pense Ubersfeld, il est possible d'affirmer que dans le cas de Rafael Azcona, il n'existe pas de personnage textuel dans toute sa pureté. Dans le domaine de la représentation et de l'interprétation dans le cinéma et dans le théâtre, le personnage en vient à être le point d'amarrage qui noue la diversité des signes. Le personnage, dans sa relation au texte et à la représentation, est une notion qui ne peut pas s'être omise, même dans le cas où il n'y aurait pas à le considérer comme une substance (personne, âme, caractère, individu unique), mais comme un lieu géométrique de structures diverses, avec une fonction dialectique de médiation, idée que récupère Gardies dans son œuvre. Cependant des auteurs comme F. Jost ou E. Morin parlent d'un anthropomorphisme régulateur : « Pour qu'un film soit reçu comme une œuvre ou pour qu'un document soit reçu comme un discours sur la réalité, pardonnez ce truisme, il faut minimalement qu'il soit compris comme un artefact d'origine humaine et à destination humaine. » (Jost, 1997 : 14)

Également, dans le scénario, le personnage textuel est seulement un personnage virtuel. Dans la représentation, on « actualise » – au sens philosophique – la virtualité textuelle, en développant les traits physiques et psychiques que l'auteur a employés dans sa caractérisation. Le personnage d'Azcona a seulement une existence concrète dans le cadre d'une représentation déterminée. Meyerhold (1971: 150) affirme catégoriquement que « le théâtre est représentation » – et on pourrait en dire autant pour le cinéma.

Il semble qu'Azcona comprenait la même chose que Stanley Cavell dans son œuvre *La projection du monde* (1971), à savoir que le personnage de cinéma n'existe pas sans l'acteur, contrairement au théâtre dans lequel Othello est un personnage qui n'a pas besoin d'un acteur. De ce que nous avons pu voir, Azcona écrivait concrètement pour des acteurs et non pour d'autres, adaptant définitivement son écriture au monde cinématographique. C'est pour cela que nous considérons que l'étude du travail d'un scénariste ne doit pas être uniquement lié aux mots du texte écrit.

d) Les personnages féminins

Les personnages principaux d'Azcona sont toujours des hommes. Azcona n'a jamais écrit une histoire que jouerait une femme comme personnage principal. Cependant, les personnages féminins d'Azcona ont une grande importance dans la trame de l'histoire. Ce sont des personnages à part entière, et qui ont d'habitude une fonction d'antagoniste – un antagoniste parfois voilé. Dans cette partie dédiée à l'analyse des personnages, nous allons consacrer une importance spatiale au personnage féminin. Les personnages se situent en effet de manière différente dans l'espace, selon qu'ils appartiennent au genre féminin ou masculin, comme nous le verrons par la suite.

Dans un premier temps, nous verrons de quelle manière Azcona décrivait les personnages féminins. Ensuite, nous analyserons la figure de la femme dans l'œuvre d'Azcona car c'est un aspect évoqué par différents chercheurs.

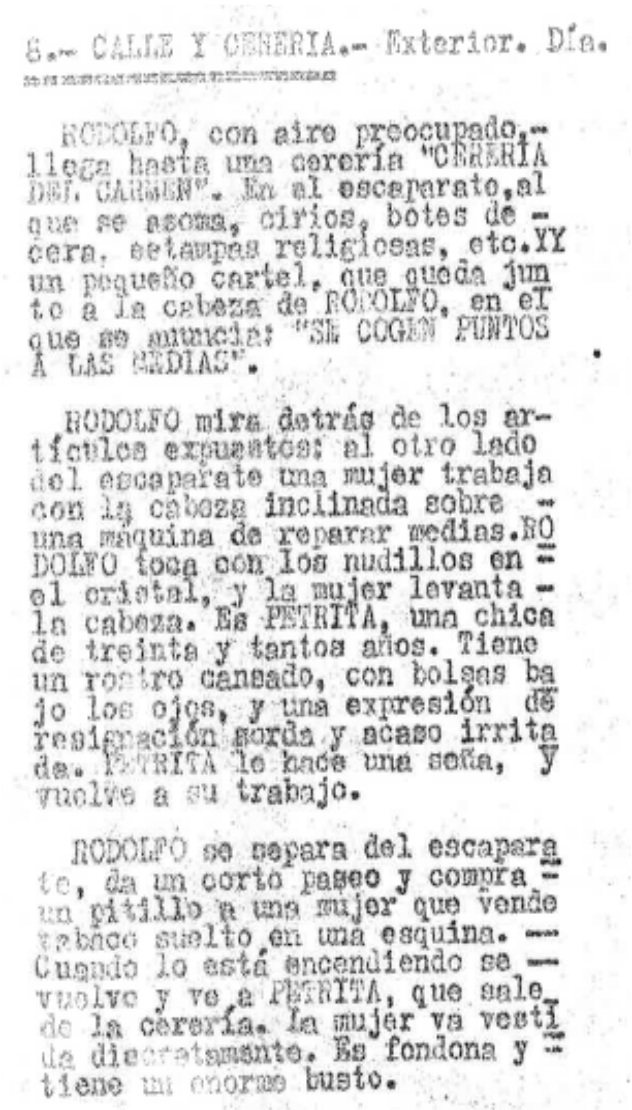
(1) La description des femmes dans la première époque

Dans *L'Appartement*, Petrita apparaît décrite pour la première fois de la façon suivante (Ferreri, Azcona, 1959: 16)

« RODOLFO regarde derrière les articles exposés : de l'autre côté de la vitrine, une femme travaille avec la tête inclinée sur une

machine à raccommoder les bas. RODOLFO frappe contre la vitre, et la femme lève la tête. C'est PETRITA, une fille de trente et quelques années. Elle a un visage fatigué, avec des cernes sous les yeux, et une expression de résignation sourde et presque irritée. PETRITA lui fait un signe, et se remet à son travail.

RODOLFO s'éloigne de la vitrine, fait quelques pas et achète une cigarette à une femme qui vend du tabac à l'unité à un coin de rue. Au moment de l'allumer, il se retourne et voit PETRITA, qui sort de la mercerie. La femme est vêtue de façon discrète. Elle est empâtée et a un énorme buste. »



8.- CALLE Y CERERIA.- Exterior. Día.

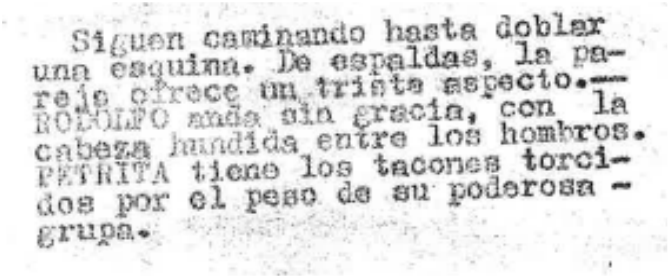
RODOLFO, con aire preocupado,- llega hasta una cerería "CERERIA DEL CARMEN". En el escaparate,al que se asoma, cirios, botes de - cera, estampas religiosas, etc.Y un pequeño cartel, que queda jun to a la cabeza de RODOLFO, en el que se anuncia: "SE COGEN PUNTOS A LAS MEDIAS".

RODOLFO mira detrás de los ar- tículos expuestos: al otro lado del escaparate una mujer trabaja con la cabeza inclinada sobre - una maquina de reparar medias.RO DOLFO toca con los nudillos en - el cristal, y la mujer levanta - la cabeza. Es PETRITA, una chica de treinta y tantos años. Tiene un rostro cansado, con bolsas ba jo los ojos, y una expresión de resignación sorda y acaso irrita da. PETRITA le hace una seña, y vuelve a su trabajo.

RODOLFO se separa del escapara te, da un corto paseo y compra - un pitillo a una mujer que vende tabaco suelto en una esquina. - Cuando lo está encendiendo se - vuelve y ve a PETRITA, que sale de la cerería. La mujer va vesti da discretamente. Es fondona y - tiene un enorme busto.

Le personnage féminin est ici décrit avec plus d'exhaustivité, en comparaison de ce que nous avons pu voir pour les personnages masculins. Son poids et ses yeux sont mentionnés. Les aspects qui font d'elle un personnage fatigué sont soulignés. En plus, le personnage apparaît encadré dans un espace concret, celui du travail précaire. Quelques pages plus loin, d'autres éléments viennent compléter cette description (Ferreri, Azcona, 1959: 18):

« De dos, le couple offre un triste aspect. RODOLFO marche sans grâce, avec la tête rentrée dans les épaules. PETRITA a les talons tordus par le poids de sa puissante croupe. »



Siguen caminando hasta doblar una esquina. De espaldas, la pa- reja ofrece un triste aspecto.- RODOLFO anda sin gracia, con la cabeza hundida entre los hombros. PETRITA tiene los tacones torci- dos por el peso de su poderosa - grupa.

La description de Carmen dans le scénario du *Bourreau* est beaucoup moins bienveillante que celle de Petrita. La description suivante apparaît dans une scène qui se déroule dans une cafétéria. Cette scène n'a finalement pas été tournée pour le film. Dans le scénario, Carmen occupe un emploi de serveuse dans un bar, et c'est dans ce cadre qu'elle fait la connaissance José Luis. Mais dans le film, cette rencontre a lieu dans la maison du bourreau mais dans le scénario. Cette scène peut nous donner des pistes supplémentaires sur comment est construit le personnage de Carmen (Azcona, Garcia Berlanga, 1963 : 12) :

« Une des trois demoiselles du comptoir est CARMEN. Elle n'est peut-être pas jolie, mais elle a l'attrait des animaux sains et propres : ses chairs abondantes sont fermes et sont bien réparties, et bien qu'elle ait déjà vingt cinq ans, la fille présente un air bien portant et très agréable. CARMEN est en train de casser de la glace quand la porte de la cafétéria s'ouvre et apparaît AMADEO. »

Una de las tres señoritas del mostrador es CARMEN. Quizás no sea — guapa, pero tiene el atractivo de los animales sanos y limpios; sus carnes, abundantes, son firmes y están bien repartidas, y aunque quizás ha cumplido ya los veinticinco años la chica ofrece un aire frescachón muy agradable. CAR-

La description de Carmen est de nouveau plus précise que celle des autres protagonistes, à tel point qu'elle frise pratiquement l'insulte en la comparant à un animal, et faisant preuve d'une misogynie dont Azcona a été accusé à plusieurs reprises. De nouveau, le personnage apparaît inscrit dans le monde du travail.

Carmen et Petrita sont si rattachées à l'espace dans lequel elles se trouvent, que leur personnage subit une transformation profonde lorsqu'elles obtiennent une maison dans laquelle vivre (Azcona, Garcia Berlanga, 1963 : 123)

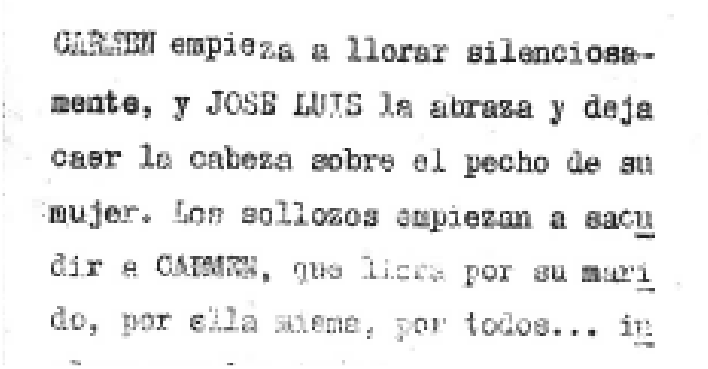
« Maintenant CARMEN est une cliente, une femme qui possède un lieu à elle, un mari et même un fils qui est une merveille. »

24.- C A F E T E R I A .- Interior. Día.

La cafetería en la cual se conocieron CARMEN y JOSE LUIS. Pero la situación ha cambiado: Ahora CARMEN es una clienta, una señora que tiene un hogar suyo, un - marido e incluso un hijo que es una preciosidad. El niño, al que

Carmen et Petrita sont des êtres qui ne vont pas abandonner leur résolution d'arriver à leur fin, bien que dans *Le Bourreau*, le rôle de Carmen soit beaucoup plus dur dans le scénario que ce qui apparaît raconté dans le film. Carmen souffre pour le devenir de son mari comme bourreau, ce qui n'apparaît pas dans le film. Dans le scénario, il existe une certaine pitié pour Carmen, comme il existe aussi une certaine pitié envers Petrita à la fin de l'histoire. Dans le film non. Ce qui suit, est une scène qui n'apparaît pas dans le film du *Bourreau* ((Azcona, Garcia Berlanga, 1963 : 175):

« CARMEN commence à pleurer silencieusement, et JOSE LUIS la prend dans ses bras et laisse tomber sa tête dans la poitrine de sa femme. Les soupirs commencent à bouleverser CARMEN, qui pleure pour son mari, pour elle-même, pour tous... »


CARMEN empieza a llorar silenciosa-
mente, y JOSE LUIS la abraza y deja
caer la cabeza sobre el pecho de su
mujer. Los sollozos empiezan a sacu
dir a CARMEN, que llora por su mari
do, por ella misma, por todos... in

L'obsession de ces deux personnages, ou la motivation comme elle est appelée dans le langage des scénaristes, est d'avoir une maison dans laquelle vivre. C'est ce qui motive toutes leurs décisions.

Comme Pilar Martínez-Vasseur explique (Martínez-Vasseur, 1998):

> « La femme apparaît ainsi tout au long du franquisme comme un relais idéologique destiné à indiquer à chaque Espagnol les principes du Régime, comme une courroie de transmission entre l'individu, d'une part, et l'appareil d'État et l'Église catholique d'autre part. La dernière séquence du film (séquence 19) pourrait être exemplaire à ce propos, elle matérialise la victoire et la réussite d'une Carmen mère et épouse accomplie sur un José Luis définitivement broyé par l'appareil d'un État dont le symbole le plus atroce reste encore aujourd'hui la peine de mort. »

Après ces considérations, nous croyons que la raison pour laquelle a été supprimée du scénario de Le bourreau la scène dans laquelle Carmen pleure, est l'intention de la déshumaniser et de la convertir métaphoriquement en un instrument additionnel de l'Etat.

(2) La description des femmes dans la seconde époque

Dans la seconde époque, la description des femmes varie de celle de la première. Pour le montrer, nous allons nous fonder sur l'exemple d'Arabel Lee, dans le film *L'Anachorète*. Arabel apparaît pour la première fois sur une photo (Azcona, Estelrich, 1976: 43):

> « FERNANDO regarde la photo. Il a des raisons de rester stupéfait : une femme merveilleuse lui sourit comme si elle le connaissait depuis toujours. FERNANDO ravale sa salive, et, malgré cela, sa voix sort voilée. »

Plus en avant, Arabel est de nouveau décrite :

> « ARABEL LEE sourit, curieuse ou amusée. Sur la photo, seul son visage apparaît, mais là, dans le couloir, il y a aussi son corps, un prodige pour celui qui semble avoir inventé les vêtements qui le recouvre, ou mieux dit, qui le modèle : un T-shirt universitaire et un jean bleu ; au bras, ou le traînant par terre, comme s'il s'agissait d'une gabardine, un manteau de vison, ou de chinchilla, ou de zibeline. A AUGUSTO, dans un castillan au fort accent étranger :
>
> ARABEL. Monsieur FERNANDO TOBAJAS? »

A cette occasion, Azcona fait ressortir la beauté et introduit un trait nouveau et important : un fort accent étranger. La femme étrangère, très belle et compréhensive, commence en effet à avoir une grande importance dans les films d'Azcona. Nous le verrons plus loin, la femme espagnole et la femme étrangère ont en effet des caractéristiques très différentes. La femme étrangère, comme nous le voyons, acquiert des caractéristiques du monde étranger essentiel dans le monde créatif de l'œuvre d'Azcona : attractif, énigmatique et inatteignable.

2.1 La misogynie de Rafael Azcona

Azcona a été accusé (Ríos Carratalá, 2001) et la lecture des descriptions de femmes conforte cette idée –, de faire preuve d'une attitude misogyne envers les femmes dans l'écriture de ses scénarios. Dans le cinéma, le personnage féminin a été l'objet d'importantes études, fondées sur l'idée que l'exercice du cinéma fut, pendant de nombreuses années, celui d'une vision masculine dominante. Ainsi, Michel Chion, dans *Écrire un scénario*, dédie un chapitre aux personnages féminins. Il signale comment

les auteurs des manuels de scénario et les scénaristes eux-mêmes considèrent comme un problème l'intégration des femmes dans leurs scénarios. Selon l'auteur, c'est la paresse du scénariste qui le conduit à utiliser la femme comme objet de récompense du vainqueur, comme prix de guerre ou comme supplément décoratif dans une histoire où cela ne serait pas nécessaire. Une revue générale de l'histoire du cinéma, des histoires que le cinéma raconte, nous donne à voir à quel point la femme a fréquemment été traitée d'une manière différente au regard rapport du personnage principal, le plus souvent masculin. Nous ne dévoilons rien de sensationnel en affirmant que dans de nombreux films – et c'est toujours le cas pour les films qui sont produits aujourd'hui –, le traitement de la figure féminine est très illustratif – il suffit de regarder les affiches –, et le personnage féminin est absent ou réduit en comparaison du héros.

Nous considérons important d'analyser à grands traits, le personnage féminin dans l'œuvre d'Azcona puisque pour lui, il n'est pas un élément subsidiaire. Azcona reconnaît toutefois qu'il n'a jamais réussi à comprendre les femmes (Toubiana, 1997). Nous pouvons tout de même tenter d'argumenter qu'Azcona n'incluait pas la femme comme un élément subsidiaire ou simplement décoratif pour le récit. Les personnages féminins qu'il écrivait faisaient en effet partie de l'épine dorsale du film. L'œuvre d'Azcona ne peut pas se passer de la femme. Sans elle, il n'y a pas d'histoire.

2.2 **La présence de la femme, une constante dans le travail d'Azcona**

La femme est toujours présente dans l'œuvre d'Azcona. De fait, quelques auteurs mettent en relation l'intervention d'Azcona comme scénariste et l'apparition des personnages féminins plus ronds chez différents cinéastes. Perales souligne cet événement dans l'œuvre de Berlanga : « avec l'apparition de Rafael Azcona, le type féminin décrit acquiert une plus grande importance, mais il ne le fera pas de manière immédiate, sinon lentement et progressivement. S'il n'avait pas été là, il aurait peut-être demeuré pour toujours dans l'anonymat d'un collectif » (Perales: 1997: 159). A partir de *Placido,* deuxième film écrit par Berlanga et Azcona après *Se vende un tranvía,* les personnages féminins des œuvres de Berlanga prennent plus de consistance. En effet, Berthier montre comment dans *Le bourreau* apparaît « pour la première fois dans la filmographie du réalisateur valencien, un personnage féminin complexe et subtil » (Berthier, 1998 : 83)

Quelque chose de ressemblant se produit avec Carlos Saura qui inclut pour la première fois la femme dans *Peppermint Frappé*, qui est, précisément, sa première collaboration avec Azcona[125]. Cependant, pour Rafael Azcona, la problématique féminine de ces époques était déjà une obsession. La

[125] Cette collaboration n'est pas exempte de polémique. Selon Carlos Saura, il avait déjà écrit le scénario avec Angelino Fons. Il garantit qu'ils appelèrent Azcona parce qu'ils n'osaient pas le couper, et que l'apport d'Azcona fut de le doter d'une structure solide et cohérente. Les relations entre Saura et Azcona furent tendue pendant un certain temps.

même année que *Peppermint Frappé* (1967), deux autres films écrits par Azcona se centrent sur la femme : *Le Harem* de Ferreri et *La Boutique* de Berlanga. Chacun de ces films ont une perspective différente sur la femme. Il s'agit d'un kaléidoscope sur la question féminine, réalisé précisément par trois des cinéastes avec lesquels Azcona a travaillé pendant le plus de temps. L'intérêt pour cette thématique est peut-être due aux obsessions de l'époque, marquée par la répression sexuelle[126], ou à l'influence des cinéastes entre eux. Dans tous les cas, ce fut un thème sur lequel Azcona continua d'enquêter pendant des années.

2.3 **L'homme comme victime**

La confrontation entre les genres des personnages d'Azcona est fondamentale. Comment se produit cet affrontement ? L'homme, pour Azcona, est victime de la femme. Rodolfo est victime de Petrita par ses insistances à avoir une maison, ce qui l'amène à se marier avec Martina et à se diriger vers une vie qui ne lui plaît pas. L'entrée de Carmen dans la vie de José Luis provoque une dérive sans retour qui le pousse à devenir bourreau.

Dans la seconde époque, la femme est destructrice et conduit littéralement l'homme à la mort. Dans *La Grand Bouffe*, la femme est l'unique survivante du suicide collectif. Dans *L'Anachorète*, l'entrée d'Arabel Lee, dans la vie de Fernando, provoque son voyage sans retour au suicide. Dans *Grandeur Nature*, la femme est une poupée, mais qui dans l'esprit de Michel, arrive à avoir le rôle d'une femme qui le trahit et le conduit, de nouveau, au suicide.

La figure de la femme se présente comme manipulatrice et tortueuse, mais l'homme n'est pas libéré de la faute. De fait, dans *Grandeur Nature*, la femme est remplacée par une poupée et pourtant l'homme reste victime d'elle. Qu'est-ce qu'il y a au-delà de cette guerre des sexes qui se produit dans l'œuvre d'Azcona ?

Emmanuel Larraz nous donne la clé pour comprendre cette circonstance dans son article sur *La représentation grotesque de l'amour dans* Le Bourreau (Larraz : 2001) : « Le film montre bien que la véritable guerre des sexes qu'il met en scène n'est que le résultat d'un système répressif qui n'offrait pas à la femme d'autre alternative que la réalisation sociale par le mariage et la maternité. » La femme, pour Emmanuel Larraz, s'identifie (parlant du *Bourreau*, film de la première époque) avec le régime franquiste.

---

[126] L'ouverture du régime du Franquisme et la mort de Franco ont permis qu'on puisse parler pour la première fois de thèmes censurés pendant beaucoup de temps, dont la sexualité. La qualification S des films donne le veto de sortie aux comédies vulgaires à tendance érotique, qui se produisirent par dizaine pendant les années 1970. Ce type de film réussi à générer un sous-genre à lui seul, que dans l'étude de l'histoire du cinéma espagnol, on appelle Landismo – son interprète était normalement Alfredo Landa. Ces films ironisaient sur l'espagnol de l'époque, fanfaron et réprimé. Dans le fond, ces films continuent, avec moins de qualité, la construction de l'antihéros d'Azcona. De fait, José Luis López Vázquez a interprété quelques uns de ces films du Landismo.

Alors que l'homme peut choisir ou exercer une certaine liberté, la femme n'a pas d'autres options que s'identifier aux postulats du régime.

Comme nous l'avons vu, un des principaux thèmes de Rafael Azcona est la liberté, ou l'impossibilité pour l'être humain de vivre en liberté. L'inégalité entre hommes et femmes devant ce thème de la liberté empêche leur compréhension mutuelle. De fait, Rafael Azcona n'a jamais écrit une histoire d'amour. Dans ses histoires sont présents le désir, la tendresse. Mais il expliquait que, quand on lui imposait une histoire pour un scénario dans lequel l'homme et la femme tombaient amoureux, il arrêtait d'écrire.

2.4 **L'identification entre la femme espagnole et le régime de Franco**

Rodolfo veut avoir des relations avec Petrita. Pour cela, il doit se marier, et pour se marier, il doit auparavant avoir un appartement. José Lui entretient des relations avec Carmen, puis celle-ci tombe enceinte. A partir de là, commence une escalade pour survivre, qui se termine par l'exercice d'un travail qu'au début du film, il rejetait. Dans l'œuvre d'Azcona, il existe une pulsion érotique omniprésente. Le désir est le moteur des personnages pour agir.

Martínez-Vasseur (Martínez-Vasseur, 2001) montre la femme comme l'exécutante, d'un certain point de vue comme un militaire, qui agit selon les principes de l'Etat. Dans la première étape, la femme est, par conséquent, l'alliée de l'Espace qui entoure le protagoniste.

Dans les années 50 et 60, sous la dictature, la femme apparaît dans le cinéma espagnol comme la principale victime. Elle ne s'interroge même pas sur son existence, mais bouge par impulsion ou désir de survie. Elle se convertit en principale alliée de la pression que la société pose sur l'individu. Comme Nancy Berthier nous explique à propos de Carmen dans le film *Le Bourreau* : « Néanmoins, au sein même de ce rapport de subordination, son rôle est déterminant et dans les interstices du synopsis, c'est elle qui mène la barque : tour à tour adjuvant et opposant - tout dépend du point de vu- elle impose sa loi, et découvre sa nature manipulatrice. » (Berthier, 1998 :84) La femme personnifie les structures de la tentation qui font tomber les personnages d'Azcona dans le piège de la perte de la liberté.

De fait, Azcona situe ses personnages féminins dans le monde du travail en les associant toujours à des travaux précaires. Petrita raccommode des bas, et est nourrice. Carmen travaille dans un bar. La femme de Placido travaille dans des services publics. Cependant, les instruments que leur donne l'Etat ne les aide pas à avancer et les fait stagner.

Dans *L'Appartement*, Rodolfo conserve quelques traces de liberté, mais sa femme non. Petrita ne peut rien gagner et elle ne pourra l'obtenir qu'à travers les réussites de son fiancé. Elle dirige les pas de Rodolfo pour pouvoir améliorer sa condition sociale.

Dans *Le Bourreau*, Carmen crée petit à petit des pièges dans lesquels José Luis tombe à chaque fois. Amadeo arrive à la maison dans laquelle il vit avec sa fille juste quand José Luis et Carmen ont terminé de faire l'amour. José Luis veut s'en aller, mais Carmen lui conseille de le dire à son père pour ne pas qu'il se fâche, d'expliquer qu'ils vont se marier, bien que ce soit juste pour le tranquilliser, bien que ce soit un mensonge. Il accepte et se dirige vers la salle de bain d'Amadeo où il lui demande la main de sa fille (et son pantalon, qu'il avait mal accroché, tombe). Dans la scène suivante, elle lui annonce qu'elle est enceinte, ce à quoi il répond : *« mais si je dois aller en Allemagne pour devenir un bon mécanicien »*. Carmen répond à son tour : *« si tu crois que c'est ma faute »*. C'est bien la femme espagnole qui conduit les hommes à entrer dans les institutions : l'église, les ministères, le cimetière, etc. Un cas très clair est celui du *Bourreau*, dans lequel Carmen accompagne José Luis avec son père pour signer la demande pour devenir bourreau. Elle ne franchit jamais les portes de l'institution. Elle dit : « Que veux-tu que je te dise, mon amour. Fais ce que tu veux. Pour moi, ne t'en fais pas… je le disais pour l'enfant ». José Luis réfléchit, et à ce moment, il se dirige vers l'immeuble. C'est alors qu'il lui répond : « C'est ce qu'il y a de mieux. C'est l'unique solution ».

Jamais les femmes ne disent aux hommes ce qu'ils doivent faire, mais elles les mettent dans de telles situations qu'ils finissent par accepter ce qu'elles veulent. Elles ont besoin de subsister dans un environnement qui les a écrasées.

C'est le type de femme que Nancy Berthier dénomme *la vestale*, faisant référence au terme utilisé par André Bazin pour caractériser la femme du western qui confirme la femme dans sa fonction de "vestale des vertus sociales dont ce monde chaotique a le plus grand besoin". (Berthier, 1998: 94) Berthier la met en rapport avec l'intérêt des régimes totalitaires à contrôler le concept de famille et l'intérêt en particulier du régime de Franco de l'après-guerre à construire le modèle féminin à partir de la notion du foyer et de l'espace domestique. (Berthier, 1998: 95)

Les personnages principaux se trouvent perdus dans l'espace, et ce sont les femmes qui les guident. Si eux déambulent d'un endroit à l'autre, dans une recherche inconsciente de sortie d'un univers qui les emprisonne, elles, agissent par un complet mimétisme avec l'espace, car il n'y a pour elles aucun type d'espoir. Elles peuvent seulement avancer en assumant les règles de ce qu'il y a autour. Elles avancent aux dépends de l'homme. C'est pour cela qu'elles sont les personnages les plus tragiques et les plus négatifs d'Azcona. Elles poussent les hommes à prendre des décisions les unes derrière les autres, et les manipulent de telle manière qu'ils ne puissent plus trouver aucune échappatoire. Elles sont devenues instruments du pouvoir et elles font ce que la société exige d'eux. La femme apparaît comme une alliée fidèle de la société ou comme une métaphore de cette dernière.

Comme l'explique bien Ríos Carratalá dans son prologue à la nouvelle de *L'Appartement* (Ríos Carratalá, 2002: 61) :

> « Les femmes, dans les œuvres d'Azcona, ne renoncent pas, surtout quand il s'agit de se marier. Nous parlons de l'Espagne des années cinquante, et dans ce contexte, accuser l'auteur de misogynie est comme ignorer la réalité de ceux qui s'accrochaient au mariage comme unique issue. Petrita n'est ni mieux, ni pire, jamais on l'a disqualifié à cause de sa condition féminine. Elle défend l'unique chose qui est à sa portée. Et elle le fait avec bec et ongle, avec un fond d'égoïsme qui la convertit en un personnage impulsif, énergique et disposé à renverser sans aucun ménagement n'importe quel obstacle.[127] »

Ou, comme le fait remarquer le chercheur Luis Deltell, cette haine d'Azcona envers la femme est « surtout une haine dirigée contre la femme en tant que mère. (…) La haine de la féminité est la haine de l'espoir, de l'humanité. » Et Deltell spécifie « … cette peur du non-né est une peur de la société » (Deltell, 2010 : 13-14)

Dans la trajectoire cinématographique d'Azcona, la figure de la femme est un instrument ou une métaphore de ce que représente la société par rapport à l'homme, comme dans le cas de Petrita et de Carmen. Ainsi Nancy Berthier nous montre comment : « En effet, *El verdugo*, en réarticulant ce modèle au sein de sa fiction –la passation de pouvoir d'un bourreau-, va mettre en évidence les lois de fonctionnement d'une idéologie fondamentalement castratrice. (Berthier, 1998 : 97) Et que la femme « est montrée clairement dans sa nature de relais du pouvoir en place, étouffant chez l'homme toute velléité subversive… » (Berthier, 1998 : 99)

C'est une époque où la femme n'a pas de liberté et dépend totalement de l'homme pour pouvoir se réaliser :

> « Si misogynie il y a, elle doit être mise en relation plus largement avec les données d'un discours subversif qui, à travers la femme, s'en prend à l'ensemble d'un système au cœur laquelle, elle ocupe, certes, une position déterminante. La femme, incarnée par le personnage de Carmen, n'est pas stigmatisée en tant que simple femme, mais comme un maillon, parmi d'autres , de la structure autoritaire et répressive. » (Berthier, 1998 : 99-100)

Azcona a au moins le mérite d'avoir décrit, dans ses films, des femmes qui ne sont ni passives, ni soumises, mais qui agissent, ont des désirs et une profondeur. Cependant, Azcona n'était pas intéressé par la réalisation de leur portrait. La femme, c'est celle qui oblige à donner le pas à l'homme, un pas en apparence nécessaire et logique, bien que les conséquences mélangent le tragique et le grotesque.

---

[127] "Las mujeres en las obras de Azcona no desisten, sobre todo cuando de casarse se trata. Hablamos de la España de los años cincuenta y, en ese contexto, acusar de misógino al autor es tanto como ignorar la realidad de quienes se aferraban al matrimonio como única salida. Petrita no es ni mejor ni peor, nunca se la descalifica por su condición femenina. Defiende lo único que está a su alcance. Y lo hace con uñas y dientes, con un fundado egoísmo que la convierte en un personaje impulsivo, enérgico y dispuesto a derribar sin miramientos cualquier obstáculo."

2.5 **La femme étrangère**

Nancy Berthier établit, dans un article au sujet de la représentation féminine dans Le Bourreau, une différence entre la femme espagnole et la femme étrangère qui peut être extrapolée à de nombreuses œuvres de la carrière de Rafael Azcona.

> « Dans *El verdugo*, la présence d'un nouveau modèle féminin d'importation, est illustrée, dans le passage consacré au séjour à Majorque – localisation géographique de l'exécution fonctionnant elle-même comme contrepoint-, par la présence des touristes étrangères, qui apparaissent dans le film sur le mode du contrepoint par rapport au modèle autochtone. » (Berthier, 1998 : 101)

Cette séparation est fondamentale dans la majorité des films du corpus que nous avons analysé.

(a) La femme étrangère dans la première époque

L'enfermement spatial progressif que subissent les personnages se répercute sur le rôle de la femme, qui va peu à peu changer. De même qu'il y a un type de personnage féminin qui représente la répression, il en existe un autre symbolisant l'échappatoire, le nouveau, les autres mondes, l'étranger. Dans la partie traitant de l'espace diégétique, nous avons vu l'importance de l'idée de l'étranger, lieu que nous ne voyons jamais, mais qui sert à accentuer le sentiment de claustrophobie de l'Espagne de l'après-guerre. Si la femme espagnole s'identifie à la répression et au manque de choix, la femme étrangère représente la liberté et la distraction. Un exemple clair est donné par les femmes que rencontre José Luis à Majorque, femmes joyeuses, désinhibées, demandant à José Luis de les prendre en photo, essayant des bonnets de *mariachi*, contrastant avec une Carmen vêtue de noir qui mesure chaque mouvement qu'il réalise :

> « En somme, elles se construisent autour d'une image de modernité qui en retour met en relief le caractère totalement anachronique du modèle incarné par Carmen. Enfin, dans leur diversité nationales (allemandes, indonésiennes, anglaises), elles incarnent globalement un Autre et un Ailleurs et rappellent l'exception à la règle que constitue le cas espagnol dans un cadre européen, d'un point de vue moral, certes, mais aussi et surtout politique. » (Bethier, 1998 : 103)

(b) La femme étrangère dans la seconde époque

Que se passe-t-il dans ce monde quand l'homme a enfin réussi à obtenir une maison dans laquelle vivre ? Certains des films étudiés ont été réalisés en France, comme *La Grande Bouffe* et quelques parties du film *Grandeur Nature*. La femme continue à être présente, mais un changement se produit cependant dans le traitement de ces personnages féminins. L'affrontement entre la femme et l'homme reste le moteur de l'histoire. Mais cette figure n'imite plus la voix de la société. Il s'agit désormais d'une femme qui fait découvrir à l'homme ses démons intérieurs. C'est le cas de *L'Anachorète*, basé sur le récit du même Rafael Azcona intitulé *Evitad esas orillas*… Fernando Tobajas n'a plus de besoins élémentaires et s'enferme dans sa salle de bain pour vivre sa vie, jusqu'au moment où arrive Arabel, qui va lui faire remettre sa vie en question.

Dans *Grandeur Nature*, la femme est remplacée par une poupée. Mais cette poupée sera une femme avec tous ses besoins : elle lui demandera du soin, des cadeaux, couchera avec d'autres hommes. La poupée ne fait rien. Tout naît dans l'esprit du personnage.

Ce qui reste clair, c'est que la vision d'Azcona est une vision masculine, mais une vision avec de nombreux angles, qui permettent d'analyser depuis différentes perspectives la relation entre l'homme et la femme. Azcona n'a pas voulu raconter une histoire d'amour, mais a laissé un héritage complexe et vaste, dans lequel il a réfléchi sur cette relation, à travers différentes étapes de l'histoire qui l'ont concerné : des étapes marquées par la répression, et d'autres marquées par une plus grande liberté, ou par des rêves de liberté. Les hommes des films d'Azcona sont esclaves de leur machisme, et le scénariste en est conscient. C'est, ainsi, pour cela que Michel s'achète une poupée de plastique grandeur nature, alors qu'il est marié avec une femme libérale, belle, avec laquelle il a une relation libre et qui ne lui impose aucune restriction. Mais lui préfère une relation avec une poupée, qui obéit à ses caprices, à ses soins, mais avec qui il finira par avoir une relation tourmentée. Les personnages d'Azcona maintiennent des relations d'incompréhension complète avec les femmes. Bien qu'Azcona utilise comme élément déclencheur la confrontation avec la femme pour faire avancer l'histoire, l'auteur termine en concluant que dans cette relation, il n'y a pas plus coupable que les hommes eux-mêmes, de telle manière que dans *Grandeur Nature*, il peut substituer une poupée à la femme. La principale différence entre les genres est qu'au cours de l'histoire, l'homme semble garder de l'espoir sur sa situation. Mais cet espoir finit par être supprimé par son entourage, là où la femme l'avait perdu depuis le début.

b.i La prostituée

Dans *La Grande Bouffe*, les protagonistes engagent des prostituées pour qu'elles agrémentent leur séjour dédié à se suicider en mangeant. Les prostituées sortent épouvantées devant l'horreur de ce qui est en train de se passer dans cette maison. Seule une femme, professeure des écoles, et, soi-disant, plus innocente que les autres, restera avec eux, attirée par l'excès et par une curiosité malsaine. De fait, quand l'institutrice arrive à la maison en tant qu'invitée pour le dîner, elle est surnommée « la femme » par les hommes, qui la différencient des autres femmes qui, selon les protagonistes, peuvent être dépréciées mais dont ils ont besoin pour se divertir. Ce comportement peut s'enraciner dans une littérature populaire qui, depuis l'époque médiévale, a lié la figure de la prostituée avec celle d'une femme divertissante et plus libre. La prostituée apparaît dans de nombreux films d'Azcona. Déjà, dans *L'Appartement*, Rodolfo partage son appartement avec une fille, qui, bien que ce ne soit pas dit explicitement, doit se consacrer à la prostitution pour les commentaires que Petrita fait. C'est elle qui apporte de la joie dans la maison. Dans d'autres films plus tardifs comme *Belle Epoque*, le protagoniste, qui a fui l'armée, trouve son seul refuge dans une maison close. Mais Azcona n'est pas intéressé par la

figure de cette femme en tant qu'elle est une prostituée, mais en tant qu'elle enfreint les règles. Ce sont les prostituées de la *Grande Bouffe*, qui pleurent quand elles comprennent l'horreur de ce que les hommes sont en train de faire, et encore elles qui finissent par fuir quand elles comprennent la perversion dans laquelle les hommes ont succombé.

b.ii La fin de la censure : la société qui se substitue à la femme

A mesure que l'œuvre d'Azcona évolue, le contexte politique change : l'Espagne vit une transition de la dictature vers la démocratie. A partir de l'instauration de la démocratie, Azcona n'utilise plus le symbole de la femme pour faire le portrait du poids de la société sur l'individu. Car une fois la censure disparue, c'est la société elle-même qui empêchera le personnage d'avancer. Perales, constate que les personnages masculins des films de Berlanga sont souvent des marionnettes, ou bien de la société, ou bien de la femme. Dans le cas de *La Escopeta Nacional*, l'homme cesse d'être la marionnette de la femme, comme dans le cas des films précédents de Berlanga, pour devenir celle de la société (Perales: 1997: 149): « Il développe un type d'homme immergé dans le groupe, ce qui ne l'empêche pas de rester un individu solitaire et inadapté à la société »[128]

b.iii La problématique féministe de Marco Ferreri

Azcona commence une carrière parallèle en Italie avec Ferreri. Dans ces films italiens, la femme abandonne sa fonction symbolique et prend une dimension propre. Dans le premier film qu'ils tournent en Italie, intitulé *L'ape regina*, la femme s'apparente aux femmes « castratrices » de *L'Appartement* et du *Bourreau*. Cependant, dans *Se acabó el negocio* (*La donna scimmia*) de 1963, la victime n'est plus l'homme mais la femme barbue, que son mari exploite comme phénomène de foire. La femme va peu à peu prendre des décisions personnelles dans l'œuvre de Ferreri, jusqu'au point où, dans *La última mujer* (*L'ultima donna*), le personnage principal se coupe le pénis. Mais ce regard féministe n'intéressait pas tant Azcona que Ferreri. Ce fut précisément la question du traitement des personnages féminins qui provoqua la rupture entre Ferreri et Azcona. Le scénariste évoque ce thème, dans l'entrevue qu'il donna à Toubiana dans *Les Cahiers du Cinéma*, à l'occasion d'un hommage à la suite au décès de Ferreri, et dans laquelle il est très clair sur sa position par rapport aux personnages féminins (Toubiana, 1997: 515; 26) :

> « Nous ne nous sommes pas fâchés, mais il a simplement pris une voie qui ne m'intéressait pas. À un moment, Marco s'est préoccupé de la condition féminine et moi, pas du tout. Cela ne signifie pas que je voie en la femme un être inférieur et ce genre d'idioties, mais

[128] "Desarrolla un tipo de hombre inmerso en el grupo, aunque no por ello deja de ser un individuo solitario y un inadaptado a la sociedad."

> pour moi un homme " féministe " est presque toujours pathétique. C'est à ce moment là que je me suis écarté de lui, parce que je n'y comprenais plus rien. Je ne comprends pas la femme ni comment elle fonctionne. Elle a une autre logique. (…) Quand nous avions fait notre premier film en France, j'ai oublié lequel, je suis allé dans une librairie féministe acheter des livres pour m'orienter. Parmi eux il y avait *Paroles des femmes*, un livre écrit par une femme. J'y ai lu une chose dont j'ai beaucoup discuté avec Marco : l'auteur disait que non seulement le monde appartient aux hommes (puisque ce sont eux qui l'ont fait) mais, plus grave que les mots leur appartiennent également. C'est une terrible vérité. Ainsi, la sensualité, la sexualité féminines seraient des inventions masculines, puisque tout n'est que mots. Bon c'est aux femmes de trouver leurs mots, de parler de leurs orgasmes! Pas à moi. »

Devant l'insistance de Toubiana pour savoir quel type de signification avait la représentation de la femme dans ses films, Azcona explique (Toubiana, 1997) :

> « Nous en parlions en lisant les journaux. Mais dans le travail, Marco ne se référait jamais à aucun type d'autorités. Quand il a décidé de faire *La Dernière Femme* j'étais en Espagne. Il m'a appelé: "Viens. Cette fois, j'ai une idée. - Laquelle? - Un homme se coupe le pénis. - Formidable. J'arrive." Mais je me demande si la castration est vraiment un jeu là-dedans. Je ne sais pas si l'idée était celle-là. »

Bien que le scénariste ait nié son intérêt pour la question féminine, et peut-être suite à l'influence de Ferreri sur Azcona, le scénariste écrit avec Berlanga, une trilogie dédiée à la femme : *La boutique*, *Vivan los novios* et *Grandeur Nature* (AAVV, 1996: 36-151). Juan Cobos explique que les deux hommes entreprennent une trilogie qui a thématiquement une profonde importance : la soumission de l'homme devant la force irrésistible de la femme, destructrice pour ce dernier. Selon Cobos, parmi les trois films, *Grandeur Nature* est celui qui contient la plus grande charge de profondeur et celui qui montre de la forme la plus manifeste la condition misérable de l'homme dans la société. Il ajoute qu'« Azcona et Berlanga ont bien pris soin de ne pas attribuer cela aux conditionnements économiques. La profession de Michel est très lucrative, précisément par cette conquête de la beauté extérieure que la femme impose dans la société » (Cobos, 1996: 20-21).

D'un autre côté, Jesús Angulo récidive avec l'idée existentialiste et fataliste du film et apparente l'œuvre de Ferreri à celle d'Azcona : « Tamaño natural / Grandeur Nature / Life Size est à la fois une nouvelle histoire d'autodestruction, ce qui la fait s'apparenter au cinéma de Ferreri. Par les interstices de l'histoire, un chœur grotesque pénètre à son tour avec force, représenté par les immigrants espagnols qui constituent une particulière « cours des miracles » qui rappelle les mendiants de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), dans la séquence de l'enlèvement de la poupée, qui déclenche le tragique final » (Angulo, 2000 : 29-48).

Ainsi, les protagonistes vont s'enfermer peu à peu en eux-mêmes à mesure que l'œuvre d'Azcona évolue. Comme l'expliquait Juan Carlos Frugone à propos film *L'Anachorète* à l'occasion du Festival de Cinéma de Valladolid (Frugone, 1987: 100):

> « La solitude, même étant absolue, est aussi relative. Le protagoniste s'isole du monde, mais il le fait pour jouir d'une solitude relative, étant donné que sa famille et ses amis passent par la salle de bain. Il y a des rencontres de routine, ludiques et même érotiques. Mais la

> solitude réelle, drastique et finale, arrive à partir du moment où Arabel et l'amour existent. C'est-à-dire que la solitude se matérialise au moment où on ne veut plus être seul (…). Et l'amour n'aide pas. Il nous coule. L'amour détermine un autre besoin urgent : celle de former un couple, et comme le dit Fernando, le couple ne fonctionne pas… et cependant, il n'y a pas de possibilité de trouver une autre formule[129] ».

Pour lui, *Grandeur Nature* est à considérer comme étant plus proche d'Azcona que de Berlanga.

La femme apparaît comme destructrice dans ses films. Au début d'une façon plus subtile. Puis par la suite, la figure de la femme devient si symbolique qu'elle peut être substituée par une poupée de plastique. Mais la critique n'est pas dirigée contre la femme, mais contre la passivité de l'homme. Un homme qui devrait lutter avec la société et avec sa propre condition humaine, mais qui se laisse porter. Dans le *Seme dell'uomo*, cette tragédie est déjà métaphysique. De fait, la carrière d'Azcona avec Ferreri porte à l'extrême cette réflexion autour de l'homme. Le monde de l'homme se détruit, celui-ci aspirant seulement à la satiété. Le seul survivant est la femme (comme dans *La Grande Bouffe*). Ce qui intéresse avant tout Azcona, c'est la décadence des hommes. C'est peut-être pour cela que, quand Ferreri décida de se confronter à la psychologie féminine, Azcona cessa de travailler avec lui.

Partie 2 : *Le rôle de l'espace*

a) Le système relationnel

Une fois analysé « le sujet », nous pouvons nous concentrer sur le composant suivant de « l'espace narratif » : l'espace lui-même. Nous analysons ces éléments, « le sujet » et « l'espace », séparément pour ensuite étudier leur interrelation. Comme nous l'avons déjà vu, l'étude de cet élément dans le cinéma se voit influencé par son état de « bidimensionnalité ou tridimensionnalité », comme le dirait Heath, état intrinsèque à l'image cinématographique. Nous avons décidé, comme nous y encourage le Groupe μ, de réaliser des graphiques destinés à nous aider à comprendre les relations entre les différents espaces.

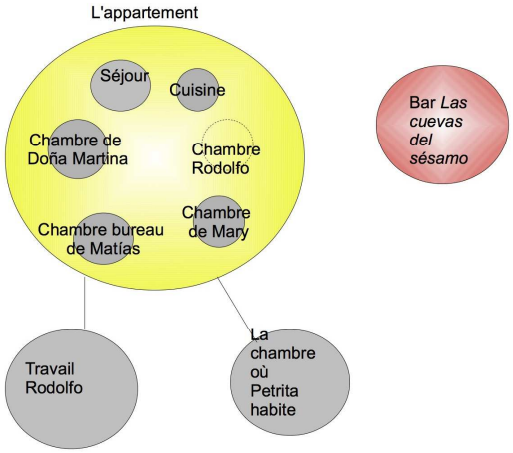
Par la suite, nous étudierons l'espace sans prendre en compte la transformation qu'exerce le personnage sur cet élément. Dans cette partie, nous analyserons les relations instaurées dans le récit

[129] "La soledad, aún siendo absoluta, también es relativa. El protagonista se aísla del mundo, pero lo hace para gozar de una relativa soledad, dado que por su baño pasan la familia y los amigos, ahí hay encuentros de rutina, lúdicos y hasta eróticos. Pero la soledad real drástica y final, llega a partir de que existen Arabel y el amor. Es decir, la soledad se materializa a partir de no querer estar solo (...) Y el amor no ayuda. Hunde. El amor determina otra necesidad urgente: la de formar pareja y, como dice Fernando, la pareja "no funciona... y sin embargo, no hay otra manera de encontrar otra fórmula".

entre les différents composants spatiaux suivant les termes de l'espace conjoint et disjoint définis par Gardies (Gardies, 1993: 112).

(1) Topographie du récit à partir du système relationnel dans *L'Appartement*

Dans *L'Appartement*, nous nous trouvons de nouveau face à des espaces qui acquièrent une valeur importante dans la narration du récit. Voici un graphique des relations spatiales entre les différents lieux qui appartiennent à ce film :



Dans *L'Appartement,* la maison – le fameux « appartement » – contient différents espaces importants pour le déroulement de l'histoire :

- *La salle de bain de Doña Martina :* De Doña Martina, nous ne savons presque rien, si ce n'est qu'elle est locataire, et qu'elle va mourir bientôt. C'est à travers sa chambre que nous en connaîtrons un peu plus sur ce personnage. A travers les photos et les meubles, nous savons que Doña Martina fut une fille unique et qu'elle a hérité. Sa chambre parle pour elle puisqu'aucun personnage n'évoque la personnalité de doña Martina.

- *La chambre de Don Dimas* est à la fois sa chambre et son bureau d'affaire. Don Dimas utilise également le couloir comme salle d'attente pour les patients.

- *La chambre de Mary* est une chambre féminine, gaie et indépendante. Elle invite ses colocataires à venir boire un verre, et à danser.

- Il s'avère curieux que *la chambre de Rodolfo* apparaisse uniquement à la fin du film, et superficiellement. Dans le scénario, il est indiqué que Rodolfo dort dans le petit séjour.

« RODOLFO lui montre une porte

RODOLFO

C'est ici que je dors... Dans le petit séjour...

Ils entrent. C'est une salle/séjour, avec un lit turc. PETRITA appuie une main sur le lit, pour voir sa mollesse.

PETRITA

Mon pauvre... Maintenant, tu auras un vrai lit... Bon, si nous trouvons le livret. Car peut-être que cette femme a tout donné à l'Eglise... »

(Page 59 Scénario non publié *L'Appartement*, filmothèque espagnole.)

Le fait que Rodolfo n'ait pas, comme le reste des personnages de l'appartement, une chambre à lui, mais qu'il dorme dans une petite salle, permet de dépersonnaliser encore plus la figure de ce personnage. Il n'a aucun mur, ni aucun objet qui indique sa singularité comme individu. Il est à ce point une imitation de la société et de ce qui l'entoure qu'il manque même d'un espace pour dormir. Il dort dans le petit séjour, sans rien qui n'évoque sa personnalité.

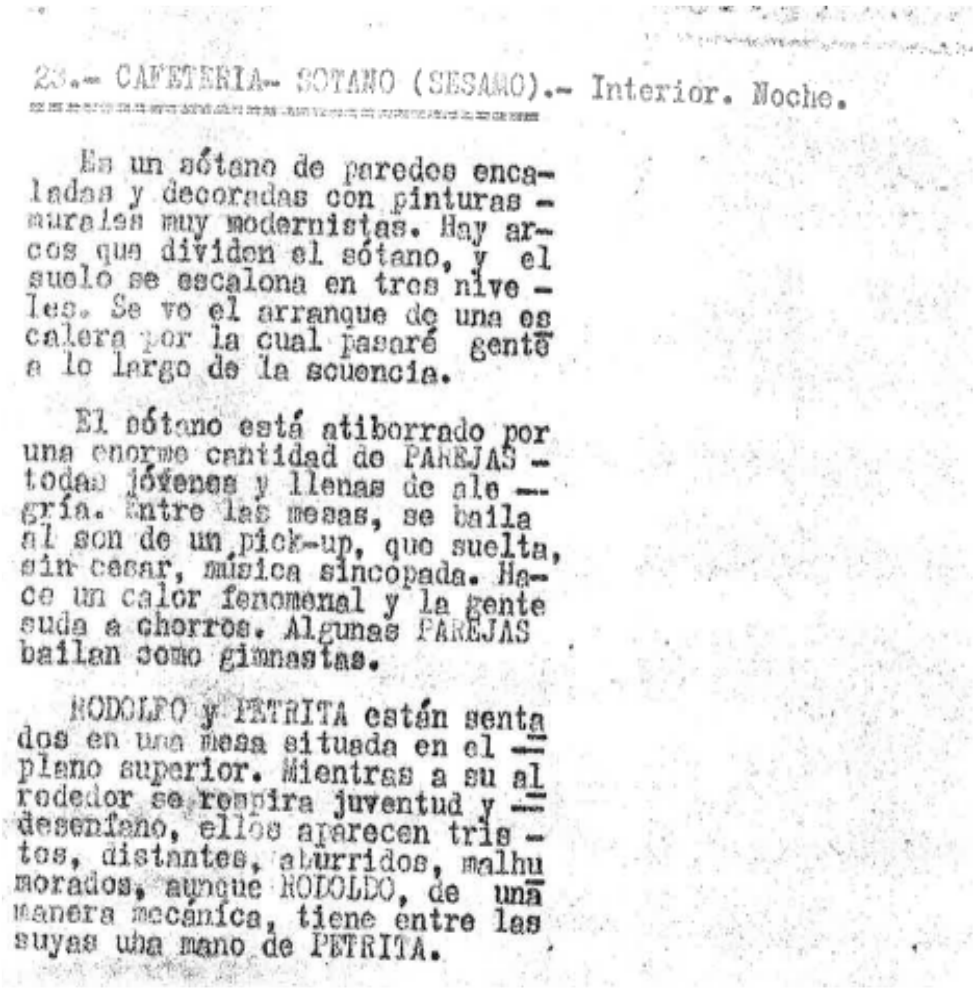
La cuisine et le salon sont également des espaces fondamentaux de cette maison. La cuisine est l'espace informel où se prennent les décisions, où l'on joue aux cartes, où se créent des alliances entre les personnages. Le salon est quant à lui décoré d'un style bourgeois, et c'est là que se formalisent les décisions, comme, par exemple, l'arrangement du mariage entre Rodolfo et Doña Martina.

Ces espaces ont une relation de conjonction et d'intersection. Ils possèdent des éléments en commun ; ils communiquent entre eux, et maintiennent une relation d'unité. Mais, le propriétaire de la maison ne vit pas là, et, pour lui, ces espaces ne sont que des éléments à éliminer. Entre la maison, qui appartient au propriétaire, et le reste des espaces, s'instaure une relation de disjonction. Par la loi, ils peuvent vivre ici jusqu'à la mort de doña Martina, la locataire de l'appartement. Une fois cette dernière décédée, ces espaces seront des éléments à éliminer. Le propriétaire conserve par conséquent une relation de domination sur ces espaces.

Une fois que Rodolfo héritera du droit de louer l'appartement, la domination spatiale du propriétaire disparaîtra. Toutefois, c'est Petrita qui deviendra propriétaire de l'espace et éliminera les espaces des autres personnages. La relation disjointe d'inclusion a fermé la communication entre les espaces intérieurs, et ceux-ci devront être éliminés.

Quels sont les autres espaces qui font partie du film ? L'appartement dans lequel vit Petrita est un espace conjoint à l'appartement de Rodolfo, car ils partagent des éléments en commun, avec une relation d'intersection. C'est également le cas du lieu de travail de Rodolfo et de l'appartement, espaces conjoints, marqués par des intersections où les éléments s'aident et se complètent.

D'autres espaces qui apparaissent dans le film se caractérisent cependant par leur disjonction totale : les grottes de sésame, la cafétéria où Rodolfo mange une glace avec Doña Martina. Dans ces espaces, les personnages se retrouvent complètement perdus car ils sont habités par d'autres personnes appartenant aux classes aisées. Ce sentiment de ne pas appartenir à ces espaces provoque une des scènes les plus cruelles du film. Rodolfo et Petrita fêtent l'anniversaire de Petrita dans les grottes de sésame. Y aller est un grand événement pour eux car ils n'ont pratiquement pas d'argent pour se distraire. Cependant, quitter ces lieux, où ils évoluent quotidiennement, les fait se confronter à une autre réalité. Le début de cette scène perturbante est raconté ainsi dans le scénario (Azcona, Ferreri, 1959: 47)



23.- CAFETERIA- SOTANO (SESAMO).- Interior. Noche.

En un sótano de paredes encaladas y decoradas con pinturas murales muy modernistas. Hay arcos que dividen el sótano, y el suelo se escalona en tres niveles. Se ve el arranque de una escalera por la cual pasará gente a lo largo de la secuencia.

El sótano está atiborrado por una enorme cantidad de PAREJAS todas jóvenes y llenas de alegría. Entre las mesas, se baila al son de un pick-up, que suelta, sin cesar, música sincopada. Hace un calor fenomenal y la gente suda a chorros. Algunas PAREJAS bailan como gimnastas.

RODOLFO y PETRITA están sentados en una mesa situada en el plano superior. Mientras a su alrededor se respira juventud y desenfado, ellos aparecen tristes, distantes, aburridos, malhumorados, aunque RODOLDO, de una manera mecánica, tiene entre las suyas una mano de PETRITA.

"23.-CAFETERIA- SOUS-TERRAIN (SESAMO).- Intérieur. Nuit.

C'est un souterrain de murs chaulés et décorés avec des peintures murales très modernes. Il y a des arcades qui divisent le souterrain, et le sol s'échelonne sur trois niveaux. On voit le début d'un escalier par lequel passent des personnes au cours de la séquence.

Le souterrain est rempli par une grande quantité de COUPLES tous jeunes et

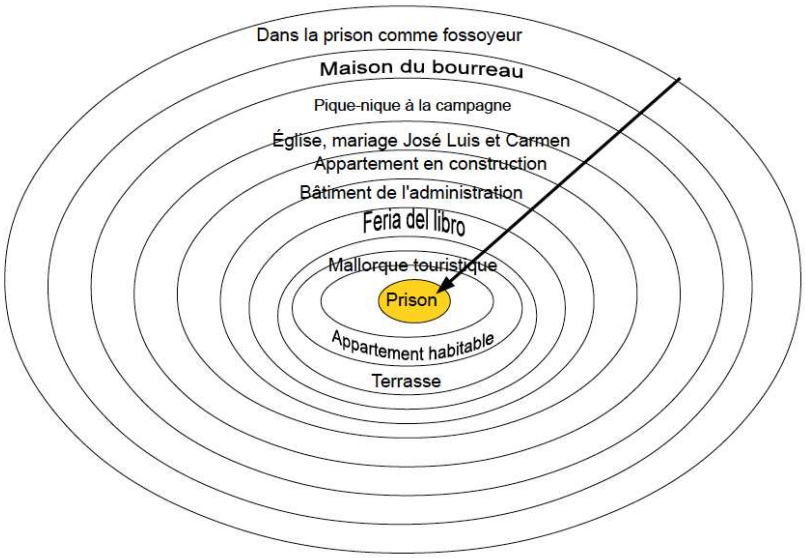
> pleins de joie. Entre les tables, on danse au son d'un pick-up, qui saute sans cesse, musique syncopée. Il fait une chaleur infernale et les gens suent à grosses gouttes. Certains couples dansent comme des gymnastes.
>
> RODOLFO et PETRITA sont assis à une table au niveau supérieur. Alors qu'autour d'eux, on sent la jeunesse et la désinvolture, eux apparaissent tristes, distants, ennuyés, de mauvaise humeur, bien que RODOLFO, d'une manière mécanique, ait une main de PETRITA entre les siennes. »

Eux ne sont ni aussi beaux, ni aussi jeunes, ni aussi libéraux que le reste des gens dans la salle. Entrer dans cet espace qui n'a rien à voir avec leurs vies les fait réfléchir, jeter un regard sur leur passé, demander en quoi ils se sont trompés pour arriver à cette terrible situation. Mais ces sensations ne sont pas transmises à travers les dialogues. Ce sont les gestes et le contraste provoqué entre ce lieu et ceux dans lesquels ils ont l'habitude d'évoluer qui transmettent ce sentiment. Petrita pleure en silence pendant qu'elle danse avec Rodolfo – comme le font les autres couples.

(2) Topographie du récit à partir du système relationnel dans *Le Bourreau*

Le Bourreau (1963) est un scénario avec une trame bien ficelée, chaque scène conduisant à une autre puis une autre. Il n'existe aucune scène qui n'apporte d'information nécessaire pour que le film puisse aller de l'avant. Quelques scènes appellent d'autres scènes, et dans le même temps, José Luis est peu à peu attrapé par un système qui le conduit – sans qui le veuille ni qu'il s'en rende compte – à devenir bourreau et à exécuter un homme. Dans la partie portant sur l'analyse de l'espace diégétique, nous avons vu comment les lieux recréés dans ce film transmettaient l'idée d'une bureaucratie aimable, qui ne montrait pas son vrai visage jusqu'à la fin.

Pendant la narration, José Luis circule dans très peu d'espaces différents. Quel système relationnel s'établit entre eux ? Les espaces dans lesquels José Luis se déplace sont conjoints, c'est-à-dire que les espaces sont contigus et ont des éléments qui les réunissent entre eux. Ces espaces sont liés par une relation d'inclusion dans laquelle le passage à travers un espace conduit inévitablement au suivant. Une fois ces espaces traversés, José Luis ne pourra pas fuir et devra se confronter à son destin. Nous avons réalisé un graphique dans lequel nous indiquons les lieux qui impliquent le non retour dans le parcours de José Luis. Chacun de ces espaces le pousse à avancer vers le suivant.



José Luis commence son périple dans une prison et la termine dans une autre. Cependant, dans ces deux lieux, sa tâche sera différente. Dans la première prison, il déprécie le bourreau. Dans la prison suivante, il est lui-même le bourreau. Voyons comment se produit ce passage d'un espace à un autre – espaces représentés dans le graphique précédent :

-De la prison à la maison du bourreau : José Luis est fossoyeur et commence son périple le jour où il doit aller enterrer un prisonnier qui vient d'être exécuté dans une prison, dont il rejette le bourreau. Le bourreau oublie cependant sa valise dans la fourgonnette de José Luis, qui doit aller au domicile de celui-ci pour la lui rendre.

-Du pique-nique dans le champ au mariage dans l'église : Dans la maison du bourreau, José Luis rencontre Carmen, la première femme qui accepte d'avoir des relations avec lui, en dépit du fait que son métier soit d'être fossoyeur. Cette attirance que ressent Carmen le motive à participer à un pique-nique auquel se rendra Carmen, ainsi que son père et d'autres amis. Carmen et José Luis sont attirés l'un par l'autre. Carmen tombe enceinte, ce qui les amène naturellement à l'Eglise puisque dans l'Espagne Catholique de cette époque, il est convenable de se marier avant la naissance de l'enfant.

-Du bâtiment de l'administration au nouvel appartement : Le père de Carmen, le bourreau, va partir à la retraite, ce qui lui fait perdre le droit aux appartements officiels qui sont en train de se construire pour les fonctionnaires. José Luis doit prendre la place de bourreau pour devenir fonctionnaire, et pouvoir ainsi conserver l'appartement. On lui allègue que, dans la nouvelle Espagne du tourisme, il n'y a quasiment plus d'exécution, et qu'il sera en fait payé sans avoir à travailler. La démarche suivante implique de se rendre au bâtiment de l'administration y remplir le

formulaire. José Luis hésite à entrer mais finit par consentir à remettre le formulaire. Il y a plusieurs bourreaux dans la file d'attente. Anselmo insiste pour qu'ils demandent une lettre de recommandation. Ils le demandent à un écrivain célèbre à la Fête du Livre.

-Du nouvel appartement à Majorque : Toute la famille déménage dans le nouvel appartement et commence une nouvelle vie heureuse et confortable, jusqu'au moment de la première lettre d'exécution. José Luis décide de présenter sa démission, mais sa famille le convainc de ne pas démissionner, au risque de devoir rendre l'appartement et l'argent, qu'il y aura une grâce et qu'ils peuvent se rendre à Majorque, célébrer l'exécution, profiter et faire du tourisme.

-De Majorque à la salle d'exécution : À Majorque, ce passage d'un espace à un autre se produit d'une manière chaque fois plus coercitive d'un point de vue physique. Les forces de l'ordre sont toujours disposées à l'emmener à la salle d'exécution, de force s'il le faut. Finalement, il arrive à la prison où l'impossibilité de faire demi-tour est désormais une évidence. Il ne peut plus s'échapper.

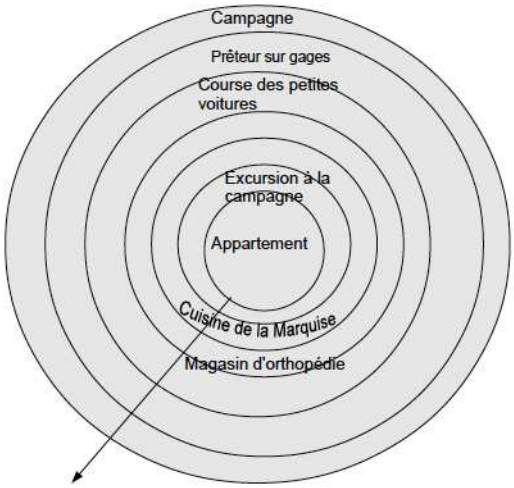
Comme on le voit sur le schéma, il se produit ainsi un rétrécissement des cercles, qui indique que le retour de José Luis à un autre espace précédent est impossible. Le héros part d'un espace plus englobant. Puis sa progression s'accompagne d'un rétrécissement spatial. Il s'agit par conséquent d'un récit *centripète*. Un récit qui finit avec emprisonnement moral de Jose Luis et qui contraste avec la frivole image des touristes étrangers qui dansent sur un bateau: « La « chronique d'un échec » est là, dans ce bateau qui s'éloigne égoïstement, indifférent, emportant au loin un modèle à jamais perdu pour José Luis, annonciateur néanmoins d'un futur placé sous le signe de la contradiction. » (Berthier, 1998 : 105)

(3) Topographie du récit à partir du système relationnel dans *La petite Voiture*

Dans *La Petite Voiture*, nous nous trouvons avec une structure qui nous rappelle celle du *Bourreau*. Les espaces amènent le personnage à s'approcher de l'objet de son désir : la petite voiture. Il s'agit d'espaces conjoints car il n'existe pas de confrontation entre les espaces, qui ont des éléments d'union. Cependant, quelle relation s'établit entre ces espaces conjoints ? Amadeo désire avoir une petite voiture pour paralytique. Il a vu qu'un de ses amis en a une, et que lui peut, grâce à elle, sortir en excursion avec un groupe amusant d'amis. Pour sa part, Amadeo vit dans un espace dans lequel il n'a pas d'espace et ressent une solitude profonde. La dynamique de la narration de ce film repose sur un noyau constitué par l'appartement où vit Amadeo avec sa famille. Tout mouvement qu'Amadeo réalise

a pour but de sortir de l'appartement, car il s'y sent enfermé. Nous nous retrouvons par conséquent avec des espaces conjoints centrifuges. Le personnage progresse en allant de la maison vers l'extérieur, comme nous pouvons le voir dans le schéma suivant :

Les lieux s'ordonnent de la manière suivante :



Le foyer claustrophobique de don Anselmo est le noyau de cette histoire, et la raison pour laquelle les désirs d'Amadeo se dirigent vers l'extérieur.

La banlieue, où Amadeo jubile et ressent la joie. Mais ce sentiment ne durera pas, car ses amis l'abandonnent pour ne pas avoir de petite voiture.

Anselmo passe à l'action pour résoudre ses problèmes en entrant dans le magasin d'orthopédie. Là, il peut réaliser son rêve d'avoir une petite voiture et se créer de nouvelles amitiés.

Sur le circuit des petites voitures, situé dans le parc du *Retiro*, il peut conduire pour la première fois sa petite voiture. L'effet comique de cette scène est accentué par la multiplication de petites voitures, donnant la sensation que tout le monde en a une, sauf Anselmo. Mais c'est aussi un pas de plus de ce personnage pour s'éloigner de son foyer.

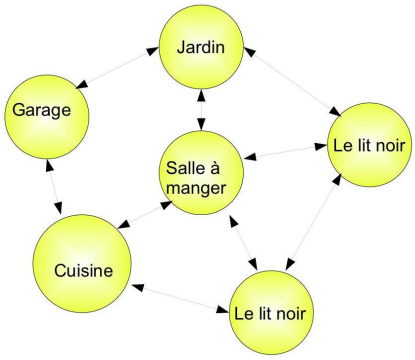
L'espace suivant qu'il doit parcourir ensuite pour réaliser son but est le prêteur sur gages, où il vendra les bijoux de sa défunte épouse.

Une fois les bijoux vendus, il décide d'empoisonner sa famille, les derniers êtres à pouvoir le retenir dans l'espace principal qu'est l'appartement.

Une fois sa famille empoisonnée, Anselmo fuit avec sa petite voiture pour profiter de sa liberté. La dernière image d'Anselmo est celle du vieux dans sa petite voiture, conduisant lors d'une course des champs de Castille.

(4) Topographie du récit à partir du système relationnel dans *La Grande Bouffe*

Dans *La grande Bouffe*, les personnages se présentent séparément, chacun dans un espace qui montre leur niveau social élevé : Michel dans une salle de réalisation de TV, Hugo dans un restaurant de luxe de Paris dont il est le propriétaire, Marcello dans l'avion qu'il pilote et Philippe dans l'appartement bourgeois parisien de sa famille. Ils arrivent ensuite dans la maison où se déroule tout le film, marquée par la décadence – un sentiment qui sera transmis tout au long du film à partir de la reproduction des objets d'autres époques : photographies, jeux d'enfants, décoration angoissante et rechargé. Dans cette maison, chacun d'eux se rend dans un espace différent. Tous ces espaces sont conjoints et ont un principe d'intersection entre eux, ainsi que d'inclusion dans cette grande maison bourgeoise. Les éléments inclus dans ces espaces assurent la relation entre eux, mais servent également à décrire plus en avant les personnages. Cependant, dans cette maison, où chacun d'eux se rend dans un espace différent, peu à peu, les personnages se retrouvent dans le même lieu : un lit noir dans le salon de la maison. Les caractéristiques qui avaient différencié chaque personnage disparaissent petit à petit au fur et à la mesure qu'ils se laissent porter par ses sentiments plus primitifs. Dominés par ses instincts ils se concentrent dans le lit noir.



(5) Le système relationnel de l'espace dans *L'Anachorète*

Fernando Tobajas s'enferme dans sa salle de bain pour être un anachorète contemporain. C'est la prémisse du film *L'Anachorète.* Le noyau spatial de ce récit est, évidemment, la salle de bain. C'est l'unique décor, le lieu dans lequel Fernando Tobajas a décidé de s'enfermer pour des questions existentielles qui ne sont pas spécifiées. Mais, bien que seul ce décor apparaisse à l'écran, d'autres espaces sont présents dans ce film. La salle de bain dans laquelle s'est enfermé Fernando est incluse dans l'appartement, lui-même inclus dans le bâtiment. Ce bâtiment se situe dans la ville de Madrid, elle-même ville d'Espagne. Chacun de ces espaces a en fait une relation étroite avec ce qui se passe dans la salle de bain.

La relation qui s'établit entre les deux espaces que sont la salle de bain et l'appartement est *disjointe*. Cela signifie que bien que l'un se situe dans l'autre – la salle de bain est incluse dans l'appartement – c'est deux espaces n'ont rien à voir entre eux. Il n'y a aucun élément en commun qui les unisse. Dans la salle de bain vit Fernando ; il y a créé son univers propre. Dans l'appartement vit la femme de Fernando et l'administrateur des biens de Fernando. La principale caractéristique de ces deux espaces disjoints est que la salle de bain (B) est incluse dans l'appartement (A).

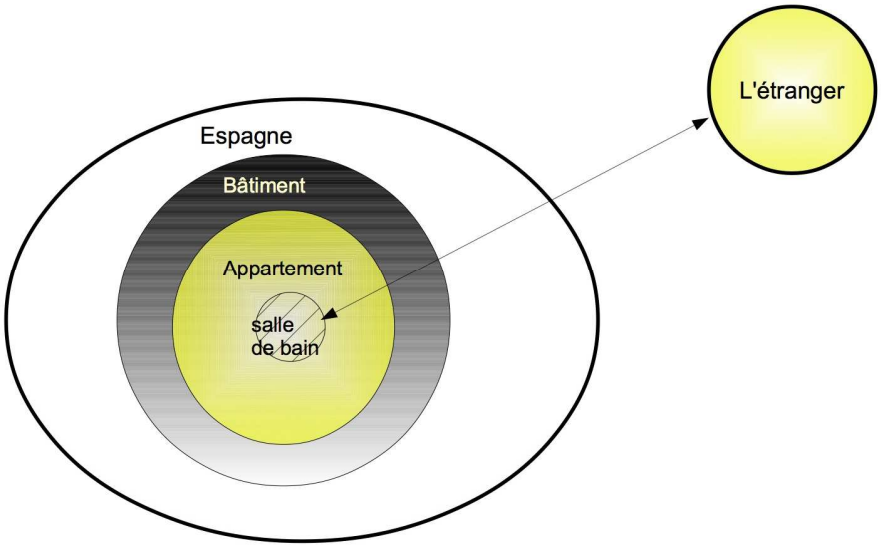
La relation entre ces deux espaces est de dépendance puisque l'espace de Fernando dans la salle de bain dépend de l'espace de l'appartement dans lequel il est situé. Dans le même temps, les gens qui vivent dans l'appartement dépendent de l'argent de Fernando. Il y a donc une forme d'interdépendance qui se crée entre ces deux espaces.

Comme la salle de bain est incluse dans l'appartement mais que ces deux espaces maintiennent une relation disjointe, leurs existences dépendent de l'existence d'une communication entre eux. La communication entre les deux espaces est fondamentale pour comprendre le développement du film.

Dans la première partie du film, il existe un critère d'ouverture entre ces deux espaces : la communication entre les deux espaces est donc bonne. La salle de bain a une influence constante sur l'extérieur. De fait, le film commence avec une scène dans laquelle Fernando Tobajas joue aux cartes avec trois hommes vêtus d'un costume, qui vouvoient Fernando. Il s'agit de membres du personnel qui travaille pour lui. Fernando, en vivant dans la salle de bain, a besoin de gens qui travaillent pour lui, qui s'occupent de ses affaires. Ces gens acceptent les demandes de Fernando, qui les rémunère en échange. Nous avons par conséquent deux espaces disjoints qui ont une communication libre, ce qui favorise la survie de tous. Cependant, l'équilibre entre ces deux espaces est dysphorique car un espace domine l'autre. Dans ce type de relation, le plus petit dépend du supérieur. Fernando dépend des personnes qui s'occupent de sa maison.

Ces espaces ne sont pas les seuls présents dans l'histoire. L'idée de « l'étranger » relève aussi d'une importance spatiale. Fernando Tobajas lance des messages à travers la cuvette des toilettes, non pas pour que ses compatriotes ne puissent pas les lire, mais parce qu'à travers les tuyauteries, ils atteignent la mer et peuvent être lus par quelqu'un à l'étranger.

Le moment qui transforme cette relation placide entre les espaces est celui où la femme anglaise trouve un des messages que Fernando Tobajas a lancé à la mer. Jusqu'à ce moment, il n'existait aucun type de relation entre la salle de bain et l'étranger qui étaient deux espaces disjoints et régis par un critère de clôture. Cependant, le message de Fernando est reçu par Arabel, ce qui ouvre une voie de communication et une ouverture entre les deux espaces. Le schéma des relations spatiales s'élargit donc.



La communication de Fernando avec l'étranger provoque des changements dans la structure spatiale la plus proche du personnage, c'est-à-dire entre la salle de bain et la maison. L'équilibre dysphorique entre les trois premiers espaces signalés (la salle de bain, l'appartement et la maison) se voit perturbé. Les personnages qui travaillent pour Fernando sont altérés par l'arrivée de cette étrangère.

La deuxième partie du film commence au moment où Arabel, la femme étrangère, décide d'aller vivre avec Fernando dans la salle de bain. En effet, cet événement instaure un critère de clôture dans la relation entre les espaces de la maison et de la salle de bain.

Le mari d'Arabel comprend que, pour qu'elle laisse Fernando, il doit détruire l'espace dans lequel ils sont inclus (Azcona, Estelrich, 1976 : 92) :

BOSWELL

Vous ne pouvez même pas l'imaginer ! Je vais acheter cet immeuble… Je vais acheter cet immeuble et demain matin je le démolis… Demain matin c'est un bulldozer qui va vous faire sortir d'ici !

Fernando, un whisky à la main, a acquiescé une ou deux fois, calmement, pendant qu'il se dirigeait vers le placard, et Boswell est allé derrière lui en secouant le même bras par où Augusto l'a saisi au moment venu (« je vais acheter cet immeuble… »)

AUGUSTO

Un moment… un moment…

Finalement Boswell se retourne vers Augusto :

BOSWELL

Laissez moi en paix ![132]

Ce millionnaire anglais, décide d'acheter l'appartement ; le bâtiment se ferme alors, les travailleurs de Fernando, qui vivaient dans l'appartement, s'en vont. La salle de bain seule, sans les autres espaces nécessaires à sa subsistance, ne fonctionne pas. Il n'y a plus personne pour servir Fernando, personne pour administrer son argent, personne pour faire quelque chose pour qu'il puisse continuer à vivre sa vie absurde, enfermé dans la salle de bain. Comme Fernando Tobajas l'explique dans un dialogue du scénario (Azcona, Estelrich, 1976: 172) :

« FERNANDO. Prêt, JONATHAN... Tu ne le comprends pas ? Cette matinée, ici, il s'est rendu compte que moi, sans personne pour me servir, je ne peux pas rester enfermé... »

La relation entre la personnalité de Fernando et la salle de bain dans laquelle il s'est enfermé est si étroite que le fait de sortir de ce lieu signifie pour Fernando la perte de son identité, ainsi que la perte de l'amour des personnes qui l'aiment. Cette dialectique nous fait nous souvenir celle du *maître* et de *l'esclave* de Hegel. Nous reproduisons ci-dessous le dialogue qui a lieu entre Arabel et Fernando, au moment où ce dernier se rend compte que, pour pouvoir continuer à aller de l'avant dans sa vie, il devra sortir de la salle de bain (Azcona, Estelrich, 226):

FERNANDO

---

[132] BOSWELL. ¡No se lo puede ni imaginar! Voy a comprar este edificio... Voy a comprar este edificio y mañana por la mañana lo arraso... ¡Mañana por la mañana lo saca a usted de aquí un bull dozer!

Fernando, con su whisky en la mano, ha asentido un par de veces, sosegadamente, mientras se dirigía al armario empotrado, y Boswell ha ido tras él sacudiendo el brazo que le ha cogido Augusto en el momento oportuno ("Voy a comprar este edificio...")

AUGUSTO. Un momento... Un momento...

Finalmente Boswell se vuelve hacia Augusto:

BOSWELL. ¡Déjeme en paz!

Rend-moi un service… Dehors, dans le couloir, il y a des placards… Si ma gabardine était là, mes costumes s'y trouveront aussi… Veux-tu m'en apporter un ?

Arabel, moitié ravie moitié surprise :

ARABEL

Tu veux dire… Tu veux dire que… tu vas sortir ?

Fernando acquiesce, en souriant même :

Nous allons sortir… Allez, apporte-moi un costume… une chemise… des chaussettes…

Arabel se lève, ne croyant toujours pas ses oreilles :

ARABEL

Non… Fernando… Si tu veux je reste ici… J'ai perdu les nerfs… Mais je te promets que…

Fernando lui sèche les larmes :

FERNANDO

Non, Arabel… Je n'ai pas le droit…

(...)

FERNANDO.

Je vais m'arranger... Je demanderai un crédit... Un prêt. L'important est que toi tu m'aimes..., parce que... ARABEL..., toi, tu m'aimes...

ARABEL, frisant le désespoir:

ARABEL.

FERNANDO... Cela ne signifie rien...; je t'aimais..., je t'aime ici..., dans cette salle de bain..., vivant d'une manière absurde..., habillé en rouge...; mais... tu ne le comprends pas ?

FERNANDO s'est déjà défait de son étreinte. Et elle continue, le reprenant dans ses bras :

ARABEL.

Regarde-toi ! Regarde-toi dans une glace !...

FERNANDO se regarde docilement dans une glace :

ARABEL.

Ici, dans la salle de bain..., tu étais un être unique... Mais ainsi... dans la rue, qui es-tu ? Un de plus...

ARABEL le prend dans ses bras par derrière :

ARABEL.

Je te tromperai avec n'importe qui..., Je te quitterai dans les deux heures qui suivent... Pardonne-moi, Fernando... Je sais que je te fais du mal... Pourquoi suis-je venue ici, pourquoi ?[133]

---

[133] FERNANDO Hazme un favor... Fuera, en el pasillo, hay unos armarios... Si estaba allí mi gabardina estarán también mis trajes... ¿Quieres traerme uno?

Arabel, entre ilusionada y maravillada:

ARABEL. ¿Quieres... quieres decir que... vas a salir?

Fernando asiente, incluso con una sonrisa:

FERNANDO. Vamos a salir... Anda, tráeme un traje... una camisa... calcetines...

Se levanta Arabel, que todavía no cree lo que oye:

ARABEL. No... Fernando... Si quieres, yo sigo aquí... He perdido los nervios... Pero te prometo que...

Fernando le seca las lágrimas:

FERNANDO. No, Arabel... No tengo derecho...

(…)

FERNANDO. Yo me las arreglaré... Pediré un crédito... un préstamo... Lo importante es que tú me quieras... porque Arabel... tú me quieres...

Arabel, rozando la desesperación:

ARABEL. Fernando... Eso no significa nada... te quería... te quiero aquí... en ese baño... viviendo de esta manera absurda... vestido de rojo... pero... ¿no lo entiendes...?

Fernando ya ha roto el abrazo. Y ella sigue, cogiéndolo de los brazos:

ARABEL. ¡Mírate! ¡Mírate a un espejo...!

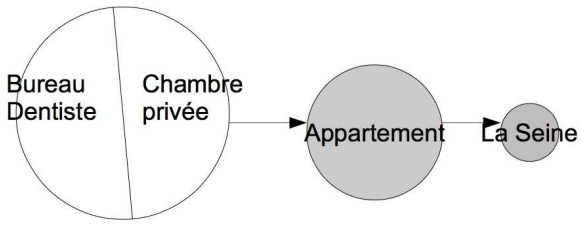
Fernando se enfrenta dócilmente al espejo:

Le personnage de Fernando est si intrinsèquement identifié avec la salle de bain, que sortir de ce lieu, supposerait la perte de son identité, une transformation de lui en tant que personne. La décision finale de Fernando est de se suicider. Nous voyons par conséquent, comment le récit de *L'Anachorète* porte à l'extrême la prémisse d'André Gardies qui se demandait « si tout récit ne raconte pas de manière explicite ou allusive, l'histoire d'un homme et de ses relations avec l'espace » (Gardies, 1993: 143).

(6) Topographie du récit à partir du système relationnel dans *Grandeur Nature*

Michel est dentiste, et l'un des espaces principaux où se déroule ce récit est son lieu de travail. Celui-ci est divisé en deux. D'un côté le bureau, de l'autre la chambre privée où Michel joue avec sa poupée. Il s'agit par conséquent de deux espaces conjoints avec une relation d'intersection. Aucun des deux n'inclut l'autre. Le passage de l'un à l'autre provoque un mélange entre ces deux espaces. Ainsi, des éléments propres à la chambre apparaissent dans le cabinet dentaire – comme, par exemple, quand il passe des diapositives du pubis de la poupée à un enfant, à la place des diapositives de ses dents.

Quand la frontière entre ces deux espaces disparaît, disparaît aussi la capacité de Michel à différencier le jeu et la réalité. Ce jeu avec la poupée passe du statut de fait imaginaire à un statut d'expérience réelle quand Michel déménage dans un appartement où il pourra donner libre cours à ses délires. Ainsi, l'espace de la chambre privée a gagné la partie. L'apparition constante d'écrans, sur lesquels apparaissent les représentations de la réalité de Michel, enveloppe ces espaces dans un va-et-vient à travers l'esprit de Michel. Son enfermement dans son esprit l'amène à un autre espace inévitable, celui du cauchemar et de la mort – représentée par la Seine.



ARABEL. Aquí, en el baño... eras un ser único... pero así... en la calle... ¿qué eres? Uno más...

Arabel se le abraza por detrás

ARABEL. Te engañaría con cualquiera... te dejaría a las dos horas... perdóname, Fernando... Sé que te estoy haciendo daño... ¿por qué vine aquí, por qué?

(7) Conclusion

En analysant la conjonction ou disjonction des espaces des films de la première époque, nous avons pu observer comment la relation entre les espaces dépendait soit des relations de pouvoir, c'est-à-dire de la domination d'un espace sur un autre, soit de la distance établie entre eux, soit, enfin, de l'appropriation des espaces par différentes classes sociales.

Concernant les films de la deuxième époque, la domination d'un espace par un autre continue mais on commence à voir la tendance à ce que l'espace se transforme dans la mesure où se transforme le personnage. Nous avons pu voir qu'il existait des cas pour lesquels un changement dans la personnalité du personnage a une répercussion dans l'espace. C'est le cas dans *Grandeur Nature*, lorsque le personnage, incapable de distinguer entre la l'imagination et la réalité, doit emménager dans un appartement, ou bien dans *La Grande Bouffe*, où la folie conduit les personnages dans un même salon obscur, ou bien encore à travers de l'étroite relation entre Fernando Tobajas et la salle de bain dans laquelle il s'est enfermé.

En conséquence, bien que nous ayons étudié dans cette partie le système de relations établies entre les espaces qui configurent le récit, nous voyons comment il s'avère pratiquement impossible de séparer le personnage de la transformation des espaces.

b) Le système des prescriptions

Une fois établies les relations entre les espaces de chacun des films, nous pouvons passer à présent à l'analyse des manières dont le personnage se trouve soumis à ces espaces. Selon Gardies, on peut considérer comme un espace fermé, tout espace dans lequel les personnages qui l'habitent sont soumis à un fort système de prescriptions, et inversement, comme espace ouvert, tout espace dans lequel les prescriptions sont faibles (Gardies, 1993: 116).

(1) Le système de prescriptions dans ***L'Appartement***

Rodolfo ne peut maintenir une relation avec Petrita tant qu'ils ne se marient pas, car c'est ce qui est dicté par le régime catholique de la société dans laquelle il vit. Il ne peut pas non plus se marier car, bien qu'il travaille toute la journée, son chef ne veut pas augmenter son salaire. Quand Rodolfo lui demande une augmentation pour pouvoir commencer à acheter une maison, son chef le regarde de manière incrédule et lui répond : « Mais quel rapport entre le salaire et cette histoire de maison ? ».

Il y a de plus une autre restriction. Il ne peut pas continuer à vivre dans l'appartement dans lequel il vit, puisque la titulaire du bail est très âgée. De sorte que, légalement, pour que Rodolfo puisse

continuer à y vivre, il devra passer par une magouille légale : se marier avec la « vieille ». Sa vie est une accumulation de prescriptions. Le système de prescriptions dans *L'Appartement* est fermé, et il n'y a aucune option pour le personnage de pouvoir fuir cet espace.

(2) Le système de prescriptions dans ***Placido***

Dans *Placido*, toute l'action commence par une ordonnance. Placido doit payer la traite du triporteur à moteur (son moyen de subsistance) avant la fin du jour ; mais, comble de la malchance, c'est le jour de Noël ; et tout le village est en train de participer à l'événement « Invite un pauvre à ta table », dans lequel les familles les plus puissantes invitent un pauvre à dîner à leur maison. C'est ainsi que commence le parcours de Placido, commençant par la banque, jusqu'à la recherche du notaire pour obtenir de celui-ci la signature de la traite avant le coucher du soleil. Tout cela se dénoue avec une énorme étoile de crèche sur le triporteur. Placido, vit ici aussi dans un espace marqué par des prescriptions, un espace fermé, dans lequel des pressions de type bureaucratique, religieux et culturel le font vivre une journée de stress et d'angoisse auxquels il ne peut échapper.

(3) Le système de prescriptions dans ***Le Bourreau***

Dans *Le Bourreau*, le système de prescriptions de la société atteint une telle importance qu'il en devient le thème principal, le noyau du récit. José Luis finit par exécuter le travail qu'au début du film il détestait, car le système dans lequel il vit est si contraignant qu'il n'existe aucune option pour qu'il puisse être libre. D'où son allusion constante : « Je vais émigrer en Allemagne ». Son unique possibilité est de fuir de son espace. Comme il va abandonner cette option, le système va progressivement finir par l'engloutir.

(4) Le système de prescriptions dans ***La Petite Voiture***

Dans *La Petite Voiture*, l'espace est formé par l'appartement dans lequel toute la famille vit. Les prescriptions apparaissent depuis différents domaines. Le principal d'entre eux est la vieillesse du personnage. Mais c'est une vieillesse vue de l'extérieur, car il est en parfaite santé. C'est son problème. Il est parfaitement capable de continuer à être en activité, mais sa famille veut qu'il ne fasse rien et ne lui laisse pratiquement aucun espace. Les seules personnes qui tiennent compte de lui sont ses amis infirmes, qui ont des chaises roulantes motorisées. Pour pouvoir sortir avec eux, il doit en avoir une, mais sa famille l'en empêche. Ils sont tous contre sa liberté et l'empêchent de continuer à profiter de la vie. Pour ces raisons, Amadeo décide d'en finir avec ces constrictions en empoisonnant sa famille, qui

n'est pas moins qu'un des piliers fondamentaux de l'Espagne de Franco. *La Petite Voiture* a par conséquent un espace de prescriptions fermé.

Tous ces films de la première époque de Rafael Azcona sont caractérisés par le fait d'avoir un système de prescriptions fermé dans lequel la seule issue pourrait être la fuite. Cette idée de la fuite n'est pas explicitée dans *L'Appartement* et dans *Placido*, mais commence à être un thème fondamental tant dans *La Petite Voiture* que dans *Le Bourreau*.

(5) Le système de prescriptions dans la seconde époque

Dans cette seconde époque, les personnages sont libres mais décident de s'enfermer et de se contraindre à un seul espace. Fernando, dans *L'Anachorète*, ne sort pas de sa salle de bain suite à sa propre décision. Il en est de même pour les personnages de *La Grande Bouffe*, ainsi que pour Michel dans *Grandeur Nature* qui décide de rester dans son appartement. L'espace continue, comme dans l'époque précédente, d'être claustrophobique et accablant. Cependant, si nous étudions les prescriptions de l'espace sur le sujet, nous constatons que ce système est ouvert. Tous les personnages ont la capacité d'aller et venir, de se déplacer où ils veulent. Ceux sont eux-mêmes qui décident de ne pas bouger.

Dans les films des années 60, les personnages sont soumis à un espace qui les contraint de l'extérieur. Dans les films des années 70, les personnages décident eux-mêmes de ne pas user de leur liberté.

Ce système de prescriptions établit par l'espace sur le personnage était très clair pour Rafael Azcona. Les prescriptions de l'espace influencent directement l'évolution des personnages. Serge Toubiana a interrogé Rafael Azcona sur l'infantilisme des personnages de *La Grande Bouffe* (Toubiana, 1997 : 22-29) :

> « - Les personnages du film n'ont pas eu la possibilité de mûrir. Ce sont des enfants.
>
> - Je dirais que c'est plus vrai de ceux de *La Grande Bouffe*. Là oui, il y a une sorte de retour à l'enfance, à son irresponsabilité. Les personnages d'*El Pisito* sont incapables de manier les idées, ils n'ont pas de projet, ils vivent des expédients, au jour le jour. (…) À mon sens ce côté puéril n'apparaît pas dans les deux premiers films espagnols. Ferreri met en scène des hommes travaillés par d'autres préoccupations. (…) En effet, manger, trouver un endroit où se loger voilà ce qui comptait dans l'Espagne de l'époque. Le quotidien était très difficile».

Pour Rafael Azcona, l'influence de l'entourage sur les personnages est fondamentale, au point que celui-ci va jusqu'à modifier leur propre personnalité. Nous allons voir à présent plus en détails les relations instaurées entre le personnage et l'espace dans ses films.

c) Elaboration d'une nouvelle topographie du récit à travers les relations instaurées entre différents espaces et personnages

(1) La relation entre espace et personnage dans la première époque

Il nous faut maintenant aborder l'analyse de quelques scènes paradigmatiques de la relation entre personnage et espace dans l'œuvre d'Azcona. Nous allons en effet tenter de découvrir comment le récit peut se constituer à travers les échanges produits entre personnage et espace, comme nous y invite Gardies (Gardies : 117). Celui-ci s'est fondé sur l'analyse du film *Le salaire de la peur* afin d'étudier l'échange entre le personnage et l'espace. Mais cette élaboration spatiale de tout le récit, centrée sur l'étude du départ, de l'arrivée, de l'itinéraire, des diverses étapes et du point d'arrivé, nous offre un point très proche d'une approche temporelle de l'histoire. Nous avons décidé, comme nous y encourageait le Groupe μ, de ne pas nous imposer un ordre chronologique séquentiel mais de réaliser une modélisation contrôlée (Groupe μ, 1992: 46). Pour cette raison, nous avons porté notre attention sur quelques scènes de différents films qui mettent en relief la relation entre le personnage et l'espace. De cette manière, nous pouvons nous centrer sur les actions qui font le récit, et en même temps sur leur contexte d'occurrence que sont les caractéristiques propres au récit cinématographique selon Gaudreault et Jost (Gaudreault, Jost, 1990: 79).

1.1 Petrita et sa future maison

Dans *L'Appartement*, toute la trame tourne autour d'un espace : l'appartement. Comme nous l'avons vu antérieurement en traitant des relations entre les espaces à l'intérieur du récit, l'appartement subit une « transition de pouvoir ». La mort prochaine de doña Martina provoque des changements dans la structure de la maison. Pour étudier la relation entre le personnage et l'espace, nous avons choisi la séquence dans laquelle Petrita entre dans l'appartement en tant que future locataire de cet appartement. Cette scène a lieu quasiment à la fin de l'histoire, après que nous nous sommes familiarisés avec l'espace dans lequel ont vécu Rodolfo et ses colocataires. Nous assistons, avec l'arrivé de Petrita, aux changements qui vont se produire dans cet espace. Cependant, nous devons signaler une caractéristique importante. Petrita n'est pas encore la locataire, doña Martina n'est pas encore décédée et Petrita se trouve dans un *no man's land,* avec ses valises à la porte, sans lieu où aller. Nous avons retranscrit, ci-dessous, la scène correspondante du scénario, accompagnée de photos de la séquence du film (Azcona, Ferreri, 1959 : 58-59-60).

30.- COMPLEJO PASILLO Y HABITACIONES CASA MARTINA.- Interior. Día.

Hay una maleta junto a la puerta de la habitación de Doña MARTINA.- Sale de ella PETRITA, seguida de - RODOLFO. Al ver la maleta reflexiona, contrariada:

PETRITA:

Bueno, y, hasta que se muera, ¿dónde me meto yo?

RODOLFO, agrio:

RODOLFO:

Es que no te debías de haber despedido...

PETRITA:

Iré a casa de mi hermana... Por una noche... Porque esta vieja no pensará estarse así una semana...

RODOLFO, molesto, irritado, pero conteniéndose:

RODOLFO:

No sé...

PETRITA:

Y de la cartilla, de la cartilla de ahorros, ¿qué hay? ¿Te la ha dado?

RODOLFO:

No, no... Déjalo.

PETRITA:

Hay que buscarla... Y vamos a ver cómo están los muebles... porque todo lo de ahí dentro hay que tirarlo... Huele a gato que apesta.

PETRITA se lanza por el pasillo. RODOLFO, fastidiado, la sigue.

RODOLFO:

No es momento, mujer...

PETRITA abre una puerta.

PETRITA:

¿Qué es ésto?

RODOLFO:

El... el... aseo.

PETRITA asoma la cabeza, hace un gesto de asco y tira de la cadena de la cisterna. Se oye un ruido ridículo.

Cierra y pasa por el pasillo hacia otra puerta, siempre seguida de RODOLFO.

PETRITA ya ha abierto la puerta.

DIMAS, en su cuarto, está bebiendo de la botella de anís. Trata de disimular.

PETRITA, desde la puerta, recorre la habitación con la mirada.

Cierra y PETRITA protesta:

RODOLFO le indica una puerta.

Entran. Es una sala-comedor, con una cama turca. PETRITA apoya una mano en la cama, para ver su blandura.

Salen de la sala.

Se dirigen hacia la cocina.

Entran en la cocina. MARICRUZ, en una silla, lloriquea. Habla a PETRITA como si ya fuera la nueva dueña:

PETRITA:

Ni el agua funciona...

RODOLFO:

Es que a estas horas no hay presión... Ahí vive Dimas...

PETRITA:

Con permiso... Buenas noches.

DIMAS:

¡Caramba, Petrita! Pase, pase...

PETRITA:

No, no... Sólo echar un vistazo. Siga, siga trabajando...

...¡Qué sucio está todo! Y ese podía abrir la ventana. Por poco me mareo.

RODOLFO:

Ahí duermo yo... En la salita...

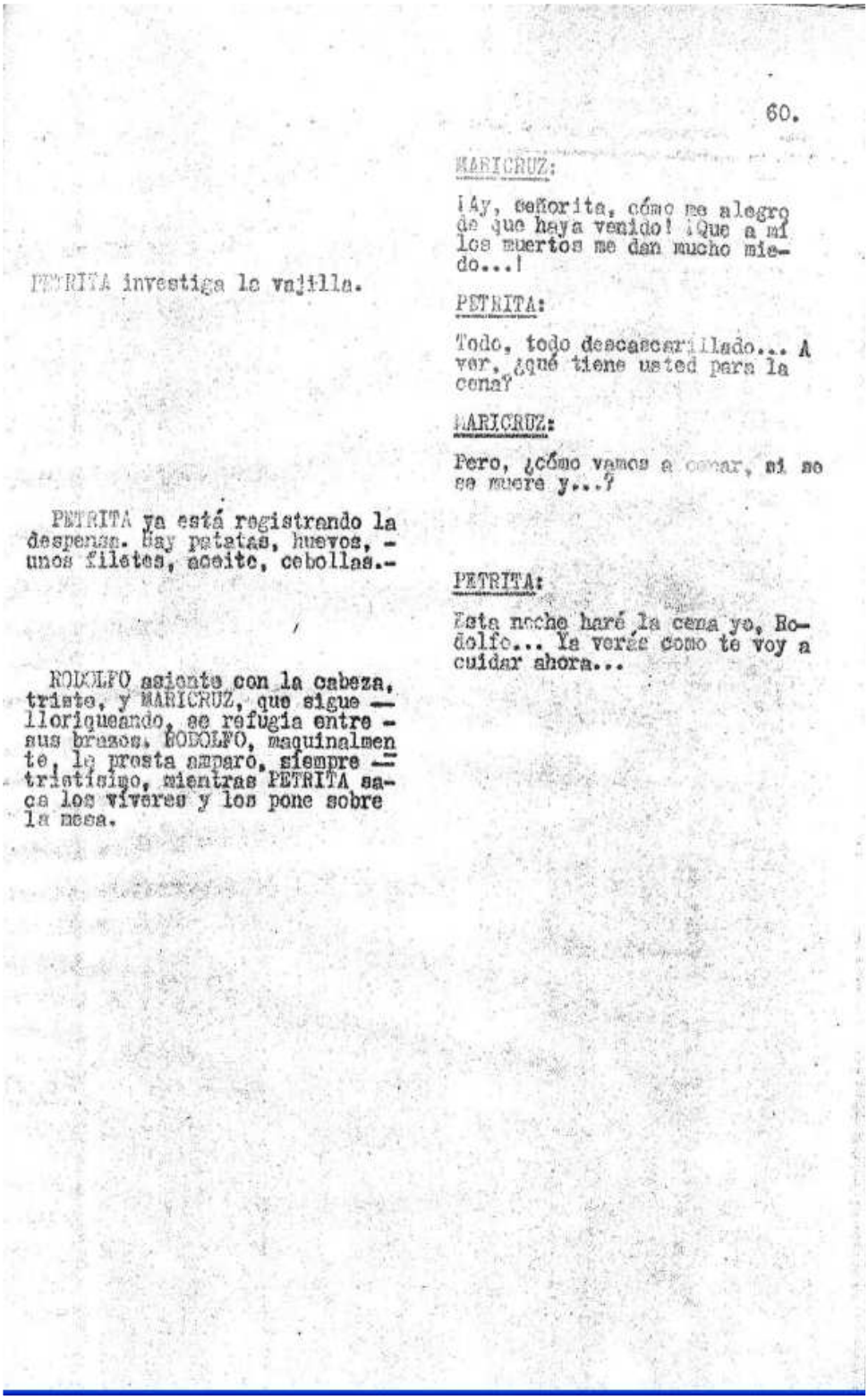
PETRITA:

Pobrecito mío... Ahora tendrás tu cama de verdad... Bueno, eso si encontramos la cartilla. Que a lo mejor esta tía lo ha dejado todo para misas...

...No sé, no sé como nos vamos a arreglar... Hay que pintar, cambiarlo todo...

RODOLFO:

Pero Petrita...



60.

PETRITA investiga la vajilla.

PETRITA ya está registrando la despensa. Hay patatas, huevos, - unos filetes, aceite, cebollas.-

RODOLFO asiente con la cabeza, triste, y MARICRUZ, que sigue — lloriqueando, se refugia entre - sus brazos. RODOLFO, maquinalmente, le presta amparo, siempre — tristísimo, mientras PETRITA saca los víveres y los pone sobre la mesa.

MARICRUZ:

¡Ay, señorita, cómo me alegro de que haya venido! ¡Que a mí los muertos me dan mucho miedo...!

PETRITA:

Todo, todo descascarillado... A ver, ¿qué tiene usted para la cena?

MARICRUZ:

Pero, ¿cómo vamos a cenar, si no se muere y...?

PETRITA:

Esta noche haré la cena yo, Rodolfo... Ya verás como te voy a cuidar ahora...

30-ENSEMBLE COULOIR ET CHAMBRES. MAISON MARTINA. -Intérieur. Jour.

Il y a une valise près de la porte de la chambre de Doña MARTINA. PETRITA en sort, suivie de RODOLFO. En voyant la valise, elle pense, contrariée :

PETRITA

Bon, et jusqu'à ce qu'elle meure, je me mets où, moi ?

RODOLFO, amer:

RODOLFO

Tu n'aurais pas dû partir...

PETRITA

J'irai chez ma sœur... Pour une nuit... Parce que cette vieille ne restera pas ici encore une semaine...

RODOLFO, gêné, irrité, mais se contenant :



RODOLFO

Je ne sais pas...

PETRITA

Et au sujet du livret, du livret d'épargne, qu'en est-il ? Elle te l'a donné ?

RODOLFO

Non, non... Laisse.

PETRITA

Il faut le chercher... Et il faut voir comment sont les meubles... parce que tout ce qu'il y a là dedans, il faut le jeter... Ca empeste.

PETRITA se lance dans le couloir. RODOLFO, énervé, la suit.

RODOLFO

Ce n'est pas le moment, voyons...

PETRITA ouvre une porte.



PETRITA

Qu'est-ce que c'est, ça ?

RODOLFO

Les... les... toilettes.

PETRITA penche la tête, fait un geste de dégoût et tire la chasse d'eau. On entend un bruit ridicule.

PETRITA

Même l'eau ne fonctionne pas...

Elle ferme la porte et passe par le couloir jusqu'à une autre porte, toujours suivie de RODOLFO.

RODOLFO

C'est qu'à cette heure, il n'y a pas de pression... C'est ici que vit Dimas...

PETRITA a déjà ouvert la porte.

PETRITA

Avec votre permission... Bonne nuit.

DIMAS, dans sa chambre est entrain de boire une bouteille d'anis. Il essaie de la dissimuler.

DIMAS

Ca alors, Petrita ! Passe, passe...

PETRITA, depuis la porte, parcours la chambre du regard.



PETRITA

Non, non, Je jette juste un coup d'œil. Continue, continue de travailler...

Elle referme et PETRITA proteste :

...Tout est sale ! Il pourrait ouvrir la fenêtre. Pour un peu, ça me donnerait des nausées.

RODOLFO lui montre une porte.

RODOLFO

C'est ici que moi, je dors... Dans la petite salle...

Ils entrent. C'est une salle/salon, avec un lit turc. PETRITA pose une main sur le lit pour voir sa mollesse.



PETRITA

Mon pauvre... Maintenant, tu vas avoir un lit pour de vrai... Bon, si nous trouvons le livret. Peut-être a-t-elle tout donné à l'Eglise...

Ils sortent de la salle.

... Je ne sais pas, je ne sais pas comment nous allons arranger... Il faut peindre, tout changer...

Ils se dirigent vers la cuisine.

RODOLFO

Mais Petrita...

Ils entrent dans la cuisine. MARICRUZ, sur une chaise, pleurniche. Elle s'adresse à PETRITA comme si elle était déjà la nouvelle propriétaire :

MARICRUZ

Ah, mademoiselle, que je suis contente que vous soyez venue ! A moi, les morts très peur... !

PETRITA inspecte la vaisselle.

PETRITA

Tout, tout est écaillé... Voyons, qu'est-ce que vous avez pour dîner.

MARICRUZ

Mais, comment allons nous dîner, si elle meure...?

PETRITA

Ce soir, c'est moi qui ferai le dîner, Rodolfo... Tu vas voir comment je vais m'occuper de toi.

RODOLFO acquiesce avec la tête, triste, et MARICRUZ, qui continue de pleurnicher, se réfugie entre ses bras. RODOLFO machinalement, lui offre son soutien, toujours aussi triste, alors que PETRITA sort les vivres, et les pose sur la table.



L'appartement de doña Martina est objet de controverse, désir et symbole de la précarité de l'Espagne de l'après guerre. Cet appartement avait été présenté, jusqu'à cette séquence, à travers les expériences de Rodolfo. Il s'agissait d'un lieu populaire, que partageaient différentes personnes, en maintenant une relation joyeuse. Mais, quand Petrita entre dans la maison avec le statut de locataire, elle provoque par sa seule présence un changement de l'espace. Dans cette séquence, nous voyons comment les regards de Rodolfo et de Petrita sur l'appartement se trouvent confrontés l'un à l'autre, et comment l'emménagement de Petrita dans l'appartement va transformer ce qui les entoure. Petrita se déplace et vérifie les meubles, entre dans les chambres et impose un nouveau point de vue sur le même lieu. A travers ce parcours, Petrita, nous a transmis non seulement son mépris pour tout ce qui habite la maison et pour l'état de saleté, mais aussi l'odeur – perceptions qu'Azcona n'avait pas eu intérêt à nous transmettre jusque là.

Cependant, bien que Petrita se croie la locataire de l'appartement, elle ne l'est pas encore. Au début de la séquence, on nous montre que Petrita a déjà amené ses valises. Mais Doña Martina n'est pas encore morte, Petrita n'est pas encore attendue et elle, n'ayant aucun lieu où aller, se contente de se déplacer d'un côté à l'autre, par des lieux déjà occupés par d'autres. Ce fait de se déplacer dans un espace dans lequel personne ne tient compte du personnage, est une constante dans l'œuvre d'Azcona, comme nous allons le voir par la suite.

1.2 **Anselmo n'a nulle part où se reposer**

Anselmo vit avec toute sa famille dans un appartement de ville. Mais, malgré la grande taille de l'appartement, le vieux n'a aucun lieu pour pouvoir se reposer. La scène que nous avons reproduite ci-dessous se produit au début du film et sert à nous montrer le moment vital dans lequel Anselmo se situe, déjà âgé et sentant qu'il gêne où qu'il soit (Azcona, Ferreri, 1960 : 22-30).

A B R E E N N E G R O

11.- COMPLEJO CASA DON ANSELMO-DORMITORIO DON ANSELMO.- (Int.Día)

El dormitorio de DON ANSELMO es una habitación no excesivamente grande -desde luego más pequeña que las - restantes de la casa- y tiene un - balcón a la calle. Como el piso es el primero, por este balcón, como - por los otros de la casa, se verá - pasar algún camión, autobús, etc, de vez en cuando. Se ve que la habitación es un dormitorio porque entre su mobiliario peculiar, todo él de otra epoca, hay una cama, Esta cama es de matrimonio, pero sólo tiene - un colchón personal en una de sus mitades, con lo cual la superficie de las ropas ofrecen dos planos. Además de este mobiliario típico de dormitorio, la habitación ha ido recogiendo trastor sobrantes, haciendo - las veces de trastero. Encima del armario, por ejemplo, hay una bicicleta de señora, en un rincón una máquina de coser, adosada a alguna pared una cama desmontada, etc. Hay, también, cerca del balcón, una mesa camilla. En algún muro, una gran fotografía en la que se va a DON ANSELMO, joven, con su difunta mujer.

En la mesa camilla hay un tocadiscos, conectado a un receptor de radio. El tocadiscos tiene puesto un disco de un método de francés, que suena durante toda la escena

DISCO FRANCES:

-Garçon, un café.
-Bien, Monsieur. Dans un verre où dans une tasse?
-Dans un verre, s'il vous plait Donne-moi aussi un journal d'aujourd'hui...(SIGUE LA LECCION)

YOLANDA, nieta de DON ANSELMO, estudia y repite entre dientes la lección. YOLANDA es una chica de veinte y pocos años, muy arregladita y hasta incluso moderna.

Sobre la cama, en la parte que tiene colchón, DON ANSELMO, envuelto -

en una bata de paño, descansa e intenta no escuchar el disco tapándose los oídos con la almohada. Murmura:

DON ANSELMO:

Aquí, ni se puede hacer reposo, ni Cristo que lo fundó...

YOLANDA, que está muy embebida en su lección, ni siquiera oye el comentario de DON ANSELMO. Que sigue.

...¿Por qué no estudias en el comedor?

YOLANDA, enfadada:

YOLANDA:

Qué pesado eres, abuelo... El comedor se ensucia...¿Vous avez compris?

DON ANSELMO se levanta, resignado. Se acerca al balcón:

DON ANSELMO:

Además, ¿para qué aprendes francés, si ya tienes novio y te vas a casar?

YOLANDA ni le contesta. DON ANSELMO sigue hasta el balcón,y pega al cristal la cabeza,mirando hacia la calle.

...Y este, sin venir. ¿Qué hora tienes?

Saca él tambien su reloj.

YOLANDA:

Las once...Anda, vete a ver si te han preparado la comida y déjame en paz...

DON ANSELMO echa una última ojeada a la calle y sale hacia la puerta. Antes de abrirla comenta:

DON ANSELMO:

Qué casa...Ni en su cuarto puede estar uno...

12.- COMPLEJO CASA DON ANSELMO-PASILLO.- (Interior. Día)

Un pasillo largo, al que se abren las puertas de las piezas de la casa. Al fondo, la del baño; desde éste hacia el pequeño vestíbulo de la entrada a la casa, a la derecha están el dormitorio de DON ANSELMO, el del matrimonio Carlos-Matilde, el comedor y el bufete de Carlos, y a la izquierda, después de una ventana que da a un patio,- la cocina, el cuarto de la criada y la puerta de la escalera. En el pasillo ya se advierte otra decoración que en el dormitorio de DON ANSELMO; en él han entrado ya las nuevas modas en mobiliario y ornamentación.

DON ANSELMO sale de su dormitorio, sin saber exactamente hacia donde se dirige, y se entretiene mirando casi automáticamente, por la ventana del patio. En el suelo de este, hay una lucera, y sobre ella, entre papeles, mondas de frutas y - desperdicios, picotea una gallina que tiene atada a una pata una - cuerda, cuyo otro extremo sube hasta una ventana del segundo piso, en la cual una CRIADA espera a que la gallina termine de comer. Quizás - cuando DON ANSELMO está mirando la escena la CRIADA tire de la cuerda izando a la gallina, que si sube,- subirá cacareando a más y mejor.

CACAREO GALLINA.

DON ANSELMO sigue su camino a lo largo del pasillo, pasa ante la cocina, pero retrocede y entra en ella.

13.- COMPLEJO CASA DON ANSELMO- COCINA.- (Interior. Día)

La cocina es limpia y hasta luminosa, pues tiene una ventana al mismo patio al que da la del pasillo. Quizás convenga que sea aquí cuando hacen la gallina. Hay, además del fregadero y de la cocina propiamente dicha, una mesa con su hule, una nevera de hielo, sobre ella una batidora y en todas partes en que sea posible, cosas de plástico.

Cuando entra DON ANSELMO, ASUNCION, la criada de la familia, joven y fuerte como un novillo, está haciendo una tortilla en el fuego. En la mesa y en un cubo de plástico, MATILDE, la nuera de DON ANSELMO, con las manos protegidas por unos guantes de goma, lava ropa fina interior.

DON ANSELMO sigue con su no saber qué hacer, y por hacer algo se acerca a ASUNCION.

EFECTO DE FREIR AIGO.

DON ANSELMO:

¿Cuántos huevos le has puesto?

Desafiante, MATILDE:

MATILDE:

Dos... ¿Son pocos o qué?

DON ANSELMO:

Por mí ya sabes que es igual, pero si tengo que ofrecerles un pedazo a esos señores...

MATILDE:

No te preocupes, que no vas a quedar mal. Pero anda, anda, vete al pasillo, que aquí no haces más que molestar...

DON ANSELMO, saliendo:

DON ANSELMO:

Ya verás como al final Lucas no viene... y me tengo que comer todo en casa.

MATILDE:

Mejor sería... Que no sé qué necesidad tienes de ir de excursión con esa gente...



14.- COMPLEJO CASA DON ANSELMO - PASILLO.- (Interior. Día)

DON ANSELMO sale de la cocina, siempre sin ningún propósito determinado, y avanza hacia el vestíbulo, que es una ampliación del pasillo. En el hay un paragüero, con un espejo, una imagen piadosa muy estilizada, y un reloj de pesas. Al vestíbulo dan dos puertas: la de la escalera, y una de dos hojas forradas de bayeta verde, en cada una de las cuales y sobre los vidrios de unas ventanitas ovaladas, se lee "Bufete".

GRITOS CONFUSOS EN LA ESCALERA. (OFF)

DON ANSELMO, que está comprobando su reloj con el de pesas, abre la puerta de la escalera interesado por los gritos. En la puerta por la parte de fuera, hay una placa del Sagrado Corazón de Jesús, y debajo de ella otras dos, rectangulares, que dicen: "Anselmo Procaran", y "Carlos Procaran Torrero-Procurador". DON ANSELMO cierra la puerta, pues los gritos no valen la pena, y se dispone a desandar sus pasos cuando atiende a una voz que sale del bufete.

BLANQUITA: (OFF)

No me han dejado verlo muerto, don Carlos...Son un par de bienas...

DON ANSELMO se asoma a una ventanilla.

CARLOS: (OFF)

Pobre don Ramiro... Gran persona...

BLANQUITA: (OFF)

El si, pero sus hijos...Con lo que yo he hecho por el...que esta asmático, don Carlos, y usted no sabe lo que es un asmático, así, conviviendo con una...

DON ANSELMO, a quien le interesa el relato, entra en el bufete.

15.- COMPLEJO CASA DON ANSELMO - BUFETE.- (Interior. Día)

El bufete es una buena habitación, con un mirador en uno de sus ángulos. En una pared corre una librería llena de tomos de materias legales. Hay una gran mesa-ministro, y otra con una máquina de escribir. Entre ellas, un butacón. En este - se encuentra BLANQUITA, una mujer metida en años, pero muy maquillada, llena de pieles y de bisutería; en la mesa-ministro está CARLOS, el hijo de DON ANSELMO, que es un hombre de cuarenta y tantos años, vestido de negro, muy serio; ante la máquina de escribir, y esuchando lo que hablan CARLOSy BLANQUITA, ALVARITO, pasante de CARLOS, un tipo - gordo y lustroso, tambien vestido - de negro, que es, además, novio de YOLANDA.

Cuando entra DON ANSELMO, BLANQUITA vuelve la cabeza, cortando su relato. CARLOS saluda a su padre.

CARLOS:

...¿Qué hay, papá?

DON ANSELMO busca una disculpa para quedarse.

DON ANSELMO:

Que, que voy a telefonear...

DON CARLOS, a BLANQUITA, mientras - DON ANSELMO se va hacia el teléfono.

CARLOS:

Siga, siga... Es mi padre...

BLANQUITA, no muy segura de proceder bien -le da cierto reparo ver allí a DON ANSELMO, que ha marcado un número y espera la comunicación- sigue,- volviendo de vez en cuando la cabe-- za.

BLANQUITA:

Porque... ¿para qué vamos a disimular? Yo convivía con él, sí pero bien sabe Dios que... Y ahora... esos buitres, me quieren

quitar el quiosco... Y el quiosco...

Vuelve a mirar hacia DON ANSELMO.

CARLOS:

¿Qué ocurre?

BLANQUITA:

Nada... Es que, hablar de estas cosas, así... Con gente....

CARLOS comprende. A DON ANSELMO:

CARLOS:

Papá, estamos trabajando...Habla desde el comedor, hombre.

DON ANSELMO cuelga el teléfono - con rabia, y se dirige a la puerta, dolido de la falta de confianza que le muestran. CARLOS a BLANQUITA:

...Por Alvarito no se preocupe... Es mi pasante, y..., además, un dia u oyro entrará en la familia...Entonces, Blanquita, usted quiere...

DON ANSELMO sale al pasillo.

16.- COMPLEJO CASA DON ANSELMO- PASILLO.- (Interior. Día)

Sale DON ANSELMO, fastidiado.

BLANQUITA: (OFF)

A ver lo que podemos hacer, don Carlos, para que no me quiten el quiosco esos desalmados. ¡Ni la última voluntad de su padre respetan!

Sobre las últimas palabras de BLANQUITA, DON ANSELMO, que se mira en el espejo del paraguero.

DON ANSELMO:

Alvarito, de la familia... Y yo... su propio padre... Vergüenza le debia dar tener esa clientela...

YOLANDA: (OFF)

¡Abuelo, que te llama don Lucas!

DON ANSELMO se olvida de todo, y corre hacia su dormitorio gritando:

DON ANSELMO:

¡Voy! ¡La comida! ¡Lucas, Lucas!

11.-ENSEMBLE MAISON DE DON ANSELMO-CHAMBRE DON ANSELMO.- (Int. Jour)

La chambre de DON ANSELMO est une chambre non excessivement grande – plus petite que les autres chambres de l'appartement – et a un balcon qui donne sur la rue. L'appartement est au premier étage, de ce balcon, comme des autres balcons de la maison, on voit parfois passer les camions, les autobus, etc. On voit que la pièce est sa chambre parce que parmi son mobilier caractéristique, tout est d'une autre époque. Il y a un lit. Ce lit est double, mais il y a seulement un matelas individuel d'un côté du lit, la superficie des draps offrant deux plans. En plus de ce mobilier typique d'une chambre

à coucher, dans cette pièce sont rangées des affaires superflues, faisant l'effet d'un débarras. Au-dessus de l'armoire, par exemple, il y a une bicyclette de femme, dans un coin, une machine à coudre, adossé à un mur, un lit démonté, etc. Il y a aussi près du balcon, une table ronde. Sur un mur, une grande photographie sur laquelle on voit DON ANSELMO, jeune avec sa défunte femme.

Sur la table ronde, il y a un tourne-disque, connecté à un récepteur de radio. Sur le tourne-disque, est posé un disque de méthode de français, qu'on entend pendant toute la scène.

DISQUE FRANCAIS

-Garçon, un café.

-Bien, Monsieur. Dans un verre ou dans une tasse?

-Dans un verre, s'il vous plait. Donne-moi aussi un journal d'aujourd'hui... (LA LEÇON CONTINUE)

YOLANDA, nièce de DON ANSELMO, étudie et répète la leçon. YOLANDA est une fille de vingt et quelques années, très apprêtée et même moderne.

Sur le lit, sur la partie qui a un matelas, DON ANSELMO, enroulé dans un peignoir, se repose et essaie de ne pas écouter le disque en se bouchant les oreilles avec l'oreiller. Il murmure :



ANSELMO

Quelle maison... Même dans sa chambre, on ne peut pas être seul...

12.-ENSEMBLE MAISON DON ANSELMO-COULOIR.- (Intérieur. Jour)

Un long couloir, sur lequel donnent les portes des pièces de la maison. Au fond, la salle de bain. De celle-ci au petit vestibule de l'entrée de l'appartement, sur la droite, il y a la chambre de DON ANSELMO, celle du couple marié Carlos/Matilde, le séjour et le bureau de Carlos, et sur la gauche après une fenêtre qui donne sur une cour, la cuisine, la

chambre de la domestique et la porte de l'escalier. Dans le couloir, on remarque une décoration différente de celle de la chambre de DON ANSELMO ; dans celui-ci, les nouvelles modes dans le mobilier et l'ornementation sont déjà entrées.



DON ANSELMO sort de sa chambre, sans savoir exactement où aller, se distrait en regardant quasiment automatiquement, par la fenêtre de la cour. Sur le sol de celle-ci, il y a une lucarne, et sur elle, entre des papiers, des épluchures de fruits et des déchets, que picore une poule qui est attachée par la patte avec une corde dont l'autre extrémité monte jusqu'à une fenêtre du second étage, à laquelle une DOMESTIQUE attend que la poule termine de manger. Peut-être que, au moment où DON ANSELMO regarde la scène, la DOMESTIQUE tire sur la corde, hissant la poule, qui si elle monte, montera en caquetant à tort et à travers.

CAQUETEMENT POULE

DON ANSELMO continue son chemin le long du couloir, passe devant la cuisine, mais revient sur ses pas, et y entre.

13.-ENSEMBLE MAISON DON ANSELMO-CUISINE.- (Intérieur. Jour)

La cuisine est propre et même lumineuse, car elle a une fenêtre donnant sur la même cour que la fenêtre du couloir. Peut-être qu'il convient que ce soit ici que la poule soit hissée. Il y a, en plus de l'évier et de la cuisine proprement dite, une table avec sa toile cirée, un congélateur, sur lui un batteur et dans toutes les parties où c'est possible, des choses en plastiques.



Quand DON ANSELMO entre, ASUNCIÓN, la domestique de la famille, jeune et forte comme une génisse, est en train de faire une omelette sur le feu. Sur la table, il y a un cube de plastique ; MATILDE, la belle-fille de DON ANSELMO, avec les mains protégées par des gants en caoutchouc, lave la lingerie fine.

EFFET DE FRIRE QUELQUE CHOSE.

DON ANSELMO continue de ne pas savoir quoi faire, et pour faire quelque chose, il s'approche d'ASUNCIÓN.

DON ANSELMO

Combien d'œufs as-tu mis ?

Provocatrice, MATILDE:

MATILDE

Deux... c'est peu ou quoi ?

Ils continuent de parler de l'omelette.

14.- ENSEMBLE MAISON DON ANSELMO – COULOIR.- (Intérieur. Jour)

DON ANSELMO sort de la cuisine, toujours sans but particulier, et avance vers le vestibule, qui est une prolongation du couloir. Il y a un porte-parapluie, avec une glace, une image pieuse très stylisée, et une horloge à poids. Deux portes donnent sur le vestibule : celle de l'escalier, et une porte couverte d'un tissu vert, où on peut lire sur le verre de petites fenêtres ovales, « Bureau ».



DON ANSELMO, qui règle sa montre avec l'horloge à poids, ouvre la porte de l'escalier, interpellé par les cris. Sur le côté extérieur de la porte, il y a une plaque du Sacré Cœur de Jésus, et sous elle, deux autres, rectangulaires, qui disent "Anselmo Proharán", et "Carlos Proharán Torero/Procureur". DON ANSELMO ferme la porte, car les cris n'en valent pas la peine, et est sur le point de revenir sur ses pas quand il entend une voix venant du bureau.

BLANQUITA (OFF)

Ils ne m'ont pas laissé le voir mort, don Carlos... Ce sont une paire de hyènes...

15.- ENSEMBLE MAISON DON ANSELMO- BUREAU.- (Intérieur. Jour)

Le bureau est une grande pièce, avec un mirador à un des angles. Sur un mur repose une bibliothèque pleine de volumes d'ouvrages de droit. Il y a une grande table/ministre, et une autre avec une machine à écrire. Entre elles, un fauteuil. Sur celui-ci, on trouve BLANQUITA, une femme d'âge moyen, mais très maquillée, recouverte de peaux et de bijoux fantaisistes ; sur la table/ministre, il y a CARLOS, le fils de DON ANSELMO, qui est un homme à la quarantaine dépassée, habillé en noir, très sérieux ; devant la machine à écrire, et écoutant ce dont parlent CARLOS et BLANQUITA, ALVARITO, assistant de CARLOS, un type gros et luisant, aussi vêtu de noir, qui est en plus, le fiancé de YOLANDA.



Quand DON ANSELMO entre, BLANQUITA tourne la tête, arrêtant son récit. CARLOS salue son père.

CARLOS

... Qu'y a-t-il papa ?

DON ANSELMO cherche une excuse pour pouvoir rester.

DON ANSELMO

Je... Je vais téléphoner...

Ce fragment du scénario est une illustration, non seulement de la manière dont le personnage évolue, mais aussi de la manière dont l'espace joue sur le personnage. Anselmo ne cesse de parcourir l'appartement dans lequel il vit.

L'acte inaugural de cette séquence se produit dans la chambre d'Anselmo, où l'on nous transmet trois informations différentes. La première est que la chambre d'Anselmo est une espèce de débarras – ici, l'influence de la littérature de Kafka est évidente, notamment celle de *La Métamorphose*. Anselmo est déjà vieux et cela fait déjà longtemps qu'il s'est convertit en scarabée : il ne réussit plus à communiquer avec sa famille. Manière de traiter le problème de la vieillesse nous montre à quel point Azcona construit les espaces pour parler du personnage. Il affirmait ainsi l'importance qu'il donnait à l'espace dans un entretien accordé à Film Ideal :

> « J'ai toujours dit que le monde objectal qui entoure l'homme, a pour moi des valeurs extraordinaires, il est toujours complètement humanisé, il est en relation directe avec la densité humaine du personnage. C'est ainsi que quand je fais une scène, je me soucie des choses qu'il y a par là, dans tous les sens. Non seulement les objets isolés, dans le sens physique, mais aussi dans le sens, disons, du volume de la pièce, la quantité d'air nécessaire pour que n'importe quel homme acquière une réalité sur la terre[134] » (Film Ideal, n° 125).

La deuxième information qui nous est transmise à travers la description de l'environnement est qu'Anselmo est veuf. On le constate par le matelas individuel sur un sommier double. Et, plus tard, d'une manière plus évidente avec la photo réunissant Anselmo et sa femme.

Une troisième caractéristique, dont nous avons déjà relevé l'importance dans le chapitre sur l'espace diégétique, est la porosité entre l'espace intérieur et extérieur. Le bruit de la rue entre par la

[134] Siempre he dicho que el mundo objetal que rodea al hombre, para mi tiene unos valores extraordinarios, está completamente humanizado siempre, está en relación directa con la densidad humana del personaje. Así que cuando hago una escena me preocupo bastante por las cosas que hay por allí, en todos los sentidos. No sólo los objetos aislados, en el sentido físico, sino del, digamos, volumen de la habitación, la cantidad de aire necesario para que aquella gente adquiera una realidad sobre la tierra.

fenêtre, ce qui indique clairement que l'appartement est au premier étage, ce qui rapproche encore plus la rue de la chambre d'Anselmo.

Il est curieux que la description de l'espace soit beaucoup plus minutieuse dans le scénario que dans l'image du film. Cela est certainement dû au fait que l'auteur souhaite particulièrement transmettre le sentiment qu'Anselmo gêne dans sa propre maison. Et c'est bien ce sentiment qui se dégage tout au long du parcours d'Anselmo dans l'appartement.

Une fois qu'Anselmo sort de sa chambre, expulsé par sa nièce, le vieux ne trouve plus un seul lieu dans lequel il n'y aurait personne, ce qui augmente le sentiment de gêne et le fait de n'avoir aucun endroit pour rester tranquille. Il est aussi expulsé de la cuisine et du bureau de son fils. Comme l'explique Juan Carlos Frugone, Anselmo entame une course absurde (Frugone, 1987):

> « ... Ainsi, ce qui commence comme la tragicomédie d'un vieux avec un caprice, se termine en étant la condamnation d'un milieu qui exclu (dans ce cas, par l'âge). Et don Anselmo, d'abord pour « s'intégrer » et ensuite à la recherche de « statut » commence une course folle avec l'absurde »[135]

Dans le film, on ne donne pas d'importance au type de décoration comme le fait Azcona dans le scénario. La décoration de la maison est plus moderne que ce qui apparaît dans le film. Cependant, l'organisation de la maison est la même que celle du scénario, ce qui nous permet de constater que l'espace bidimensionnel ou tridimensionnel se trouve influencé par l'écriture même du scénario.

1.3 **Le récit topographique des déplacements de Petrita et d'Anselmo**

Comme nous le voyons, tant dans *L'Appartement* que dans *La Petite Voiture*, les personnages de Petrita et d'Anselmo entretiennent une relation dynamique avec l'espace. Cependant, cet espace ne leur permet pas d'acquérir de nouvelles valeurs. Au contraire, il leur donne le sentiment d'être de trop, qu'il n'y a pas de lieu pour eux.

Petrita comme Anselmo sont les deux grandes victimes de ces histoires. D'un coté Petrita fait l'impossible pour obtenir « le petit appartement », car c'est son unique moyen d'aller de l'avant, de progresser. Mais elle ne peut le faire qu'à travers Rodolfo, qui a une plus grande marge de manœuvre. Azcona effectue ici un choix stylistique curieux puisqu'il préfère ne pas montrer le moment où Petrita entre dans l'appartement en sachant qu'elle en est la locataire, mais celui où elle ne l'est pas encore. Petrita arrive avec des valises dans un no man's land, car doña Martina n'est pas encore décédée. Petrita

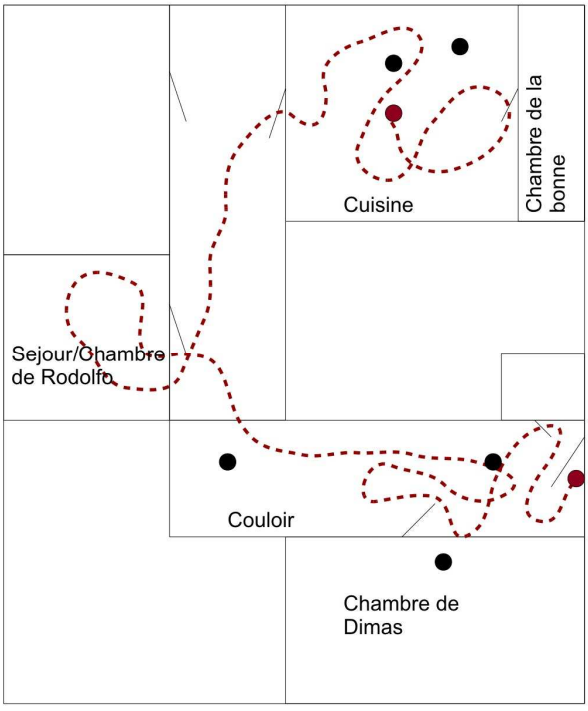
---

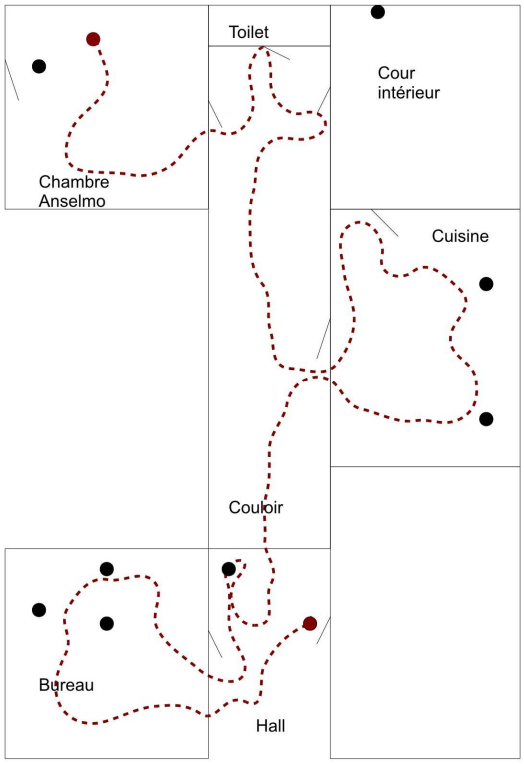
[135] "... Así, lo que comienza como la tragicomedia de un anciano con un capricho, termina siendo la condena a un medio que segrega (en este caso por edad). Y don Anselmo, primero por "integrarse" y luego por búsqueda de "status" comienza una loca carrera con el absurdo."

gêne et commence une déambulation à travers toute la maison, essayant de marquer son territoire. Dans le fond, c'est la même chose qu'Anselmo, l'ancien qui n'a aucun lieu où dormir, commençant un parcours qui le porte d'un endroit à l'autre, essayant de trouver un lieu dans lequel il peut se sentir identifié. Comme l'explique Juan Carlos Frugone, La Petite Voiture est « la tragédie d'un âge et de la solitude. Don Anselmo, l'ancien protagoniste est une victime du milieu. Car, en fin de compte, il est la victime d'une double tragédie : il n'est ni jeune pour sa famille, ni paralytique pour ses amis » (Frugone, 1987 : 35). Dans un cas comme dans l'autre, les maisons sont pleines de personnages, et normalement il doit y avoir une chambre différente pour chaque personnage. Dans le cas de *L'Appartement*, Petrita entre dans des chambres qui sont marquées par la présence de celui qui y vit : le cabinet de don Dimas, la chambre et le lit de doña Martina, même la cuisine dans laquelle il y a une femme qui y dort. C'est également le cas d'Anselmo : dans sa chambre, on retrouve sa nièce qui étudie le français, dans la cuisine, il y a deux femmes qui le font partir pour ne pas être dérangées, dans le bureau, il y a son fils et un client qui le jettent également.

Mais ni dans le scénario, ni dans le film, n'est choisie l'option d'utiliser une ellipse qui emmènerait un personnage d'un côté à l'autre. On préfère montrer son déplacement, sa démarche maladroite, ou de dos.

Le spectateur découvre l'espace à mesure que le personnage se déplace. Dans ce déplacement, nous voyons comment l'Espace est l'Autre qui communique avec le sujet comme l'affirme Gardies. L'interaction avec l'espace nous permet de voir les personnages étourdis par le milieu, essayant, par leur déplacement incessant, de démontrer qu'eux aussi appartiennent à ce lieu. Nous avons voulu réaliser, comme Rohmer, des dessins de l'espace que nous avons parcouru, une fois la séquence du film vue et le scénario lu. Mais ces plans restent une interprétation, une inférence personnelle réalisée

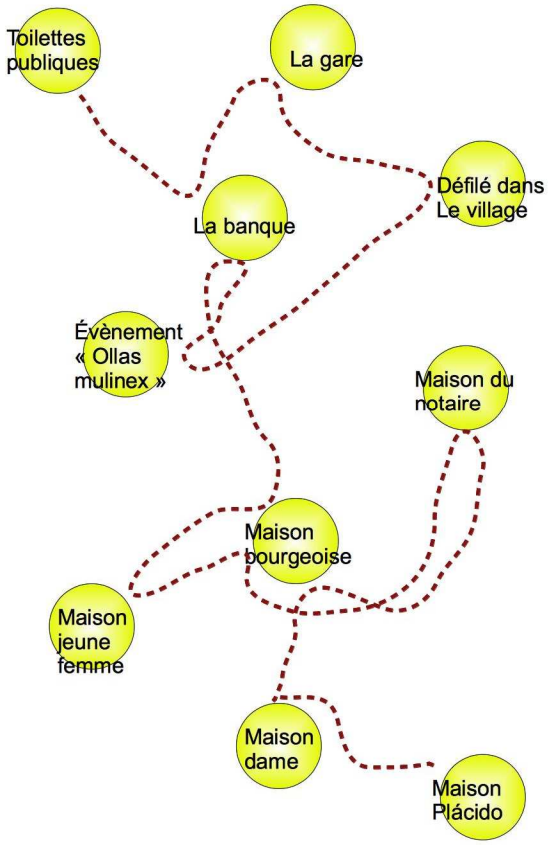




subjectivement à partir de l'appréciation du film. Personnellement, je constate que les deux trajets sont similaires dans le scénario et dans le film, et que les deux transmettent la sensation d'étourdissement, du va-et-vient de celui qui est obligé à se déplacer car il n'est de nulle part. Comme le montrent ces schémas reproduits ci-dessous, les déplacements ont une dimension chaotique, qui reflète cet étourdissement des personnages.

1.4 **Le va-et-vient de Placido**

Cette même technique est utilisée par Azcona durant tout le film *Placido*. Placido se disperse dans un va-et-vient, d'un côté à l'autre, de maisons en maisons, à mesure que la nuit passe, dans un espace rural déréalisé. Placido a jusqu'à la tombée de la nuit pour payer sa dette, mais il ne trouve pas le notaire. Il travaille comme conducteur de triporteur pour l'évènement « Invite un pauvre à ta table », et doit aller d'un endroit à l'autre du village avec son triporteur, cherchant quelqu'un qui lui dira où est le notaire, ou qui puisse l'aider. Placido se perd dans le lieu et dans le temps durant tout le film, entouré d'une multitude de personnages, d'une société qui l'opprime et qui l'oblige à courir et déambuler pour trouver le notaire ou être aidé. Le schéma qui suit est le parcours opéré par Placido au long du film. On retrouve, là encore, et bien que l'espace soit plus ouvert, cette dimension chaotique des déplacements, comme une métaphore de l'oppression subie par Placido.



Comme nous le constatons, dans la première époque, la relation entre personnage et espace est encadrée par le déplacement. Les personnages d'Azcona vont d'un lieu à l'autre, à la recherche de leur espace. Pour Gardies, le déplacement est la condition nécessaire pour la rencontre de forces agitatrices du récit. Néanmoins, le déplacement a un statut complexe. Nous rappelons que Gardies distingue trois types de déplacements : le trajet, le parcours et l'itinéraire (Gardies, 1993: 154).

Le déplacement qui qualifie la relation entre personnage et espace dans l'œuvre d'Azcona est le parcours. Nous ne pouvons pas dire que les personnages suivent un itinéraire ; ce déplacement correspond toujours à un espèce de vagabondage. Ces personnages ne se déplacent pas pour poursuivre une fin, un but. Leur déplacement provoque leur étourdissement. Dans ce déplacement, les personnages rencontrent des obstacles et des difficultés. De la même manière, dans *Le Bourreau*, la nécessité d'un foyer va submerger José Luis dans un labyrinthe de maisons domestiques, de lieux de travail et de loisirs.

1.5 **Les contraintes aux déplacements**

Ces personnages qui se déplacent sont régulièrement confrontés à des contraintes physiques destinées les en empêcher, comme Placido dont le triporteur supporte le poids d'une grande étoile de Noël, ou don Anselmo, privé d'une petite voiture pour invalide qui le permettrait d'avancer à toute vitesse comme ses amis.

La présence d'appareils qui empêchent le déplacement des personnages ou l'entravent est constante. Dans certaines occasions, cette difficulté est liée à des problèmes physiques qui contraignent les personnages à utiliser l'orthopédie. Rappelons les artefacts d'orthopédie de don Dimas, ou le magasin d'orthopédie et de chaises roulantes que visite Amadeo – unique lieu qui peut le sauver. D'autres personnages fameux des films d'Azcona, que nous n'étudions pas dans cette recherche, sont victimes d'un handicap, comme Antonio Cano dans *El Jardín de las delicias*[136] ou le marquis de Leguineche dans le trotteur dans *La escopeta Nacional*. Frugone signale également cette tendance :

> « Il y a une tendance à voir dans les thèmes d'Azcona, une préoccupation pour les déficients, pour ceux qui pâtissent d'une tare ou qui sont – pour des raisons physiques ou

[136] C'est évident dans le film *El Jardín de las Delicias*, où le protagoniste, un patron, patriarche d'une famille riche, dédié à la construction dans l'Espagne des dernières années du franquisme, a un accident de circulation et perd la mémoire ainsi que le souvenir du numéro de son coffre fort et de ses comptes suisses. La famille essaie pendant tout le film de lui faire retrouver la mémoire à travers des recours absurdes, des interprétations de fragments de sa vie, des recontres avec sa maîtresse, etc... Les protagonistes sont tous des membres de la famille qui, à la fin du film, apparaissent, dans une image métaphorique, en chaises roulantes, se promenant dans le même jardin que le protagoniste principal. Ils n'ont pas réussi à découvrir le code pour ouvrir le coffre fort, et ils ne savent pas où trouver l'argent suisse. Ils se sont ridiculisés durant tout le film en recréant des scènes du passé pour lui faire retrouver la mémoire.

> morales – grotesques. Je crois qu'Azcona ne s'y intéressait pas pour des raisons satiriques ou d'humour noir comme on le suppose, mais parce qu'ils sont les meilleurs exemples de solitude ou d'isolement.[137] » (Frugone,1987.).

Si nous remontons aux temps où Azcona collaborait à *La Codorniz,* nous voyons comment des humoristes comme Gila ou Summers étaient communs, et pratiquaient un humour noir avec les handicapés. La présence de personnes qui ont une tare quelconque est un des recours humoristiques qu'il est coutume de voir ressortir dans l'œuvre d'Azcona. Des personnages qui ne sont pas comme les autres, qui ne sont pas dans la société, qui sont isolés. Mais c'est pour lui une métaphore. Car selon lui, nous sommes tous des paralytiques, d'une façon ou d'une autre. Dans son œuvre, personne n'est parfait, il n'y a pas d'héros, et c'est pour cela que les paralytiques sont si récurrents. Qui est le plus paralytique ? L'ami paralytique de Don Anselmo qui part en excursion avec ses autres amis paralytiques en chaises roulantes, ou Anselmo lui-même, reclus dans sa solitude et dans une société qui ne veut plus lui faire de place ? De fait, le film *La Petite Voiture* avait comme titre initial *Nous sommes tous des paralytiques*, titre qui a dû être supprimé par la Censure. De plus, nous voyons comment l'utilisation de voitures extravagantes, que nous avons déjà signalé dans la partie sur l'espace diégétique, est une évolution des chaises roulantes et des béquilles avec lesquelles était créé l'humour dans *La Codorniz*. Ne pas pouvoir se déplacer normalement est une des techniques humoristiques d'Azcona : de là, le triporteur à moteur et l'énorme étoile de la crèche de Noël dans *Placido*, ou la barque avec laquelle les gardes civils amènent José Luis Rodríguez dans les grottes touristiques.

(2) La relation entre l'espace et le personnage de la seconde époque

Que se passe-t-il quand les personnages d'Azcona ne sont plus obligés de déambuler, de se démener pour vivre, quand leurs besoins vitaux sont déjà assouvis ?

Fernando Tobajas s'enferme dans la salle de bain dans *L'Anachorète*. Les amis de *La Grande Bouffe* s'isolent du monde dans un manoir parisien d'où ils ne sortiront jamais, et Michel dans *Grandeur Nature* finit par aller dans un appartement avec la poupée, laissant derrière lui, sa relation avec sa compagne, son travail et sa vie sociale.

Dans *Grandeur Nature*, nous assistons à l'enfermement progressif du personnage. Au début de l'histoire, Michel évolue dans différents espaces : dans son appartement avec son couple, dans la maison de ses amis, dans l'hôtel que gère sa mère et, finalement, le personnage s'isole dans son appartement. Nous ne

[137] Hay una tendencia a ver en los temas de Azcona una preocupación por los deficientes por los que padecen alguna tara o son -por razones físicas o morales- grotescos. Yo creo que a Azcona no le interesan por las razones satíricas o de "humor negro" que se le suponen, sino porque son los mejores ejemplos de soledad, aislamiento.

le voyons plus se rendre d'un endroit à un autre ; nous pouvons relever que la technique antérieure utilisée par Azcona d'étourdir le personnage par des déplacements incessants a disparu. Michel déménage dans un appartement énorme, qui accentue sa solitude, et où il peut donner libre cours à ses délires. C'est son choix, et ce sera une constante de cette époque de l'œuvre d'Azcona. C'est, en effet, également de leur propre volonté que les personnages de *La Grande Bouffe* s'enferment pour, également, donner libre cours à leurs plus basses pulsions jusqu'à ce que celles-ci les conduisent à la mort, mort que l'on retrouve à travers celle de Michel dans *Grandeur Nature*.

Comme nous le voyons, la thématique qui semble récurrente à cette époque est l'enfermement et l'autodestruction de l'être humain. Les personnages s'enferment avec leurs propres obsessions, que ce soit dans le cabinet du dentiste, dans la salle de bain ou dans un manoir parisien. Ils se retrouvent seuls et se confrontent à leurs pulsions les plus obscures.

Cependant, le caractère du personnage continue d'être très lié à l'espace. Dans *L'Anachorète*, Fernando Tobajas change la décoration de la salle de bain quand il tombe amoureux d'Arabel. Dans *Grandeur Nature*, c'est quand Michel décide de considérer comme réelle sa relation avec la poupée, qu'il emménage dans un appartement énorme qui accentue sa solitude et où il peut donner libre cours à ses délires. Dans *La Grande Bouffe*, les personnages apparaissent représentés par leurs lieux de travail, mais par la suite, ils se déplacent dans un manoir où ils peuvent agir avec liberté.

2.1 **Le cas Dillinger é morto**

Azcona a recours, à partir des années 70, à l'idée de l'homme comme être isolé volontairement. Qui connaît l'œuvre de Marco Ferreri se sera rendu compte que ce thème est aussi celui d'un des films les plus connus et les plus mémorables de ce réalisateur : *Dillinger é morto* (1969). Interprété par Michel Piccoli, avec un personnage appelé, là aussi, Michel. Ce dernier, après être rentré du travail, profite de la solitude dans sa maison, dans le salon, dans la cuisine, et dans deux chambres, et joue avec un pistolet avec lequel il finira par assassiner sa femme. Il semble que cette idée ait été offerte par Rafael Azcona à Marco Ferreri. Rafael Azcona n'apparaît pas dans le générique, bien que, des années après, Marco Ferreri affirme que ce fut une histoire qui lui fut offerte par Azcona. Dans ce récit, apparaissent quelques-unes des constantes qui se développent dans les années 70 : un seul lieu, une unité de temps, un seul personnage obsédé par ses propres pulsions envers la nourriture ou le sexe, un personnage perdu existentiellement.

2.2 **Prémisse théâtrale, narration cinématographique**

Dans les années 70, les éléments du récit vont se réduire. Azcona utilise peu de personnages, a recours à un seul lieu, et nous nous approchons de l'unité temporelle. D'une certaine manière, la trame va être comparable à la prémisse théâtrale d'une unité d'espace, de temps et de personnage. Le déplacement

comme leitmotiv disparaît. Le personnage ne transite plus d'un endroit à un autre, il est simplement dans un endroit.

Mais cet espace auquel nous nous référons est « le lieu », comme nous l'avons étudié dans la partie sur l'espace diégétique. De quelle manière, la narration cinématographique influe dans la construction spatiale de ces films que nous pourrions considérer, en première approche, comme « théâtraux » ? Comme nous l'avons déjà vu, Gardies distingue le lieu de l'espace et affirme que l'Espace est l'Autre qui communique avec le sujet, avec lequel, sur la base d'un échange, des transformations se produisent, assurant la dynamique narrative. Nous allons voir de quelle manière, l'espace se développe peu à peu dans un seul lieu, en prenant comme exemple le traitement de la salle de bain dans *L'Anachorète*, le plus intéressant des trois films de la seconde étape.

2.3 **Du lieu à l'espace narratif dans *L'Anachorète***

Dans *L'Anachorète*, le personnage de Fernando Tobajas vit enfermé depuis des années dans sa salle de bain. Les raisons de cet enfermement ne sont pas expliquées. L'histoire commence avec un Fernando Tobajas complètement installé dans sa salle de bain de laquelle il ne pense pas sortir.

Dans *L'Anachorète*, l'espace n'est jamais montré en entier jusqu'à la fin du film. On ne situe pas le spectateur face à un espace unique qu'il peut connaître. Azcona conçoit et présente cet espace à travers des fragments et à travers les mouvements des personnages. Cela est indiqué minutieusement dans le scénario.

Celui-ci commence avec une partie de cartes entre Fernando et quelques « amis », tous vêtus en costume, Fernando portant, lui, un survêtement. Au cours de l'histoire, nous apprendrons que ces amis ne le sont pas, et qu'ils représentent, par leurs costumes, le type de personne que Fernando ne veut pas devenir. Au début du scénario, on voit seulement les personnages jouant sur une table, et on montre à travers le mouvement de Fernando, l'espace dans lequel la trame se déroulera (Azcona, Estelrich, 1976 : 28).

> « Fernando, tranquillement, a pris le cendrier, plein de mégots, et, se retournant vers un côté, a ouvert le couvercle des WC. Il vide les mégots dans la cuvette, et actionne la chasse d'eau, en la maintenant avec la main. (Ces WC, comme le reste des appareils sanitaires qui apparaîtront peu à peu au cours de la scène, est monumental ; appartenant à l'époque de la splendeur de la salle de bain, en ces temps où les architectes, peut-être par mégalomanie, peut-être par

manque d'expérience, faisaient des projets de salles de bain démesurées[138]).

La description de la salle de bain va se produire petit à petit, complètement étrangère à la conversation et à l'arrivée plus tardive d'un détective dans la salle de bain. La description de cet espace se réalise toujours en suivant un des personnages :

« CLARITA. Monsieur... Il y a ici un monsieur qui parle de je ne sais quoi au sujet de rapports...

Avec l'entrée de CLARITA, on a découvert un des murs de la salle de bain, occupé entièrement par des armoires encastrées dont les portes arrivent jusqu'au plafond, très haut.[139] »



De cette manière, alors qu'on nous parle des messages que Fernando a jetés à la mer, on nous fait découvrir la personnalité intellectuelle de Fernando et la possibilité, bien que Fernando le nie, qu'il en ait effectivement jeté un (Estelrich, Azcona, 1976 : 29) :

« AUGUSTO. Ca n'a pas de sens... Voyons... FERNANDO... Tu as jeté un message à la mer?

LILLO, au fond, secouant discrètement son membre sur les WC, la tête tournée vers FERNANDO. Aussi

[138] "FERNANDO, tranquilamente, ha cogido el cenicero, lleno de colillas, y, volviéndose hacia un lado, ha abierto la tapa de un inodoro. Vuelca en la taza las colillas, y acciona la cadena alargando la mano. (Este inodoro, como el resto de los aparatos sanitarios que irán apareciendo a lo largo de la escena, es monumental; perteneciendo a la época de esplendor del cuarto de baño, aquel tiempo en que los arquitectos, quizá por megalomanía, quizá por falta de experiencia, proyectaban cuartos de baño desmesurados.)

[139] "CLARITA. Señor... Que ahí hay un señor que dice no sé qué de unos informes...

Con la entrada de CLARITA se ha descubierto uno de los muros del baño, ocupado enteramente por unos armarios empotrados cuyas puretas llegan hasta el techo, altísimo."

ÁLVAREZ. FERNANDO est en train de se lever, et essaie de dissimuler :

FERNANDO. Mais... Quelle bêtise... Comment vais-je jeter un message à la mer ?

Avec son mouvement, on découvre une autre zone de la salle de bain : sur une étagère, les vieux tomes d'une Encyclopédie Espagnole, en dessus d'un divan.[140] »



Dans l'étude de l'espace diégétique de *L'Anachorète*, nous avons vu comment se produit une transformation du lieu quand Arabel entre dans la vie de Fernando. Nous voyons comment le lieu se transforme au rythme de la narration. Depuis l'entrée du personnage féminin (Arabel), le lieu est décrit de la manière suivante (Fernando et Arabel sont en train de parler du détective qu'Arabel avait contracté) (Estelrich, Azcona, 1976 : 55) :

« ARABEL considère la question réglée, et regarde autour, parcourant la salle de bain, voyant les étagères, la table, le divan, l'enseigne : "En ces temps, tous les anachorètes..."

ARABEL. Je comprends... Alors... c'est vrai...

Elle fixe les yeux sur FERNANDO.

ARABEL. Un anachorète dans une salle de bain... Fantastique!

---

[140] AUGUSTO. No tiene sentido... A ver... FERNANDO... ¿Tú has echado un mensaje al mar?

LILLO, al fondo, sacude discretamente su miembro sobre el inodoro, la cabeza vuelta hacia FERNANDO. También ÁLVAREZ. FERNANDO se ha levantado, trata de disimular:

FERNANDO. Pero... qué tontería... Cómo voy a echar un mensaje al mar...

Con su movimiento se descubre otra zona del baño: en una estantería, los viejos tomos de una Enciclopedia España, un diván bajo ella.

FERNANDO précise, on ne sait si avec modestie ou arrogance :

FERNANDO. Bon... Un anachorète... laïc.

ARABEL a jeté son manteau n'importe où, comme si elle prenait possession de la salle de bain. Elle tourne quasiment autour de Fernando, l'étudiant[141].



L'arrivée d'Arabel dans la salle de bain produit une profonde transformation de l'espace puisque, comme on l'explique dans le scénario, elle s'en est emparée de l'espace. Cette transformation se présente dans le film à travers, de nouveau, le mouvement d'un personnage qui entre dans le paysage (Azcona, Estelrich, 1976 : 84) :

« Et CLARITA "entre" dans le paysage. C'est-à-dire qu'il y reste, car il a été de la porte à la baignoire, et le paysage est peint sur les murs de la salle de bain. (Si on tient compte de l'esquisse qui est donnée au début, la "peinture murale" est peinte sur les murs qui sont entre la porte d'entrée et la fenêtre, constituant presque ainsi un cyclorama sous lequel s'alignent successivement le lavabo, le bidet, les WC, les étagères avec les archives et la baignoire).

---

[141] ARABEL da por zanjada la cuestión, y mira a su alrededor, recorriendo el baño, viendo las estanterías, la mesa, el diván, el letrero: "En aquellos tiempos todos los anacoretas..."

ARABEL.Comprendo... Entonces... es verdad...

Fija los ojos en FERNANDO.

ARABEL. Un anacoreta en un baño... ¡Fantástico!

FERNANDO puntualiza, no sabe si modesto o soberbio:

FERNANDO. Bueno... Un anacoreta... laico.

ARABEL ha arrojado su abrigo a cualquier parte, es como si acabara de tomar posesión del baño. Casi gira alrededor de FERNANDO, estudiándolo.

La voix de FERNANDO, endormie, suffoquée[142]. »

Ainsi, nous ne pouvons pas dire qu'il y ait une description de l'espace en lui-même. Nous faisons connaissance avec l'espace par la narration. C'est une constante de l'œuvre d'Azcona, car il n'utilise pas d'espaces sans personnages. C'est le propre d'un maniaque de la structure, comme l'était Azcona, où chaque scène était construite de telle manière qu'il était inévitable qu'elle conduise à la suivante.

A la fin du film, c'est au moment où Fernando se suicide qu'est réalisé l'unique plan de l'espace sans personnage de tous les films analysés, chargeant ainsi l'espace de signifié. L'absence de Fernando fait de ce lieu un espace inutile et imprégné de tristesse. Ce qui nous confirme que dans l'œuvre d'Azcona, comme l'affirmait Gardies : « l'Espace n'est plus seulement ce décor sur le devant duquel s'enlève l'action, il est l'un des acteurs évoluant sur la scène narrative » (Gardies, 1993: 161).

Nous observons, comme nous l'affirmaient François Jost et André Gaudreault à propos de la singularité du récit audiovisuel, que d'un côté, on rencontre l'histoire qui nous est racontée et que, d'un autre côté, l'espace nous est présenté peu à peu, prenant une plus grande importance au cours de la trame de l'histoire. Le statut « embarrassant » de la description, comme l'expliquait Christian Metz, s'estompe dans la narration même. C'est-à-dire que le récit a un double tour puisque les personnages évoluent et parlent d'un récit qui avance thématiquement, mais leur mouvement nous décrit un espace qui va être fondamental dans la compréhension de cette histoire audiovisuelle d'un point de vue descriptif.



Le déplacement du personnage dans l'espace est d'intérêt pour l'analyse de l'œuvre d'Azcona. La relation entre ces deux éléments génère une dynamique narrative qui nous permet de pouvoir

[142] Y CLARITA "entra" en el paisaje. O sea, queda en él porque ha ido de la puerta a la bañera, y el paisaje está pintado en los muros del baño. (Si se tiene en cuenta el boceto que se da al principio, el "mural" está pintado sobre los muros que quedan entre la puerta de entrada y la ventana, constituyendo así casi casi un ciclorama bajo el cual se alinean sucesivamente el lavabo, el bidet, el inodoro, la estantería con los archivadores y la bañera.) La voz de FERNANDO, adormilada, sofocada.

différencier son œuvre en deux périodes distinctes selon qu'a lieu ou non le déplacement du personnage dans l'espace. Une première époque se caractérise par la confusion et la déréalisation du personnage par le biais du mouvement constant, et une seconde époque est marquée par la stagnation spatiale, l'immobilisme et, surtout, la claustrophobie.

CHAPITRE 5 : La construction de l'humour à travers de l'espace

Bien que les histoires décrites par Rafael Azcona traitent de thèmes comme la précarité, la peine de mort ou la marginalisation sociale, elles sont toutes recouvertes d'un voile comique. L'humour de Rafael Azcona a quelque chose de l'*esperpento* de Valle Inclán, mais aussi de Charles Dickens ou de Franz Kafka. Son humour est, en certaines occasions, défini comme « noir », ce qu'Azcona rejetait, préférant le qualifier d'« humour gris ».

Comme l'explique José Enrique Monterde :

> « Il ne fait aucun doute que la présence de l'humour est un élément caractéristique commun à l'ensemble du travail d'Azcona. Un humour qui apparaît parfois chargé d'une amertume proche du pathétique, d'autres fois teinté d'ironie, ou encore de volonté satirique ou de ridiculisation ; un humour qui sera accusé de « tremendismo»143 ou qui recevra même l'épithète de « noir », et qui initiera le développement d'un segment de la comédie cinématographique espagnole qui aura par la suite de nombreux disciples[144] » (Monterde, 2000).

Rafael Azcona explique qu'il s'est approché de l'humour car faire rire était un besoin des années 50 et 60 (Sánchez, 2006 : 114). La nécessité pour la société de rire s'imposait et se transmettait à la littérature, au cinéma et aux revues. Toutefois, l'humour était lié à la manière dont Azcona percevait le monde. Quand on le questionnait sur le mélange des genres dans le cinéma actuel, il répondait :

> « Dans le cinéma actuel et dans celui de toujours, j'aime le mélange des genres, je préfère les films comiques, les mélodrames m'ennuient ; je peux dire que le respect révérencieux pour les larmes, et le dédain gratuit pour l'éclat de rire, m'emmerdaient beaucoup. Et je déteste les effets, les truculences spéciales[145] » (Luna, 2000 : 159).

L'importance de l'humour pour Rafael Azcona est tel qu'il provoqua même des ruptures professionnelles avec des personnalités de la dimension d'un réalisateur comme Carlos Saura. Sur l'arrêt de sa collaboration avec ce réalisateur, il explique (Sánchez, 2006 : 424).:

---

143 Courant esthétique ayant émergé en Espagne au court du XXe siècle formé par des écrivains et des plasticiens qui exagéraient l'expression des aspects les plus crus de la vie réelle. (RAE)

144 No cabe duda que un elemento caracterizador común al conjunto del trabajo de Azcona es la presencia del humor. Un humor que aparece en ocasiones cargado de una amargura limítrofe con el patetismo, otras de ironía, también de voluntad satírica o ridiculizadora; un humor que será acusado de «tremendista» o que incluso recibirá el epíteto de «negro», casi iniciando el desarrollo de un segmento de la comedia cinematográfica española que luego tendría abundantes seguidores.

145 « En el actual y en el de siempre me gusta la mezcla de géneros, prefiero las películas de risa y me aburre el melodrama; ¿puedo decir que me jode mucho el reverencial respeto por la lágrima y el gratuito desdén por la carcajada?, y detesto los efectos, las truculencias especiales. »

> « Je ne sais pas, peut-être que j'ai arrêté de travailler avec Carlos parce que j'ai pensé qu'il fuyait l'humour (…) ou peut-être que son humour – car il en a – était fâché avec le mien[146] »

L'humour dans l'œuvre de Rafael Azcona constitue l'objet de ce chapitre. Sa conception de ce recours peut être considérée depuis deux perspectives : d'un côté, la réaction humoristique déterminée par la relation entre le personnage et l'espace, d'un autre côté, ce que le rire d'Azcona implique, et sa signification sociale. Avant cela, il semble opportun de se demander quelle put être la tradition humoristique qui a influencé son œuvre.

Partie 1 : *Influences humoristiques*

> « Je ne crois pas dans « l'humour noir ». Mais je suis pleinement convaincu que l'espagnol possède un sens spécial de l'humour, que j'essaie de refléter[147] ». Rafael Azcona[148]

L'humour, intrinsèque au fait de vivre, de penser et de se rebeller, se trouve reflété dans des œuvres essentielles de la culture espagnole. Depuis *le picaresque* et les danses macabres du Moyen Age, en passant par les rêves de Quevedo (XVII siècle), les visions de Torres Villarroel (XVIII siècle), les peintures noires de Francisco de Goya (XIX siècle), l'*esperpento* de Valle-Inclán (XIX et XX siècles), le *trémendisme* de Camilo José Cela (XXème siècle) en littérature, les masques de Solana (XXème siècle), pour arriver progressivement à la culture cinématographique actuelle. Ce sont quelques exemples d'une culture dont les œuvres maîtres sont, dans de nombreuses occasions et simultanément, teintes d'un humour macabre, obscur et, paradoxalement, triste.

La réminiscence de la littérature populaire dans l'œuvre de Rafael Azcona a été soulignée par différents chercheurs[149]. Ainsi, Jocelyne Aubé-Bourligueux souligne, en étudiant le film *Le Bourreau*, la similitude entre quelques scènes de *La vida del Buscón*, de Francisco de Quevedo, et quelques scènes du

---

[146] « No sé, a lo mejor dejé de trabajar con Carlos porque decidí que él rehuía el humor (…) o quizá su humor, si es que lo tiene, estaba reñido con el mío. »

[147] « Yo no creo en el « humor negro ». Pero estoy plenamente convencido de que el español tiene un sentido especial del humor, que yo trato de reflejar. Un humor patético, a veces cruel. »

[148] Evaristo Acevedo *Los españolitos y el humor*, Madrid, Editora Nacional, 1972 (cité dans Cabezón [1997, 147])

[149] ALLANIC, Matilde (2008) *L'itinéraire de Rafael Azcona, une intertextualité créative : des textes littéraires aux textes cinématographiques*. Thèse présentée le 15 décembre à l'université de Tours. Directeur : Jean-Pierre Castellani, Professeur Emérite, Université de Tours.

film *Le Bourreau* comme, par exemple, la séquence dans laquelle le bourreau parle de son efficacité au travail, et qui est telle que même les exécutés le félicitent.

Aubé-Bourligueux retranscrit la lettre dans laquelle Alonso Ramplón écrit à « Hijo Pablos » et lui décrit, avec des détails macabres et avec humour, les derniers moments de son père avant son exécution. (Aubé-Bourligueux, 2001) :

Carta

> «Hijo Pablos -que por el mucho amor que me tenía me llamaba así-: Las ocupaciones grandes desta plaza en que me tiene ocupado Su Majestad, no me han dado lugar a hacer esto: que si algo tiene malo el servir al rey, es el trabajo, aunque se desquita con esta negra honrilla de ser sus criados».
>
> «Pésame de daros nuevas de poco gusto. Vuestro padre murió, ocho días ha, con el mayor valor que ha muerto hombre en el mundo. Dígolo como quien lo guindó. Subió en el asno sin poner pie en el estribo. Veníale el sayo baquero, que parecía haberse hecho para él: y como tenía aquella presencia, nadie le vía con los cristos delante que no le juzgase por ahorcado. Iba con gran desenfado mirando a las ventanas y haciendo cortesías a los que dejaban sus oficios por mirarle. Hízose dos veces los bigotes. Mandaba descansar a los confesores, y íbales alabando lo que decían bueno».
>
> «Llegó a la ene de palo, puso el un pie en la escalera, no subió a gatas ni despacio, y viendo un escalón hendido, volvióse a la justicia, y dijo que mandase aderezar aquél para otro, que no todos tenían su hígado. No os sabré encarecer cuán bien pareció a todos».
>
> «Sentose arriba, tiró las arrugas de la ropa atrás, tomó la soga y púsola en la nuez, y viendo que el teatino le quería predicar, vuelto a él le dijo: «Padre, yo lo doy por predicado, vaya un poco de Credo y acabemos presto, que no querría parecer prolijo». Hízose así; encomendome que le pusiese la caperuza de lado y que le limpiase las babas, yo lo hice así. Cayó sin encoger las piernas ni hacer gesto. Quedó con una gravedad, que no había más que pedir. Hícele cuartos, y dile por sepultura los caminos. Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos haciendo mesa franca a los grajos, pero yo entiendo que los pasteleros desta tierra le acomodarán en los de a cuatro, por consuelo de sus deudos» [150]

Qu'Azcona se nourrissait d'une influence humoristique des siècles, transmise par la littérature, la peinture ou le théâtre, est un fait évident pour des chercheurs comme Roman Gubern :

> « Azcona récupéra la vieille tradition de l'humour noir qui venait de Quevedo, de la littérature picaresque, de Goya et de Valle-Inclán, mais aussi de la caricature de la presse populaire pendant la république, et l'actualisa, l'adaptant à la société conformiste de la bourgeoisie et des classes moyennes urbaines, les classes du je-veux-mais-je-ne-peux-pas, qui conjuguent la charité avec la vanité[151] » (Cabezón, 1997: 58).

---

[150] Lettre choisie par Jocelyne Aubé-Bourligueux dans son article *El Verdugo (Le Bourreau) de Luis García Berlanga: «Humour, vous avez dit Humour ?»*

[151] "Azcona recuperó la vieja tradición del humor negro que venía de Quevedo, de la literatura picaresca, de Goya y de Valle-Inclán, pero también de la caricatura de la prensa popular durante la república, y la actualizó, acomodándola a la

Le même Azcona confesse son goût pour ce type de littérature :

> « ...parlant un jour avec lui de La España negra (1920) de José Gutiérrez Solana, il me commentait que quand il la lut pour la première fois, il s'éclata comme un fou alors qu'elle venait d'être censurée – avec les moines bourrés et tout ce qui va avec[152] » (Sánchez, 2006 : 13).

Jocelyne Aubé-Bourligueux insiste également sur l'importance de l'humour dans la tradition espagnole, affirmant que « sans doute l'Espagne n'a-t-elle de ce dernier point de vue rien à envier à l'Angleterre, si l'on se souvient qu'il existe une longue tradition artistique humoristique issue du Siècle d'Or, au sens le plus «noir» du terme » (Aubé-Bourligueux, 2001).

Mais, en plus de la littérature espagnole, le travail d'Azcona comporte aussi des influences d'œuvres étrangères. Ainsi, Bernardo Sánchez signale d'un côté des influences comme Solano, Goya, la littérature de genre, le néoréalisme, l'*esperpento*, l'humour noir, la tradition du vaudeville, et d'un autre, Montaigne, Kafka, Swift, *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, Lajos Zilahy, Maupassant, la comédie tchèque, Ionesco, Beckett, Chekov. Et, d'un point de vue plus local, Pío Baroja, Antonio Machado, Valle Inclán, Cervantes, Neruda (Sánchez, 2006 : 13).

En tenant compte de ce bagage humoristique dans l'œuvre d'Azcona, nous comprenons pourquoi le scénariste considérait que « sans humour, nous aurions disparu depuis des siècles[153] » (Palomo, 2007).

Partie 2 : *Le personnage et l'espace dans la création humoristique*

a) **Sur l'insensibilité**

L'examen du travail de Rafael Azcona comme scénariste nous montre qu'il tendait en effet à dédramatiser n'importe quelle cérémonie de la vie courante. Azcona traitait n'importe quelle cérémonie avec irrévérence. C'est pour cela, par exemple, que José Luis perd son pantalon quand il demande la main de Carmen à son père.

Bergson nous explique que « dès que notre attention se portera sur le geste et non pas sur l'acte, nous serons dans la comédie » (Bergson, 104:2008), ce qui sera une règle prioritaire pour notre

---

sociedad conformista de la burguesía y de las clases medias urbanas, las clases del quiero-y-no-puedo, que conjugaban la caridad con la vanidad."

[152] « ...hablando un día con él de *La España negra* (1920) de José Gutiérrez Solana, me comentaba que cuando la leyó por primera vez se lo pasó en grande aunque viniera censurada- lo de los frailes borrachos y todo aquello »

[153] « sin humor habríamos desaparecido hace siglos »

scénariste. Avec ces actes, avec cette dédramatisation des faits importants de la vie, Azcona cherche à créer l'insensibilité du spectateur et, par conséquent, la comédie.

Marco Ferreri explique que l'insensibilité était une des attitudes qu'il valorisait dans l'écriture d'Azcona sur la *Grande Bouffe*[154]:

> « J'ai écrit cette histoire (*La Grande Bouffe)* avec Rafael Azcona car il avait besoin de faire un film qui ne consisterait pas à embrouiller des sentiments. Les sentiments sont des éléments impurs, qui passent à la mode puis deviennent caduques ; qui perdent leur valeur comme telle ; ils sont, si l'on préfère, la police de la société. Et je ne renie pas la société qui nous renvoie un désespoir encore plus grand, devant lequel, nous autres cinéastes, nous sentons impuissants. Parce que nos films sont de simples objets, comme tous les autres. Bien que je sois conscient, que quand le film soit fini, il puisse servir de réflexion[155]. »

L'insensibilité est un trait général dans l'œuvre d'Azcona, mais celle-ci ne nous garantit pas que l'humour en découle.

b) La relation du personnage et son monde

En suivant l'idée de relations étroites entre personnage et espace dans la création de la narration dans l'œuvre d'Azcona, nous reprenons la prémisse de Vorhaus. Il nous explique en effet dans celle-ci que l'humour peut se produire en provoquant trois types de conflits comiques :

- L'homme contre son monde.

- L'homme contre l'homme.

- L'homme contre lui-même.

A grands traits, nous pouvons dire que la première époque de l'œuvre d'Azcona est basée sur une prémisse comique qui surgit d'une confrontation entre le personnage et son monde ; milieu qui lui est habituellement défavorable : Rodolfo contre un monde qui ne veut pas lui donner de place où vivre,

---

154 Marco Ferreri, Le Monde, 25-5-1973. Reproduit dans L'avant Scène/Cinéma, 143-144, pág.84. et dans (Sánchez, 2006: 380).

155

"He escrito esta historia [La Grande Bouffe] con Rafael Azcona porque necesitaba hacer una película que no consistiera en una madeja de sentimientos. Los sentimientos son elementos impuros, que se ponen de moda y luego caducan; que pierden su valor como tal; son, si se prefiere, la policía de la sociedad. Y yo niego la sociedad, de donde no proviene sino una desesperanza aún más grande, ante la cual, nosotros los cineastas, nos sentimos impotentes. Porque nuestras películas son simples objetos, como todos los demás. Aunque soy consciente de que cuando la película ha acabado, puede servir de reflexión."

José Luis contre un monde qui l'oblige à être bourreau, Anselmo contre un monde qui le pousse à vivre en solitude. C'est de cette lute contre son monde que va naître l'incongruité nécessaire à la naissance de l'humour.

Ce conflit se transforme drastiquement de la première à la seconde époque : la confrontation entre l'homme et le monde fait place à l'affrontement de l'homme contre lui-même. Durant cette seconde époque, les personnages résolvent ce conflit en se suicidant. Cependant, cette dialectique du personnage contre lui-même ne se traduit pas dans l'œuvre d'Azcona dans des scènes incongrues, avec des fins humoristiques. Au contraire, le devenir de l'histoire est sérieux et le final dramatique. Aucune incongruité ne s'est produite, qui puisse être considérée comme un des prérequis de l'humour. Nous allons voir par conséquent comment on parvient dans ce cas à construire une situation de l'humoristique.

(1) La mort dans le centre de l'espace

Quand on demandait à Azcona si son humour pouvait se qualifier d'humour noir, il répondait :

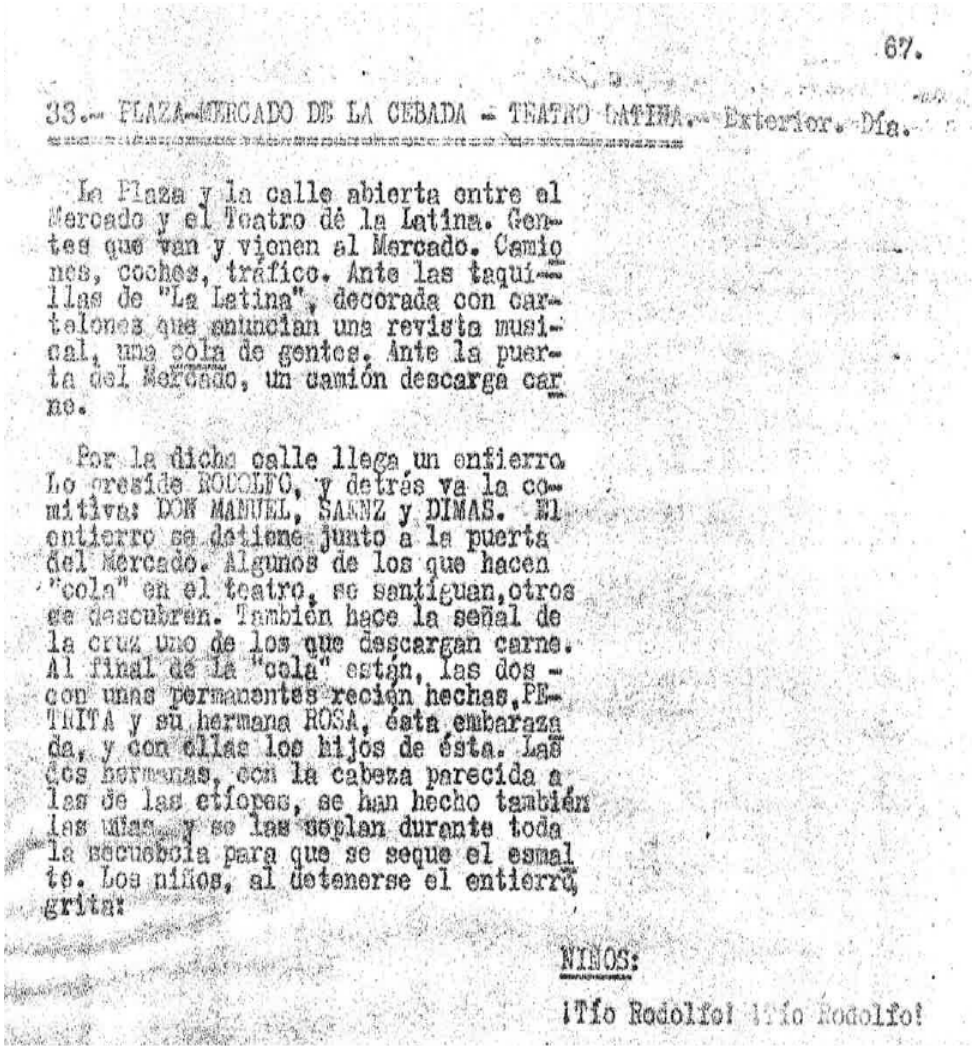
> « Ca me dérange qu'on dise que je suis un humoriste noir, parce que ce n'est pas certain. Je ne rie pas des choses macabres, mais des gens vivants qui sont autour de ces choses[156]. » (Pruneda, 1960 : 7).

Nous verrons comment, à travers ces mots, Azcona nous explique un de ses recours les plus utilisés au moment d'écrire une comédie. Il avait en effet recours au fait de situer la mort au centre de l'espace, pour créer autour des scènes incongrues.

Il convient de noter que Rafael Azcona a utilisé cette technique dès le début de sa carrière cinématographique. Ainsi, dans *L'Appartement*, le film évolue autour de la mort proche de doña Martina, une mort qui est acceptée naturellement par tous et par doña Martina elle-même. Le film met en scène le cortège funèbre de cette femme dans les rues de Madrid en guise de conclusion finale. Les personnages présents dans le film participent à cette cérémonie, mais le font dans une forme pratiquement aliénée, par tradition, par obligation. Mais personne ne montre de peine pour son décès, excepté Rodolfo. Son mariage comique avec doña Martina, mariage de convenance avec une personne agée, et les péripéties qui s'en suivent rendent tout aussi comique la peine de Rodolfo lors de cette cérémonie. L'absurdité de la cérémonie funèbre est portée à son comble lorsque Petrita décide d'utiliser

[156] « Me molesta que digan que soy un humorista negro, porque no es cierto. No me río de las cosas macabras, sino de la gente viva que está alrededor de las cosas»

la voiture funèbre, alors que le cercueil de doña Martina est encore à l'intérieur, pour emmener ses neveux en excursion (Azcona, Ferreri, 1959 : 67).



67.

33.- PLAZA-MERCADO DE LA CEBADA - TEATRO LATINA.- Exterior.-Día.

La Plaza y la calle abierta entre el Mercado y el Teatro de la Latina. Gentes que van y vienen al Mercado. Camiones, coches, tráfico. Ante las taquillas de "La Latina", decorada con carteloncs que anuncian una revista musical, una cola de gentes. Ante la puerta del Mercado, un camión descarga carne.

Por la dicha calle llega un enfierro. Lo preside RODOLFO, y detrás va la comitiva: DON MANUEL, SAENZ y DIMAS. El entierro se detiene junto a la puerta del Mercado. Algunos de los que hacen "cola" en el teatro, se santiguan, otros se descubren. También hace la señal de la cruz uno de los que descargan carne. Al final de la "cola" están, las dos - con unas permanentes recién hechas, PEPITA y su hermana ROSA, ésta embarazada, y con ellas los hijos de ésta. Las dos hermanas, con la cabeza parecida a las de las etíopes, se han hecho también las uñas, y se las soplan durante toda la secuencia para que se seque el esmalte. Los niños, al detenerse el entierro, grita:

NIÑOS:

¡Tío Rodolfo! ¡Tío Rodolfo!

33.-PLACE-MARCHE DE LA CEBADA – THEATRE LATIN. Extérieur. Jour.

La place et la rue ouverte entre le Marché et le Théâtre Latin. Des gens qui vont et viennent au Marché. Des camions, des voitures, du trafic. Devant les guichets de « La Latina », décorée avec des grandes affiches qui annoncent une revue musicale, une queue de gens. Devant la porte du Marché, un camion décharge de la viande.

Dans cette même rue a lieu une cérémonie d'enterrement. RODOLFO la préside, et, derrière lui, le cortège avance : DON MANUEL, SAENZ, et DIMAS. Le cortège s'arrête près de la porte du Marché. Quelques uns de ceux qui font la queue pour le théâtre se font le signe de croix, d'autres se découvrent. Ceux qui déchargent

la viande se font aussi le signe de croix. A la fin de la queue, il y a PETRITA et sa sœur ROSA, avec leur permanente toute récente, et, avec elles, les fils de cette dernière. Les deux sœurs, avec la tête qui ressemble à celles des éthiopiennes, se sont aussi fait les ongles sur lesquels elles soufflent durant toute la séquence pour que le vernis sèche. Les enfants, s'attardant dans le cortège, crient :



ENFANTS

Oncle Rodolfo ! Oncle Rodolfo!

Dans le scénario écrit, et contrairement au film, la scène continue de pousser à l'extrême cette irrévérence envers les institutions de la mort, et ajoute une scène à l'intérieur de la voiture qui n'apparaîtra pas dans le film (Azcona, Ferreri, 1959 : 70) :

El Conductor da un frenazo, escandalizado.

NIÑOS:

Tía, tía, que Pepito se está haciendo pipí en el auto...

CONDUCTOR:

Bueno, ya está bien... Esto qué es, ¿una verbena o la conducción de un cadáver? No he visto cosa igal, hombre...

ENFANTS

Tata, tata, Pepito se fait pipi dessus dans la voiture...

Le conducteur donne un coup de frein, scandalisé

CONDUCTEUR

Bon, ça suffit… Ca, qu'est-ce que c'est ? Une fête populaire ou la conduite d'un cadavre ? Je n'ai jamais vu une chose pareille !

Bien que la seconde étape de l'œuvre d'Azcona ne se caractérise pas fondamentalement par son caractère humoristique, le scénariste ne s'abstient pas de recourir à cette même technique dans des moments ponctuels de ses films. Ainsi, par exemple, dans *Grandeur Nature*, on joue parfois avec l'idée que la caisse qui transporte la poupée ressemble à un cercueil. De cette manière, Azcona écrit au début

du scénario une scène qui n'apparaît pas dans le film, qui comporte des caractéristiques similaires au final de *L'Appartement* (Estelrich, Azcona, 1976 : 31-32).

> RUES DE PARIS. Ext. Jour.
>
> MICHEL, au volant, déjà à Paris. Il doit freiner devant un feu rouge. A son côté, un corbillard. MICHEL voit comment le CONDUCTEUR du corbillard regarde à travers la galerie de sa voiture, vers le paquet. Et le CONDUCTEUR voit comment MICHEL regarde vers le cercueil qui est dans le corbillard. Le CONDUCTEUR et MICHEL croisent leurs regards ; il est évident que les deux, durant une seconde, ont pensé à la similitude, au moins formelle, de leurs charges respectives. Le feu passe au vert, et MICHEL démarre.
>
> (Suivent les titres de crédit.)
>
> NOTE.- Si à Paris, contrairement à Madrid, les morts ne s'offrent pas en spectacle, cette scène sera annulée. Si c'est possible, on la remplacera par la scène numéro 6A.[157]

Ainsi ce rituel *d'offrir les morts en spectacle,* suivant les mots qu'emploie Azcona lui-même dans son scénario, se retrouve dans un bon nombre de ses films.

Dans *Vivan los novios*, la mère du protagoniste meurt en pleine lune de miel sur la côte, et, après l'avoir recouverte de glace dans la baignoire pour pouvoir profiter de ces jours de plage, les personnages doivent l'enterrer en passant avec la voiture funèbre à travers une multitude de touristes. La couleur de la plage contraste avec le noir du deuil dont sont vêtus les protagonistes qui marchent derrière la voiture.

---

157 CALLES DE PARÍS. Ext. Día.

MICHEL, al volante, ya en París. Debe frenar ante un disco rojo. A su lado se detiene una carroza automóvil fúnebre. MICHEL ve cómo el CONDUCTOR de la carroza mira hacia la baca de su coche, hacia el paquete. Y el CONDUCTOR ve cómo MICHEL mira hacia el féretro que ocupa la carroza. El CONDUCTOR y MICHEL cruzan sus miradas; es evidente que ambos, durante un segundo, han pensado en la similitud, al menos formal, de sus respectivas cargas. Cambia el disco y MICHEL arranca. (Siguen los títulos de crédito.)

NOTA.- Si en París, al contrario que en Madrid, los muertos no se ofrecen en espectáculo, se anulará esta escena. O, si es posible, se sustituirá por la número 6A.

Dans *Plácido*, le protagoniste doit transporter un cadavre d'un côté à l'autre, la nuit de Noël, pour faire une faveur au notaire et pouvoir payer la traite.Comme l'ont déjà indiqué différents chercheurs, dès le début de la collaboration entre Garcia Berlanga et Rafael Azcona on observe une plus forte tendance du cinéaste à inclure des scènes d'humour noir. De fait, le scénario de *Placido* qui avait été écrit et réécrit par Garcia Berlanga et d'autres scénaristes se tourne vers l'humour noir à partir de l'incorporation de Rafael Azcona en tant que scénariste. Le scénariste utilise comme base l'un de ses contes, intitulé "Muerto", pour les scènes dans lesquelles Plácido doit déplacer le cadavre d'un des pauvres qui participait à l'évènement "Recevez un pauvre à votre table" et qui meurt pendant le dîner avec les riches. Plácido doit porter le cadavre de l'homme d'un côté à l'autre de la ville pour réussir à payer le reçu de son triporteur à moteur. La mort comme élément déclencheur du comique apparaît aussi dans la scène où un groupe de personnes âgées qui suivent un cortège funèbre rencontre d'autres personnes âgées qui participent au défilé de Noël sponsorisé par les Casseroles Moulinex et se saluent, heureux de se rencontrer. Nous reproduisons à suivre l'extrait du scénario de cette scène, nous pouvons y observer également l'importance accordée dans le scénario au déplacement en zigzag de la moto de Plácido (Berlanga, Azcona, 1961 : 8)[158]

> D'un point de vue qui domine, l'étoile d'Orient installée sur le tripoteur commence à dodeliner et à faire un zigzag entre les voitures et les gens de la caravane. Au même instant, une procession funèbre apparaît à l'entrée d'une rue. Précédant et formant deux files, DIX-NEUF VIEUX de l'Asile marchent. En voyant leurs camarades de la chevauchée ils deviennent très joyeux. Ils s'échangent entre eux des clins d'œil et quelques saluts sans exagérer, et la caravane continue son chemin, toujours avec l'étoile d'Orient devenue folle apparemment.

Et l'indiference envers la mort est aussi la bas de la scene comique suivante (Berlanga, Azcona, 1961 : 169):

---

[158] CALLE IMPORTANTE Y BOCACALLE ENTIERRO -(Ext.-Día)

Desde un punto de vista dominante, la estrella de Oriente montada sobre el motocarro empieza a cabecear y ha hacer zig-zag por entre los vehículos y la gente de la caravana. Por la una bocacalle, en el mismo instante, aparece un entierro. Delante de la carroza van, en dos filas, DIECINUEVE ANCIANOS, del Asilo, que se ponen contentísimos al ver a sus compañeros de la cabalgata. Se cruzan entre ellos guiños y algún saludo sin exagerar, y la caravana sigue adelante, siempre con la estrella de Oriente aparentemente enloquecida.

23- RUE ET ENTREE DE LA MAISON HELGUERA- (Ext.- Nuit)

Le tripoteur à moteur devant la porte que l'on ouvre. Les parents de Placido en sortent les premiers. Ensuite, le reste, portant les uns le cadavre de Pascual, les autres l'accompagnant. Pendant ce temps, Placido organise l'installation du cadavre dans le tripoteur, le reste des gens font ses adieux.

MME GALAN

Bon, heureusement… Tout est arrangé… Ce fut un plaisir…

MME HELGUERA

Le plaisir est nôtre, madame… Vous savez où nous trouver… Matias, dit au-revoir à Mme. Encarnacion.

Le Comandant à don Alvaro, qui revient après avoir laisser le cadavre.

COMMANDANT

Alors, vous m'avez dit que ma situation de congé, pourvu qu'elle ne soit pas pour des raisons étrangères à…

DON ALVARO

On se voit demain... on peut prendre l'apéro et je renseignerai...

Cette dialectique est de majeure importance pendant tout le film de Le *Bourreau c*omme nous allons le vérifier à présent.

Dans *La Grande Bouffe*, les survivants introduisent les cadavres dans le congélateur de la cuisine au fur et à mesure que les protagonistes meurent. Ce congélateur a des fenêtres, et lors des scènes dans la cuisine, on voit les morts congelés à travers celles-ci, donnant à la séquence une touche de cauchemar absurde et grotesque.

Au sujet de ce procédé, Berlanga déclarait (Cobos et al, 1996):

> « Dans *Siente un pobre a su mesa*, il faut dire une chose, c'est que j'ai fait le scénario avec José Luis Colina, un scénario dont j'étais déjà satisfait ; et si Azcona est intervenu, c'est peut-être parce qu'il y a eu un changement de producteur ; c'est quand Alfredo Matas est arrivé sur le projet que je suis allé chercher Rafael pour rejeter un œil au scénario. Lui avait déjà fait *L'Appartement* ; quant à moi je l'ai connu quand on m'a offert *La Petite Voiture*, qui ne me plaisait pas. Ce fut une de mes erreurs. C'est *L'Appartement* qui me rendait fou. J'ai appelé Rafael et nous nous sommes rencontrés au Centre Commercial de la Glorieta de Bilbao. Je lui ai dit que je voulais collaborer avec lui, et il m'a répondu que parmi ses projets, il avait un livre comportant trois contes : *Pobre, paralítico y muerto.* (…) Le conte du paralytique est celui qui est devenu ensuite *La Petite Voiture*, et le conte sur le mort était inédit. C'était l'histoire du

transport d'un mort à travers toute la Castille. Ils en ont récemment fait un film à Cuba, qui lui ressemble[159]... »

(2) La tension entre la vie et la mort dans ses premiers écrits

Il est important de mentionner que ce recours apparaît déjà comme un axe dans son roman *Los muertos no se tocan, nene* – dans lequel l'action a lieu lors de la veillée funèbre d'un défunt –, et au sein de moments autobiographiques dans *El pozo de los recuerdos* :

> « Quand D…, le maître, mourut, je ne sais pas comment il s'appelait, on nous emmena tous à l'enterrement. Nous nous réjouissions tous de savoir qu'il était dans cette caisse, certains que nous ne le verrions plus manger de morceaux de sucre, et à boire de l'eau sans nous laisser sortir de la classe. »[160]

Ou bien dans ses contes comiques :

> « Il laissa le pistolet sur la table. Il se leva et approcha le canon de son oreille. Ensuite, fermant les yeux, il fit tourner le barillet. Du pistolet, seule la mort pouvait sortir… Si la vie pouvait sortir de ce fil tordu...! La sonnerie sonna à intervalles… Il n'y aurait personne là, ou dehors… ?
>
> Un craquement et…
>
> Allo…
>
> C'était la voix d'un homme, pas très agréable.
>
> Allo !
>
> Que pouvait-il répondre ? Que pouvait-il dire ?
>
> Allo… Allo…
>
> J'écoute…
>
> Je suis…
>
> Il avala sa salive, il devait s'expliquer, parler, soutenir la conver…
>
> Je m'appelle Pedro Cralen…
>
> Très bien… et que désirez-vous ?

---

[159] Le film auquel se réfère Luis García Berlanga est *Guantanamera* dirigée par Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío de 1995. La versión originale en espagnole est la suivante: "En *Siente un pobre a su me*sa hay una cosa, y es que hago el guión con José Luis Colina, un guión del que estoy ya contento y luego, si interviene Azcona, es quizá porque hay un cambio de productor, sería al entrar en el proyecto Alfredo Matas, cuando yo busqué a Rafael para darle una vuelta al guión. Él había hecho *El pisito*, y yo le conocí cuando me ofrecieron *El cochecito*, que a mí no me gustó. Ése fue uno de mis errores. A mí me volvió loco *El pisito*. Llamé a Rafael y nos encontramos en el Café Comercial de la Glorieta de Bilbao. Le digo que quiero colaborar con él, y me dice que, entre sus cosas, tiene un libro en el que hay tres cuentos: *Pobre, paralítico y muerto.* Uno de un pobre que vende participaciones de lotería y tiene problemas con un banco de provincias, donde había depositado los billetes premiados, porque el pobre ha vendido más participaciones de las debidas. El cuento del paralítico es lo que luego se convirtió en *El cochecito*, y el del muerto está inédito. Era la historia del traslado de un muerto por toda Castilla. Ahora han hecho una película en Cuba que se le parece

[160] "Codal" nº15, juillet-septembre. Logroño. 1952. "Cuando se murió D..., el maestro, no sé cómo se llamaba, nos llevaron a todos al entierro. Todos nos alegramos de saber que estaba metido en aquella caja, seguros de que ya no lo veríamos comiendo azucarillos y sin dejarnos de salir de clase a beber agua."

Moi, j'allais… me suicider et…

Et vous voulez vous charger de votre cercueil, non ?

Qu'est-ce que vous dîtes ?

Cela nous semble très bien, monsieur. Nous pouvons vous offrir nos…

Mais, je peux savoir avec qui je parle ?

Avec qui vous parlez ? Avec les pompes funèbres de…

La voix continua, criant de l'écouteur abandonné sur la table. Ensuite, un coup de feu effaça tout[161]. »

Néanmoins, cet intérêt pour la dialectique vie/mort se prolonge à son maximum quand entre en jeu la narration visuelle.

(3) ***Le Bourreau*** **et la tension entre la vie et la mort**

Le film *Le Bourreau* est paradigmatique, car il nous montre jusqu'où peut aller l'art d'opposer la vie et la mort dans la construction des scènes. Dans ce film, cette tension entre vie et mort est instaurée en diverses occasions, le vivant plaçant le cercueil au centre de la scène (Azcona, Garcia Berlanga, 1963 : 2).

[161] *"Dejó la pistola sobre la mesa. Levantó y acercó a su oído el auricular. Luego, cerrando los ojos, hizo girar la ruedecita agujeareada... De la pistola sólo podía salir la muerte..., ¡Si saliera la vida de aquel cordón retorcido...! El timbre sonaba a intervalos... ¿No habría nadie allí, donde fuera...? Un chasquido y...*/ Dígame...*Era una voz de hombre y no muy agradable*/ ¡Dígame! *¿Qué podía contestar? ¿Qué podía decir?*/ Diga...diga... Oiga... Al habla.../ *Tragó saliva, tenía que explicarse, hablar, sostener la conver...*/ Me llamo Pedro Cralen... / Muy bien... ¿y qué desea?/ Yo me iba a... a suicidar y.../ Y quiere Vd. encargar su féretro, ¿no?/ ¿Cómo dice?/ Nos parece muy bien, señor. Podemos ofrecerle nuestros.../ Pero, ¿Puedo saber con quién hablo?/ ¿Con quién va a hablar? Con la Funeraria de.../ La voz siguió gritando desde el auricular abandonado sobre la mesa. Luego, un disparo lo borró todo".

ALVAREZ

Aquí estamos...

EL FUNCIONARIO PRIMERO, que seguía masticando, se inmoviliza un segundo al ver el ataud. Luego, sin responder a los saludos, cede el paso, cierra la puerta e indica a los empleados de la Funeraria un banco. Mientras JOSE LUIS y ALVAREZ dejan el ataud en pié, apoyado contra un muro, el FUNCIONARIO, evidentemente fastidiado por la presencia de los recien llegados, se dispone a continuar desayunando. JOSE LUIS y ALVAREZ ocupan el banco y se disponen a fumar. ALVAREZ ofrece tabaco al FUNCIONARIO.

ALVAREZ (sigue)

Que aproveche... ¿Un pito?

El FUNCIONARIO, que ya está mojando su barra de pan en el café, niega con la cabeza, deja que sus ojos se vayan hacia el ataud y mueve luego la cabeza disgustado. Gruñe.

ÁLVAREZ

Nous voici...

LE PREMIER FONCTIONNAIRE, qui continue de mastiquer, s'immobilise une seconde en voyant le cercueil. Puis, sans répondre aux saluts, cède le pas, ferme la porte et indique une banque aux employés des pompes funèbres. Pendant que JOSÉ LUIS et ÁLVAREZ laissent le cercueil

debout, appuyé contre le mur, le FONCTIONNAIRE, évidemment fatigué par la présence des récents arrivés, continue de prendre son petit déjeuner. JOSÉ LUIS et ÁLVAREZ occupent le banc et se mettent à fumer. ÁLVAREZ offre du tabac au FONCTIONNAIRE.



ÁLVAREZ (Continue)

Bon appétit... Une clope ?

LE FONCTIONNAIRE, qui est déjà en train de tremper son pain dans le café, refuse de la tête, laisse ses yeux se poser sur le cercueil, et bouge la tête, dégoûté. Il grogne.

La scène humoristique suivante dans laquelle il est fait usage de cette technique a lieu quand José Luis, Amadeo, Carmen, Álvarez et son épouse profitent de la fourgonnette funèbre pour sortir faire un pique-nique dans les champs. La mort est constamment présente, créant l'incongruité nécessaire pour la comédie. C'est le contraste produit, par exemple, entre la fourgonnette funèbre et l'espace de paix, de soleil et de loisir d'un pique-nique à la campagne. Nous pouvons relever quelques fragments du scénario (Azcona, Garcia Berlanga : 27):

6.- BASSIN DE RETENUE. -Extérieur. Jour.

Un jour de plein soleil. Entre les pins d'un paysage montagnard, la fourgonnette des Pompes Funèbres, stationnée. Un peu plus loin, sur une couverture recouverte de restes de nourriture, AMADEO, ÁLVAREZ et sa femme, IGNACIA, JOSÉ LUIS et CARMEN. En bas, dans le fond de la vallée, le lac artificiel créé par le barrage (…). Trois enfants d'ÁLVAREZ et IGNACIA jouent aux alentours, grimpent aux arbres, montent dans la fourgonnette, se frappent, etc.



Dans la séquence 7 de ce scénario, cette tension entre la vie et la mort est également recréée lorsque José Luis et Álvarez récupèrent un cercueil à l'aéroport, alors que José Luis attend de pouvoir sortir tôt du travail pour pouvoir voir Carmen (scénario *Le Bourreau*, scènes ajoutées sans numérotation de pages) :

SCENE. 7. – PISTES D'AEROPORT BARAJAS. Extérieur. Jour.

(…) JOSÉ LUIS et ÁLVAREZ se dirigent vers un chariot mécanique qui arrive sous le ventre de l'avion. Maintenant, on voit qu'à côté, très tristes, il y a six ou sept personnes très endeuillées. JOSÉ LUIS et ÁLVAREZ montent sur le chariot, et très professionnellement dirigent la manœuvre de déchargement : du ventre de l'avion descend un cercueil.

ÁLVAREZ

Continue...

JOSÉ LUIS

Plus, plus...

Alors qu'ils placent le cercueil sur le chariot, JOSÉ LUIS parle avec ÁLVAREZ à voix basse :

Donc, moi je l'appelle et si elle me demande d'y aller, tu continues seul...

ÁLVAREZ fatigué :

ÁLVAREZ

Tu m'as pris pour ton chauffeur...

Le chariot se met en marche. JOSÉ LUIS et ÁLVAREZ dessus, et derrière, trottinant et essayant de conserver un air funéraire, les personnes endeuillées.

JOSÉ LUIS

Je dois y aller... si elle est seule... tu me comprends...

A ce moment, les réacteurs d'un avion qui se dirige vers la piste de décollage se mettent en matche. Le bruit est infernal et, à l'exception du conducteur du chariot qui porte sur la tête un casque de protection, tous les autres doivent se boucher les oreilles. Ainsi, les oreilles entre les mains, JOSÉ LUIS et ÁLVAREZ continuent à discuter, sans que personne n'entende.



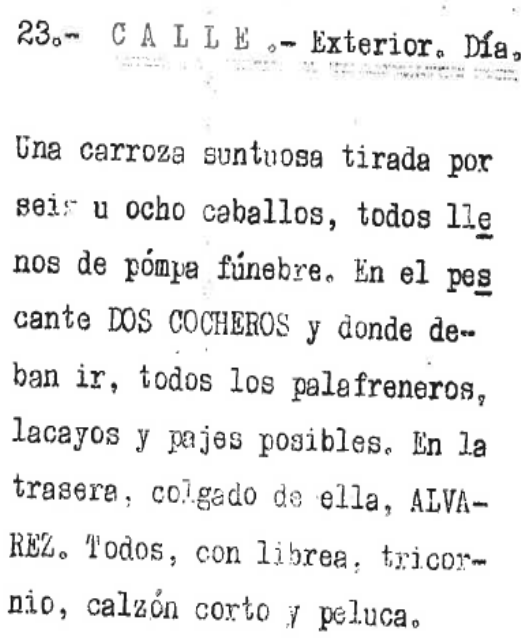
EFFET DES REACTEURS ET DIALOGUES CRIÉS ET INCOMPRÉHENSIBLES D'ÁLVAREZ ET DE JOSÉ LUIS.

... pendant ce temps, ceux du groupe endeuillé, trottinant derrière le cercueil, se bouchent les oreilles, essayant de garder un air décent.

On retrouve encore cet effet comique lorsque José Luis va toucher une de ses paies. Azcona utilise en plus ici le déguisement, pour accentuer le côté absurde des cérémonies liées à la mort (*Le Bourreau*, 119) :

23.- RUE.- Extérieur. Jour.

Un carrosse somptueux tiré par six ou huit chevaux, tous plein de pompe funèbre. Sur le siège du cocher, DEUX COCHERS et à leur point d'arrivée, tous les palefreniers, laquais et pages possibles. A l'arrière, accroché, ÁLVAREZ. Tous avec livrée, tricorne, culotte courte et perruque.

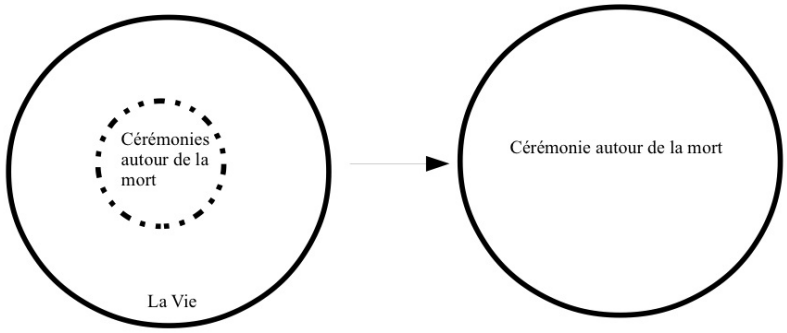


23.- C A L L E .- Exterior. Día.

Una carroza suntuosa tirada por seis u ocho caballos, todos llenos de pómpa fúnebre. En el pescante DOS COCHEROS y donde deban ir, todos los palafreneros, lacayos y pajes posibles. En la trasera, colgado de ella, ALVAREZ. Todos, con librea, tricornio, calzón corto y peluca.

L'utilisation précédente du déguisement nous rappelle les paroles de Bergson, qui considérait que « les cérémonies sont au corps social ce que le vêtement est au corps individuel » (Bergson, 39 : 2008). La société se déguise, tout comme José Luis se déguise pour cet enterrement. Bergson considère que le côté cérémonial de la vie sociale enferme le comique dans un état latent, en attendant l'occasion d'éclater au grand jour (Bergson, 39 : 2008). De même, cette œuvre repose sur un mécanisme qui enferme le comique comme état latent des cérémonies en relation avec la mort, qui viennent illustrer l'enterrement de l'Espagne des années 60. Néanmoins, le film, qui fait constamment référence à ce qu'implique pour les hommes la nécessité de survivre en utilisant comme exemple extrême le cas d'un José Luis, obligé par son travail à être constamment entouré d'obsèques et de cercueils, change subitement d'orientation dans son approche. En effet, si des scènes situant la mort au centre de l'espace ont été à plusieurs reprises introduites dans le but de créer un effet comique, les mêmes éléments sont réutilisés lors du dénouement du film, pour apporter cette fois une dimension tragique. Il se termine en effet sur une scène dans laquelle la mort est également présente : José Luis est forcé d'exécuter un homme. Il ne s'agit pas là d'une scène comique, mais bien de la scène la plus émouvante de l'œuvre. A ce moment, nous ne rions plus, car José Luis fait partie de la cérémonie ; les ressorts ne jouent plus

avec l'incongruité d'un homme désirant vivre alors qu'il évolue au milieu de cérémonies ténébreuses, car pour une fois dans l'œuvre d'Azcona, la cérémonie est sérieuse.



Dans le graphique ci-dessus, nous montrons comment une scène est mise en tension par le contraste entre la cérémonie et l'irrévérence face à cette cérémonie, puis comment cette même scène laisse place à un espace dans lequel la cérémonie ne laisse aucune place à la vie, et envahit tout.

Pourquoi ce qui est triste devient comique dans l'œuvre d'Azcona ? Pour celui-ci, la vie s'impose face à des cérémonies à la participation desquelles les espagnols de son époque étaient obligés. La tristesse ne se fait sentir que quand les personnages décident d'eux-mêmes de participer à la cérémonie, comme dans ce final du *Bourreau* où la cérémonie envahit tout l'espace.

Il semble qu'Azcona, comme l'explique Bakhtine en se référant à l'homme médiéval, percevait avec perspicacité la « victoire sur la peur » à travers le rire, non seulement comme une victoire sur la terreur mystique « terreur de Dieu » et la terreur qu'inspirent les forces naturelles, mais aussi avant tout, comme une victoire sur la peur morale qui enchaînait, étouffait et obscurcissait la conscience de l'homme, une terreur envers le sacré et l'interdit (« tabou » et « mana »), envers le pouvoir divin et humain, les commandements et les interdits autoritaires, la mort, les punitions infernales d'outre-tombe, en un mot, une peur « pour quelque chose plus terrible que le terrestre »

Cette phrase : « Je ne rie pas des choses macabres, mais des gens vivant qui sont autour de ces choses » appuie cette relation entre le personnage et l'espace qui consiste à instaurer un autre conflit, la tension entre la vie et la mort, grâce à des séquences comiques. Dans un espace envahit par les cérémonies de la mort, le personnage veut et a besoin de vivre. Azcona place un cercueil au milieu de l'espace, et les personnages se débattent, entre le choix de rendre les honneurs au défunt ou celui de continuer les errances d'une vie précaire, qui ne leur laisse pas de temps pour ces cérémonies. Azcona prétend, en ayant raison de cette crainte, éclaircir la conscience de l'homme et lui révéler un monde nouveau (Bakhtine, 1990: 86). Cette prétention est lié à la volonté d'exprimer une forte critique sociale,

cachée, qui trouve un allié dans l'image cinématographique, afin d'esquiver la censure, comme nous le verrons plus tard.

(4) Le corps prenant le pas sur l'âme

Pourquoi la comédie est comique chez Azcona et non tragédie ? Nous pouvons tenter d'esquisser une réponse par une approche négative. Pour Bergson, en effet, le poète tragique essaye de ne pas attirer l'attention sur la matérialité des hommes. Pour cela, ses personnages ne boivent pas, ne mangent pas, ne sont pas excités, ne s'assoient pas, ce qu'il définit comme une situation où l'on voit « le corps prenant le pas sur l'âme » (Bergson, 44:2008). *A contrario*, les traits grotesques, c'est-à-dire la dégradation à partir de l'exagération, le fait de montrer les besoins naturels comme manger, déféquer, ou encore la sexualité, sont utilisés par Azcona en plusieurs occasions, de *Placido* jusqu'à l'exemple le plus paradigmatique que constituerait ici *La Grande Bouffe.*

Depuis ses débuts comme scénariste, son œuvre fut considérée comme une suite de la culture du Moyen Age[162] :

> « L'humour d'Azcona a une parenté indubitable avec quelques unes des comédies satirico-funèbres du Moyen Age, avec la littérature picaresque et, évidement, avec la mentalité humoristique d'un Goya dans ses *esperpentos*. Bien que sous cet humour, courre une veine de tendresse, de tendresse difficile et maussade, dévoilée craintivement et toutefois, évidente[163] » (Sánchez, 2006: 112).

Des nécessités naturelles comme déféquer, faire l'amour ou manger, cette dernière est celle à laquelle a le plus recours Azcona. Celui-ci choisi, contrairement au poète tragique, de diriger l'attention du spectateur vers la matérialité des hommes.

Partie 3 : *Le rire d'Azcona et sa signification sociale*

L'objectif de ce chapitre est d'étudier un élément fondamental du scénario : le contexte de production et de l'industrie. Par là, nous entendons à la fois celui dans lequel il fut écrit que celui dans lequel il fut reçu. Steven Maras nous indique que :

---

[162] Bernardo Sánchez dans une déclaration réalisée par José María Lozano dans sa critique de L'Appartement pour *Film Ideal* (Número 34-35, page 34), dans laquelle il souligne directement les aspects de l'humour d'Azcona.

[163] "El humor de Azcona tiene parentesco indudable con algunas de las comedias satírico-fúnebres de la Edad Media, con la literatura picaresca y, por supuesto, con la mentalidad humorística de un Goya en sus esperpentos. Aunque bajo este humor corre una vena de ternura, de difícil y hosca ternura, temerosa de mostrarse y, sin embargo, evidente."

> « The discourse of screenwriting is constituted in the interaction and interference of different formations of creativity, narrative, industry, and production, theory and practice. By analysing these formations it is possible to get and insight into the way industry is imaged and imagined by its practitioners. » (Maras, 2009 : 23)

Mettre en relation les scénarios d'Azcona avec la censure, c'est-à-dire avec une partie de la réalité de l'industrie et de la production de ses films, peut nous aider, comme nous le verrons, à comprendre plus profondément son humour. Notre hypothèse est en effet que cet humour est lié à la manière de dire sans dire, de jouer avec le langage utilisé par la littérature comique qui lui permet de faire une critique sociale cachée et non remarquée par les censeurs de l'époque. Mais, avant de nous focaliser sur le travail d'Azcona, il convient d'exposer brièvement en quoi consistait la censure des années pendant lesquelles a travaillé le scénariste, qui étaient les censeurs et quelles étaient leurs règles.

a) Documents censurés de Rafael Azcona

Rafael Azcona a lutté contre la censure depuis son premier film. Afin de le voir, nous allons à présent exposer quelques uns des documents originaux qui ont été émis de par la censure au sujet des travaux de Rafael Azcona[164].

Retranscription :

[164] Document trouvé à la Filmothèque Espagnole

LE BOURREAU Scénario de Rafael Azcona et de Luis García Berlanga

1.1 Humour funèbre avec accumulation de personnages et d'incidents mortuaires. Fossoyeurs, bourreaux, condamnés à mort et exécutés. Scénario : un employé de Pompes Funèbres se marie avec la fille d'un bourreau et lui succède, se voyant obligé d'exécuter un condamné. Bien que ce film abonde de choses de mauvais goût, il n'attente pas gravement aux Normes de Censure. Mais quelques corrections sont nécessaires :

1.2 Il faut supprimer tout le contenu des pages 132-135 (scènes de chambre à coucher), de même que l'allusion dans cette dernière au retrait de la robe de chambre (136) et la vision d'enfants sur un matelas à ressorts (126). Les effusions érotiques de la page 36 doivent être aussi diminuées.

1.3 Il convient d'éliminer la présence de femmes lors de l'exécution des condamnés (page 3 et 158-161), l'absence du prêtre lors de la cérémonie du mariage (39-60) ; ainsi que les références à l'égard du régime (90) et la confession sacramentelle faite pour le condamné (159).

Il convient également de supprimer la photographie du bourreau entre les deux gardes civiles « les trois très souriants » (100) et l'ombre de la valise dans laquelle le bourreau porte les appareils de torture, se projetant « sur quelques corps sublimes de femmes prenant le soleil en bikini » (149).

Comme ce document devait passer par au minimum deux censeurs, nous vérifions que le deuxième censeur a rédigé des considérations similaires au précédent[166] :

LE BOURREAU

De Rafael Azcona et de Luis G. Berlanga

Le scénario en soi n'a rien de réprouvable, mais, connaissant l'identité de ses réalisateurs, il existe dans celui-ci une série d'insinuations qui peuvent avoir pour résultat un film présentant de nombreux dangers. Je le considère approuvable avec une série d'indications générales concernant la réalisation et spécialement par rapport aux séquences suivantes :

Page 36, surveiller la scène passionnelle entre Carmen et José Luis

Séquence 8 Complète

Séquence 9 Pratiquement complète

Séquence 10 Complète

Séquence 11 Pratiquement complète

Séquence 17 Pratiquement complète

Séquence 21 Pratiquement complète

Page 126. Supprimer la phrase « C'est deux enfants à l'année que nous allons avoir avec cette invention »

Page 132. Supprimer ou au moins adoucir la sollicitation de Carmen par José Luis, qui continue dans les deux pages suivantes.

Séquence. 29, les « litanies » du médecin, directeur de la prison, deux moines, représentants de la magistrature, etc. des pages 166 à 167.

En général, aucune de ces séquences ne contiennent en elles-mêmes un grave danger, mais elles peuvent l'impliquer dans leur ensemble, car la majorité d'entre elles peuvent être peu respectueuses pour les représentants ecclésiastiques ou officiels, en raison de quoi il devrait y avoir une observation générale sur toutes les apparitions de ce type de personnages.

15 Juin 1963

[166] Document trouvé à la Filmothèque Espagnole

Cependant, dans les films de la seconde époque, au cours de laquelle il y avait une censure en général moins rigide pour les films, la qualification des censeurs est beaucoup plus claire. Pour *Grandeur Nature*, cette qualification n'a été formulée qu'une fois le film réalisé (il s'agissait d'une coproduction Française/Espagnole/Italienne). Nous pouvons voir que documents qui s'adressaient au gouvernement de Franco ressemblaient en fait sous bien des aspects à des renseignements de la police[168] :

> Dans la localité de PERPIGNAN, dans la nuit du 4, un hommage au cinéaste espagnol Mr. BERLANGA et au film intitulé « GRANDEUR NATURE » a été célébré.
>
> Ce film se caractérise par trois aspects : sacrilège, antiespagnol et pornographique.
>
> 80 espagnols on assisté à cette sortie, dont une majorité de journalistes, d'artistes et des personnes en lien avec Télévision, Radio et Cinéma.
>
> A la suite de la projection de ce film, qui causa en général une impression défavorable parmi les assistants, ces derniers ont été emmenés au Casino de Lyria, qui est situé dans la localité de Bascarens, à quelques 21 kilomètres de Perpignan, où leur fut servi un dîner froid d'une grandeur pantagruélique, qui dura jusqu'à une heure tardive du petit jour, les invités ayant été ramenés à Perpignan pour être de retour en Espagne sur les onze heures.
>
> Dans le film figure, comme l'une des principales actrices, l'épouse de l'acteur Adolfo Marsillach, appelée Amparo Soler Leal, laquelle apparait avec le buste découvert au cours de plusieurs scènes.
>
> Parmi les acteurs de ce film, l'acteur espagnol, appelé Manuel Alexandre, dans des scènes d'obscénité marquée.
>
> Une coupure de presse du *Diario de Barcelona* sur le même thème, daté du 6 du même mois, a été jointe.
>
> Barcelone, 7 octobre 1974.

Dans une autre « note informative », comme signalé dans la partie supérieure du document, les trois termes précédemment mentionnés (« *sacrilège, antiespagnol et pornographique* ») sont expliqués[170] :

> QUALIFICATION POSSIBLE
>
> Pornographique pour les scènes non nécessaires destinées à exciter les plus vils désirs chez un public vulgaire et étranger.
>
> Antiespagnol, en présentant des individus d'une certaine nationalité qui arrivent à montrer une telle bassesse de sentiments et d'attitude.

[168] Document trouvé à la Filmothèque Espagnole

[170] Document trouvé à la Filmothèque Espagnole.

> Sacrilège en raillant, d'une manière vile, un acte religieux comme le Passage de la Vierge de la Semaine Sainte andalouse.

Au cours de cette recherche, nous avons différencié les films de la première époque et ceux de la seconde époque. Chacun de ces films appartiennent à un groupe différent : *Le Bourreau* à la première époque et *Grandeur Nature* à la seconde. Concernant les œuvres de la seconde époque, nous pouvons observer que l'humour est résiduel. En effet contrairement à la première époque, dont les films sont ouvertement des comédies, il s'agit ici de films qui ne sont pas des comédies, mais qui comportent des scènes ironiques en certaines occasions, ou dotées d'un humour latent. Sánchez Bella, ambassadeur d'Espagne en Italie, écrivit le 30 août 1963 une lettre au ministre des Affaires Extérieures espagnol, dans laquelle il prévenait le gouvernement de Franco des dangers du *Bourreau*, et se demandait comment ce film était passé inaperçu à la censure. Troublé par la subversion du film, il écrivait (Gubern, Font, 2006 : 117) :

> « Il me semble, simplement, que c'est l'un des plus impressionnants pamphlets jamais écrit contre l'Espagne ; un pamphlet politique incroyable, non contre le régime mais contre toute une société. Cela prétend être de l'humour, mais seulement dans le titre. Le reste ne cesse d'être une critique caricaturesque interminable de la vie espagnole ».
>
> « Nous sommes devant une manœuvre planifiée en toute règle, en accord avec les canons révolutionnaires les plus authentiques. Le film relève de ce que les communistes appellent, dans leur jargon dogmatique conventionnel, « réalisme socialiste ». Le scénario contient toutes les conditions de la propagande communiste à propos de l'Espagne, à travers une version très espagnole, ce qui signifie quasiment anarchiste ».
>
> « Rien n'est sauvé, personne n'est épargné par son implacable critique : les prêtres, les fonctionnaires, les intellectuels, les marquis, les femmes, les hommes… Il n'existe, dans tout le film, aucun type sain, propre, idéaliste, tout est pourri dans cette société à laquelle vous avez appliqué le scalpel le plus froid. C'est votre problème et celui de vos juges, mais regardez et pensez aux conséquences de sa conduite. Je ne peux pas croire dans la bonne foi ».[171]

[171] « Me parece, simplemente, uno de los más impresionantes libelos que jamás se han hecho contra España; un panfleto político increíble, no contra el régimen sino contra toda una sociedad. Pretende ser de humor sólo en los títulos. El resto no pasa de ser una inacabable crítica caricaturesca de la vida española".

"Estamos ante una maniobra planeada en toda regla, con arreglo a los cánones revolucionarios más auténticos. La película está dentro de lo que los comunistas llaman, en su jerga dogmática convencional, "realismo socialista". El guión contiene todos los requisitos de la propaganda comunista en relación con España a través de una versión muy española, que quiere decir casi anarquista".

"Nada se salva, nadie se libra de su implacable crítica: los sacerdotes, los funcionarios, los intelectuales, los marqueses, las mujeres, los hombres,... no existe en toda la película un tipo sano, limpio, idealista, todo está podrido en esa sociedad a la que usted ha aplicado el más frío escalpelo. Allá usted con sus juicios, pero mire y piense en las consecuencias de su conducta. No puedo creer en la buena fe".

Finalement, cet ambassadeur se demandait comment ce film, qui attaquait frontalement le régime pouvait être passé inaperçu. Nous pensons pour notre part que ce fut le fait d'être une comédie ; et les particularités propres de ce genre utilisées par Rafael Azcona et ses cinéastes contribuèrent au fait que ses films passèrent en général inaperçus pour les censeurs.

b) La censure morale en Azcona

Dans son article *Autocensure et réécriture, la censure dans les textes de Rafael Azcona* Mathilde Allani*c,* réalise une étude de l'autocensure dans les textes de Rafael Azcona, et de l'effet original que la censure a pu avoir sur son travail (Allanic, 2008: 4) :

> "On peut comprendre qu'après les remarques et les modifications exigées par les censeurs qui ont trait au mauvais goût et à la vulgarité, l'autocensure chez Azcona ait porté sur cet aspect de son écriture qu'il a certainement consciemment amputée pour anticiper les jugements et les exigences des censeurs.
>
> A partir de ces recherches concernant l'empreinte de la censure et son ampleur par rapport aux textes d'Azcona, il convient de souligner que cette empreinte a perduré et que plusieurs dizaines d'années après leur publication tronquée et autocensurée, Azcona a souhaité retravailler ses textes en vue de leur nouvelle publication. Il fait allusion à la censure comme une des principales motivations de ce travail de réécriture tout à fait rare chez un écrivain – même si l'on peut s'aventurer à conjecturer qu'une certaine insatisfaction et le désir de perfectionner ses textes ne sont pas étrangers à cette décision. En réalité, les romans d'Azcona n'ont pas vraiment été censurés par les autorités, c'est donc bien d'autocensure qu'il s'agit si censure il y eut. En tout état de cause, Azcona revendique le droit de se défaire du poids de la censure après ce temps écoulé en reconstruisant ses récits en toute liberté."

Elle montre ainsi comment Azcona a été sensible à la censure. Cela nous pouvons le voir dans les scénarios eux-mêmes, par exemple dans le scénario de Plácido la censure dans le scénario est directement signalée comme un élément qui peut provoquer des modifications lors de la réalisation du film (Berlanga, Azcona, 1961: 12)[172]:

> 4- QUAI GARE DE TRAINS- (Ext.-Jour)
>
> Le quai d'une gare de province, de sorte qu'en premier lieu l'on voie arriver et s'arrêter, par dessus un muret qui donne sur l'extérieur de la gare, l'étoile montée sur le tripoteur de Placido, et derrière elle deux camions avec des affiches sur leurs cabines. (Ces affiches, concernant la campagne de Noël qui est en train d'être célébrée en ville, il faudrait les rédiger une fois le scénario terminé et en tâchant d'éviter des risques de censure).

[172] 4- ANDEN ESTACION FERROCARRIL- (Ext.-Día)

El andén de una estación provinciana, de manera que en primer lugar y término se vean llegar y detenerse, por encima de una tapia que da al exterior de la estación, la estrella montada sobre el motocarro de Plácido, y detrás dos camiones con sendas pancartas sobre sus cabinas . (Estas pancartas, relativas a la campaña de Navidad que se está celebrando en la ciudad, es conveniente redactarlas finalizado el guion y procurando evitar los riesgos de censura).

Celle-ci a influencé jusqu'à ses travaux postérieurs, plusieurs années après la fin de la dictature, après le retour de la démocratie. Rafael Azcona a dû réécrire ses textes censurés ou autocensurés jusqu'à la fin de ses jours.

c) Le rire comme rébellion

(1) Le rôle de la comédie dans la censure

Marta Sánchez, commissaire d'une exposition sur les films qui ont réussi à tromper le Franquisme, nous donne la clé pour comprendre un des subterfuges utilisés pour échapper la censure (Sanchez, 2007 : 19).:

> « L'endroit où, en effet, ils ont trouvé la formule efficace pour échapper à la censure a été le langage ; ils se sont servi de lui au travers d'ellipses, de l'humour tragique du Don Quichotte, des symboles. Les réalisateurs espagnols ont réutilisé une manière de raconter qui, à d'autres époques - le XVII siècle-, avait permis l'expression littéraire sous l'Inquisition. Ils ont utilisé la rhétorique du régime pour se moquer de lui[173]. »

Comme le scénario était relu avec soupçon par les censeurs, il était nécessaire de jouer avec le langage et le discours. Dans quelques cas, un discours humoristique en principe admis par le régime a été utilisé. Il nous faut donc à présent nous interroger sur la nature de cet humour.

(2) Rafael Azcona et l'humour grotesque

L'œuvre de Rafael Azcona a souvent été définie comme grotesque. Des recherches, comme celles effectuées sur *Le Bourreau* de Luis García Berlanga par Jocelyne Aubé-Bourliguex174 ou par Juan Antonio Ríos Carratalá175, ont en effet démontré l'abondance dans ce dernier film d'éléments de ce qu'ils qualifient d'*humour grotesque*.

Rafael Azcona a déclaré qu'il n'avait presque pas vu de films avant d'entreprendre sa carrière dans le cinéma. Nous pouvons supposer que des termes comme *slapstick* ou *screwball,* utilisés pour la comédie dans l'industrie de cinéma de cette époque, lui étaient étrangers. Une grande partie du sens comique de son œuvre est profondément enracinée dans la culture populaire, notamment dans la tradition littéraire et

---

[173] « L'endroit où, en effet, ils ont trouvé la formule efficace pour échapper à la censure a été le langage ; ils se sont servi de lui au travers d'ellipses, de l'humour tragique du Don Quichotte, des symboles. Les éalisateurs espagnols ont réutilisé une manière de raconter qui, à d'autres époques - le XVII siècle-, avait permis l'expression littéraire sous l'Inquisition. Ils ont utilisé la rhétorique du régime pour se moquer de lui. »

[174] AUBÉ-BOURLIGUEUX, Jocelyne, «El verdugo (Le Bourreau) de Luis García Berlanga: Humour, vous avez dit humour?», dans *Le sexe, le rire et la mort: Essais sur Le Bourreau de Luis García Berlanga*, Université de Nantes, 1998, pp. 75-133.

[175] RÍOS CARRATALÁ, El verdugo (1964) y la tragedia grotesca. *Anales de Literatura Española*, núm. 19 (2007), pp. 219-236.

théâtrale médiévale dont on sait qu'il en maîtrisait les codes176. Une grande partie de ses ressources comiques sont concordantes avec celles analysés par Bakhtine: le sexe, la nourriture, la parodie de l'autorité. Toutefois, Azcona était un homme du XXe siècle, et de nombreux éléments comiques qu'il utilise sont aussi déformés par son regard et par une conception de l'humour évidemment différente de celle du Moyen Âge.

Comme nous l'avons vu plus haut, Bakhtine s'est notamment distingué par une mémorable étude portant sur les rites carnavalesques. Il nous paraît pertinent de nous y référer ici, pour mieux saisir la construction humoristique à l'œuvre chez Azcona.

Le recours au grotesque, c'est-à-dire la dégradation à partir de l'exagération, et le fait de donner à voir les nécessités naturelles comme manger, déféquer, la sexualité..., est utilisé en de multiples occasions par Azcona. Ainsi, par exemple, dans *El Pisito,* un enfant fait ses besoins dans un urinoir placé sur la table où un repas est en préparation ; la femme de *Plácido* travaille dans des bains publics, qui sont l'un des décors principaux du film ; avant de réaliser sa première exécution, *Le bourreau* assiste à un banquet dans la cuisine de la prison. Ce ne sont bien sûr que quelques exemples.

De plus, il est important de noter que le carnaval, à l'époque médiévale, avait une fonction régénératrice, l'objectif de provoquer un rire qui vainc la terreur cosmique. Il s'agit d'un type d'humour présent dans une société où le concept de progrès est absent, condamnée à la stagnation, dans laquelle le rire et sa dimension libératrice favorisent le *statu-quo ante.* Au Moyen-Age, les dirigeants avaient déjà bien compris que le peuple avait besoin de rire et de se sentir libre pendant quelques jours afin de maintenir l'ordre.

De même, sous la dictature de Franco, l'importance du cinéma comme spectacle de masse était reconnue, et le même besoin de rire se faisait sentir. Ainsi, tout comme le carnaval était nécessaire aux dirigeants de l'époque médiévale, les comédies cinématographiques étaient bien utiles au régime franquiste pour que les gens puissent rire et que l'ordre soit maintenu.

176 Comme Mathilde Allanic montre dans sa thèse *L'itinéraire de création de Rafael Azcona.* Sous la direction de Jean-Pierre Castellani (Univ. François-Rabelais, CIREMIA)



Le bourreau (1963). Rodolfo voit un homme en train de faire ses besoins alors qu'il visite le chantier de son futur appartement, don de l'État pour être devenu bourreau.

L'œuvre de Bakhtine sur Rabelais nous aide donc à comprendre une grande partie des exposés esthétiques et le caractère dégradant des histoires et des personnages d'Azcona. Mais il nous faut également garder en mémoire qu'Azcona utilisait toute cette tradition humoristique afin de faire une critique de la réalité contemporaine. Ainsi, les blagues scatologiques lui servent à montrer le manque d'intimité dans les appartements où beaucoup des gens habitent, entraînant une forte promiscuité. L'anxiété pour un grand banquet reflete la faim de beaucoup. Concernant ce dernier exemple, on peut relever que Bakhtine parle du banquet comme d'un endroit où l'abondance est le symbole de victoire ; le rire, l'alimentation et les besoins illustrent un triomphe sur la mort (Bakhtine, 1990: 269). A l'inverse, chez Azcona, l'abondance de *La Grande Bouffe* (1974) est un symbole de mort, de désespoir et de suicide, de la décadence d'une époque, mais ne représente ni la victoire, ni une célébration. Ce film, réalisé en France, reprend et pousse jusqu'à leurs limites des éléments grotesques présents dans la presque totalité des films écrits par Azcona.



La Petite Voiture *(1960). Don Anselmo dans un banquet célébré par le service d'un maison de bourgeois.*

Dans l'œuvre d'Azcona, tout le rire est exposé sur fond de pessimisme profond ; en effet, à chaque fois, soit la situation des personnages revient à la situation du début du film, soit elle est encore pire : le bourreau trouve un autre bourreau pour être remplacé, Placido ne paye pas le crédit de sa moto, etc. Tout ces exemples peuvent être interprétés comme autant de reflets d'une société immobiliste : malgré l'histoire, malgré le temps, rien n'avance vraiment.

La création d'espaces ouverts et inachevés comme le corps grotesque, la référence constante à la nourriture et à la mort, ont permis à Azcona, qui habitait alors dans une dictature, de faire à plusieurs reprise la critique d'un système autoritaire, sans que celle-ci soit perçue par la censure. Ainsi, si nous nous penchons sur les notes des censeurs accompagnant un scénario aussi critique envers le régime de Franco que celui du *Bourreau*, nous nous apercevons que les scènes avec des références sexuelles sont les seules à avoir été signalées. Pourtant, celles-ci ont probablement été écrites afin de détourner l'attention de ces censeurs, tandis que le discours paraissait avoir été construit en se fondant sur des scènes comiques qui, les unes après les autres, nous faisaient rire alors que nous assistions en fait à l'histoire d'un homme harcelé et privé de liberté. Et si l'on se réfère aux idées de François Jost, ces censeurs se laissaient guider par une lecture du scénario selon une linéarité littéraire, et ne prenaient pas en compte le fait que, dans le récit audiovisuel, la pluralité de ses modes d'expression – c'est-à-dire les images, les sons, la musique, le mot, et l'écriture – et la tabularité de l'image – qui s'oppose à la linéarité et à la succession de la langue, et qui dessine un espace global et simultané – s'unissent. Ces deux facteurs nous donnent des configurations beaucoup plus complexes qu'une succession d'actions les unes derrières les autres. L'idée qu'Azcona était conscient du caractère distinct du récit audiovisuel par rapport au récit littéraire est renforcée par l'analyse de la construction spatiale des scènes humoristiques.

(3) L'humour ou la rébellion intérieure de la vie adulte

Maheo définit Azcona comme *«* un de ces hommes qui croit que l'humour est le meilleur moyen pour maintenir la distance avec un régime oppresseur, de contrecarrer ce qui caractérise tout fascisme : l'esprit de sérieux (…). Le vrai humour est celui qui refuse de béatifier la réalité et l'état des choses ; il se convertit dans l'unique respiration possible, dans l'hygiène mentale par excellence » (Sánchez, 2006 : 294)[177] .

Nous avons pu constater au travers des exemples exposés plus haut comment l'utilisation d'un discours humoristique tiré du Moyen Age, d'une part, et d'une réflexion spatiale de la mise en scène d'une scène du scénario, d'autre part, a pu servir à dénoncer la précarité tout autant que l'opulence. Cela paraissait d'autant plus naturel que, comme le dit Léon Pierre-Quin, l'humour peut-être considéré comme « la rébellion absolue de l'adolescence et la rébellion intérieure de la vie adulte ». (Breton, 1999: 10) ; et cette rébellion a été possible à travers l'humour car celui-ci a besoin, on l'a vu, d'incongruité et d'exagération, caractéristiques qui en elles-mêmes déforment la réalité et la perturbent.

Malgré ces possibilités offertes par l'humour, ni Rafael Azcona, ni Berlanga, ni Ferreri n'ont réellement réussi à travailler tranquillement. Marco Ferreri a du retourner en Italie pour pouvoir faire d'autres films en toute liberté, Berlanga a passé cinq ans sans travailler car la censure refusait d'approuver ses projets. Rafael Azcona, quant à lui, a écrit plusieurs scénarios qui n'ont était jamais réalisés. Azcona s'est insurgé à plusieurs reprises contre la censure, niant que celle-ci puisse, comme on a pu parfois l'entendre, accentuer le talent :

> « Je m'irrite chaque fois que j'entends dire que la censure aiguise le talent. La censure n'aiguise rien, la censure avilit non seulement ceux qui l'exercent, mais aussi ceux qui la subissent, qui, s'il n'y prennent pas garde, finissent par collaborer avec le censeur en s'autocensurant. Mais la plus grande perversité de la censure se trouve dans son propre fondement : un censeur ne perdra jamais son poste pour avoir interdit, mais il court le risque de perdre le pain de ses fils chaque fois qu'il autorise. La censure est une invention terrible. » (Allanic, 2008: 1)

La censure a non seulement privé de liberté d'expression beaucoup de créateurs, mais a aussi produit la ruine de beaucoup des producteurs, et empêché de jeter les bases d'une industrie cinématographique solide en Espagne. Toutefois, nous pouvons observer comment, avec le retour de la démocratie, la comédie espagnole a connu un revirement à 180 degrés. Les thématiques et les discours ont complètement changé, et de nouveaux créateurs sont apparus. C'est le cas par example de

[177] Sánchez l'extrait des opinions de Mihel Maheo (dans Marco Ferreri, Paris, edilig/Collection Cinématographiques, 1986) La version original en espagnole est la suivante : « uno de esos hombres que cree que el humor es el mejor medio para mantener la distancia con un régimen opresor, de contrarrestar aquello que caracteriza a todo fascismo: el espíritu de seriedad (…) el verdadero humor es el que rehúsa beatificar la realidad y el estado de las cosas ; se convierte en la única respiración posible, en la higiene mental por excelencia »

Fernando Colomo (*¿Qué hace una chica como tú, en un sitio como éste?*), Fernando Trueba (*Opera Prima*), et des premiers longs-métrages politiquement incorrects de Pedro Almodóvar (*Pepi, Luci, Bom y otras Chicas del Montón*; *Laberinto de Pasiones*).

Christian Metz parlait dans son article *Le dire et le dit au cinéma: vers le déclin d'un vraisemblable?* [178] d'un autre type de censure que nous n'avons pas encore abordé : la censure commerciale. Nous pouvons à ce sujet noter qu'aujourd'hui, les réseaux de salles de cinémas dans lesquelles Azcona, Berlanga et Ferreri ont pu réussir à distribuer leurs films ont pratiquement disparu d'Espagne. La censure par l'État fait aujourd'hui partie du passé, mais une autre forme s'est imposée pour les travaux d'Azcona postérieurs à la dictature : celle de l'argent. Comme l'expliquent les chercheurs Castro et Cerdán, *«* la répression, l'épuration et la censure n'ont pas été suffisantes pour diluer certains sertissages culturels qui ont des siècles d'histoire[179] » (Castro, Cerdán, 2011: 10) . Nous nous souvenons alors des mots de Bergson sur la survivance du rire dans la société : « Le rire naît ainsi que cette écume. Il signale, à l'exterieur de la vie sociale, les révoltes superficielles. Il designe instantanément la forme mobile de ces ébranlements. Il est, lui aussi, une mousse à base de sel. Comme la mousse, il pétille. C'est la gaîté. Le philosophe qui en ramasse pour en goûter y trouvera d'ailleurs quelquefois, pour une petite quantité de matière, une certaine dose d'amertume. (Bergson, 1972 [1940]:153)

[178] METZ, Christian. (1981) *Essais sur la signification au cinéma. Tome I*. Paris: Éditions Klincksieck.

[179] « represión, depuración y censura no fueron suficientes para diluir unos engarces culturales que tenían siglos de historia. »

Partie 1 : *Sur les similitudes entre les mises en scène de Marco Ferreri et de José Luis García Berlanga*

Les similitudes entre les premiers films de Marco Ferreri et de Luis García Berlanga scénarisés par Azcona, au niveau tant formel que thématique, ont incité différents chercheurs à se demander qui avait influencé qui[180]. Il s'agit d'une question compliquée. A plusieurs occasions, on a signalé la main d'Azcona pour expliquer ces ressemblances. Dans cette partie, nous allons nous concentrer sur la possibilité d'une influence de l'écriture de Rafael Azcona sur la réalisation de Marco Ferreri et de Luis García Berlanga.

Ce thème de l'influence d'Azcona sur l'œuvre de Ferreri et sur celle de Berlanga est une question à laquelle se réfèrent régulièrement les chercheurs lors de leurs entretiens. Voici ce que Berlanga disait à ce propos (Cité par Sánchez, 2006: 144[181]) :

> « … Tu parles de moi et de Ferreri, qui sommes très différents, et tu relèves que quand nous avons travaillé avec Azcona, nous avons suivi un type de planification semblable, mais tu tiens compte du fait que Ferreri avait commencé avec Azcona avant moi. Dans tous les cas, on pourra parler de moi. Moi, qui suis très différent, en tournant avec Azcona, j'ai tourné de la même manière que l'a fait Ferreri. Et cela, tu crois que c'est parce qu'Azcona contraint à ce type de tournage. Pour cela, il faudrait regarder Ferreri dirigeant quelque chose qui n'ait pas été écrit par Azcona. Quand il a dirigé *Los Chicos*, je crois que Ferreri a continué avec son système de plans larges…
>
> - Mais là, ça ne lui a plus réussi… je suspecte que ce qu'écrit Azcona amène le réalisateur à envisager toute la mise en scène et la tourner ainsi.
>
> - Peut-être. C'est une question que je ne m'étais pas posée, mais peut-être que tu as raison… Avant de commencer *Le Bourreau*, j'hésitais entre le faire avec cette technique de plan large ou le faire très serré. Mais cela suit ce qu'exige le thème. Alors, je me suis mis à

180

Pour étudier les influences possibles d'Azcona et de Berlanga, nous devons nous en remettre aux différents scénarios qu'ils ont écrits mais qui n'ont pas pu être portés au cinéma pour des problèmes de censures. Nous pouvons aussi prendre en compte le pilote de 28 minutes d'une série de télévision appelée *Se vende un tranvía* (Estelrich, 1959), écrit par eux deux, mais qui ne fut pas dirigé par Berlanga : « Cette saynète modèle de Madrid prédéveloppée (…) représente en conséquence le chaînon manquant, le tournant entre la première et la seconde époque de la filmographie de Berlanga : c'est-à-dire le lien qui permet – et explique en partie – l'évolution qui conduit depuis *Los jueves, milagro* (1957) à *Plácido* (1961). Bien qu'encore dépourvu de la férocité et de la noirceur qui imprègneront par la suite les photogrammes des travaux qu'ils abordèrent ensemble, ce récit picaresque et mesquin – encore conçu depuis une optique de bienveillance condescendante envers ses protagonistes – représente une sorte de brève ébauche et d'essai général de l'œuvre conjointe d'Azcona et de Berlanga » (Heredero, 2000).

181 Originairement dans « Nueva entrevista con Luis G. Berlanga », Film Ideal, 125, 1963, 449-458.

> commencer le film sans aucune idée préconçue, pour parvenir au maximum de spontanéité. Et je l'ai fait ainsi[182].

Lors d'un autre entretien, cette question est de nouveau abordée. A cette occasion, Berlanga répond en acceptant l'influence de Marco Ferreri sur son œuvre, et reconnaissant une possible influence d'un cinéaste sur l'autre [Cité par Sánchez, 2006 : 162][183] :

> « Je continue de penser que le film qui conditionna tout mon travail cinématographique à partir du moment où je le vis, fut *L'Appartement*. *La Petite Voiture* non, et c'est beaucoup plus discutable. Mais *L'Appartement* fut un film que me transforma, dans le sens de changement, du passage d'un cinéma à un autre (…). Peut-être que Marco, dans *L'Appartement*, avait lui aussi emprunté quelques choses à l'un de mes films précédents. C'est un enchaînement d'influences qu'il faudrait étudier[184]. »

Nous pouvons ainsi voir comment ce que l'on a l'habitude d'interpréter comme influence n'est pas uniquement l'utilisation d'un type d'humour mais la tendance à utiliser des plans séquences élaborés. Luis Deltell parlant de *L'Appartement* souligne l'apparition de « plans très larges en durée et densément peuplés par des personnages qui bougent rapidement d'un site à un autre », qui rappellent les fameux plans qui par la suite rendront Berlanga célèbre (Deltell, 2010) :

> « Berlanga n'utilisait pas encore en 1958 le plan-séquence. Ses films de cette époque étaient très courts et montés dans un style puzzle. Il est sûr que dans des œuvres comme *Bienvenu Mister Marshall* (1952), il a filmé plusieurs plans-séquences qui n'ont rien à voir avec ceux de *Placido* (1961) ou du *Bourreau* (1963). Curieusement, le plan-séquence de Berlanga est apparue lors de la collaboration avec

---

182 "... Tú hablas de mí y de Ferreri que somos muy diferentes, y que cuando hemos trabajado con Azcona hemos seguido un tipo de planificación semejante, y ten en cuenta que Ferreri empezó ya con Azcona. En todo caso se podrá hablar de mí. Yo, que era muy diferente, al rodar con Azcona he ido a rodar de la misma forma que lo hace Ferreri. Esto es porque tú crees que Azcona obliga a este tipo de rodaje. Para eso habría que ver a Ferreri dirigiendo algo que no hubiese escrito Azcona. Cuando dirigió Los chicos creo que Ferreri siguió con su sistema de planos largos...

-Pero ahí ya no le resultó... yo sospecho que lo que Azcona escribe lleva al director a plantearse toda la puesta en escena y rodarla así.

-Puede ser. Es algo que yo no me había planteado, pero quizá tengas razón... Antes de empezar El verdugo, estuve dudando entre hacerla con esa técnica del plano largo o hacerla muy picada. Pero eso es todo según lo exija el tema. Entonces me puse a empezarla sin ninguna idea preconcebida, para lograr el máximo de espontaneidad. Y así lo hice.

183 Entretien avec Luis García Berlanga. ¿Escopeta nacional III ?, Papeles de cine Casablanca, 4, 1981

184 « Yo sigo pensando que la película que condicionó todo mi trabajo cinematográfico a partir de que la vi fue *El pisito*. *El cochecito* no, y es mucho más discutible. Pero *El Pisito* fue una película que me demudó, en el sentido de cambio de mudar, de pasar de hacer un cine a otro. (…) Puede ser que Marco, en *El pisito*, tuviese alguna deuda con alguna película mía anterior. Es un encadenamiento de influencias que habría que estudiar. »

Rafael Azcona et non avant celle-ci. C'est-à-dire que quand Berlanga consolidait son style, Marco Ferreri avait déjà utilisé cette technique dans deux de ses œuvres[185]. »

Juan Cobos, cherchant une explication à cette influence dans la mise en scène, soutient qu'elle réside dans l'écriture chorale de Rafael Azcona (Sánchez, 2006: 133) :

« Tout ce monde bigarré, tous ces personnages qui parlent fréquemment et tous en même temps, requéraient une réalisation débordée, une exploitation des moments normaux de la vie, une technique tendant à parcourir des situations jusqu'au maximum de complexité, au moyen d'une caméra qui, dans ses longs plans, avec ses déplacements d'un côté à l'autre sans coupure, produit la plupart des fois sur nous la sensation d'être, nous-mêmes, en train d'évoluer dans ce monde qui étant très proche de ce que pourrait être la normalité, pourrait nous laisser plus indifférents qu'une histoire construite avec des êtres et une atmosphère moins habituels. Les scènes sont peu nombreuses et très longues, mais rien ne manque. Il semble qu'il n'y ait aucun autre choix possible[186].

Berlanga, à nouveau interrogé sur ces relations, et plus précisément, sur l'utilisation du plan-séquence se reporte, une fois de plus, à l'influence de la choralité sur la composition de la scène (Cobos et al., 1996) :

« [J. L. Garci] *Moi, je crois que le plan-séquence répond en toi à quelque chose de beaucoup plus profond et difficile à expliquer…*

Révélez le moi vous-mêmes.
La différence qu'il peut y avoir entre ta manière de faire du cinéma et celle de Max Ophuls, qui bouge aussi la caméra....

Bon, mais moi je ne suis pas Miklos Jancso.

Dans ton cas, ce qui bouge n'est pas la caméra, mais la mise en scène… Au-delà du fait que la caméra bouge, il y a tout le mouvement de ce remue-ménage, et du ronron des gens. Ce que toi tu fais bouger, c'est la mise en scène, ce sont les acteurs ; c'est la vie qui dirige et non la caméra.

Mais José Luis aurait pu avoir ce même mouvement, comme John Ford, qui ne bougeait pas la caméra, la laissait ; je ne sais pas s'il est arrivé à faire un panoramique dans sa vie. Et très peu de *travellings.*

---

185 « Berlanga no usaba todavía en el 1958 el plano secuencia. Sus películas de ese momento están muy cortadas y montadas en estilo puzzle. Es cierto que en obras como Bienvenido Mister Marshall (1952) filma varios planos secuencia pero nada tienen que ver con los de Plácido (1961) o El verdugo (1963). Curiosamente el plano secuencia berlanguiano aparece con la colaboración de Rafael Azcona y no con anterioridad a él. Es decir, cuando Berlanga consolida su estilo Marco Ferreri ya ha utilizado ese recurso en dos de sus obras. »

186 "Todo ese mundo abigarrado, todos esos personajes que hablan con frecuencia todos al mismo tiempo, requerían una realización desbordada, un aprovechamiento de los momentos normales de la vida, una técnica que tendiese a recoger a recoger hasta el máximo la complejidad de las situaciones mediante una cámara que en sus largos planos, con sus desplazamientos de un lado a otro sin corte, las más de las veces nos produjese la sensación de estar moviéndonos en ese mundo que por estar muy cerca de lo normal podría dejarnos más indiferentes que una historia construida con seres y ambientes menos habituales. Las escenas son pocas y muy largas, pero nada se echa de menos. Parece que no hay otra elección posible."

Cela naît en toi avec Azcona, et si nous revoyons La Petite Voiture*, nous pouvons constater que Ferreri animait de la même manière le monde de Rafael.*

Ce qu'il se passe, c'est que la littérature d'Azcona, comme la mienne, depuis le premier moment, est chorale. Et la choralité de mes films, la présence de personnages principaux multiples, exige que tous ces personnages aient un pourcentage de participation. Et dans ce ton choral, le champ-contrechamp cadre mal[187]. »

Ainsi, la composition des scènes et la choralité dues à la collaboration avec Azcona permettent d'expliquer la ressemblance entre ces deux cinéastes. Cette influence se ressent sur les qualités liées à la mise en scène, à la composition, à la disposition des personnages dans l'espace.

Rafael Azcona n'était pas un grand amateur du cinéma avant de commencer à être scénariste. Cependant, depuis le début, il a démontré une capacité à la construction spatiale des scènes.

Nous pouvons ici rappeler que Jacques Aumont exposait qu'il y a, dans le cinéma, deux façons de présenter le réel : une qui vient du théâtre, et une autre de la photographie (Aumont, 1995: 154). Le chercheur exposait cette thèse afin de souligner qu'il considérait la mise en scène comme essentielle dans la conception de la représentation filmique comme point de vue. Et c'est justement ce qui nous intéresse ici : retrouver la mise en scène suggérée dans les scénarios d'Azcona. Nous allons, par conséquent, approfondir les influences spatiales d'autres arts proches du cinéma comme le théâtre et le dessin, que nous considérons comme des influences possibles.

---

[187] " [J. L. Garci] Yo creo que el plano-secuencia responde en ti a algo mucho más profundo y difícil de explicar...

Descubrídmelo vosotros.

La diferencia que puede haber entre tu manera de hacer cine y la de Max Ophuls, que también mueve la cámara...

Bueno, pero yo no soy Miklos Jancso.

En tu caso, lo que se mueve no es la cámara, sino la puesta en escena... Aparte de lo que se mueva la cámara, está el movimiento de todo el trajín y el runrún de la gente. Lo que tú mueves es la puesta en escena, los actores; es la vida y no la cámara quien manda.

Pero, José Luis, ese mismo movimiento lo podría haber tenido como John Ford, que no movía la cámara, la dejaba quieta, y no sé si llegó a hacer una panorámica en su vida. Y muy pocos travellings.

Eso nace en ti con Azcona, y si revisamos El cochecito, encontramos que Ferreri traslada así el mundo de Rafael.

Lo que pasa es que la literatura de Azcona, como la mía, desde el primer momento es coral. Y la coralidad de mis películas y el multiprotagonismo de todos exige que todos tengan un porcentaje de participación. Y en ese tono coral cuadra mal el plano-contraplano. »

Partie 2 : *L'influence possible du théâtre*

Dans ce chapitre, nous allons analyser brièvement l'influence de deux genres théâtraux : Saynète et Esperpento. Ce sont deux genres généralement reconnus pour les thématiques abordées par leurs œuvres, mais qui pourraient aussi, si nous y regardons plus en détail, avoir influencé le traitement spatial des histoires d'Azcona.

a) Un théâtre populaire peu défini : la saynète

Le théâtre et les variétés plaisaient au jeune Rafael Azcona, qui avait réussi à faire partie d'une tournée de l'actrice Lina Morgan[188]. Il assista à d'innombrables représentations. Le théâtre était un important vivier d'acteurs, dont certains acteurs allaient intervenir par la suite dans les films d'Azcona, comme Pepe Isbert et José Luis López Vázquez.

Nous ne parlons pas ici du théâtre exilé (Max Aub, Alejandro Casona, etc.), ni des œuvres plus critiques comme celles d'Antonio Buero Vallejo ou d'Alfonso Sastre, ni du théâtre existentiel et social. Rafael Azcona suivait la ligne d'un théâtre d'humour et d'évasion qui existait déjà avant la Guerre Civile ; il s'agissait d'un théâtre populaire, *la saynète*, duquel il extraira un grand nombre des caractéristiques de son cinéma. Toutefois, comme nous le verrons plus bas, il ne s'agit pas ici d'affirmer un lien automatique et complet entre l'humour comique et vaudevillesque de la saynète et l'humour d'Azcona, mais bien plus de comprendre les ressorts de cette influence.

Comme le définit le dictionnaire de la RAE, la saynète est une pièce dramatique badine en un seul acte, de caractère populaire, représentée lors d'un entracte ou d'un final : « Œuvre théâtrale fréquemment comique, bien qu'elle puisse avoir un caractère sérieux, d'ambiance et de personnages populaires, en un ou plusieurs actes, qui est représentée comme une fonction indépendante[189] ». La saynète est un genre qui fut représenté dans plusieurs pays européens, mais qui se transformera en Espagne, développant ses propres spécificités.

La saynète fleurit comme un genre populaire et humoristique au XVIIIe siècle, avec don Ramón de la Cruz, et se consolida au XX siècle, avec Carlos Arniches. C'est de fait l'intermède qui

---

188 Selon les déclarations publiques de l'écrivain Manuel Vicent et du cinéaste José Luis García Sánchez, lors de la table ronde du 20/07/2010 au cours de l'Université d'été de la Complutense de Madrid, « Rafael Azcona : escribir el cine. ». Lina Morgan est une vedette et actrice espagnole de théâtre, de télévision et de cinéma.

189 http://lema.rae.es/drae/?val=sainete (vu le 4 juillet 2012) « Obra teatral frecuentemente cómica, aunque puede tener carácter serio, de ambiente y personajes populares, en uno o más actos, que se representa como función independiente».

dérive de la saynète, comme un genre régional et propre à la culture espagnole. Ce qui est certain, c'est qu'il « a été vérifié que plusieurs de ces œuvres sont des traductions, ce qui n'empêche pas sa parfaite insertion dans notre tradition, bien qu'elle soit la plus chaste[190] » (Ríos Carratalá, 1997: 15).

La saynète entrait dans le dénommé « genre chic » qui englobait ces œuvres articulées autour d'un acte unique, d'une durée de représentation d'une heure, et qui étaient offertes au public (Espín, 1995: 37). Ce genre chic consistait en ceci (Monterde, 1997) :

> « On dit qu'entre 1800 et 1900, pas moins de onze salles étaient en activité à Madrid, qui ont vu près de 1500 œuvres représentées sur leurs scènes. Quand, vers 1910, ce genre chic entra dans une rapide décadence - qui le transforma en ce qu'on appela « genre infime » - la plus grande figure de la création de la saynète, Carlos Amiches, s'affirma. Il s'était déjà fait remarquer en 1898 avec le symbolique *El santo de la Isidra*[191] ».

L'influence de ce genre théâtral dans le cinéma espagnol a une longue histoire. Nous pouvons ainsi déjà trouver des exemples de « cinéma de saynète » lors des années de la seconde République (1931-1939). Juan Antonio Ríos Carratalá affirme que l'arrivée de la saynète au cinéma coïncida avec la disparition pratique du genre dans le domaine théâtral. Les caractéristiques de la saynète durent ainsi incorporées dans différents genres cinématographiques. La saynète, qui est paradoxalement un concept très clairement délimité dans l'histoire du théâtre, se convertit en un genre présent dans les manifestations les plus hétérogènes du cinéma espagnol (Ríos Carratalá, 1997: 11). Pour Ríos Carratalá, la rencontre avec la saynète, se fit dans un contexte de confluence de plusieurs circonstances : l'intérêt pour les atmosphères populaires et coutumières, le jeu de personnages anonymes dans des histoires simples et quotidiennes (Ríos Carratalá, 1997: 16).

Ainsi, outre Azcona, ce genre fut une source pour plusieurs réalisateurs importants de ces années d'après-guerre. « Des réalisateurs aussi significatifs qu'Edgar Neville, Luis García Berlanga et Fernando Fernán Gómez, parmi d'autres, ont relevé à plusieurs reprises, la présence de la saynète dans ses films et dans le cinéma espagnol[192] » (Ríos Carratalá, 1997: 10). L'influence de la saynète dans l'œuvre d'Azcona fut toutefois décisive pour le cinéma espagnol car, comme l'explique Bernado

---

[190] «se ha comprobado que bastantes de estas obras son traducciones, lo cual no impide su perfecta inserción en nuestra tradición, aunque sea la más castiza»

[191] "... reducción a un acto de la zarzuela (que por lo general abarcaba tres actos), nacido -según los expertos- a partir de las obras de Deleyto y Piñuela y que alcanzó su mayor éxito en las postrimerías del siglo. Se dice que entre 1890 y 1900 funcionaban no menos de once salas en un Madrid que contempló cerca de 1500 obras sobre sus escenarios. Cuando hacia 1910 ese género chico entró en una rápida decadencia -que lo transformó en el llamado «género ínfimo»-, se asentó la figura máxima de la creación sainetesca, Carlos Arniches, que ya en el simbólico 1898 había destacado con *El santo de la Isidra."*

[192] "Directores tan significativos como Edgar Neville, Luis García Berlanga y Fernando Fernán Gómez, entre otros, han indicado en repetidas ocasiones la presencia del sainete en sus películas y en el cine español" (Ríos Carratalá, 1997: 10)

Sánchez, « les scénarios d'Azcona marquent, donc, un point d'inflexion dans la présence de ce qui relève de la saynète dans le cinéma espagnol[193] » (Sánchez, 2006: 13).

(1) Influence de la saynète ou influence néoréaliste dans l'œuvre d'Azcona ?

L'œuvre de Rafael Azcona a également été considérée comme influencée par l'esthétique néoréaliste en raison de ses décors en principe naturels et de son regard focalisé sur des ambiances marginales et défavorisées de la société. Comme le relèvent quelques historiens (Castro, Cerdán, 2011 : 314) :

> « Vers 1955, on observa une bifurcation dans la cinématographie espagnole : d'une part, il y eut ceux qui, à partir d'une formation théorique et académique, prétendirent assimiler quelques propositions de ce qu'on appelle le « néoréalisme » italien au service d'une révision critique de la société espagnole et, d'autre part, il convient de signaler un large collectif de professionnels qui avaient développés un langage artisanal sous la protection de la génération antérieure (Florián Rey, Benito Perojo, Luis Lucía ou José Luis Sáenz de Heredia), protagonistes de la relative splendeur industrielle des années trente et de l'infrastructure limitée mais solide des années quarante, représentée par CIFESA[194]. »

Mais ce néoréalisme n'arriva pas à s'imposer comme un courant cinématographique clair. Il connut en effet une profonde difficulté de départ : « comme l'ont bien observé plusieurs auteurs –Ríos Carratalá, Monterde ou Carlos F. Heredero et Emilio C. García Fernández entre autres – le problème du réalisme cinématographique espagnol résidait dans le fait qu'il n'y avait pas un courant solide et unique mais plutôt une attitude de coureurs de fond individuels[195] » (Deltell, 2010).

Etant donnée la relation entre Rafael Azcona et Marco Ferreri, qui avait évolué dans les cercles néoréalistes italiens, cette esthétique prit une certaine ascendance sur le scénariste espagnol. D'autant plus que les œuvres néoréalistes avaient été analysées dans les années cinquante par les élèves de l'Ecole de Sciences Cinématographiques, leur garantissant ainsi une certaine audience en Espagne. Les films d'Azcona se démarquent malgré tout du néoréalisme par le type d'humour qu'il utilisait, dans lequel il choisissait des scènes de la vie quotidienne et présentait des personnages en principe parfaitement

[193] "Los guiones de Azcona marcan, pues, un punto de inflexión en la presencia de lo sainetesco en el cine español"

[194] "A la altura de 1955, se observa una bifurcación en la cinematografía española: de una parte estarían los que, a partir de una formación teórica y académica, pretenden asimilar algunas propuestas del llamado "neorrealismo" italiano al servicio de una revisión crítica de la sociedad española y, por otro lado, conviene señalar a un amplio colectivo de profesionales que habían desarrollado un lenguaje artesanal al amparo de los cineastas de la generación anterior (Florián Rey, Benito Perojo, Luis Lucía o José Luis Sáenz de Heredia) protagonistas del relativo esplendor industrial de los años treinta y de la limitada pero sólida infraestructura de los cuarenta, representada por CIFESA)"

[195] "... como bien han observado varios autores -Ríos Carratalá, Monterde o Carlos F. Heredero y Emilio C. García Fernández entre otros- el problema del realismo cinematográfico español se centra en que no hubo una corriente sólida y única sino más bien una actitud de corredores de fondo individuales"

normaux, mais qui étaient poussés par leurs obsessions vers des situations totalement absurdes et macabres.

Ainsi, dans *L'Appartement*, le personnage principal, après douze années de fiançailles, est conduit à se marier avec une vieille femme afin d'hériter du statut de locataire d'un appartement et pouvoir se marier avec sa fiancée. Dans *La Petite Voiture*, c'est un ancien, dont les amis handicapés circulent dans des fauteuils roulant électriques, qui demande à sa famille qu'elle lui procure un de ces fauteuils pour pouvoir s'intégrer, bien que lui puisse parfaitement se débrouiller. Cette perspective déformante et humoristique éloigne, dans une certaine mesure, l'œuvre d'Azcona du néoréalisme.

Pour Ríos Carratalá, l'œuvre d'Azcona fut contaminée par différentes perspectives et différents courants. *L'Appartement* serait par conséquent « un mélange de plusieurs courants (néoréalisme, humour noir, saynète…)[196] » (Ríos Carratalá, 1997: 51), car la représentation de la vie quotidienne interprétée par des individus d'origine populaire n'implique pas nécessairement un cinéma de genre, ou de saynète, pas plus qu'une influence unique du néoréalisme comme cela a pu être affirmé[197].

(2) La saynète cinématographique dans l'œuvre d'Azcona

Nous l'avons vu, la saynète a quasiment disparu de la scène théâtrale pour être incorporée au cinéma espagnol. Ce phénomène ne s'est pas produit à travers l'adaptation d'œuvres théâtrales au cinéma, mais par une incorporation des éléments de ce genre au sein même du langage cinématographique, éléments à leur tour combinés avec des éléments d'autres provenances (Ríos Carratalá, 1997: 12).

Parmi les caractéristiques de ce genre cinématographique signalées par Ríos Carratalá, nous retenons les suivantes :

196 "una mezcla de varias corrientes (neorrealismo, humor negro, sainete...)"

197 Cette relation avec le néoréalisme a tout de même une réalité dans certains films, même les moins soupçonnables comme *La grande bouffe*. Pasolini fit une critique élogieuse de ce film, reprise par Bernardo Sánchez (Sánchez, 2006: 129) : « Pasolini croit qu'il pourrait y avoir deux éléments "interprétatifs conducteurs" (non superposés) au moment d'analyser le suicide de Michel, Ugo, Marcello et Philippe : l'ontologie dérivée de l'irrationalisme néoréaliste (mais déplacée à la bourgeoisie parisienne et son milieu, lequel les rend plus étranges) et une ontologie symbolisante. Dans le premier cas, le manque de logique - qui nous pousse au suicide, l'arbitraire s'inscrit dans une scène disloquée, fragmentaire et de belle prestance qui émane des plus minimes étamines néoréalistes (pas toujours relevé, quand on définit le néoréalisme) » (Sánchez, 2006: 128-129). De l'article de Pasolini, Bernardo Sánchez retire cette réflexion, que nous reproduisons étant donnée son importance dans la construction de l'espace du film : « l'ambiance du film, c'est-à-dire, la vieille maison héritée par le haut magistère, est typiquement néoréaliste, le bric-à-brac, le désordre, la marginalisation urbaine, la vivacité figurative, la « fanée » de pacotille, le jardin en désuétude plein de bêtes de basse-cour ».

- La structure chorale.

- Le scénario simple et faible. Aucune scène comique n'est sacrifiée même si elle met en danger le déroulement de l'histoire.

- Prévalence des dialogues.

- Utilisation de stéréotypes sans laisser place au développement psychologique des personnages. Ceux-ci se manifestent de l'extérieur, sans vie intérieure.

- Reflet des aspects de la vie quotidienne des ambiances populaires. Jamais marginales.

- Régionalisme ou localisme.

- Tendance au sentimentalisme et au mélodrame avec une trame dans laquelle les éléments purement coutumiers sont répartis et dilués.

Azcona se différencie toutefois de ce genre théâtral en s'en éloignant dans la construction de la trame de ses œuvres, qui n'est ni simple, ni faible. Azcona était connu pour son traitement rigoureux de l'histoire et pour l'habitude qu'il avait de rejeter toute scène qui ne ferait pas avancer la narration. Il n'existe pas de scènes statiques qui servent à retarder l'action dramatique. Comme il l'affirmait lui-même (Angulo, 2000: 29) :

> « J'ai deux règles d'or : en premier lieu, les personnages doivent changer au cours du film, et deuxièmement, aussi brillante soit la séquence, si elle peut tomber dans le montage, je m'en défais dans le scénario. Ah !, et je n'écris pas de science-fiction[198]. »

Azcona, nous l'avons déjà vu, rejette le sentimentalisme, ne fait pas confiance à la bonté naturelle de l'homme comme c'est le cas dans la saynète, et il n'y a pas non plus dans ses films de but d'endoctrinement, ou de morale finale. La morale individuelle ne s'impose pas face au social comme dans la saynète, bien au contraire. Ríos Carratalá explique cependant comment *L'Appartement* d'Azcona part de certains présupposés propres à la saynète, comme la quotidienneté des ambiances, bien que « Rafael Azcona incorpore un humour noir qui n'a rien ou peu à voir avec le caractère de la saynète » (Ríos Carratalá, 1997: 50).

[198] «Tengo dos reglas de oro: en primer lugar, los personajes deben cambiar en el transcurso de la película, y segundo, por muy brillante que sea la secuencia, si se puede caer en el montaje, me deshago de ella en el guion. ¡Ah!, y no escribo ciencia-ficción»

Le même Ríos Carratalá défend le fait qu'Azcona joue, en diverses occasions, avec les limites de la saynète. Dans *Le Bourreau*, Amadeo, bien qu'étant un homme aimable ayant la volonté de s'intégrer socialement, souffre d'une marginalisation due à son métier. Il ne s'agit donc pas d'une marginalisation économique. « Il s'agit d'un misérabilisme que ne coïncide pas non plus pleinement avec ce même concept que l'on trouve dans le néoréalisme » (Ríos Carratalá, 1997: 63), où la représentation de la misère est plus littérale. Cette vision d'une misérabilisation limite est aussi présente dans d'autres films d'Azcona comme *L'Appartement*, dans lequel ni Petrita, ni Rodolfo, tout en étant à la limite de la marginalisation, ne peuvent être réellement qualifiés de marginaux. Ils ne sont pas le couple idéal qu'ils auraient pu être dans la saynète : on les ridiculise à travers leur nom, leur travail et surtout par la perte d'optimisme qui est, cette fois, propre aux personnages de la saynète :

> « Rafael Azcona fait une interprétation personnelle d'un matériel dont l'origine peut être mise en relation avec la saynète. En tant que tel, il a besoin de définir des personnages dans leur cadre, dans leur contexte très concret et, bien sûr, comme étant proches du milieu populaire propre à ce matériel. Mais ce processus de misérabilisation s'étend à tous les éléments caractéristiques, affectant aussi celui du métier que les personnages principaux exercent. On perd ainsi l'harmonie et le portrait idéalisé de genre qui est habituellement présent dans la saynète et on gagne, par contre, une lecture particulière d'une matière qui dans ce cas et dans d'autres a démontré ses capacités à être interprétée de différentes manières et à s'adapter à des influences distinctes[199] » (Ríos Carratalá, 1997: 64).

D'un autre côté, Monterde, en s'appuyant sur une valorisation de Gerald G. Brown, remarque que la saynète avait déjà dérivé, d'un certain côté, vers la comédie grotesque :

> « Le bas peuple madrilène de ces saynètes, qui était auparavant une pure expression pittoresque de la "grâce populaire", s'est converti en objet de compassion et même d'indignation (…) en même temps que commencèrent à apparaître dans leurs œuvres des personnages caricaturés et grotesques, anticipant l'"Esperpento"[200] » (Monterde, 2000).

Il donne comme exemple le cas de *La señorita de Trevélez* (1916) de Carlos Arniches, « un drame dans lequel les personnages principaux inspirent de la compassion sans cesser pour cela de se comporter d'une manière complètement ridicule » (Monterde, 2000).

---

[199] "Rafael Azcona hace una interpretación personal de un material que, en su origen, cabe relacionar con lo sainetesco. Como tal, necesita definir a sus personajes en el marco de un contexto muy concreto y, por supuesto, cercano al ambiente popular propio de dicha materia. Pero el proceso de miserabilización se extiende a todos los elementos caracterizadores, afectando también al del oficio que desempeñan los protagonistas. Se pierde así el armónico e idealizado retrato costumbrista que suele estar presente en el sainete y se gana, por contra, una lectura peculiar de una materia que en este y en otros aspectos ha demostrado sus posibilidades de ser interpretada de diferentes maneras y de adaptarse a distintas influencias"

[200] «El bajo pueblo madrileño de sus sainetes, que antes era una pura expresión pintoresca de la 'gracia popular', se convirtió en objeto de su compasión e incluso de su indignación (...) al mismo tiempo empezaron a aparecer en sus obras personajes caricaturizados y grotescos que anticipaban el 'esperpento'»

La saynète intègre ainsi un humour qui n'a rien à voir avec elle, un humour qui déforme la réalité en quelque chose de grotesque. Ce fut une évolution plus corrosive de l'humour, qui a été mise en relation avec un autre genre théâtral : l'Esperpento.

b) Une autre influence théâtrale récurrente : L'Esperpento de Valle-Inclán

> « Les héros classiques reflétés dans les miroirs concaves donnent l'Esperpento.
>
> Le sens tragique de la vie espagnole ne peut être transmis qu'avec une esthétique systématiquement déformée[201]. »
>
> Max Estrella (*Luces de bohemia* de Ramón del Valle-Inclán)

En analysant l'œuvre de Luis García Berlanga, nous pouvons observer une rupture de tonalité entre deux films consécutifs : *Los jueves, milagro* (1957) et *Plácido* (1961). Ce changement est habituellement attribué à l'inauguration de sa collaboration avec Rafael Azcona, en tant que scénariste de *Plácido*. Cet argument se base sur la ressemblance entre quelques éléments de *Plácido* avec d'autres films de Ferreri écrits par Azcona (*L'Appartement* et *La Petite Voiture*), puisque

> « Ce sont ces deux titres qui, assurément, introduisent dans l'histoire du cinéma espagnol la veine de l'humour noir et de l'Esperpento, étant porteurs d'un regard nouveau et fertile sur la réalité du pays, dépassant le cinéma de genre et les échos néoréalistes qui étaient jusqu'alors la production caractéristique de la dissidence regénérationniste[202] » (Heredero, 2000).

Carlos Heredero nous indique qu'il convient de se souvenir que cette transformation a pu être occasionnée par les changements dans la personnalité de Berlanga, ayant été censuré et retiré de la réalisation pendant quelques années (Heredero, 2000) :

---

[201] «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.»

[202] « son ambos títulos -ciertamente- los que introducen en la historia del cine español la vena del humor negro y del esperpento, los portadores de una nueva y fértil mirada sobre la realidad del país, superadora del costumbrismo y de los ecos neorrealistas que anidaban, hasta entonces, en la producción caracterizadora de la disidencia regeneracionista »

> « Il convient de ne pas oublier en ce sens, que Berlanga a souffert – jusqu'à arriver au tournage de cette œuvre décisive – d'un parcours usant et pavé de déception. Les conditions difficiles dans lesquelles il dû réaliser *Los jueves, milagro*, les graves altérations postérieures que la censure venait d'imposer au film étant donnée l'attitude faiblarde de ses nouveau producteurs (liés à l'Opus Dei), le rejet par TVE de *Se vende un tranvía* et du projet de série qu'annonçait ce court métrage, ajouté à l'interdiction par la censure du scénario qu'il a écrit avec José Luis Sampedro (*Los gancheros*) sèmeront sur son chemin des difficultés et des frustrations continuelles[203] ».

Mais, une des raisons pour lesquelles Azcona reste une figure singulière réside dans son utilisation d'un humour supposé noir depuis son passage à la revue « La Codorniz », et par ses romans humoristiques comme *Los muertos no se tocan, nene* ou *L'Appartement*, et par ses premiers scénarios réalisés avec Marco Ferreri, sans oublier l'intérêt partagé avec Luis García Berlanga pour cet humour noir. A plusieurs occasions déjà, le terme « esperpentique » a été employé pour définir cet humour, comme lors de ces déclarations de Berlanga (AA.VV, 1996) :

> « … A Ferreri, à Rafael, et à moi-même, l'Esperpento nous plaît. Nous aimons la distorsion de la réalité jusqu'à la limite, sans tomber dans la farce. Ca, c'est ce qu'est Marco Ferreri, ce que je suis moi, et ce qu'est Azcona, et pour cela, j'affirme que, bien que Rafael disait qu'il se pliait à mon histoire et à ma façon de voir les choses, il m'a apporté beaucoup plus qu'aux autres scénaristes. Par exemple, je crois qu'à Saura, il lui a apporté le métier et à moi, il m'a apporté non seulement le métier, mais aussi son territoire qui s'homogénéise et fait osmose avec le mien[204] ».

Monterde nous apporte des nuances :

> « Si la saynète contemporaine provient du devenir de certaines formes scéniques capables de constituer un genre théâtral autonome, l'Esperpento est avant tout le résultat de la création géniale d'un auteur unique, Ramón María del Valle-Inclán, capable d'établir non pas une forme théâtrale, mais une manière de voir la vie à partir d'une dimension esthétique et avec la force suffisante et l'opportunité de s'élever au-delà de la création personnelle et de constituer

[203] « No conviene olvidar, en este sentido, que Berlanga ha sufrido -hasta llegar al rodaje de aquella obra decisiva- un duro proceso de desgaste y desengaño. Las difíciles condiciones en las que debe realizar *Los jueves, milagro*, las graves alteraciones posteriores que la censura acaba por imponer a la película dada la actitud claudicante de sus nuevos productores (ligados al Opus Dei), el rechazo de TVE a *Se vende un tranvía* y al proyecto de serie que este corto lideraba, más la prohibición por la censura del guion que escribe junto a José Luis Sampedro (*Los gancheros*) siembran su camino de dificultades y frustraciones continuadas ».

[204] « … A Ferreri, a Rafael y a mí nos gusta el esperpento, nos gusta la distorsión de la realidad hasta el límite, sin caer en la farsa. Eso es lo que es Marco Ferreri, lo que soy yo y lo que es Azcona, y por eso afirmo que, aunque Rafael diga que se pliega a mi historia y a mi forma de ver las cosas, me aporta mucho más que los demás guionistas. Por ejemplo, yo creo que a Saura le aporta el oficio y a mí no sólo me aporta el oficio, sino que me aporta un territorio suyo que se homogeneiza y hace ósmosis con el mío ».

> une représentation valide des essences plus profondes et pérennes de la société hispanique[205] » (Monterde, 2000).

Ce nouveau genre théâtral a commencé dans une rue étroite appelée *"callejón de Álvarez Gato"*(« ruelle du chat »). Valle Inclán fréquentait assidûment cet endroit, dont la caractéristique la plus significative était une façade où se trouvent (on peut aujourd'hui encore les voir, bien qu'ils soient dans un état un tant soit peu délabré) des miroirs concaves et convexes qui déforment la silhouette du passant s'y reflétant. C'était, à l'époque, une distraction fameuse. Elle aurait été source d'inspiration pour Valle-Inclán. La déformation de la réalité pouvait être amusante, comme elle l'était pour les passants. Mais elle pouvait se convertir en quelque chose de plus : en un miroir social, une critique, une déformation exagérée de la réalité.

La définition de l'Esperpento se retrouve dans son œuvre théâtrale *Luces de bohemia* (1920). C'est dans cette œuvre que son protagoniste, Max Estrella, se voyant reflété dans les miroirs de la « ruelle au chat », proclama la fameuse définition : « les héros classique reflétés dans les miroirs concaves donnent l'Esperpento. Le sens tragique de la vie espagnole ne peut être transmis qu'avec une esthétique systématiquement déformée. » (Valle-Inclan, 2006: 54). Max Estrella lui-même nous rappelle que « l'Espagne est une déformation grotesque de la civilisation européenne » (Ibid). Dans toute l'œuvre, les personnages, les décors et les dialogues, apparaissent déformés à la fois de façon comique et amère.

L'Esperpento présente une parenté, selon Monterde, avec la tragédie grotesque, car celle-ci offre, comme l'Esperpento, « un étonnement ironique qui ne signifie pas tant la perte de compromis avec la réalité que la lucidité de la conviction désespérée du caractère irrésoluble de quelques constantes mentales que fondent le mode d'être plus profondément enraciné d'un certain "être" espagnol, ou mieux dit, de notre manière d'être espagnol[206] » (Monterde, 2000).

Comme ce qui se passe dans l'Esperpento, Rafael Azcona déforme la réalité qui l'entoure et impose avec ironie une distance entre le spectateur et ce qui est raconté par la narration. De cette manière, les comportements sociaux se révèlent absurdes. Comme Bernardo Sánchez le notait déjà, « si Azcona avait été l'auteur de « peintures noires », cela aurait très certainement été dû au fait que l'histoire

---

[205] « Si la saynète contemporaine provient du devenir de certaines formes scéniques capables de constituer un genre théâtral autonome, l'Esperpento est avant tout le résultat de la création géniale d'un auteur unique, Ramón María del Valle-Inclán, capable d'établir non pas une forme théâtrale, mais une manière de voir la vie à partir d'une dimension esthétique et avec la force suffisante et l'opportunité de s'élever au-delà de la création personnelle et de constituer une représentation valide des essences plus profondes et pérennes de la société hispanique »

[206] «desde un extrañamiento irónico que no significa tanto la pérdida de compromiso con la realidad como la lucidez de la desesperanzada convicción en la irresolubilidad de unas constantes mentales que fundamentan el modo de ser más profundamente enraizado de un cierto «ser» de lo español, mejor dicho, de nuestra manera de ser española»

espagnole n'avait de cesse de reproduire les situations du type de l'Espagne de Goya, de celle de Max Estrella ou de celle de Gutiérrez Solana[207] » (Sánchez, 2006: 115).

L'Esperpento et la Saynète se retrouvent quant à la création de personnages privés de profondeur, bien que la prétention ne soit pas cette fois d'offrir des archétypes de la société mais de regarder cette société d'en haut, de créer des marionnettes. On prive « les personnages d'une quelconque dimension de profondeur, en les comparant à des animaux, des poupées ou des pantins, en les surprenant et souvent en les immobilisant dans des postures grotesques…[208] » (Monterde, 2000). Il est important de noter que cette cristallisation de postures grotesques est une des clés de la création des personnages d'Azcona : Placido lutte pour garder une roulotte qui supporte une énorme étoile de Noël ; Anselmo empoisonne toute sa famille pour pouvoir avoir une petite voiture de paralytique ; José Luis, en devenant bourreau, finit dans une situation distanciée et esperpentesque, etc. Comme Monterde l'explique : « En maintenant des personnages, des milieux et des situations héritées de la tradition de la saynète – bien que mises au jour en relation aux problèmes qui les affectent – Azcona ridiculise les potentialités du genre. Et pour cela, il tendra la main à cette autre tradition qu'est l'Esperpento, dans une symbiose indubitablement originale[209] » (Monterde, 2000).

c) De *l'Esperpento* à la Modernité

Pour les auteurs Castro et Cerdán, cette lutte d'influences, présente dans l'œuvre d'Azcona, converge ni plus ni moins dans « La Modernité » de la cinématographie espagnole. Cette notion de « Modernité » du cinéma espagnol est objet de controverses. Elle a été réduite à plusieurs occasions à une imitation formelle tardive. Toutefois, cette Modernité « se développe dans quelques marges qui lui sont propres et qui sont différentes des autres modernités européennes, en premier lieu du fait que l'on se retrouve avec des traditions concrètes qui modèlent son discours et, en second lieu, du fait que la

[207] 'Si Azcona era autor de "pinturas negras" sería, en todo caso, porque en el transcurso español, se seguían produciendo situaciones de la España de Goya, de la de Max Estrella o de la de Gutiérrez Solana"

[208] «a los personajes de cualquier dimensión de profundidad, comparándoles a animales, muñecos y fantoches, sorprendiéndoles y a menudo inmovilizándoles en posturas grotescas... »

[209] «Manteniendo personajes, ambientes y situaciones herederas de la tradición sainetesca -aunque puestas al día en relación a los problemas que les afectan-, Azcona va a radicalizar las potencialidades del género. Y para ello echará mano de esa otra tradición que significa el esperpento, en una simbiosis indudablemente original»

situation dictatoriale que vit le pays altère aussi les conditions de son développement[210] » (Castro, Cerdán, 2011: 30).

Dans une perspective plus visuelle, la Modernité se traduit pour ces auteurs comme une élévation du point de vue. Une élévation qui se produisit avec Goya, et surtout, avec Valle Inclán. Cette élévation supposait « une plainte totale, une colère devant la malheureuse vie espagnole… [211]» (Castro, Cerdán, 2011: 50). Des trois formes possibles de représentation de la réalité que relevait Valle-Inclán, il choisit, lui, de représenter un monde élevé dans les airs, et non à genoux, ni debout. C'est cette façon de voir qui l'amena à écrire de l'Esperpento. En élevant le point de vue et en observant les dieux comme des personnages de saynète, une rupture s'opère avec l'ordre traditionnel et la transparence énonciative, effet apprécié par la Modernité (Ibid.).



Danse Grotesque de "Disparates y proverbios" (1819-20) Francisco de Goya (1746-1828)

Ainsi, durant les années cinquante, et depuis la fin de la Guerre Civile, la saynète fit son retour dans le cinéma ; tandis qu'une connexion complexe commença à se produire entre différentes écoles européennes, comme l'école néoréaliste. A cela s'ajouta la critique et la prise de distance propre à l'Esperpento. C'est ici « que se situe selon nous l'authentique moelle créative qui nous permet de parler d'un processus de maturité d'une Modernité propre au cinéma espagnol[212] » (Castro, Cerdán, 2011: 57).

---

[210] « se maneja en unos márgenes propios y diferenciados de las otras modernidades europeas, en primer lugar porque se encuentra con unas tradiciones concretas que modelan su discurso y, en segundo lugar, porque la situación dictatorial que vive el país también altera las condiciones de su desarrollo»

[211] « Una queja total, una ira ante la desgraciada vida española... »

[212] «donde se halla a nuestro juicio el auténtico meollo creativo que nos permite hablar de un proceso de maduración de una Modernidad propia del cine español. »

Les films de Rafael Azcona *L'Appartement, La Petite Voiture, Placido, Le Bourreau*, initieront l'incorporation de cette modernité au cinéma espagnol.

Une fois réalisée cette revue des influences théâtrales dans l'œuvre de Rafael Azcona, nous pouvons voir émerger quant à son écriture deux modalités fondamentales au niveau formel. D'un côté, nous avons pu relever la tendance aux situations chorales, mais, en même temps, il convient de noter une distanciation et une élévation du point de vue comme le postulait Valle Inclán.

Partie 3 : *L'influence possible du dessin*

> J'ai connu Azcona alors qu'il était assis devant une fenêtre et qu'il faisait des dessins.
>
> Esteve Riambau (Riambau, 2000)

a) **Rafael Azcona, caricaturiste**

Un des premiers travaux comiques rémunérés de Rafael Azcona fut son travail en tant que caricaturiste dans la revue satirique *La Codorniz*[213], où il écrivit sous les pseudonymes de « Profesor Azcónovan », « Agencia Azcona », « Repelente », ou « Az ».

Azcona, qui signala en plusieurs occasions qu'il ne se sentait pas fier de son periode en tant que caricaturiste (Tubau, 1987)[214], créa le personnage *El Repelente Niño Vicente* qui devint rapidement célèbre. *El Repelente Niño Vicente* était un enfant éduqué selon les préceptes franquistes. Ce personnage était comique de par la rigidité de son caractère, d'enfant prodigue, de bon étudiant, d'enfant qui obéit à la loi : « Vicente ne détruisait rien : il pontifiait toujours selon les normes considérées comme correctes par les institutions les plus conservatrices de la société[215] » (Cabezón, 2000).

---

[213] *La Codorniz* était une revue d'humour graphique publiée en Espagne de 1941 à 1978.

[214] Tubau, Iván, *El humor gráfico en la prensa del franquismo*. Editorial Mitre, Barcelona 1987.

[215] « Vicente no destruía nada: pontificaba, dentro siempre de las normas consideradas como correctas por los estamentos más conservadores de la sociedad. »

Alberto Cabezón remarque aussi l'influence forte du caractère humoristique d'Azcona, semblable à une caractéristique que nous avons déjà mentionnée : l'influence sur lui de Valle-Inclán (Cabezón, 2000).

> « Entre les premiers temps de la revue, caractérisés par un humour blanc, et une seconde étape de cette même revue – avec Álvaro de la Iglesia comme réalisateur – lors de laquelle Azcona y entre pour travailler durant la seconde moitié de l'année 1952, la revue entreprend un virage vers un humour plus réaliste, critique et noir. Azcona commence à observer avec recul les personnages – comme le grand Valle-Inclán – et, avec la création de Vicente, l'enfant repoussant, pour *« gagner quelques pesetas de plus et arrondir mes revenus en tant qu'écrivain »* - selon les mots d'Azcona – il continue de nous écrire et nous découvrons des facettes qui ressemblent beaucoup aux nôtres, et que très peu de personnages de la culture espagnole avaient réussi à faire auparavant : Cervantes, Quevedo, Goya et le déjà cité Valle[216]. »

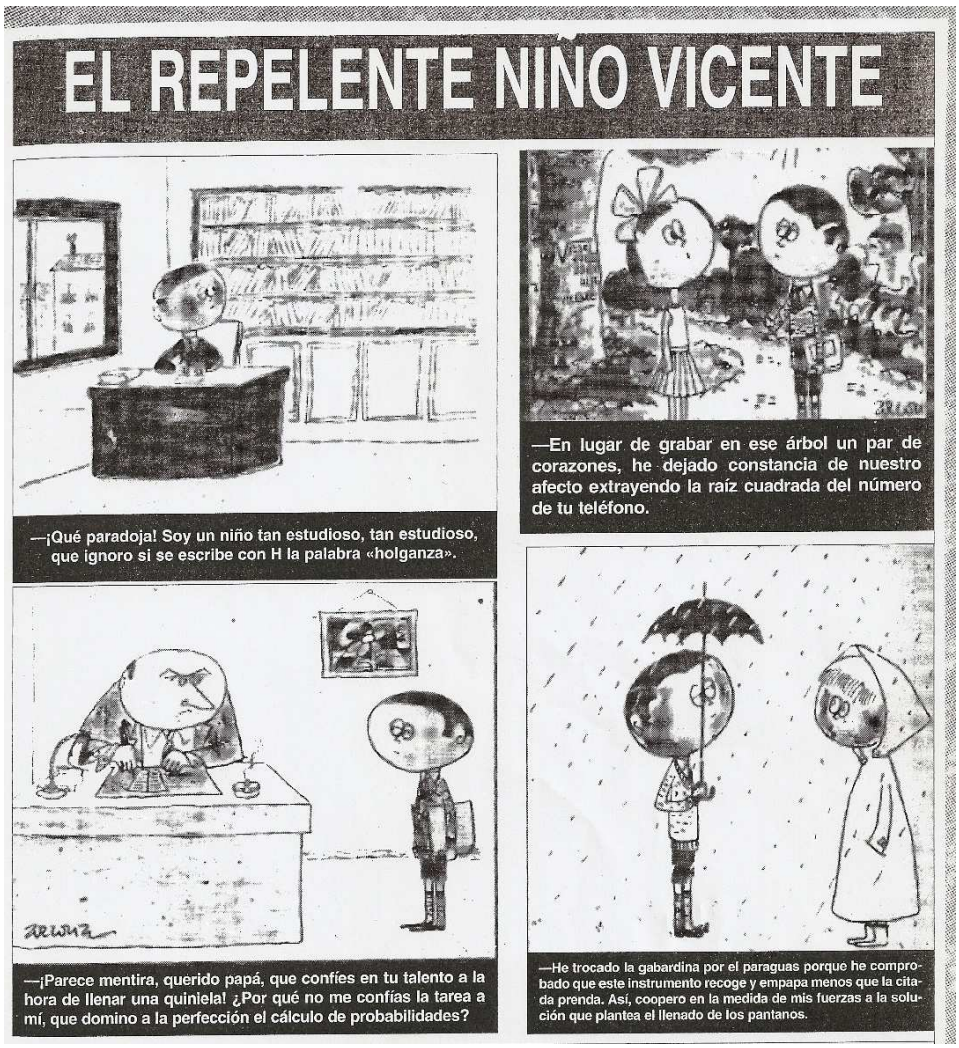
Nous nous rappelons de la lettre que l'ambassadeur espagnol en Italie, Sánchez Bella, écrivit à l'occasion de la sortie du *Bourreau*, et qui qualifiait le caractère caricatural du portrait de la réalité espagnole comme une offense maximale. « Pourquoi donc présenter de façon caricaturale la vie espagnole ? Rien n'est épargné, personne n'échappe à votre critique implacable: les prêtres, les militaires, les gardes civils, les fonctionnaires, les intellectuels, les marquis, les femmes, les hommes...[217]»

Nous reproduisons ici quelques échantillons du travail d'Azcona comme caricaturiste à la revue humoristique *La codorniz* :

---

[216] « Desde los primeros tiempos de la revista, caracterizados por un humor blanco, hasta una segunda etapa de la misma -con Álvaro de la Iglesia como director-, en la cual entra Azcona a trabajar allá por la segunda mitad del año 1952, la revista da un giro hacia un humor más realista, crítico y negro. Azcona comienza a observar desde el aire a los personajes -como el gran Valle-Inclán- y con la creación del repelente niño Vicente, para *«ganar unas pesetas más y redondear mis ingresos como escritor»* -en palabras de Azcona-, consigue describirnos y descubrirnos facetas muy nuestras, que sólo unos pocos personajes de la cultura española habían conseguido hacerlo antes: Cervantes, Quevedo, Goya y el citado Valle. »

[217] Sur le texte complet de cette lettre, essentielle pour comprendre l'évolution ultérieure de la carrière cinématographique de Berlanga, se reporter à Antonio Gómez Rufo, *Berlanga contra el poder y la gloria, op. cit.,* pp. 320-357. En annexe, chronique nécrologique de Maruja Torres sur A. Sánchez Bella.



Dans ces caricatures aux traits simples, Azcona utilisait la figure d'un enfant avec une tête ronde qui ne changeait jamais d'aspect, un enfant au regard triste et assoupi, avec ses éternels culottes courts. A *La Codorniz,* Azcona apprit à créer un personnage entouré par un espace particulier : la pluie, la forêt, une bibliothèque. Azcona dessinait un personnage et le situait dans une scène spéciale pour créer le sketch.

Rafael Azcona était aussi un grand admirateur de la caricature littéraire. *Los papeles póstumos del club Picwick* était l'un de ses livres de chevet, qu'il mentionnait régulièrement dans ses entretiens. Son admiration était telle qu'il affirmait : « Plus d'une fois, il m'est arrivé de devenir l'ami de quelqu'un qui savait qui était Sam Weller » (Harguindey, 1998). Et comme l'explique Bernardo Sánchez : « … le groupe *de La grande abuffatta/La Grande Bouffe* est pickwickien dans sa diversification professionnelle,

dans sa classe sociale, dans la nourriture, dans les relations avec les femmes des autres…[218] » (Sánchez, 2006 : 307).

Dans l'écriture de ses scénarios, Azcona avait également recours à une description caricaturesque pour présenter les personnages. Azcona essayait de faire en sorte que les personnages principaux soient des types qui se mélangent avec la normalité. Sa description la plus caricaturesque et humoristique se concentrait essentiellement sur les personnages secondaires. Dans *L'Appartement*, alors que Rodolfo est décrit comme (Azcona, Ferreri, 1959 : 2) :

> « Un homme de trente et quelques années, assoupi, avec un manteau, un chapeau et des babouches. Il porte un chapeau dans la main » (*L'Appartement*, page 2).

Voici comment apparaît le portrait du colocataire de Rodolfo, Don Dimas (Azcona, Ferreri, 1959 : 2) :

> « DIMAS est un homme de cinquante et quelques années, décoiffé, à moitié endormi, enveloppé dans une robe de chambre blanche – celles utilisées par les médecins. Il a les jambes à l'air et est déchaussé. »

D'autres personnages de la distribution de *L'Appartement* sont décrits de la manière suivante :

> « DON MANUEL, un homme funèbre et sexagénaire. »
>
> « AVELINA, laide, mûre et myope. »
>
> « SAENZ un type grassouillet et la quarantaine. »

Quand ils parlent avec le gardien, celui-ci est décrit ainsi (Azcona, Ferreri, 1959 : 2) :

> « Sur un fauteuil, le GARDIEN, un jeune assez mal foutu écoute avec la tête entre les mains. »

Dans *Le Bourreau*, le bourreau terriblement aimable, Don Amadeo, est décrit ainsi :

> « C'est un vieux d'aspect humble, vêtu de velours avec une écharpe au cou et un béret à la main. » (*Le Bourreau,* page 4)

Dans la seconde époque, la description des personnages des rôles secondaires se maintient, bien que ces personnages n'aient plus beaucoup d'importance dans l'exposition des scènes puisqu'il y a

[218] « … el grupo de *La grande abuffatta/La Grande Bouffe* es pickwickiano en su diversificación profesional, en su clase social, en la comida, en la relación con las mujeres de cada cual..."

moins de scènes chorales. Dans *Grandeur Nature* (page 95), la caricature se centre de nouveau sur les acteurs secondaires. Nous exposons ci-après la description des employés de service de l'appartement de Michel :

> « 33. APPARTEMENT MICHEL-POUPEE. COMPLEXE
>
> *Intérieur nuit.*
>
> La Kitchenette d'un appartement récemment mis à disposition, petit et fonctionnel. MARIA LUISA, une espagnole, la quarantaine, inspirée du flamenco, et aux gros nichons, avec beaucoup de médailles pendant à son cou, travaille avec acharnement autour d'une paella en ébullition, qui occupe presque toute la cuisine[219]. »

Dans cette description de María Luisa, nous pouvons percevoir comment la caricature ne porte pas uniquement sur les traits de son portrait, mais aussi sur les éléments de l'espace parmi lesquels un énorme poêle à paella prenant toute la place d'une petite cuisine.

La caricature se transfère de nouveau au mari de María Luisa :

> « Sort de la salle de bain JOSÉ LUIS, un espagnol, le mari de MARIA LUISA. Il parle en français avec une bonne correction, et porte son uniforme de pompier avec le même orgueil, avec la même superbe que le ferait un général. Il a dans les mains une clé anglaise[220] ».

Il n'y a pas que les membres de services qui soient décrits ainsi avec des traits simples. C'est aussi le cas des amis de Michel (Azcona, Garcia Berlanga, 1974 : 98) :

> « … Le mari, HENRY, est un type avec une tendance à l'obésité, satisfait de la vie et très sympathique. La femme, JULIETTE, très grande, très spectaculaire, a un caractère de cochon[221] » (page 108).

---

219 « 33. APARTAMENTO MICHEL-MUÑECA. COMPLEJO *Interior noche.* La Kitchenette de un apartamento recién estrenado, pequeño y funcional. MARIA LUISA, una española cuarentona, aflamencada y pechugona, con muchas medallas colgadas del cuello, se afana en torno a una paella en ebullición, que ocupa casi toda la cocina. »

220 « Sale del baño JOSE LUIS, un español, el marido de MARIA LUISA. Habla en francés con bastante corrección y lleva su uniforme de bombero con el mismo orgullo, con la misma soberbia que llevaría uno de general. Tiene en la mano una llave inglesa. »

221 « … El marido, HENRY, es un tipo con tendencia a la obesidad, satisfecho de la vida y muy simpático. La mujer, JULIETTE, muy alta, muy espectacular, y tiene muy mala leche. »

La caricature est aussi portée à son maximum dans *L'Anachorète*. Le scénario commence en décrivant quelques personnages qui ensuite n'auront pratiquement aucune importance dans l'histoire mais qui créent parmi tous une image comique (Azcona, Estelrich, 1976 : 25).

> « AUGUSTO : Peu de cheveux, des lunettes noires, une insigne non indentifiable sur la salopette, cravate et mouchoir de poche de la même couleur, la cigarette noire toujours sur les lèvres, un air assez sinistre. Environ quarante cinq ans. Boit du cognac.
>
> LILLO : Cheveux blancs, la peau bronzée. Les vêtements sur mesure ; bague avec un blason nobiliaire ; fume avec un filtre. La cinquantaine. Ainsi, Ambassadeur du Froid. Boit du cognac.
>
> ÁLVAREZ : Gros, apoplectique, uniforme de portier avec la veste déboutonnée. Il fume un « Farias » très salivaire et enveloppé de papier à fumer. Il doit être sur le point de partir à la retraite. Boit du « Chinchón[222] ».

Un peu plus loin dans le texte, dans *L'Anachorète*, un détective privé est décrit de la manière suivante (Azcona, Estelrich, 1976 : 29) :

> «... C'est un type grand, avec un visage fait à coups de marteau, qui porte des grosses lunettes de myope[223]. »

En conclusion, nous voyons comme Rafael Azcona décrivait les personnages avec peu de traits, un peu à la manière d'un peintre expressionniste créant un caracter uniquement à travers quelques éléments définissant sa personnalité, comme, par exemple, un énorme chapeau ou un visage aux yeux gigantesques.

---

[222] « AUGUSTO : Pelo escaso, gafas oscuras, una insignia inidentificable en la solapa, corbata y pañuelo de bolsillo del mismo color, el pitillo negro siempre en los labios, un aire bastante siniestro. Alrededor de los cuarenta y cinco años. Bebe cognac.

LILLO : Cabello blanco, piel bronceada. La ropa, hecha a medida ; sortija con escudo nobiliario ; fuma en boquilla. Cincuentón. O sea, el Embajador del Frío. Bebe coñac.

ALVAREZ : Gordo, apoplético, uniforme de portero con la chaqueta desabrochada. Fuma un « Farias » muy salivado y fajado en papel de fumar. Ya debe estar a punto de jubilarse. Bebe « Chinchón ».

[223] «... Es un tipo grande, con una cara hecha a martillazos, y lleva unas gruesas gafas de miope. »

b) Le costume, une autre façon de caricaturer le personnage.

Un autre élément fondamental de la caricature des personnages d'Azcona réside dans le costume. Nous nous souvenons qu'Eric Rohmer, dans sa thèse sur le Faust de Murnau, a souligné cet élément comme étant fondamental dans la construction spatiale. Sur cette question, il nous faut en outre tenir compte du fait que le père du scénariste était couturier, et que dans tous les films écrits par Azcona font apparaÎtre un personnage en train de coudre.

La valeur des costumes est ainsi très importante dans les films d'Azcona. Dans *L'Appartement*, au moment où Rodolfo décide de se marier avec Martina, celui-ci perd son chapeau. Et il le perd encore une fois au moment de réaffirmer sa relation avec Petrita, alors qu'il ne ressentait plus rien pour elle : un enfant le lui jette, au zoo, dans la cage des ours polaires. Le changement de statut de Rodolfo impliqué par son mariage avec Martina est reflété à travers ses nouveaux costumes. De même, le changement d'humeur du personnage de Martina est exprimé par le fait de la voir parée de ses plus beaux atours. Au zoo, Petrita accuse Rodolfo de vivre une meilleure situation qu'elle, en se référant au nouveau manteau de celui-ci, alors qu'elle-même est littéralement vêtue en habit de domestique. Dans cette scène, le costume génère ainsi une distance à la fois sociale et vitale entre les personnages.

Plácido fait le portrait des classes sociales d'une ville de province. Elles sont représentées par leur costume : du clergé aux domestiques, en passant par la reine de la fête ou par les artistes venus de la grande ville. Placido, vêtu d'un bonnet ridicule et d'un blouson en cuir, est constamment hors du contexte de la fête de Nöel qui est alors célébrée. De plus, le froid qui règne en cette nuit est exprimé par les énormes manteaux dont par les personnages sont tous vêtus (Azcona, Berlanga, 1961 : 3) :

> Emilia, femme de Placido, donne à manger de la purée à sa fille Emilita, un enfant de moins d'un an, qui se repose dans le giron de sa mère enfermée dans un manteau à fermeture éclair ; Paquito, d'onze ans, l'aîné du ménage, mange en se débattant avec une écharpe qui lui arrive presque jusqu'aux yeux…[224]

Dans *Le Bourreau*, l'importance des uniformes, incarnant des institutions, est fondamentale, rendant ainsi la question des costumes plus prégnante que dans d'autres de ses œuvres. L'uniforme est ainsi présent au sein même du foyer de José Luis, son frère étant *tailleur ecclésiastique militaire diplômé*, et

[224]…Emilia, mujer de Plácido, da una papilla a su hija Emilita, una niña de menos de un año, que descansa en el regazo de su madre encerrada en un saco con cremallera; Paquito, de once años, el primogénito del matrimonio, come luchando con una bufanda que le llega casi a los ojos……

obligeant José Luis à être son mannequin. Cela permet à Azcona de créer des scènes comiques, comme par exemple lorsque son frère demander à José Luis d'exécuter une croix dans le ciel, à la manière d'une bénédiction, afin de voir si l'emmanchure de la soutane gênera le futur curé.

José Luis et ses collègues de travail sont toujours vêtus de noir, avec de larges manteaux qui tombent jusqu'au sol. A une occasion seulement, ils doivent se vêtir en gentleman du XVIIe siècle pour un enterrement qui est, comme eux-mêmes le disent, « de première catégorie ».

C'est en caleçon que José Luis apprend qu'il va devoir tuer un homme. De même, il perd son pantalon au moment de demander à son beau-père la main de Carmen. Cette récurrence de l'absence de pantalons montre la fragilité de José Luis, et sa position dans la société d'être toujours plus ridicule et manipulable.

Lorsqu'il est emmené à la prison par la garde civile, il porte un petit bonnet blanc de touriste, ce qui le ridiculise de nouveau. Celui-ci tombe de sa tête peu avant l'exécution, ce qui n'est pas sans nous rappeler Rodolfo, dans *L'Appartement*, qui perdait également sont chapeau alors qu'il venait de sa marier avec la vieille.

Dans les films de la seconde époque, l'usage des costumes continue d'être utilisé comme moyen de caricaturer.

Ainsi, dans *La grande Bouffe*, chaque personnage porte un costume qui le définit à travers sa profession et son statut. Mastroianni est habillé en pilote. Michel porte un pull rose. Le grand Hugo emporte ses meilleurs couteaux dans la maison pour pouvoir cuisiner. Chaque personnage est caricaturé grossièrement par des vêtements qui montrent ce qu'il est.

Dans *L'Anachorète*, le processus de transformation de Fernando Tobajas se reflète également dans ses vêtements. Fernando porte un survêtement durant tout le film, et ses cheveux raccourcissent à mesure qu'il accepte de devoir faire partie de la société comme les autres. Le moment où Fernando aura enfin les cheveux courts, et se mettra un costume comme pour chercher du travail, sera le moment de son suicide.

Ces changements que Fernando apporte à son apparence sont expliqués avec plus de détails dans le scénario que dans le film (Azcona, Estelrich, 1976: 69) :

> « Car celui qui reçoit les soins de IDIAZABAL est FERNANDO. IDIAZABAL lui applique le cosmétique sur les poches des yeux, pendant que NORBERTO, un coiffeur, la soixantaine, portant à une oreille un appareil pour les sourds, lui sèche les cheveux – le

bourdonnement qui s'entend ?est produit par le sèche-cheveux – et les crêpe avec une brosse.

NORBERTO. On lui donne dix ans de moins, don Fernando...

FERNANDO ne paraît pas convaincu :

FERNANDO. Voyons, voyons, donne-moi une glace... »

Le second changement physique sera définitif – il échange son survêtement pour un costume – et apparaît ainsi dans le scénario (Azcona, Estelrich, 1976: 188) :

ARABEL. Tu veux..., tu veux dire que... tu vas sortir ?

FERNANDO acquiesce, avec même un sourire :

FERNANDO. Nous allons sortir... Allez, amène-moi un costume..., une chemise..., des chaussettes...

ARABEL qui ne croit toujours pas ce qu'elle entend, se lève :

ARABEL

Non..., FERNANDO... Si tu veux, moi je reste ici... J'ai perdu les nerfs... Mais je te promets que...

FERNANDO lui sèche les larmes :

FERNANDO

Non, ARABEL... Je n'ai pas le droit... Nous ne pouvons pas continuer ainsi... Allez, amène-moi ce que je t'ai demandé...

ARABEL - FERNANDO l'aide d'un bras – se lève, va vers la porte. Et il faut éclaircir ce qu'elle fait avec un air réflexif et, depuis un moment, sans joie. FERNANDO se dirige vers la glace, se regarde, se lisse les cheveux. Lui non plus ne paraît pas heureux. ARABEL revient immédiatement, elle porte sur le bras un cintre avec un costume et dans la main, une chemise et une cravate.

ARABEL. Je n'ai pas trouvé les chaussures...

FERNANDO, s'éloignant de la glace :

FERNANDO. Je devrai me couper les cheveux, non ?

Il prend le costume, l'examine. Le costume doit être d'une couleur d'un dessin passé de mode. Mais ce n'est pas à cela que FERNANDO est en train de penser :

FERNANDO. Si j'étais mort dans la salle de bain, on m'aurait enterré avec... »

Ce costume sera celui avec lequel Fernando finira par se suicider. Comme nous le voyons, il est clairement exposé dans *L'Anachorète*, que chaque costume appartient à un espace et qu'avec ce costume, Fernando appartient à la société et non plus à la salle de bain. Il ne peut pas sortir de la salle de bain, et continuer sa vie à l'extérieur en portant les mêmes vêtements avec lesquels il y survivait.

Ainsi, d'après ce que nous venons de voir, il nous semble qu'Azcona cherche, comme le dirait Bergson, à «épaissir extérieurement la vie de l'âme, à en fixer le mouvement, à en contrarier en fin la grâce…» (Bergson, 1972 [1940] :22).

Cette caricature permet à Azcona de prendre du recul, d'observer la société de plus loin, en caricaturant ceux qui y vivent. C'est encore plus évident, plastiquement parlant, dans la construction des personnages secondaires et des figurants comme, par exemple, les gardes civils du *Bourreau* qui sont trop minces, la grand-mère aux lunettes rafistolées qui apparaît dans *Grandeur Nature*, les enfants qui poussent la chaise roulante du grand-père dans *L'Appartement*, ou bien encore les chanteurs qui donnent de la joie à Fernando Tobajas dans *L'Anachorète*. Cet intérêt porté à la caricature des personnages, soulignant les personnages secondaires, nous renvoie de nouveau à la choralité, à la couleur d'un groupe de personnages en scène dont Azcona trace les formes et les couleurs à partir du scénario.

Pour Monterde, cette caricature est à mettre en relation avec l'influence théâtrale, ce qui a permis le succès des premiers films d'Azcona : « En définitive, l'histoire ne se répète pas, ou alors sous la forme d'une caricature ; la méthode azconienne consistant à partir d'une structure narrative au caractère relevant de la saynète, moyennant la radicalisation tragico-grotesque, jusqu'à atteindre dans les meilleurs moments une dimension esperpentique, reste inéluctablement liée à la réussite des films comme *L'Appartement, La Petite Voiture, Placido* et *Le Bourreau*[225] » (Monterde, 1997).

[225] « En definitiva, la historia no se repite sino es bajo la forma de caricatura; el método azconiano consistente en partir de una estructura narrativa de carácter sainetesco mediante la radicalización trágico-grotesca, hasta alcanzar en los mejores

Azcona, comme Valle-Inclán, a décidé de tenir une position de spectateur, indifférent aux grandes tragédies. Nous devons ici nous rappeler des mots de Bergson, qui disait que le caricaturiste a quelque chose de diabolique car « il relève le démon qu'avait terrasé l'ange» (Bergson, 1972 [1940]: 20).

Carlos Frugone considère les personnages secondaires comme la vraie marque du travail d'Azcona. Pour Frugone, le film *L'Anachorète* résume la poétique d'Azcona : *« L'Anachorète,* avec un scénario signé par Estelrich et Azcona, est en réalité un résumé de la poétique d'Azcona. L'existence de l'homme-île, la femme comme élément de distraction et de destruction. La société cannibale qui mésestime tout ce qu'il peut y avoir d'individuel, d'unique, en l'homme. Les citations littéraires, la musique de Bach, parlent d'une culture qui est là, assistante mais non déterminante, qui est le fond mais non l'essence de l'être humain[226] » (Frugone, 1987: 103).

L'héritage d'Azcona se centre sur le fait de trouver une unité d'espace, d'action et de personnage. Il a ainsi pu canaliser ses préoccupations et ses obsessions, durant toutes ces années. Juan Carlos Frugone analyse très bien ce procédé. Parlant de sa nouvelle *Los muertos no se tocan, nene*, il expose la réflexion suivante : « Le livre n'offre pas seulement une bonne galerie de personnages centraux (les parents directs de Don Fabián), mais esquisse aussi à fond et avec des traits très décisifs une multitude de personnages secondaires, les vantant tellement dans leurs personnifications qu'il devient difficile de les distinguer des vrais personnages principaux. Et une autre vocation azconienne profonde, remarquée dans le livre précédent, s'affirme déjà : la représentation chorale, qui ne nie pas son autre et futur travail esthétique au cinéma, le quasi monologue de Grandeur Nature et de *L'Anachorète.* C'est comme si Azcona commençait par la "masse" (et en général, il continue de l'utiliser ainsi dans ses collaborations avec Berlanga et García Sánchez) puis qu'au fur et à mesure des années, il épure dans ses scénarios et ses histoires qui le permettent, la représentation stylisée, unique, sèche, du pire drame qu'il envisage : celui de la solitude[227] » (Frugone, 1987: 27).

---

momentos una dimensión esperpéntica, quedará ineludiblemente vinculado al logro de films como *El pisito*, *El cochecito*, *Plácido* y *El verdugo*. »

[226] "El Anacoreta", con guión firmado por Estelrich y Azcona, es – en realidad – un resumen de la poética de Azcona. La existencia del hombre-isla, la mujer como elemento de distracción y destrucción, la sociedad caníbal que desestima todo lo que pueda haber de individual, de único, en el hombre. Las citas literarias, la música de Bach, hablan de una cultura que está ahí, auxiliando pero no determinando, que es el fondo, pero no la esencia del ser humano."

[227] "El libro no sólo ofrece una buena galería de personajes centrales (los deudos directos de Don Fabián) , sino que esboza a fondo y con trazos muy decisivos a la multitud de personajes secundarios, enalteciéndolos tanto en sus personificaciones que resulta difícil distinguir a los verdaderos protagonistas y ya se afirma otra profunda vocación azconiana señalada en el libro anterior : la representación coral, que no niega su otro y futuro ejercicio estilístico en el cine: el casi monólogo de "Tamaño natural" y "El Anacoreta" Es como que Azcona comienza por la "masa" (y en general en sus colaboraciones con Berlanga y con García Sánchez la continúa utilizando) pero que a lo largo de los años va depurando en sus guiones, o historias que se lo permiten, la representación estilizada, única, seca, del peor drama que él plantea: el de la soledad

La lutte du personnage contre l'espace qui l'entoure, contre sa propre société ou son propre corps, peut être résumée par cette idée de Juan Carlos Frugone : « Azcona produit une fable moralisatrice effrayante, mais réelle. Le bonheur d'un être humain se trouve dans sa seule intégration à un milieu quelconque, c'est-à-dire, l'être humain comme animal social [228]» (Frugone, 1987:36).

Partie 4 : *Le point de vue dans le scénario*

Notre intention dans cette partie est d'essayer de ne pas nous arrêter à une étude de la narratologie thématique de Rafael Azcona, et dans ce dernier chapitre nous allons plutôt essayer de pénétrer plus avant dans la narratologie modale de Rafael Azcona, c'est-à-dire, d'essayer d'élucider jusqu'à quel point le scénariste a pu influer sur les formes d'expression du cinéaste. Pour cela, nous rappelons de nouveau les mots de Pierre Maillot :

> « Que l'on écrive, par exemple : "Penché sur son bureau il écrivait nerveusement" ou : "sa main courait nerveusement sur le papier" ou : "on le distinguait derrière les rideaux, qui écrivait nerveusement penché sur son bureau", il s'agit chaque fois du même personnage, du même lieu, de la même action, mais il est clair que trois plans visuels différents sont ici proposés. » (Maillot, 1989 : 16)

Pour illustrer ce que nous avons exposé, nous allons à présent nous centrer sur quelques scènes écrites des scénarios d'Azcona, afin d'étudier la possible répercussion qu'a pu avoir l'écriture d'Azcona sur la mise en scène. Dans ce chapitre, il sera indispensable de s'appuyer sur les instruments d'analyse du récit audiovisuel que nous ont apportés André Gaudreault et François Jost. Cette mise en point nous permet de réaliser la transition entre les aspects les plus linguistiques et linéaires et la « visualisation » postérieure du scénario. Notre grille d'analyse soutient qu'il peut exister une mise en scène insinuée au sein même du scénario.

Une fois la lecture des scénarios d'Azcona réalisée, nous pouvons affirmer que, dans les grandes lignes, les scénarios d'Azcona sont en général des récits à focalisation externe : ceci est dû au fait qu'Azcona construit les histoires suivant le principe voulant que le spectateur ne peut pas connaître les pensées ou les sentiments du héros (Gaudreault, Jost, 1990 : 129). Les personnages d'Azcona, qu'il s'agisse de Jose Luis, ou de Rodolfo, Fernando Tobajas, Michel, etc. sont toujours construits à partir de l'extérieur, il n'y a jamais de voix qui reproduise leurs pensées, ces personnages sont dépeints à la distance, ils se définissent par leurs actions

[228] "Azcona saca una fábula moralizadora espeluznante pero real. La felicidad de un ser humano sólo en la integración con algún medio, es decir, el ser humano como animal social."

En général, à partir du scénario, une ocularisation zéro est imposée : l'image est rarement vue par une instance intradiégétique, par un personnage. C'est un « nobody's shot ». Azcona a choisi dans son récit une ocularisation qui montre la scène, en faisant oublier qu'il y a une caméra. De la même façon il y a une absence de rêve, de point de vue subjectif, ou de focalisation interne du récit, même dans ses œuvres les plus intimistes de la seconde étape. Azcona n'écrit pas de scènes où l'espace se voit modifié par l'état subjectif du personnage, en d'autres termes, la vision du personnage saoul ou ses hallucinations n'existent pas. Dans les cas où il a voulu exprimer les fantasmes des personnages, il a recours aux écrans, comme ceux que Michel utilise pour donner forme à ses expériences avec la poupée, ou les diapositives qui sont projetées durant le dîner dans *La grande bouffe*.

Selon ces même règles, le son n'est uni à aucune instance intradiégétique et s'adresse au narrateur implicite (bien que nous ne puissions pas pour autant considérer l'utilisation du son par Azcona comme manquant d'originalité).

Nous passons à présent à l'analyse de certaines scènes et de la manière par laquelle une mise-en-scène a pu être suggérée à partir du scénario.

a) De la choralité théâtrale au plan séquence

Commençons par l'analyse de la séquence 11 du scénario de *L'Appartement*. Lors de celle-ci, Petrita et Rodolfo, se retrouvent chez la sœur de Petrita. Dans une cuisine remplie de personnages, Rodolfo raconte ses difficultés à trouver un appartement dans lequel vivre. Nous avons ensuite transcrit la séquence afin qu'elle puisse être lue plus facilement. Ces pages ont été aussi retranscrites antérieurement dans le chapitre sur l'Espace Diegetique :

11.-COMPLEXE HALL COULOIR ET CUISINE MAISON PARALYTIQUE. Int.Jour

Les ENFANTS amènent le PARALYTIQUE dans le hall avec un lit turc, défait d'un côté, et téléphone au mur.

LES APPAREILS DE RADIO PLUS INTENSES

Le PARALYTIQUE lutte pour atteindre le téléphone, mais les enfants, qui lui approchent la chaise, la retirent juste au moment où il va atteindre le combiné.

PARALYTIQUE

Laissez-moi appeler ! Que vienne le juge !

Les ENFANTS, en voyant que le PARALYTIQUE a réussi à prendre un

parapluie sur un portemanteau, lâchent la chaise et courent vers le couloir. Le PARALYTIQUE les poursuit, parapluie levé, bougeant la chaise par ses propres moyens.

Le couloir est traversé par des cordes sur lesquelles une femme échevelée étend son linge. Les enfants traversent en courant sous les draps ; la FEMME ne se trouble pas, et continue sa tâche, en collant maintenant des mouchoirs humides sur le mur. Les enfants percutent un MONSIEUR en robe de chambre, qui, près d'une porte, avec une serviette et un porte-savon dans la main, lit un paquet de revues pour enfant. Le MONSIEUR leur donne un coup de pied, puis en donne un autre sur la porte, et continue de lire.

MAINTENANT, EN PLUS DES APPAREILS DE RADIO, BRUITs DE ROBINETS OUVERTS, VOIX, COUPS, ETC.

Les ENFANTS entrent dans la cuisine et ferment la porte derrière eux. La cuisine est occupée par une FILLE qui lave des chiots dans l'évier, par ROSA, sœur de PETRITA et enceinte, qui bat des œufs dans une assiette, par PETRITA, qui fait frire du merlu dans le fourneau, et par RODOLFO, qui est assit sur une chaise.

Sur la table, un enfant au jeune âge et avec une casquette de garde municipal sur la tête, se repose tranquillement sur un petit pot de chambre.

La cuisine est divisée en deux par un rideau, entre les plis duquel apparaissent deux énormes pieds.

ROSA

Bien, voyons si vous trouverez quelque chose...

Parce qu'ici, tu verras bien, Rodolfo, que PETRITA ne peut pas continuer...

ON ENTEND À LA PORTE LES COUPS DE PARAPLUIE QUE LE PARALYTIQUE ABAT SUR ELLE.

RODOLFO

Voyons... On m'a dit qu'ils construisent beaucoup sur Ventas.

ROSA

Dieu t'entende...

Il prête attention aux coups de parapluie, et se dirige vers les ENFANTS, qui prennent des airs de petits anges.

... Que lui avez vous fait ?

Les ENFANTS haussent les épaules.

LES COUPS DE PARAPLUIE S'ARRÊTENT.

Les rideaux qui partageaient la cuisine s'écartent et apparaît en caleçon et chemise de laine, PACO, le mari de ROSA. C'est un homme avec une bonne mine tragique, il a dans les mains un « Ya » [journal de l'époque] et un crayon. En sortant de sa cachette, on voit que les rideaux cachent un lit. A RODOLFO :

PACO

Regarde... je t'ai déjà marqué les adresses qui peuvent t'intéresser. Ca va par quartiers... Cette méthode est la meilleure qu'il y ait.

PETRITA est en train de mettre le merlu frit sur des baguettes de pain et d'emballer le tout dans un papier.

PETRITA

Oui, et ensuite, tu vas sur ces sites, et ce sont toutes des agences.

Dans la cuisine, entre un MONSIEUR CHAUVE, qui apporte une brosse à dents.

MONSIEUR CHAUVE

C'est occupé

La FILLE lui fait de la place et le MONSIEUR se lave les dents et fait des gargarismes.

PACO

Vous trouverez... Ta sœur et moi, regarde comment nous avons tout arrangé...

Il lance un regard docile à sa femme.

... Ce qui lui manque, c'est de se marier.

Il plaisante. A propos de RODOLFO.

... Mais celui-là est un drôle d'oiseau.

RODOLFO panique et regarde PETRITA, inquiet.

RODOLFO

Pas du tout, je désire...

PETRITA a terminé de faire le paquet et invite à partir.

PETRITA

Allez, Rodolfo...

RODOLFO

Bon, nous verrons si nous aurons de la chance.

Ils sortent, et le PARALYTIQUE qui continue de crier entre dans la cuisine.

PARALYTIQUE

Madame Rosa, vos enfants voulaient me jeter dans les escaliers ! J'en ai marre, marre ! Notre contrat était pour trois, et ils sont déjà huit ! (…)

Dans le film, cette séquence a été formatée en quatre segments visuels. Dans tous ces segments, c'est un plan général qui a été utilisé, qui comprend toute la pièce dans laquelle se déroule la trame.



Le premier segment du scénario montre le couloir mitoyen de la chambre dans laquelle vit la famille de la sœur de Petrita. Ce premier segment visuel nous situe dans une *corrala*, et l'action est incarnée par des enfants poussant une chaise roulante dans le couloir de l'appartement. Le travelling avant nous permet de constater l'effort fait par Ferreri afin de porter à l'image l'accumulation d'éléments mentionnés avec détails par Azcona dans le scénario : le téléphone au mur, le matelas appuyé sur un côté, la femme qui va tendre le linge dans le couloir, le vacarme des enfants. Pour recréer cette atmosphère de chaos, de manque d'espace et de cohabitation forcée entre des personnages de tous les âges, qui est mentionnée dans le scénario, Marco Ferreri choisit le plan général, avec un minimum de coupures.

Dans le second plan, les enfants entrent dans la chambre où vit la famille de Petrita. Dans cette habitation, nous assistons à différentes actions qui se déroulent en même temps. Nous montrons trois photogrammes représentatifs des trois emplacements de la caméra dans le film.





La description de l'espace dans cette chambre est réalisée à travers des couches d'actions successives qui se déroulent au même endroit. En premier lieu, un enfant est assis sur un pot de chambre : « sur la table, un jeune enfant avec une casquette de garde municipal sur la tête, se reposant tranquillement sur un petit pot de chambre ». Nous voyons ensuite Petrita et sa sœur Rosa en train de cuisiner. Enfin, les enfants apparaissent et un espace hors champ est annoncé par la présence de pieds d'une personne qui dépassent sous des draps. Ces draps s'ouvrent au moment de la scène faisant ainsi entrer un nouveau personnage, Paco. La présence de Paco lisant le journal est signalée dans le scénario par un soulèvement des draps, et dans le film par un changement d'emplacement de la caméra qui fait que le personnage apparaît à l'image pour la première fois. Les draps, comme les rideaux d'un théâtre, divisent la pièce en créant différents espaces et en signalant les marges à travers lesquelles s'instaure le hors-champ.



Le scénario comme la scène se construisent comme un théâtre de poupées russes, dans lequel des actions se situent les unes derrières les autres. Ainsi, par exemple, lors du final de la scène, en plus de toutes la actions déjà entrain de se dérouler (les femmes cuisinant, Rodolfo parlant à Paco, les enfants jouant et le bébé monté sur la table sur le pot de chambre), la porte s'ouvre pour que le voisin réprimande les enfants, créant un nouvel espace au fond de la scène. Cette complexité dans le scénario a pu obliger Marco Ferreri à ouvrir le plan pour que cette accumulation d'actions puisse acquérir son sens comique. Il s'agit, par conséquent, de sketches qui prennent force à mesure qu'ils s'unissent les uns aux autres.

Ce type de séquence, qui cherche à unir plusieurs scènes dans la même temporalité, est récurrent au cours de la première étape de l'œuvre de Rafael Azcona. Les scènes apparaissent intégrées par de nombreuses actions, et le cinéaste profite de la singularité des arts spatiaux, comparés à la littérature, pour pouvoir montrer les différentes actions simultanées.

Nous pouvons retrouver dans cette scène quelques caractéristiques de la saynète. D'un côté, la structure chorale, l'union des personnages, la quantité des acteurs qui se partagent le premier rôle. D'un autre côté, en plus des traits de la saynète et de l'*esperpento*, comme l'utilisation de stéréotypes et la création des personnages dont la vie intérieure ne brille à aucun moment de l'histoire, les ambiances populaires ont également un rôle important.

Comme nous le voyons, c'est cette accumulation de scènes dans un même espace que Berlanga décrit avec la métaphore (Rubio, 488) :

> « …ça me plaît aussi de me rapprocher de cette culture orientale des poupées russes. Je dis toujours : et pourquoi nous ne mettrions pas au fond de ces scènes un avion qui tombe, ou dans la maison d'en face, une nana à poil, ou qu'on assassine quelqu'un, ou que ça soit le jour de l'enterrement de Franco ? Ca me plaît de chercher trois ou quatre toiles de fond (…) Mais ensuite, l'atmosphère est toujours tranquille, car Azcona pèse beaucoup sur moi, et ce qui me concerne est toujours démesuré229. »

La composition de la scène suivante de Plácido se compose également d'un chaos minutieusement organisé à partir du scénario comme nous pouvons le voir dans cet exemple de la scène du tirage au sort des Casseroles Molinex dans Placido (Berlanga, Azcona, 1961 : 55)230 :

---

229 « … es que a mí me gusta acercarme también a esa cultura oriental de las muñecas rusas. Yo siempre digo : ¿Y por qué en este escena no ponemos en el fonde un avión que se cae, o que en la casa de enfrente se vea a un tía en pelotas, o que estén asesinando a alguien, o que sea el día del entierro de Franco ? Me gusta buscar tres o cuatro telones de fondo (…) Pero luego la atmósfera resulta siempre tranquila, porque Azcona pesa mucho sobre mí, y lo mío es casi siempre desmesurado. »

230 9- SALON CASINO PROVINCIANO- (Int.-Nat.-Noche.)

El salón de una casino de provincias. Grande, todo lo posible, y ocupado por las familias más representativas de la burguesía de la ciudad. En el lugar en que se ha levantado el escenario están agrupados los elementos de la cabalgata. En los laterales, Ancianos, Ancianitas y pobres, separados siempre por sexos. En lo alto del escenario, la publicidad de las ollas "Cocinex". Inmediatamente debajo Martita , la Reina d ella Fiesta y su corte, compuesto el conjunto por las chicas d ella buena sociedad, que ya se han quitado los abrigos y ofrecen bastante buen aspecto envueltas en sus tules. A los lados, los Niños pastores, los hombres y mujeres vestidos con trajes regionales , los heraldos y maceros del ayuntamiento, los de la Cruza Roja con su perro mascota, que debe ladrar de vez en cuando, etc. En una mesa situada en lugar apropiado, la Comisión de Damas, presidida por la Sra. de Galan. El lugar privilegiado lo ocupan los artistas de cine, y cerca de ellos, micrófono en mano al empezar la acción, estera el Director de la Radio Olmedo y el periodista de Madrid, Bañares. Zapater y Rivas bullirán de un lado para otro. Quintanilla y Plácido, ocupados en servir un magnetofón, permanecerán ocultos hasta que entran en campo.

9. SALON D'UN CASINO DE PROVINCE

Le « club » de la ville. Grand, autant que possible, et occupé par les familles les plus représentatives de la bourgeoisie de la ville. A l'endroit où a été montée la scène sont regroupés les éléments du défilé. Sur les côtés, des hommes âgés, des petites vieilles et des pauvres, toujours séparés suivant le sexe. Au-dessus de la scène, la publicité des casseroles "Cocinex". Juste dessous, Martita, la Reine de la Fête et sa cours, ensemble composé des filles de bonne société, qui ont maintenant enlevé leurs manteaux et offrent une assez bonne apparence, enveloppées dans leurs tulles. A leurs côtés, les Enfants bergers, les hommes et les femmes vêtus de costumes régionaux, les hérauts et les chefs du protocole de la commune, ceux de la Croix Rouge avec leur chien mascotte, qui doit aboyer de temps en temps, etc. Sur une table située dans un endroit approprié, la Commission des Dames, présidée par Mme de Galan. L'endroit privilégié est occupé par les artistes de cinéma, et près d'eux, avec le microphone à la main au moment où commence l'action, se trouvera le Directeur de la Radio Olmedo et le journaliste de Madrid, Bañares. Zapater et Rivas s'agiteront d'un côté à l'autre. Quintanilla et Plácido, occupés avec un magnétophone, resteront cachés jusqu'à ce qu'ils entrent en scène.

Dans Plácido, comme nous le voyons on joue en diverses occasions sur la profondeur de champ à partir de la conception de la scène (Berlanga, Azcona, 1961 : 117)[231] :

22- COMPLEXE MAISON HELGUERA – (Int. Nuit)

SALLE A MANGER

La salle à manger, avec peu de variations par rapport à sa dernière apparence. Le dîner a peut-être été retiré de la table. Sur celle-ci, à la place, des bouteilles, des sucreries, du turrón. Au début de l'action, assises dans différents endroits de la pièce, récitant le chapelet, les personnes présentes. Il y a : Don Matías, Doña María Helguera, Don Álvaro, Doña Maruja Gil, M. Galán y Mme Galán avec Martita. Depuis la salle à manger, dont la porte est ouverte, et de l'autre côté du couloir, on voit la chambre des Helguera, et à l'intérieur un bout du lit, avec le pauvre Pascual allongé, le Prêtre assis à la tête, et

[231] 22 – COMPLEJO CASA HELGUERA- (Int. Noche). COMEDOR. El comedor, con escasas variaciones respecto a su último aspecto. Quizás ha sido retirada la cena de la mesa. Sobre esta, en cambio botellas, dulces, turrones. Al comenzar la acción, sentados en distintos lugares de la pieza, rezando un Rosario los presentes. Están: Don Matías, Doña María Helguera, Don Álvaro, Doña Maruja Gil, Sr. Galán y Señora Galán con Martita. Desde el comedor, cuya puerta está abierta, y al otro lado del pasillo, se ve el dormitorio de los Helguera, y en él un pedazo de cama, con el pobre Pascual acostado el Sacerdote sentado a la cabecera, y el Dentista poniéndole al enfermo otra inyección, asistido por Alfonso.

le Dentiste faisant une autre piqûre au malade, assisté par Alfonso.

De la même manière la dernière scène, tellement emblématique dans le cinéma espagnol, seul le triporteur à moteur de Plácido après une accumulation de plans d'une société garrottée, folle, incapable de communiquer, un plan solitaire (Berlanga, Azcona, 1961 : 192)[232] :

> Julián, triste, laisse tomber la pierre qu'il avait dans la main, et se dirige vers l'entrée de l'immeuble. Plácido l'accompagne du regard, puis ferme la fenêtre. La musique de la radio continue moins fort. Julián ferme la porte d'entrée. La caméra recule, et entre dans le champ, seule, au milieu de la rue, la civière. Au bord du trottoir, le triporteur à moteur avec l'étoile. Au loin, les ivrognes aux tambourins.

Nous avons un autre exemple de cette composition en forme de poupées russes à la scène 6 du scénario du *Bourreau*, situé autour d'un bassin de retenue et montrant le pique-nique lors duquel Carmen et José Luis commencent leur romance. Leur premier rapprochement se produit une fois le repas terminé, lors d'une conversation au cours de laquelle don Amadeo commence soudainement à raconter l'anecdote d'une exécution au vieux retraité Álvarez, très intéressé par cette histoire. Cet événement provoque l'énervement de Carmen qui se lève et s'en va.

(Nous n'exposons pas la séquence entière du scénario, très longue, mais seulement le fragment que nous allons analyser) (Azcona, Berlanga, 1963 : 31)

[232] Julián, triste, deja caer la piedra que tenía en la mano, y se dirige al portal. Plácido la acompaña con la mirada , y luego cierra la ventana. Queda la música de la radio más débil. Julián cierra la puerta del portal. La cámara retrocede, y entra en campo, sola, en medio de la calle, la mesa camilla. Junto al bordillo, el motocarro con la estrella. Lejos, los borrachos de los panderos.

Lo ha dicho en voz baja: evidentemente, IGNACIA no sabe - que aquel viejo es un verdugo.

Pero ALVAREZ le ataja.

Refiriéndose a su mujer:

ALVAREZ repite el gesto anterior. AMADEO afirma con la cabeza.

Directamente a ALVAREZ.

AMADEO

A lo mejor, su señora...

CARMEN

Padre, no empiece...

ALVAREZ

Déjalo, Carmen...

... Esa está ya roque. Entonces lo...

AMADEO

Por cierto, que las cosas no salieron ni medio bien...

... Los hierros, ¿comprende? El pobre hombre tenía un cue-

llo así...

Indica con las manos.

... Un toro...

CARMEN, fastidiada, discreta, habla en un tono enérgico.

CARMEN

Padre, no nos de usted el postre, hombre...

ALVAREZ

Pero, ¡si a mí me pirran esas cosas! Entonces, los hierros...

AMADEO se encoge de hombros mirando a su hija, manifestando - su inocencia: No es él, es ALVAREZ quien saca el tema prohibido a relucir.

JOSE LUIS

Alvarez... por favor...

ALVAREZ rechaza la súplica con un gesto.

AMADEO

Nada, que resultaban pequeños...

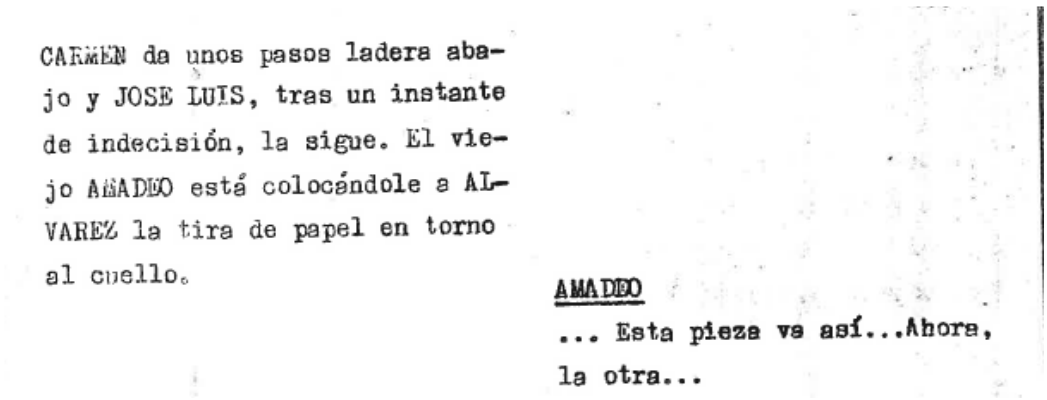
Como se da cuenta de que las - palabras no le sirven para explicarse, busca sobre la manta y - coge un periódico, que dobla -- hasta hacer de él una tira.

... Verá... Los hierros tienen esta forma... Un momento...

CARMEN, ya nerviosa, se levanta, JOSE LUIS la imita.

... Bueno, ya está... Un medio redondel, ¿eh?

CARMEN da unos pasos ladera abajo y JOSE LUIS, tras un instante de indecisión, la sigue. El viejo AMADEO está colocándole a ALVAREZ la tira de papel en torno al cuello.



AMADEO

Peut-être, votre femme...

Il l'a dit à voix basse : évidemment, IGNACIA ne sait pas que ce vieux est un bourreau.

CARMEN

Père, ne commence pas...

Mais ÁLVAREZ la coupe

ÁLVAREZ

Laisse-le, Carmen...

Se référant à sa femme :

...Celle-là, elle est déjà endormie. Alors, il...

ÁLVAREZ répète le geste précédent. AMADEO affirme de la tête.

AMADEO

Bien sûr, que les choses ne se sont pas du tout bien déroulées...

Directement à ÁLVAREZ.

... Les appareils, vous comprenez ? Le pauvre avait un cou ainsi...

Il fait signe avec les mains

... un taureau...

CARMEN, dérangée, discrète, parle d'un ton énergique.

CARMEN

Père, nous sommes en train de manger le dessert...

ÁLVAREZ

Mais, si ! Moi j'adore ces choses ! Alors, les appareils...

AMADEO hausse les épaules regardant sa fille, manifestant son innocence : Ce n'est pas lui, c'est Álvarez qui ressort le sujet.

JOSÉ LUIS

Álvarez... s'il vous plaît...

ÁLVAREZ rejette la supplication d'un geste

AMADEO

Rien, qu'ils étaient trop petits...

Comme il se rend compte que les mots ne lui permettent pas de s'expliquer, il cherche sur la couverture et prend un journal, qu'il double pour en faire une lanière.

... Voyez... Les appareils ont cette forme... Un moment...

CARMEN, déjà nerveuse, se lève. JOSÉ LUIS la regarde.

... Bon, c'est déjà... un demi cercle, eh?

CARMEN fait quelques pas en descendant le versant et JOSÉ LUIS, après un instant d'indécision la suit. Le vieux AMADEO este en train de mettre à ÁLVAREZ la lanière de papier autour du cou.

AMADEO

... Cette pièce va ainsi... L'autre...



Au premier plan, la femme d'Álvarez fait une sieste assise. Au second plan, Amadeo et Álvarez parlent de l'anecdote sinistre d'Amadeo. Carmen se trouve au fond et juste devant elle, José Luis se demande s'il doit aller la consoler ou non. Cette scène perdrait son effet comique s'il n'y avait pas ces différentes scènes qui se chevauchent en une seule.

Ainsi, bien que nous ayons recours à l'idée du plan séquence dans nos analyses de l'œuvre d'Azcona, de Berlanga et de Ferreri, nous nous trouvons confrontés au fait que (excepté dans *Placido*, où l'usage du plan séquence est fondamental) la tendance ne soit pas de tourner des scènes entières sans une seule coupure, mais de construire des moments, des plans, dans des séquences plus grandes dans lesquelles différentes actions sont unies et des couches se construisent dans la profondeur de champ. Le mouvement de ces scènes vient habituellement non pas de la caméra, mais des personnages qui s'accaparent différentes zones de l'espace au sein du cadre cinématographique.



L'évolution de l'œuvre d'Azcona et son détachement progressif vis-à-vis de l'influence de la saynète provoquent la disparition progressive de ces scènes dont les actions s'accumulent, en raison,

surtout, de la solitude chaque fois plus importante du personnage. De fait, nous voyons comment un nouveau point de vue dans l'écriture d'Azcona influence autant Berlanga que Ferreri (AA.VV, 1996) :

> *Ce style s'adapte à certains films ou certaines scènes…*
>
> Bien sûr, dans *Grandeur Nature*, je peux seulement avoir recours aux plans séquences quand j'ai le monde bigarré des émigrants. C'était la première fois que je travaillais seul dans ce cinéma qui m'a terrorisé et j'ai toujours dit que je ne saurai pas le faire, que c'est celui de deux protagonistes, car la poupée est l'autre protagoniste, ou bien quand la femme de Michel Piccoli apparaît…[233]

Ce nouveau point de vue est adopté non seulement dans *Grandeur Nature* mais aussi dans *L'Anachorète* et dans quelques séquences de *La Grande Bouffe*. Même ainsi, Azcona est incapable de se passer complètement des scènes chorales. Dans *Grandeur Nature*, Michel Piccoli est obligé de célébrer une fête avec des immigrants portugais et espagnols, qui est construite, de nouveau, à travers l'accumulation de personnages qui réalisent différentes actions; jouer la guitare, manger, danser... Et Fernando Tobajas est aussi obligé d'assister à un concert de flamenco dans sa salle de bain. Ainsi, Azcona va, au cours de sa cinématographie, épurer une technique comique, qui a fortement influencé les cinéastes avec lesquels il travaillait lors de la mise en scène.





Nous avons mentionné précédemment des auteurs dramatiques et littéraires du Siècle d'Or espagnol (S.XVII), comme Cervantès et Francisco de Quevedo (nous avons déjà vu l'importance de *Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos* dans le récit de *Le Bourreau*). Une autre influence possible, dont nous n'avons pas encore parlé, peut-être à cause du caractère littéraire du scénario, réside dans l'empreinte de la peinture du Siècle d'Or espagnol sur son œuvre. En effet, l'accumulation de

---

[233] *Ese estilo se ajusta a ciertas películas o ciertas escenas...* Claro, en *Tamaño natural* sólo puedo recurrir a los planos-secuencia cuando tengo el mundo abigarrado de los emigrantes. Era la primera vez que trabajaba solo en ese cine que me ha aterrorizado y siempre he dicho que no sabría hacerlo, que es el de dos protagonistas, porque la muñeca es la otra protagonista, o bien cuando aparece la mujer de Michel Piccoli...

personnages et d'actions dans un espace, nous rappelle, également, cette peinture baroque du Siècle d'Or.



Les ménines ou La famille de Felipe IV de Diego Velázquez (1656)

Ainsi, le traitement par Berlanga et Ferreri de scènes écrites pas Azcona finit, comme dans *Les ménines*, par recréer un jeu spatial d'une complexité particulière. Nous pouvons observer dans les différentes scènes de ces films une gran habilité pour l'usage de la perspective et de la représentation de l'atmosphère , tout comme c'est le cas pour les œuvres de Velázquez.

La choralité des personnages prend son sens à travers cet usage de la perspective, qui vient souligner l'importance dans la caricaturisation des personnages secondaires. Donc la conception chorale de la scène est ainsi capitale par son influence sur le caractère spatial de l'histoire. Des histoires qui se dédoublent, qui se déroulent en même temps, desquelles se dégage une conception théâtrale traduite, dans les films, par des plans larges qui comprennent toutes les histoires qui se succèdent en même temps, sans pour autant leur donner l'importance que supposerait un premier plan.

Nous percevons également que les œuvres d'Azcona, en plus de contenir des éléments provenant des différents genres comme le théâtre de la saynète, le grotesque et l'esperpentico, utilisent « une élévation et une distanciation des matériaux de départ qui placent le narrateur à un niveau

différent et démiurgique par rapport à ses personnages[235] » (Castro, Cerdán, 2011: 57). Ce procédé crée une distance entre nous et la scène, empêche le sentimentalisme et permet au scénariste de créer des histoires humoristiques à partir de thèmes pourtant peu joyeux comme la précarité, la solitude ou le manque de liberté.

b) **Une mise en scène cinématographique**

Nous intitulons ainsi cette partie, non pas car nous considérons que la mise en scène antérieure influencée par le théâtre n'était pas cinématographique, mais parce que, comme nous le verrons dans les exemples suivants, Rafael Azcona cadre ses descriptions de telle manière qu'on infère un objet observé par un œil qui peut s'éloigner, s'approcher, s'incliner… C'est-à-dire, que Rafael Azcona donne à travers la pluriponctualité le coefficient de la distance comme le définissent Jost et Gaudreault.

(1) L'ocularisation

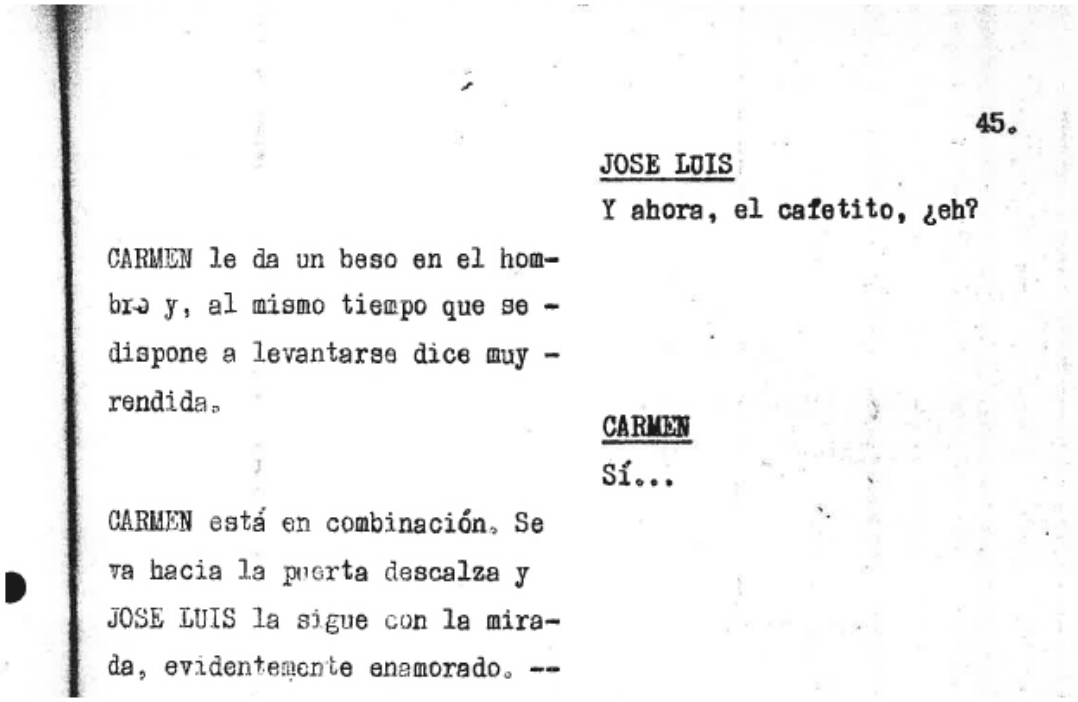
Dans le chapitre centré sur le scénario, nous avons vu qu'il existe des conventions d'écriture du scénario qui ont un impact direct sur la manière de manipuler la description. L'écriture du texte contribue à la visualisation mentale du film à partir du scénario, puisque le lecteur interprètera la relation entre la caméra et le sujet : la caméra est implicite, entre les lignes (Maras, 2009 : 73). Le scénariste n'inclut pas dans son écriture les angles de caméra et les directions techniques, car « doing all that is exactly the wrong thing to do. Why? Because it intrudes on "the read" ». (Trody, 1997 : 14, en Maras, 2009 : 69).

Nous pouvons illustrer ces aspects avec, en premier lieu, l'exemple du *Bourreau*, afin de vérifier cette question (Azcona, Berlanga, 1963 : 44) :

[235] «una *elevación* y un distanciamiento de los materiales de partida que colocan al narrador a un nivel diferente y demiúrgico con respecto a sus personajes. »

9.- COMPLEJO CASA AMADEO. ALCOBA. PASILLO. COCINA.Interior. Día.

Una alcoba humilde, incluso con manchas de humedad en las paredes. En un rincón, un lavabo de pié, con su espejo ovalado, su jarra y su cubo de zinc esmaltado. En una mesita, algunos útiles de tocador -pocos- y otras tonterías: Muñecos o animales de trapo. Encima de la mesita, fotografías de actores del cine americano. Sobre la cabecera de la cama, pequeña y de madera embadurnada de nogalina, una imágen de la Virgen del Carmen, con una pequeña pila para agua bendita.- Y en la cama, acostados JOSE LUIS y CARMEN. Ella tiene apoyada la cabeza sobre un hombro de JOSE - LUIS y con una mano le acaricia el pelo; mejor dicho, le rasca - el cuero cabelludo dulcemente. - JOSE LUIS, relajado como un pachá, se deja mimar con los ojos cerrados, encantado de la vida. Y apenas comenza la acción susurra en el oído de CARMEN.



45.

JOSE LUIS

Y ahora, el cafetito, ¿eh?

CARMEN le da un beso en el hombro y, al mismo tiempo que se dispone a levantarse dice muy rendida.

CARMEN

Sí...

CARMEN está en combinación. Se va hacia la puerta descalza y JOSE LUIS la sigue con la mirada, evidentemente enamorado. --

COMPLEXE MAISON AMADEO. CHAMBRE A COUCHER. COULOIR. CUISINE. Intérieur. Jour.

Une chambre à coucher humide, avec même des tâches d'humidité sur les murs. Dans un coin, un lavabo vertical, avec sa glace ovale, sa jarre et son cube de zinc émaillé. Sur une petite table, quelques ustensiles de toilette – peu – et autres bricoles : poupées ou peluches. Au-dessus de la petite table, des photos d'acteurs du cinéma américain. Sur la tête de lit, petite et en bois barbouillé de brou de noix, une image de la vierge de Carmen, avec un petit bénitier d'eau bénite. Et sur le lit, couché, JOSÉ LUIS et CARMEN. Elle a la tête appuyée sur l'épaule de JOSÉ LUIS et lui caresse les cheveux avec la main ; pour mieux dire, elle lui gratte doucement le cuir chevelu. JOSÉ LUIS, relaxé comme un pacha, se laisse dorloter avec les yeux fermés, enchanté de la vie, et l'action à peine commencée, il susurre à l'oreille de CARMEN.

JOSÉ LUIS

Et maintenant, le petit café, hein ?

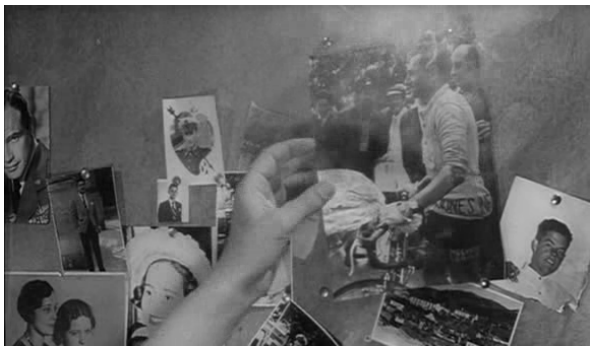
CARMEN lui donne un baiser sur l'épaule et, en même temps qu'elle se dispose à se lever, dit très fatiguée.

CARMEN

Oui...

CARMEN habille une combinaison. Elle va vers la porte déchaussée, et JOSÉ LUIS la suit avec le regard, évidement amoureux.

Dans cette scène, deux positions sont proposées face aux objets contenus dans les images. Une dans laquelle nous trouvons les objets de la chambre de Carmen, qui se traduit de la même manière dans le film, et une autre dans laquelle Carmen et José Luis sont allongés sur le lit qu'on représente également dans le film dans un plan contenant les deux personnages. Finalement, Carmen se met debout, et s'éloigne comme le propose le scénario, ce qui introduit une dimension de profondeur de champ.





Comme nous le voyons, le scénario et le film suivent le même modèle concernant la distance et la position des objets et des personnages face à la caméra.



Dans cette forme d'écriture de l'image se pose également le problème de savoir qui est le narrateur. Nous rappelons que cette pluriponctualité de la caméra posait le même problème à Gaudreault et Jost. Nous avons déjà dit qu'en général, dans les scénarios d'Azcona, en ce qui concernait l'ocularisation, l'image n'est vue par aucune instance intradiégétique, par aucun personnage. Mais, dans les films de sa seconde époque, nous rencontrons quelques exceptions qui peuvent renvoyer à une

oricularisation interne primaire, c'est-à-dire la suggestion d'un regard pour que le spectateur reconnaisse une image déformée pour imiter le regard d'un personnage. Le cas le plus frappant de l'usage de l'oricularisation interne primaire est celui rencontré dans l'*Anachorète (*Azcona, Estelrich, 1976 : 59*)* [236]:

> Fernando sort du désordre des étagères, des jumelles sur lesquelles est appliquée un élastique. Il les approche de la tête d'ARABEL.
>
> FERNANDO.
>
> Vous me permettez ?
>
> Il lui met les jumelles à l'envers, lui passe l'élastique derrière la tête, pour qu'elles restent collées aux yeux.
>
> FERNANDO.
>
> Quoi ?
>
> Effet d'optique, la salle de bain vue à travers les jumelles interverties. ARABEL rie.
>
> ARABEL.
>
> Mais... Quelle bêtise !
>
> FERNANDO presque vexé.
>
> FERNANDO. Bêtise ou non, la salle de bain s'agrandit, non ?

---

[236] Fernando extrae del desorden de la estantería unos prismáticos que tiene aplicada una goma. Los acerca a la cabeza de Arabel: FERNANDO ¿Me permite?

Le coloca los prismáticos al revés, le pasa la goma por la cabeza, para que queden sujetos a los ojos:

FERNANDO ¿Qué?

Efecto óptico, el baño visto a través de los prismáticos invertidos. Se ríe Arabel:

ARABEL Pero... ¡qué tontería!

Fernando, casi ofendido:

FERNANDO Tontería o no, el baño se agranda, ¿no?

La transposition de ce texte suit par conséquent les mêmes caractéristiques quant au fait de maintenir une ocularisation interne primaire.





De la même manière, nous en trouvons un autre exemple dans l'*Anachorète* (Azcona, Estelrich, 1976 : 161)[237] :

> FERNANDO ouvre avec précaution une fente de la porte du réduit, y applique un œil, et voit ainsi, à vue d'oiseau, ce qui se passe dans la salle de bain. ARABEL suit près de la porte, menaçant FERNANDO, qu'elle suppose derrière elle.





Le scénario fait appel directement à ce que voit le personnage, ce qui est traduit par une ocularisation interne, bien que dans ce cas, elle ne soit pas primaire, comme dans le cas précédent, mais secondaire.

Durant sa seconde époque, Azcona va signaler plus clairement les jeux d'images dans le scénario, contrairement à l'époque précédente, où il préférait une construction plus pleine et théâtrale.

---

[237] Fernando abre cautelosamente una rendija de la puerta del maletero, aplica un ojo y ve así, a vista de pájaro, lo que sucede en el baño...

… Arabel sigue junto a la puerta, amenazando:

ARABEL ¿Tú quieres que me acueste con él?

Augusto, nerviosísimo:

AUGUSTO No... no... te contestará... cuando se mete aquí no contesta...

Dans *Grandeur Nature*, nous rencontrons quelques exemples de jeux visuels comme celui que nous exposons par la suite :

CABINET MICHEL. LIVING. Int. Jour.

Un miroir en trois partie – qui auparavant n'était pas dans le living – reflète et multiplie le dossier du divan, par-dessus duquel on voit des jambes enfilées dans des bas, remuant comme dans un jeu. On entend la voix de MICHEL, très satisfait :

MICHEL

Tu te rends compte ? Tu vois comme tu peux te bouger ? Regarde tes jambes... Regarde comment tu les bouges...

C'est sûr : si les jambes enfilées dans les bas, sont celles de la POUPÉE, il n'y a pas de doute qu'elle s'est complètement vivifiée.

MICHEL. Plus, bouge les plus... Ainsi...

Doucement, on découvre le divan par sa partie arrière. Sur lui, sont étendus MICHEL et la POUPÉE. Mais celui qui a les jambes enfilées dans les bas, c'est MICHEL, qui maintenant « oblige » la POUPÉE à lever la tête par-dessus le dossier du divan pour qu'elle « regarde » le miroir.

MICHEL. Regarde-les, je t'ai dit... Tu les vois ? Continue de les bouger... C'est ça...

Il bouge le siennes naturellement. (La scène se verra, alternativement, sur le divan et dans la glace, de telle façon que durant quelques instants, on voit MICHEL qui dépasse aussi la tête au-dessus du dossier.)





Lors de la scène précédente, le scénario propose un jeu entre la glace, entre la pensée de Michel et son esprit (la poupée bouge ses jambes) et ce qui se passe en réalité (c'est Michel qui les bouge). Comme nous le voyons, dans le film, le choix a été fait de remplacer par la télévision la glace à trois pièces que décrivait Azcona dans le scénario, mais l'exposition suit la même règle : confondre le spectateur avec une poupée qui bouge les jambes et découvrir ensuite qu'il s'agit d'une réalité qui apparaît seulement à l'écran (dans la glace pour Azcona).

(2) L'auricularisation

L'usage du son de la part de Rafael Azcona renvoie dans la pratique à l'ocularisation zéro totale, le son n'étant en effet uni à aucune instance intradiégétique et s'adressant au narrateur implicite. Pour autant, nous ne pouvons pas considérer que l'utilisation du son de la part d'Azcona manque d'originalité.

Rafael Azcona utilise le son comme un élément fondamental pour construire les lieux, que ce soient les sons de la rue, les cris ou le silence. Dans ses films, le son est en général diégétique. Quelqu'un joue du piano, allume la radio ou chante. (Azcona, Estelrich, 1976 : 45) :

> FERNANDO a ouvert la fenêtre, qui donne sur une cour étroite dans la pénombre.
>
> Les bruits de la cour, une radio, des pleurs infantiles, des lavages de chiots dans la cuisine.

Dans les films de la seconde période, les orchestres des fêtes de village seront récurrents, comme dans *Belle Epoque*, *La lengua de las mariposas*, etc. De fait, ce recours sert à créer quelques moments comiques. Par exemple, dans *Le Bourreau*, José Luis et sa petite amie dansent à côté d'un lac pendant que leurs amis continuent de pique-niquer. La musique est émise par le magnétophone d'un autre couple qui est en train de regarder le lac et qui les accuse de profiter de « leur » musique car elle sort de leur magnétophone.

Néanmoins, il existe des sons qui peuvent perdre leur valeur de descriptif du paysage et se convertir en occurrences libres (Chateau, Jost, 1979), sons qui ne correspondent pas à un espace ou qui ont une valeur symbolique. Nous trouvons ainsi des sons qui, dans un premier temps, sont descriptifs du paysage et qui finissent par être des occurrences libres. C'est le cas de la musique de violoncelle qu'on entend à travers les fenêtres dans deux films différents. Dans *La Petite Voiture*, don Anselmo ferme les fenêtres compulsivement pour obtenir de la tranquillité. Depuis la cour intérieure, on entend la mélodie d'un voisin qui joue du violon ; à ce moment, cette mélodie n'a pas plus d'importance que celle de définir l'ambiance d'un espace, espace chaque fois plus angoissant du fait que le silence y soit

impossible. Au contraire, dans *L'Anachorète*, le protagoniste ouvre la fenêtre pour écouter comment le voisin joue du violoncelle. Dans ce cas, le son ne le dérange plus. Il l'apprécie même et il parle quelques fois avec la musique depuis sa fenêtre.

Ce son accompagne, comme il est souligné dans le scénario, chaque moment important de la vie de Fernando. Plus loin, nous donnons quelques exemples, comme celui où Arabel part pour la première fois de la salle de bain (Azcona, Estelrich, 1976: 66) :

"ARABEL. Maintenant, je m'en vais... Ils m'attendent en bas...

Brusquement, le violon s'arrête.

ARABEL, intriguée :

ARABEL. Mais... d'où venait cette musique ?

FERNANDO montre la fenêtre.

FERNANDO. Monsieur Polak... Le voisin du troisième... Alors... qui vous attend... Est-ce Monsieur Boswell? "

De même, quand Arabel décide de rester vivre dans la salle de bain (Azcona, Estelrich, 1976:175) :

"ARABEL. Mais, tu n'as pas compris que je ne veux pas m'en aller, que je veux rester avec toi ?

Fernando commence à entendre une musique merveilleuse... En effet, le toujours opportun monsieur POLAK attaque un morceau immortel de BACH. FERNANDO, lentement, commence à quitter son survêtement. Et il éteint la lumière."

Alors que dans *La Petite Voiture*, le personnage d'Anselmo ferme les fenêtres parce qu'il ne voulait pas entendre la musique, dans *L'Anachorète*, Fernando les ouvre pour pouvoir l'écouter. Cette contradiction résume la pensée d'Azcona sur la société : les protagonistes de ses films ont besoin de ne pas se sentir emprisonnés, ils ont besoin de la liberté, mais cet isolement les conduit à la folie.

Le scénariste suggère un regard qui s'éloigne et se rapproche des objets et des personnages, des sons qui étourdissent ou qui renvoient d'un film à l'autre. De cette manière Rafael Azcona utilise les ressources propres de l'audiovisuel pour nous introduire dans un monde poétique qui évolue et qui réflechit sur les angoisses et les joies de l'être humain en interaction avec la société.

Conclusions

Premier élément de conclusion, nous pouvons à présent affirmer que Rafael Azcona a réussi à créer un univers personnel à travers ses scénarios, à réaliser un apport extrêmement intéressant dans l'histoire de la filmographie espagnole, à enseigner et à émouvoir les critiques, les chercheurs de cinéma, ainsi que le public en général.

Cependant, et bien que son héritage artistique soit fondamental pour comprendre le cinéma espagnol, son statut de scénariste cinématographique ainsi que la nature propre et la labilité du scénario impliquent des difficultés – et non des moindres – au moment d'aborder l'analyse de sa longue trajectoire.

Notre intérêt était, en commençant cette thèse, d'étudier le traitement de l'espace dans l'œuvre riche et très étendue de Rafael Azcona, et c'est depuis cette perspective que nous avons focalisé notre recherche.

Cette décision était due au fait que les lieux (appartement, ville, bureau) développaient, comme nous avons pu le vérifier, une personnalité propre dans les films auxquels Azcona avait travaillé. Est également entrée en considération dans notre choix la relation spatiale qui semblait s'instaurer entre le personnage et l'espace. Ces deux aspects allaient pour nous de pair avec l'omniprésence dans toute son œuvre de la thématique de la recherche d'intimité. De plus, à travers cet examen de l'espace, nous voulions également évaluer jusqu'à quel point le scénariste pouvait avoir influencé ou non la mise en scène des films.

Les scénarios de Rafael Azcona ont constitué la base des films emblématiques d'auteurs aussi personnels que Luis García Berlanga, Marco Ferreri, Carlos Saura, Fernando Trueba… Nous savons qu'essayer d'aller du film au scénario, c'est-à-dire de l'œuvre au brouillon, du construit à l'ébauche est pratiquement une tâche d'alchimiste. Si, en plus, nous prenons en compte le fait qu'Azcona coécrivait ses œuvres, son œuvre devient une immense toile d'araignée. Malgré tout cela, il nous paraissait qu'il s'agissait d'un défi important de porter ce travail à son terme, puisque l'œuvre de Rafael Azcona ne cesse pas d'être considérée comme fondamentale pour le patrimoine cinématographique espagnol.

Sur le travail de scénariste de Rafael Azcona

Le statut de scénariste cinématographique de Rafael Azcona nous imposait comme impératif catégorique une reconsidération du travail de scénariste et du statut de scénario audiovisuel avant d'aborder l'étude de son œuvre.

L'expression « scénario audiovisuel » englobe un texte qui peut avoir des formes imprécises et de formats différents mais qui, comme l'explique Isabelle Raynauld, « est rédigé en fonction de la réalisation future d'un film » (Maltais, 2010: 17).

Dans cette recherche, au delà du texte écrit par Rafael Azcona avant la réalisation du film, d'importance évidemment fondamentale, nous avons souhaitée nous confronter au scénario perçu à partir du film réalisé, celui dont on parle après avoir vu un film, celui auquel se réfèrent les critiques ou le jury chargé de la remise des prix dans les festivals, celui dans lequel, en définitive, on reconnait le travail de Rafael Azcona.

Cette situation nous a conduit à nous focaliser sur le scénario d'une part, comme un *texte autonome*, et d'autre part, suivant les recherches du professeur australien Steven Maras, comme un *intermediate work*.

En premier lieu, nous avons considérée le scénario comme un texte autonome car, comme l'explique Isabelle Raynauld, que *« le scénario soit ou non réalisé, il reste, indépendamment du film, un matériau écrit »* (Raynauld, 1990, 204). Et ceci est d'autant plus vrai dans notre cas, où la lecture du scénario écrit avant la réalisation du film recélait un intérêt particulier[238], dû au contexte politique et social du Franquisme et de la Transition Espagnole. En effet, dans ces scénarios, nous avons pu observer les marques de la censure (rayures, écritures dans les marges, rapports des censeurs sur les changements qu'il faudrait réaliser, etc. …) ce qui nous a permis de vérifier quelle était la principale intention des créateurs et quels changements furent introduits *a posteriori* par les autorités de l'époque. Même ainsi, en dépit de l'intérêt du scénario comme texte écrit, il est important de tenir compte du fait que les scénarios soient écrits et adressés en principe à un groupe de lecteurs très restreints – l'équipe de réalisation d'un film –, et que son écriture soit codifiée suivant quelques règles qui peuvent faire que sa lecture devienne excessivement lourde et rende son intérêt littéraire faible[239]. Pour cette raison, nous souscrivons à l'opinion de Steven Maras qui critique « a dominant tendency in screenwriting circles to speak about «the script (singular), and screenwriting, in very authoritative ways» (Maras, 2009 : 15). En d'autres termes, pour analyser les scénarios de Rafael Azcona, il convient de ne pas nous centrer uniquement sur le texte écrit.

Les idées du professeur australien Steven Maras nous ont aussi amené à considérer le scénario comme un *intermediate work*. Pour cette raison, au cours de ce travail, les interactions entre la créativité, la narration et l'industrie ont été particulièrement prises en compte. Cette perspective

---

[238] Plusieurs des originaux sont accessibles au public pour consultations à la *Filmoteca Española* y en la *Biblioteca Nacional Espanola*

[239] Bien qu'il soit évident que comme l'explique Jacqueline Viswanathan , on puisse parler d'une certaine subjectivité à l'intérieur de ce langage technique attribué aux scénaristes

nous a intéressé dans la mesure où elle nous invitait à observer de quelle manière le scénario est «discursively constructed», comme le dit la critique culturelle. Nous nous sommes, par conséquent, centrée également sur le fait d'analyser comment Azcona a inventé une pratique dans son discours, c'est-à-dire, comment Azcona a pu «enrichir le discours du film» (Cobos, Juan, et al., 1996) comme disait Berlanga, à travers le scénario.

Ce point de vue nous a permis de découvrir quelles ont été les méthodes de travail de Rafael Azcona, ainsi que sa participation à l'évolution des scénarios durant les tournages, et de quelle manière les pressions de la censure et de l'industrie ont pu influencer la façon dont Rafael Azcona se confrontait à l'écriture.

Sur l'espace

La perspective d'une analyse spatiale nous ouvrait la possibilité de considérer le scénario à travers son caractère implicitement audiovisuel, et, plus concrètement, de comprendre comment le scénario réalisait la construction de l'espace, réalité dont le cinéma ne peut se détacher.

Toutefois, une fois signalées les difficultés dans l'étude du scénario, dans quelle mesure pouvait-on aborder l'analyse de l'espace dans le travail d'un scénariste sachant que la définition même de l'espace a un caractère polysémique qui fait que sa nature peut être appréhendée depuis des perspectives très différentes ?

Au cours de ce travail, nous avons pu réaliser une brève revue du concept d'espace et voir comment il s'était modifié au cours de l'histoire de la pensée de l'humanité. Nous avons vérifié, en effet, que chaque conception de l'espace naît et meurt comme les sociétés, et a par conséquent une vie et une histoire (Heath, 1981: 29). De la même façon, le concept d'espace dans la théorie audiovisuelle a été appréhendé depuis différentes perspectives : un espace de champ, un espace hors champ, un espace en devenir constant, un espace de l'histoire et un espace du discours, etc. Pour cette raison, comme le conseille le Groupe Mu dans le studio de l'image [241], nous avons essayé de ne pas imposer un ordre chronologique séquentiel mais une modélisation contrôlée dans laquelle entre en jeu l'image aussi bien que le son, le mouvement et le travail de reconstruction par le spectateur.

[241] *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Éditions Le Seuil, Paris, 1992

L'espace diégétique

Dans l'étude du traitement de l'espace dans l'œuvre d'Azcona, nous nous sommes concentrée dans un premier temps sur le concept de *lieu*. André Gardies utilise l'opposition fondatrice de Ferdinand de Saussure entre la langue et le mot pour expliquer ce qu'est le *lieu* dans l'*espace*. Le *lieu* serait le porteur de propriétés spatiales (Gardies, 1993: 71). Selon lui, le *lieu* est le mot de l'espace-langue (Gardies, 1993: 71). De cette façon, Gardies considère que les lieux sont susceptibles de s'organiser en un système producteur de sens et propose d'organiser ces lieux en suivant les principes analytiques remarqués par Philippe Hamon pour étudier les personnages (Gardies, 1993: 78). De la même façon, le cinéaste et chercheur Eric Rohmer (Rohmer, 1972) insiste sur l'importance du *lieu* dans la construction de l'espace d'un film et, comme Gardies, focalise son intérêt sur l'examen de la fonction que les espaces exercent dans l'histoire.

Avant de commencer notre analyse des films écrits par Azcona, nous les avons différenciés et classés en deux époques. D'un côté, on trouve les films qu'Azcona a écrit à la fin des années 50 et dans les années 60, et de l'autre, les scénarios écrits dans les années 70. Cette division est justifiée par les contextes historiques très différents de chaque époque, la rupture entre les deux étant marquée par des changements drastiques aux niveaux politique et social. Nous voulions savoir si les films analysés, qui se différencient du point de vue thématique, peuvent aussi se distinguer selon leur traitement de l'espace. Nous nous sommes donc référée à des aspects différents du *lieu*, à partir tant de la lecture des scénarios que du visionnage des films.

Dans ce traitement de l'espace, les habitations portraitisées lors de la première période reproduisent des édifices populaires de l'époque. Parmi ces dernières, on remarque les portraits des *corralas* madrilènes, les appartements et les maisons de village au sein de la ville. Ces immeubles avaient habituellement des fenêtres qui donnaient sur une cour intérieure, établissant une voie de communication avec les voisins. Les maisons s'ouvraient également sur la rue, ou la rue continuait dans les maisons, et les sons de la rue se mélangeaient avec ceux de l'intérieur des logements. De plus, la frontière entre la vie intime et le travail était constamment diluée. On ne sait pas où se terminait le travail et où commençait le foyer. Toute cette ambiance trouvait son origine dans une accumulation de personnages dans le foyer. Ces logements étaient surpeuplés, ce qui empêchait le repos de ses habitants. Mis en scènes dans les films écrits par Azcona durant la première époque, ces espaces ont une influence directe sur le comportement des personnages, sur leurs motivations, sur la trame de l'histoire. En effet, c'est très clairement ce manque d'intimité qui conduit indirectement José Luis vers le travail de bourreau (*Le Bourreau*), Petrita à mettre la pression sur son fiancé pour se marier avec une femme âgée et hériter ainsi d'un appartement (*L'Appartement*), ou don Anselmo à empoisonner toute sa famille (*La Petite Voiture*). Ainsi, cette première époque se caractérise par le portrait d'espaces sans frontières, sans

limites, dans lesquels tout se réunit en un même lieu : la vie de famille et le travail, les bruits du foyer et ceux de la rue, les cris des voisins. L'unique frontière qui se trace n'apparait jamais à l'image mais est toujours mentionnée, en survolant, représentée par les personnages. De même, l'idée qu'on a de l'étranger comme lieu, lieu qui n'apparaît jamais, et incarnée par les personnages.

Dans le scénario écrit, les habitations populaires apparaissent régulièrement comme situées en ville, avec des références explicites à des noms réels de rues madrilènes. Au contraire, les habitations des classes aisées ne sont pas signalisées : aucun lieu réel ne leur est attribué. Il semblerait qu'à partir du même scénario, Azcona voulait transmettre l'idée que les classes les plus aisées sont abstraites et inatteignables, et ne vivent pas dans des lieux concrets. De plus, Azcona juxtaposait les lieux au moyen de procédures fictionnelles antagoniques, en les contrastant pour faire avancer l'histoire et justifier les décisions des personnages.

Les films des années 60 cadraient parfaitement avec une tendance cinématographique de l'époque qui dénonçait la situation du logement dans la ville de Madrid. Toutefois, nous observons chez Azcona, en plus de la critique sociale de cette situation pénible, une réflexion sur la recherche d'intimité et sur la solitude à travers la relation du personnage et de l'espace qui perdura dans le reste de sa cinématographie.

Dans la seconde étape de sa carrière, ce contraste entre les classes sociales précaires et les catégories plus aisées ne se trouve pas reflété avec la même importance, les lieux commençant à acquérir une valeur fictionnelle de leurs passions, obsessions et angoisses. Les foyers des gens aisés sont habités par moins de personnages. Ils sont très spacieux et sont décorés avec opulence. La principale caractéristique de ces lieux, si nous les comparons avec ceux que nous avons décrits précédemment, consiste dans le fait qu'ils sont fermés et isolés de l'extérieur, que les bruits de la rue disparaissent. A cette époque, les lieux perdent leur valeur de référence et évoluent progressivement vers la caricature. L'humour complice qui s'était établit avec le spectateur de la première époque se perd et le ton est plus sérieux. Azcona crée alors des lieux qui n'ont pas besoin d'une connaissance antérieure de la part du spectateur, comme c'était le cas lors de la première époque. C'est ainsi qu'une caractéristique mineure, l'absence d'indication du lieu dans lequel ses foyers sont situés dans le scénario, l'abstraction de l'habitat des plus riches, va prendre de l'importance et éclipser un trait caractéristique de ses histoires écrites dans les années 60.

Nous pouvons ainsi affirmer que la division en deux époques différentes est non seulement justifiée du point de vue thématique mais aussi du point de vue du traitement de l'espace diégétique fait par Azcona.

L'espace narratif

L'espace narratif est l'espace « en tant que partenaire de cette activité propre à tout récit qu'est la narrativité » (Gardies, 1993 : 105). L'étude de l'espace narratif a été réalisée en tenant compte de l'interaction entre deux éléments : le sujet et l'espace.

Gardies considère que l'espace acquiert un sens au moment où il est habité par un personnage. Nous en tenant à ce présupposé, nous avons étudié l'appropriation d'espaces déterminés par des sujets spécifiques. Dans ce but, nous nous sommes concentrée sur les deux modalités fondamentales auxquelles s'en tient le travail de notre scénariste : celle qui se centre sur la relation entre le personnage décrit dans le scénario et l'acteur qui interprète ce personnage, et celle qui établit la différence entre les personnages masculins et féminins.

Le protagoniste d'Azcona est un antihéros d'âge moyen ; il est plutôt originaire de classe populaire dans sa première époque, et de classe aisée dans sa seconde époque. Dans les scénarios, ces personnages apparaissent représentés à travers leur caractérisation marquée par l'auteur lui-même. Cependant, il existe un élément fondamental qu'il convient de prendre en compte et qui n'est pas indiqué dans le texte écrit : l'importance que Rafael Azcona donne à l'acteur qui va interpréter ce personnage déterminé.

Comme nous l'avons vérifié au cours de cette recherche, la carrière du scénariste s'est développée à travers d'un nombre restreint d'acteurs qui interprétèrent ses protagonistes en plusieurs occasions. Parmi eux, nous avions relevé l'importance de l'acteur emblématique espagnol José Luis López Vázquez.

Cette façon de procéder nous invite de nouveau à souligner l'importance de ne pas s'en tenir uniquement au texte écrit mais à une étude du scénario au sens large, considéré comme un va-et-vient entre le film réalisé et le scénario originel.

Bien que les protagonistes d'Azcona soient toujours des hommes, les figures féminines sont aussi l'objet d'une considération particulière. A travers la collaboration d'Azcona avec quelques cinéastes, le personnage féminin a acquis un poids prégnant dans la trame des films. Dans ces films, la femme espagnole apparaît comme un allié de la société ou une métaphore de celle-ci. La figure de la femme étrangère surgit comme une réaction à la femme espagnole. Alors que la femme espagnole symbolise la répression, l'étrangère représente la liberté, la frivolité et la distraction. Néanmoins, une fois que le Franquisme atteignit ses dernières années, nous avons pu observer comment le rôle de la femme a changé, en lien avec le retrait de la dimension répressive de la société.

De plus, une fois étudiées les relations instaurées dans le récit entre les différents composants spatiaux, nous avons pu observer comment, lors de la première époque, les espaces dépendaient des

relations de pouvoir, c'est-à-dire de la domination d'un espace sur l'autre ou de l'appropriation des espaces par différentes classes sociales. En ce qui concerne la seconde époque, nous avons pu vérifier comment un changement dans l'idiosyncrasie du personnage avait une répercussion directe sur l'espace. C'est le cas dans *Grandeur Nature*, lorsque le personnage, incapable de distinguer entre l'imagination et la réalité, doit emménager dans un appartement, ou bien dans *La Grande Bouffe*, où la folie conduit les personnages dans un même salon obscur, ou bien encore à travers l'étroite relation entre Fernando Tobajas et la salle de bain dans laquelle il s'est enfermé.

Le recours au déplacement permet enfin l'union et la relation entre le personnage et l'espace. Tous les films de la première époque se caractérisent par le fait d'empêcher un système de prescriptions fermé, dans lequel l'unique solution possible pour résoudre les problèmes des personnages est l'évasion ou la fuite de ce système. Dans la seconde époque, au contraire, à travers les prescriptions que l'espace impose au sujet, s'instaure un système ouvert. Tous les personnages ont la capacité de pouvoir changer les choses, de prendre des décisions, et peuvent aller où ils veulent. Malgré cela, ils décident de ne pas bouger. Ces personnages libres de leur mouvement décident de s'enfermer et de s'en tenir à un seul espace. Fernando, dans *L'Anachorète*, prend la décision de ne pas sortir de sa salle de bain. Il en est de même pour les personnages de *La Grande Bouffe*, ainsi que pour Michel dans *Grandeur Nature*, qui décide de rester dans son appartement. Ainsi, l'espace, qui dans un contexte politique de plus grande liberté pourrait être imprégné de caractéristiques positives, déploie une fonction similaire de celle de l'époque antérieure, créant une atmosphère claustrophobe et accablante. En définitive, nous pouvons affirmer que dans les films réalisés à la fin des années 50 et dans les années 60, les personnages appartiennent à un système qui les contraint depuis l'extérieur. Dans les années 70, les personnages décident eux-mêmes de ne pas user de leur liberté.

Comme nous avons pu le constater, dans la première période, la relation entre personnage et espace est caractérisé par le déplacement. Le type de déplacement qui qualifie la relation entre le personnage et l'espace dans l'œuvre d'Azcona est celui du *parcours*, car ces personnages ne suivent pas un *itinéraire*, avec une fin concrète, un objectif déterminé. Leur déplacement correspond à une forme de *vagabondage*. De plus, ce déplacement provoque leur étourdissement. Dans *Le Bourreau*, la nécessité de trouver un appartement va submerger José Luis de travaux absurdes et d'espaces domestiques non désirés, le plonger dans un labyrinthe bureaucratique. Les personnages qui se déplacent dans ces films se retrouvent également confrontés à des obstacles physiques, comme Placido qui se voit obligé d'aller de ci, de là avec son véhicule surmonté d'une grande étoile de Noël, ou Don Anselmo, privé de cette petite voiture qui devait lui permette de partir, avec ses amis, en excursion dans les alentours de Madrid. Quand ces personnages ne sont plus obligés de déambuler, ils s'enferment pour s'autodétruire. Ils se retrouvent seuls et se confrontent à leurs pulsions les plus obscures.

La construction de l'humour à travers l'espace

Bien que les histoires de Rafael Azcona traitent de thèmes comme la précarité, la peine de mort ou la marginalisation sociale, ces histoires sont filtrées par un voile comique. Le scénariste parcourt toute une tradition ludique de l'humour espagnol sur un fond de pessimisme profond. On pourrait mettre Rafael Azcona en relation avec l'homme médiéval dont parle Bakhtine, car il percevait avec perspicacité la victoire sur la peur que peut opérer le rire.

Cependant, nous croyons que le choix de l'humour comme genre n'est pas uniquement dû à des raisons de type créatif mais aussi à des limitations imposées par l'époque. La création d'espaces ouverts et inachevés comme le corps grotesque ou comme la présence de mutilés et d'infirmes permet en effet une critique d'un système autoritaire, en ayant recours à l'héritage de la tradition littéraire, picturale et théâtrale de la culture espagnole, au rire qui est le patrimoine du peuple.

Notre intérêt depuis le début de ce travail a consisté à tenir compte de la relation qui s'établit entre la narration, l'industrie et le contexte dans lequel se situe le processus de création. Pour cette raison, nous avons cru important de ne pas éviter la pression de la censure de l'époque qui causa tant de problèmes à Azcona et aux réalisateurs avec lesquels il a travaillé. Les scénarios d'Azcona étaient lus avec suspicion par les censeurs, et le scénariste jouait avec le discours humoristique pour rendre acceptables des thèmes chargés de pessimisme. De plus, nous croyons que les censeurs se laissaient guider par une lecture du scénario linéaire et littéraire, et ne prenaient pas en considération les caractéristiques du récit audiovisuel, c'est-à-dire, la pluralité de ses modes d'expression (images, son, musique, mot, écriture) et la tabularité de l'image qui s'oppose à la linéarité et à la succession de la langue (Jost, 2008 : 24) , car ces configurations sont plus complexes qu'une succession d'actions situées les unes derrières les autres. Selon nous, Azcona était conscient du caractère distinctif du récit audiovisuel face au littéraire et, en tenant compte de ce présupposé, il trouvait un allié dans l'image afin d'esquiver la censure.

L'humour d'Azcona a été en certaines occasions qualifié de noir, alors que lui-même niait cette qualification et expliquait : « Je ne rie pas des choses macabres, mais des gens vivant qui sont autour de ces choses ». Cette phrase met de nouveau en avant la relation entre le personnage et l'espace pour instaurer un conflit fondamental dans la construction de l'humour. Azcona répète à plusieurs reprises cette formule qui implique de situer au milieu de l'espace un cercueil, un mort, et de situer autour quelques personnes une société qui se débat entre le fait d'honorer le mort ou de s'en tenir aux circonstances d'une vie instable et précaire qui ne leur laisse pas de temps pour les cérémonies et les formalités. Dans ces espaces invalidés par la mort, le personnage veut et a besoin de vivre, de tomber amoureux, de manger, de travailler. Azcona se rebelle contre les formalités et les cérémonies pour nous montrer, comme l'expliquait Bergson, que le côté cérémonial de la vie sociale enferme le comique dans

un état latent qui attend l'occasion d'éclater au grand jour (Bergson, 39 : 2008). Ou comme le disait Azcona lui-même, sans humour, nous aurions disparu depuis des siècles (Palomo, 2007).

La mise en scène du scénario

Si nous avons, dans les premiers chapitres, prêté une attention spécifique à l'espace, nous n'avions pas traité la question de l'image. Jusqu'ici, le mode de représentation, le fait de savoir si une maison est montrée de loin ou de près, en piqué ou contre-piqué, avait été relégué au second plan de nos questionnements, car le choix de l'emplacement de la caméra est un choix du réalisateur. Dans le scénario cinématographique, les placements de la caméra ou les directives techniques ne sont pas incluses, mais celles-ci peuvent surgir de l'écriture même, car le faire explicitement « is exactly the wrong thing to do. Why? Because it intrudes on "the read" » (Trody, 1997 : 14, en Maras, 2009 : 69).

Dans le chapitre suivant, nous avons essayé d'élucider de quelle manière Rafael Azcona a pu, à partir de son écriture, influencer la mise en scène du film. Pour cela, nous avons suivi, entre autres opinions, les mots de Pierre Maillot qui soutient que dans l'écriture du scénario :

> "Que l'on écrive, par exemple : « Penché sur son bureau il écrivait nerveusement » ou : « sa main courait nerveusement sur le papier » ou : « on le distinguait derrière les rideaux, qui écrivait nerveusement penché sur son bureau », il s'agit chaque fois du même personnage, du même lieu, de la même action, mais il est clair que trois plans visuels différents sont proposés. » (Maillot, 1989 : 16)

En s'en tenant à cet argument, le scénariste ne peut pas décider quel sera l'emplacement de la caméra, ni quelle coupure sera effectuée dans le montage. Toutefois, il peut avoir une certaine influence sur ces choix en les suggérant depuis le scénario. Si nous considérons, comme l'indique Steven Maras, l'écriture du scénario et la mise en scène comme une création en *continuum*, et qu'une écriture déterminée influence une mise en scène déterminée, nous pouvons alors affirmer que dans l'écriture du scénario, des caractéristiques audiovisuelles particulières, comme la focalisation, pourraient être insinuées.

De nombreux articles au sujet de l'influence des différents courants artistiques sur l'œuvre de Rafael Azcona nous on invité à nous demander quelle a pu être l'influence de disciplines telles que le théâtre et la peinture dans la construction spatiale de ses scénarios. Cette question parait d'autant plus pertinente que Rafael Azcona a commencé à travailler dans le monde du cinéma sans être un grand connaisseur de ce média. Nous pouvons peut-être critiquer le fait qu'une analyse de l'espace cinématographique dépende d'instruments théoriques déterminés par la tradition picturale et scénographique. Cependant, le parcours personnel d'Azcona nous invite à dépasser ces critiques, car il

avait été caricaturiste ainsi que grand amateur du théâtre populaire de son époque, deux arts fortement liés à l'image, ce qui ne peut pas ne pas avoir pesé sur son travail comme scénariste.

Au cours de la première période de son œuvre, il existe une mise en scène qui se répète tant dans les films de García Berlanga que dans ceux de Marco Ferreri, et qui consiste dans l'accumulation de nombreuses actions dans un même temps et dans une même scène. La conception chorale est l'axe principal de la mise en scène de ces films. Cette conception de la scène avec des influences théâtrales se traduit en plans généraux dans le film. Ce qui est fondamental dans ce genre de scènes n'est pas ce qui se passe, mais l'atmosphère qui est transmise : un sentiment de chaos. Les scènes sont marquées par le recours à la construction de moments-plans, des séquences plus longues dans lesquelles s'unissent des actions différentes et se construisent différentes couches tout au long de la profondeur de champ. Ces scènes ont généralement peu de mouvements de la caméra. Ce sont les personnages qui bougent, occupant différentes aires de l'espace dans le cadre cinématographique. Le traitement des scènes chez Berlanga et Ferreri, sous la plume d'Azcona, finit, comme dans *Les ménines* de Velázquez, par récréer un jeu spatial d'une complexité singulière. Il s'agit d'une conception théâtrale de la scène qui, loin d'être pesante pour la narration, a donné quelques uns des films les plus encensés du cinéma espagnol. Nous percevons, également, que dans les œuvres d'Azcona, en plus de contenir des éléments provenant de genres distincts comme peuvent l'être le *théâtre de la saynète*, le *grotesque* et l'*esperpentico*, on use d'une « élévation et d'une distanciation du matériel de départ qui situent le narrateur à un niveau différent et démiurgique par rapport à ses personnages » (Castro, Cerdán, 2011: 57). Cette façon de procéder nous met à distance de la scène, empêche le sentimentalisme et permet au scénariste de créer des histoires humoristiques aux thèmes pourtant si peu joyeux comme la précarité, la solitude ou le manque de liberté.

Dans sa seconde période, Azcona s'éloigne de cette construction de la scène bondée et théâtrale, pour n'avoir recours qu'à des moments humoristiques très ponctuels. Le cadrage de ces films commence à se refermer lentement, tant chez Marco Ferreri que chez Luis Garcia Berlanga. Dans les scénarios, Rafael Azcona indique plus clairement les jeux visuels. La narration change pour la première fois sa focalisation. Alors que lors de la première époque, l'image n'est jamais vue par une instance intradiégétique, par aucun personnage, lors de la seconde époque, nous trouvons quelques exceptions qui peuvent se rapprocher d'une occularisation interne primaire. Dans ces cas, le scénario suggère un regard déformé par le personnage, une reproduction de ce que le personnage est entrain de voir.

Finalement, nous prétendons démontrer par ces arguments comment la construction des espaces et la relation que les personnages établissent avec eux ont une importance sur les actions des personnages eux-mêmes. L'espace dans le travail d'Azcona n'est pas uniquement un décor dans lequel se déroule l'action, mais un personnage de plus. Enfin, de par la position des personnages dans l'espace,

Rafael Azcona nous a présenté une réflexion des temps qu'il vivait comme le portrait d'une société prisonnière de ses propres faiblesses et limitations.

Nous sommes conscients qu'au sujet du travail d'un scénariste, un travail qui de par sa propre nature sera manipulé par toute une équipe de personne, aucune affirmation ne peut-être complètement assurée. Mais nous croyons qu'en faisant ressortir ces constances dans le discours de Rafael Azcona, nous pouvons montrer que, bien que notre scénariste se décrive lui-même comme un *scribe* des réalisateurs, sa voix a persisté et a exprimé des idées, des émotions, et un regard personnel sur le monde. Nous pouvons ainsi affirmer que son œuvre scénaristique est un travail artistique, qui mérite tous les respects et ne se limite pas à l'état de simple instrument au main d'une équipe technique.

Comme dans l'œuvre de n'importe quel artiste, il reste encore beaucoup de perspectives à partir desquelles étudier l'œuvre de Rafael Azcona, comme par exemple les œuvres réalisées avec Carlos Saura, Pedro Olea, Fernando Trueba ; son amitié avec José Luis García Sánchez ; le retour à l'humour reprenant la choralité des débuts effectué avec García Berlanga dans *La escopeta Nacional*, *La vaquilla*, etc. ; ou encore les aventures formelles avec Marco Ferreri. Nous espérons que ces pages pourront servir d'aide au travail d'autres chercheurs intéressés par une analyse de l'œuvre de Rafael Azcona et contribuer, plus généralement, à apporter des instruments pour la recherche portant sur cette tâche aussi difficile et ardue que celle du scénariste.

Nous avons également confiance dans le fait que ce travail puisse être utile à l'enrichissement de la compréhension des relations entre les discours écrits et les discours filmiques, et qu'en définitive, il puisse apporter quelques propositions qui nous aident à comprendre, à partir de l'un de ses nombreux éléments, la richesse du récit audiovisuel.

Annexes

Doc. autorcdegs. cenura

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA
Subd. Gral. de Ordenación y Empresas Cinematográficas

Junta de Calificación y Apreciación de Películas

Expediente n.º 86.836

MINISTERIO DE CULTURA ARCHIVO CENTRAL

Reunida en el día de hoy la Comisión de Calificación de la JUNTA DE CALIFICACION Y APRECIACION DE PELICULAS con asistencia del Presidente Don ..... del Vicepresidente 1.º Don Marciano de la Fuente del Vicepresidente 2.º Don ..... de los Vocales D. Fernando Merelo .....

..... en la que actúa como Secretario Don Eugenio Benito González se procedió a examinar la película titulada: "TAMAÑO NATURAL (LIFE SIZE)"

presentada por la Casa Distribuidora Incine Distribuidora Cinematograf. en su versión española producida por Jet Films,S.A.-Uranus Productions France- Verona Produzione S.r.L.

de nacionalidad hispano-franco-italiana compuesta de 10 rollos y 2774 metros.

Una vez compulsados los votos de los miembros de la Junta asistentes a la reunión, queda emitido el siguiente

DICTAMEN

AUTORIZADA PARA MAYORES DE 18 AÑOS EXCLUSIVAMENTE (Apart. e) de la O.M. de 14.10.72)

Por unanimidad, se concede a la película los beneficios de protección económica ordinaria.

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
Dirección General de Cinematografía
Subd. Gral. de Ordenación y Empresas Cinematográficas

JUNTA DE CALIFICACION Y APRECIACION DE PELICULAS

MINISTERIO DE CULTURA ARCHIVO CENTRAL

COMISION DE CALIFICACION DE PELICULAS

Sesión del día 6 de septbre de 197..7

TITULO DE LA PELICULA: TAMAÑO NATURAL (LIFE SIZE)

Nacionalidad: española Versión: original Núm. de rollos 10

CALIFICACION: Mayores de 13 años exclusivamente.

Especialmente indicada para menores de 14 años

Reposición

Cine-Clubs

Salas Especiales

Salas de Arte y Ensayo

Sesiones Especiales

En el supuesto de películas españolas

Restricciones a la exportación

Exclusión de los beneficios de protección económica según lo dispuesto en el punto 3.° del Art. 2.° de la Orden ministerial de 12-3-71 NO EXCLUIDA

I N F O R M E



La presente autorización se entenderá condicionada en todo caso a la adecuada realización de la película según su guión, y no prejuzgará la resolución que en su día acuerde la Junta de Censura, teniendo en cuenta aspectos o circunstancias que no se recogieron en el guión o que sólo pueden ser debidamente apreciados en la película una vez realizada.

Se advierte al productor peticionario que el permiso de rodaje y la presente aprobación del proyecto, tienen carácter provisional, que, en su caso, se convertirá en definitiva, con aplicación de los subsiguientes beneficios de coproducción, una vez que hayan sido otorgadas por los Organismos competentes españoles las licencias de pública exhibición, resolución que se adoptará a la vista de la película realizada, en el supuesto de que la misma haya sido llevada a cabo sobre las bases y condiciones que se establecen y concretan en el presente expediente de rodaje.

Se advierte también al coproductor español que debe atenerse y cumplir lo dispuesto en el art. , bien entendido que de omitir el requisito de presentar la película sin el carácter de coproducción hispano , ya sea en su cabecera o en la publicidad que de la misma se haga dentro o fuera de España, puede dar lugar a la pérdida de los beneficios de coproducción e incluso de la protección económica, medidas éstas que podrán hacerse extensivas en los casos de que se oculten o tergiversen los nombres de los técnicos o actores, españoles o extranjeros, que en la película intervienen.

A estos últimos efectos el productor español antes de la sonorización de la película deberá presentar compromiso escrito con su coproductora en el que quede constancia de que respetarán dichas obligaciones.

Conforme a las normas que rigen la materia, la película deberá realizarse correspondiendo exactamente al guión aprobado y no podrá existir más de una versión de la misma, tanto por lo que se refiere a su explotación dentro como fuera de España. El incumplimiento de lo anterior, sea cual fuere su responsable, dará lugar a la nulidad del permiso de rodaje y la consiguiente denegación definitiva de la coproducción, así como de las subvenciones que correspondan y demás beneficios a la producción nacional establecidos o que se establezcan, aparte de la prohibición de su exhibición en España.

Se recuerda a esa Entidad la obligación que tiene de entregar a la Filmoteca Nacional una copia en buen estado y libre de gastos, con anterioridad a la percepción en todo o parte de la protección oficial a que en su día se haga acreedora la película que ampara la licencia de rodaje que otorga con esta fecha, de acuerdo con lo que dispone el Decreto de 20 de Febrero de 1.964, en su art. 5º, Primero.

Enterado, tomada nota y retirado el permiso de rodaje.

EL SOLICITANTE

RESOLUCION DEL ILMO. SR. DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIA

CONFORME,

(48)

En la localidad de PERPIGNAN, se celebró en la noche del día 4, un homenaje al Director de Cine español, Sr. BERLANGA, con el estreno en el Cine Perpignan de la ciudad del mismo nombre, de la película dirigida por el Sr. Berlanga y titulada "TAMAÑO NATURAL".

APROBADO CENSURA

Dicha película se caracteriza en su triple vertiente de: Sacrílega, antiespañola y pornográfica.

A dicho estreno, asistieron unos 80 españoles, en su mayoría periodistas, artistas y personas relacionadas con Televisión, Radio y Cine.

Con posterioridad a la proyección de dicha película, que causó en general impresión desfavorable entre los asistentes, se trasladó a los mismos al Casino de Lyria, que está situado en la localidad de Bascarons a unos 21 kilometros de Perpignan, en donde se les sirvió una cena en frio de magnitud pantagruélica, que duró hasta altas horas de la madrugada, trasladando a los invitados después a Perpignan y regresando a España, sobre las 11 horas.

En la película, figura como una de las principales actrices, la esposa del acror Adolfo Marsillach, llamada Amparo Soler Leal, la cual en diversas escenas sale con el busto descubierto.

También actúa en dicha película el actor español, llamado Manuel Alexandre, conocido en escenas de marcada obscenidad.-

Se acompaña recorte de prensa del Diario de Barcelona, de fecha 6 de los corrientes, sobre este tema.

Barcelona, 7 de octubre 1974.

(47)

MINISTERIO DE CULTURA ARCHIVO CENTRAL

NOTA INFORMATIVA

ASUNTO: Asistencia de españoles a una película de Luis Berlanga en Perpignan (Francia)

Como ampliación a la Nota Informativa sobre el mismo asunto se participa que el Casino de Lydia envió a determinadas personas, entre las que se contaban Directores de periódicos y críticos cinematográficos, el siguiente escrito:

"Casino de Lydia, sede social : Lydia 66.420 Port Barcares. Oficinas en París : 13-15 Chausse de la Muette. 75.016 París.

Distinguido señor :

El éxito alcanzado en nuestro país por la película "Grandeur Nature", obra del Director español Luis Berlanga, así como sus condiciones personales de simpatía y humanidad, han inspirado a un grupo de amigos, de los que somos portavoz la idea de ofrecerle un homenaje.

Este acto, al que asistirá personalmente el Sr. Berlanga, tendrá lugar el viernes, cuatro de Octubre. Y consistirá en la proyección de "Grandeur Nature" en el cine "Le Perpignan", siguiéndole una recepción buffet en honor del Sr. Berlanga, que se ofrecerá en la discoteca del Casino del Lydia.

Creemos que este acto habrá de interesarle y es por ello que nos permitimos rogarle el honor de su asistencia. A tal efecto hemos dispuesto unos medios de transporte especiales para la prensa, así como una reserva de habitaciones en Perpignan, para la noche del cuatro, viernes. Todo lo cual le adelantamos en el programa que se incluye, concretándole cuantos detalles precise una vez nos confirme su asistencia.

En la confianza de que tendrá Vd. a bien aceptar nuestra invitación, le saluda atentamente

M. Lempereur. Director.

El programa citado se adjunta a la Nota, conjuntamente con el mapa señalando el emplazamiento del Lydia, una tarjeta con un teléfono para concretar la asistencia y un programa del casino buque "Lydia".

Además de los críticos cinematográficos y directores, particularmente de agencias y semanarios (Fotogramas, Europa-Press etc) asistieron personas que no tienen relación alguna con el cine, como el agente de publicidad Irurozqui, el periodista Bordas del Servicio de Prensa de la Diputación Provincial, el escrito y empleado de la "Editorial Bruguera" Pastor Petit, amén de otras personas desconocidas en el ambiente cinematográfico. Además de los pasajeros en el autocar que salió de la calle de Ganduxer, llegaron otros invitados en automóvil.

Una vez entregado un ramo de flores a la señora Berlanga y una muñeca antigua al Director, los invitados pasaron al salón de juegos donde permanecieron hasta las cuatro y media de la madrugada.

En los tres comedores del "Lydia" se sirvió una espléndida cena a los invitados.

.../...

MINISTERIO DE CULTURA ARCHIVO CENTRAL

A las diez de la mañana, hora francesa, se regresaba de Perpignan a Barcelona.

"GRANDEUR NATURE" (Tamaño natural).

El numeroso grupo de invitados que asistió a la pro — yección de la película de Berlanga, acogió con un frío silencio - el final de la proyección. No hubo ni un solo aplauso.

TEMA DE LA PELICULA

Es la historia de un dentista paranoico y obseso sexual que adquiere una muñeca de tamaño natural, de aspecto de una jo - ven de 18 años, que le es enviada desnuda y con todos los atribu- tos de la feminidad. La locura desbordante del protagonista, al - canza límites demenciales. Hablará a la muñeca, cohabitará con - ella en la ducha y ejecutará actos contra natura (de todo tipo).

Llega en su locura a simular una boda con la muñeca, — ataviada con galas nupciales y ante una cámara de TV efectúa la - ceremonia.

Más tarde con la misma cámara filmará la conducta del - portero de la vivienda con la muñeca, exageradamente incalifica - ble, por obscena.

En cierta ocasión la muñeca es robada por un grupo de - españoles que simulan con ella, con verdadero escarnio, un paso de Semana Santa, incluso uno de los españoles le canta una saeta, po co después la muñeca-Virgen será vilmente ultrajada por los espa- ñoles, trabajadores, que se turnan en tandas de dos para practi - car actos inmorales con la muñeca.

El final se cierra con el suicidio del dentista paranoi co que se lanza al Sena en un "2 CV" con la muñeca, que acabará - flotando en el río.

LOS ACTORES Y SU "LABOR"

Michel Piccoli actúa en su personaje de paranoico. En - parte incluso se admite su conducta inmoral con la muñeca, dado - que lo suponemos loco. Manuel Alexandre, actor que actúa asidua - mente en la TVE interpreta el personaje de Natalio, el portero, y corren a su cargo los actos más inmorales de la película. Insisti rá una y otra vez en sus obscenidades con la muñeca y acabará — practicando con ella, con ostentación, actos contra natura.

El cómico de TVE, Coll, compañero de Tip, actúa en el - film en una acción pornográfica. La actriz Amparo Soler Leal in - terpreta el papel de una lesbiana y su aparición en la pantalla - es mostrando su busto, que disimula con una gasa transparente.

No gustó la secuencia del "Paso de la Semana Santa" ni la "actividad" de los españoles en el film. Disgustó el abuso de secuencias de actos contra natura.

Debe insistirse en la falta de aplausos o de adhesión y felicitación por parte del público asistente.

CALIFICACION POSIBLE

Pornográfica por las innecesarias escenas destinadas a

MINISTERIO DE CULTURA ARCHIVO GENERAL

excitar los más viles deseos en un público vulgar y extranjero.

Antiespañola, al presentar a unos individuos de tal nacionalidad que llegan a mostrar tal vileza de sentimientos y de actitud.

Sacrílega al escarnecer de una manera vil un acto religioso como el Paso de la Virgen en la Semana Santa andaluza.

Barcelona, 8 de Octubre de 1.974.

Bibliographie

ARTAUD, A. (1969). *El teatro y su doble*. La Habana: Instituto del Libro.

BAKHTINE, M. (1968). *Dostoevkij. Poetica e Stilistica.* Turín: Einaudi.

(1989). *Teoría y estética de la novela.* Madrid: Taurus.

(1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Madrid: Alianza Universidad.

BENJAMIN, W., 2003. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.* Editions Allia.

BENJAMIN, W. (1973). *Discursos interrumpidos,* I. Madrid: Taurus.

BENTLEY, E. (1982). *La vida del drama.* Barcelona: Paidós.

BOBES, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática.* Madrid: Taurus.

BORDWELL, D.- STAIGER, J.- THOMPSON, K. (1996). *El cine clásico de Holywood.* Barcelona: Paidós.

BRADY, J. (1995). *El oficio del guionista.* Barcelona: Gedisa.

BRENES, C.S. (1987). *Fundamentos del guión audiovisual.* Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra.

BOBES, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática.* Madrid: Taurus.

-(1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario.* Madrid: Gredos.

-et alii. (1997). *Teoría del teatro.* Madrid: Arco Libros.

CARRIÈRE, J. C. (1997). *Una novela de aprendizaje.* En Oubiña, D.- Aguilar, G. (Comp.) -(1997). *El guión cinematográfico*, 15-31.

-(1996) *Le film qu'on en voit pas*. Plon France.

CARRIÈRE, J.-C., BONITZER, P., 1990. *Exercice du scénario.* Fondation européenne des métiers de l'image et du son.

CARRIÈRE, J.C.- BONITZER, P. (1991). *Práctica del guión cinematográfico.* Madrid: Paidós.

CASETTI, F. - DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film.* Barcelona: Paidós.

CHAMBAT-HOUILLON, Marie-France, « L'auteur au programme. Etude des bandes-annonces d'une série policière », in Geneviève Sellier, Pierre Beylot (dirs.), *Les séries policières*, colloque de Bordeaux 2002, L'Harmattan, 2004.

CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso. Estructura narrativa en la novela y en el cine.* Madrid: Taurus.

CHATMAN, Seymour. (1990) C*oming to terms. The retoric of Narrative in Fiction and Film.* New York: Cornell University Press

CHION, M. (2000). *Cómo se escribe un guión.* Madrid: Cátedra.

CHION, Michel ((2007) 2010) *Écrire un scénario. Édition définitive.* Paris : INA Cahiers du cinéma.

CLASCÁ, M. (1999). "Elementos técnicos para la escritura de guión". En Vilches, L. (comp.) (1999). *Taller de escritura para televisión,* 125-148.

COLEMAN, T. (1995). "The Story Structure Gurus". *The Journal,* junio de 1995, pp. 14-21.

COMPANY, J. M. (1987). *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico.* Madrid: Cátedra.

CORDOBA, P. E. (1983). "Prénom Gloria: Pour une pragmatique du personnage". En *Le personnage en question*, Actes du IVe Colloque du S.E.L,Toulouse: Service de Publications Université de Toulouse-Le Mirail , 33-44.

ECO, U. (1981). *Lector in fabula.* Barcelona: Lumen.

(1995). *Los límites de la interpretación.* Barcelona: Lumen.

ELAM, K. (1980). *The semiotics of theatre and drama.* Londres: Methuen.

FEINMANN, J. P. (1997). "El contrato de la escritura". En OUBIÑA, D. Y AGUILAR G. (comp.)(1997). *El guión cinematográfico.* Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós, 49-69.

FERNÁNDEZ DÍAZ, F. (1996). *Arte y técnica del guión.* Barcelona: Ediciones de la Universidad Politécnica de Catalunya, TAC (Temes Audiovisuals i de Comunicació, nº. 3).

FIELD, S. (1995). *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones.* Madrid: Plot.

FIELD, S. (2000) *The paradigm worksheet. Exercise 1* http://www.sydfield.com/paradigm-exercise1.pdf (Visité le 20/03/2013)

FIELD, S., 2007. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting.* Random House Publishing Group.

FIELD, S. Paradigme exercise http://www.sydfield.com/paradigm-exercise1.pdf (Visité le 12/04/2013)

FILIPPELI, R. (1997). "Guión y filme: sobre la imposibilidad de la diferencia". En Oubiña, D.- Aguilar, G. (comp.) (1997). *El guión cinematográfico,* 187-195.

FISCHER-LICHTE, E. (1999). *Semiótica del teatro.* Madrid: Arco-Libros.

GARCÍA BARRIENTOS, J.L.,.(1997). "Escritura/actuación. Para una teoría del teatro". En María del Carmen Bobes et alii. (1997). *Teoría del teatro.* Madrid: Arco Libros.

GARCÍA BERRIO, A. (1988). *Introducción a la poética clasicista.* Madrid: Taurus.

GENETTE, Gérard (1994) *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance,* Paris, Seuil, collection Poétique.

GENETTE, G. (1969). *Figures II.* París: Seuil.

GREIMAS, A. J.(1971). *Semántica estructural.* Madrid: Gredos.

GOLDMAN, W. (1992). *Aventuras de un guionista en Hollywood.* Madrid. Plot.

GÓMEZ RUFO. (1990) *Antonio, Berlanga, contra el poder y la gloria. Escenas de una vida*, Madrid, Temas de Hoy.

GONZÁLEZ REQUENA (1995) *El paisaje: entre la figura y el fondo.* Valencia. Centro de Semiótica y teoría del espectáculo, Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica.

GOUY, Noémie. "Université de Nantes - Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité - Collection." Accessed July 22, 2013. http://www.crini.univ-nantes.fr/27395488/0/fiche___pagelibre/.

HEIDEGGER, M. *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996. 69 p.

HERMAN, L. (1951). *A practical manual of screenwriting for theatre and television films.* New York: New American Library.

JOST, François (1987) L'oeil-caméra: Entre film et roman. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

JOST, François, « La main et l'oeil. Qu'est-ce qu'un auteur de film ? », in Fotogenia n°2, oltre l'autore I, edited by Alberto Boschi and Giacomo Manzoli, 1995, pp.154-163. URL : http://www.muspe.unibo.it/wwcat/period/fotogen/num02/numero2d.htm, consulté le 1/04/ 2012.

JOST, François, « L'auteur ventriloque », in René Gardies et Marie-Claude Taranger (dirs.), *Télévision : notion d'œuvre, notion d'auteur,* L'Harmattan, 2003.

JOUVE. J. (1992). *L 'effect-personnage dans le roman.* Paris:Presse Universitaires de France.

LOTMAN, Y. (1973) *La structure du texte artistique.* París: Gallimard.

MCKEE, R. (1997). *Story:Substance, Structure, Style and Principles of Screenwriting.* New York: Harper Collins.

MAILLOT, Pierre. (1989) *L'écriture cinématographique.* Paris. Méridiens Klincksieck.

MALTAIS, Bruno (2010) *Le phénomène des scénarios cinématographiques dans l'espace éditorial québécois.* Université de Montréal, Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques.

MAMET, D. (1995). *Una profesión de putas.* Madrid: Destino.

MARAS, S., 2009. *Screenwriting: history, theory and practice.* Wallflower Press.

NASH, C.- OAKEY, V. (1978). The screenwriter's handbook.Writing for the movies. New York: Barnes and Noble Books.

NELMES, J., 2003. *An Introduction to Film Studies.* Routledge.

NOUET, R. (1957). *Comment écrire pour le cinema. Précis de technique du scénario.* París: Agence littéraire du cinema.

ONAINDÍA, M. (1996). *El guión clásico de Hollywood.* Barcelona-Buenos Aires: Paidós.

OUBIÑA, D.- AGUILAR, G. (comp.)(1997). *El guión cinematográfico.* Madrid, Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.

PASOLINI, Pier Paolo, (1969). "La lengua escrita de la acción". En *Comunicación I,* 11- 51. Madrid: Alberto Corazón.

(1969). "Discurso sobre el plano secuencia, o el cine como semiología de la realidad". En *Comunicación I,* 53-68. Madrid: Alberto Corazón.

(1976). "Cine de poesía". En *Pier Paolo Pasolini contra Erich Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa,* 9-41. Barcelona: Anagrama.

PERRON, Bruno. (1993) " Focalisation. Un détour par la scénaristique " Études littéraires, vol. 26, p.27-35.

QUINQUER, Ll. (2001). *El drama de escribir un guión dramático.* Barcelona: Plaza & Janés.

RAYNAULD, I., (2012) *Lire et écrire un scénario: Le scénario de film comme texte.* Armand Colin.

RÍOS CARRATALÁ, J. A.- SANDERSON, J. S. (Eds)(1996). *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión.* Alicante: Universidad de Alicante.

ROBBE-GRILLET, Alain (1963) *L'inmortelle* (Ciné-Roman). Paris : Les éditions de minuit

ROMERO SIRE, A. I. (1998). "El personaje dramático como enunciado y como enunciación". En Jesús G.Maestro (ed.), Teatratalia II, II Congreso Internacional de Teoría del Teatro, *El personaje teatral.* Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 213-246.

ROMO FEITO, F. (1998). "El personaje teatral en la teoría literaria de Mijail Bajtín". En Jesús G.Maestro (ed.), Teatratalia II, II Congreso Internacional de Teoría del Teatro, El personaje teatral. Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 247- 263.

RODARI, G. (1998). *Gramática de la fantasía: Introducción al arte de inventar historias.* Barcelona: Ediciones del Bronce.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2001). *Estrategias de guión cinematográfico.* Barcelona: Ariel.

SEGER, L. (1991). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente.* Madrid: Rialp.

SELBO, J., 2007. *Gardner's Guide to Screenplay: From Idea to Successful Script□: the Eleven-step Story Structure.* Garth Gardner Company, Incorporated (GGC).

STEMPEL, T. (1982). *Screenwriting.* San Diego-Londres: AS Barnes and Co., The Tantivy Press.

SPANG, K.(1991). *Teoría del drama.* Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S.A.

SWAIN,D.V.(1976). *Film scriptwriting. A practical manual.* New York: Hasting House Publisher.

SCHEUER, R. (1997). "Un arte instrumental". En OUBIÑA, D.-AGUILAR, G. (comp.) (1997). *El guión cinematográfico*,71-79.

TOBIAS, R. (1999). *El guión y la trama.* Madrid. Ediciones Internacionales Universitarias.

TOROK, J.-P. (1986). *Le scenario*. París: Artefact.

TESNIÈRE, L. (1969). *Éléments de syntaxe structurale*. Paris: Éditions Klincksieck, deuxième édition revue et corrigé.

TODOROV, T. (1981). *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*: Paris: Seuil

TOBIAS, R. (1999). *El guión y la trama*. Madrid. Ediciones Internacionales Universitarias.

TOROK, J.-P. (1986). *Le scénario*. París: Artefact.

VALE, E. (1993). *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.

VANOYE, F. (1989). *Récit écrit-récit filmique*. Paris: Nathan. (1996). Guiones modelo y modelos de guión. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.

VANOYE, Francis (1991) *Scénarios Modèles, Modèles de scénarios*. Paris : Nathan.

UBERSFELD, A. (1989). *Semiología del teatro*. Madrid: Cátedra.

VILCHES, L. (1999) (comp.). *Taller de escritura para televisión*. Barcelona: Gedisa.

VISWANATHAN, Jacqueline (1999) "Ciné-Romans: Le livre du film" Cinémas: Révue d'etudes cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 9, nº 2-3, p.13-36.

VISWANATHAN, Jacqueline (1986) Une histoire racontée en images? Études françaises, vol. 22, nº3, p.71-81.

VIOT-MURCIA, C.( ), Lavocat, F., Salado, R., (2007) *La fabrique du personnage*. Champion, Paris.

VIOT-MURCIA, C., Lelaidier, J., (1993) *Littérature et cinéma*. UFR de langues et littératures, Poitiers.

Humour

ARAGON (1928) Traité du Style. Paris, Éditions, Gallimard.

BAKHTINE, M. (1968). Dostoevkij. Poetica e Stilistica. Turín: Einaudi.

(1989). Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus.

(1990). La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza Universidad.

BERGSON, Henri (1972 [1940]) le rire. Essai sur la signification du comique. Paris : Presses Universitaires de France.

BRETON, André. (1999) *Antología del humor negro*. Barcelona, Compactos Anagrama.

CASTRO DE PAZ, José Luis, CERDÁN Josetxo (2011) Del sainete al esperpento. Relecturas del Cine Español de los años 50. Madrid, Cátedra (Signo e imagen)

CARRATALÁ, J.A.R., (2005) *La memoria del humor.* Publicaciones de la Universidad de Alicante.

DUVIGNAUD, Jean (1985), *Le propre de l'homme. Histoires du comique et de la dérision*, París, Hachette.

ESCARPIT Robert (1960), *L'humour*, Paris, P.U.F.

GUTIERREZ CARBAJO, F., 2013. *Relato audiovisual y humor.* Editorial UNED.

JOST, François (2008) "Peut-on être drôle à l'insu du public? (Parodies, pastiches et faux télévisuels)." Dans *Grand écran, petit écran*, de la revue *Humoresques, N°28. Paris, Le comptoir des presses d'Universités.*

RÍOS CARRATALÁ (1997) Lo sainetesco en el cine español. Murcia, Universidad de Alicante Publicaciones.

RISHEL, Mary Ann. (2002) *Writing humour: creativity and the comic mind.* Detroit, Wayne State University Press.

DALE, Alan. (2000) *Comedy is a man in trouble.* Minneapolis, University of Minnesota Press. MAST, Gerald. (1979) *The comic mind: comedy and the movies.* Chicago, The University of Chicago Press.

MONTERDE, José Enrique (1997) "Sainete y esperpento en la obra de Rafael Azcona". En *Rafael Azcona, Con perdón,* Logroño, Gobierno de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 215-236.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2005) *La memoria del humor.* Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A., (1997) Lo sainetesco en el cine español, Alicante, Universidad.

VALLE-INCLÁN. Ramón (2006) *Luces de bohemia.* Madrid, Espasa Calpe.

VORHAUS, John.(2005) *Cómo orquestar una comedia.* Barcelona, Alba Editorial.

L'Espace

ROSMORDUC, Jean (1983) *L'espace et le temps aujourd'hui.* Paris, Éditions du seuil.

AUMONT, Jacques. (1995). *L'oeil interminable.* Paris: Nouvelles Éditions Séguier.

BARREAU, Hervé (1983) "Les théories anciennes". *Dans L'espace et le temps aujourd'hui.* Paris, Éditions du seuil.

BAZIN, André (2001) *¿Qué es el cine?* Madrid. Rialp

BAZIN, André. (2010) *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris. Les Éditions du Cerf.

BERGSON, Henri. (2007) La evolución creadora. Buenos Aires: Editorial Cactus

BLANCHOT, M. (1955). L'espace littéraire. Paris: Gallimard.

CHATMAN, S. (1990) *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine.* Madrid: Taurus

(1990) *Coming to terms. The retoric of Narrative in Fiction and Film.* New York: Cornell University Press

(1980) *Story and discourse: narrative structure in fiction and film.* USA: Cornell University Press.

GARDIES, André.(1993) *L'espace au cinéma.* Paris: Méridiens Klincksieck.

(1999) *Décrire à l'écran.* Paris: Méridiens Klincksieck.

GAUDREAULT, André, JOST François. (1990) *Le récit cinématographique. Cinéma et récit II*. Paris: Nathan Université.

GREIMAS, A.J. COURTÉS, J. (1993) *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* Paris: Hachette Supérieur. HU Linguistique.

GROUPE μ (1992) *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Éditions Le Seuil, Paris

ROGER, Jacques (1983) "Le problème philosophique". Dans *L'espace et le temps aujourd'hui.* Paris, Éditions du seuil.

ROSMORDUC, Jean (1983) "La révolution scientifique". Dans *L'espace et le temps aujourd'hui.* Paris, Éditions du seuil.

SÁNCHEZ ANDRADA, Julio (2009) *El espacio: un problema pendiente en la teoría narrativa del discurso audiovisual.* REVISTA ICONO 14, Nº 12, pp. 281-291. ISSN 1697-8293. Madrid (España)

VIOT-MURCIA, C., MENEGALDO, G., 1992. *Cinéma documentaire, cinéma de fiction□: frontières et passages.* Faculté des lettres et des langues de l'Université de Poitiers, Poitiers.

Contexte historique

BIESCAS, J. A. – TUÑÓN DE LARA MANUEL (1988). *España bajo la dictadura franquista.* Barcelona: Labor. En TUÑÓN DE LARA, M. (1988) dir. *Historia de España.* Barcelona: Labor; vol. 10.

CABALLERO BONALD, J. M. (2001). *La costumbre de vivir. La novela de la memoria II*. Madrid: Alfaguara.

GUBERN, R. (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo* (1936-1975). Barcelona: Editorial Península.

GUBERN, R. –MONTERDE, J. E.-PÉREZ PERUCHA, J.-RIAMBAU, E.-TORREIRO, C. (2000). *Historia del cine español.* Madrid: Cátedra.

HABERMAS, J. (1988) *Pensamiento postmetafísico.* Madrid: Taurus.

MONTERDE, J.E. (2000). "Continuismo y decadencia". En GUBERN, R. –MONTERDE, J. E.-PÉREZ PERUCHA, J.-RIAMBAU, E.-TORREIRO, C. (2000). *Historia del cine español.* Madrid: Cátedra, pp. 339-279.

RIDRUEJO, D.(1976). *Casi unas memorias.* Barcelona: Planeta.

TORREIRO, C. (2000 a). "¿Una dictadura liberal? (1962-1969)". En GUBERN, R. –MONTERDE, J. E.-PÉREZ PERUCHA, J.-RIAMBAU, E.-TORREIRO, C. (2000). *Historia del cine español.* Madrid: Cátedra, pp. 295-340.

TORREIRO, C (2000b). "Del tardofranquismo a la democracia" (1969-1982). En En GUBERN, R. –MONTERDE, J. E.-PÉREZ PERUCHA, J.-RIAMBAU, E.-TORREIRO, C. (2000). *Historia del cine español.* Madrid: Cátedra, pp. 341-398.

SANCHEZ-BIOSCA (2006) *Cine y Guerra Civil Española del mito a la memoria* Madrid : Alianza,

(2006) *Cine de historia, cine de memoria: La representación y sus límites*. Madrid: Ediciones Cátedra.

(2001) *NO-DO. El tiempo y la memoria.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Le traitement de la crise du logement dans le cinéma espagnol

BACHELARD, Gastón (1965) *La Poética del Espacio.* México: Fondo de Cultura Económica,

BAZIN, André. (2010) *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf,

CÁMARA MUÑOZ, Alicia (2006) "La dimensión social de la casa" en *La casa. Evolución del espacio doméstico en España,* Volumen 1 Edad Moderna, Madrid: Ediciones El Viso,

CRESPO, Irene. *Historia Inmobiliaria del Cine Español.* Cinemanía (11 Noviembre 2011) http://cinemania.es/actualidad/especiales/10551/historia-inmobiliaria-del-cine-espanol (Visitado el 30 Avril de 2012)

GALLO, Isabel. *La voraz tijera de la dictadura.* El país (10 Julio 2011) http://elpais.com/diario/2011/07/10/radiotv/1310248803_850215.html (Visitado el 15 de Mayo de 2012)

JOST, François y GAUDREAULT, André. (1990) Le récit cinématographique. Paris: Nathan Université

MONTERDE, José Enrique (2000) « Continuismo y disidencia (1951-1962) » en *Historia del cine Español.* Madrid: Cátedra

SÁNCHEZ SALAS, Bernardo. (2006) Rafael Azcona: hablar el guión. Madrid: Cátedra

TERESA PRIETO Palomo et MARTÍN BLANCO Paulino (2006) "La casa en la literatura española" en *La casa. Evolución del espacio doméstico en España.* Volumen 1 Edad Moderna. Madrid: Ediciones El Viso

Les scénarios analysés

AZCONA, Rafael et BERLANGA Luis (1976) *Tamaño Natural.* Madrid: Sedmay Ediciones.

AZCONA, R., ESTELRICH, J., (1976) *El anacoreta [*Texto impreso]: argumento. Incine, Madrid.

AZCONA Rafael et ESTELRICH Juan (1976) *El Anacoreta.* Madrid: Sedmay Ediciones.

AZCONA Rafael et FERRERI, Marco (1960) *El cochecito/ La petite voiture*. Déposé à la Filmothèque Espagnole, non publié.

AZCONA, Rafael; FERRERI, Marco (1959) *El pisito/ L'appartement.* Déposé à la Filmothèque Espagnole, non publié.

BERLANGA, L.G., AZCONA, R., (1961. *Plácido* [Texto impreso]: ["Siente un pobre a su mesa"]. Jet Films. Tudela, Madrid.

AZCONA, Rafael; GARCÍA BERLANGA, Luis (1963) *El verdugo/ Le bourreau.* Déposé à la Filmothèque Espagnole, non publié.

L'espace dans les scénarios de Rafael Azcona

ALLANIC, Matilde (2008) *L'itinéraire de Rafael Azcona, une intertextualité créative : des textes littéraires aux textes cinématographiques.* Thèse présentée le 15 Décembre à l'Université de Tours. Directeur: Jean-Pierre Castellani, Professeur Emérite, Université de Tours.

ANGULO, Jesús. (abril 2000) «Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona», en Nosferatu, nº 33, pp. 29-48.

AUBÉ-BOURLIGUEUX, J., n.d. *El verdugo (Le Borreau) de Luis García Berlanga□: humour, vous avez dit humour□?* [WWW Document]. URL http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12593735339035957421624/p0000001.htm#I (accessed 7.23.13).

AUBE-BOURLIGUEUX Jocelyne, CORNU Gérard, LARRAZ Emmanuel et MARTINEZ-VASSEUR Pilar (1999), *Le sexe, le rire et la mort. Essais sur* Le Bourreau *de Luis García Berlanga*, Nantes, Université de Nantes.

AZCONA, Rafael, (otoño 1999) *Mi vidorra de escritor: autobiografía pequeñita*, en El verdugo, nº 3, (dentro del coleccionable «La luna de Meliès», pp. 15-18).

AZCONA, Rafael , (mayo 1996) *¡Hollywood, Hollywood!*, en Cinemanía, nº8, p. 74.

BERTHIER, Nancy (1998) «Prénom Carmen (Images de la femme dans *El verdugo*)», en *Voir et lire García Berlanga*, Dijon, Hispanistica XX, pp. 83-105.

BERLANGA, L.G. , (2000) Plácido y yo. http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/azcona/berlangaPlacido.shtml (Visité le 15/03/2011)

BRASÓ, Enrique (1974), *Carlos Saura*, Madrid, Taller Eds.

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. (Idea y dirección) (2006) *La casa. Evolución del espacio doméstico en España.* Volumen 1 Edad Moderna. Madrid: Ediciones El Viso.

BUSSIERE-PERRIN, Annie ; SANCHEZ BIOSCA, Vicente (1997), *El verdugo-Le bourreau. Co-textes*, nº 36, CERS, Univ. Paul Valéry, Montpellier III.

CABEZÓN, Luis Alberto (de.), (1997) *Rafael Azcona con perdón,* Logroño, Ayuntamiento de Logroño/Instituto de Estudios Riojanos, Colección Logroño, 20.

CABEZÓN GARCÍA, Luis Alberto (1997) *"*Conversación con Luis García Berlanga"*,* dans Rafael Azcona con perdón, Logroño, Ayuntamiento de Logroño/Instituto de Estudios Riojanos, Colección Logroño, 20

CABEZÓN, Luis A. (1997) "El anacoreta. Un único mensaje" Dans *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/Azcona/cabezonAnacoreta.shtml. (Visité le 5/06/2012)

CÁMARA MUÑOZ, Alicia (2006). "La dimensión social de la casa". Dans *La casa. Evolución del espacio doméstico en España. Volumen 1 Edad Moderna*. Madrid: Ediciones El Viso.

CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josetxo (2011). Del Sainete al Esperpento: Relecturas del Cine Español de los años 50. Madrid: Cátedra

COBOS, Juan, (verano 1996) "Tamaño Natural", en Nickel Odeon, Revista trimestral de cine, nº3, pp. 20-21.

COBOS, Juan, (verano 1996) "Una imagen y mil palabras", Nickel Odeon. Revista trimestral de cine, nº3, pp. 270-271.

COBOS, Juan; GARCI, José Luis; VALCÁRCEL, Horacio, (verano 1996) "Conversación con Rafael Azcona", en Nickel Odeon. Revista trimestral de cine nº3, pp. 152-159.

http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/Azcona/aavvConversacion.shtml *Conversación con Rafael Azcona* (Dernière visite le 4 décembre 2012)

COBOS, Juan, (verano 1996) "Se vende un tranvía. Charla con Luis Ciges", en Nickel Odeon. Revista trimestral de cine, nº3, pp. 221-222.

COBOS, Juan, (invierno 1999) "La lengua de las mariposas. Guión de Rafael Azcona", en Nickel Odeon. Revista trimestral de cine, nº17, pp, 237-238.

CORNU, Gérard, «Berlanga et la voie étroite du cinéma réaliste», en *Le sexe, le rire et la mort: Essais sur* Le Bourreau *de Luis García Berlanga*, Université de Nantes, 1998, pp. 33-55.

CUERDA, José Luis, (abril 2000) « Azcona no es liposoluble », en Nosferatu, nº33, pp. 49-52.

DELTELL, L. (2010) El cine de Rafael Azcona y Marco Ferreri: Resulta increíble que se pueda urdir un tema tan absurdo, tan estúpido y tan repugnante. Comunication dans le cadre des cours d'été de l'Universidad Complutense: *Rafael Azcona: Escribir el cine.*

FRUGONE, Juan Carlos, (1987) *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, Valladolid, Publicación de la XXXII Semana de Cine de Valladolid.

GARCÍA, C., Alberto, L., (2000a) Asalto al humor. Azcona en *La Codorniz* y *Pueblo* http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/azcona/cabezonAsalto.shtml (Visité le 23/03/2012)

GARCÍA, C., Alberto, L., (2000b) El anacoreta, un único mensaje. http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/azcona/cabezonAnacoreta.shtml (Visité le 7/11/2010)

GÓMEZ RUFO. (1990) Berlanga, contra el poder y la gloria. Escenas de una vida, Madrid, Temas de Hoy.

Gubern Román Font Domènec (1974) *Un cine para el cadalso*, Barcelone, Euros, Colección España Punto y aparte

HARGUINDEY, A. (1998) *Memorias de sobremesa.* Conversaciones de Angel S. Harguindey con Rafael Azcona y Manuel Vincent. Aguilar, Madrid.

HEREDERO, C.F. (2000) Azcona frente a Berlanga. Del esperpento negro a la astracanada fallera. http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/azcona/herederoAzcona.shtml (Visité le 02/01/2011)

HERRERA, Benito; IGLESIAS, Víctor, (coords.), (1997) Rafael Azcona, guionista, Fundación Municipal de Cultura, Muestra Cinematográfica del Atlántico (Alcances) y Filmoteca de Andalucía, 1997.

COBOS, Juan ... [et al], (1996) Berlanga. Perversiones de un soñador, en Nickel Odeon. Revista trimestral de cine, nº 3, pp. 36-151.

COBOS, Juan ; GARCI J. L., VALCÁRCEL Horacio. (2000) *Conversación con Rafael Azcona.* FIlm ideal.revista de cine. Agosto 1963. Nº 125. par AAVV: F.I., Madrid - Librería Maestro Gozalbo

LARA, Fernando, (mayo 1974) «El mundo de Rafael Azcona», en Dirigido por, nº 13, mayo 1974, pp. 26-31.

LARRAZ, E et ali (1998), *Voir et lire García Berlanga*, Dijon, Hispanistica XX

LARRAZ, E., n.d. *La représentation grotesque de l' amour dans "El verdugo"* [WWW Document]. URL http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57938385878460385754491/index.htm (accessed 7.23.13).

LÓPEZ VÁZQUEZ, José Luis (1997) Culto al bienaventurado Rafael Azcona. En "Rafael Azcona, con perdón" Coord. Luis Alberto Cabezón García. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

LUNA, Alicia. (2000) Matad al guionista... y acabaréis con el cine. Nuer, Madrid. pp. 128, 159 y 194.

MARTÍNEZ-VASSEUR, Pilar. (1998) "Les frontières du temps dans *El verdugo* de Luis García Berlanga ». Dans *Le sexe, le rire et la mort : essais sur Le Bourreau de Luis García Berlanga,* Université de Nantes. CRINI pp. 1-32. http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06927395377958373132268/p0000001.htm#I_1_
(Visitado el 1/12/2009)

MURCIA, CLAUDE (1994). *Un chien andalou-L'Âge d'or de Luis Buñuel*, Nathan-Université, coll. "Sinopsis".

- (1996). Femmes au bord de la crise dede nerfs, de Pedro Almodóvar, Nathan-Université, coll. "Sinopsis".

-(1998a) Nouveau roma, nouveau cinéma, Nathan-Université, coll. "128".

- (1998b). Juan Benet. Dans le pénombre de Région,Paris, Éditions Nathan, 1998.

MONTERDE, José Enrique (2000) "El cine de la autarquía" (1939-1950) en *Historia del Cine Español.* Madrid, Catedra. Collection Signo e imagen.

MONTERDE, José Enrique (1997) "*Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona"* dans Rafael Azcona con perdón, Logroño, Ayuntamiento de Logroño/Instituto de Estudios Riojanos, Colección Logroño, 20.

OMS, Marcel (1986) *Scrivere il cinema: Rafael Azcona*, Ed. de Marcel Oms, Rimini, Europa Cinema.

PERALES, Francisco. (1997) *Luis García Berlanga.* Cátedra. Signo e imagen/ Cineastas.

PICCOLI, Michel, (verano 1996) "Dos imbéciles y una muñeca", en Nickel Odeon. Revista trimestral de cine, nº3, p. 195.

PRUNEDA, José Antonio (Mayo 1960) Entrevista a Rafael Azcona, Madrid : Film Ideal (Número 48)

RIAMBAU, Esteve (1990), *Antes del apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, Madrid, Cátedra.

RIAMBAU, E., y TORREIRO, C. (1990), "Declaraciones de Rafael Azcona", en En torno al guión: productores, directores, escritores y guionistas, Barcelona, Festival de Cinema de Barcelona.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (1996), « Marco Ferreri en España », en GIMÉNEZ, Enrique; LOZANO, Miguel Ángel; RÍOS CARRATALÁ, Juan A., (eds.) Españoles en Italia e italianos en España, Alicante Universidad.

-(2005) *El pisito : novela de amor e inquilinato* / Rafael Azcona ; edición de Juan A. Ríos Carratalá. Madrid : Cátedra

-(2007) "El verdugo" (1964) y la tragedia grotesca." *Humor y humoristas en la España del Franquismo.* Revista Anales de literatura española. Univ. Alicante, num 19.. 219-233

-(2009) *El paraíso Ibicenco y Rafael Azcona.* Anales de Literatura Española, Nº21, 2009 (Serie Monográfica, núm. 11). La memoria literaria del Franquismo. Edición de Juan A. Ríos Carratalá. Alicante. Universidad de Alicante.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. (1997) « Un realismo a la española: El verdugo, entre humor negro y modernidad ». En Cotextes *El verdugo de Luis García Berlanga.* Montpellier: Éditions du CERS.

SÁNCHEZ SALAS, Bernardo, (ed.) (1991), *Otra vuelta en El cochecito*, Biblioteca Riojana, nº 2, Cultural Rioja, Ayuntamiento de Logroño.

---., (2006).*Rafael Azcona: hablar el guión*. Madrid: Cátedra.

TERESA PRIETO Palomo et MARTÍN BLANCO Paulino (2006). "La casa en la literatura española." Dans ed. Blasco Esquivias. (2006) *La casa. Evolución del espacio doméstico en España. Volumen 1 Edad Moderna.* Madrid: Ediciones El Viso.

TOUBIANA, Serge (1997), «Entretien avec Rafael Azcona», Cahiers du cinéma, nº 515 (juillet-août), pp. 22-29

TRUEBA, Fernando, (abril 2000) "Trabajando con Rafael", en Nosferatu, nº33, pp. 53-55.

ZANELLA, GIOVANNA. *Ennio Flaiano y Rafael Azcona. Historia de un universo compartido.* Sitio web: http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=6129&ext=pdf (Visitado el 28/02/2010)

Concepts généraux

MARIE, Michel ;VERNET, Marc (et all) (1990) *Christian Metz et la théorie du cinéma/ Christian Metz & Film Theory.* Colloque sous la direction de Michel Marie. Actes sous la direction de et de. Paris: Meridiens Klincksieck

ÁLVAREZ DE MORALES, C. (1998). "Una lectura shakespereana de Freud". En Jesús G.Maestro (ed.), Teatratalia II, II Congreso Internacional de Teoría del Teatro, El personaje teatral. Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 109-122.

ARISTOTE, (1922) *Aristote : Poétique et Rhétorique, Paris,* Librairie Garnier Frères, collection "Chefs d'œuvres de la littérature grecque",.

AUMONT, Jacques (2002) *Les théories des cinéastes.* Paris: Nathan Cinéma

BACHELARD. G. ([1938], 1985). La formación del espíritu científico. Barcelona: Planeta-Agostini.

BARTHES, Roland. (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie.* Le Seuil: Cahiers du cinéma. Gallimard.

BELLOUR, Raymond.(1979) *L'analyse du Film.* Paris. Editions Albatros.

BETTETINI, G. (1986). *La conversación audiovisual.* Madrid. Cátedra.

CASSIRER, E. (1998). *Filosofía de las formas simbólicas.* México: Fondo de Cultura Económica.

CASETTI, F. - DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film.* Barcelona: Paidós.

DERRIDA, J. (1967). *L'écriture et la différence.* París: Seuil.

DUCROT, O - TODOROV, T.(1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.* Buenos Aires: Siglo XXI.

ECO, U. (1995). *Los límites de la interpretación.* Barcelona: Lumen.

EISENSTEIN, S.M. (1976) *La non-indefférente nature* 1. Paris: Union Générale d'Éditions.

(1978) *La non-indefférente nature* 2. Paris: Union Générale d'Éditions.

GENETTE, Gérard (1982) *Palimpsestes*, Paris, Seuil, collection Points,

GENETTE, G. (1969). *Figures II.* Paris, Seuil.

GREIMAS, A. J.(1971). *Semántica estructural.* Madrid: Gredos.

GOLDMAN, W. (1992). *Aventuras de un guionista en Hollywood.* Madrid. Plot.

HEGEL, G.W.F. ([1807], 1966). *Fenomenología del espíritu*, trad. De W. Roces, México: Fondo de Cultura Económica.

HEIDEGGER, M. ([1927], 1993).*El ser y el tiempo*, trad., de J. Gaos, México: Fondo de Cultura Económica, Madrid: Alfaguara.

KOWZAN, T.(1992). *Literatura y espectáculo.* Madrid: Taurus.

LOTMAN, Y. (1973) *La structure du texte artistique.* París: Gallimard.

METZ, Christian (1977) *Langage et cinéma*, Paris, Editions Albatros, collection ça cinéma.

METZ, Christian. (1981) *Essais sur la signification au cinéma. Tome I.* Paris: Éditions Klincksieck.

METZ, Christian. (1981) *Essais sur la signification au cinéma. Tome II.* Paris: Éditions Klincksieck.

METZ, Christian (1971) *Langage et cinéma.* Paris: Librairie Larousse.

MEYERHOLD, V.E. (1971). *Textos teóricos.* Madrid: Alberto Corazón, vol. I.

ORTEGA VALCÁRCEL, José, (2004) « La Geografía para el siglo XXI", en Juan Romero (coord.), *Geografía Humana. Procesos, riesgos e incertidumbres en un mundo globalizado*, Barcelona, Ariel

ORTEGA Y GASSET, J.(1958). "Idea del teatro. Una abreviatura" Revista de Occidente (1958). En *Obras completas*, VII, Madrid, Alianza Editorial - Revista de Occidente, 1983, 439-500, con los anejos I, Máscaras y II, O Seculo.

POULET, G. (1950). *Etudes sur le temps humain*, Paris: Plon.

RICOEUR, P. (1987). *Tiempo y narración*, I y II. Madrid. Cristiandad.

SANCHEZ-BIOSCA (1996) *El montaje cinematográfico: teoría y análisis*, Barcelona : Paidós Ibérica,

VALLE-INCLÁN. Ramón (2006) *Luces de bohemia.* Madrid, Espasa Calpe.

Résumé

Au travers de cette recherche, nous nous sommes attachée à analyser la dimension narrative des scénarii, en nous penchant plus spécifiquement sur le travail de Rafael Azcona (1926-2008), auteur de comédies pour le cinéma et la télévision. Parce qu'il a créé et exploité à l'écran un univers personnel et aisément identifiable pour les spectateurs, ce scénariste est considéré, en Espagne au moins, comme un auteur au sens plein. Notre objectif est comprendre comment un style caractéristique a pu survivre à Rafael Azcona, alors même que son texte se dissolvait peu à peu dans tout le processus de la construction d'une œuvre audiovisuelle. Ce travail analytique est d'autant plus délicat que nous devons également tenir compte du fait qu'il a collaboré avec des cinéastes aux mondes très personnels comme Marco Ferreri, Carlos Saura ou Luis García Berlanga. La principale difficulté rencontrée face au travail de Rafael Azcona était de savoir quel est le scénario original d'un film. Celui qui a été écrit avant que le tournage ne commence ? Celui qui a été modifié durant le tournage? Celui qui a été publié une fois le film projeté dans les salles ? Celui qui a été apprécié par le public ? Ce qui nous amène à poser, une question fondamentale : le scénario a-t-il des lecteurs ou des spectateurs ? Il est important, en effet, de ne pas oublier le poids des aspects socio-économiques de la filière cinématographique dans l'appréhension du travail scénaristique. Dans la mesure où un scénario, dans son format, sa structure et sa conception, n'attend en général pas un lecteur, mais une caméra pour être filmé, nous avons donc décidé de nous confronter au scénario à partir d'une perspective qui prenne en compte la construction spatiale d'une histoire, c'est-à-dire un élément habituellement attribué aux architectes d'images que doivent être le réalisateur et le monteur. L'importance que l'œuvre d'Azcona donne aux lieux où se déroule l'histoire, la relation spéciale entre le personnage et l'espace, et la thématique omniprésente de la recherche d'intimité, nous invitent à questionner en profondeur le rôle de l'espace dans la construction de ses histoires. À travers ces pages nous cherchons à montrer comment le scénariste Rafael Azcona, qui savait que le scénario n'était pas écrit pour être lu mais pour être vu après dans un écran, s'est préoccupé de décrire et de construire minutieusement la caractéristique la plus strictement cinématographique: l'espace, cette réalité dont le cinéma ne peut jamais se détacher.

Mots clés : Scénario, Scénariste, Espace, Rafael Azcona, Sémiotique, Cinéma Espagnol, Narratologie, Audiovisuel.

Abstract

This study analyses the narrative dimension of screenplays, focusing primarily on the work of Rafael Azcona (1926-2008), comedy writer for cinema and television. Due to the fact that he created and developed on the screen a personal universe that is easily identifiable by the audience, in Spain at least, this screenwriter is considered to be a true auteur. Our primary objective is to understand how Rafael Azcona's characteristic style could survive even when his text dissolved little by little in the entire process of constructing an audio-visual work. The analytic work is made even more delicate by the fact that we must take into account his collaboration with filmmakers that had their own very personal universes, such as Marco Ferreri, Carlos Saura, or Luis Garcia Berlanga. The main difficulty encountered with regard to Rafael Azcona's work was finding out which was the original screenplay of the film. The one written before the start of filming? The one modified during filming? The one published once the film was shown in cinemas? The one liked by the audience? Which brought us to a fundamental question: does the screenplay belong to the readers or to those who watch? It is, in fact, important to remember the weight of socio-economic aspects in the film industry when trying to understand screenwriting. Given that a screenplay, due to its structure and form, doesn't generally wish for a reader, but for a camera, to be filmed, we have decided to look at the scenario from the point of view of the spatial construction of a story, that is, an element usually attributed to image architects, such as the director and the editor. The importance given by Azcona's work to the locations where the story takes place, the special relationship between character and space, and the ubiquitous theme of the search for intimacy invite us to explore in depth the role played by space in the construction of the story. In this study, we try to show how the screenwriter Rafael Azcona, who knew that the screenplay wasn't written to be read, but to be seen later on a screen, put great effort into describing and constructing in great detail the most cinematic of characteristics: space, that reality which cinema can never leave.

Screenplay, Screenwriter, Scriptwriter, Space, Rafael Azcona, Semiotics, Spanish Cinema, Audio-visual

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

École Doctorale 267 - Arts & Médias

CEISME Centre d'Études sur les Images et Sons Médiatiques

ed267@univ-paris3.fr