



**CINÉMA[s]
LE FRANCE**
www.abc-lefrance.com

CRÍA CUERVOS DE CARLOS SAURA

fiche film

FICHE TECHNIQUE

ESPAGNE - 1976 - 1h45

Réalisation & scénario :
Carlos Saura

Musique :
J. L. Perales

Interprètes :
Ana Torrent
(Ana)
Géraldine Chaplin
(la mère d'Ana et Ana adulte)
Conchita Perez
(Irène)
Maité Sanchez Almendros
(Juana)
Monica Randall
(Paulina)
Florinda Chico
(Rosa)



SYNOPSIS La nuit. Une grande maison bourgeoise. Une petite fille de huit ans descend, flottant presque dans sa chemise de nuit. Un rai de lumière sous une porte fermée. Des gémissements de plaisir. Regard de la petite fille. Les gémissements de plaisir deviennent râles de douleur. L'homme étouffe et meurt. Regard de la petite fille. La femme s'inquiète, s'affole. La porte s'ouvre (violence du son). La femme sort, rassemble ses vêtements à la hâte. Regard de la petite fille. Regard de la femme. La maîtresse s'enfuit. La petite fille entre dans la chambre d'amour devenue chambre de mort. Regarde l'homme son père. Sans passion aucune. Prend le verre qui se trouve au chevet très calmement, va le laver à la cuisine. Aurait-elle tué son père à l'aide d'un poison qu'elle aurait versé dans le verre ?

CRITIQUE

Comment oublier les grands yeux noirs de la petite Ana Torrent découvrant son père mort au cours d'ébats amoureux ? Ces deux grands yeux gigantesques dévorant cette petite bouille ronde sans grâce mais si émouvante... Après avoir commencé à explorer le monde de l'enfance avec **Ana et les loups** et surtout **La cousine Angélique**, Saura réussit un coup de maître avec **Cría Cuervos**. Le public ne s'y trompa pas qui fit un succès de ce film somme toute d'abord assez difficile



et un triomphe à la chanson *Porqué te vas ? (...)* **Cria Cuervos** est un film optimiste, ouvert sur l'avenir. Car, même traumatisée par les retombées négatives du franquisme sur la cellule familiale, Ana quittera sa «tanière» à la fin du film pour se rendre à l'école avec ses sœurs : on peut y voir le symbole de l'Espagne nouvelle en gestation.

Guy Bellinger / Jean Tulard
Guide des films

De film en film, depuis **Ana et les loups** en passant par **La cousine Angélique**, l'itinéraire de Carlos Saura s'affine, s'épure, qui fait de **Cria cuervos**, troisième volet du triptyque, un film profondément proche de François Mauriac. Enfance, mort, famille. La mémoire. Le temps. La mémoire d'Ana. Elle est habitée par la mort, par toutes les morts. Celle de son père, mort dans le plaisir, celle de sa mère, morte dans la souffrance (Géraldine Chaplin). Celle, éventuelle, de sa grand-mère - mais sa grand-mère n'est-elle pas déjà morte, qui a perdu la mémoire, et Ana doit, à partir de photos jaunies que la grand-mère contemple à longueur de journée, à longueur de vie végétative, lui insuffler une mémoire, lui réinventer des souvenirs ? Mort souhaitée de la tante qui prend la relève de l'éducation d'Ana et de ses deux sœurs. Cris de douleur d'une mère qui, malade sur son lit, se tord en hurlant : «Je ne veux pas mourir» et qui, apprenant les infidélités de son mari, pleure : «Je veux mourir». La mère d'Ana est morte. Mais Ana, mais la

mémoire d'Ana a pouvoir de vie et de mort sur la mort. Irréalité, pure et simple, de la mort. La mémoire d'Ana redonne la vie. Comme dans **Image** de Robert Altman, où Marcel Bozzuffi, mort depuis quelques années, ne pouvait quitter la pièce tant que Susannah York pensait à lui. Idée différente de la mort chez l'enfant. Mais avez-vous remarqué, lorsque vous recevez des amis à dîner, vous vous dites : «Qu'elle est belle ! qu'il est drôle ! quelle belle robe elle porte ! Fin du dîner, vos invités s'en vont, rentrent chez eux. Sitôt la porte fermée, vous dites : «qu'elle était belle ! qu'il était drôle ! quelle belle robe elle portait !» C'est peut-être cela, la mort pour les enfants. Avoir quitté le salon, avoir fermé la porte. Une chose pas réelle, un jeu. (...)

Henri Béhar
Revue du Cinéma n°308 Sept. 1976

La structure familiale/sociale étudiée par Saura se caractérise par une double absence, celle du Père et de la Mère, morts tous deux après avoir été, de leur vivant absents de leur fonction. Or, le «collège» féminin qui assure le relais ne fait qu'entériner l'état de fait, à savoir que même dans un univers strictement féminin, c'est l'homme qui reste le chef de famille. C'est pourquoi la tante Paulina apparaît moins comme le substitut de la mère dans son rôle affectif que comme la délégation de l'autorité paternelle dans sa fonction institutionnelle. La jeune Ana ne s'y trompera pas, qui refusera d'entrée la première injonction de

sa tante (donner le baiser au Père mort) car, pour elle, intuitivement, Paulina n'est que la récupération du «système» paternel dont elle a déjà démasqué l'imposture. Plus généralement méditerranéen que strictement espagnol en cela, le microcosme social décrit par Saura est un univers sans couple, réduit à la seule image (présente/absente) du Père. Le couple légitime est désuni et n'a jamais fonctionné que comme «reproducteur». L'amant(e) est recherché(e) ailleurs, comme si l'on épousait des mères et que l'on prenait pour maîtresses des épouses (...) L'isolement, l'enfermement morbides auxquels se soumettent les personnages laissent apparaître peu à peu une dichotomie stérile dans le vécu de chacun des univers juxtaposés : celui de l'enfance et celui de l'âge adulte. Pour ce dernier (la tante, Nicolas, le père défunt, Amélie) la vraie vie est toujours ailleurs, dans un rêve dont on cerne mal les contours fuyants (adultère pour Amélie, Nicolas et le père d'Ana, névrose pour la mère), tandis que le vécu quotidien n'est qu'un ratage permanent. Pour l'enfant, rejeté du monde trouble et incohérent des adultes, et par là-même bloqué dans son affectivité et freiné dans son évolution, l'exutoire est dans le jeu qui organise et exorcise un univers incompréhensible et menaçant. Ainsi, pour Ana, il n'y a bientôt plus de solution de continuité entre jouer à tuer et croire que l'on a vraiment tué. Comme le rêve pour les adultes, le jeu devient plus vrai que la réalité. A l'instar du jeune héros du roman de Tom Tryon, filmé



par Robert Mulligan (*The Other - L'Autre*), Ana se dédouble et se regarde, perchée sur la crête du mur qui ceint la propriété familiale, devenir oiseau (corbeau ?) et planer sur le domaine qu'elle semble s'approprié (s'assimiler) ou détruire. Le thème du dédoublement gouverne d'ailleurs la totalité du récit, dont il constitue la clé, ainsi que celle d'autres films de Saura, qui n'oublie pas, cette fois encore, de semer les indices qui raccorderont *Cria Cuervos* à l'œuvre antérieure, à *Peppermint frappé* (enfants découplant des magazines illustrés), à *La chasse* (le cochon d'Inde), au *Jardin des délices* (la chaise roulante), à *la Cousine Angélique*, enfin, dont la photo figure sur le panneau de la grand-mère. A ce dédoublement de la personne correspond la répétition des actions, d'abord dans le jeu (rêve), puis dans la réalité à laquelle l'enfant piégé se voit contraint de préférer son jeu et son refoulement. (...) Le corollaire de ce thème du dédoublement est celui de l'identification. Rejetée toujours davantage dans son passé qu'elle reconstruit à sa guise, Ana se laisse progressivement vampiriser par le souvenir de sa mère, ce vide affectif que rien n'est venu combler. L'acuité même du regard voyeur qu'elle pose sur le monde adulte l'en abstrait de manière inversement proportionnelle. En le tuant rituellement (tentatives d'empoisonnement sur le père d'abord, sur la tante ensuite - ces deux parenthèses encadrent le récit - sans oublier la proposition charitable faite à la grand-mère en vue de l'aider à mourir), Ana entame

en réalité à son insu un processus d'involution qui, lui faisant vivre le temps à l'envers, la conduit symboliquement à réincarner sa mère dans sa propre personne. En aval, comme en amont, on retrouve, fondues dans la forme idéalisée de la même actrice (Géraldine Chaplin), la mère d'Ana et Ana adulte. Narcissique, la poursuite du double est le contraire même de la démarche par laquelle l'être peut accéder à l'individualité. La réitération, sur l'électrophone des enfants, de la rengaine lancinante *Porqué te vas*, n'est que la mise à jour triviale de cette fixation :

Comme chaque nuit, je me réveille
En pensant à toi...
Et tu m'oublies...
Je pleure comme un enfant
Quand tu t'en vas.

L'ultime plan renvoie à l'ouverture du film, et sachant quel destin inaccompli sera celui d'Ana, il inscrit la conclusion dans le registre de la symbolique sociale. Aux emblèmes militaires et religieux du début répondent les uniformes des écolières. L'histoire individuelle renvoie à l'histoire collective. On sait que la fille deviendra la mère, boucle refermée, au terme d'une évolution/involution, non pas linéaire, mais circulaire, que Saura nous invite sans doute à comparer à celle de l'Espagne, figée dans ses obsessions, dont l'évolution des mœurs ne suit pas celle des techniques, et qui se recommence sans se renouveler.

Hélène Marinot et Michel Sineux
Positif n°185 Septembre 1976

ENTRETIEN AVEC CARLOS SAURA

Cría cuervos prend naissance à la dernière image de *La cousine Angélique* : une mère coiffant sa fille devant le miroir qui est la caméra. Cette image a pris corps quand j'ai vu Ana Torrent - la vedette de mon film - , dans *L'esprit de la ruche*. Cette fillette m'a fasciné et c'est sans doute le stimulant qui m'a incité à ordonner des matériaux dispersés. Ce qu'il peut y avoir d'autobiographique dans mes films intervient davantage sous une forme transposée que comme propos délibéré de «faire de l'autobiographie». Je n'ai pas encore ressenti la nécessité de faire un film autobiographique. Je n'ai jamais cru au prétendu paradis de l'enfance ; je crois, au contraire, que l'enfance constitue une étape durant laquelle la terreur nocturne, la peur de l'inconnu, le sentiment d'incommunicabilité, la solitude sont présents au même titre que cette joie de vivre et cette curiosité dont parlent tant les pédagogues. Anne, l'héroïne de mon film, est évidemment sensible et particulièrement réceptive ; face à l'agression du monde des adultes, elle s'est fabriqué un univers personnel à part où seuls trouvent place les êtres conformes à ce qu'elle attend d'eux. Dans cet univers, la réalité englobe des souvenirs qui ont la présence de l'actualité, des désirs et des hallucinations qui se confondent avec le quotidien... Dans *Cría cuervos*, tout ce qui se raconte autour d'Anne petite fille est comme réfléchi par la même Anne, vingt ans plus tard. Comme l'action



se déroule de nos jours, c'est-à-dire en 1975, elle nous est contée au fil des souvenirs d'Anne, jeune femme de trente ans, qui nous parlerait depuis un futur 1995. La structure du film répond à la nécessité de rendre compte de cette réflexion opérée dans le passé et dont les souvenirs sont parfois interrompus par des images qui affleurent de très loin, grâce à une documentation photographique appartenant à l'album de famille soigneusement gardé...

Je crois que l'idée que l'enfant a de la mort n'est pas la même que celle qu'en a un adulte. Je crois que pour un enfant, au moins pour Anne, la mort est plutôt un accident, une disparition. Pour Anne, sa mère n'est pas morte, simplement elle a disparu, mais elle peut reparaitre à tout moment. (...)

Je crois que l'individu est réellement victime de la société moderne. On l'emmène, on le ramène, on le harcèle, on le contraint, on essaie de le diriger, on le surveille... Je crois que nous sommes en train de vivre un processus de destruction, de démolition, d'où surgira autre chose. D'une certaine manière, *Cría cuervos* traite de ce processus de destruction et de mort. (...)

Cría cuervos
édité par Elias Querejeta.
Dossier de presse

BIOGRAPHIE

Carlos Saura est né dans une famille d'artistes : sa mère pianiste et son frère peintre lui font découvrir très tôt des oeuvres qui vont déterminer sa carrière. Adolescent

il se lance dans la photographie dont il fait son métier puis commence à réaliser des reportages. Il s'inscrit en 1952 à l'Instituto de Investigaciones y Estudios Cinematograficos et y enseigne à la fin de ses études jusqu'en 1963. Il réalise son premier long métrage en 1959 : *Los Golfos* dans lequel il aborde un thème qui lui sera cher : celui des marginaux mais cela provoque les foudres du régime franquiste.

En but à la censure, le cinéaste recourt à des métaphores et au symbolisme, ce qui lui permet de critiquer la société franquiste et de s'attaquer aux piliers du régime : l'église, l'armée, la famille. (...) A partir des années 80, Carlos Saura s'intéresse plus particulièrement à la musique et la danse. C'est l'occasion de laisser libre cours à une esthétique picturale avec des effets de transparences, des projections et des lumières particulièrement soignées. Il réalise ainsi une trilogie de flamenco composée de *Carmen* (1983), *Noces de sang* (1981) et de *L'Amour sorcier* (1985). Plus récemment, le réalisateur a également célébré le tango dans son film du même titre (*Tango*) en 1998, toujours en collaboration avec le danseur et chorégraphe Antonio Gades. En 1999, il livre un portrait personnel d'un de ses peintres préférés avec *Goya*. (...) En 2002 il revient au flamenco en filmant la danseuse Aida Gomez à travers le ballet de *Salomé*.

www.allocine.fr

FILMOGRAPHIE

Longs métrages :	
Cuenca	1958
Les voyous	1959
La charge des brigands	1963
La chasse	1965
Peppermint frappé	1967
Stress es tres, tres	1968
La Madriguera	1969
Le jardin des délices	1970
Anna et les loups	1971
Cousine Angélique	1973
Cría cuervos	1976
Elisa vida mia	1977
Les yeux bandés	1978
Maman a cent ans	1979
Vivre vite	1980
Noces de sang	1981
Doux moments du passé	
Antonieta	1983
Carmen	1983
Los Zancos	1984
L'amour sorcier	1986
El Dorado	1988
La nuit obscure	1989
Ay, Carmela !	1990
Flamenco	1995
Taxi de noche	1997
Pajarico	
Tango	1998
Goya	2001
Salomé	2002
Le 7ème jour	2005
Buñuel et la Table du Roi Salomon	prochainement

Documents disponibles au France

Revue de presse importante
Positif n° 183/184, 185, 194
Avant-scène du cinéma n° 486