

Los Golfos et Deprisa, deprisa de Carlos Saura : de
la conquête impossible du centre par la marge à
l'omniprésence de la périphérie

MARIANNE BLOCH-ROBIN

Université de Paris-Est, Marne-La-Vallée . LISAA EA 4120

163

ABSTRACT

Los golfos and Deprisa, deprisa by Carlos Saura: from the impossible conquest of the centre by the margin to the omnipresence of the periphery

These two works from the Spanish filmmaker introduce a group of offenders living in the outskirts of Madrid. The margin plays a central role in both films but their narratological mechanism is to a large extent different. In *Los golfos* (1959), *Opera prima* of the director, the city and margin spaces are symbolically represented on a horizontal axis, in a centripetal dynamic, from the periphery to the centre of which the bullring is synecdoche. In *Deprisa, deprisa* (1980), the overall narration moves from the centre towards the periphery and even beyond in a dynamic of dispersal. While the margin is omnipresent in this film, the centre only has a ghostly presence-absence.

RESUMEN

Los golfos y Deprisa, Deprisa de Carlos Saura: De la conquista imposible del centro por el margen a la omnipresencia de la periferia

Estas dos obras del cineasta español ponen cada una en escena a un grupo de delincuentes que vive en los barrios periféricos de Madrid. El espacio del margen es fundamental en las dos películas, pero el funcionamiento narratológico de las dos obras es distinto. En *Los golfos* (1959), *opera prima* del director, los espacios de la ciudad y del margen se representan simbólicamente en un eje horizontal, en una dinámica centrípeta, de la periferia hacia el centro del que la plaza de toros es una sinécdoque. En *Deprisa, deprisa* (1980), el movimiento narrativo general de la película empieza en el centro para dirigirse a la periferia e incluso más allá en una dinámica de dispersión. En esta película, el centro ya no es sino una presencia-ausencia fantasmal mientras que el espacio del margen es omnipresente.

En 1981, Carlos Saura recevait, au festival de Berlin, l'Ours d'Or pour l'un de ses chef-d'œuvres, *Deprisa, deprisa*, qui brossait le portrait d'un groupe de jeunes délinquants de la périphérie madrilène. « J'aimerais renouer avec un cinéma que



j'ai abandonné depuis un bon moment, depuis *Los golfos*, mon premier film. Bien sûr ce sera différent. Enfin, nous verrons, le temps dira¹ » déclarait Carlos Saura au moment de concevoir *Deprisa, deprisa*. En effet, ce film entre tout particulièrement en résonance avec son premier long-métrage, réalisé vingt et un ans plus tôt, en pleine période franquiste et dont la thématique est la même. Les deux œuvres entretiennent un étroit réseau de correspondances et d'oppositions qui invitent à une réflexion comparative.

Il s'agit, en particulier, de deux rares exemples d'œuvres entièrement linéaires d'un point de vue narratif au sein d'une longue filmographie (37 longs-métrages à ce jour), où le flash-back et la temporalité complexe vont de pair avec une exploration de la mémoire. Ce caractère linéaire est sans doute dû à la volonté de réalisme du réalisateur qui interroge, à deux époques charnières de son œuvre cinématographique et de l'histoire de l'Espagne contemporaine, la société dans laquelle il vit. Le prisme des espaces urbains et périurbains est fondamental pour analyser les deux films car ces espaces y jouent un rôle essentiel, tant du point de vue esthétique que narratif. De plus, ils reflètent l'opposition des protagonistes (identifiés à l'espace périurbain auquel ils appartiennent) et de la société établie (correspondant à l'espace urbain). Mais si, dans *Los golfos*, les protagonistes ont un objectif bien précis, aider l'un des leurs à faire ses débuts dans les arènes de Madrid, en revanche, dans *Deprisa, deprisa*, l'errance semble avoir pris le dessus et les personnages passent, tout au long du film, des quartiers périurbains de la ville aux quartiers périphériques plus éloignés, puis à la mer... jusqu'aux limites du monde virtuel de la drogue.

Les notions se référant à l'espace utilisées dans cette étude sont celles développées par André Gardies dans son ouvrage *L'espace au cinéma*². Le terme d'espace revêt chez cet auteur un sens plus large que l'acception géographique et plastique des conceptions dominantes dans les études cinématographiques. L'espace est créé à partir du lieu, bien sûr, mais également à partir des différentes matières de l'expression filmique : l'image mouvante et les matières sonores. Les différents espaces peuvent, par ailleurs, occuper une place prépondérante dans la narration, ce qui est le cas dans les deux récits filmiques étudiés, où le centre semble être une véritable force agissante qui rejette les protagonistes vers leur espace d'origine : la périphérie.

Après avoir brièvement caractérisé ces espaces, qui, malgré quelques différences, présentent des traits communs dans les deux films, nous verrons dans un deuxième temps que les œuvres ont un fonctionnement narratologique largement symétrique. Le premier récit est centripète, de la périphérie vers la ville et le deuxième centrifuge, même si à la fin, dans les deux cas, les personnages se retrouvent à « leur place », à la marge, vers laquelle tout semble les ramener inexorablement : la dynamique du récit

¹ Marcel OMS, *Carlos Saura*, Paris, Edilig, 1981, p.85.

² André GARDIES, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.



bien sûr, avec le rôle des différents espaces (la ville en particulier ne semble pas pouvoir tolérer les agressions dont elle est victime), mais également le traitement esthétique de l'image, ainsi que la composition spatiale des plans et des séquences, ce que l'analyse filmique nous permettra de mettre en évidence. Enfin, nous étudierons dans quelle mesure ces mouvements narratifs sont le reflet des époques auxquelles les deux films ont été tournés : Espagne franquiste pour le premier, postmodernité démocratique pour le deuxième.

LES TROIS ESPACES : URBAIN, PÉRIURBAIN URBANISÉ ET PÉRIURBAIN NON URBANISÉ

165

La topographie et la distinction entre espace urbain et espace périurbain ont été réalisées en fonction de la vision subjective du cinéaste et de sa représentation personnelle de chaque espace. Néanmoins, selon André Gardies, dans un film à visée « réaliste » : « ...l'analogie entre les valeurs du lieu diégétique et celles du lieu social sera le plus souvent maintenue »³, ce qui est le cas dans ces deux œuvres. En particulier, la volonté de réalisme s'affirme par l'utilisation de toponymes attestés identifiant la ville de Madrid. Cet ancrage dans le réel laisse néanmoins toute latitude à Carlos Saura pour concevoir ses propres espaces urbains et périurbains en utilisant les trois matières de l'espace diégétique (l'iconique, le linguistique et le musical), ainsi que leur partition entre intra et extradiégétique⁴ (en particulier pour la musique) et en créant, avec une thématique très proche, à vingt ans d'intervalle, une narration s'articulant autour de trois espaces : le premier central, l'espace urbain, et deux espaces situés à la marge, les espaces périurbain urbanisé et périurbain non urbanisé.

Bien que l'espace urbain présente des caractéristiques communes dans les deux œuvres – il est en particulier porteur de la valeur de la réussite et de l'argent et, de plus, la cité référentielle permettant de construire les deux espaces est la même – les deux villes présentées à l'écran sont très largement distinctes. Dans *Los golfos*, il s'agit majoritairement d'une ville populaire, caractérisée, aussi bien dans ses espaces extérieurs que dans ses espaces intérieurs, par la foule et son fourmillement anarchique. Même si la ville est ancrée dans le réel par divers procédés, en particulier par une utilisation exclusive de musique intradiégétique, les lieux emblématiques de Madrid ne sont pas convoqués dans cet espace ; on ne voit pas ces places ou ces rues qui sont « la synecdoque de la ville dans laquelle elles se trouvent »⁵. Dans *Deprisa, deprisa*, la foule a disparu de l'espace urbain ordonné, lisse et tranquille. Cet espace n'est d'ailleurs clairement identifiable comme urbain que lorsque les protagonistes en sortent en emprun-

³ A. GARDIES, *L'espace...op. cit.*, p. 76.

⁴ *Ibid.*, p. 42-55.

⁵ Jean-Louis COHEN, « Usine ou paysage ? La rue des modernes », dans *La rue est à nous...tous !*, Vauvert, Editions Au diable vauvert, 2007, p. 34.



tant notamment des séries de voies rapides et d'échangeurs, illustration de la « ville fonctionnelle » développée peu à peu à partir de l'après-guerre, en particulier par Le Corbusier. Paradoxalement et significativement, ces échangeurs semblent disjoindre visuellement les espaces au lieu de les faire communiquer.

Dans les deux œuvres, l'espace périphérique urbanisé est défini par l'inachèvement. C'est un espace de « l'entre-deux » : bien qu'il soit construit, les infrastructures urbaines ne sont pas mises en place, et la figure du terrain vague est omniprésente. La rue asphaltée, qui caractérise la ville, n'existe que sous forme d'ébauche. Cet espace est également déterminé par sa diversité : depuis les cabanes ou les appartements misérables de *Los golfos* jusqu'aux immeubles modernes construits dans les banlieues nouvelles déshumanisées de *Deprisa, deprisa*.

166

La périphérie non-urbanisée, quant à elle, est caractérisée par une nature encore intacte et harmonieuse dans *Los golfos*, comme dans la séquence qui se déroule au bord du Manzanares (TC : 42mn 58s)⁶. Il s'agit en revanche d'un espace très ambigu dans *Deprisa, deprisa* car il est extrêmement souillé par les déchets de la cité. Alors que, dans *Los golfos*, le groupe de personnages est identifié à un espace périphérique urbanisé caractérisé par une grande pauvreté, des terrains vagues et des bidonvilles, dans le deuxième film, les détritiques abandonnés dans la nature de la périphérie non urbanisée, sont une métaphore des personnages marginaux rejetés par la ville. Cependant, le groupe de protagonistes est également à l'image de la nature rebelle qui croît et s'épanouit, libre malgré tout, au milieu des immondices. Dans les deux cas, les personnages sont assimilés à un espace de référence, aussi bien sur le plan esthétique que narratif.

D'un point de vue esthétique, ces espaces sont présentés comme séparés et éloignés les uns des autres par l'utilisation de figures récurrentes. On peut citer, en particulier, le pont qui sépare visuellement le centre lointain du quartier des protagonistes de *Los golfos* et les multiples voies de communication : voies ferrées et autoroutes qui barrent l'espace dans *Deprisa, deprisa*.

LOS GOLFOS : UNE DYNAMIQUE CENTRIPÈTE DE LA PÉRIPHÉRIE VERS LE CENTRE

Le film peut être interprété comme le récit de la conquête du centre, représenté symboliquement par les arènes, depuis la périphérie. Cette dynamique est intrinsèquement liée à l'espace urbain qui ne peut exister que grâce au maintien de relations constantes avec l'extérieur :

⁶ Il n'existe pas de version DVD de *Los golfos*, les *Times codes* sont tirés d'une copie privée. En ce qui concerne *Deprisa, deprisa*, c'est le DVD édité par Manga Films qui a été utilisé.



La ville est un territoire particulier ou une combinaison de territoires ; elle repose, d'autre part, qu'il s'agisse de ses besoins quotidiens, de ses sources d'alimentation et de revenus, de domination ou de services, sur un jeu d'attraction et de rayonnement à l'extérieur⁷.

Carlos Saura utilise donc l'un des mouvements naturels de la ville, organisée autour des échanges et des communications, pour mettre en place dans la narration une dynamique spatiale centripète, illustration d'une véritable conquête territoriale. Néanmoins, ce mouvement centripète (les protagonistes rentrent dans la ville) qui est effectif durant une grande partie du film (1h 03mn sur une durée totale de 1h 16mn), s'inverse à la fin de l'œuvre où l'espace urbain, véritable force agissante, rejette le groupe.

La séquence d'ouverture annonce la problématique de l'œuvre et constitue en elle-même une mise en abyme ironique du récit dans son ensemble. Elle illustre la thématique de la marge partant à la conquête du centre, porteur, comme nous l'avons vu précédemment, des valeurs de la réussite et de l'argent : ici Ramón, l'un des protagonistes attaquant la guichetière du kiosque de la *Once* pour s'emparer de la recette de la journée. Un premier gros plan de l'enseigne où le mot « lotería » apparaît en lettres majuscules ouvre le film. Ce plan semble refléter la situation des personnages. Ils ne sont pas nés dans la ville (la plupart sont originaires du sud de l'Espagne et Madrid est le centre à la fois géographique et symbolique du pays), vivent à sa marge et vont tenter d'y accéder pendant tout le film pour obtenir l'argent qui ne peut être trouvé que dans le centre (argent ici symbolisé par la boîte pleine de monnaie de la guichetière). Le mot « lotería » annonce également le caractère aléatoire et vain de leur quête, puisque la probabilité de gagner à la loterie est quasi nulle et l'objectif qui va se dessiner pour le groupe sera donc extrêmement difficile à atteindre. Le cadrage est révélateur, car Ramón se situe, au début de la séquence, à la marge de l'image, sur le côté droit de l'écran, en bas, à l'arrière-plan. En raison de la perspective, il paraît beaucoup plus petit que le client occupant le centre de l'image au premier plan. De plus, Ramón est visuellement mis à l'écart puisqu'il est enserré par un cadre formé de la structure du kiosque et du dos du client en train de payer. Il est tout d'abord montré de dos, puis il se retourne et, une fois le client parti, il s'avance vers le kiosque. Le plan rapproché suivant, pris en contre-plongée, cadre cette fois-ci le visage de Ramón au centre de l'image. Cet angle de caméra et la position centrale du visage donnent, comme c'est le cas habituellement, une sensation de pouvoir, de force et de violence. Par la suite, la caméra cadre en contre-plongée Ramón, qui, placé derrière la femme, la bâillonne avec une main. Autour d'eux, la structure close du kiosque peut évoquer l'enceinte de la ville, ici conquise par Ramón, dont la puissance est accentuée par la faiblesse de sa victime aveugle.

La séquence suivante se déroule dans des arènes, autre représentation symbolique de la ville, sur laquelle nous reviendrons par la suite. L'introduction de cet espace permet de dévoiler dès le début du film une représentation de l'objet ultime de la quête des prota-

⁷ Marcel RONCAYOLO, *La ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, 1997, p. 19.



gonistes au sens greimassien du terme, l'espace du centre pouvant en effet être considéré à la fois comme objet de la quête et comme force agissante du récit. Juste après, la longue présentation détaillée de l'espace d'origine des protagonistes (6mn 14s), une banlieue où les bidonvilles et les constructions inachevées surgissent au milieu des terrains vagues, permet de justifier le mouvement narratif centripète par l'un des traits qui caractérisent cet espace : la misère qui contraint les personnages à aller chercher à la ville l'argent qui ne peut être obtenu à la périphérie. Par la suite, tous les larcins commis par les personnages, excepté le vol des outils d'un camionneur, ont lieu au sein de l'espace urbain, dans un mouvement narratif qui s'accélère dans un premier temps, car les personnages multiplient les interventions afin de réunir l'argent nécessaire aux débuts taumachiques de Juan. Trois séquences de différents larcins, de plus en plus courtes (1mn 01s ; 21s ; 11s), illustrent cette augmentation de la vitesse narrative. Néanmoins, les faibles gains obtenus par les protagonistes et l'exigence du gérant des arènes qui les presse de réunir vingt mille pesetas afin d'organiser la corrida les poussent à faire un plus « gros coup » : l'attaque du garage. Cette longue séquence (TC : 52mn 30s) de 4mn 19s, est l'une des actions les plus brutales du groupe qui agresse le gardien du garage et propriétaire de la voiture. Cette montée de la violence des personnages paraît alors provoquer un retournement de l'espace urbain. En effet, cet espace qui jusqu'alors les accueillait dans sa foule grouillante au sein de laquelle ils étaient à l'aise et commettaient impunément leurs forfaits, tel une bête monstrueuse agacée par un excès de petites agressions, finit par les rejeter brutalement. L'espace se révèle être, à partir de cet instant, un véritable antagoniste, s'opposant au dessein des protagonistes.

Ce rejet est illustré par la suite lorsque Chato et Paco distribuent les tracts pour la « novillada » de Juan dans les rues de la ville (TC : 1h 01mn 37s). A partir du moment où le chauffeur de taxi que Paco avait agressé précédemment le reconnaît, la ville semble se retourner contre celui-ci pour finalement le renvoyer à la marge. Un plan en très forte plongée pris depuis le haut d'un immeuble (TC 1h 02mn 12s) suit, par un panoramique d'accompagnement, Paco qui fuit dans la rue. Il paraît être un petit point dérisoire écrasé par l'effet de la plongée, menacé par les hauts immeubles qui l'entourent et surtout par la foule qui se forme peu à peu derrière lui. Enfin, le bruit de la ville, qui mêle grondements des moteurs et hurlements de la multitude, est assourdissant. Ces éléments contribuent à créer un espace urbain hostile qui va être décliné pendant toute la séquence par de longs panoramiques et des travellings accompagnant Paco dans sa course effrénée, une course par ailleurs menacée par des véhicules qui coupent le champ et forment en permanence des obstacles pour le fuyard. La caméra cadre peu après, en plan d'ensemble (TC 1h 02mn 32s), Paco, de face, poursuivi par la foule. Un zoom avant très rapide resserre le cadre sur le fuyard, provoquant une sensation oppressante de piège qui se referme. Les cadrages sont, dans la suite de la séquence, plus serrés. Ils façonnent un espace fragmenté et angoissant, souligné par plusieurs plans rapprochés des jambes et des troncs de la foule et de Paco en alternance, les



hurlements de la foule qui grossit et les bruits des moteurs et enfin, les tronçons de façades d'immeubles qui défilent. Un dernier long plan (TC 1h 02mn 52s) montre Paco arrivant au loin, face à la caméra placée au-dessus d'une bouche d'égout tout d'abord invisible. Les lignes de fuite formées par les immeubles, le trottoir et le mur bordant la rue soulignent, par la profondeur de champ importante, une perspective qui semble à la fois se refermer sur Paco et le conduire inéluctablement et vertigineusement vers son destin fatal : les égouts et la mort. La foule qui le poursuit le contraint par la suite à entrer dans la bouche d'égout et s'agglutine autour d'elle, formant une masse compacte qui en obstrue la sortie.

Paco réapparaît peu après, mort, sur la rive (elle-même marge de la rivière) souillée du Manzanares, au milieu des détritiques, symboliquement « vomi » par les égouts dans la zone périurbaine de la ville.

LA FIGURE DES ARÈNES : UNE SYNECDOQUE DE L'ESPACE URBAIN

Les arènes de Madrid, objet ultime de la quête des protagonistes, sont également une synecdoque de la ville à conquérir. Elles ne sont d'ailleurs que symboliquement un cœur de la cité puisqu'elles sont situées à l'ouest de la ville⁸. Néanmoins, leur forme concentrique en fait une représentation du centre et de la périphérie : le rêve de Juan, n'est-il pas de passer de la marge, des gradins où se tiennent les simples spectateurs, au centre, l'arène où peut triompher le torero? Les arènes sont également porteuses de la valeur de la réussite et de l'argent, qui caractérise la ville.

Les arènes sont le théâtre de trois séquences du film. Dans les deux premières, il s'agit de petites arènes dans lesquelles Juan s'entraîne⁹. L'ambiance y est détendue, quelques spectateurs seulement observent la scène : le groupe d'amis et des enfants admiratifs. Juan y est mis en valeur par les mouvements de caméra : de longs panoramiques suivent et reproduisent ses mouvements harmonieux. Une musique de guitare flamenca extra-diégétique poétise ces instants en les renvoyant à l'espace du Sud de l'Espagne, berceau de la corrida moderne depuis le XVIII^e siècle et lieu d'origine de la plupart des protagonistes. Un plan d'ensemble (TC 1mn 20s) montre depuis les gradins, en plongée, le cercle de l'arène dans son intégralité. Juan ramène constamment le taureau de la périphérie au milieu de l'enceinte¹⁰ et se déplace avec aisance. On le voit d'ailleurs, dans les deux séquences, sortir du champ à la fin de sa prestation. Cette sortie illustre la perte de la position centrale du torero qui, lorsqu'il toré, est « le centre » en lui-même. Ces

⁸ Il s'agit de l'une des deux arènes madrilènes de l'époque, les arènes de Vista Alegre situées dans le quartier de Carabanchel.

⁹ Les séquences ont été tournées dans de petites arènes, aujourd'hui disparues, situées dans le quartier de Ciudad Lineal.

¹⁰ Dans la taumachie, le centre de l'arène est le symbole du courage du torero, car c'est le point le plus éloigné de toute assistance possible. La mise à mort la plus réussie est d'ailleurs réalisée au centre, face à la tribune présidentielle.



deux séquences de « répétition » de la conquête qui aurait dû avoir lieu à la fin du film, sont le reflet des rêves des protagonistes.

La corrida qui clôt le film est placée, quant à elle, sous les funestes auspices de la mort de Paco. Les accords de guitare de la mélodie extradiégétique des deux autres séquences sont remplacés par la discordante musique intradiégétique des arènes et par les cris désagréables du public accompagnés de sifflements. L'élégance du jeu que représentaient les entraînements est remplacée ici par une violence saccadée qu'amplifient des mouvements de caméra et un montage plus haché. L'annonce musicale de la mise à mort du taureau par une trompette stridente et un tambour évoquant une exécution martiale coïncide avec l'arrivée des policiers pour arrêter Juan. A partir de cet instant, l'espace de l'arène semble rejeter le jeune torero, dans une véritable exécution symbolique qui se déroule en parallèle à la pénible et laborieuse mise à mort du taureau par Juan. Il part du centre de l'arène et se retrouve acculé sur les bords où il est obligé de revenir pour demander de l'aide. Les cadrages de plus en plus serrés créent un espace étouffant, renforcé par les insultes de l'assistance. Le public forme une sorte de patchwork de visages déformés, menaçants et grimaçants, filmés en gros plan ou en plan rapproché en contre-plongée. Les huées et les moqueries forment une cacophonie renforcée par la musique discordante accompagnant les mises à mort ratées successives du taureau qui sont une véritable boucherie. Lorsque le taureau tombe, le tumulte est remplacé soudainement par la musique extradiégétique nostalgique de guitare qui accompagnait les séances d'entraînement, établissant un parallèle entre l'échec du groupe de protagonistes et la mort du taureau, dont la tête agonisante est cadrée en gros plan et sur laquelle apparaît le mot « fin ». La conquête du centre a définitivement échoué.

170

DANS *DEPRISA*, *DEPRISA*, UN RÔLE NARRATIF DE L'ESPACE MOINS CENTRAL ET UN MOUVEMENT GÉNÉRAL DU FILM CENTRIFUGE

Dans *Los golfos*, la dynamique centripète, de la marge vers le centre, correspond à un schéma narratologique « classique » selon le modèle actantiel d'Algirdas Julien Greimas, adapté pour le cinéma par Gardies¹¹, dans lequel le héros (ici le groupe de protagonistes) part en quête d'un objet qu'il obtient ou n'obtient pas à la fin. En revanche, *Deprisa, deprisa*, film de la postmodernité, ne rentre pas dans un schéma narratif comme celui du modèle actantiel. En effet, il est en réalité difficile d'attribuer à ces personnages, qui vivent dans le présent sans se projeter dans l'avenir et donc sans but précis, un objet clair. Marcel Oms souligne cet aspect dans son ouvrage sur Carlos Saura : « Totalemment immergé dans l'immédiat, ils vivent volontairement au jour le jour : ils vivent le présent, un présent immédiat, de l'instant même »¹². Le principe de la quête doit donc, par là même, être écarté. Carlos Saura précise : « Dans un premier temps, mon principal

¹¹ A. GARDIES, *L'espace...*, op.cit., p. 139.

¹² M. OMS, *Carlos Saura*, op.cit., p. 88.



objectif n'était pas de raconter une histoire »¹³. En effet, la dynamique centrifuge du film renvoie plus à la fuite qu'à la quête d'un objet, comme l'annonce d'ailleurs le titre du film.

D'autre part, le mouvement narratif général du film, par rapport à l'espace urbain, part du centre pour aller vers la périphérie et même au-delà, dans une impulsion centrifuge. La ville, qui est le théâtre de la séquence d'ouverture comme dans *Los golfos* (un larcin dans les deux cas) semble, en effet, repousser les personnages de plus en plus loin d'elle dans une dynamique de dispersion, jusqu'aux limites symboliques de la mer. D'ailleurs, le retour vers le centre que constituera l'attaque de la banque, à la fin du film, sera fatal aux protagonistes, alors définitivement et violemment rejetés par l'espace urbain.

171

La première séquence, le vol de la voiture dans Madrid, lance la dynamique centrifuge du film dans son ensemble car les personnages, qui attaquent l'espace urbain, sont, dès le début, brutalement contraints de fuir celui-ci. En effet, Meca n'arrivant pas à faire démarrer la voiture qu'il tente de voler avec Pablo, le propriétaire du véhicule se précipite vers l'automobile pour les empêcher de s'échapper. Il est, par la suite, rapidement rejoint par plusieurs personnes qui accourent pour l'aider. Les divers éléments constituant l'espace urbain semblent alors se liguer contre les protagonistes, rappelant, par là, la fuite de Paco dans *Los golfos*. Les immeubles, qui se reflètent sur la voiture dans laquelle se trouvent Pablo et Meca, écrasent celle-ci de leurs silhouettes et semblent enfermer les personnages dans une véritable prison. Les habitants, normalement si tranquilles et si disciplinés (tous les hommes portent, d'ailleurs, costume et cravate, prouvant ainsi leur adhésion à la norme et la valeur du travail, un des traits caractéristiques de l'espace urbain dans ce film) hurlent et frappent violemment l'automobile. Leurs visages sont déformés par la haine et cette déformation est accentuée par des contre-plongées cadrées depuis l'intérieur de la voiture et par les reflets de la vitre. La caméra souligne en gros plans leurs poings qui cognent la carrosserie et les fenêtres du véhicule et cadre de près leurs corps agglutinés de part et d'autre de l'automobile qui semble assiégée par une horde de barbares en cravate. Un plan rapproché de la vitre avant de la voiture met tout particulièrement en relief cette agressivité : le visage de Pablo est entouré des mains et des poings qui frappent la vitre (TC 4mn 10s). Le flegme et l'humour des personnages, qui s'opposent à la brutalité des divers éléments composant l'espace urbain, placent paradoxalement Pablo et Meca dans une position de victimes, malgré l'arme qu'exhibe Pablo et leurs invectives pour répondre à l'agression. Le véritable agresseur semble être la ville, sous ses différents aspects, qui les attaque de toutes parts : même les poubelles métalliques forment un obstacle que les personnages doivent balayer, en provoquant un grand fracas, avec l'avant de la voiture pour s'enfuir. Le long trajet du véhicule, que la caméra accompagne tout d'abord dans quelques rues

¹³ « In the first place, my principal aim was not to tell a story » dans Linda M. WILLEM (Dir.), *Carlos Saura, Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003, p. 67.



de la ville puis très vite sur les voies rapides de la sortie de Madrid, permet de suivre les protagonistes qui ne se sentent hors de danger, significativement, que lorsque le panneau de la M30 apparaît signalant les limites de la ville. Pablo déclare alors « Vamos sin peligro ya... ». Le panneau marque l'entrée dans leur « territoire », l'espace de la périphérie.

Par la suite, les personnages s'éloignent de plus en plus de la ville jusqu'au retour vers le centre que constitue le braquage final de la banque. Le centre de gravité du film est donc ici l'espace périurbain, alors que, dans *Los golfos*, la ville était l'espace autour duquel tout le film s'organisait. L'impulsion centrifuge peut être perçue à plusieurs niveaux. En ce qui concerne l'habitat tout d'abord : le premier logement de Pablo, situé en périphérie, est cependant tourné vers l'espace urbain. La ville, bien que séparée et éloignée de l'immeuble où se trouve l'appartement par les lignes formées par les autoroutes et les voies ferrées, peut être vue depuis la fenêtre de la chambre de Pablo. L'appartement acheté plus tard par Ángela fait partie, en revanche, d'une résidence qui se dresse dans une sorte de *no man's land*, composé de terrains vagues sans infrastructure et où la ville n'est évoquée que par les voies ferrées et le train. Mais, la présence de ces éléments, nous l'avons évoqué précédemment, sépare plus qu'elle ne fait communiquer le quartier périphérique et la ville. Les forfaits commis par les personnages suivent également le même mouvement narratif. L'entreprise qu'ils attaquent tout d'abord est entourée d'un réseau de communication plus serré (la route bruyante y est omniprésente) que la camionnette de transport de fonds qu'ils attaquent au milieu des oliviers. Les destinations de leurs diverses excursions sont également de plus en plus éloignées : le Cerro de Los Ángeles situé à 10 kilomètres de Madrid, le village de la grand-mère de Paco, totalement rural, qui se fonde dans les champs de blés alentour, enfin la mer après un long voyage...

Cette dynamique de dispersion est également renforcée par la multiplicité et la longueur des trajets en voiture. Les protagonistes sont très souvent en mouvement et, contrairement aux personnages de *Los golfos* que l'on voit arriver, partir ou sortir d'une bouche de métro mais dont les passages d'un espace à l'autre ne sont jamais visibles à l'écran, les déplacements en voiture sont omniprésents dans *Deprisa, deprisa*. Ces trajets sont la représentation de ce mouvement centrifuge qui semble entraîner les protagonistes qui partent de plus en plus loin de la ville. Le voyage à la mer, dernier parcouru en voiture avant le retour vers la ville, est d'ailleurs le plus long de tous ceux du film, non seulement objectivement (il dure 2mn 04s), mais bien plus encore subjectivement, par la longueur des plans, la fluidité des mouvements de caméra, le silence des protagonistes et la prégnance de la chanson « Si me das a elegir... » qui occupe presque l'intégralité du canal sonore et dure pendant toute la séquence.

Cet éparpillement de plus en plus lointain par rapport au centre est d'ailleurs le garant de la sécurité des personnages qui se soustraient à la surveillance de la police et se



dissimulent dans l'espace périurbain protecteur au sein duquel ils sont très à l'aise tout au long du film. En effet, lorsque le groupe rentre à nouveau dans l'espace urbain pour l'attaquer lors du hold-up de la banque, seule incursion des personnages dans cet espace depuis le début du film, la réaction de rejet est cette fois-ci sans appel. Ce retour vers la ville (qui d'ailleurs ne semble plus posséder de centre), correspond également au point culminant d'un crescendo du point de vue de la gravité des forfaits commis par les délinquants : vol de voiture, attaque de l'entreprise, braquage des transporteurs de fonds avec échanges de coups de feu et un blessé grave et, enfin, hold-up de la banque au cours duquel plusieurs personnes trouvent la mort. Néanmoins, malgré cette progression, qui illustre une spirale classique de la délinquance, ce n'est que lorsque le groupe intervient dans la ville qu'il est rejeté, alors que les espaces périphériques l'accueillent et le protègent jusqu'au dénouement. À la fin de l'attaque de la banque, l'espace urbain est envahi par la violence, qui est alors d'autant plus frappante que cet espace était précédemment calme et ordonné. Cette violence peut traduire le rejet des protagonistes par l'espace urbain comme dans la séquence d'ouverture du film. Ici, néanmoins, l'espace urbain semble poursuivre les personnages. Tout d'abord par l'intermédiaire de la police qui les pourchasse dans les rues de la ville. Par la suite, lorsque Ángela se rend compte que Pablo est blessé, la caméra placée à l'intérieur de l'automobile contribue à la transformer en un espace d'enfermement, écrasé par les immeubles qui défilent à l'avant devant Meca qui conduit, et fermé à l'arrière par la vitre du pare-brise, opaque car cassée en mille morceaux à l'image du groupe de délinquants, qui sera désagrégé et détruit. Enfin, peu après (TC : 1h23mn 44s), Meca est abattu par la police et s'écroule dans la poussière d'un terrain vague de banlieue près d'une usine désaffectée. Comme pour Paco « recraché » par les égouts dans *Los golfos*, la ville rejette à la périphérie tel un détritrus, perdu au milieu d'un terrain vague jonché lui-même de déchets, le marginal qui avait envahi son espace et en avait transgressé les règles.

UN MOUVEMENT NARRATIF TRADUISANT DEUX ÉPOQUES DISTINCTES

Une marge qui lutte pour conquérir le centre mais échoue, et une périphérie de plus en plus mise à l'écart, qui ne prétend même plus à une position centrale (ou le centre, n'existant plus, serait-il déplacé à la périphérie ?), à vingt années d'écart, il semble que ces films reflètent, par leurs différents traitements de la marge et leurs dynamiques opposées, les deux époques de leur réalisation. La tripartition de l'espace, entre ici/là et ailleurs, établie par Gardies¹⁴ permet de mettre en évidence cette différence.

En effet, dans *Los golfos*, l'« ici » des protagonistes correspond à l'espace périphérique, leur lieu de référence, auquel ils appartiennent et dont ils partagent les valeurs, le « là », espace contigu à l'« ici », est matérialisé par la ville, l'espace à conquérir, représenté par les arènes. Mais ce « là » pourrait également figurer symboliquement l'ensemble du pays

¹⁴ A. GARDIES, *L'espace au cinéma*, op.cit., p. 128.



dont la synecdoque serait la ville de Madrid. Même si cet espace est difficile à conquérir, « es difícil llegar a ser alguien aquí » disait l'un des protagonistes dans une phrase dont la censure a significativement exigé la suppression, les personnages n'envisagent pas d'autre théâtre pour leur future réussite. L'« ailleurs » diégétique, évoqué, mais jamais figuré à l'image, est tout de suite rejeté. Cet ailleurs, l'Amérique, est cependant présenté comme un « Eldorado » pour les toreros lors d'un échange de points de vue sur leur avenir (TC : 52mn 22s). Paco propose : « ¿Por qué no te vas a torear afuera ?, a América por ejemplo... » Ce à quoi Juan répond catégoriquement : « Porque no. Donde hay que echar el resto es aquí. Yo puedo. ¡Estoy convencido ! » Et lorsque Paco revient à la charge : « Dicen que América es un chollo. » Chato soutient son frère : « No tanto ». Paco réplique : « Tiene todo, ¡Hombre ! », Chato affirme enfin : « Eso es lo que dicen... »

L'« ailleurs » est donc rejeté par les protagonistes qui veulent parvenir à leurs fins dans leur propre pays. Cette marge qui tente de réussir malgré la société établie est en partie une mise en abyme de l'expérience de Carlos Saura lui-même, qui a refusé l'exil et a souhaité rester en Espagne pour réaliser ses films. Néanmoins, le cinéaste a connu de nombreuses difficultés pour tourner son premier long métrage, qui a été, en particulier, largement modifié par la censure. En effet, celle-ci a tout d'abord exigé de nombreux changements dans le scénario puis, après sa réalisation, une coupure de dix minutes et, enfin, sa sortie a été retardée de deux ans car sa première qualification ne permettait pas sa diffusion dans les circuits commerciaux. Le réalisateur aragonais déclare d'ailleurs :

Los personajes de *Los golfos*, nos representaban un poco a nosotros mismos en cuanto que queríamos hacer una serie de cosas y que nos lo impedían ; era muy difícil hacer cine en aquella época y la única forma de hacerlo era rompiendo muchas cosas¹⁵.

Ce désir de conquête reflète une volonté de résistance, d'existence, malgré et contre une dictature oppressante, symbolisée au niveau spatial dans le film par de nombreuses figures d'enfermement et par la séparation des espaces. Mais ne pas partir signifie rester à la marge dans l'Espagne franquiste. . .

En revanche, lors du tournage de *Deprisa, deprisa*, la dictature est terminée et dans une démocratie naissante, l'Espagne connaît à son tour, et de manière accélérée, la perte des valeurs et des idéaux politiques propre à la période postmoderne. La relation des protagonistes à l'espace reflète cette perte des valeurs, la lutte politique n'est plus de mise et l'errance remplace l'engagement. Les personnages de *Deprisa, deprisa* souhaitent pouvoir choisir à tout moment ce qu'ils vont faire et refusent toute contrainte (même s'ils subissent, sans en être conscients, celles qu'impose la société de consommation), plaçant leur liberté au-dessus de tout. Attitude postmoderne, s'il en est car :

¹⁵ Enrique BRASÓ, *Carlos Saura*, Madrid, Taller Ediciones Josefina Betancor, 1974, p. 69.



La dissolution des valeurs traditionnelles laisse place à une unique valeur, « le droit de choisir nous-mêmes ce qui nous concerne ». [...] L'individualisme postmoderne rejette l'autorité et les valeurs imposées, ainsi que toute normativité¹⁶.

Dans cette recherche de la liberté, l'espace de l'« ici », représenté par la périphérie à laquelle les protagonistes appartiennent ne peut être entièrement satisfaisant pour eux, il s'agit d'un lieu inachevé, souillé et fermé. C'est néanmoins le seul espace qui correspond à leurs valeurs ; certains tentent, d'ailleurs, de s'y ancrer en y achetant un appartement. L'espace contigu du « là », la ville, ordonné et normatif, n'est plus un espace à conquérir. Les personnages s'inscrivant dans la postmodernité ne ressentent pas de désir de conquête et l'espace urbain est, de toute façon, trop normalisé pour pouvoir les accueillir en son sein. L'« ailleurs » ne paraît pas être au bout du voyage. L'escapade à la mer est décevante, la Méditerranée est grise dans le petit matin, aux couleurs de la banlieue qui semble poursuivre les personnages où qu'ils soient. Le face-à-face avec la mer dure moins longtemps (2mn 02s) que le voyage en voiture pour s'y rendre (2mn 04). Dans une société sans valeur, « l'ailleurs » ne semble pouvoir être que virtuel. Cet espace, celui qu'ouvre la consommation de drogue, est, en particulier, illustré à l'écran par la discothèque. Il s'agit avant tout d'un espace de la solitude. Quand il se drogue, chaque personnage est seul. Dans la discothèque (TC : 1h 18mn 16s), sous les lumières artificielles qui tournoient et clignotent, créant un espace déréalisé qui renvoie au monde virtuel de la drogue, chacun est isolé. Ángela, l'unique membre du groupe qui ne se drogue jamais, se lève pour danser au milieu de la piste. Les autres délinquants inhalent une ligne de cocaïne, qui, si l'on en croit leurs regards égarés, ne semble pas être la première de la soirée. La chanson qui scande « Gorgeous things »¹⁷ accompagne le voyage virtuel des protagonistes qui ne peuvent atteindre ces choses fantastiques dans le monde réel et doivent donc s'en échapper. Pendant la scène, aucune communication n'est établie entre les personnages, pas un mot n'est échangé, chacun est isolé dans son propre monde, un « ailleurs » dans lequel il s'évade. Cette séquence est représentative de la trajectoire à la fois spatiale, temporelle et symbolique des protagonistes qui fuient de plus en plus jusqu'à devoir s'échapper du monde réel. Cette dimension de l'« ailleurs » mènera les personnages à la mort. Dans la discothèque, l'expression du visage de Pablo, son teint de cire, ses yeux vitreux et sa position allongée sont exactement les mêmes que pendant son agonie. La seule survivante du groupe, Ángela, qui part à la fin du film vers on ne sait quel autre ailleurs, est également la seule à ne pas se droguer et à résister à cette tentation d'un espace virtuel illusoire. . .

Au terme de cette étude, force est de constater la place essentielle qu'occupe la dialectique entre espace urbain et périurbain, entre marge et centre, dans l'élaboration esthétique et le fonctionnement narratif de ces deux films. Créées par Saura dans des

¹⁶ Caroline GUIBET LAFAYE, *Esthétiques de la postmodernité*, [http : nosphi.univ-paris1.fr](http://nosphi.univ-paris1.fr).

¹⁷ « Des choses fantastiques »



moments cruciaux de son existence, des périodes de ruptures et de renouvellement, ces œuvres sont toutes deux empreintes d'une même énergie, d'un même élan, d'une même foi dans l'acte cinématographique et d'une même empathie pour leurs protagonistes. Pourtant, à la quête symbolique du centre ville dans *Los golfos*, cette conquête des arènes madrilènes, rempart infranchissable de « l'urbanité », semble répondre, vingt ans plus tard, comme dans un vrai diptyque, la fuite permanente des personnages de *Deprisa, deprisa*, vers un « ailleurs », la mer puis l'espace de la drogue. Cette évolution reflète le bouleversement de la société espagnole entre un régime franquiste contre lequel la lutte avait un sens et la perte des idéaux d'un pays en pleine modernisation démocratique et libérale, mais surtout son basculement dans l'ère postmoderne dans laquelle le couple « centre/marge » se déconstruit, la marge, omniprésente, devenant, elle-même, centre de gravité.



BIBLIOGRAPHIE

- BRASÓ, Enrique, *Carlos Saura*, Madrid, Taller Ediciones Josefina Betancor, 1974, 346 p.
- COHEN, Jean-Louis, « Usine ou paysage ? La rue des modernes » dans François ASCHER et Mirelle APPEL-MULLER, *La rue est à nous... tous !*, Vauvert, Editions Au diable vauvert, 2007, 308 p.
- GARDIES, André, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridien Klincksieck, 1993, 222 p.
- GUIBET LAFAYE, Caroline, *Esthétique de la postmodernité*, <http://nosophi.univ-paris1.fr>.
- OMS, Marcel, *Carlos Saura*, Paris, Edilig, 1981, 125 p.
- RONCAYOLO, Marcel, *La ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, 1997, 280 p.
- WILLEM, Linda M. (Dir.), *Carlos Saura, interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003, 178 p.

