

## Méthode d'analyses filmiques : La première visite de Lucía à Genaro et Juana dans *Silencio roto* de Montxo Armendáriz

Gérard Cornu  
(Université de Nantes)

Merci à Montxo Armendáriz et à Puy Oria pour avoir autorisé l'utilisation de photogrammes extraits du film, ainsi que pour leurs commentaires et leurs encouragements.

### Résumé du film

Le film « *Silencio roto* » (*Silence brisé*) est sorti sur les écrans en 2001. Il est disponible en DVD aux éditions Manga<sup>1</sup>.

Voici le synopsis proposé en français dans le dossier de presse :

« Hiver 1944. Lucía, 21 ans à peine, arrive dans un petit village de montagne. Elle rencontre Manuel, un jeune forgeron qui collabore avec ceux du maquis, les maquisards combattants qui, cachés dans la montagne, ne se résignent pas au triomphe du franquisme. Lucía se sent attirée par Manuel, par son sourire et par le courage de ces hommes qui continuent à lutter pour leurs idées au péril même de leur vie. Quand Manuel s'enfuit dans le maquis, Lucía découvre la réalité inhospitalière que cache la montagne et aussi, que dans les rues vides du village, ne déambulent que le silence, l'horreur et la peur. Malgré tout cela, la passion que Lucía ressent pour Manuel lui permet de garder présents l'illusion et l'espoir de jours meilleurs. »

La séquence analysée se situe dans le premier tiers du film (automne 1944)<sup>2</sup>. Elle correspond à la première visite de Lucía à Genaro et Juana, un couple âgé qui habite dans la montagne et assure un soutien régulier aux guerrilleros du maquis.

Lucía, précédée par Juana, entre dans la maison, et remet à Genaro une lettre de son fils. Genaro lui demande de la lire, et s'enflamme progressivement devant le récit de la libération de Paris et l'assurance d'une victoire certaine sur l'ennemi fasciste. Lucía rejoint ensuite Juana et l'interroge. Celle-ci lui confie qu'en réalité leur fils a été tué à la guerre. Lucía se tourne vers Genaro qui serre la lettre entre ses doigts avec une expression de bonheur.

Il y a ainsi deux niveaux successifs de compréhension, où le savoir du spectateur accompagne celui de Lucía. Dans un premier temps, on croit à la véracité de la lettre, on est sensible à la tendresse filiale et au lyrisme combattant qu'elle exprime, et on est porté à partager, pour des raisons que nous verrons plus loin, les sentiments de

<sup>1</sup> Manga Films S.L. • Balmes 243, ático •  
08006 Barcelona • <http://www.mangafilms.es>

<sup>2</sup> Elle se trouve à la fin du 3<sup>e</sup> chapitre du DVD, et commence à 00:27:18.

bonheur et de fierté du père. A la fin de la séquence, le spectateur acquiert avec Lucía la conscience de l'illusion dans laquelle il est plongé. Cette conscience pathétique vaut pour le regard que l'on pose désormais sur Genaro, mais aussi rétrospectivement pour le moment de grâce que nous avons cru partager.

Don Hilario, l'instituteur du village, est le véritable auteur de ces lettres. Vers la fin du film (1:32:45), on découvre lors d'une discussion entre Lucía et lui la valeur symbolique associée à cette illusion :

« Lucía : *¿ Que puedo hacer ahora ?*  
Don Hilario : *Mantener la ilusión. Es lo único que nos queda.*  
Lucía : *¿ La ilusión en qué ? Esto es engañarse, Ud. lo sabe.*  
Don Hilario, désignant la lettre qu'il est en train de terminer : *Eso también es un engaño, y lo mantiene a Genaro con vida. ¿ Quieres que la rompa ?*  
Lucía baisse les yeux et fait signe que non. »<sup>3</sup>

L'idée s'impose que la *ilusión*, au sens espagnol du terme, constitue l'un des mots clés du film, et que le personnage de Genaro en est en quelque sorte la « métaphore », pour reprendre le terme utilisé par Montxo Armendáriz dans sa conférence. Mais le mot *ilusión* a un double sens. L'un, purement espagnol et difficilement traduisible en français<sup>4</sup>, est lié au champ lexical de l'espérance,

---

<sup>3</sup> « Lucía : *Qu'est-ce que je peux faire maintenant ?*  
Don Hilario : *Garder l'espoir. C'est tout ce qu'il nous reste.*  
Lucía : *L'espoir en quoi ? C'est se leurrer, vous le savez.*  
Don Hilario : *Ca aussi, c'est un leurre, et ça maintient Genaro en vie. Veux-tu que je la déchire ? »*

<sup>4</sup> Par exemple dans la phrase « *Me da mucha ilusión.* » dont l'équivalent approximatif pourrait être : « *Je m'en fais une joie (par avance).* » Le mot *ilusión* possède d'ailleurs un antonyme tout aussi difficile à traduire : *el desencanto*.

tandis que l'autre correspond à l'illusion dans son sens de croyance erronée ou de leurre. Ces deux significations se révèlent facilement contradictoires, comme le montre la discussion retranscrite ci-dessus entre Lucía et Don Hilario. Mais leur rapprochement suggère des réflexions profondes qui parcourent le film, et qui prennent place dans le large débat mené en Espagne depuis plusieurs années sur une « histoire des vaincus ».<sup>5</sup> Ce sont eux en effet qui font historiquement l'expérience que des espoirs tragiquement déçus, des idéaux bafoués, sont susceptibles de conserver malgré tout leur sens et leur puissance mobilisatrice.

Dans ce qui suit, nous proposons de mettre en œuvre les outils et méthodes de l'analyse filmique tout en développant la problématique brièvement esquissée ici.

---

<sup>5</sup> On sera tenté, dans le contexte intellectuel français ou britannique, de rapprocher cette histoire de celle des « dominés », illustrée par de grands noms comme Michel de Certeau (*L'invention du quotidien*, Gallimard, 1990), Jacques Rancière (*La parole ouvrière*, 10/18, 1976) ou Richard Hoggart (*The uses of literacy*, Chatto and Windus, 1957)

## Analyse filmique de la séquence

La séquence est composée de 18 plans, pour une durée totale de 2'30''.

### Plan 1 (34'')



Ce plan est largement plus long que la moyenne. On aperçoit d'abord Genaro, en plan rapproché de  $\frac{3}{4}$  dos, venu ouvrir la porte, et Juana à l'arrière-plan qui entre au bout du petit couloir d'entrée. Genaro est ainsi supposé avoir guetté par la fenêtre la conversation des deux femmes, et nous est d'emblée présenté dans une situation d'attente qui caractérise son personnage. La vision simultanée de ces deux vieilles personnes blanchies et légèrement voûtées, dans le contexte de secret et de précautions qui entoure la visite de Lucía, évoque déjà l'idée d'une longue constance dans l'engagement, par-delà les souffrances endurées. La profondeur de champ est à ce moment très importante, laissant apparaître la rusticité de l'intérieur.

Juana avance en direction de la caméra, suivie par Lucía. Genaro demande : « *¿Ha escrito?* »<sup>6</sup>. Juana répond que oui, et lui tend la lettre. Un panoramique les suit vers l'intérieur de la maison. Genaro, dont le spectateur découvre désormais les traits, ouvre l'enveloppe les doigts légèrement tremblants, tandis que Lucía le regarde brièvement et le contourne pudiquement. Les trois personnages sont à présent disposés en profondeur vers l'intérieur de la pièce : Genaro à nouveau de  $\frac{3}{4}$  dos en plan rapproché large, Juana à l'arrière-plan, éclairée à contre-jour par la fenêtre, et entre eux Lucía. Elle fait face à Genaro lorsqu'il lui demande : « *¿Me la lees?* »<sup>7</sup>, et le dévisage avec une expression de surprise et d'hésitation. Elle prend la lettre qu'il lui tend et se retourne vers Juana dans l'attente d'une approbation. Puis elle et Genaro s'assoient. La caméra effectue un recadrage pour se placer à leur niveau.

Un temps s'écoule encore, durant lequel Lucía regarde la lettre, puis à plusieurs reprises le visage de Genaro, tandis que celui-ci apparaît penché en avant, les yeux fixés sur elle, dans une attitude de grande concentration. Ce temps d'attente est celui qui va donner à la lecture de la lettre la valeur d'un moment d'exception. Lucía pose ses avant-bras sur la table et prend une expression appliquée. Elle commence la lecture : « *Queridos padres* »<sup>8</sup>.

Un même plan a conduit Lucía de son arrivée dans un univers étranger au partage d'une relation de proximité et de confiance, à l'image du parcours qui la mène au long du film du statut de spectatrice à celui de protagoniste engagée au cœur de l'action.

<sup>6</sup> « *Il a écrit ?* »

<sup>7</sup> « *Tu me la lis ?* »

<sup>8</sup> « *Chers parents* »

Plan 2 (4'')



Juana, dans un coin de la pièce, cadrée en plan américain, écosse des haricots. Son regard, attentif également, est dirigé vers le hors-champ à droite. Son visage, marqué par les épreuves, se détache sur les murs gris-bruns, et plus encore sur le noir de son vêtement et les ombres du bas de l'écran. La profondeur de champ est toujours importante, faisant apparaître la texture du mur derrière elle et quelques ustensiles de cuisine. La voix de Lucía poursuit hors-champ : « *Me alegraré que al recibo de esas letras esten bien.* »<sup>9</sup>

Plan 3 (6'')



Nous avons à présent un contrechamp symétrique de la fin du plan 1, Genaro assis, cadré en plan rapproché de  $\frac{3}{4}$  face, et Lucía de  $\frac{3}{4}$  dos, la lettre apparaissant visible entre eux. La profondeur de

<sup>9</sup> « *J'espère que quand vous recevrez ces lignes vous irez bien.* »

champ est toujours présente. Lucía lit : « *¿Cómo van de salud? ¿Y el trabajo?* »<sup>10</sup> Le spectateur commence à percevoir dans l'intonation donnée aux questions une forme particulière d'« interprétation » que les plans suivants vont confirmer.

Plan 4 (8'')



Le contrechamp est ici asymétrique : Lucía est seule à l'écran, cadrée en plan rapproché serré. Sa lecture (« *Sé que en esta época tiene que ser duro llevar la casa solos. Nada me gustaría más que estar ahí para ayudarles.* »<sup>11</sup>) est marquée par une ambivalence perceptible autant dans la diction que dans l'expression du visage. Elle semble buter sur certains mots et marque par exemple un temps d'hésitation après « *llevar* », alors que son intonation générale manifeste une maîtrise parfaite de l'articulation, de la prosodie et de l'expressivité, dans le cadre d'une interprétation du texte empreinte de douceur. Le cadrage serré, associé à un éclairage très lisse, souligne par ailleurs une expression de concentration intense, presque laborieuse, alors que le sourire qui illumine en permanence son visage semble transcender les lignes qu'elle suit avec application. Cet effet, recherché par Montxo Armendáriz selon son propre

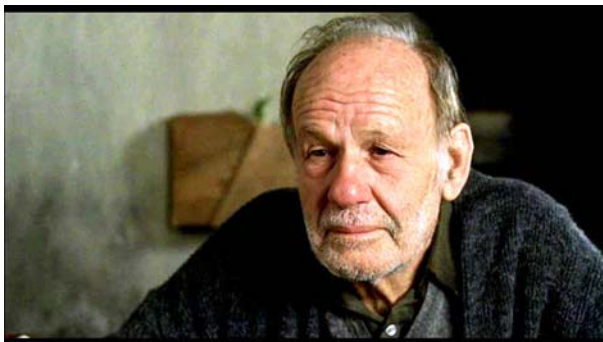
<sup>10</sup> « *Comment allez-vous ? Et le travail ?* »

<sup>11</sup> « *Je sais qu'en cette période, ce doit être difficile de vous occuper de la maison tous seuls. Il n'y a rien que je souhaiterais autant que d'être là-bas pour vous aider.* »

témoignage et longuement travaillé avec l'actrice Lucía Jiménez, laisse imaginer au spectateur que pour Lucía, jeune fille sans grande culture, la lecture est un exercice toujours un peu difficile, et la beauté qui émane de cette lecture est une beauté simple, sans apprêt, celle qu'aurait une poésie ou une chanson populaire. D'ailleurs, Lucía donne l'impression de chanter...

Par ailleurs, la profondeur de champ a disparu. L'arrière-plan, désormais flou, est dominé par les zones de couleur gris-verte, et l'on s'aperçoit à ce moment que Lucía, par le biais de ses vêtements, se fond dans le décor. Elle porte en effet un gilet vert foncé, recouvrant un chemisier à carreaux gris. Genaro, pour sa part, porte un pull gris sur une chemise foncée.

#### Plan 5 (7'')



Le contrechamp symétrique nous présente Genaro lui aussi en plan rapproché serré, et également sans profondeur de champ. Une « bulle » les isole ainsi du monde environnant et délimite l'espace d'une expérience partagée. Lucía poursuit hors-champ : « *Pero antes debemos terminar con la injusticia y con la opresión.* »<sup>12</sup> A cet instant, Genaro hoche la tête et commente en regardant Lucía « *Sí, hijo. Sí.* »<sup>13</sup>, comme si sa médiation avait

<sup>12</sup> « *Mais avant, il faut que nous en finissions avec l'injustice et l'oppression.* »

<sup>13</sup> « *Oui, mon fils, oui.* »

disparu et que les paroles d'espoir lui parvenaient directement de son fils.

Autre trait marquant, le démarrage du thème musical interprété au piano qui symbolise à plusieurs reprises l'« espoir » dans le courant du film. Cette musique de nature extradiégétique vient renforcer la primauté du symbolique, du sentiment et du monde intérieur sur le réalisme, primauté qu'avait déjà instaurée l'établissement d'une « bulle » sans profondeur de champ. Ce thème musical mériterait à lui seul une analyse détaillée. Il semble clair en effet que le compositeur Pascal Gagné s'est inspiré de la trame de l'hymne des maquisards<sup>14</sup> pour élaborer une sorte de variation qui ne conserverait que la ligne générale en deux phrases musicales du couplet, en en épurant à la fois la mélodie et le rythme. Il lui enlève ainsi son caractère martial, héroïque, tout en conservant la tranquille assurance d'une ligne mélodique clairement orientée vers son point d'aboutissement.

#### Plan 6 (6'')



Le thème au piano se poursuit sur le contrechamp de Lucía, qui paraît surprise de la réaction de Genaro et lève les yeux vers lui pour le contempler un bref instant, offrant ainsi une ponctuation à sa lecture. L'intensité de ce moment de communication et de partage est favorisée par le dispositif qui fonde Lucía dans son environnement, et qui associe le

<sup>14</sup> disponible parmi les bonus du DVD.

thème musical de l'espoir à sa propre image.

Elle reprend : « *Aquí las cosas no pueden ir mejor.* »<sup>15</sup>

#### Plan 7 (4'')

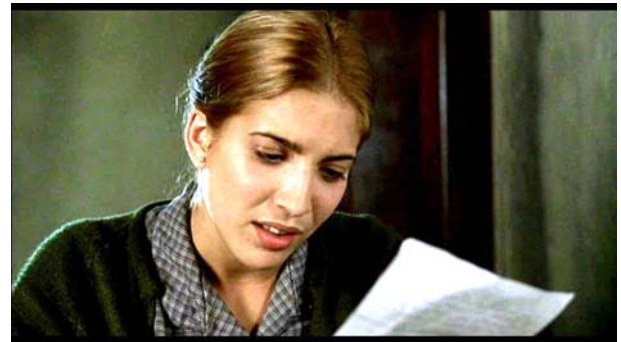


Tandis que la voix de Lucía poursuit hors-champ « *Paris es nuestro y los nazis...* »<sup>16</sup>, on aperçoit Juana en plan rapproché, d'abord pensive, puis relevant la tête et dirigeant son regard vers eux. Le cadrage plus serré qu'au plan 2 fait croître l'intensité d'une façon d'autant plus évidente qu'il écarte du cadre son activité matérielle, l'épluchage des légumes, et recentre l'attention sur son visage. Celui-ci nous apparaît beaucoup plus marqué que celui de Genaro, laissant presque deviner que ses longues années de souffrances n'ont pas connu comme pour lui le réconfort de l'utopie ou de l'illusion. D'ailleurs, la profondeur de champ est réapparue, semblant signifier que Juana demeure extérieure à la bulle qui réunit Genaro et Lucía. Cependant, le spectateur ne dispose pas encore d'éléments lui permettant de percevoir le décrochage de savoir narratif entre eux. Il peut tout au plus engranger quelques observations sur un thème important du film, celui de la différence de statut des hommes et des femmes face aux idéaux révolutionnaires.

<sup>15</sup> « *Ici, les choses vont pour le mieux.* »

<sup>16</sup> « *Paris est à nous, et les nazis...* »

#### Plan 8 (1'')



Ce bref plan est la poursuite du plan 6. Lucía lit la fin de la phrase : « *...se retiran en desbandada.* »<sup>17</sup>

#### Plan 9 (6'')



Le contrechamp sur Genaro correspond à une reprise du thème musical par un clavier dont le son s'apparente plus ou moins à celui d'un clavinola ou d'un accordéon, ce qui lui donne une tonalité plus populaire, mais toujours aussi douce. Genaro est penché en avant, servi comme Lucía par un éclairage très lisse. Il paraît boire littéralement ses paroles parfois hésitantes comme si ce niveau d'analyse politique échappait en partie à la jeune fille : « *En el batallón somos muchos españoles. Sabemos que si los aliados vencen al fascismo, nuestra victoria estará más cerca y por eso luchamos junto a ellos.* »<sup>18</sup> On lit dans les yeux de

<sup>17</sup> « *... se retirent en désordre.* »

<sup>18</sup> « *Dans notre bataillon, nous sommes beaucoup d'Espagnols. Nous savons que si*

Genaro successivement la fierté à propos des volontaires espagnols engagés dans les combats, puis une excitation qu'accompagne un léger tremblement à l'évocation de la victoire, et enfin l'approbation qu'il traduit en laissant échapper un « ¡Claro, sí ! »<sup>19</sup>.

#### Plan 10 (5'')



Alors que le contrechamp nous ramène sur Lucía, c'est le piano qui poursuit la mélodie, en harmonie avec le contenu plus personnel du paragraphe suivant : « Sé que mi ausencia les llenara de tristeza, pero no lloren ni sufran por mí. Estoy bien... »<sup>20</sup>.

#### Plan 11 (7'')



les Alliés vainquent les fascistes, notre victoire sera plus proche. Et c'est pour cela que nous luttons avec eux. »

<sup>19</sup> « Oui, bien sûr ! »

<sup>20</sup> « Je sais que mon absence vous remplira de tristesse, mais ne pleurez pas et ne souffrez pas à cause de moi. Je vais bien... »

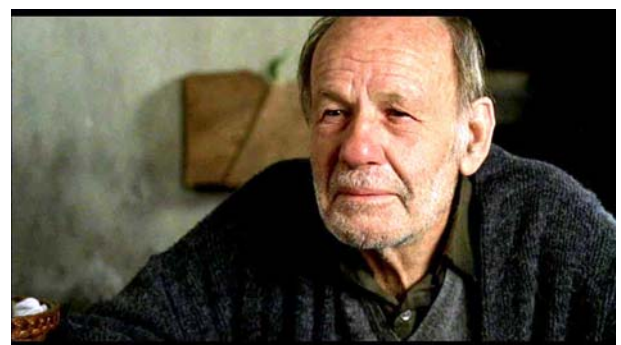
En réaction aux phrases précédentes, c'est Juana, à nouveau en plan rapproché, que l'on aperçoit ici, avec une expression d'intense souffrance. Elle conserve les yeux baissés et paraît proche de pleurer, mais il semble évident qu'elle a depuis longtemps épuisé toutes ses larmes. Pendant ce temps, le thème reprend, joué très doucement à l'unisson au clavier et au piano, et la phrase se poursuit, comme démantelée : « ... y lo que me da fuerzas para seguir aquí es saber que estoy... »<sup>21</sup>

#### Plan 12 (5'')



Prolongeant le plan 10, ce plan marque la fin du paragraphe : « ... luchando para que tengamos un mundo mejor. »<sup>22</sup> A la fin de la phrase, Lucía lève les yeux vers Genaro.

#### Plan 13 (5'')



<sup>21</sup> « ... et ce qui me donne des forces pour continuer ici est de savoir que je... »

<sup>22</sup> « ... lutte pour que nous ayons un monde meilleur. »

Le contrechamp sur Genaro tranche avec le plan 11 de Juana, autant que les mots d'espoir de cette fin de phrase avec l'évocation des souffrances que cet espoir est supposé apaiser. Genaro semble non plus boire, mais respirer les paroles de son fils.

Après un silence, la voix de Lucía entame le dernier paragraphe : « *Con todo mi cariño, reciban un abrazo de su hijo que...* »<sup>23</sup>. Le plan s'achève alors qu'elle bute sur ce mot.

#### Plan 14 (5'')



Le dernier plan rapproché serré de Lucía correspond à la fin de la lettre. Elle hésite à nouveau sur certains mots : « ... *mucho les quiere y no les olvida.* »<sup>24</sup> Le thème musical est arrivé à son terme. Lucía marque un silence avant de lire la signature « *Miguel* » et de lever les yeux.

#### Plan 15 (10'')



Ce plan est un contrechamp asymétrique qui marque une rupture nette à plusieurs égards. Le cadrage replace Genaro de  $\frac{3}{4}$  face en plan rapproché large et Lucía de  $\frac{3}{4}$  dos au premier plan. La profondeur de champ est réapparue parallèlement à la fin de la musique extradiégétique. Enfin, Lucía tend la lettre par-dessus la table à Genaro. Cette lettre s'est en quelque sorte rematérialisée, elle redevient feuille de papier après avoir été durant un instant privilégié voix et émotion. Autant spatialement, temporellement que formellement, la parenthèse se referme.

Quelques secondes s'écoulent alors que Genaro tient déjà la lettre dans ses mains, et regarde Lucía avec une expression de gratitude. Elle paraît gênée par ce silence et se retourne.

<sup>23</sup> « Avec toute mon affection, recevez une accolade de votre fils qui... »

<sup>24</sup> « ... vous aime beaucoup et ne vous oublie pas. »



Plan 16 (14'')



Le contrechamp symétrique permet un raccord sur le mouvement de Lucía qui se lève. Un panoramique la suit alors qu'elle se dirige vers Juana, puis un recadrage tandis qu'elle s'assoit. Les deux femmes sont cadrées côte à côte dans un plan de demi-ensemble, et Lucía prend une poignée de haricots qu'elle pose sur sa jupe. Toutes deux gardent les yeux baissés, à part un regard rapide que Lucía jette à Juana avant de s'adresser à elle. Chaque détail a ici son importance, car il s'agit de montrer le type de communication qui s'établit dans l'univers des femmes et qui a tant d'importance dans le film. On voit dans d'autres passages Lucía s'attirer les confidences de Sole, Lola ou Teresa. L'intuition du cinéaste est ici de lui faire partager avec Juana, dans une sorte d'évidence, les gestes humbles mais ancestraux des tâches domestiques.

Le premier silence, la discrétion face à la vieille femme, font place à la question

qui lui brûle les lèvres : « *No sabía que su hijo había huído a Francia.* »<sup>25</sup>

Plan 17 (16'')



Un raccord sur les deux femmes en plan rapproché serré prolonge le plan précédent. Lucía se tourne vers Juana, qui demeure un instant pensive. Puis lentement, elle répond « sí », et, se tournant elle aussi progressivement vers Lucía, « *Teníamos un hijo, pero lo mataron en la guerra.* »<sup>26</sup> Elle baisse les yeux un très court instant, puis regarde en direction de Genaro. Un nouveau thème musical démarre à ce moment au piano, et Lucía regarde elle aussi vers Genaro, manifestant de façon très explicite sa stupéfaction.

Ce regard que Lucía porte sur les situations qu'elle rencontre depuis son retour au village est sans aucun doute l'une des constantes du film. Il n'est

<sup>25</sup> « *Je ne savais pas que votre fils s'était réfugié en France.* »

<sup>26</sup> « *Nous avions un fils, mais ils l'ont tué à la guerre.* »

jamais banal que le regard d'un personnage constitue une médiation à l'intérieur même d'un film, comme Gilles Deleuze l'avait observé de façon inoubliable à propos du rôle d'Ingrid Bergman dans le « Stromboli » de Roberto Rossellini<sup>27</sup>. Cette instance, inaugurée avec le néo-réalisme, correspond au développement de situations plus « optiques » que narratives, où la force du spectacle laisse à certains moments le protagoniste comme paralysé, réduit à un statut de spectateur. Le film « *Silencio Roto* » est loin du domaine d'influence néo-réaliste, mais il fait le choix de placer au centre du récit un personnage aux yeux grand ouverts qui devient petit à petit actrice des situations qu'elle rencontre, tout en gardant sa capacité d'émerveillement ou de révolte.

Le bref thème musical qui couvre ce plan et le suivant diffère sensiblement du précédent. Les groupes de notes constituent des cellules qui tournent sur elles-mêmes sans but, contrairement aux lignes mélodiques dont la direction était si clairement affirmée qu'on pouvait presque deviner la note finale visée. La main gauche plaque un accord répété de façon inéluctable et obsédante, un peu comme dans certaines pièces de Schubert.

#### Plan 18 (6'')



<sup>27</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Ed. de Minuit, 1985, p. 7 sq.

Le dernier plan de la séquence est le contrechamp faisant suite au regard de Lucía. Genaro, en plan rapproché large, serre la lettre entre ses mains et la contemple avec une expression d'intense bonheur. L'image utilise bien entendu la profondeur de champ, comme toutes celles qui se sont succédé depuis le plan 15. La musique poursuit sa répétition morne. Comme Lucía, le spectateur adopte un point de vue désormais réaliste sur l'illusion dans laquelle vit le vieil homme, et que ne vient plus secourir aucun artifice cinématographique.

Deux ressources filmiques ont joué dans cette analyse un rôle important : l'usage ou non de la profondeur de champ et les variations de la musique extra-diégétique. Elles comptent souvent parmi les éléments les plus pertinents pour repérer la construction des effets de sens. Ces ressources sont largement soutenues, dans la séquence qui nous a intéressés, par des traits liés à la direction et au jeu d'acteur ainsi qu'à la lumière. Quant à l'illusion, dans son double sens espagnol d'espoir et de leurre, elle s'est confirmée à la fois comme axe central de la séquence, et comme un fil qui, lorsqu'on le tire, permet de dérouler beaucoup de thèmes essentiels du film.

C'est l'un des choix qui rendent évidente la subjectivité revendiquée par Montxo Armendáriz dans ce film. Il s'agit probablement de montrer que l'illusion ne s'oppose pas plus à la vérité que la fiction ne s'oppose à l'histoire. La fiction est un moyen efficace permettant de mieux appréhender les représentations et

les mobiles de ceux qui furent les acteurs de certains événements historiques.

En ce qui concerne l'illusion, sa nature ne peut être que paradoxale. A la base des actions humaines, on trouve le plus souvent des informations incomplètes, des raisonnements tronqués, des calculs approximatifs, des intérêts inavoués... et des idées. Certaines qui mettront des décennies avant d'éclorre, et d'autres qui demeureront pour toujours à l'état de rêve. Des idées qui explorent les lisières peuplées de chausse-trappes entre ce qui est, ce qui devrait être et ce qui sera. C'est ce que nous rappellent à la fois la langue espagnole, où se sont peut-être inscrits quelques-uns des paradoxes de l'âge baroque, et ce film qui réintègre dans la mémoire collective le récit d'un combat à la fois rempli d'illusions et désespéré.

•                   •  
•                   •