

# LE CHARME DISCRET DE L'INFANTICIDE..., OU L'UTILISATION FILMIQUE DE L'IMAGE DE L'ENFANT DANS QUATRE "MÉLOS" DE L'ÉPOQUE FRANQUISTE

ANNE-MARIE JOLIVET

Ecole Polytechnique

Le texte cinématographique nous propose une stylistique d'images qui reflète en la recréant la textualité du monde... Nous limiterons notre propos à l'étude de quatre films, tournés entre 1950 et 1957 en Espagne. Cette sélection de *Pequeñeces* (1950) de J. de Orduña, *Marcelino Pan y Vino* (1954) de L. Vajda, *El Maestro* (1957) d'Aldo Fabrizi et enfin *El Pequeño Ruiseñor* (1957) d'A. del Amo, répond à plusieurs critères : le succès populaire qu'ils ont remporté, leur genre, qu'il est convenu d'appeler "mélo", et surtout l'utilisation qui y est faite de l'image de l'enfant dans une problématique historique et culturelle qui correspond en partie semble-t-il, à l'idéologie de l'Espagne franquiste d'alors.

En privilégiant ici, autant que faire se peut, l'étude de la rhétorique de l'image filmique qui fonctionne en constante interactivité avec ce que Francesco Casetti<sup>1</sup> appelle "le dedans" et "le dehors" du film, nous verrons comment elle fait parcourir au spectateur un certain trajet, en l'impliquant peu ou prou dans sa création symbolique. De courtes séquences, ou d'autres plus complexes, ou même la totalité de l'intrigue, nous permettront de poser certains jalons et aussi de vérifier au fur et à mesure certaines hypothèses...

---

<sup>1</sup> Casetti Francesco, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Revue Universitaire de Lyon. 1990

Commençons par *Pequeñeces*, qui est comme chacun sait l'adaptation cinématographique du roman homonyme publié en 1891 par le père jésuite Luis Coloma. La publicité de l'époque lança le film, en le présentant comme "el máximo alarde del cine español", et le duo Aurora Batista et Jorge Mistral, déjà flamboyant dans *Locura de Amor* du même réalisateur, garantissait au film le succès prédit. Il commence par une lecture en voix off de la préface de Coloma, avec en exergue une citation de Hamlet : "Il y a quelque chose de pourri au Royaume du Danemark". C'était peut-être aussi le cas au royaume d'Espagne en ces années 50, aux yeux des censeurs et autres conservateurs cléricaux... Le sujet du livre, outre son intention didactique et moralisatrice, centré sur le danger que les adultes "dépravés" faisaient courir aux âmes enfantines, permettait au cinéaste franquiste de privilégier la critique des mœurs de l'aristocratie sous la Restauration, en reliant comme l'a écrit Emmanuel Larraz<sup>1</sup> "tout ce qui pouvait être négatif – d'un point de vue clérical et rétrograde – à la corruption implicite du cadre politique..." Mais ce qui a surtout retenu notre attention dans ce film, c'est le **thème de l'enfant "victime émissaire"**<sup>2</sup> posé dès la première séquence. Remarquons aussi que certains détails de l'adaptation cinématographique ne manquent pas d'être signifiants : le fait que Paquito Luján dans le film soit un fils unique alors qu'il bénéficiait dans le livre de l'affectueuse présence d'une jeune sœur ; ou bien encore, le fait que son compagnon de collège, Alfonsito Tellez ne soit pas un turbulent potache qui réussit à décrocher un prix de gymnastique, mais un enfant modèle, prix d'excellence en histoire ! Il faut croire que deux gentils enfants uniques font mieux l'affaire pour châtier, par mort d'enfant interposée, des parents fautifs...

Nous allons voir réunis dans le même plan dès la première séquence du film, le fils de la mère "indigne" et le fils de la mère exemplaire... Tout est fait dans cette séquence pour distinguer l'excellence et l'exemplarité de Paquito Luján, son sérieux, sa sensibilité en contraste avec sa solitude et sa déception. Ses parents, ni même sa mère n'ont daigné venir assister à la distribution des prix.

Au plan d'Alfonsito, allant recevoir son prix, succède brièvement celui de sa mère attendrie prononçant les mots du coeur : "¡Hijo mío!". Le même plan sur cette mère, silencieuse cette fois, ponctuera celui de la remise des prix à Paquito. Quant à l'expression de sa solitude qui le

---

<sup>1</sup> Larraz Emmanuel, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Cerf 1986

<sup>2</sup> Orsini Christine, *La pensée de Renée Girard*, Retz, 1986.

### Le charme discret de l'infanticide...

désigne comme la victime de la négligence de ses parents absents, elle se dit dans les cinq derniers plans de la séquence : -- joyeuse précipitation des enfants vers leurs parents, soulignée par la musique; -- plan qui suit saturé d'effusion et de congratulations familiales, avec en amorce derrière Alfonsito et sa mère un autre enfant chaleureusement félicité; -- retour de la caméra vers la salle où une nuée d'enfants sort du champ pour laisser vides les chaises, où l'on découvre Paquito de dos, se retournant vers la caméra, les yeux tristes et inquiets, tandis que débute une musique d'accompagnement mélancolique. Le contre-champ qui suit, sur Alfonsito et sa mère insiste de façon redondante sur le sens du précédent par les paroles et la pitié; puis au plan rapproché de l'enfant délaissé, succède un plan américain des deux jeunes femmes qui s'éloignent en désignant clairement le "bourreau" de cette innocente victime, la Duquesa de Albornoz : " ; Será posible que una madre...! Esta Curra no tiene perdón. Seguro que estará como de costumbre, escandalizando a todo Madrid."

Ceci posé, tout le film va désormais tourner autour de cette femme fatale, de ses intrigues amoureuses et politiques, dans le cadre luxueux et décadent de cette aristocratie "fin de siècle". L'enfant n'apparaîtra dans son milieu familial que dans cinq séquences, que nous n'avons guère le temps de résumer ici... Mais dans le déroulement de l'intrigue, il est intéressant de remarquer un montage en parallèle de deux séquences, où apparaissent : Alfonsito auprès de sa sainte mère, toute occupée à cacher à son fils les frasques de son volage de père qui les a abandonnés (précisons au passage que celui-ci n'est autre que l'amant de la mère de son ami Paquito); puis dans une séquence plus longue : le malheureux Paquito découvrant que sa fascinante mère est une femme adultère. Il s'en suit un duel fils/mère, l'enfant ayant décidé de rompre toutes relations avec ses parents et refusant de partager leur repas, Currita dans une "grande scène du 2", déployant tous les charmes du chantage affectif pour le faire revenir sur sa décision de repartir chez les "bons pères". La détermination de l'enfant et les paroles sévères et culpabilisantes du Père Cifuentes, venu récupérer sa brebis en danger, vont pour la première fois faire céder l'indomptable jeune femme...

Le dénouement s'annonce symboliquement par le montage en fondu enchaîné : le feu qui dévore la lettre où Paquito annonçait à ses parents l'installation du collège dans un "campamento de verano"; l'océan et ses rochers où les deux enfants vont périr pour expier les fautes de leurs parents...

Anne Marie JOLIVET

La dernière séquence du film, fonctionne en contrepoint négatif de la première :

– chapelle du collège en deuil des deux enfants, rangées de chaises vides ;

– une mère présente, toujours la même ;

– l'autre mère qui arrive pour prononcer, trop tard, les mots de "¡hijo mío!".

Toute une scénographie larmoyante et grandiloquente (mélodrame et fausse religion obligent) préside à cette fin :

– sadisme revancharde du père Cifuentes au léger sourire sardonique, qui fait remarquer à la mère éplorée à laquelle il vient d'apprendre que Paquito est mort en voulant sauver de la noyade le fils de son amant assassiné : "Dios sabe poner punto a las cosas mejor que nosotros mismos";

– pardon de la "mère martyr" à la "mère bourreau" devant un bénitier surmonté de deux angelots en marbre blanc;

– insistance du très gros plan en légère plongée sur le visage défait de Curra Albornoz, tandis qu'en off, la voix de son fils disparu, lui délivre le message transcendant de **la joie du sacrifice comme rituel de rachat des âmes égarées**.

Il apparaît donc que la structure narrative de ce film, en se servant de l'image de l'enfant et de sa mère, dramatise la mort de l'enfant, pour renouer avec la vieille **symbolique de la mort sacrificielle comme prix à payer pour le rétablissement de l'ordre moral**. Pour les spectateurs à qui était à l'époque destiné le film, le message ne pouvait être plus clair : hors valeurs morales et catholiques de la famille, point de salut social ou spirituel. La mort de l'être le plus cher, le plus innocent, peut sans cesse survenir pour punir les déviations. La mort d'Alfonsito prouve de surcroît à la mère exemplaire, qu'il n'est point de nuances au châtement divin, qu'un fils peut payer pour les péchés de son père, déjà puni lui-même, puisqu'il vient d'être assassiné... Il s'agissait donc dans cette société bien pensante d'en revenir au fatalisme religieux, pour soumettre et limiter la femme à son rôle de mère. Pourtant, comme ne manquerait pas de le souligner Carmen Martín Gaité<sup>1</sup>, combien de jeunes ou moins jeunes spectatrices, n'ont-elles ressenti un sentiment

---

<sup>1</sup> Martín Gaité Carmen, *Usos amorosos de la posguerra*, Anagrama 1986

## Le charme discret de l'infanticide...

ambivalent de pitié et d'admiration pour le personnage joué par Aurora Batista, belle, intelligente, mal mariée mais avide d'affirmation de soi dans une société cloisonnée et misogyne? Pour lutter contre des souvenirs d'expériences plus libérales, il s'agissait sans doute de **rejouer la carte perverse de la fibre maternelle et de la culpabilisation sado-masochiste...**

L'image de l'enfant en soi, et non plus seulement comme prétexte ou objet plus ou moins stéréotypé au service d'une autre problématique, va nous occuper pleinement maintenant, puisque nous abordons le phénomène Marcelinõ. Nous verrons cependant que là encore, la thématique de l'enfant débouche sur des symboliques ambivalentes.

Nous regrettons vivement de ne pouvoir vous proposer que de très brefs aperçus visuels de *Marcelino, pan y vino*, tant il est vrai qu'une grande partie de la magie de ce film repose sur l'art du cadrage et de l'éclairage, en un mot la photographie, et sur l'ineffable don de photogénie du petit acteur Pablito Calvo, qui "réussit là une des meilleures interprétations d'enfant qu'on ait eu au cinéma"<sup>1</sup>. Ce film est tiré d'une nouvelle pour enfants sages de l'écrivain et journaliste de la Phalange, José María Sánchez Silva<sup>2</sup>, et c'est l'auteur lui-même et le réalisateur Ladislao Vajda, qui en ont fait l'adaptation cinématographique. L'inespéré et extraordinaire succès, en Espagne et hors d'Espagne de ce film "franquiste", tient sans doute au fait qu'à la fable mystique un peu mièvre du livre s'est ajoutée une distance fictionnelle qui présente et englobe l'histoire de Marcelino dans un long flash-back, et aussi une dynamique manichéenne qui donne au film une intrigue au rythme plus soutenu et une certaine dimension mythique.

En effet l'histoire de Marcelino se présente dans la première séquence du film, comme **l'événement fondateur d'un rituel social de concorde et de joie** : le pèlerinage de tous les villageois vers le couvent pour commémorer le "miracle de Marcelino". Cette histoire du passé est racontée le jour de la fête de Marcelino, par un des moines actuels du couvent, à une petite fille qui semble souffrir d'une mystérieuse maladie ... Serait-elle étouffée par des parents trop présents ou par les difficultés psychiques propres à son âge ?... On remarque l'attitude de rejet

---

<sup>1</sup> Tulard Jean, Dictionnaire du cinéma, Robert Laffont, 1988.

<sup>2</sup> Sánchez Silva José María, *Marcelino Pan y Vino*, Espasa-Calpe 1980

Anne Marie JOLIVET

et de dénégation du père de la fillette, lorsque le moine insiste pour qu'il écoute lui aussi, cette histoire oubliée... Mais quelle est-elle ? Celle d'un petit garçon que des moines trouvèrent un jour à la porte du couvent. Entouré de l'amour affectueux et diligent de ses douze pères adoptifs, Marcelino grandit en grâce et en malice pour le plus grand bonheur de chacun des moines qui se partagent le soin de son éducation et les désagréments de ses espiègleries. Le film montre avec agilité et sensibilité la croissance de l'enfant au milieu de la communauté religieuse... Et tout irait pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles, si Marcelino, comme tout enfant de son âge, n'était entré en phase résolutoire du complexe d'Oedipe, et si, pour corser le tout, au village, la mécanique du désir mimétique n'avait fait du nouveau alcalde, un rival acharné des moines. Il veut leur retirer la charge de l'enfant ainsi que l'autorisation d'occuper les locaux du monastère, pourtant si vaillamment reconstruits par eux "con la ayuda del esfuerzo común" après les destructions de la guerre... napoléonienne! Cet homme vindicatif n'a pas supporté que les moines aient refusé de lui confier la garde de Marcelino bébé, sous prétexte qu'il était violent, autoritaire et injuste.

Ces deux situations "conflictuelles" verront leur résolution heureuse dans le miracle final, c'est-à-dire la mort de Marcelino dans les bras d'un Christ descendu de sa croix.

Toute la profondeur symbolique du film et sa charge inconsciente résident dans cette **conjonction de deux aventures, l'une individuelle et psychologique** (celle de Marcelino), **l'autre disons "anthropologique", à coloration mythique.**

La première se joue pour Marcelino, à partir de deux points d'ancrage précis : la révélation un jour de l'existence charnelle d'une vraie mère, et par ailleurs, l'interdiction qui lui est faite de transgresser la Loi : celle de monter l'escalier qui mène au grenier sous peine d'y rencontrer un homme très grand qui pourrait l'emmener. Après la découverte qu'il a bien douze pères mais pas une mère comme le petit Manuel, Marcelino est montré dans plusieurs séquences mettant en place tout un processus symbolique qui va lui permettre de se constituer comme sujet : par l'expression d'une normale agressivité, les mauvais tours joués aux pères, les coups de bâtons intempestifs, la bataille de boulets de terre; par la création d'un double transitionnel, son ami invisible Manuel avec qui il va partager ses secrets, ses jeux, ses découvertes et ses frayeurs; enfin par ses questions à Fray Papilla et au père supérieur concernant la naissance en général et la

## Le charme discret de l'infanticide...

sienne en particulier, afin de s'entendre confirmer la complémentarité indispensable des sexes parentaux qui sont à l'origine de la vie. Tout cela révèle Marcelino dans sa demande d'accès à la libido génitale.

La transgression de l'interdit de l'escalier, "symbole de la progression vers le savoir et la connaissance"<sup>1</sup> et sa découverte de l'homme du grenier, un grand Christ en croix, va lui permettre, le premier réflexe de frayeur passé, d'élaborer un processus de maturation, un transfert imaginaire de l'imgo paternelle et maternelle en la personne de ce Christ, qui seul, peut permettre le retour à la mère. La beauté cinématographique des séquences dans le grenier est remarquable par les plans symboliques disant l'échange, la communion; la paternité ( et le nom donné par le baptême du vin); la filiation réussie ( renversement des rôles : l'enfant subvient aux besoins du père), enfin la reconnaissance et l'acceptation symbolique par le Père du désir du fils. On peut voir dans la scène du miracle final, pudiquement éludé par la caméra, la régression de l'enfant à la scène primitive, qui est la seule façon pour Marcelino de résoudre son complexe d'Oedipe et d'assumer la légitimité de son désir de l'autre, de la différence.

Remarquons la valeur métaphorique du plan des moines barbus dans l'embrasure de la porte, contemplant émerveillés la scène miraculeuse : un enfant endormi dans un vieux fauteuil, un Christ revenu sur sa croix, une table vide, marquage d'une non-présence... Ne peut-on y voir une nativité renversée, une adoration des bergers ou des Mages remplacés ici par douze pères, non-pères? Le royaume de Marcelino, assurément, ne pouvait pas être de ce monde surinvesti par les imagos de pères (12 "bons pères" et un "mauvais père" l'alcalde, dont le pouvoir politique menaçait la survie matérielle des douze premiers). C'est le Christ, l'homme, image sublimée du père, qui par sa médiation va permettre à l'enfant d'accéder à la mère. De la crèche ou la grotte où naquit le fils de Dieu, à ce grenier où meurt *Marcelino pan y vino* son double, nous assistons à un formidable renversement. **Le miracle donc, n'est pas qu'un enfant soit né un jour d'une jeune fille vierge, mais qu'un enfant soit mort pour nier cette possibilité.**

C'est à travers ce que Louis Delluc appelait " l'aspect poétique des êtres et des choses susceptible de nous être révélé exclusivement par le cinéma ", que *Marcelino*, cette fable mystique, a dû inconsciemment fonctionner auprès des jeunes spectateurs, car il leur proposait

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire des symboles*, J. Chevallier et A. Gheerbrant, Laffont 1982

symboliquement par le cinéma, une heureuse résolution du complexe d'Oedipe.

Mais certes il n'y a pas que les enfants qui se soient précipités dans les salles pour voir ce film ! Quelle autre lecture proposait-il donc aux adultes ?

Tout d'abord, nous semble-t-il, celle induite par la structure narrative du film, la séquence d'ouverture sur la fête villageoise, et la séquence d'épilogue dans la chapelle du monastère en fête où l'on découvre sur un long plan fixe la pierre tombale de Marcelino Pan y Vino. Sous couleur de symbolique mythico-religieuse nous constatons que le **rétablissement de l'ordre social**, la **réconciliation des ennemis** (pèlerinage auquel finit par se joindre le "méchant" alcalde) et la **préservation du patrimoine** (les moines ont échappé à l'expulsion) est obtenu au prix de l'infanticide...

L'infanticide, qui correspond à l'archétype primitif de la soumission à Dieu en échange de sa protection contre le mal et le chaos. Dans cette lecture pervertie de *Marcelino*, dans cette sacralisation de la mort de l'enfant, se retrouve la symbolique de la victime émissaire et aussi celle de l'acceptation d'une vocation au sacrifice, par soumission castratrice, par régression fusionnelle dans les bras du Père et de la Loi... C'est à coup sûr cette lecture du film qui rejoignait le mieux l'idéologie intégriste des censeurs franquistes...

Mais s'il est vrai que *Marcelino pan y vino* pouvait aux yeux des censeurs et autres catholiques, véhiculer ce message aliénant, il nous semble pourtant que pour d'autres croyants moins aliénés il pouvait et il peut révéler "des choses cachées depuis la fondation du monde",<sup>1</sup> c'est-à-dire ce que René Girard a si bien mis au jour par ses recherches, les mécanismes qui règlent et pervertissent la vie des sociétés : la peur, la menace, l'intimidation, la violence engendrée par l'escalade du désir mimétique et de la rivalité... Tout cela, dramatisé par l'intrigue et les images cinématographiques, trouve une résolution positive par la mise en œuvre d'autres mécanismes : la non soumission par la transgression de l'interdit absurde (monter au grenier), le refus de la peur de l'autre par intelligence du cœur et générosité (Marcelino constate en regardant bien le

---

<sup>1</sup> Girard René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset.1978  
Girard René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset 1961  
Girard René, *La Violence et le sacré*, Grasset 1972



## Le charme discret de l'infanticide...

Christ qu'il doit avoir faim : "tienes cara de hambre" et il se précipite pour lui apporter à manger), et enfin la verbalisation du désir fondamental de connaître sa mère. Alors dans cette autre lecture, Marcelino n'est plus la même "victime émissaire". Il devient plutôt une victime de type métaphysique, le double enfantin du Dieu fait homme, qui triomphe de la violence et de la mort par la transcendance de l'amour confiant, joyeux, et généreux, en un mot l'esprit d'enfance, l'absolu du désir. Ne rejoignait-on là une dimension mythique, un vieux rêve anthropologique : la mort comme passage vers une vie de plénitude, la victoire du bien sur le mal ?

Ces lectures possibles de *Marcelino*, expliquent sans doute qu'il ait pu faire l'unanimité en Espagne. Par ailleurs le succès qu'il remporta en son temps hors des frontières franquistes, outre ses qualités cinématographiques que nous espérons analyser dans d'autres recherches, repose sur cette richesse polysémique de sa charge symbolique.

*Marcelino pan y vino*, est certainement un film à redécouvrir pour les cinéphiles français... Et comme le remarquait le critique de cinéma Angel Fernández Santos, dans un article de El País, à l'occasion du remake de Comencini : "il fonctionne toujours et n'a pris aucune ride".<sup>1</sup>

Les films parfois, même les mélos, peuvent gagner une place au paradis du 7<sup>e</sup> art des olvidados, pourvu qu'on ait des yeux pour voir et des oreilles pour entendre...

Nous terminerons cette étude par deux autres films de 1957, qui respectivement corroborent et infirment cette utilisation de l'image de l'enfant dans une symbolique sacrificielle.

*El Maestro*, tourné en Espagne par le réalisateur italien Aldo Fabrizi, assisté pour le scénario par José Lucas et Eduardo Gallardo, a obtenu le Prix Méditerranée au festival de Venise de 1957. Il raconte l'histoire d'un père veuf, maître d'école qui décide de quitter la Galice pour se rendre à Madrid où il espère pouvoir créer une école de dessin, et voir un jour son fils devenir un grand peintre. Dans le train qui les mène vers leur nouveau destin, l'enfant se voit confier par son père un beau pinceau qui l'investit de cette mission. Les séquences à Madrid nous montrent le "maestro" assumant avec bonne humeur, et son veuvage, et son rôle de père, et celui d'instituteur, appliquant même quelques méthodes de

---

<sup>1</sup> Fernandez Santos Angel "Marcelino Sin Pan Ni Vino, El País 6.1.1992"

Anne Marie JOLIVET

pédagogie active fort appréciées de ses élèves, telles que parties de foot culturelles ou autres questions pour un champion...

Dans les séquences que nous allons visionner maintenant, c'est au niveau de la structure narrative et du montage alterné de ces deux séquences que se lit cette même problématique mélodramatique et quelque peu sadique de la **mort de l'enfant comme punition fatidique** survenant au moment où ce père et veuf exemplaire semblait vouloir "echar una cana al aire" pour le dire en espagnol.

Nous sommes chez le concierge du collège qui a organisé une fête pour le baptême de son énième petit fils. Tout est dans le contraste saisissant entre l'animation et la bonne humeur de la fête, le rythme soutenu de l'action par effet de montage alterné (conversation téléphonique des deux enfants, succès du maestro dansant avec la Señorita Julia, arrivée de la lettre tant attendue du ministère, départ précipité de l'enfant puis l'accident) et le silence dramatique joint à la durée pesante des plans dans la séquence suivante. La contre plongée saisissante avec panoramique-descendant sur l'architecture fasciste de l'hôpital produit l'effet d'une douche froide visuelle, tandis que la nudité blanche du décor, la froideur et la distanciation produite par effet de matière vitrée, donne à percevoir cinématographiquement le souffle glacé de la mort de l'enfant cruellement opposé à l'expression de chaleur humaine qui se dégageait de la séquence antérieure.

La suite du film dépeint le désarroi et la dépression de l'instituteur qui décide de présenter sa démission définitive au directeur du collège, lequel la refuse en lui assenant un sermon sur les responsabilités morales et les vertus civiques qu'il se doit d'assumer en tant qu'éducateur du peuple. Puis le film prend un tournant légèrement fantastique, avec l'apparition d'un mystérieux enfant blond qui n'est autre que le double du fils disparu... Le glissement se fait sans rupture apparente entre le "réel" et "l'imaginaire" et ce n'est que dans la dernière séquence en découvrant avec les petits écoliers, l'instituteur endormi sur son bureau, que nous pouvons croire que cet épisode avec l'enfant "angélique" n'était que la matérialisation cinématographique de son rêve...

Rêve où se dit clairement la **culpabilité** insurmontable **vis-à-vis de la mort du fils** -- séquence devant la chapelle du collège où la Señorita Luisa l'invitait à aller prendre quelques jours de repos chez ses parents à la montagne : "Yo tengo que renunciar incluso al descanso, si intentara disminuir mis sufrimientos me parecería que no pagaba la culpa

### Le charme discret de l'infanticide...

que creó". Rêve où s'effectue le déplacement de l'affection enfantine perdue sur le blondinet, avec mise en évidence de tendances pédérastiques refoulées et sublimées dans la relation pédagogique. Enfin, rêve de compensation réparateur, dans une épiphanie de lumière et de musique célestes l'instituteur est conduit vers le chemin oublié de l'église, où le même blondinet, en "enfant Jésus au pinceau", l'attend avec un sourire. Image sublimée du fils disparu et des espoirs paternels frustrés... Le brave instituteur n'enverra pas sa démission au ministère à la grande joie de ses écoliers.

La portée symbolique de ce film est semble-t-il peu transcendante, il s'agissait à coup de sermons et d'imagerie religieuse de délivrer un message d'encouragement au nécessaire **sacrifice de l'individu à son devoir social**. Et c'est par l'utilisation d'une double image d'enfant, l'enfant réel qui peut mourir de mort violente, et l'enfant angélique qui sait remettre sur le droit chemin, que fonctionne pour le spectateur attentif, d'autres messages latents : -- culpabilisation des affects extra-familiaux et relation masochiste à la mort; -- nécessité du refoulement ou de la sublimation des affects extra-pédagogiques dans l'accomplissement d'une **mission éducative transcendée par la morale sociale et religieuse**.

Et puis voici que la même année 1957 paraît un autre film, *El Pequeño Ruiseñor*, avec Joselito, du réalisateur Antonio del Amo. Ce film fera date dans l'histoire du cinéma espagnol puisqu'il inaugure une longue série de films musicaux avec enfants.

Que se passe-t-il alors? Le schéma attendu trouve enfin une autre échappatoire que la mort de l'enfant.

La rivalité du nouveau mari de la mère de Joselito, qui ne supporte pas de voir sous son toit le rejeton de sa femme, le fils de "l'autre",--l'enfant du péché, de l'exclu, du républicain peut-être...-- est à deux doigts de provoquer le drame. L'enfant à la voix d'or dont la seule richesse est sa connaissance joyeuse de la musique populaire, s'est sauvé de la Maîtrise où il supportait mal sa situation de pensionnaire. Arrivé enfin au nouveau foyer de sa mère, il est violemment rejeté par l'homme jaloux qui possède des terres et défend un honneur ombrageux. Dans sa fuite éperdue, Joselito est renversé par un troupeau de taureaux et cet accident provoquerait sa

mort certaine si ne se mettait en place une **autre expression du rituel sacrificiel : le pacte du sang.**

En effet ce sacrifice du sang dans la transfusion sanguine, va permettre de sauver la vie de l'enfant et de sceller la relation de paternité. Le traitement cinématographique nous fait vivre une véritable résurrection de l'enfant avec une série de gros plans insistants sur son visage cadavérique, sur la seringue qui se remplit et se vide de sang, et sur l'homme inquiet qui se sait responsable du drame. Mais par cette violence qu'il accepte sur lui-même,-- le sacrifice qu'il fait de son propre sang,-- on montre que cet homme répond positivement au mécanisme de la violence et permet la victoire sur ces forces incontrôlées et mortifères symbolisées par les taureaux que l'on voit d'ailleurs réapparaître, dans la dernière séquence du film, escortés cette fois par l'enfant à cheval et par son "père", en position de co-responsables du patrimoine que représentent ces taureaux.

Nous retrouvons donc plus ou moins les mêmes mécanismes que dans les films précédents, concorde familiale et préservation du patrimoine au prix d'un semi-sacrifice scellé dans le sang. Mais c'est comme si ce **sang médicalisé, renouvelait la thématique religieuse du sang sacrificiel.** C'est comme si au seuil des années 60 en Espagne, une page allait être tournée pour **occulter ou dépasser l'acte fondateur et collectif de la mort**, mort du frère ou du fils. Cette sacralisation morbide chère au franquisme, aura d'ailleurs peu de temps après une reconnaissance officielle dans l'inauguration du Valle de los Caídos<sup>1</sup> ... Pourtant hélas, il faut croire que les représentations symboliques du rituel sacrificiel et de la sacralisation de la mort mettront du temps à exorciser les vieux démons de la peur et de la répression ...

Mais pour le domaine qui nous concerne, c'est-à-dire le cinéma, il semble bien que les créations cinématographiques de "la génération innocente", celle qui n'avait pas versé son sang dans le combat renouvelé des Abel et des Caïn, se soient employées à rejeter ces représentations aliénantes et manipulatrices. La thématique de l'enfant semble confirmer notre hypothèse puisque à de rares exceptions près, dans les fictions cinématographiques espagnoles des années 60 à 80, l'enfant ne sera plus voué à la mort mais à la vie.

Si d'autres doubles stéréotypés de Joselito, l'enfant chanteur, joueront un rôle tonique, divertissant et surtout commercial, il y aura aussi d'autres

---

<sup>1</sup> Inauguré par Franco le 1<sup>er</sup> Avril 1959

## Le charme discret de l'infanticide...

frères ou sœurs de Marcelino, les yeux grands ouverts sur les abîmes d'ambivalence de la vie, pour donner au 7ème art espagnol et mondial d'autres chef d'œuvres...

### FILMOGRAPHIE

*Pequeñeces*, (Espagne 1950) Réalisateur : Juan de Orduña, Sc. adapt. roman de Luis Coloma : V. Escrivá, A. A Jordán, V. Coello, J. de Oduña; Ph. : Ted Pahle ; M. : Maestro Quintero ; Pr : Sevilla films ; Int.: Aurora Batista, Jorge Mistral, Carlitos Larrañaga, Guillermo Marín, F. Fernández de Córdoba, Sarita Montiel ; NB . 98min.

*Marcelino Pan y Vino*, (Espagne 1955) Réalisateur : Ladislao Vajda; Sc. : L. Vajda et J. M. Sánchez Silva; Ph: E. Guerner; M. : P . Sorozábal ; Pr. : Chamartín ; Int. : Pablito Calvo(Marcelino), Rafael Rivelles, Antonio Vico, Juan Calvo, José Marco Davo. NB , 90 min.

*El Maestro*, (Espagne/Italie 1957) Réalisateur : Aldo Fabrizi; SC. : Luis Lucas, José. Gallardo,A. Fabrizi ; Ph. : Antonio Macasoli, Manuel Merino ; M. : Isidoro Maiztegui; Pr. : Sevilla films S.A. ; Int. : Marco Paoletti et Eduardo Nevola(les enfants), Alfredo Mayo, Mary Lamar, Felix Fernández, Julio San Juan, José Calvo...NB. 89min.

*El Pequeño Ruiseñor*, (Espagne 1957) Réalisateur : Antonio del Amo; Sc. : A. Guzmán Merino ; Ph. : César Fraile ; M. : A. Valero ; Pr. Argos Madrid films ; Int. : Joselito, Lina Canalejas, Luis Induni, Mariano Azaña ; NB. 91 min.