

**MÉDIA ET
REPRÉSENTATION
DANS LE MONDE
HISPANIQUE
AU XX^e SIÈCLE**



UNE FAMILLE EN L'ETAT : QUELQUES FIGURES DU POUVOIR DANS *DEMONIOS EN EL JARDIN*.

Edmond RAILLARD
Université Grenoble III
(France)

Mon propos est d'étudier dans *Demonios en el Jardín*, de Manuel Gutiérrez Aragón (1982), les rapports qui s'établissent entre le microcosme (la famille) et le macrocosme (l'Etat franquiste).

On serait tenté, à propos de *Demonios*, de parler d'allégorie, tant les indices politiques y sont nombreux. La date de tournage de ce film incite cependant à rejeter la thèse d'une allégorie utilisée comme code, comme camouflage, et à analyser de plus près l'interaction des sphères familiale et politique, interaction qui est patente dans les structures dramatiques et formelles de l'œuvre.

I. Réalisme ou allégorie ?

Pour certains commentateurs, *Demonios* marque une rupture entre un cinéma métaphorique et un cinéma qui tendrait au réalisme quotidien.

(Demonios) fue sin embargo el principio de lo que podríamos calificar como tendencia hacia el realismo cotidiano (...) ¹

(...) une vision superficielle pourrait laisser croire qu'il s'agit d'un film de dénonciation du franquisme. Mais le cinéaste (...) a voulu dépasser l'engagement politique pour évoquer surtout la fascination d'un enfant devant le monde des adultes qu'il mythifie et dont il découvre les secrets avec délices et désenchantement. ²

Si je rejoins Emmanuel Larraz à propos de la place centrale de Juanito dans le film (cf. les six ou sept plans subjectifs qui adoptent le point de vue de l'enfant), je nuancerai son affirmation. Il ne s'agit pas là d'engagement politique, de dénonciation du franquisme, mais le politique y est pourtant consubstantiel.

Quant à l'opinion de Payán et López, elle me semble doublement réductrice, de la production antérieure de Gutiérrez Aragón (*El Corazón del Bosque*) est-il plus métaphorique que *Demonios* ?, et de l'œuvre qui nous occupe ici.

¹ M. J. Payán, J. L. López, *Manuel Gutiérrez Aragón*. Ediciones JC., Madrid, 1985.

² Emmanuel Larraz, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*. Ed. du Cerf, Coll. 7° Art, Paris, 1986.

Edmond RAILLARD

Correspondance

La famille, autour de Juanito, est l'objet premier de la curiosité de l'enfant, et donc du récit. Or, selon Gutiérrez Aragón lui-même, la famille peut être considérée comme un condensé de la société, ainsi qu'il ressort de cette déclaration, qui date sans doute de l'époque de *Camada negra*

Yo utilizo la familia porque es muy real, muy testimonial (...). La familia repite fielmente la estructura social o estatal.¹

Réalité, témoignage, fidélité, reproduction, nous voici au coeur du problème. Le microcosme prête-t-il ses attributs de réalité à l'allégorie ? Les indices politiques ne sont-ils qu'effets de réel au service de la fable familiale ? Ou y a-t-il production conjointe de postures ?

Si, à l'autre bout du problème, on adopte les références des protagonistes de la fiction, il s'avère que l'idéologie franquiste des années 50 établit une nette corrélation entre famille et Etat-Nation. Un exemple parmi d'autres, cette citation du journal *Arriba* :

En esta fecha festiva para el primer hogar español, hacemos votos para que el gran hogar de España tenga por muchos años la ventura de esta celebración.²

Cette corrélation implique naturellement l'assimilation de Franco au Pater Familias. J'y reviendrai.

De plus, le passage à l'allégorie semble fondé par le fait qu'il s'agit ici, non d'une famille nucléaire, mais plutôt d'une parentèle élargie, d'un clan (un peu à la façon de *Camada negra*), avec sa clientèle, donc d'une structure sociale élaborée, propre à reproduire celle de l'Etat.

On ne saurait toutefois franchir tout à fait le pas qui conduirait à l'interprétation allégorique, car la famille et ses membres sont ici objet réel, partie plus que signe de la nébuleuse politique. Nous sommes loin de la démonstration allégorique de *Alicia en la España de las Maravillas* (Jordi Feliu, 1978) ou, à un degré moindre, de *Ana y los Lobos* (C. Saura, 1972). D'ailleurs, il semblerait que *Demonios* puisse "marcher" pour un public ignorant des réalités espagnoles, comme tend à le prouver la réaction de la critique française.

Des caractères universels, capables de séduire tous les publics, ce qui est le propre des véritables artistes³

Pourtant, on ne m'enlèvera pas de l'idée que si ces caractères étaient à ce point universels, l'auteur de l'article n'aurait pas éprouvé le besoin d'affirmer qu'ils le sont.

Père, gardez-vous à droite. Père, gardez-vous à gauche, voilà que je prends les tics du franquisme.

Allons un peu plus avant.

¹ M. G. Aragón, cité par Payán et López, *op. cit.*, p.27.

² "Hoy cumpleaños del Generalísimo", non signé, en première page de *Arriba*, 4 Décembre 1955.

³ Patrick Thévenon, *L'Express*. Cité sur l'emboîtement de la vidéocassette de *Demonios* diffusée en Espagne par Coleccionistas.

II. Les indices politiques

Les indices politiques sont légion dans le film, et dépassent le cadre purement référentiel. Ils nourrissent l'essentiel de la trame dramatique : les relations amoureuses et sexuelles, les relations économiques, y compris les déplacements physiques, sont largement conditionnés par le substrat politique. Par leurs connotations, ces indices induisent un réseau d'images récurrentes sur lesquelles se bâtit le film : taureau, insigne de la Phalange, prêtres, militaires, policiers, nourriture, etc... Il faudrait y ajouter les signes, visuels ou sonores, plus ou moins hypertrophiés, d'une hispanité qui n'est pas seulement de carte postale. Sans entrer dans ce débat, notons que dans les années 50, en raison de l'isolement international de l'Espagne, la propagande officielle pare le dictateur de toutes les vertus hispaniques. Le monde comme repoussoir, pour susciter l'unanimité.

Es el único hombre español que representa íntegramente toda suerte de valores hispánicos.¹

On pourrait pousser assez loin l'analyse des signes de l'hispanité en rapport avec l'étranger, de la tirade de Oscar sur les produits espagnols et du laïus du camelot ("Esta manta que parece inglesa pero que no lo es"), jusqu'au square-dance américain joué par Juan sur l'harmonica de Juanito.

Les indices politiques ont deux caractéristiques principales. En premier lieu, ils sont partiellement désidéologisés, ne conservant qu'une parcelle d'idéologie, qui touche aux individus, une connotation plus ou moins mythificatrice. Ensuite, ils se présentent en une série d'oppositions évolutives. Plus que sur un manichéisme systématique, ce jeu d'oppositions débouche sur une situation de schizophrénie permanente mais mobile. Nous sommes bien au cœur du franquisme. Le film de Gutiérrez Aragón n'est pas une dénonciation schématique, mais une démonstration organique dans laquelle les signes les plus discrets sont pertinents.

Il y a en gros trois jeux d'oppositions. La plus classique est l'opposition entre "rouges" et "nationaux" (j'emploie à dessein la terminologie franquiste). Elle vise un passé qui détermine le présent familial (Angela/Gloria et Angela/Juan) et villageois (mendiants/Gloria et clientes/Gloria). D'une part, elle permet de situer la famille ("nationale") en position de protagoniste. D'autre part, elle place Angela en position de schizophrénie : son geste réflexe pour cacher l'emblème de la Phalange sur le briquet de Juan est aussi le geste de serrer le briquet de Juan entre ses mains. Schizophrénie aussi, plus essentielle, non plus du comportement ou des sentiments, mais de l'être, chez Juanito.

Si papá es de Franco y tú rojilla yo ¿ qué soy ?

La schizophrénie, c'est aussi l'ambivalence inacceptable des sentiments, la gémellité, le double déviant (Anna/Ana, Ana/Angela), le comportement schizophrénique, qui touche jusqu'à Gloria.

Le deuxième jeu d'oppositions, entre possédants et phalangistes (Oscar/Juan); est peut-être plus riche en implications dramatiques et surtout en images. Ses connotations sont, du côté d'Oscar, le trafic économique (estraperlo), l'avarice ("Judío de mierda", lui dit Juan lorsque Oscar veut faire mourir le taureau à l'abattoir au lieu de le tuer

¹ "Franco sí, franco sí", par S.S., *Arriba*, 1^o Octubre 1952.

noblement), et l'impuissance. Du côté de Juan, le détachement économique (du moins au début : "segundón", "macho" et phalangiste, il se sert, sans plus), l'inaptitude au travail (Angela : "Si tú no sabes hacer nada" / Juan : "Yo soy falangista"), les valeurs héroïques et machistes. On pourrait à ce propos faire l'analyse du réseau de symboles qui font cortège aux relations entre les deux frères. Disons plutôt que les relations d'Oscar et de Juan se réduisent à la procession de ces signes : taureau, cravate bien nouée, stylo en sautoir, nez malmené, canne à pêche brisée, huile, jet d'huile, coup de feu qui ne part pas, chorizos, sans compter les pieds sur les parties, l'absence de descendance de Oscar et autres "coño joder".

La liquidation progressive de la Phalange, dans les années 50, au profit d'un conservatisme autoritaire, est de toute évidence au cœur du débat. Elle imprime sa marque au film, qu'il s'agisse des personnages de Juan et Oscar ou, nous le verrons, de celui de Juanito. Peut-être ai-je l'air d'aller un peu vite en besogne. Mais si on accepte l'hypothèse de la corrélation entre microcosme et macrocosme, on trouvera dans *Demonios* maintes traces de l'éviction de la Phalange.

Oscar - He decidido matar a ese toro. Ha crecido demasiado. Puede ser peligroso.
ou encore ce reproche de Juan

Tú te has quedado con todo para tí solo.

Troisième jeu d'oppositions, lié à la liquidation de la Phalange, celle qui s'établit entre phalangistes et possédants (en gros, le Movimiento) d'une part, et l'Opus Dei d'autre part.

Oscar - Han cambiado el delegado de Hacienda.

Viajante - ¿ Al que dieron la medalla en Teruel ?

Oscar - Sí. Han traído a uno jovencito, muy místico, licenciado en esa cosa nueva, en Económicas.

Cette opposition est liée, structurellement, à la déstabilisation passagère de Juan et de la famille, qui doit recourir au chef de la maison *civile* de Franco, et circonstanciellement, à l'apparition du divertissement : la parentèle danse le "bayón de Anna". Encore qu'il y aurait beaucoup à dire, historiquement, sur cette conjonction.

III. L'image paternelle

L'image paternelle est également un point de coïncidence entre le microcosme et le macrocosme, et ici encore, le problème se pose de la nature de cette relation (injection ou bijection) et de son sens. L'image de Franco s'applique-t-elle à la recherche du père, l'image paternelle pointe-t-elle la figure de Franco ?

Juan est associé au Caudillo, dans le discours mythifiant de la famille, dans la bande du NoDo, sur le route et au bord du "pantano"). D'autre part, Gutiérrez Aragón lui-même a suggéré que Franco représentait une image paternelle.

Empezamos a ser antifranquistas porque no nos gustó ese padre bajito y de voz atiplada que era el Caudillo.¹

¹ Payán et López, *op. cit.*, p. 87.

UNE FAMILLE EN L'ETAT

"Bajito", "voz atiplada", sont à mettre en rapport avec les jeux de plongée et contre-plongée, avec les symboles de virilité, visibles dans *Demonios*.

Je dois dire que dans ma mémoire, et dans celle de mes amis, je n'ai guère trouvé trace d'image paternelle de Franco. Tout au plus la plaisanterie sur le "duro" que l'on fait rouler : "el tío Paco va en bicicleta". Mais *Demonios* n'est pas le film des intellectuels de gauche barcelonais, il plonge au coeur du franquisme, et pour en revenir à *Arriba*, on constate dans l'idéologie franquiste des années 50 un fréquent recours à cette image paternelle.

Así es realmente Franco, Caudillo y héroe hecho padre (...).¹

J'évoquerai aussi la réaction du public espagnol à la projection de *Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1986), où l'on voit Franco au lit (en pyjama), en compagnie de doña Carmen (en bijoux). Cette séquence a provoqué dans les salles une hilarité trouble, car elle condense la scène primitive et le ridicule qui permet de s'en débarrasser.

J'ajouterai que, toujours dans *Arriba*, la société espagnole est souvent présentée comme une famille infantile et turbulente.

Franco ha sido el ejemplar Jefe del Estado español, a pesar de los españoles, que somos magníficos en virtudes, pero que, como dice la chulería, constituimos un verdadero hueso para ser gobernados²

(...) que ya es también mérito imbatido el soportamos 20 años!³

On voit donc se dessiner l'image d'un père qui masque de sérénité toutes les luttes sourdes, tous les débats frustrés. C'est exactement l'attitude de Gloria dans le film qui nous intéresse.

Et puis, c'est une image paternelle autrement plus perverse et troublante que celle de Pétain déclarant : "Je hais les mensonges qui vous ont fait tant de mal". Ici, le père prend sur lui les défauts de ses enfants, ce qui ne les exempte pas de la faute, et s'il passe de la caresse au bâton, voire à la brûlure de cigarette, c'est bien encore par leur faute.

Pour en revenir à l'image paternelle dans *Demonios*, et à son association (interactive et évolutive) à l'image de Franco, je me contenterai de poser quelques jalons.

Il est clair que le père est surtout caractérisé par son absence, et qu'à cette absence se mêle un sentiment de culpabilité, réelle ou supposée. Père illégitime, père fuyard, père délinquant, père mort.

Gloria- ¿ No tienen padre ?

Nino- Está en la carcel.

Gloria- Algo habrá hecho.

Juan s'en va parce qu'il a troublé l'ordre, ou parce qu'il est censé l'avoir troublé. D'une certaine façon, Franco occulte le père, en le faisant disparaître ou en l'attirant à lui. En même temps, il se subsistue à lui, en père ectoplasmique : par son nom, son apparition dans le NoDo en noir et blanc, son passage sur la route dans une gloire de

¹ Franco, en la historia de su pueblo", por Sabino Alonso Fueyo, *Arriba*, 30 Septiembre 1956.

² "A pesar de todos", por Luis de Galinsoga, *Arriba*, 1° Octubre 1952.

³ "Signo providencialista de un Caudillo", por Pascual Marín, *Arriba*, 1° Octubre 1958.

poussière. Conjointement, Franco est associé à l'image paternelle. C'est en sa présence que Juanito découvre que son père est "camarero". "Serviteur", "larbin", traduira-t-on volontiers en français. C'est ne garder de "camarero" que le sens d'obéissance, de soumission, et oublier ce qui connote la nourriture. Ainsi Juanito voit-il s'effondrer les valeurs paternelles. Dépouillé de son uniforme de Roi Mage héroïque, Juan sert la nourriture des autres. Père et fils sont renvoyés aux valeurs patriarcales d'Oscar et de Gloria, qui possèdent et retiennent la nourriture.

Le phalangiste idéal est bel et bien déboullonné. Comment ne pas rapprocher cela de la séquence dans laquelle le médecin décrète la fin des gâteries ? "Te han jodido ¿ he ? camarada", dit un des enfants à Juanito.

Si le père est étroitement associé à Franco, il a également de nombreux substituts, notamment le médecin spécialiste. D'autorité, il parle et dicte la norme, les comportements. Ses deux consultations contradictoires ("hay que mimarlo", "no hay que consentirlo") enserrent la partie centrale du film, celle de la désillusion. Remarquons cependant au passage que si la désillusion est bien coincée entre les 2 pôles de la démagogie, l'illusion elle (au sens espagnol aussi bien que français), c'est à dire Anna, et son avatar Ana, enjambe allègrement les barrières. Pour en revenir à nos signes communicants, le radiologue dicte sa norme parce-que la radio le fait parler. Curieusement, cette radio est la seule qui apparaisse dans le film, alors qu'on l'attendrait dans un rôle primordial ...¹. La douche "écossaise" a son point d'ancrage historique dans le sort réservé à la Phalange par le régime, et elle s'inscrit dans la fable familiale. Un exemple, Gloria prête une broche à Angela (les apparences) avant de la gifler (les conflits internes).

IV. Le joug et le chromo

L'interaction du microcosme et du macrocosme est ordonnée par une matrice formelle, constituée par l'emblème de la Phalange en fin de générique de tête et par la photo fixe en début de générique de fin. Si on ne relie pas ces deux images entre elles, la première n'est qu'une mise en situation, géographique et historique. La seconde marque un point d'aboutissement, un glaci, mais aussi un point de départ. Le film n'est que la glose animée de cette image fixe, peut-être image-souvenir. L'image fixe nous renvoie en arrière, jusqu'à son image symétrique. Le joug réunit de force, comme Gloria réunit de force sa famille et la glace dans l'instantané. Les deux images qui scirent le film se répondent sans cesse et se prêtent leurs sens respectifs, qui déterminent une constellation de figures filmiques. J'en retiendrai trois catégories

- l'enserrement
- la réunion forcée ou insistance centripète
- la fixation du mouvement.

Ces figures prennent formes dans le photogramme, le plan ou la séquence, comme dans l'architecture globale du film. En voici quelques exemples.

¹ Les séances de radiologie sont aussi impliquées dans un autre système de signes : la lumière bleue rappelle celle du cinéma et de la chambre de Juanito la nuit. Cette correspondance induit une réflexion sur le rôle de la fiction cinématographique.

UNE FAMILLE EN L'ETAT

Le joug de la fin du générique réunit et serre. D'ordinaire les boeufs, pas les taureaux, et pourtant, le taureau parcourt le film.

Dans le premier plan après le générique, le portrait de Franco sur le mur (moins visible, il est vrai, que l'inscription "vivan los quintos del cuarenta y dos", mais nous sommes au début du film) est le centre insistant d'une série de panoramiques droite puis gauche.

Angela est entourée ("rondada", "cercada") puis pressée par les musiciens qui jouent un pasodoble (signe récurrent de l'hispanité) et lui imposent sa trajectoire. On remarquera que seuls deux personnages s'excentrent : Angela, par l'exil dans la maison d'en-haut, Juan à Madrid. Physiquement s'entend, car pour Ana et Juanito, le cinéma est une forme d'excentricité.

Juanito, niño rey, est le centre d'attraction des adultes qui l'entourent, mangent son repas et dévident un discours aussi égocentrique et insignifiant que la formule "España es una unidad de destino en lo universal".

L'insistance sur la communion, religieuse.

Les nombreux surgissements de têtes du hors-champ vers le centre du cadre. Et ainsi de suite.

Outre dans l'image finale, la fixation du mouvement apparaît lorsque le projectionniste découpe la bande du NoDo (image figée, reprise plus tard, en ombre chinoise; coupure, inversion ironique de la censure; castration...).

Il devient impossible de ne pas faire des va-et-vient entre l'image du début et celle de la fin. Gloria serre et fige sous le joug, le Movimiento est un simulacre figé. La famille est marquée par le politique, prend le relais du politique, en devient l'emblème et renvoie à lui.

J'espère, par cette approche partielle, ne pas avoir été trop réducteur. J'ai voulu éviter toute lecture trop univoque, l'allégorie comme le réalisme social ou le psychologique. certes *Demonios en el Jardín* (je restitue maintenant le titre complet, puisque j'ai eu tendance à oublier le "jardín"), est l'histoire d'un enfant, de sa découverte du monde des adultes. Mais c'est aussi la représentation d'un glacis de formes et de postures contraignantes, dont les signes se répondent presque partout où le regard se porte. Presque partout, car *Demonios*, ou *Jardín*, en dernier ressort, marque aussi les fissures du système, ses béances de vie et de liberté.

Je crois que ces quelques remarques étaient un préliminaire obligatoire pour commencer à parler de Juanito.